

was resa. Der was zorobabel, der was salathiel, der was neri. Der was melchi, der was addi, der was chosan. Der was elmadan, der was her, der was ihesu. Der was eliezzer, der was iorim, der was matthat. Der was levi, der was symeon, der was iuda. Der was ioseph, der was iona, der was eliachim, der was melcha. der was menna. Der was matthatha. Der was nathan, der was dauid, der was yesse. Der was obed, der was booz, der was salmon. Der was naasson, der was aminadab. Der was aram. der was esron, der was iude. Der was iacob, der was ysaac, der was abrahe. Der was thare, der was nachor, der was sarub. Der was raugav, der was phalech, der was heber. Der was sale. der was cainan, der was arfaxad. Der was sem, der was noe. der was lamech. Der was mathusale, der was enoch, der was iareth. Der was malaleel, der was cainan. Der was henos. der was seth, der was ade, der was godis. —

DER TODTENTANZ.

Es ist ein freudeloses bild, das die letzten zwei jahrhunderte des mittelalters gewähren, ohne reiz schon für den allgemeineren anblick, und immer abschreckender, je näher man ihm tritt. namentlich gilt das in bezug auf Deutschland. die großen gedanken, die früherhin das ganze volk mit kraft und schöpferischer freudigkeit erfüllt hatten, waren abhanden gekommen: pabstthum und kaiserthum hatten sich, eine macht an der andern, aufgerieben; die kirche war versunken, das reich zerrüttet, das volksgefühl gebrochen, und nur mit ohnmächtigem grimme, da auch die ritterliche begeisterung der kreuzzüge längst erloschen war, sah man dem wachsthum der Türkenherrschaft zu. neue gedanken zwar, neue bestrebungen rüsteten sich an die stelle der alten zu treten: aber sie waren noch unklar in sich selbst, noch nicht ausgereift, noch gelähmt durch die lähmung aller dinge und die zähe widerstandskraft des abgelebten altén. schon regten sich, und immer dringlicher, die anfänge der kirchenbesserung: aber noch überwog die macht, nicht der kirche, sondern des aberglaubens und der verdumpfung; vom süden

her gieng der humanismus auf, aber nur langsam, gehemmt in der vollen wirkung seiner befruchtenden kräfte: denn er fand keine litteratur des volkes vor, die der classischen der alten welt auch nur von fern entsprechend, ihr in sinn oder form irgend verwandt gewesen wäre, nur nach der früheren blüte und fülle ein halb unfruchtbares, halb von unkraut überwuchertes feld; es bereitete sich um auf die vollendete baukunst des dreizehnten jahrhunderts zu folgen jetzt auch eine bildhauerei, eine malerei: aber den bildenden künstlern wie dort den dichtern mangelte das geschick für formengebung, mangelte geschmack und unbefangener, frei sich bewegender sinn. neben die geistliche und die weltliche einherrschaft und adelherrschaft, die bis dahin gegolten hatten, rückte jetzt der leitende geist des neueren staatslebens, die democratie: noch aber, stürmisch wie das zeitalter war, artete sie in gesetzlose rohheit, oder, lahm wie es war, in nüchterne bürgerlichkeit aus. da waren auch der reichthum und die macht, welche sich einzelne fürsten und besonders die städte des reiches mitten in der allgemeinen noth und durch kluge benutzung derselben zu erwerben wusten, nur güter von zweifelhaftem werthe: denn die macht wurde in übermut, der reichthum in üppigkeit gezogen. und selbst bei der üppigkeit war keine rechte lust; man konnte ihrer nicht ungestört, man muste sie wie im fluge genießen: denn in eben diesen jahrhunderten kamen zu den endlosen schrecken des krieges, gehäuft wie noch nie, all die räthselhaften und unbezwingbaren schrecken der natur, pest, erdbeben, überschwemmungen, hungersnöthe. am drückendsten lag diese ganze last natürlichen, geistigen, sittlichen, politischen elendes auf dem deutschen volke: Frankreich war gegen vieles durch die straffere zusammenziehung der königlichen gewalt, England durch die gesetzliche beschränkung derselben, Spanien durch den rittersinn gesichert, den hier mit all seiner romantik die Mauren wach erhielten, Italien aber durch die glückliche gemütsart seiner bevölkerung, durch seine nie ganz unterbrochene verbindung mit dem classischen alterthum und durch hochstrebende fürsten wie einzelne päbste und die Mediceer wenigstens dazu befähigt, die wiederhergestellte wifensschaft und kunst schneller und voller

als irgend ein anderes volk Europas in sich aufzunehmen. Italien hatte gerade jetzt in Dante seinen grösten dichter, und welche maler, welche bildhauer bereits im fünfzehnten jahrhundert!

Zeiten wie die geschilderte üben auf die einzelnen menschen, je nach deren sinn, eine ganz verschiedene einwirkung. die einen fliehen vor solchen strafgerichten in sich selbst zurück und zu gott, die andern suchen die strafgerichte und gott und sich selbst in den bunten freuden der welt zu vergessen; die einen verschmähen den genuß des augenblickes, weil er doch vergänglich, die andern haschen nach ihm, weil er allein gewiss sei. so denn auch damals, und die litteratur zeigt die gegensätze bedeutsam ausgeprägt. in Italien hier Dante, dessen sittlich-religiöser ernst durch das unglück des vaterlandes, dessen liebe zum vaterlande durch die verbannung nur zu noch gröfserer strengte, gröfserer wärme gesteigert wird, dort Boccaccio, mit dessen leichtsinnigen novellen sich eine landgesellschaft lachend die stunden kürzt, während in der heimat, aus der sie entwichen sind, tausende der pest zum opfer fallen. oder deutsche beispiele. da gehen neben einander her geistliche lieder der buße und des heimwehs und weltliche selbst der frevelhaftesten art, trinklieder z. b., welche parodien von psalmen und gebeten sind; neben einander das buch von den schalks- und schelmestreichen des Eulenspiegels und die sage vom Venusberge, in den die verführte jugend zu trügerischer lust und ewiger verdammnis fährt, umsonst gewarnt von dem treuen Eckard, der am thore sitzt.

Dieser gegensatz von düstrem ernst und scherzendem leichtsinn stand jedoch nicht lediglich so unvermittelt da: er fand zugleich seine gemütliche und künstlerische ausgleichung. er fand sie in der satire, welche die tugend empfahl, indem sie das laster strafte, und das laster strafte, indem sie dasselbe als thorheit, als narrheit dem gelächter preisgab; er fand sie, mit höherem mafs der erhebung, als die satirische ironie gewähren konnte, in jener grofsen stimmung des gemüts, wo laune und wehmut, komische und tragische weltanschauung in einen ton zusammenfliefsen, im humor. nur dafs, wie überhaupt die vollendung jetzt beinahe nirgend

gelang, auch die verschmelzung der zwei elemente nur selten ganz vollzogen ward: gewöhnlich überwog die irdische schwere und drückte den geist, der empor wollte, halb wieder hinab zur satire und der bloßen laune. aus dieser satirisch-humoristischen zeitrichtung geschah es, daß auf bildern des jüngsten tags die maler ihre meiste erfindungsfülle an die grausam-lächerlichen qualen der verdammten wendeten und gern in die menge derselben mit besonderer auszeichnung einen pabst und cardinäle stellten; daß ähnliche züge auch den trauerspielen eingereiht wurden, mit deren aufführung man die heilige passions- und osterzeit verherrlichte; daß man unmittelbar vor die großen fasten die tolle volle ausgelassenheit der fastnacht und der fastnachtspiele rückte, und gelegentlich wieder diesen fastnachtsspielen den ernsthaftesten zweck und inhalt gab; daß hart am ende des mittelalters noch Sebastian Brant seinen bitteren ingrimm über all die verworrenheit und verworfenheit, die er ringsum sah, nicht schicklicher einzukleiden wuste als in den großen fastnachtsaufzug seines narrenschiffes. und, wie zum theil schon diese beispiele zeigen, der spott, die laune ließ keinen, auch den höchsten nicht, unangetastet und kehrte sich voraus gegen die geistlichkeit: denn der humor in seinem aufschwung achtet der irdischen standesunterschiede nicht, und es war die zeit der neuen democratie und der schon sich verkündenden kirchenbesserung.

Zumal aber ward diese art und weise die dinge der welt zu betrachten auf den angewendet, der auch keines standes achtet noch schont, der gleichsam der genius des zeitalters war, den man das physische leben vernichten und hinter der erschöpfung des moralischen und politischen lauern sah, den tod. immerfort und immer auf dem grunde der ironisch-humoristischen stimmung wurden neue verbildlichungen und personificierungen des todes erfunden und gebraucht und aus der poesie in die alltägliche denk- und sprechweise fortgepflanzt; manche derselben haben sich von daher bis auf den heutigen tag erhalten. aus dem umstande nun, daß einige dieser bildlichkeiten und andre mehr oder minder ihnen ähnliche uns auch bereits im früheren, ja im frühesten mittelalter begegnen, ist wiederholendlich, zuerst, wie ich glaube,

von Jacob Grimm¹⁾ vermutet worden, es finde hier ein fortwirken altheidnischer anschauung statt, und man habe sich darum im vierzehnten und fünfzehnten jahrhundert den tod auf diese oder jene weise persönlich handelnd gedacht, weil schon der heidnische Germane sich ihn ebenso gedacht habe. dem ist aber kaum so. die altgermanischen vorstellungen von dem leben jenseits waren so wesentlich verschieden von denen, die das christenthum brachte, und wurden von letzteren so gänzlich unterdrückt, dafs nun auch der übergang in das jenseits, auch der tod in anderer gestalt als vormals erscheinen musste. es genügt hier auf einen einzigen, aber hauptsächlichlichen punkt aufmerksam zu machen. dem heidnischen Germanen war die gottheit des todes ein weib, Halja; der christliche übertrug diesen namen (es ist unser wort hölle) einschränkend auf den ort, an welchem jenseits die unseligen leben: den tod aber hat er stets, auch wo er denselben personificierte, eben *den* tod genannt, ihn als mann aufgefaßt²⁾. und so traf denn die art von mythologie, die sich im verlaufe des mittelalters neu und frei an den begriff des todes schlofs, von vorn herein eher mit dem griechischen als dem germanischen heidenthum zusammen, mit dem griechischen, dem auch der Tod eine männliche gottheit war.

Es hat aber diese mittelalterliche todesmythologie vor dem vierzehnten jahrhundert fast durchgehends einen anderen character besessen als in und seit demselben. vor ihm geschah die verbildlichung meist noch ohne zuthun des humors, in einem einfachen, aber durch die einfachheit grofsartigen stile, und es ward der Tod, um nur die gangbarsten darstellungen zu berühren, entweder mit weiterer ausführung eines biblischen bildes³⁾ als ackermann dargestellt, der den garten

1) deutsche mythologie 1835, 486 ff. 1844, 799 ff.

2) den Dänen in Nordschleswig ist sogar Hel selber ein spuk von männlichem geschlecht geworden: Müllenhoffs sagen d. herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg 244.

3) *ingredieris in abundantia sepulcrum, sicut infertur acervus tritici in tempore suo* Job 5, 26. *et cadet morticinum hominis quasi stercus super faciem regionis, et quasi foenum post tergum metentis, et non est qui colligat* Jeremias 9, 22. zahlreiche stellen des alten wie des neuen testaments, die den menschen in seiner vergänglichkeit mit dem gras und der blume des felde vergleichen.

des lebens jätet und eine blume darin nach der anderen bricht, der über das schlachtfeld schreitet und es mit blute düngt, mit schwertern furcht und mit leichen ansät⁴⁾; oder mit mehr selbständigkeit der vergleichung als ein gewaltiger könig, der durch die lande fährt und seine heerschaaren sammelt⁵⁾, der gewappnet auszieht gegen seine feinde die menschen⁶⁾ und sie gefangen nimmt⁷⁾, der sic in sein gastliches haus⁸⁾ oder als richter vor seinen gerichtsstuhl ladet⁹⁾: krankheiten sind die wiederholendlich mahnenden boten¹⁰⁾, und große schlachten werden als processe durchgefochten¹¹⁾. anders seit dem vierzehnten jahrhundert. für die neigungen, die von jetzt an herrschten, waren jene bilder zu heldenhaft einfach, zu unmittelbar: man liefs sie meistens fallen und griff dafür nach solchen, die auf den näheren stufen des alltagslebens lagen, und die den eindruck des erhabenen dadurch machten, dafs sie das große einkleideten in verhältnismäfsig niederes und geringes, ja gemeines. bilder der art waren den früheren jahrhunderten entweder noch ganz fremd gewesen, oder, wo man etwa auch schon damals auf sie stiefs, pflegte man ihnen doch nicht weiter nachzugehen.

4) zeitschr. 7, 129; *wie der tót umbe sich mit kreften háť gebouwen* klage 828. noch in späterer zeit braucht Johann Ackermann fast kein andres bild als des grasenden und blumen ausreutenden Todes: s. cap. 2. 3. 16 u. 17 seines gespraches. unmittelbar hieran grenzt es, wenn in Geilers predigten *de arbore humana* der Tod ein *holzmeyer* d. h. forster genannt und so auch in bildern der deutschen ausgabe (Strafsb. 1521) dargestellt wird, wie er den wald aushaut; vergl. mythol. 811.

5) mythol. 806 f. *des Tódes zeichen* d. h. das wappen des Todes, das die sterbenden oder gestorbenen als seine dienstmannen alle tragen (vgl. Wilh. Grimm über Freidank 65), am ausführlichsten in der warnung, zeitschr. 1, 442.

6) mythol. 805 f. zeitschr. 7, 548 f.

7) mythol. 805. *de doet — bint uns mit enen soe vasten band, dat he uns thuet in een ander lant* Mones quellen und forschungen 1, 127. vgl. des teufels bande mythol. 964.

8) mythol. 803; *thore des todes* zeitschr. 2, 536.

9) der Tod aber auch selbst als kläger: mythol. 806.

10) mythol. 807. 813. altd. blätter 2, 78. Job. Pauli schimpf und ernst, leseb. 3, 1, 79.

11) *uuolder uuár errahchón sínán uuidarsahchón* Ludwigsleich; Uhlands volkslieder 518.

desto häufiger und geläufiger wurden sie jetzt, und es sind z. b. die alten krieges- und siegeslieder der Schweiz, wie namentlich das auf die schlacht von Sempach, ganz angefüllt mit solchen mehr oder weniger durch- und ausgeführten vergleichungen. so brauchte man gern um den begriff des sterbens dichterisch zu umkleiden die verhältnisse und amtsverrichtungen der niederen geistlichkeit, und der kampf mit dem feinde ward ein beichtehören, dessen tödtung eine ertheilung von segnen und ablaß¹²⁾, der galgen das kloster zu den dürrern brüdern genannt¹³⁾. oder man verglich das leben mit einem schachspiel, den tod mit dem matt oder mit dem aufräumen der figuren. auf einem bild im kreuzgange des Strafsburger münsters sah man vormals den Tod am schachbrett, ihm gegenüber eine gesellschaft von päbsten, kaisern, königen, bischöffen u. s. f.; der Tod aber sprach *alles, das do lebt, grofs und klein, das mufs mir werden gemein; bobst, künig und cardinal, bischof, herzog all zu mal, graven, ritter und frauen, bürger, knaben und junkfrauen, ich sag üch ufs friem won, keinen ich des spiles erton. bewarent üch, junk und alt: üwer jar sind ufs gezalt. lenger will ichs nit gestatten: zu tod will ich üch matten*¹⁴⁾. ein noch älterer beleg: *ein meister glichit dise werlt eime schäfsabele. dá stán úffe künige unde küniginnen und rittere und knappen und venden: hie mite spilen si; wanne si müde gespilet haben, só werfen si den einen under den anderen in einen sack. also tüt der tót: der wirfet iz alles in die erden. welich der riche sí ader der arme sí ader der bábist sí ader der kunic, daz schowet an deme gebeine: der knecht ist dicke uber den herren geleet, só si ligen in deme beinhüse*¹⁵⁾. anderswo, und das von jeher

12) Sempacher lied im altd. leseb. 922, 1. 926, 8. 930, 41; vgl. in dem lügenmärchen von den 18 wachteln z. 67 *ein eichin pfaffe, daz ist wdr, ein büechin messe singet: swer dá zem offer dringet, der antláz im gegeben wirt, daz im der rücke gar gewirt: der seggen was ein kolben slac* und die processionen mit spiefen, das capitel beim fähnlein in Uhlands volksliedern 517 f. anderer beispiele der art noch genug.

13) z. b. Waldis Esop 4, 43.

14) die neue-kirche in Strafsburg v. Edel 88 fg.

15) bei Hermann von Fritzlär in Pfeiffers deutschen mystikern 1, 164.

besonders häufig, wird wie der tod überhaupt als ein fest, das die welt den menschen gebe¹⁶⁾, so der kampf einzelner kriegler oder ganzer heere als ein gastmal dargestellt und jede todeswunde als ein eingeschenkter und geleerter trunk¹⁷⁾; Hugo von Langenstein in seiner marter des heil. Martina überträgt diese verbildlichung von dem tode auf den nachbarlich verwandten teufel und schildert mit grausenhafter ausführlichkeit die gasterei des höllischen schenkwirtes¹⁸⁾.

Hieran denn endlich lehnt sich die vergleichung, auf welche wir fortan unser ausschließliches augenmerk richten wollen, die zusammenstellung des todes mit solchen lustbarkeiten, die hand in hand mit den übrigen freuden eines festes und festmales zu gehen pflegen, mit musik und tanz. schon im Nibelungenliede wird wiederholendlich der todeskampf des helden und spielmannes Volker ein geigenspiel und das schwert sein fiedelbogen genannt¹⁹⁾; jetzt, ein jahrhundert später, führt der Rosengarten dasselbe bild des weiteren und fast übermächtig aus, verstärkt aber zugleich dessen reiz, indem er als gegenkämpfer dem spielmanne den mönch Ilsan giebt: nun erscheint der kampf abwechselnd als geigenstrich und als beichte und ablaß²⁰⁾. in eben diese anschauungsart schlägt noch ein wortspiel ein, welches Abraham a s. Clara liebt: er sagt öfters, mit anwendung der alterthümlichen notennamen, das leben eines menschen gehe schon auf das letzte *la*

16) Freidank 178, 12.

17) z. b. *her skancta ce hanton sínán fianton bitteres lides* im Ludwigsleich; *des heiligen Cristes schenke* Ruolant 182, 18; *nu trincken wir die minne und gelten sküneges wín* Nib. 1897; *hie schenket Hagne daz aller wirseste tranc* ebd. 1918; *und schenken mir sanet Johans segen wie die wölff den lemmern pflegen* Waldis Esop 1, 49; *sus kunde er si ze hüse biten, si muosten im den pfeffer gelden* Ernst 918; *morgenbrot mit löffeln* im Sempacher lied, altd. leseb. 922, 24. den ersten anstofs mochten auch hier bibelstellen gegeben haben wie Jes. 49, 26. 51, 17. 22 u. a.

18) altd. leseb. 758 f. vgl. *Nobiskrug* mythol. 954. zeitschr. 4, 388.

19) *videlen* 1903. 1913. 1941. *dæne* 1939. 1941. *gígen slac* 1759. *videlboge* 1903. 1943. *ex ist ein róter anstrich* (blut statt barzes), *den er zem videlbogen hát* 1941. *einen videlbogen starken — gelích eime swerte* 1723. vgl. Reinardus 3, 2161 ff.

20) 1458 ff. Wilh. Grimm x und xvii.

mi fa d. h. laß mich fahren²¹⁾, oder es singe der Tod denselben das *la mi fa re*²²⁾. zur musik aber wird getanzt, beide künste gehören zusammen: die grauenhaften weisen, welche dort Volker aufspielt, heißen *leiche*²³⁾, ebenso in dem schweizerischen siegsgesange die schlacht von Sempach ein *tanz*²⁴⁾; Freidank spricht von einem tanze, zu welchem der tod die menschen sammle²⁵⁾, Sebastian Brant von sprün-gen, die derselbe lehre, vom reigen des todes und dem vor-tanze daran²⁶⁾, ein Niederländer des 14n jahrh. von einem reigen, an den alle müßen um sich hinüber zu singen in ein andres land²⁷⁾. die vergleichung ward noch dadurch empfohlen, daß man sich auch in diesem andren lande selbst die seligen wie die unseligen tanzend, daß man sich him-mels- und höllentänze dachte²⁸⁾, gerade wie schon das alter-thum gesang und tanz auch in den elysischen gefilden²⁹⁾. Hartmann Schedels weltchronik von 1493, die mit holz-schnitten nach Michael Wohlgemuth und Wilhelm Pleyden-wurff geziert ist, giebt als bild der auferstehung³⁰⁾ drei tan-

21) z. b. gehab dich wohl, Passauer ausg. d. sämmtl. werke 11, 255. 383.

22) Judas ebd. 5, 264

23) *sin leiche lütent übele, sin züge sint röt* Nib. 1939. *sine leiche hellent durch helm unt durch rant* 1944.

24) altd. leseb. 930, 36.

25) *got tet wol, daz er verbót, daz nieman weiz sin selbes tót: wisten in die liute gar, der tanz gewünne kleine schar* 175, 15.

26) uarrenschiff, Strobel 232. 234.

27) Mones quellen u. forschungen 1, 127. ob auch die oft vor-kommende redensart *den tót an der hant haben* den zum tanze ge-fafsten tod oder blofs die greifbare nähe desselben meint? J. Grimm giebt letztere deutung, mythol. 377, vgl. 807. für erstere könnten str. 2 und 4 des hochdeutschen todtentanzgedichtes sprechen: *ich hân iuch an die hant genomen und ich wil iuch füeren bi der hend an diser swarzer brüeder tanz.*

28) reigen der engel und der heiligen bei Christi himmelfahrt: offenbarungen der Christina Ebnerio, Heumanni opuscula 361; bei der himmelfahrt Mariae: Mones altd. schauspiel 87; *der helle reye*: des-selben schauspiel d. mittelalters 2, 81. 102.

29) Anacreon 4, 17. mythol. 807.

30) bl. 264 vw. der lateinischen, 261 vw. der deutschen ausgabe, hier mit keiner, dort mit der überschrift *Imago mortis*: der vorher-gehende text fordert jedoch ein auferstehungsbild.

zende todtē, denen ein vierter bläst³¹⁾. das sterben also ein tanz, zu welchem der tod den menschen aufspielt: im gegensatze dazu schreibt einmal Heinrich von Nördlingen seiner geistlichen freundin *es pffyet auch mancher gar wol, das dem hærer süeser ist den dem pffyer, und die andern tanzent mēr darnäch dan er selber: pit hie für mich, das ich den tanz eins wârhaften lebens tret nâch der süesfen pffisen dins liebs Jhesu Christi*³²⁾.

Wir haben bisher blofs solche fälle ins auge gefasst, wo die verbildlichung und personificierung des todes nur gelegentlich und nur vorübergehend in den denkmälern unsrer alten litteratur uns entgegentritt. dabei liefs man es jedoch nicht bewenden: das wohlgefallen an diesem kreise neugewonnener anschauungen trieb zu abgesonderter und abgeschlossener darstellung desselben. eine der schönsten altdeutschen prosaschriften, verfasst von Johann Ackermann im jahr 1429³³⁾, zeigt uns den Tod in streitendem zwiegespräche mit einem witwer, der ihn vor gott verklagt hat, und schon im vierzehnten jahrhundert ward von den angeführten vergleichungen diejenige, die am eindrücklichsten in die sinne fiel, ward der musicierende und mit den menschen davon tanzende Tod zum gegenstande dramatischer dichtung und schaustellung gemacht. denn tanz und drama fielen damals fast in eins zusammen. die tänze, die das volk schaarenweis im freien

31) 'eine Lütticher papierhandschrift aus der abtei s. Truyden enthält hinten eingeklebt einen holzschnitt, auf dem drei gerippe vor dem vierten pfeifenden tanzen:' Mafsmann in Naumanns Serapeum 8, 139. dieselbe darstellung als in Schedels chronik oder ein ausgeschnittenes blattstück derselben.

32) Heumanni opuscula 390.

33) unter dem titel *der ackermann aus Böhheim* erneuert herausgegeben durch v. d. Hagen. den namen Johann zeigt das acrostichon des schlufsgebetes, Ackermann als den zunamen die cap. 3 und 4. dieser Johann Ackermann war aber nicht aus Vogelwad oder Vogelwaid (v. d. Hagen s. iv. Gottfrieds v. Strafsb. werke 1, viii), sondern von gewerb ein vogler: *von Vogelwaid ist mein pflug* cap. 3; vgl. *gén und loufen ist mîn pfluoc* altd. wâld. 2, 51. *du bist ein jâger klug: zeuch hin und her, pflēge deines vaters pflug* ebd. 3, 118. *fluochen, schelten ist mîn pfluoc* ebd. 57. *lósheit ist in ein nützer phluoc* Ulrich v. Liechtenstein 630, 27. W. Grimm zu Freid. 385. *pfluoc* das substantiv zu *pflēgen*.

oder in eigens dazu bestimmten gebäuden anstellte, waren meist auch von irgend welchem gebärdenspiel begleitet, verbunden mit gesang und feierlichem aufzug³⁴); die tänze der jüinglinge, welche Tacitus als die einzige art schauspiel bei den Germanen nennt, ahmten kühn und schön eine schlacht nach³⁵), und selbst in den geistlichen schauspielen des mittelalters, die man ursprünglich doch in und bei kirchen auführte, kam häufiger tanz vor: in den osterspielen tanzten die ritter singend zu dem grabe Christi, das sie bewachen sollten³⁶), und tanzten mit hebräischem gesang die klagenden Juden zu Pilatus hin³⁷). so nun auch der tanz des Todes als öffentliche schaustellung, als drama. natürlich aber konnte das bei den motiven, die einmal gegeben waren, immer nur ein drama von der einfachsten und kunstlosesten, von der rohesten art sein: indem eine reihe von menschen verschiedener alter und stände vorwärts schritt oder auch in geschlossenem kreise da stand, und der Tod musicierend herzukam und einen von ihnen nach dem andern im tanz entführte, musste sich der dialog auf wenige worte, welche der Tod zu jedem einzelnen und wiederum jeder einzelne zu dem Tode sprach, und musste die handlung auf eine beständige wiederkehr immer des gleichen ab- und zugehens sich beschränken. indess man gab sich auch sonst wohl und noch im beginn der neueren litteratur mit solcher äußersten einfachheit des dramas, mit solcher einförmigkeit und eintönigkeit zufrieden. der ludus de corpore Christi³⁸), der streit der sieben weiber um einen mann³⁹) sind um nichts beweg-

34) vgl. was hierüber in meiner litteraturgeschichte § 72 und 83 gesagt ist.

35) *Germania* 24; *nudi iuvenes*: auch in schlachten selbst giengen die kühneren nackt. noch in späteren zeiten und noch jetzt dergleichen schwerttänze: sagen d. br. Grimm 1, 241; bei den Ditmarschen: Vieth in Dahlmanns *Neocorus* 2, 566; in Yorkshire: mythol. 281; als *österspil*: v. d. Hagens *minnes.* 2, 78; als öffentliche schaustellung der fechtschulen, wie 1551 zu Ulm: Schmidts schwäb. wörterh. 186.

36) z. b. Heffinanns fundgr. 2, 302.

37) fundgr. 2, 300. 307.

38) Mones altd. schauspiele 145.

39) Mafsmanns erläuterungen zum Wessobrunner gebet 98. das gedicht ist eine mutwillige ausführung der anfangsworte von Jes. 4.

ter und mannigfaltiger, ja sind es eigentlich in noch geringerm grade; ganz so aber läßt Pamphilus Gengenbach in seinem 'thatspiel' von den zehn altern des menschlichen lebens⁴⁰⁾ eben diese, vom zehnjährigen kind an bis zum hundertjährigen greise, an einem waldruder vorüberziehn und dessen lehren und warnungen empfangen, und wiederum ganz so hat sein fastnachtsspiel von 1517, der Nollhard, die unbewegliche haupt- und mittelfigur eines frommen einsiedlers, der hinter einander allen mächten Europas, dem pabst, dem kaiser und so fort bis zum landsknecht und dem Juden, ihre zukunft prophezeit.

Eine dramatisierung der art vom tanz des Todes hat die deutsche litteratur schon im vierzehnten jahrhundert besessen, eine reihe meist vierzeiliger versabsätze, stropfen, wenn man will, die ein regelmäsig wechselndes zwiegespräch zwischen dem Tod und je einer person von immer anderem stand oder alter bilden. es sind der personen ursprünglich 24, und ihre reihenfolge ist nach der rangordnung wohl abgemessen: zuerst der pabst, dann kaiser und kaiserin, dann könig, cardinal, erzbischof, herzog, bischof und so immer weiter hinab; zuletzt der bauer, jüngling und jungfrau und das kind⁴¹⁾. ihren hauptsächlichen inhalt nehmen die reden und gegenreden von dem her, was die grundanschauung des ganzen gedichtes ist, von dem tanz, an dem jeder müfse, hoch und nieder, jung und alt, von dem tanz und der ihn begleitenden musik: gelegentlich aber flechten sich auch noch andre der beliebten bildlichkeiten ein, wie wenn der Tod (ich führe aus der hochdeutschen gestalt der dichtung an) zum könige sagt *ich wil iuch führen bi der hend an diser swarzer brüeder tanz*: schwarze brüder sind Benedictinermönche⁴²⁾; oder er den ritter und den edelmann zum kampf herausfordert; und überall spricht treffend der Tod und erwiedert ihm der mensch

40) nach Aufsefs anzeiger 2, 14 bereits im j. 1500 gedruckt.

41) *syne muesten all uf syne fart und danzen in noch synen reyen, bābst, kaiser, künig, bischüff, leyen narrenschiff* 234; *pawes, keiser, hertoghen ende greven, geistelic, werltlic, richter ende neven, — gy advocaten, gy officiale, richter, schepene al to male, — olt, junk, starc of wal bewant, wy moten alle in dat ander lant* quellen und forschungen 1, 128 f.

42) *in swartzen klæstern* altd. leseb. 901, 30.

mit der charakteristischen bezüglichkeit, welche stand und alter vertragen, in besonders rührenden worten aber das kind: *owé, liebe muoter mín! ein swarzer man züht mich dá hin. wie wiltu mich alsó verlán? muoz ich tanzen, und kan niht gán!*

Wo und wann dieses deutsche drama zur öffentlichen aufführung gekommen, wird zwar nirgend berichtet, von ihm so wenig, als es bei andren zu geschehen pflegt: doch ist, dafs solche stattgefunden, auch von ihm unzweifelhaft: dem mittelalter war die unnatur noch fremd dergleichen blofs zu schreiben und zu lesen, nicht aber auch zu spielen. von Florenz haben wir aus dem fünfzehnten jahrhundert das nachher zu besprechende beispiel einer umziehenden, mit gesang begleiteten schaustellung des Todes, und es mag daraus noch auf weiteres und früheres geschlossen werden; in Frankreich aber sind während derselben zeit eben solche dichtungen wie jene deutsche nicht nur handschriftlich aufgezeichnet⁴³⁾, sondern sie sind auch gespielt worden, zu Paris gegen das j. 1424, zu Besançon im j. 1453⁴⁴⁾. hier standen die todtentänze, was übrigens mit gewissheit auch für Deutschland anzunehmen ist, gleich aller dramatik in der nächsten beziehung zu der kirche: sie wurden von geistlichen veranstaltet und geleitet, sie wurden in oder bei den gotteshäusern aufgeführt, und es scheint, dafs ursprünglich auch die in der legende so genannten Maccabäer, d. h. die sieben brüder sammt der mutter und Eleasar, die unter Antiochus Epiphanes den märtyrertod gelitten⁴⁵⁾, eine rolle in ihnen und eine vorzügliche rolle gespielt haben, falls man nicht blofs die aufführung zuerst an deren fest verlegte: nur so oder so erklärt sich der in Frankreich altübliche name *la danse Macabre, chorea Machabaeorum*⁴⁶⁾. die alte kirche

43) explication de la danse des morts de la Chaise-Dieu par Jubinal, Paris 1841, 19.

44) Carpentier und Henschel unter Machabaeorum chorea.

45) 2 Maccab. 6 und 7.

46) dieser lateinische ausdruck macht all die sonst versuchten herleitungen unzulässig, die von *Macarius*, der heiligen figur einer den todtentanz berührenden legende (recherches sur les danses des morts par Peignot, Dijon 1826, 81 u. a.), von *Marc Avril*, einem bürger zu Vienne, der dem capitel zu s. Maurice ein gut namens *Macabray* ge-

hat nur zweierlei ungetauften, blofs in ihrem blute getauften heiligen eigene feste gewidmet, jenen Maccabäern und den unschuldigen kindlein⁴⁷⁾, und zu Paris fanden die tänze der Maccabäer *aux Innocens*, in dem kloster der unschuldigen kindlein statt⁴⁸⁾.

Als die älteste jahrzahl des französischen todtentanzes ist oben 1424 vorgekommen: doch mufs gleich dem deutschen auch dieses drama schon im vierzehnten jahrhundert bestanden haben. denn schon ein dichter des letztern sagt im rückblick auf eine im j. 1376 erlittene krankheit *je fis de Macabre la dance, qui toute gent muine à sa traïce et à la fosse les adresse*, d. h. ich wäre an meiner krankheit beinahe gestorben⁴⁹⁾, und um dieselbe zeit ist die ganze dichtung auch schon von Frankreich aus nach Spanien gelangt: ich meine die *danza general*, die man früherhin irrthümlich dem Juden Santob von Carrion zugeschrieben⁵⁰⁾, eine reihe von 79 achtzeiligen strophen, wechselrede zwischen dem Tod und den von ihm entführten menschen mit einem eingange, welchen nächst dem Tode selbst ein *predicator* spricht⁵¹⁾. obwohl so früh bereits eingeführt, ist den-

scheukt (Jubinal 10), aus dem arabischen *magbarah* oder *magbourah* oder *magabir* s. v. a. kirchhof (van Praet bei Douce, the dance of Death, London 1833, 30) u. s. w.; vgl. Mafsmann in Naumanns Serapeum 8, 135. und ebenso erscheint es als ein missverständnis, wenn in den handschriften auf den zu anfang sprechenden docteur der name *Machabre* übertragen (Jubinal 19) und darnach wieder in die lateinische übersetzung des französischen gedichts gar als verfasser des ganzen ein *Macaber* bezeichnet wird.

47) Jacobi a Voragine legenda aurea cap. 109, ausg. v. Gräfe s. 454.

48) in Köln ein kloster der heil. Maccabäer: ein dort verfafstes gedicht über deren marter von 1517 verzeichnet Panzer, annalen der ält. deutschen litt. 1, zusätze 142.

49) Mafsmann, der im Serapeum 8, 134 die stelle mittheilt, scheint sie unrichtig auf die abfassung der *danse Macabre* auszudeuten.

50) Douce 25.

51) gedruckt in Ticknors geschichte der schönen litt. in Spanien, deutsch v. Julius, 2, 598 — 612. über den französischen ursprung ebd. 1, 77. 'sie ist aber unstreitig kein drama, sondern ein lehrgedicht, dessen aufführung ganz widersinnig gewesen sein würde' ebd. 1, 211. Schack indessen rechnet sie zu den dramatischen dichtungen: geschichte d. dram. lit. u. kunst d. Spanier 1, 123.

noch die anschauung vom todtentanze nie einheimisch in Spanien geworden, wie sie es in Frankreich, wie sie es gar in Deutschland ist: erst im sechzehnten jahrhundert kommt sie wieder dort zum vorschein, aber auch da wiederum als drama, als frohnleichnamsspiel: ein bürger zu Segovia, Juan de Pedraza, hat es gedichtet, zum schaden des todtentanzes selbst (es bleiben von diesem nur der pabst, der könig, die dame und etwa noch der hirte übrig) mit derjenigen einmischung allegorischer personen (*la Razon, la Ira, el Entendimiento*), die den frohnleichnamsspielen überall nah, besonders aber in der art der spanischen autos lag⁵²).

Das altfranzösische schauspiel, der erste anstofs dieser beiden spanischen, ist jedoch minder auf dem gewöhnlichen wege der überlieferung solcher dinge, nicht sowohl durch die schrift allein als unter vermittelung noch einer zweiten kunst auf die nachwelt und bis auf uns gekommen, indem man nämlich der handschriftlichen aufzeichnung strophe für strophe bilder beigegeben⁵³), indem man zu Paris auf die kirchhofmauer desselben klostere, wo man den todtentanz spielen pflegte, die ganze reihe seiner einzelnen situationen sammt den dabei gesprochenen versen hingemalt und späterhin, ehe noch die bilder und inschriften von der zeit wieder ausgewischt waren, vom j. 1485 an, durch holzschnitt und druck deren ferneren bestand gesichert⁵⁴), indem man anderswo und noch häufiger blofs die einzelnen situationen gemalt oder in stein gehauen, die worte aber, welche dazu gehörten, aus räumlicher nöthigung oder weil mit ihnen jeder doch bekannt war, weggelassen hat. solcher anschlufs der bildenden kunst an die dichtende ist natürlich, ist auch zu jeder zeit und bei allen völkern üblich gewesen: hier, wo die grundlage ein drama, eine verbindung der dichterischen rede mit sinnlich wahrnehmbarer darstellung, mit tanz und gebärdenspiel war, gewann die übertragung noch an reiz und leichtigkeit. die

52) *farsa llamada danza de la muerte* 1551; neu herausgegeben von Wolf: ein spanisches frohnleichnamsspiel vom todtentanz, Wien 1852.

53) beschreibung solch einer handschrift zu Paris bei Jubinal 18; den handschriften ohne bilder (ebd. 19) mögen lediglich die bilder fehlen: wir werden nachher in Deutschland das gleiche finden.

54) Mafsmann im Serapeum 2, 191 ff.

danse Macabre aux Innocens ist laut einer chronikstelle in den jahren 1424 bis 1425 gemalt worden⁵⁵⁾; für die übrigen, die gemalten zu Amiens⁵⁶⁾ und Angers⁵⁷⁾, den gestickten bei Notre Dame zu Dijon⁵⁸⁾, die steinernen zu Rouen⁵⁹⁾, zu Fécamp und im schloß von Blois⁶⁰⁾, giebt es einstweilen keine zeitbestimmung und wird auch, da bis auf den zu Angers sie alle zu grunde gegangen sind, kaum noch eine solche zu ermitteln sein: nur von dem gemalten des kreuzganges der sainte Chapelle zu Dijon weiß man, obschon die revolution auch dieses gebäude zerstört hat, die zeit und von ihm auch den meister, Masoncelle und das jahr 1436⁶¹⁾; der noch erhaltene aber der abteikirche von La Chaise-Dieu in Auvergne mit dem unverkennbaren gemisch zweier ganz verschiedener arten der malerei, einer leblos unbeholfenen und einer bewegtern beseren, mag zuerst schon im vierzehnten jahrhundert entstanden sein, nach 1343, in welchem jahre die kirche gegründet worden, im fünfzehnten aber stückweis eine übermalung und erneuerung erfahren haben⁶²⁾. die verse der dichtung sind auch hier nicht beigefügt: es weist aber zurück auf deren grund, wenn auch hier wie schon in der danza general den anfang der reihe (nur Adam und Eva und die schlange mit einem todtenkopfe gehn noch voran) und ebenso wieder deren schlufs eine malerisch bedeutungslose figur, ein prediger macht. wir werden auf den todtentanz von La Chaise-Dieu noch wiederholentlich zurückkommen müssen.

Mit dieser liebhaberei der Franzosen für malerische festhaltung der todtentanzgedichte, die freilich schon aus der sache selber sich erklärt, mag man etwa ihre kaum geringere

55) Peignot xxxiiij f. 83 f. Douce 15.

56) in dem kreuzgange der kathedrale, der 1817 abgebrochen worden: Douce 47.

57) erst kürzlich unter einem mörtelüberzug entdeckt: Jubinal 14.

58) in der revolution verschwunden: Peignot xxxviiij. Douce 35.

59) bei s. Maclou; ebenfalls nicht mehr vorhanden: Peignot xlvij.

60) auch diese beiden nicht mehr da: Jubinal 14.

61) Peignot xxxvij. Douce 35.

62) Jubinal, dessen oben schon erwähntes buch aufser der beschreibung auch eine vollständige abbildung giebt, hat diese mischung der stile nicht beachtet und setzt das ganze unterschiedlos in das 15e jh.

für bilder aus der thiersage, aus den abenteuern des fuchses und des wolfs vergleichen: auch die thiersage hatte einen satirischen bezug, gelegentlich gab auch sie den stoff zu theatralischer darstellung (Philipp der schöne liefs mehrmals um pabst Bonifacius VIII zu verhöhnen die procession des fuchses Reinhard aufführen⁶³), und sculpturen und gemälde aus ihr wurden auch in den wohnungen geistlicher herren und selbst in kirchen angebracht⁶⁴). wie viel besser noch passte in die geheiligten räume der todtentanz, der nicht blofs satirisch, der zugleich ein geistlich-ernstes lehrstück war! und so vergleichen sich denn noch näher die bildwerke, die im j. 1408 ebenfalls aux Innocens zu Paris über das kirchenportal sind gesetzt worden⁶⁵), bildwerke aus jener legende von den drei toden und den drei lebenden königen, die schon im dreizehnten jahrhundert mit wechselnder gestaltung verschiedene verfasser gedichtet hatten, Baudouin de Condé, Nicolas de Marginal und ungenannte⁶⁶), die auch, eng wie ihr inhalt an die danse Macabre rührt, sich mit dieser selbst verknüpft und in sie eingeschaltet findet⁶⁷).

Von Paris aus kamen bei der politischen und litterarischen und künstlerischen verbindung Frankreichs mit England die reime und bilder des todtentanzes auch hieher: das capitel von s. Paul in London liefs unter k. Heinrich VI und schon vor dem j. 1430 den Pariser todtentanz auf der mauer seines kreuzgangs wiederbilden; die französischen verse wurden dabei wörtlich in die landessprache übersetzt,

63) Reinhart fuchs v. Jac. Grimm cc.

64) zeitschr. 6, 285.

65) Douce 33.

66) Douce 31. Jubinal 8 f. auch in zwei mittelniederdeutschen bearbeitungen vorhanden: mythol. 810. eine weiterbildung ist die *visio heremitae* von einem gespräch zwischen der *vana Potentia*, *vana Prudentia* oder *Scientia*, *vana Pulcritudo* und einem *rex*, einem *sapiens* oder *iurisperitus* und einer *femina* oder *meretrix mortua*, die hinter dem Macaber in Goldasts ausgabe von Roderici speculum 271 ff. und in einer Münchner handschrift mit holzschnitten steht: Mafsmann im Serapeum 8, 136. ebenda sind noch andre bildliche darstellungen der legende nachgewiesen; von Orcagnas bild zu Pisa weiter unten.

67) bilderhandschrift zu Paris: Jubinal 18; drucke von 1486. 1491 u. a.: Mafsmann im Serapeum 2, 192. 195.

von John Lyndgate⁶⁸). auch von andern dergleichen gemälden, die sich ehemals zu Salisbury, zu Wortley hall in Gloucestershire, zu Hexham in Northumberland, zu Croydon im palast des erzbischofs befunden, und von einem teppich im Tower, ähnlich jenem zu Dijon, wird berichtet; das bild in Salisbury soll von etwa 1460 gewesen sein⁶⁹).

Aber kehren wir in das heimatliche gebiet, nach Deutschland zurück, dem lande, das von der dichterischen wie der bildenden behandlung des stoffes länger und mannigfaltiger und eigenthümlicher als irgend ein andres ist beschäftigt worden: Frankreich hat neben den bildern das gedicht fast durchweg fallen lassen, England aber hat zu beiden erst der französische vorgang angeregt und eben derselbe Spanien nur zur dichtung.

Die freude an bildwerken, die ihren gegenstand aus gleichzeitig gangbaren und beliebten gedichten entnehmen, war schon seit langem in Deutschland nicht minder groß als in Frankreich. auch hier wurden, um nur auf einige näher liegende beispiele hinzuweisen, bilder aus der thiersage an die kirchen gesetzt, von denselben geistlichen, die eben daraus um sich in ihrer klostereinsamkeit eine kurzweil zu machen theatralische vorstellungen schöpften⁷⁰); an ein haus zu Winterthur ist im vierzehnten jahrhundert ein tanz von männern und weibern und ein heitres, doch nicht gar sauberes abenteuer gemalt worden, der inhalt eines dem dichter Neidhart zugeschriebenen liedes⁷¹); ebenso in dem schwäbischen kloster Lorch ein gleichnis aus dem Barlaam Rudolfs von Ems, welches den unbestand des menschlichen lebens und die sorglosigkeit der menschen anschaulich macht: letzterem gemälde waren die bezüglichlichen verse der legende beige-
setzt⁷²). der handschriften aber, in denen deutsche gedichte von bildern unterbrochen und begleitet sind, ist eigentlich

68) Douce 51 f. Lyndgate starb 1430: daher die oben gegebene zeitbestimmung; ausgaben seiner übersetzung verzeichnet Mafsmann im Serapeum 2, 211. der kreuzgang bei Old Saint Paul's ist schon 1549 niedergegriffen worden.

69) Douce 52 — 54.

70) zeitschr. 6, 285 f.

71) das veilchen: v. d. Hagens minnes. 3, 202. 4, 441.

72) litteraturgesch. § 55, 84.

eine unzahl, und die fruchtbarste zeit der deutschen handschriftmalerei fällt gerade in das vierzehnte und fünfzehnte jahrhundert. so ist denn auch der todtentanz als eine Lieblingsdichtung eben dieser an verschiedenen punkten Deutschlands und jedesmal so, wie örtliche und zeitliche verhältnisse den text und noch mehr die bilder änderten, in die wand- und büchermalerei übergegangen: dadurch allein hat sich, wie jenes altfranzösische, so auch dies altdeutsche schauspiel bis auf uns erhalten.

Noch in der einfacheren, also der mehr ursprünglichen gestalt, wo der auftretenden personen blofs 24 und nur die wichtigern stände und ämter, besonders aber die reichern und höhern vertreten sind, giebt den todtentanz ein gemälde zu Lübeck⁷³⁾, in einer capelle der Marienkirche, welche sonst die plaudercapelle geheifsen hat, von einem bilde, das sich ehemals auch darin befand, drei plaudernden männern und drei teufeln mit der überschrift 'lüg, düvel, lüg!' ⁷⁴⁾ leider sieht man diesen todtentanz nur noch in einer erneuerung vom j. 1701, der vierten, nachdem ihn frühere schon 1463,⁷⁵⁾ 1588 und 1642 betroffen hatten, die bilder mit ölfarbe auf leinwand übertragen und die alten niederdeutschen reime gegen hochdeutsche, hochdeutsche vom j. 1701 vertauscht. zum glück jedoch haben sich anderweit auch die echten reime, wo nicht ganz, doch wenigstens theilweis noch erhalten⁷⁶⁾, und

73) ausführliche beschreibung u. abbildung d. todtentanzes in der st. Marien-kirche zu Lübeck, Lüb. 1831.

74) die merkwürdigkeiten d. Marien-kirche zu Lübeck, Lüb. 1823, 19.

75) von dieser die unterschrift, die sich bis auf die letzte erneuerung fortgepflanzt hat, *Anno Domini MCCCCLXIII. in vigilia Assumptionis Marie.*

76) ein Lübecker büchlein, der todtentanz in der s. g. totdenkapelle der st. Marienkirche zu Lübeck, giebt aufser den versen von 1701 auch die niederdeutschen, welche denselben zunächst vorangegangen. nach einer vermutung Mafsmanns aber (Serapeum 10, 305 f.) wären die letztern erst bei der auffrischung im j. 1588 verfasst worden und nur die zwei stropfen zu anfang und am schlufs rührten noch von der ursprünglichen dichtung her. diese lauten *de Dot spricht. tho dessem danze rope ick alghemene pawest, keiser vnd alle creaturen, arme, rike, gröte und klene. tredet vort: wente nu en helpt nen trureu und dat wegen kind to deme Dode. o Dot, wo schal ik dat vorstan? ik schal danssen und kan nicht ghan.*

an den bildern scheint, trotz jenen wiederholten auffrischungen und ummalungen, wesentlich nichts abgeändert: immer noch tragen sie, auch über jene älteste jahrszahl 1463 noch weiter rückwärts deutend, im costum und mehr noch in der einfachen, wohl gar nicht ungebildeten formengebung die unverkennbaren spuren der kunst schon des vierzehnten jahrhunderts. vierundzwanzig menschliche gestalten also: sie geben sich selbst und durch die beigefügten unterschritten zu erkennen als pabst, kaiser, kaiserin, cardinal, könig, bischof, herzog, abt, ritter, carthäuser, bürgermeister, domherr, edelmann, arzt, wucherer, capellan, amtmann, küster, kaufmann, klausner, bauer, jüngling, jungfrau, kind. man sieht, in fast ungestörter regelmälsigkeit wechseln geistliche und weltliche personen mit einander ab, und zehn von vierundzwanzigen sind geistliche: so gerne ward von der stimmung der zeit ihnen der vortanz gegönnt. es tanzen aber diese menschen nicht jeder für sich mit dem Tode, sondern in langer reihe, die nur an zwei stellen zufällig unterbrochen ist, stehn hand in hand je eine Todesgestalt und eine menschliche neben einander da: vierundzwanzig menschen und eben so viele Tode bilden einen reigen, aus welchem erst nach und nach die einzelnen paare zum tanz antreten sollen. ein Tod springt pfeifend voran: pfeifend, wie überall in den alten todtentänzen nur die geräuschvollere musik der blasgeräthe sich angewendet zeigt: denn sie allein pflegte jetzt den volksgesang und den tanz des volkes zu begleiten⁷⁷⁾: in den Nibelungen und dem Rosengarten, der hierin nur die Nibelungen weiter führt, ist es noch das spiel der geige, von welchem die dichtkunst ihre herben bildlichkeiten nimmt. die im reigen stehenden Tode haben durchweg auch eine springende haltung ihres leibes, während die menschen, deren hand sie fassen, minder lebhaft bewegt sind: denn diese sträuben sich noch und möchten lieber nicht im reigen sein. nirgend aber erscheint der Tod als gänzlich entfleischtes gerippe: so stellt man ihn erst seit dem sechzehnten jahrhundert dar; überall nur als eingefallene zusammengeschrumpfte leiche, nicht mit nackt daliegenden, nur mit stärker hervortretenden knochen. das

77) litteraturgeschichte § 75, 7.

war im mittelalter allgemeiner gebrauch⁷⁸⁾: er hatte seinen vorgang in der kunst der Römer; für die todtentanzbilder kam als besonders wirkender umstand noch hinzu, dafs in den schauspielen, die ihnen zunächst zum grunde lagen, die verkleidung auch wohl den äufsersten grad der magerkeit, aber kein gebein ohne alles fleisch nachahmen konnte. und vielleicht noch ein umstand: in Lübeck nicht, aber anderswo finden wir den Tod mit aufgeschlitztem unterleibe gemalt: es ist, als hätte der maler da sein muster an den künstlich zubereiteten mumien kühler grabgewölbe genommen. hier in Lübeck, eben auch als leiche, trägt immer der Tod ein vielfaltig um den leib sich schlingendes und ihn grosentheils verdeckendes grabtuch. vornehmlich ausgezeichnet mag noch die letzte, (dem wiegenkind sich nähernde gestalt des Todes werden: sie führt eine sense: in Deutschland und im vierzehnten jahrhundert weniger eine erinnerung an den gott der zeit als an den ackermann, den schnitter Tod, jene altbeliebte vorstellung der Deutschen.

Fast durchgehends, wenn wir auf schon besprochenes zurück und wieder jetzt hinüber nach Frankreich blicken, stimmt dieser todtentanz von Lübeck zusammen mit dem von la Chaise-Dieu. auch hier erscheint der Tod wie immer fleischig und mehreremal im grabtuch und öfters auch hier nach beiden seiten hin die menschen fassend: nur die Pfeiler, welche die mauerfläche, auf die er gemalt ist, unterbrechen, unterbrechen auch den zusammenhang des reigens; auch hier die menschen kaum bewegt, der Tod aber fröhlich springend oder mit weitschreitenden beinen zum tanz antretend. übereinstimmungen, in denen jedoch weder hier noch dort ein merkmal der entlehnung liegt: beidemale ward eben dem schauspiel gefolgt, das schauspiel aber musste in Frankreich wesentlich dasselbe als in Deutschland sein.

Der todtentanz von Lübeck ist lange zeit hindurch, da noch ein alteinfacher sinn dergleichen dinge höher achtete, ein ruhm und stolz der stadt gewesen: er ist sprichwörtlich

78) noch der grabstein landgraf Wilhelm II von Hessen († 1509) in der Elisabethenkirche zu Marburg zeigt denselben als fleischiges gerippe, und doch war hier ein einzelner todter, nicht der Tod selbst abzubilden.

geworden⁷⁹⁾, er hat wiederholentlich, im fünfzehnten und im sechzehnten jahrhundert, nachahmungen erweckt, er hat durch deren vermittelung die ganze bildlichkeit noch mehr nach norden hin verbreitet. schon im j. 1496 ward zu Lübeck ein *Dodendantz*⁸⁰⁾, ein zweiter eben da im j. 1520⁸¹⁾ gedruckt, der erstere noch in zahl und ordnung der bilder näher bei dem, was die Marienkirche an die hand gab, der andre mit aller willkürlichkeit ändernd und mehrend, durchaus neugestaltend⁸²⁾, privatarbeiten, wenn man so sagen darf, beide: beide wichen von dem, was in kunst und dichtung öffentlich überliefert war, in eigene freiheit ab und übten selbst auch keinen einfluss weiter auf die öffentliche kunst und dichtung Deutschlands. doch auf auferdeutsche dichtung hat der zweite von 1520 eingewirkt: es giebt von ihm eine theilweis wörtliche nachbildung in dänischer sprache, die zwischen 1530 und 1540 im druck herausgekommen⁸³⁾.

Lübeck hatte den todtentanz in niederdeutscher, andre theile des reichs in hochdeutscher sprache: er gieng durch die lande und wechselte die mundart und mit land und mundart mehr oder weniger auch die fassung selbst: gleichzeitig geschah dasselbe mit dem leich der geißler und, die dem todtentanz noch näher zur seite stehn, mit den passions- und osterspielen⁸⁴⁾. wir wenden uns jetzt nach dem oberen Deutschland hin.

Hier begegnet uns dieselbe vierundzwanzigzahl wie in Lübeck und begegnen uns der hauptsache nach eben dieselben personen wie dort in den mehrfachen handschriftlichen oder in holz geschnittenen aufzeichnungen des todtentanzes, die aus der ersten hälfte des fünfzehnten jahrhunderts sich in den bibliotheken zu München und Heidelberg und sonst

79) *he süht út as de Dód van Lübeck*: Lübsche geschichten und sagen von Deecke 118.

80) Bruns beiträge 3, 321 ff.

81) Mafsmann im Serapeum 10, 306 ff.

82) den Tod mit der sense, den das kirchenbild nur einmal hat, haben seine bilder zu wiederholten malen, und am schlufs ruft der Tod *ick wyl yw alle umme meyen*.

83) Mafsmann a. a. o. 312 ff.

84) litteraturgeschichte § 76, 38 f. und § 85, 52. 64.

noch erhalten haben⁸⁵). dieselben personen: nur ist die reihe der geistlichen und weltlichen würdenträger noch um den patriarchen, den erzbischof und den grafen vermehrt, dem edelmann ist noch die edelfrau, dem kinde die mutter beigelegt, jüngling und jungfrau dagegen sind weggelassen, und an ihre stelle und die des carthäusers, des wucherers, des capellans, des amtmanns und des küsters sind die klosterfrau, der bettler und der koch getreten: im ganzen wieder vierundzwanzig; aber der regelmässige wechsel zwischen geistlichen und weltlichen ist aufgehoben. noch wesentlicher jedoch weichen in zwei andern punkten diese bücher von dem todtentanze zu Lübeck ab. den zwiegesprächen des Todes mit den menschen geht in ihnen, gleichfalls gereimt, noch eine kurze vermahnung voraus, die einem prediger in den mund gelegt wird⁸⁶); eine zweite der art macht den schlufs; ja die eine handschrift fügt noch eine dritte hinzu. allerdings nun mag, wie in Spanien die danza general ein *predicador*, in Frankreich die danse Macabre ein *docteur* oder *l'acteur* eröffnet und auf dem bilde von la Chaise-Dieu ein prediger beginnt und schließt, das gleiche bei den auführungen des deutschen schauspieles vorgekommen, es mag der sonst bei dramen übliche praecursor hier ebenso gegen eine person von mehr geheiligter gestalt und rede passlich vertauscht worden sein, wie es geschieht, dafs s. Augustinus oder engel das eingangswort von osterspielen sprechen⁸⁷) und der pabst das schlufswort eines frohnleichnamsspieles⁸⁸); allerdings auch hat dieses wort des pabstes ganz die predigtweise, und überhaupt lag die predigt dem geistlich-ernsten

85) die eine handschrift zu Heidelberg fügt den deutschen versen noch eine lateinische übersetzung bei. vgl. die Baseler todtentänze von Mafsmann, Stuttg. 1847, 102 f. 120 ff.; dazu in steindruck die bilder aus Heidelberg. wie zu dem hier gegebenen texte sich die handschrift des herrn Kuppitsch zu Wien vom j. 1501 verhalte, wird aus der kurzen angabe in Mones anzeiger 8, 211 nicht ersichtlich: die mitgetheilten eingangsworte weichen ab.

86) in der so eben erwähnten handschrift von 1501 sogar gott dem herrn selber: *der ewige got spricht Nu ir menschen, haltet mein gebot u. s. w.*

87) Mones schauspiele des mittelalters 1, 72. 2, 33.

88) Mones altteutsche schauspiele 161.

drama so wenig fern, daß man das spiel von der himmelfahrt Mariae auch innerhalb mit wiederholten reden der art aus dem munde der apostel durchflechten und an einer stelle derselben⁸⁹⁾ noch einen eigenen *praedicator* einschalten mochte: diese predigten aber des deutschen todtentanzes sind so zum mindesten, wie sie vor uns stehn, offenbar schon der sprache und dem versbau nach ein jüngerer zusatz, sind erst im fünfzehnten jahrhundert, während das übrige um hundert jahre älter ist, hinzugedichtet worden, und was das wichtigste, sie nehmen nicht auf eine lebendig sich bewegende schaustellung, sondern auf das *gemälde*, auf die *figuren* bezug, die man hier vor sich sehe. hier also wie zur gleichen zeit in Frankreich handschriftmalerei des todtentanzes, und dieser selbst in seinem texte theilweis auf die bilder eingerichtet. doch fehlen die bilder in den handschriften⁹⁰⁾: es mochte sich, da man dieselben fertigte, nicht gleich der rechte maler dazu finden; nur zwei ganz in holz geschnittene bücher geben sie, denkmäler der holzschneidekunst von einem alter wie wenige mehr. die bilder stellen aber nicht wie das in der kirche zu Lübeck einen zusammenhangenden reigen dar: sie lösen denselben, was in einem buche nicht wohl anders angienß und deshalb in jenen Lübecker drucken und den drucken der danse Macabre ebenfalls geschah⁹¹⁾, was auch die dichtung selbst mit ihrer eintheilung in lauter gleiche stücke von rede und gegenrede wohl zuliefs, ja forderte, sie lösen den reigen in die einzelnen tanzgruppen auf und geben blatt für blatt nur je ein paar von tanzenden, den Tod mit einem menschen; zu der eingangs- und der schlufsrede aber, an denselben stellen wie dort zu la Chaise-Dieu, ist der prediger abgebildet, vor ihm pabst und kaiser, könig und cardinal, die ersteren sitzend, die letzteren stehend. schön sind die bilder nicht, aber wohl mehr durch die schuld

89) altt. schauspiele 42.

90) zu vergleichen der physiologus zu Wien, der auch auf bilder verweist (Hoffmanns fundgruben 1, 28) und platz dafür läßt, aber ihn leer läßt: die von Karajan in den Deutschen sprach-denkmälern des 12n jahrh. herausgegebene umarbeitung in reime hat die bilder.

91) ob auch bereits in dem wandgemälde von Paris, ist nicht mehr zu wissen; la Chaise-Dieu vereinzelt die paare nur zufällig, nicht mit absicht.

des holzschneders, der sich hier in einer noch kaum geübten kunst versuchte, als durch schuld des handschriftmalers, dem er gefolgt ist. die bessere meinung des malers schimmert überall noch durch das harte holz hindurch, in den lustigen sprüngen des Todes und den bittren scherzen, mit welchen er hie und da seine tänzer faßt, wie wenn er z. b. bei entführung der mutter deren flatternden kopfputz sich aufgesetzt hat. die bekleidung mit dem grabtuche, die in Lübeck durchgeht, kommt hier nur einige mal vor, wie in la Chaise-Dieu, und während dort nur ein Tod, der an die spitze gestellte, die pfeife bläst, kehrt hier, wo der reigen sich vereinzelt, die pfeife des Todes in drei tänzerpaaren wieder, und außerdem noch andere tongeräthe so geräuschiger art, der dudelsack, die trommel, die pauke. eine bedachtlosigkeit, daß die gleiche person als spielmann und als tänzer erscheinen muß.

An die zwei bisher besprochenen auffassungen des deutschen todtentanzes, die niederdeutsche zu Lübeck und die hochdeutsche der holzschnittwerke, schließt sich eine dritte gleichfalls hochdeutsche, die zufällig zwar in einem unzweifelhaft älteren denkmale, als wenigstens die holzschnitte sind, auf uns gekommen, in gehalt und gestalt aber ebenso unzweifelhaft jünger ist als sogar diese: der todtentanz im Klingenthal, einem ehemaligen frauenkloster der kleinstadt Basel⁹²). leider ist derselbe, und nicht bloß durch die ungunst der zeit, solch einem zustand der zerstörung entgegengeführt worden, daß wir von seinen bildern nur noch wenig, von seinen reimen gar nichts mehr würden zu sagen wissen, wenn nicht in den sechziger jahren des vorigen jahrhunderts ein kunstsinniger Basler bürger, Emanuel Büchel der bäckemeister, alles, was damals noch zu sehen war (und dessen war damals noch ebenso viel als jetzt nur wenig), sorgsam nachgemalt und abgeschrieben hätte⁹³). Büchel nun hat über

92) mehreres von diesem kloster in meinem academischen programm über Walther von Klingen, stifter des Klingenthalbals und minnesänger, Basel 1845.

93) aus diesem jetzt der öffentlichen kunstsammlung einverleibten werke sind die reime und bilder des klingenthalischen todtentanzes entnommen, wie Mafsmann beide in seinen Baseler todtentänzen, Stuttg. 1847, veröffentlicht hat.

einer der figuren, über dem grafen, noch die zeitangabe gelesen *Dussent. ior dri huntert vnd xij*, das tausend und die hunderte so mit buchstaben, die zwölf so mit ziffern bezeichnet. man mag die richtigkeit dieser letztern zahl in anstand ziehen, sie kann verwischt oder unvollständig gewesen sein: aber das vierzehnte jahrhundert steht fest⁹⁴), während für den Lübecker todtentanz das gleiche nur allerdings wahrscheinlich, die zeit aber, aus der jene handschriften und holzschnitte stammen, mit gewissheit erst die vordere hälfte des fünfzehnten jahrhunderts ist. und dennoch ist die form, in welcher man das schauspiel vom todtentanz an die wände des Klingenthal geschrieven und gemalt hat, eine jüngere und erst eine abgeleitete: denn sie ist deutlich aus einer verschmelzung der zwei einfacheren hervorgegangen, die zu Lübeck und in jenen handschriften und holzschnitten vor uns stehn: sie hält zugleich die personen fest, die blofs dem Lübecker, und diejenigen, die blofs dem todtentanze der bücher eigen sind: sie hat mit letzterem den patriarchen, den erzbischof, den grafen, die edelfrau, den bettler, den koch, die mutter gemein, und doch auch mit dem ersteren den wuchrer, den vogt, den waldbruder, den jüngling, die jungfrau; nur der carthäuser, der capellan und der küster, welche Lübeck hat, die handschriften aber nicht, fehlen ebenso im Klingenthal. dafür sind, wie die Heidelberger holzschnitte zu dem arzte noch den apotheker fügen, zwei andre personen hier noch vermehrfacht: neben dem bettler oder krüppel kommt noch der blinde, und an den platz des einen bürgermeisters oder juristen der älteren texte rücken drei figuren dieser art, der jurist, der fürsprech und der schultheifs. auferdem noch treten ohne irgend welchen älteren anlaß einige personen erst hier hinzu, der pfeifer, der herold, der

94) Heinrich von Nördlingen, der, wie aus seinen briefen sich ergibt, viel mit den nonnen im Klingenthal verkehrte, war zu Basel in den jahren 1338. 1339 und 1347 oder 48 (beiträge zur vaterländischen geschichte, herausgegeben von der histor. gesellschaft zu Basel, 2, 136 ff.): dürfte sein schon oben angeführtes wort von dem zum tanz des lebens pfeifenden Jesus Christus als eine hindeutung auf den zum tanz des todes pfeifenden Tod im Klingenthal gedeutet werden, so läge darin eine bestätigung mehr für den frühzeitigen ursprung dieser bilder.

narr, die begine, der Jude, der heide d. h. Mohammedaner und die heidin: erweiterungen, die dem todtentanze theils noch ein bestimmteres glaubensgepräge verleihen, theils, indem sie auch die niederen stände zahlreicher in mittheilenschaft zogen, der ganzen dichtung etwas von ihrer democratischen bitterkeit benehmen sollten. durch jene verschmelzung der beiden älteren texte und zugleich diese neuen zusätze ist die menge der personen, die ursprünglich mit einer gewiss nicht zufälligen noch bedeutungslosen abgrenzung nur 24 betragen hatte, hier auf die nichts bedeutende ungerade zahl 31 angewachsen.

Also auch zu Basel und schon im vierzehnten jahrhundert ein todtentanz. wenn es nöthig ist, aufser der allgemeinen stimmung des volkes und der richtung seiner kunst noch besondere umstände aufzusuchen, die der örtlich nähere anlaß solcher malerei gewesen seien, so bietet sich deren gerade für Basel eine lange, das ganze jahrhundert durchziehende reihe dar, im j. 1314 eine pest, an welcher vierzehnen tausende starben, und darauf hungersnoth bis zu gräueln der verzweiflung, 1349 der schwarze tod, der noch schrecklicher wütete, 1356 am Lucastage das erdbeben, und wiederum erdbeben und seuchen noch in späteren jahren⁹⁵). es ist jedoch auf dergleichen bestimmtere einzelanlässe schon deshalb weniger gewicht zu legen, weil dieser todtentanz durchaus nicht den character eines öffentlichen erinnerungszeichens hat, wie mit den umzügen am s. Lucastage⁹⁶) ein solches bezweckt war: sein platz sind die abgeschlossenen und schwer zugänglichen räume eines klostere, die doppelt unzugänglichen eines frauenklostere. und zwar ist es an den wänden des kreuzganges angebracht, desjenigen theiles der gebäulichkeiten, den man überall gern mit bildern schmückte, und dessen ausschmückung mit bildern des todes schon die nähe der gräber empfahl, die innerhalb seines umfangs lagen. es geht aber hier dem todtentanze selbst noch eine scene voraus, die bei dessen aufführung, falls sie nach gewohnheit in oder vor einer kirche geschah, auch gar wohl mag vorgekommen sein: vor einem beinhouse mit aufgehäuften schä-

95) Ochs geschichte d. stadt u. landschaft Basel 2, 1, 22. 62. 97.

96) Ochs a. a. o. 190.

deln stehn zwei Tode, beide blasend, der eine außerdem noch mit der art von trommel, die man im mittelalter *sumber* nannte⁹⁷⁾: solche figuren mochten das spiel, wie auch sonst im beginn eines dramas sich musik vernehmen liefs⁹⁸⁾, eröffnen und dann mit trommel und pfeife den tanz begleiten. von eben diesen kann man sich auch die worte gesprochen denken, die als inschrift über dem beinhaus stehn: *Hie richt got nóch dem rechten. die herren ligen bi den knechten. nú merket hie bi, welcher her oder knecht gewesen si.* sodann die tänzer, und zwar wie in den vorher erwähnten holzschnittwerken lauter einzelne paare, nicht wie zu Lübeck ein gesammelter reigen, obschon die lange und ununterbrochene fläche der wand die darstellung eines solchen wohl gestattet hätte: die beschaffenheit des gedichtes liefs den maler auch hier die theilung wählen. von den figuren der tanzenden hat die des Todes überall den geringeren kunstwerth; nicht ihrer häßlichkeit wegen: auf jene sanfte schönheit, welche der Grieche dem Tod, dem bruder des Schlafes, lieh, konnte und wollte man jetzt nicht ausgehn; aber hier mangelt dem Tode selbst die rechte charakteristik, und Lübeck und die holzschnitte leisten darin besseres: er macht nicht sowohl den eindruck des grausenhaften als den des matten, erscheint nicht sowohl heinern als gleichsam ledern weich, tanzt auch eigentlich nirgend, sondern macht nur mit schlaff gebogenen knieen einen ansatz wie zum laufen. mehrmals pfeift und einmal trommelt er noch selbst wie in den holzschnitten, und ebenso kommt auch hier zu mehreren malen das umgehängte grabtuch vor. selten nur humoristische einzelheiten, fast nur bei der edelfrau und bei dem kinde: hier wie dort hat der Tod aus seinem tuche eine kopfverhüllung nach weiberart gemacht, und schaut nun so der edelfrau über die schulter hinweg in den spiegel, in welchem sie selbstgefällig sich erblicken möchte, und fafst das

97) vgl. frauendienst 125, 26 *dar nâch ein holrblâser sluoc einen sumber meisterlich genuoc.*

98) *primo igitur persone ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore tubarum sollempniter deducantur* Richards Frankf. archiv 3, 137. *die zwên hornblâser* Mones schausp. des mittelalters 2, 185.

kind, als solle es ihn für die mutter halten. besser gerathen als der Tod sind die figuren der menschen, besser im ausdrücke, besser auch in der zeichnung. der patriarch und die edelfrau haben schönen faltenwurf; namentlich aber ist die jungfrau in gestalt und gewandung ein fast vollendetes kunstwerk und erinnert an den adel der antike. solcher gelungenen theile wegen würde man gern den namen des malers wissen, dem wir die ganze lange bilderreihe zu danken haben. man kann jedoch nur so viel errathen, dafs er nicht in Basel noch in Basels nähe daheim gewesen sei, sondern am Niederrhein: das zeigen die sprachformen, in welchen er die verse schreibt. am Niederrheine lüftete die kunst der malerei schon damals freier ihre schwingen, und in dem benachbarten Westfalen, zu Minden, ward im j. 1383 ein bild gemalt, welches nah an den todtentanz und besonders an eine so eben ausgezeichnete scene des Klingenthal rührte, ein fahnenbild, auf der einen seite ein königlich geschmücktes weib mit einem spiegel, darüber *vanitas vanitatum*, unten die jahrszahl 1383 und am rande deutsche reime, auf der andern der Tod mit der sense und wiederum deutsche reime⁹⁹).

Die deutschen todtentanzbilder und ebenso die französischen sollten nur eine allbeliebte schauspielichtung festhalten und veranschaulichen: die folge dieser unterordnung ist, dafs sie lediglich auch nichts weiter geben als eine reihe von einzelheiten, die alle einander gleichartig und blofs nach äufserer schicklichkeit gerade so geordnet sind, eine reihe, die nach zufall und willkür beginnt und endet, aber sich zu keinem einigen ganzen abschließt, nicht einmal, was doch nahe gelegen hätte, zu einem ganzen nach reliefart. denn dafs auf dem Lübecker gemälde alle figuren sich die hände reichen, macht daraus noch kein ganzes, giebt ihm keine einheit, ist keine composition. und doch wären die maler sowohl dieses todtentanzes als dessen im Klingenthal einer mehr künstlerischen behandlungsweise vielleicht nicht unfähig gewesen. dafür scheint im Klingenthal das schon mannigfaltiger zusammengesetzte bild zu sprechen, welches

99) Hilschers beschreibung d. todtentanzes — in Dresden, Dresden. u. Leipz. 1705, 12. nach eben demselben 10 f. u. 91 auch anderswo dergleichen fahnenbilder.

dem tanze voransteht, die zwei Tode vor dem gebeinhaus, dafür in Lübeck, falls dieser theil des gemäldes schon ursprünglich ist, die landschaft mit der ansicht der stadt, die hinter dem reigen als gemeinsamer grund sich ausdehnt. weder das eine noch das andre war durch worte des gedichts gefordert: im übrigen aber folgten sie diesem und musten sie ihm folgen, und da wiederholte sich mit jedem schritte die gleiche beengung. das darf man nicht aus den augen setzen, wenn man nicht den abstand zwischen diesen deutschen bildern und einem berühmten italiänischen derselben zeit und nächst verwandten inhaltes zu grell finden soll. ich meine den triumph des Todes von Andrea Orcagna, eines der vorzüglichsten unter den wandgemälden, welche die bogenhalle des Campo santo in Pisa schmücken¹⁰⁰). es wird dieses bild durch einen hohen, bis in den vordergrund reichenden fels in zwei hälften getheilt. auf der linken seite bewegt sich ein jagdzug zu pferd und zu fusse, an seiner spitze drei könige; ihr fröhlicher ritt wird durch drei särke gehemmt, in denen drei leichen, ebenfalls fürstliche personen, offen da liegen, umspielt von schlaugen und die eine schon fast in ein gerippe verwandelt. ein gebeugter greis, der heil. Macarius, steht dabei und deutet den anblick mit ermahnenden worten aus; gesicht und gebärde der könige und ihres gefolges zeigen grausen und betrübnis und reuiges insichgehn. im hintergrund felsige und begrünte höhen mit den thieren der wildnis und einsiedlern, den genossen des Macarius. also wieder im gemälde wie schon oben in einem frauzösischen bildwerk die legende von den drei toden und den drei lebenden königen, hier aber an einen heiligen eigennamen angeknüpft. während diese hälfte des bildes den tod in seiner bufseweckenden macht vorführt, gewahren wir auf der andren den weltsinn, der dahinlebt in allen freuden, unbesorgt um den tod, welcher den freuden schrecklich ein ende machen und den sünder einer ewigen strafe überliefern wird. unter blühenden und fruchtbeladenen orangenbäumen weilt eine gesellschaft jugendlicher männer und frauen, die zeit sich kürzend mit gesang und spiel und heiteren gesprächen. sie gewahren nicht, wie durch die lüfte der Tod auf

100) Andrea Orcagna starb 1389.

sie herabrauscht, eine grausige weibsgestalt (denn die Italiäner sagen *la morte*) mit fliegenden haaren, fledermausflügeln, dunklem drathgeflochtenem gewande und, dem Saturnus nachgebildet, einer sense. schon hat sie, während lahme und blinde vergeblich um erlösung aus diesem leben flehn, einen haufen vornehmerer darniedergemäht, männer, weiber, geistliche, ritter, könig und königin, und engel und teufel eilen herzu um die in kindesgestalt entschwebenden seelen¹⁰¹⁾ theils dem paradiese, theils der hölle zuzutragen, deren eingang hinten die feuerspeiende öffnung eines berges ist¹⁰²⁾. hier haben wir denn freilich composition, hier kunst in der darstellung der gedanken von tod und welt, und der zwiespältige gegensatz, in welchem dieselben scheinbar noch dargestellt sind, findet alsbald seine einheit in dem gemüt des beschauenden. aber hier war auch der maler an kein gedicht nach art des deutschen todtentanzes gebunden: er durfte selber schaffen, selbst anordnen. und allerdings kam ihm auch zu gute, daß überhaupt die kunst in Italien damals schon weiter gediehen war als in Deutschland, daß er ein Italiäner und so schon von natur mit drang und befähigung zu höherem künstlerischem bilden begabt war. die wahrnehmung desselben unterschiedes zu gunsten Italiens drängt sich uns auf, wenn wir bei Vasari¹⁰³⁾ von jenem fastnachtzuge lesen, den einst zu Florenz Piero di Cosimo angeordnet hat, zur zeit als die Mediceer verbannt waren, im j. 1433. ein großser, von büffeln gezogener wagen fuhr einher, ganz schwarz und mit todtengebeinen und weißen kreuz-

101) die seele als kind: vgl. Ottocar cp. 444. Mones anzeiger 8, 621.

102) deutlich blofs eine nachahmung dieser zweiten hälfte von Orcagnas bilde ist der triumph des Todes, den Antonio Crescenzo an eine außenwand des Spedale grande zu Palermo gemalt hat: vgl. darüber Ein jahr in Italien v. Stahr 2, 106. nur reitet hier der Tod und schießt mit pfeilen. von den pfeilen des Todes späterhin noch einmal; das pferd, das auch in der danse Macabre mehrmals vorkommt und auf Dürers holzschnitt Ritter Tod und Teufel, kann mythischen wie biblischen anlaß haben: apocal. 6, 8. J. Grimms mythol. 803 — 805. über den triumph des Todes von Hieronymus Bosch, der sich zu s. Ildefonso in Spanien befinden soll, weiß ich außer dieser angabe nichts.

103) opere (Firenze 1822) 3, 55 — 57.

zen bemalt; auf ihm stand riesenhaft der Tod mit der sense, umgeben von zugedeckten gräbern. von zeit zu zeit aber hielt der aufzug still: ein dumpfer posaunenstofs ertönte, die gräber öffneten sich, die toden stiegen heraus, männer nämlich in schwarzer kleidung mit weifs darauf gemalter abzeichnung des gebeines, und setzten sich auf den rand der gräber und sangen. das lied begann *dolor, pianto e penitenzia*, und weiter kamen, mit anbringung eines durch die jahrhunderte und namentlich auch in Deutschland oftmals wiederkehrenden spruches¹⁰⁴), die verse darin vor *morti siam, come vedete: così morti vedrem voi. fummo già comi voi sete; voi sarete come noi*. vor und hinter dem wagen ritten tode auf abgemagerten pferden, jeder mit vier ihm gleich verlarvten dienern, welche schwarze fackeln trugen und eine grofse schwarze fahne mit kreuz und todtenkopf¹⁰⁵). zehn ebensolcher fahnen beschlofsen den zug. und so bewegte sich derselbe vorwärts, indess alle mit zitternder stimme das miserere sangen. gewiss, ebenso weit als jenes bild zu Pisa an belebter mannigfaltigkeit, an einheit, an kunst die bilder in Basel und Lübeck und zu la Chaise-Dieu übertrifft, ebenso weit dieser florentinische fastnachtszug den tanz der toden, wie man ihn in Frankreich und in Deutschland spielte.

Richten wir den blick wiederum nach letzterem lande. hier zeigen uns Lübeck und das Klingenthal in Basel und die holzschnittwerke wesentlich stäts die gleiche schauspiel-dichtung, nur dafs im Klingenthal dieselbe weiter und reicher als sonst ausgeführt, zu Lübeck aber deren echte gestalt fast durchweg gegen eine spätere überarbeitung, die kürzere strophe der wechselreden gegen eine von acht zeilen vertauscht ist: noch aber spricht z. b. das kind in Lübeck

104) *sus sprechent, die dā sint begraben, beidiu zen alten unt zen knaben daz ir dā sīt, daz wāre wir; daz wir nū sīn, daz werdet ir* Freidank 22, 18. über dem heinhaus in Manuels todtentanze *hie ligend also unsre gebein. zu uns hūr dānzend, grofs und klein. die ir ietz sīn, die waren wir. die wir ietz sind, die werden ir*. andre stellen bei Mafsmann im Serapeum 8, 137 f. und bei Wilh. Grimm über Freidank 56.

105) ist die fahne mit dem Todesbild zu Minden und sind die ihr ähnlichen anderen bilderrahnen ursprünglich ebenso wie diese zu Florenz verwendet worden?

ganz so zum Tode wie an den andren orten: *o Dot, wo schal ik dat vorstan? ik schal danssen und kan nicht ghan!* die Lübecker reime und bilder haben nachahmungen in niederdeutscher sprache herbeigeführt: auf ähnliche weise, jedoch selbständiger, ordnet sich neben die holzschnitte und das Klingenthal noch ein zweiter hochdeutscher todtentanz, gleichfalls ein druckwerk (die erste seiner mehrfachen ausgaben mag schon um 1460 erschienen sein)¹⁰⁶), gleichfalls in achtzeiligen absätzen des gesprächs, aber so, daß gleich die ersten eingangsworte fast noch lebendiger als irgend sonst den eindruck eines aufführbaren und aufgeführten dramas machen. *Wol an wol an ir herren vnd knecht Springet her by von allem geslecht Wie iunck wie alt wie schone ader kruys Ir muisset alle in difs dantz huys.* den vier blasenden Toden, welche das beigefügte bild als die sprecher dieser worte bezeichnet (schon auch erheben unter ihnen drei todt sich zum tanz), folgt zunächst ein todtter auf der bahre, den wieder andre umspringen, einer dazu noch trommelnd: *Alle menschen dencken an mych Vnd hūden vor der werlt sych Ich hatte viell gūtes vnd was in eren Golt und sylber hatte ich tzu vertzeren Nū byn ich inn der wūrme gewalt* u. s. w. hierauf 37 paare der tänzer, zuerst der Tod und der *babst* und so fort die übrigen geistlichen und gelehrten, *cardinal, bischof, official, dumherr, pferrner, cappellan, apt* und *arzt*; dann die weltlichen, *kaiser, konig, herczog, graue, ritter, iunckher, wapendreger, rauber, wucherer, burger, huntwercksmān, iungeling, das iunge kindt, wirt, spieler, diep, der bose monich, der gude monich, bruder, doctor, burgermeister, rather, vorsprech, schriber, nonne, burgerin, iunckfrauwe, kaufman*; zuletzt wie in der spanischen danza general¹⁰⁷) noch todt *von allem staidt: Nv kümmet her fūrt von allem stait Welych hye vor difser dantze nyt en hait. Vwer ist vyll ich byn alleyn Doch überwinden ich uch alle gemeyn Vwer tzyt ist kommen yr müisset sterben Langer tzyt mogent yr nyt erwerben Synt yr gottes frunde das ist uch güt Ist das*

106) Mafsmann im Serapeum 2, 184 ff. ich habe das meusebachische exemplar (von 1470?) auf der bibliothek zu Berlin benutzt.

107) *lo que dice la Muerte a los que non nombro*: Ticknor 2, 612.

nyt so fart yr in der hellen glait; und nach deren antwort die schlufsrede des Todes (im bild ein beinhaus): Merckent vnd gedenkent yr menschen gemeyn Hye lygent gebeyne grofs vnd kleyn Welchs syn man frauwe ritter oder knecht Hye hait sych tzü lygen yederman recht Der arme by dem rychen der knecht by dem herrn — Welcher auch sy der geweltigst an synem gewallt Der drett herfür er sy iüng oder alt — Nü buwe aûch eyn yederman off dyssze werlt Vnd sehe an yr süberlychs vnd snodes getzellt Der kerner¹⁰⁸) ist yfs genant Dar inn so kommen wyr gar tzü hant Goit woille das wyr also dar in kommen Das yfs komme vnseren selen tzu frommen.

auf den bildern steht bald der Tod nur vor dem menschen, bald tanzt er vor ihm, bald auch ergreift er ihn mit zum tanze; immer ist er zugleich gerippt und fleischig und fast immer mit irgend welchem tongeräthe versehen, mit trompete, dudelsack, orgel, geige, harfe, triangel oder schellenklapper, beim kind mit einem kinderspiel, einem stab mit einer windmühle darauf. zuweilen (auch dies für die öffentliche schau- stellung ein wohl tauglicher schmuck) kommen wappenbilder vor, beim pabst und beim kaiser die schlüssel und der doppelte adler auf dem banner der trompete, welche der Tod bläst, beim könig und beim grafen fahnen, welche sie selber halten, mit den französischen lilien und den hirschhörnern Würtem- bergs, dem wappenträger aber führt der Tod sein eigenes wappenschild entgegen, einen todtenkopf und darüber zwei gekreuzte todtenbeine.

Jenes wappen in der fahne des grafen mag auf den ersten ursprung des gedichtes weisen: andre eigenheiten weisen auf einen zusammenhang mit der französischen danse Macabre hin. nicht die drei lilien in der fahne des königs: der könig von Frankreich stand dem deutschen mittelalter wie er- klärlich an der spitze alles königthums: so tritt derselbe schon bei Wernher von Tegernsee in dem osterspiele de

108) das beinhaus, mittellat. *carnarium*, ahd. *charnâri*, mhd. nhd. *charnâre kerner gerner*: Schmeller 2, 66. 330. Ruol. 260, 1. minnes. 2, 333 b (wo v. d. Hagen die lesart *gener* gegen die schwerlich bes- sere *kerenter* vertauscht hat). Iseeb. 3, 1, 456 f.; *generhufs* nar- renschiff 134. 265. *generbein* ebd. 185

adventu et interitu Antichristi auf¹⁰⁹⁾, und wo Nicolaus von Strafsburg von einem reichen und mächtigen könige zu sprechen hat, spricht er jedesmal von dem von Frankreich¹¹⁰⁾. sondern einmal die anordnung der tänzer, welche das ganze in zwei reigen theilt, einen geistlichen und einen weltlichen: anderswo in Deutschland sind beide stände, in Lübeck sogar mit regelmässiger abwechslung gemischt; in Frankreich aber trennt der todtentanz von Paris und ebenso der von la Chaise-Dieu auf ähnliche weise, wenn auch nicht die stände, so doch die geschlechter¹¹¹⁾. noch mehr aber an einzelnen stellen, beim kinde, beim kaufmann, die übereinstimmung der worte¹¹²⁾. rechnet man hiezu noch den auffallenden umstand, daß der lateinische todtentanz von Petrus Desrey¹¹³⁾, den man gewohnt ist als eine übersetzung der danse Macabre zu betrachten, gleichwohl auf dem titel von deutschen versen als seiner urform spricht (*chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et a Petro Desrey emendata*), so könnte deutsches selbstgefühl daraus wohl den schlufs ziehn, es sei für die danse Macabre aus unsrer deutschen dichtung geschöpft, erst von Deutschland aus sei der todtentanz nach Frankreich gebracht worden. indess würde so nur übereilung folgern. denn es wäre alsdann nöthig anzunehmen, daß Macaber der name eines deutschen dichters, daß diesem deutschen dichter zunächst die lateinische chorea nachgeahmt und erst aus der chorea die danse Macabre übersetzt sei. Desrey hat jedoch nicht früher als unter Karl VIII und Ludwig XII gelebt, während die danse Macabre aux Innocens zu Paris bereits im j. 1425 vorhanden war. hienach kann das durchgängige zusammentreffen der danse Macabre und der chorea nur so, wie man es von jeher gethan hat, aufgefaßt, für die wenigen stellen aber, wo jene auch

109) Pez thesaur. anecd. 2, 3, 185 ff.

110) Pfeiffers deutsche mystiker 1, 263, 36. 267, 34. 288, 1. 302, 13.

111) unter den ausgaben der danse Macabre enthält die erste, von 1485, nur noch die männer, die von 1486 nur die weiber, männer und weiber beide zuerst die von 1499: Mafsmann im Serapeum 2, 191. 193. 195.

112) Mafsmann a. a. o. 2, 188. 8. 132.

113) Pariser ausgaben von 1490 und 1499: Mafsmann Serap. 2, 193. 196.

mit dem deutschen todtentanze zusammentrifft, muß sie als das vorbild betrachtet, muß auch in diesem falle neben tausend anderen entlehnung aus Frankreich angenommen werden. Macaber als dichtername ist wie das ebenso auf französisch vorkommende *Machabre*¹¹⁴⁾ lediglich ein misverständnis des genitivs *Macabre*, *Machabaeorum*, und auch in den *versibus alemanicis* liegt sicherlich bloß irgend welches misverständnis. oder soll man den ausdruck so, wie Goldast es versucht hat¹¹⁵⁾, deuten? er fügt hinzu *id est, in morem ac modos rithmorum Germanicorum compositis*: die verse der französischen urschrift seien von der art gewesen, wie man auch auf deutsch zu dichten pflege, verse mit bloßer silbenzählung und mit reimen.

So hatte sich das schauspiel des Todes in nur zwiefacher gestalt über Deutschland ausgebreitet: mannigfaltiger als seine worte wechselten die bilder, die man ihm beigab, wo man es an die wände schrieb oder es in bücher schrieb und druckte: die bilder waren an jedem ort, in jedem buche neu und andre: sie kamen erst später und immer nur gelegentlich und überall nur im verhältnis der unterordnung zu den worten hinzu. darum heißt auch die zuletzt besprochene dichtung auf dem titel ihrer alten drucke *der doten dantz mit figuren*. indess noch in demselben jahrhundert wendete sich das verhältnis. bereits jene handschriften und holzschnittdrucke zeigen uns das schauspiel auf die figuren zugerichtet und damit die letztern zur hauptsache, die verse des erstern aber zur beigabe, zur erklärung, zur bloßen überschrift und unterschrift gemacht. und das war nicht wohl möglich, wenn das schauspiel als solches noch in allgemein lebendiger übung war. wirklich auch ist von etwa der mitte des fünfzehnten jahrhunderts, von derselben zeit an, da sie in Frankreich noch die chorea *Machabaeorum* spielten, für Deutschland keine spur und kein grund zu der an-

114) in Pariser handschriften der danse *Macabre* als name des den eingang sprechenden docteur: Jubinal 19.

115) in dem neuen abdruck der chorea (*Eximii Macabri speculum choreae mortuorum* u. s. w.) hinter seiner ausgabe des *Speculum omnium statuum totius orbis terrarum* auct. Roderico episcopo Zamorensi, Hanov. 1613, 231 ff.

nahme mehr vorhanden, daß der todtentanz noch aufgeführt und in anderer weise sei vor augen gebracht worden als durch bild und schrift und druck. um so überraschender ist es, wie gleichwohl in einem allbekannten spiele der jugend noch bis auf den heutigen tag sich ein nachklang jener alten schaustellungen erhalten hat. in dem text derselben, wie ihn die handschriften und holzdrucke geben, nennt das kind den Tod einen schwarzen mann: *ein swarzer man ziuht mich dá hin*; und unsre kinder haben ein fangspiel, wo eines nach dem rufe *fürchtet ihr euch vor dem schwarzen mann?* und nach der antwort *nein* den übrigen entgegentläuft und so viele es vermag aus ihnen herauszugreifen und damit sich beizugesellen sucht: ganz der Tod, der aus dem versammelten reigen einen nach dem andern wegführt und dessen schaar sich dadurch fort und fort vergrößert.

Also, abgesehen von diesem kindlichen überrest, seit dem fünfzehnten jahrhundert keine aufführung des todtentanzes mehr in Deutschland, ja überhaupt fast keine dichtung mehr, welcher in selbständigkeit diese anschauung den inhalt gäbe. desto häufiger aber seitdem die bilder. und nun sind es diese, die von ort zu orte wandern: die verse gehen nur noch zur begleitung mit; und die bilder bleiben dieselben, während die verse sich ändern müssen, ja verschwinden; oder es tritt eine ganz frische umschöpfung der bilder ein, und damit vielleicht auch eine ganz frische gedichtbeigabe. an der spitze aber all dieser orte und des ganzen neuen gliederreichen geschlechtes der todtentanzbilder steht Basel, steht als mutter und ahnherrin der todtentanz im Klingenthal.

Die nächste, vielleicht auch die erste wanderung trat er von Kleinbasel herüber nach Großbasel an, vom kreuzgange des Klingenthals an die kirchhofmauer des predigerklosters. die hauptanlässe dieser verpflanzung liegen nah: das frauenkloster im Klingenthal stand unter besonderer pflege und aufsicht der predigermönche¹¹⁶⁾ und daher mit denselben im engsten, vielleicht in täglichem verkehr; die mönche aber mußten es wünschbar finden, daß eine bilderreihe von so allgemeiner eindringlichkeit nicht so wie dort den augen der

116) mein Walther v. Klingen s. 18 f.

menge dennoch entzogen bliebe, dafs vielmehr eben solche bilder auch an dem zugang ihrer kirche angebracht und da eine beständig fortwirkende unterstützung der predigt und eindrucksammer als schrift und wort eine belehrung der laien würden: denn zumal in diesem verhältnisse pflegte das mittelalter den bildlichen schmuck der geheiligten räume aufzufalsen¹¹⁷); damit lehnte man auch den vorwurf des bilderdienstes ab¹¹⁸) möglich ist, dafs ein weiterer anstofs die grofse pest gewesen, die im j. 1439, nachdem schon während des jahrs vorher eine schwere theurung geherrscht hatte, auch Basel ergriff und da ihre verheerungen unter der bürgerschaft wie inmitten des versammelten concils anrichtete¹¹⁹). es möchte jedoch vorschnell sein, deswegen, wie man wohl thut, die anfertigung der bilder auf eben dieses jahr 1439 zu beraumen. zwar aus dem fünfzehnten jahrhundert sind sie gewisslich: ein gegenbeweis, aus den costümen etwa¹²⁰), kann mit sicherheit nicht geführt werden, da auch im mittelalter die gröfste wandelbarkeit der trachten gegolten hat und z. b. die mieder der frauen, die schnabelschuhe, die zwiefärbig getheilten kleider in öfterem wechsel auf- und wieder abgekommen sind; und hier wird die unsicherheit dadurch noch vermehrt, dafs die bilder im verlaufe der zeit mehrfache ummalungen haben durchmachen müssen, bei denen schwerlich jede einzelheit der ursprünglichen costümierung ist geachtet und festgehalten worden. noch aus dem fünfzehnten jahrhundert sind sie gewisslich, kaum jedoch älter als aus der

117) ermahnungen der heiligen kirche durch schrift und gottesdienst und bilder: Tauler (Frankf. 1826) 1, 288 f. alter gebrauch in Italien, dafs die prediger lange pergamentstreifen vor sich liegen hatten, deren eines ende die ihnen nöthigen formeln und gebete enthielt, während auf den andern herabhängenden theil bilder für das unten zuhörende volk gemalt waren; blätter der art noch zu Rom und Pisa: Rumohrs italiän. forschungen 1, 245. kirchengemälde die heil. schrift der laien: predigtstelle in Mones anzeiger 8, 611. *got hât den leien gegeben — driu buoch — . der himel ist der buoch einz. — daz ander buoch ist daz gemælde — . daz dritte buoch ist pffaffen leben* u. s. w. Heidelb. hs. 341, 184 b. c.

118) vgl. z. b. in Gregors d. gr. briefen 9, 105. 11, 13.

119) Ochs 3, 277 ff.

120) wie das Fischer versucht, über die entstehungszeit und den meister des Grofsbasler todtentanzes 15 f.

mitte desselben: denn es haben bei ihrer übertragung vom Klingenthal zu den predigern schon die bilder der früher erwähnten handschriften und holzschnittdrucke sichtlichen einfluß ausgeübt, die älteste jahrszahl aber, welche man für diese letzteren nachweisen kann, ist die zahl 1443.

Übrigens ist dieser todtentanz zu predigern ebenwie der im Klingenthal der zerstörung, ja er ist einer gänzlichen vernichtung anheimgefallen. im j. 1805, nach langer verwahrlosung, nachdem zuletzt sogar ein seilermeister längs der mauer sein gewerb getrieben, hat die obrigkeit dieselbe niederreißen lassen, bei nacht, weil sie doch den unwillen der bürger scheute. einzelne stücke wurden dabei noch von freunden der alten kunst geborgen: sie finden sich jetzt fast alle in der öffentlichen kunstsammlung vereinigt; das ganze aber, die bilder sammt den reimen, ist nur noch in den kupferstichwerken der alten Meriane, Johann Jacob und Matthäus¹²¹⁾, und zuverlässiger, weil keine, selbst unabsichtliche verschönerung mit unterlief, in der abbildung wiederum von der kunstfertigen und getreuen hand Emanuel Büchels aufbewahrt, die ebenfalls jetzt in unserer öffentlichen sammlung liegt¹²²⁾. die häuser, denen gegenüber sich einst die bemalte mauer hingezogen, heißen immer noch am todtentanz.

Wir haben nunmehr die bilderreihe selbst des näheren zu betrachten. es sind, im ganzen nur wenig geändert, dieselben bilder als im Klingenthal. auch hier wie dort 39 paare und ebenso geordnet: hinter dem beinhouse der pabst, der kaiser u. s. f.; bloß patriarch und erzbischof sind weggelassen, und dafür ist hinter den könig noch die königin, hinter dem herzog die herzogin und als letzte gestalt noch der maler selbst hinzugefügt, eine person, welche dem todtentanze, solange er noch als drama galt, natürlich fremd gewesen; außerdem ist an die stelle des fürsprechen der rathsherr, an die der begine der krämer gerückt, und kind und mutter

121) Johann Jacobs seit 1621, Matthäus des ältern seit 1649: s. Mafsmann im Serapeum 2, 175 ff.

122) nach Büchel die bilder, zum theil auch der text in den Baseler todtentänzen von Mafsmann und mit allerhand änderungen und zusätzen die später zu Basel herausgekommenen steinzeichnungen von Hieronymus Hefs, la danse des morts à Basle.

sind in éine vorstellung vereinigt. die geistlichen herren mochten ihren stand unverhältnismäßig stark vertreten finden; kaum aber hätten sie den patriarchen und den erzbischof und die begine beseitigt, wenn die pest von 1439 den hauptanlaß der malerei gegeben hätte: denn gerade bei dieser war der tanz auch an mehr als einen würdenträger der kirche gekommen. solchen abänderungen in betreff der tänzer gesellten sich noch zwei außerhalb liegende zusätze, bilder, von denen das Klingenthal noch nichts gewußt hatte, die aber hier vor den beginn und hinter den schluß noch angereiht wurden, an den beginn und noch vor das beinhaus ein prediger, an den schluß sodann Adam und Eva mit der schlange. ähnlich der todtentanz von la Chaise-Dieu; nur ist hier der sündenfall schicklicher ganz an den anfang gesetzt. und so hätte es wohl der baslerische maler auch geordnet, wenn jene französischen bilder, worauf die erste vermuthung fallen möchte, ihm das muster gewesen wären; statt dessen schloß er mit der ursach alles todes, dem sündenfalle, weil ihm zuletzt noch freier raum übrig blieb und etwa ein geistlicher des klosters ihm mit nachträglichem rathe zur hand gieng; den prediger aber entlehnte er aus einem handschriftbilde oder holzschnitt, wie deren gegen 1450 schon in umlauf waren: die composition dieses gemäldes, der prediger auf der kanzel und vor ihm papst und kaiser, könig und königin, cardinal und bischof, aber auch leute niederen standes, ist deutlich dem ersten bilde der holzschnittwerke von Heidelberg und München nachgeahmt. es fehlt auch sonst nicht an beispielen, wo die malerei eines kirchlichen und gerade solch eines kirchlichen raumes sich angeschlossen hat an die bilder eines buches: um nur das namhafteste noch zu vergleichen, die berühmten glasgemälde in dem kreuzgange des klosters Hirsau waren stück für stück aus der biblia pauperum entnommen¹²³).

Falsen wir nach dieser betrachtung des ganzen nun auch die einzelheiten ins auge, so erweist sich uns darin überall der fortschritt, den die kunst während des jahrhunderts gemacht hatte, das zwischen den malereien im Klingenthal und dieser ihrer nachbildung in Großbasel liegt. die

123) Gesserts geschichte der glasmalerei 123. vgl. 118.

beschränkung zwar auf je zwei tanzende, den Tod und einen menschen, ist geblieben, und ebenso im wesentlichen die auffassung derselben: aber innerhalb dieser grenzen geht alles weit über das urbild hinaus. im Klingenthal sind alle umrisse noch mit breiten schwarzen strichen bezeichnet, und die malerei giebt uns, mit geringem farbenwechsel, eine gleichtönige ausfüllung derselben: im predigerkirchhof ist solche einfachheit und armut längst schon überwunden, der maler freut sich an wechselnder mannigfaltigkeit der farben und an ihrer abstufung durch licht und schatten. die zeichnung ist berichtigt und die gebärde zu treffender charakteristik belebt. der Tod ist beineruer, rippiger, obschon auch hier kein ganz entfleischtes gerippe, mit einziger und wohlangebrachter annahme bei dem arzte, den ein skelet auffordert die anatomic zu beschauen; seine stellung entschiedner als im Klingenthal die eines tanzenden und sein verhalten gegen die menschen reicher als dort an humoristischen zügen. namentlich kehrt das hier öfter wieder, dafs sich der Tod in höhnisch vertraulicher weise mit irgend einem bezeichnenden eigenthume des menschen schmückt, den er davon führt. so trägt beim cardinal auch er einen cardinalshut, beim ritter einen harnisch, beim arzt eine salbenbüchse, beim narren eine kappe mit eselsohren und schellen; dem verkrüppelten bettler tritt auch er mit einem stelzfuß entgegen, dem pfeifer hat er die geige weggenommen und spielt ihm vor. bei denjenigen menschengestalten, die schon im Klingenthal gelungen waren, ist der abstand des künstlerischen werthes minder grofs; die jungfrau steht sogar hinter der des Klingenthal um manchen schritt zurück. éine figur jedoch überrascht wahrhaft durch die treffende auffassung, die ihr geworden, nämlich die des koches, im Klingenthal eine der charakterlosesten, hier ein feister mann mit behaglichem angesicht und gelüftetem gewande, damit ihn weniger schwitze. nun ist freilich schwer zu entscheiden, wie viel von all dem lobe auf die rechnung des ersten malers und ob nicht gar alles auf die rechnung eines spätern falle. denn, wie bereits bemerkt, auch dieser todtentanz ist wiederholendlich übermalt und ausgemalt worden; die haupterneuerung geschah im

j. 1568 durch Hans Hug Kluber¹²⁴). von ihm denn wird auch die ölfarbe herrühren und vielleicht erst damit jene vollkommene farbengebung: die ältern bilder waren sicherlich nur in wasserfarbe ausgeführt, gleich denen des Klingenthals. und wohl auch er, und nicht schon der ältere maler, hat den schlufs der ganzen reihe dahin abgeändert, dafs in dem letzten bilde nicht mehr die mutter erscheint, sondern der künstler des ganzen werkes, und deswegen nun im vorletzten, anstatt des kindes allein, die mutter mit dem kinde. denn die mutter, besonders aber der maler selbst in der spanischen modetracht des sechzehnten jahrhunderts sind unverkennbare portraitbilder, und nicht blofs eine freilich jüngere unterschrift bezeichnet sie als die contrafacturen Hans Hug Klubers und Barbarae Hallerin seiner hausfrau, sondern auch die verse, die dem Tod in den mund gelegt sind, nennen schon denselben namen: *Hans Hug Kluber, lafs malen stohn* u. s. f. es wäre zu umständlich, lieber zu vermuten, dafs Kluber auch hier ein älteres bild nur auf sich umgemalt habe: vielmehr scheint die ganze hinzufügung des malers erst dem Berner todtentanze von Nicolaus Manuel abgesehen, zumal auch die ähnlichkeit der an beiden orten begleitenden verse von der art ist, dafs die kluberischen sich als eine nachahmung derer zu Bern erweisen. im übrigen ist es den versen ebenso wie den bildern ergangen: es sind die alten, es sind die des Klingenthals, aber so, wie das fünfzehnte und mehr noch das sechzehnte jahrhundert sie nach dem model seines geschmacks und ungeschmacks, nach seinem verständnis und misverständnis geglaubt hat umändern zu sollen. frische züge, die gleichwohl innerhalb des kreises der echten alten anschauungen bleiben, werden damit nur ausnahmsweise herzugeführt, beim grafen etwa, wenn nun der Tod zu ihm spricht *herr graf, gebt mir das bottenbrot*¹²⁵), oder wenn der Tod beim namen *Dürrling* genannt wird¹²⁶). zuweilen auch (denn jetzt waren ja die verse zur blofsen erklärung geworden) ist die änderung nur um des bildes willen und nach dem bilde gemacht. so z. b. bei

124) mehr über diesen in Mafsmanns Baseler todtentänzen 42 ff.

125) der Tod als bote gottes: mythol. 799.

126) vgl. *Dürrbein* u. dgl. mythol. 812.

der edelfrau. sie und ihr über die schulter der Tod schauen in den spiegel. dazu im Klingenthal diese worte des Todes, *dansen, fraw, nôch úweren sin, bis de pfif ein tón gewin: si hát vor*¹²⁷⁾ *frawen vil betrogen, die al der tót hin hát gezogen; und diese der edelfrau, ich solt haben mótes vil, seh ich for mich der freuden spil. des tódes pfif mich min*¹²⁸⁾ *bezwingt; sin*¹²⁹⁾ *danzleit hie gar grúlich klingt.* in Großbasel aber, nun mit beziehung auf den spiegel, welchen das bild zeigt, *vom adel fraw, last ewr pflanzen*¹³⁰⁾: *ihr müfset jetzt hie mit mir tanzen; ich schon nicht ewers geelen haar. was seht jhr in den spiegel clar? und sie o angst und noht! wie ist mir bschehen? den Tod hab ich im spiegel gsehen. mich hat erschreckt sein grewlich gstatt, dafs mir das herz im lcib ist kalt.* oder bei dem blinden. im Klingenthal ist er einfach mit einem hündchen an der schuur gemalt: eigentlich aber sollte er gemalt sein mit einem führenden weib oder mädchen. denn der Tod sagt da *kun, blinder! du must ietz mit mir án dinen dank, das sag*¹³¹⁾ *ich dir. ich wil din fúerer iezen sin: dor um vurlófs din fúererin; und der blinde es ist mir yemer ach und ach, wie wol ich min fúererin nie gesach, das du mich dá von wilt tringen, die ich volhornet*¹³²⁾ *mit singen.* in Großbasel schneidet der Tod die schnur des hundes durch, und nun die verse *dein wegzeiger schneid ich dir ab. tritt sittlich: fullst mir sonst ins grab, du armer blinder alter stock in deinem büsen bletzten*¹³³⁾ *rock; und er ein blinder mann ein armer mann sein mus und brot nicht gewinnen kan. könt nicht ein tritt gehn ohn mein hund. gott sei globt,*

127) bei Büchel *für*.

128) d. h. *minne*; Büchel *myn*.

129) bei Büchel *Ein*.

130) *pflanzen* (vgl. litt. gesch. § 3, 18) wird namentlich vom herausputzenden ordnen des haars gebraucht: Ublands volkslieder 105. 366. Schmeller 1, 329.

131) *sag* fehlt bei Büchel und auch bei Mafsmann; die verwischte stelle, die im urbilde vor *dank* gewesen, ergänzen beide *Ain minen*.

132) bei Büchel *volhernet*. nach Stalder 2, 55 heißt *hornen* weinend ein starkes geschrei erheben. vor *singen* fehlt etwa noch *mim*.

133) *bletzen, pletzen* flicken, noch jetzt mundartlich.

dafs hie ist die stund. solche beispiele zeigen deutlicher als alles, in wie veränderter stellung gegen früherhin die reime des todtentanzes sich zu den bildern desselben jetzt befanden.

Der übergang aus dem Klingenthal nach dem predigerkloster ward für die fernere geschichte des todtentanzes entscheidend. denn eigentlich erst hier, wo die gemälde sich dem täglichen anblicke der kirchgänger und der bewunderung einheimischer wie fremder frei dahingaben, konnte der *Tod von Basel* ein aufgesuchtes wahrzeichen der stadt und ein sprichwort des volkes¹³⁴⁾ und damit der anstofs werden, dafs solche art der verbildlichung jetzt noch allgemeiner gäng und gäbe und noch öfter und an noch mehr orten beliebt ward, als schon bisher geschehn. zwar die dichtung, sie allein oder als die hauptsache, befasste sich damit nur wenig mehr. ein beispiel folgende verse, die zu anfang des sechzehnten jahrhunderts auf die innere seite eines buchdeckels sind geschrieben worden¹³⁵⁾, bruchstücke vielleicht eines gröfseren gedichtes.

*Wer bistu den jch hie sich
ainer gestalt so erschröckenlich
Ich muofs bey meiner trew ver jcheun
greuflslicher ding han ich nie gesechen
sein¹³⁶⁾ Anblick hat mich so gar geletzt¹³⁷⁾
Das jch bin aller chrafft entsetzt
Ich hab gefochten menngen tag
das mir meyn muott nie erlag
als seyt ich kum yn dise Nott
Ich main du seyest der bitter todt*

134) vgl. das lied in den Schweizer kühreihen und volksliedern v. Wyfs (1826) 91; *só schúdrig wie der Tód im Basler tódetanz* Hebels werke (1830) 1, 177; *alle schauder der natur, der Tod von Basel und der Neid von Weisfenfels* Platens werke (1848) 4, 60.

135) das buch ist in v. d. Hagens besitz; es enthält aufser dem Orendel von 1512 noch mehrere andere bis 1516 reichende drucke.

136) lies *dein*.

137) *letzen* im sinne von entkräften, schädigen hat auch noch Luther Jes. 11, 9, *man wird nirgend letzen noch verderben auf meinen heiligen berge*.

*Selig ist, der hot gehalten götz vnd der kyrgen gebott,
vnd in gotzforcht sein leben volbracht hot.*

Ach ich ge sterbenn

*Ja ich bin den alle ding forcht¹³⁸⁾
die gott auff erde ye geworcht
der mocht mir keines mir widerstan
hierumb so muestu auch daran,
perioden Die wayfs ich woll
das ist wen sich zertrennen soll
Die sell von leib so kum ich gleich
Jung alt fraw man arm vnd reich
Die muessend alle an meinen dantz
Dein hellünbarten ward nie so glantz
Das sy mir wider stuondt ye
Woll her vnd stirb die stundt ist hie
Nu volg mir nach*

und daneben am rande

*, e, R, O gott lafs mich also vnberayttet nit ersterben
lafs mich vor deine göttliche hulde erwerben
, d, t, das er mag nu¹³⁹⁾ nit mer gesein
ich will dir legen die stoltzigkayt dein*

nicht viel jünger, im j. 1533 oder 1534 zu Antwerpen gedruckt¹⁴⁰⁾, sind die lateinischen hexameter des Eusebius Candidus, *plausus luctificae mortis*, ein wechselgespräch zwischen dem Tod und 39 menschen, zuerst dem *imperator* und dem *rex Rhenanus*, dann dem pabst und andern geistlichen, darauf wieder weltlichen personen; als todtentanz bezeichnet er sich, wo zum abte gesagt wird *chorea saltabis eadem*.

Das möchten aus der dichtkunst nun die einzigen beispiele sein: zahlreich aber sind und immer zahlreicher werden

138) singularisches zeitwort gerade auch bei *alle ding* in Hans Sachsens comödie die ungleichen kinder Evae, act 3, *alle ding war schon zubereit ja nechten umb die vesperzeit*, und in Uhlands volksliedern 725, *dafs alle ding nit gult als vil und blib auch bei dem rechten zil*.

139) *nu* unsicher; statt *er mag* lies *en mag*; *d, t*, bedeutet *der tod*; *e, R*, vielleicht *ein Ritter*.

140) hinter einem lateinischen drama von der Susanna; darnach bei Douce 18—24.

die, wo sich die bildende kunst den todtentanz oder ihm zunächst verwandte anschauungen zum gegenstande nimmt. ich erinnere an die bildchen von Hans Baldung Grün (1470—1552), welche die öffentliche sammlung zu Basel besitzt, zwei weiber vom Tode wie vom buhlen überrascht, anziehend durch die vermischung des grausens mit wollüstiger üppigkeit, und noch einmal hier an jenen holzschnitt in der chronik Hartmann Schedels, die auferstehung der todten mit musik und tanz. nun ward auch, nachdem er bisher nur gemalt und gezeichnet worden, der todtentanz einmal aus stein gebildet: in Frankreich geschah das häufiger. herzog Georg von Sachsen, der schon in der hauptkirche zu Annaberg, welche er von 1499 bis 1525 baute, die zehn lebensalter beider geschlechter und am schlufs jedweder geschlechtsreihe hier eine todtenbahre, dort einen schild mit dem geripp eines todten hatte in stein aushauen lassen¹⁴¹⁾ und dadurch den anlaß ähnlicher wandgemälde zu Leipzig und zu Freiberg¹⁴²⁾ mochte gegeben haben, derselbe herzog zierte sein schlofs zu Dresden, dessen bau er im j. 1534 angefangen, mit noch ernsteren und eindrucksamern zeichen aus, einem todtenkopf am schlufssteine des thorbogens, einem todtengerippe im giebel, einem todtentanze längs der mauer des dritten stockwerks. denn der tod war zumal den gütern seines lebens wiederholentlich nah getreten, hatte ihm schon früherhin sechs seiner kinder und, da eben der schloßsbau begann, auch die gattin geraubt. ein großer brand, der das schlofs 1701 zerstörte, hat diese steinbilder alle theils auch zerstört, theils doch beschädigt: noch aber blickt der todtenkopf vom thor herab; der todtentanz ist im j. 1721 auf den kirchhof der neustadt Dresden übertragen und dabei durchweg wiederhergestellt, in einigen figuren, den vier letzten, ganz neu gefertigt worden¹⁴³⁾. sieben und zwanzig reliefgestalten

141) an den zwei chören über den sacristeien. ausführlicher darüber Hilscher in seiner beschreibung des todten-tanzes an h. Georgens schloffe in Dresden, Dresd. u. Leipz. 1705, 32 ff.

142) Hilscher 41. 92. das Leipziger bild war an Auerbachs hof, auf der seite gegen den neumarkt hin; am ende der zehn alter stand der Tod mit einer schlinge.

143) abbildung in einem buch von Naumann, der tod in allen seinen beziehungen, ein warnen, trüster und lustigmacher, Dresd. 1844.

von ungefähr lebensgröße; die auffassung und die anordnung durchaus neu und eigenthümlich. keine paare von tänzern, auch kein reigen, an welchem zwischen je zwei menschen immer wieder ein Tod gestellt wäre: nur dreimal zeigt sich dessen bild, zuerst blasend und hinter ihm pabst, cardinal, erzbischof, bischof, domherr, pfarrer und mönch; dann eine trommel rührend (todtenbeine sind die schlägel) und hinter diesem kaiser, könig, herzog, graf, ritter, edelmann, rathsherr, handwerker, landsknecht, bauer, bettler und nun auch einige weiber, die äbtissin, die edelfrau, die bäuerin, dann kaufmann, kind und greis; zuletzt mit niederwärts gekehrter sense der dritte Tod. die figuren sind keineswegs unschön, sie sind alle mit sauberkeit, einige wie der cardinal, der erzbischof, der mönch, der kaiser, der könig auch mit bezeichnungsvollem ausdrücke gearbeitet: aber es fehlt die veranschaulichung eines eigentlichen tanzes: nur wenige krümmen oder schwingen ihre beine demgemäls; die meisten gehen nur einer hinter dem andern her, und nicht einmal, daß alle einander die hände reichen: sie halten sich auch sonstwie an dem vorderarme fest oder berühren ihn gar nicht.

Diese bilderreihe zu Dresden mag ihre entstehung zwar dem antriebe verdanken, der von Basel aus ergangen war und unterhalten ward: im übrigen ist sie eigen und unabhängig. andre werke der art jedoch, und deren mehr und namhaftere, ja theilweis hochberühmte, sind auf den todtentanz von Basel als ihr wirkliches vorbild gefolgt oder haben ihm doch folgen wollen. antheil hieran hat sicherlich auch der umstand gehabt, daß letzterer sich in einem kloster des predigerordens befand, eines ordens von einfluß und überall hin sich erstreckender verbindung: kaum nur durch zufall ist es wiederholentlich gerade dieser orden gewesen, in dessen kirche, an dessen kirchhöfen der todtentanz von Basel unmittel- oder mittelbare nachahmung erfuhr. die dominicaner hatten, wie zuerst sie die mystik in Deutschland eingeführt, so auch und eben jetzt eine vorwaltende neigung zu allegorischer und dem verwandter auffassung und darstellung: beispiel und zeugnis dessen die schriften, die über das schach und selbst das kartenspiel von dominicanern verfasst sind¹⁴⁴).

144) vgl. meinen aufsatz über das schachzabelbuch Konrads v. Am-

Der zeit nach zunächst schließt sich hier an Basel Strafsburg an, mit den bildern, die noch im fünfzehnten jahrhundert an die inneren wände der predigerkirche, der jetzt sogenannten neuen, sind gemalt, bei der reformation jedoch übertüncht und erst im j. 1824 wieder entdeckt und theilweis wenigstens wieder sichtbar sind gemacht und gelassen worden¹⁴⁵). abweichende behandlung fehlt zwar auch diesen bildern von Strafsburg nicht. es sind weder paare, welche tanzen, noch ein geschlossener reigen, noch ein aufzug: fast überall sind mehrere menschen, wie sie durch stand oder alter oder sonst zusammengehören, je in eine gruppe vereinigt und stehen so theils, theils wandeln sie hinter einer gemalten reihe von säulen und bogen entlang; in jede gruppe springt und greift der Tod hinein um einen daraus oder gleich ein paar an seinen tanz zu holen. der Tod wie sonst ein mit haut und dünnem fleisch und noch mit dem grabtuch angethanes gerippe: nirgend aber führt er wie auch in Basel ein tongeräthe, und ebenso mangelt den gestalten der menschen jede weitere, noch mehr bezeichnende, humor und ironie noch verstärkende beigabe: über die kleidung, die einfache handgebärde und die mitunter hochgelungene gebärde des angesichtes geht die charakteristik nicht hinaus. dennoch hat der todtentanz bei den dominicanern zu Strafsburg von dem bei den dominicanern zu Basel nicht blofs den anstofs, er hat auch das maßgebende muster von daher empfangen. das wird durch die figurenreichere gruppe, die auch hier den anfang macht, den prediger auf der Kanzel mit zuhörern aller stände ihm zu füßten, und noch unzweifelhafter durch mehr als eine figur in eben dieser und in späteren gruppen sichtlich, und es würde gewiss noch öfter sichtlich werden, wenn man eine gröfsere zahl und folge von bildern hätte aufdecken mögen als nur so wenige. ein übelstand, der auch verhindert von der anordnung des ganzen klare einsicht zu gewinnen.

Jünger als der todtentanz von Strafsburg, aber in jedem menhausen in Kurz und Weissenbachs beitragen zur geschichte und literatur 1, 44.

145) abbildungen bei Edel, die neue-kirche in Strafsburg, Strafsb. 1825.

betracht bedeutungsvoller ist der von Bern, bedeutungsvoll schon dadurch, daß hier die entlehnung von Basel her eine volle gewissheit und nirgend verhüllt, daß hier auch wieder einmal die dichtkunst mit der bildenden verbunden ist, und schon um dessentwillen bedeutungsvoll, der ihn gemalt hat; Nicolaus Manuel von Bern, ein bekannter, man darf sagen, ein berühmter name, berühmt als maler, als dichter und als staatsmann, in jeder dieser richtungen seines wirkens ein scharf zugreifender vor- und mitarbeiter der kirchenbesserung, als maler nicht sowohl um schönheit bekümmert, mehr ein freund der berber und herber natürlichkeit. dies hat ihn denn auch die anschauungen des todtentanzes mit unverkennbarer begeisterung ergreifen lassen. er gieng denselben, wie uns die baslerische sammlung lehrt, mehrfach in einzelnen kleineren bildern, zeichnungen wie gemälden, nach¹⁴⁶⁾, und im zweiten jahrzehend des jahrhunderts bekleidete er die kirchhofmauer des predigerklosters zu Bern mit einem vollständig ausgeführten tanz der toden¹⁴⁷⁾. ganz etwas neues war seiner vaterstadt eine vorstellung der art nicht: schon von dem stadtschreiber Thüring Frickard, dem grofsvater Manuels, wird berichtet, daß er einen altar in s. Vincenzenmünster mit *köstlichen geschnetzten und gemaleten toden, deren ein theil für sich, ihre gsellen und lebendige gutthäter messe hielten, hat lassen zieren*¹⁴⁸⁾. Manuel aber gieng aus von dem todtentanze des predigerklosters zu Basel, und behielt im ganzen und wesentlichen all dessen gruppen bei; nur einige liefs er fallen, die herzogin, die edelfrau, den wucherer, den pfeifer, den herold, den blinden, brachte jedoch dafür so viel andre neue, den patriarchen, den doctor des geistlichen rechts, den astrologen, den deutschordensritter, den mönch, den burger, den handwerker, die dirne, die witwe, daß gleichwohl die reihe seiner tanzbilder auf eine gröfsere zahl kam als die baslerische, auf 41. mehrere der bezeichneten einschaltungen scheint jener ältere bilderdruck, der dotendantz mit figuren, veranlaßt zu haben: auch er schon hat den doctor, den mönch, den burger,

146) Nicolaus Manuel von Grüneisen 179. 184. 187.

147) lithographierte abbildung: Nikl. Manuels todtentanz, Bern o. j.

148) Grüneisen 165.

den handwerksmann; noch deutlicher aber tritt sein einfluss darin hervor, das Manuel so wie schon er die beiden hauptstände, geistliche und weltliche personen, trennt, zuerst insgesamt jene vom pabst, dann insgesamt diese vom kaiser an vorführt, während im Basler todtentanz beide stände bunt gemischt durch einander gehn. auch den beginn und den schlufs des ganzen machte er anders, als in Basel das geschehen war: den sündenfall rückte er, wie auch passlicher, an den anfang, schob aber gleich dahinter noch die ertheilung der zehn gebote und die kreuzigung ein; das schlufsbild ward eine grofse zusammengesetzte vorstellung, ein prediger auf der kanzel, den todtenkopf zeigend, der Tod als mäder, dessen sense eben ein kind darniedergestreckt hat, auf dem rücken köcher und bogen, vor ihm ein grofser haufe von gestorbenen jegliches geschlechts und standes, alle mit pfeilen in der stirn, im hintergrunde ein baum, von welchem der wind sterbende menschen herabschüttelt. der prediger war in Basel vorangesetzt; die pfeile des Todes, die auch in den druckausgaben der danse Macabre und zu la Chaise-Dieu vorkommen¹⁴⁹⁾, scheinen so wie sonst auch dessen auffassung als eines jägers¹⁵⁰⁾ aus einer bekannten psalmenstelle¹⁵¹⁾ abgeleitet, der baum aber aus einer stelle Jesus Sirachs¹⁵²⁾; endlich zu der schaar, die am boden liegt,

149) zweimal hier der Tod mit bogen und pfeil und einmal ein mensch, dessen kopf von hinten her ein pfeil durchbohrt. auch au dem früher schon erwähnten wandgemälde zu Palermo ein pfeilschiefsender Tod.

150) mythol. 805 f. in der kirche zu s. Petrus martyr in Neapel ein marmorrelief, der Tod mit einem falken auf der faust, ihm unter den füfsen ein haufe menschen, ihm gegenüber ein geld anbietender mensch; zu jenea spricht der Tod *eo so la morte, che caccio sopra voi, jente mundana* u. s. w.; der mensch zum Tode *tutti ti volio dare, se mi lasci scampare* und der Tod erwidert *se mi potesti dare, quanto si pote dimandare, non te pote scampare la morte, se te viene la sorte*: Douce 49 f.

151) *non timebis a timore nocturno, a sagitta volante in die* ps. 91, 5.

152) *omnis caro sicut foenum veterascet et sicut folium fructificans in arbore viridi. alia generantur, et alia deiiciuntur: sic generatio carnis et sanguinis alia finitur et alia nascitur* ecclesiasticus 14, 19.

mag wiederum der dotendantz mit figuren anlafs gewesen sein, der gleichfalls so mit einem gesamt-bilde, mit toden *von allem staidt* abschlofs: oder ist gar eine erinnerung an den Campo santo in Pisa, an Orcagna gedenkbar, der auch solch eine buntgemischte gruppe unter die sense des Todes legt? Manuel ist in Italien gewesen um 1511¹⁵³).

Wenn der bernerische künstler schon in der anordnung des ganzen so beträchtlich von seinem Basler vorbild abgewichen ist, so hat er seine eigenheit noch viel mehr in der behandlung der einzelnen theile walten lassen. er will neu, er will selbständig sein; er will nicht den Basler copieren, sondern für die Berner malen. darum füllt er den hintergrund mit kühnen bergformen, wie sie von Bern aus und in der gegend Berns gesehen werden, und giebt seinen menschen porträtgesichter aus der heimat, fügt sogar jedem, damit die erinnerung noch verstärkt und bestätigt werde, das wappen der person bei, die er meint. sein Tod, oder noch besser seine leichen (denn er geht von der eigentlichen personifizierung des todes so weit ab, dafs er einmal auch einen leichnam hinstellt¹⁵⁴), sein Tod ist nicht grauenhaft: er erweckt ekel mit den zerzausten haaren an haupt und kinn und den noch herunterhangenden lappen fleisches: um so gräfslicher macht es sich nun, wie er ausgelassen springt, wie er pfeift und trommelt und mit einer häufung der tongeräthe, wiederum gleich jener im dotendantz, auf geige und laute und leier spielt, wie er sich auch hier seinem tänzer gleich herausputzt, mit dem helm des edlen oder mit dem grünen kranze der jungfrau. rührend aber ist der Tod beim kinde: er bückt sich tief, damit ihm dasselbe an die hand reiche, und bläst ihm auf einer kleinen kinderpfeife vor. wie des Todes, so sind auch die stellungen der menschen hier überall bewegter, und nicht selten tanzen sie mehr oder minder

153) Grüneisen 87 f.

153) auch ein holzschnitt in einer mir unbekanntem predigtsammlung Geilers von Kaisersberg, sermones de xxiii conditionibus mortis (das alphabet in xxiii predigen?), soll den Tod als weib, als schwarze gerunzelte frau mit offenem rachen und einem baken in der hand darstellen, ähnlich also dem bild Orcagnas im Campo santo. hier aber ward das weibliche geschlecht von der sprache gefordert, in Deutschland nicht.

lebhaft mit. und ähnlich dem, was bereits in Strafsburg vorgekommen, begnügt sich der mähler nicht überall mehr mit den sonst üblichen je zwei figuren: vor dem heinhaus stehn vier blasende Tode, weiterhin fallen zwei Tode über vier mönche her, und der Juden und heiden ist noch eine gröfsere zahl. ganz besonders aber in seinem sinn und seiner eigensten weise ist Manuel mit der geistlichkeit verfahren: auf den bildern, die ihr gewidmet sind, giebt er seinem ganzen gegenpäpstischen ingrimm ebenso als mähler freien spielraum, wie er es in seinen fastnachtsspielen als dichter thut. gleich der erste, der pabst: vier kämmerlinge tragen ihn auf einem reichverzierten sessel stolz daher: aber die verzierungen stellen Christum dar, wie er die käufer und verkäufer aus dem tempel treibt, und dann, wie er gegenüber den pharisäern die ehebrecherin frei läfst; und auf den sessel kommt der Tod geklettert und reißt dem pabste die dreifache krone ab. es ist wie ein bild aus oder zu jenen fastnachtsspielen. als den letzten von allen hat Manuel sich selber portraitiert, mit einer kühnheit der auffassung, die vom lächerlichen nicht mehr zu unterscheiden ist: er malt sich, wie er eben an dem todtentanze selber malt; noch ist sein pinsel an einem kopfe des zunächst stehenden feldes beschäftigt: da kriecht, mit der sanduhr auf dem rücken, der Tod herbei und greift ihm an den malstock. nach all diesen beispielen gewollter und gesuchter neuheit mufs es um so mehr befremden erregen, dafs eine figur, die des koches nämlich, und nur diese éine fast zug für zug übereinstimmt mit dem koche des Basler todtentanzes. soll Manuel blofs hier nichts eigenes vermocht haben? es wird kein irrthum sein, wenn man vermutet, auch in dieser einzelheit habe Manuel nicht von Basel, es habe vielmehr der spätere baslerische erneuerer von Manuel entlehnt. schon früher ist für noch ein anderes bild ein solches verhältnis zwischen Manuel und Kluber als wahrscheinlich und ist gerade die figur des koches als eine für den todtentanz von Basel fast zu gute bezeichnet worden. auf eben diesem wege denn mag es sich auch erklären, dafs eben wie Manuel so Kluber einmal den Tod in weibsgestalt auftreten läfst, Manuel beim kaufmann, Kluber an einer vermeintlich bessern stelle, bei der königin.

endlich auch in den beigegebenen versen steht Manuel zwar unverkennbar auf dem grunde Basels: aber doch ist, was er dichtet, wieder ebenso neu und ihm eigen, als was er malt, und ebenso nur aus seiner art die dinge anzusehn und zu benennen. übrigens hat die mauer, welche Manuel mit seinen bildern angefüllt, schon viel früher als die mauer des baslerischen predigerklosters, schon im j. 1560, den abbruch erleiden müssen; nur copien der bilder sind noch vorhanden, und ein haus, welchem jene mauer einst gegenüber gelegen, heißt jetzt noch der todtentanz: beides wie in Basel.

So selbständig aber Manuel verfuhr und verfahren wollte, im wesentlichen blieb er immer noch bei der baslerischen und überhaupt der alten weise, führte immer noch den Tod vor, wie er keines standes, des höchsten so wenig als des niedrigsten, schont, und führte dies vor unter dem bilde des tanzes. anderthalb oder zwei jahrzehende nach ihm sollte ein andrer, ein größerer künstler, als er gewesen, ein künstler aus Basel selbst, den gleichen stoff und das gleiche vorbild noch einmal zur hand nehmen, aber nur um zugleich die ganze anschauung von grund aus umzugestalten und sie endlich in das gebiet wahrhafter kunst zu führen. Hans Holbein als Basler kannte die todtentänze seiner heimat, wenigstens den am predigerkirchhof, wohl und muste als künstler eindrücke von daher empfangen. aber er hat, so angeregt, nicht blofs den kleinen todtentanz für eine dolch-scheide, den wir dreimal auf der Basler sammlung sehn, er hat auch für den holzschnitt seine *Imagines mortis* gezeichnet¹⁵⁵). und diese, wie ganz anders erfassen sie den gemeinsamen, wie gänzlich erneuern sie den alten stoff! es sind eben bilder des Todes, es ist kein todtentanz mehr. nicht das nur, wie bis auf ihn geschehen, will Holbein zeigen, dafs vor dem tode kein stand, kein alter sicherheit gewähre: er fafst den gedanken höher, tiefer, weiter, fruchtbarer auf, gleich jenem maler in Pisa und gleich dem dichter

155) abdrücke von 1530 und als buch von 1538 an; dies zuerst mit französischem text: *Les simulachres et historiees faces de la mort*, (später auch *Les Images de la Mort*); dann, seit 1542, auch mit lateinischem: *Imagines de morte, Imagines mortis, Icones mortis*. vgl. Malsmann im *Serapeum* 1, 245 ff.

des alten liedes *Media vita in morte sumus*: sein gedanke ist, wie der tod mitten hineinbricht in den beruf und die lust des erdenlebens. das war jedoch nur darzustellen, indem der künstler abgieng von der altüblichen zweizahl der figuren, indem er mehrere, viele zur gruppe vereinigte, indem er ganze abgeschlossene bilder componierte und, so klein sie auch sind, mit all der zuthat, deren die historische und die genremalerei sich bedienen kann, indem er endlich den tanzenden Tod ganz aufgab und denselben sonstwie auf die jedesmal angemessene weise in das treiben der menschen hineinschreiten und hineingreifen liefs. sein könig (er soll das bildnis Franz 1, auch hier also wieder eines königs von Frankreich sein) prangt unter dem thronhimmel an reichbesetzter tafel, zu beiden seiten aufwartende diener, unter diesen aber auch der Tod, der schon seine sanduhr mitten unter die schüfeln gestellt hat und nun dem könig die hergereichte schale füllt, mit dem abschiedstrunke. weiterhin der richter: ein reicher mann und ein armer sind vor seinen stuhl getreten; der erstere greift in die tasche, die ihm am gürtel hängt, und schon streckt der richter die hand nach der bestechung aus: da entwindet, von hinten an den stuhl gestiegen, der Tod ihm den stab, das zeichen seiner würde. bei einer so durch und durch gehenden abänderung konnten die Todesbilder von dem todtentanze, der zwar den anstofs gegeben, nichts weiter festhalten als etwa die wahl und die zahl und die reihenfolge der scenen. und selbst diese nur obenhin. dem sündenfalle ist noch die schöpfung, die austreibung aus dem paradiese und die arbeitsnoth der ersten menschen beigefügt, und auch nachher kommt ein neues und eigenthümliches bild um das andere hinzu, die schiffer im sturme, das ehepaar, die spieler, die säufer, die räuber¹⁵⁶), der fuhrmann u. s. f., zum schlusse das weltgericht und, ganz so aufgefaßt, wie man dergleichen für glasgemälde zu entwerfen pflegte, das wappen des Todes: im schilde ein todtenkopf, auf dem helm eine sanduhr zwischen zwei knochenarmen, die einen stein oder eine erdscholle tragen, auf den seiten als schildhalter ein mann

156) diese drei zuerst im j. 1547: H. Holbein von Hegner 319. den räuber und den spieler hat vor Holbein schon der todtentanz mit figuren.

und ein weib. man hat¹⁵⁷⁾ die letzteren für Holbein und seine gattin, das ganze also für ein bild des malers ansehen wollen, wie ein solches die todtentänze von Bern und Basel schließt: doch scheint die portraitähnlichkeit zu fehlen, die älteste, deutsche, dem probedrucke des holzschnitts beigegebene überschrift¹⁵⁸⁾ bezeichnet denselben nur als das wappen des Todes, und auch die französischen und die lateinischen verse der späteren, mit 1538 beginnenden buchausgaben deuten in keinerlei weise auf maler und malerin. ein wappen des Todes aber kommt, wie bei mittelhochdeutschen dichtern *des Tódes zeichen*, abgebildet schon im dotendantz mit figuren vor, und Sebastian Brant beschreibt es so im narrenschiff: *der recht schilt ist ein doten bein, dar an würm, schlangen, krotten nagen: das woppen keiser, buren tragen*¹⁵⁹⁾. neu und eigen ist endlich auch (doch kann man fragen, ob auch dies gerade eine beiserung sei), daß hier der Tod mit seltenen ausnahmen als vollkommenes gerippe dargestellt ist, ganz nur aus nacktem gebein bestehend. gleichwohl hat der künstler selbst in den entfleischten schädel stäts ein charakteristisches mienenspiel zu legen gewust. einmal auch hier bei der kaiserin, ein weiblicher Tod. die gedichtbeigabe, welche die imagines mortis so gut als ihnen voran der todtentanz gefunden, hat zuerst auf französisch Corrozet, dann hieraus übersetzend auf lateinisch Georgius Aemilius verfaßt.

Ein seitenstück der imagines gewähren diejenigen bilder des Todes, mit denen Holbein zur verwendung im buchdruck die großen anfangsbuchstaben beider alphabete, des lateinischen und des griechischen, verziert hat, dem ähnlich, wie es von ihm auch zwei andre alphabete mit kinderspielen und mit tanzenden bauern giebt, noch mehr aber an die todtentanzbilder erinnernd, die man in Frankreich schon seit dem j. 1488 gern auf den rand der gebetbücher setzte¹⁶⁰⁾.

157) Hegner 320. Fischer über die entstehungszeit und den meister des Großbasler todtentanzes s. 19.

158) Serap. 1, 247.

159) s. 235 der ausg. Strobels.

160) bibliographische nachweisungen Mafsmanns im Serapeum 2, 212 ff.

in solcher art geben z. b. die *officia quotidiana sive horae b. Mariae*, die im j. 1515 zu Paris bei Thielmann Kerver gedruckt sind, hinter einander 66 menschliche gestalten; jede mit einem Tod zur seite und bei jeder einen hexameter, welchen der mensch spricht; die männer, ihrer 26, gehn voran, die weiber folgen; innerhalb beider geschlechter wechseln, so lange es durchzuführen ist, geistlicher und weltlicher stand. aber auch die buchstaben Holbeins (ich kenne sie aus den abdrücken der Basler sammlung) enthalten keinen todtentanz, sondern wiederum scenen nach art und sinn der imagines, nur, wie der sehr beschränkte raum es forderte, einfacher componiert; und so nahe schliessen sie an die imagines sich an, daß sie eigentlich nur einen auszug aus denselben liefern, von deren 41 bildern diejenigen 24, welche dem künstler als die hauptsächlichsten erschienen sind, und selbst die reihenfolge ist beibehalten.

Ich muß an dieser stelle eine streitfrage berühren, welche schon alt, aber vor kurzem wieder ist angeregt worden, durch die von Friedrich Fischer¹⁶¹⁾ neu aufgeworfene behauptung, Hans Holbein sei nicht bloß zeichner der imagines mortis und der Todesalphabete, er sei auch der maler des todtentanzes von Großbasel gewesen. als beweis hiefür wird theils eine vormalige überlieferung, theils das costüm, theils die sonstige übereinstimmung beider werke, theils die künstlerische vollendung angeführt, die sich in den bildern des todtentanzes zeige. ich kann mich zu der behauptung und den beweis nicht bekennen. malereien wie diese vermochte auch der, in dessen erneuerung und ummalung wir das werk allein noch kennen, vermochte auch Hans Hug Kluber wohl zu leisten, zumal wenn er nicht anstand gelegentlich dem Berner Manuel nachzuahmen; das costüm spricht eher gegen als für die behauptung: denn im todtentanz ist es noch durchweg eine mittelalterliche, in den imagines mortis die jüngere spanische tracht; daß aber auch in allem andren nur unterschied sei, nicht übereinstimmung, das ist eben vorher schon ausgeführt worden. wie hätte jemals derselbe künstler dort einen todtentanz malen können, noch ganz in

161) in der schon oben angeführten schrift über die entstehungszeit und den meister des Großbasler todtentanzes, Basel 1849.

der alterthümlichen beschränktheit des gedankens und der darstellung, und hier für den holzschnitt, wo die gleiche beschränkung viel verzeihlicher gewesen wäre, dennoch bilder zeichnen von solchem reichthum des gedankens und der kunst, bilder, welche vor allem gar kein todtentanz mehr waren? wie hätte Holbein, der so großes selbst vermochte, sich dennoch zu einer arbeit verstehen können, die wesentlich nichts als eine copie war, eine copie des todtentanzes in Kleinbasel? wenn es somit schon aus inneren gründen unthunlich ist, jener behauptung, so verlockend sie auch sein mag, beizupflichten, so bringen äußere umstände die sache vollends zur entscheidung. Manuel, dessen todtentanz eine nachbildung des baslerischen ist, hat denselben zwischen 1514 und 1521 gemalt¹⁶²⁾; Holbein aber ist erst 1520 zünftig geworden¹⁶³⁾, ist von 1517 an mehrere jahre hindurch gar nicht in Basel gewesen¹⁶⁴⁾: soll ihm also schon vor 1514, da er noch nicht zwanzig, da er erst sechzehn jahre alt¹⁶⁵⁾ und jedesfalls noch ohne zünftige berechtigung war, soll ihm da schon eine arbeit von solchem umfang und solcher bedeutung und zumal eine so öffentliche übertragen worden sein? und wir haben gesehn, dafs, als der todtentanz von Strafsburg gemalt wurde, der zu Basel schon muste vorhanden sein: für den von Strafsburg aber ist das fünfzehnte jahrhundert unbestritten und unbestreitbar.

Allerdings hat man auch ehemals und lange genug den glauben gehegt, dafs der todtentanz am predigerkirchhof zu Basel von niemand geringerem gemalt sei als von Hans Holbein, und es ist ein überraschendes zusammentreffen, wie ein spuk mit demselben namen, mit Marcus Holbein aber, sich beim todtentanz von Lübeck wiederholt¹⁶⁶⁾: doch war jener wahn lediglich durch fälschungen veranlafst, die leider in Basel

162) Grüneisen 164.

163) Mafsmanns Basler todtentänze 82.

164) Hegner 117.

165) sein geburtsjahr ist 1498 : Hegner 35. 38.

166) in der Greveradencapelle des Lübecker domes ist ein altarbild von einem augustinermonche Marcus Holbein mit der jahrzahl 1451 oder 1471 oder 1491 : eben diesem schreibt man nun auch gelegentlich den todtentanz in der Marienkirche zu: Deeckes lübische geschichten und sagen 237. 396.

selbst sind verübt worden. im j. 1588 gab ein gewisser Huldreich Frölich von Plauen, burger zu Basel, ein buch heraus, dessen titel also lautet: *Zwen Todtentantz: Deren der eine zu Bern — zu Sant Barfüßern: Der ander aber zu Basel — auff S. Predigers kirchhof mit Teutschen vnd Lateinischen Versen der Ordnung nach verzeichnet* u. s. w. die bilder nun, die hier von s. predigers kirchhof in Basel stammen sollen (mit denen von s. barfüßern in Bern sind die bilder Manuels am predigerkirchhofe dort gemeint), stammen bis auf einige wenige nicht von daher: sie sind fast sämtlich aus Holbeins holzschnitten, aus den imagines mortis entnommen; baslerisches ist dabei fast nichts als die hinzugefügten deutschen reime: diese sind allerdings von s. predigers kirchhof, die lateinischen aber, welche Frölich für die seinen giebt, sind aus Laudismanni decennalia mundanae peregrinationis abgeschrieben¹⁶⁷). hundert jahre später nahm die mechelsche buchhandlung das unbesonnene oder unredliche verfahren Frölichs wieder auf und liefs die platten seines werkes, seine abbildungen aus Holbeins imagines, aufs neue drucken, mit den Basler reimen und unter dem titel *Der Todten-Tantz Wie derselbe in der weitberühmten Statt Basel, als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit gantz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet, nicht ohne nutzliche Verwunderung zu sehen ist*. das buch erschien von 1696 bis 1796 in zahlreich erneuten ausgaben¹⁶⁸). diese beharrliche wiederholung von Frölichs unwahrheit war um so ärger, als inzwischen, zuerst im j. 1621, der wirkliche todtentanz von Basel in den kupferstichen der Meriane war veröffentlicht worden. Mechel liefs sich auch dadurch so wenig stören, dafs er sogar um die täuschung zu verstärken jenen titel seines buches wort für wort dem merianischen nachgedruckt hat. die leute aber, da Frölichs und Mechels bilder unbestritten holbeinische waren, gewöhnten sich, einheimische wie fremde, auch die bilder am predigerkloster für holbeinische

167) Mafsmanns Basler todtentänze 19.

168) die vignette der mechelschen drucke vermehrt die älteren Todesbilder um ein nicht übel erfundenes neues, ein junges weib, das der Tod gewaltsam fortführt, während sie ihm vergeblich auf den im haus darniederliegenden alten mann hindeutet.

anzusehn, und da Frölich und Mechel die imagines mortis für einen todtentanz ausgegeben hatten, so ist es auch dabei geblieben, und alle welt spricht seitdem von Holbeins todtentanz, auch wo die imagines gemeint sind, und von Holbeins todtentanzalphabeten. doch mag, was letztere irrthümlichkeit betrifft, zu einiger entschuldigung angeführt werden, das bereits auch ein gedicht vom j. 1544, *Dialogus, oder Gespräch des Menschen, vnd Tods*, welches eben nur eine zwiesprach dieser beider ist, gleichwohl als kurze hauptüberschrift den namen *Todtentantz* trägt¹⁶⁹⁾.

Für Basel freilich und für Holbein ist jene unwahrhaft misbräuchliche benennung eben kein schade gewesen: durch Holbeins namen mag eigentlich erst der Basler todtentanz so berühmt geworden sein und wieder durch diesen auch der name Holbeins weiter ausgebreitet. und in die kunstübung selbst brachte Frölichs und Mechels fälschung einen frischen anstofs: man fafste für solche bilder eine neue und gesteigerte liebhaberei und malte deren wiederum an vielen orten: beispiele¹⁷⁰⁾ der todtentanz in der Magnuskirche zu Füfsen, von Jacob Hiebler, der im predigerkloster zu Constanz, beide noch aus dem sechzehnten jahrhundert, der von Jacob von Wyl in der jesuitenkirche zu Luzern, aus dem anfange des siebzehnten¹⁷¹⁾, der zu Kuckucksbad in Böhmen, um 1700¹⁷²⁾, der im barfüßerkloster des uechtländischen Freiburg, noch im j. 1744 von Fries gemalt: all diese gründen sich auf Frölich oder Mechel; der zu Füfsen wiederholt auch die Basler verse¹⁷³⁾, während bei dem Constanzer die lateinischen hexameter stehn, in welche von Desrey die danse Macabre übertragen worden. andre todtentänze sind von jenen täuschenden vorbildern unabhängig: der von Caspar Mylinger 1635 an der spreuerbrücke zu Luzern gemalte, der aber durch einen neubau nun schon längst verschwunden,

169) 6 folioblätter; ungleiche absätze acht- oder neunsilbiger verse; aus Meusebachs bibliothek jetzt auf der königlichen zu Berlin.

170) längere namenaufzählungen giebt Mafsmann in Pierers universal-lexicon unter d. w. todtentanz und im Serapeum 8, 131.

171) lithographierte abbilduog: todtentanz oder spiegel menschlicher hinfälligkeit, Luzern 1843.

172) 1767 zu Wien in kupferstich erschienen.

173) letzteren zur seite gestellt in Mafsmanns Baseler todtentänzen.

ist noch dem echten baslerischen muster nachgefolgt; der zu Erfurt, an dem man von 1735 an sechzig jahre lang gemalt hat, schöpft einzelnes, während er sonst sich selbständig hält, aus Holbeins imagines, die reiminschriften aber sind den späteren hochdeutschen von Lübeck nachgedichtet¹⁷⁴); ebenso erinnern die 68 sinnbilder des todes, mit welchen Abraham a s. Clara die todten-capelle zu Loretto in Wien hat schmücken lassen¹⁷⁵), hin und wieder bald an Holbein, bald auch, von denen gleich zu sprechen ist, an die brüder Meyer: im übrigen jedoch und im ganzen sind diese bilder so wenig ein todtentanz und stimmen selbst mit dessen umgestaltung durch die imagines so wenig überein, daß öfters auf ihnen ein einzelner mensch oder auch der Tod allein da steht. wie zu Basel oder Holbein oder sonst der todtentanz, der einst zu Gandersheim gewesen¹⁷⁶), sich verhalte, wie ferner der in der s. Andreaskirche zu Braunschweig¹⁷⁷) und andre anderswo, wird mir aus den kurzen angaben, die allein ich über dieselben kenne, nicht ersichtlich.

Neben der malerei haben nach Holbein und nach Holbeins vorgänge und so, wie er den altbeliebten stoff neu umgestaltet und veredelt hat, auch die bloß zeichnenden künste des holzschnittes wieder und des kupferstichs denselben vielfach behandelt, und nicht minder hat sich die dichtung, angezogen durch die hebung und erweiterung des gedankens, desselben mit öfterer wiederholung zu bemächtigen gesucht¹⁷⁸). ich übergehe jedoch gern all die s. g. todtentänze der neueren und der neuesten zeit¹⁷⁹): sie liegen meist dem urtheil noch zu nahe und einer zeitschrift für das alterthum zu fern; ich beschränke mich, indem ich auch die

174) der tod in allen seinen beziehungen von Naumann 58 ff. Mafsmann im Serapeum 10, 305.

175) Rev. P. Abraham à S. Clara Besonders meublirt- und gezielte Todten-Capelle, Oder Allgemeiner Todten-Spiegel, Nürnberg. 1710.

176) Naumann 66.

177) beschreibung des todtentanzes in Drefsden von Hilscher 91.

178) Uhlands ballade *der schwarze ritler* vereinigt noch in enger begrenzung mehrere vorzeitliche anschauungen, den kämpfenden, den tanzenden, den wein einschenkenden und den blumen brechenden Tod.

179) ein verzeichnis, welchem die jahre seitdem noch zuwachs gebracht haben, giebt Mafsmann im Serapeum 1 (1840), 301—303.

holzgeschnittenen bilder des Todes in Hönigers verdeutschung von Geilers narrenschiff¹⁸⁰⁾ nur kurz zu nennen brauche, auf die vorzüglichste unter den älteren nachholbeinischen leistungen, den in kupfer gestochenen todtentanz der brüder Rudolf und Konrad Meyer von 1650.

Das künstlergeschlecht der Meyer in Zürich¹⁸¹⁾ that sich, mit solcher gemeinsamkeit, dafs zwischen den einzelnen gliedern ein wesentlicher unterschied kaum bemerkbar ist, durch geist und gemüt, durch geschick und saubere sorgfalt vor vielen ihrer zeit und der heimat wie der nachbarlande weit hervor; der reichthum, den sie zugleich an phantasie und witz besaßen, liefs sie der allgemein herrschenden neigung zur allegorie mit besonderer vorliebe und mit besserem erfolge nachhangen, als mancher andre, der ohne solchen beruf doch dieselbe richtung nahm, sich dessen rühmen durfte. dieser allegorische zug muste den Meyern einen stoff, wie Holbeins Todesbilder ihn gewährten, vornehmlich anempfehlen und sie zur nachahmung reizen: wirklich gehört auch die bilderreihe, mit welcher die brüder Rudolf und Konrad in die spur des älteren meisters getreten sind¹⁸²⁾, zu den gelungensten arbeiten des geschlechts. zwar als selbständig wird man sie nicht gerade loben können: wie wäre auch selbständigkeit nach solchem vorgange noch möglich gewesen? aber die geschicklichkeit ist zu loben, die selbst dem nachgeahmten stäts eine neue, bald anmutige, bald bedeutsame wendung zu geben weifs, und die anschmiegende erfindungsgabe, die noch manches bild mehr den überlieferten hinzufügt, neu in stoff und ausführung und immer doch gemäfs dem gleichfalls überlieferten gesamtcharacter. nehmen wir

180) Basel 1574: bl. 103 rv. der Tod, wie er hinterrücks dem narren den sessel fortrückt; 312 rw. wie er denselben am gewande zu sich reifst; 341 rw. auf einem pferde, das der narr beschlägt.

181) von ihnen handelt das neujahrsblatt der künstlergesellschaft, Zürich 1844.

182) kupfertitel: *Ruodolf Meyers S. Todten-dantz. Ergüntzet und herausgegeben Durch Conrad Meyern Maalern in Zürich Im Jahr 1650*; drucktittel: *Sterbensspiegel, das ist sonnenklare Vorsteltung menschlicher Nichtigkeit durch alle Stünd und Geschlechter: — Vor disem angefangen Durch Ruodolffen Meyern S. von Zürich, — Ietz aber — zu end gebracht, und verlegt: Durch Conrad Meyern, Maalern in Zürich, — MDCL.*

als beispiel den maler. ein noch jugendlich blühender mann sitzt an der staffelei, vor ihm ein hochbejahrter, lebensmüde gebeugter greis, dessen bild er fertigt: da naht sich der Tod, aber nicht zu dem greise, sondern dem jungen manne hält er das stundenglas vor. oder den schaffner, witwen- und waisenvogt. hinter einem tische, der mit gültbriefen und mit haufen und beuteln und kisten geldes bedeckt und umstellt ist, sitzt im pelzrocke der schaffner; sein angesicht läßt schliessen, mit welcher härte er eben zu der witwe und den waisen gesprochen habe, die verkümmert und stehend da stehn: aber der Tod springt auf ihn ein, mit einem gültbriefe nach ihm schlagend, und der mund, der so eben noch rauh gescholten hat, verzerrt sich zum wehgeschrei. der Tod ist hier mit weitgespannten flügeln bekleidet, fledermausflügeln, wie man sie dem teufel zu geben pflegt, und sonst auch fliesen dem zeichner, wenn der stoff es zu fordern scheint, Tod und teufel in éine gestalt zusammen; überall aber ist der Tod nicht als gerippe dargestellt, sondern mit wohlbedachter rückkehr zu der älteren art noch fleischig, aber hager. nur einmal, und da passt auch dieses, bei den zwei liebenden, tritt der Tod ganz beinern herzu und drückt seinen bogen auf die jungfrau ab, während über ihnen der liebesgott mit zerknicktem pfeile davonfliegt. so durch nachahmung und neue zuthat ist die zahl der bilder bis auf 60 angestiegen: um den überblick zu erleichtern, haben die künstler sie in drei große gruppen vertheilt, und nach den eingangsbildern, der erschaffung, dem sündenfalle, der austreibung und dem elende der ersten menschen und dem siegesgeschrei des Todes, kommen zunächst alle personen des geistlichen, dann alle des weltlichen regiments und nach diesen die gemeinen leute, zum schlusse des *Tods gewißheit*, *Tods ungewißheit*, *Jüngste Gericht*, *Sig Christi*, *Rechtfertigung*, *Waar- und falsches Christentumb*. übrigens haben die zürcherischen künstler Holbein nicht unmittelbar benützt und nennen diesen namen nirgend; das exemplar der französischen imagines, der simulachres zu Schaffhausen, in welches vorn eingeschrieben ist *Hort Conrad Meyer kostet mich 5 fl.*¹⁸³⁾, muß Konrad erst in späterer

183) Maßmann im Serapeum 1, 249.

zeit erworben haben: auch sie folgen jener bildersammlung, die Frölich aus den imagines, dem Berner wandgemälde und zum kleineren theil dem wandgemälde von Basel zusammengesetzt hatte. daher auch bei ihnen die benennung *Todtentantz*. doch ist ihnen selbst (sie fühlten die unpasslichkeit) nicht wohl dabei: es heist nur auf dem kupfertitel so: der gedruckte titel dagegen lautet *Sterbenspiegel*, und in der vorrede sucht Konrad Meyer den namen eines tanzes mit vielen hin und her rathenden worten zu rechtfertigen. *Sie haben* (nämlich die berühmten *kunstmaaler*, die schon früher dergleichen dargestellt) *sie haben aber solche Aufzüge Todtentantz genennet, sonder zweifel darum: die weil der Tod der weg alles fleisches, und diser Dantz ein allgemeiner Dantz ist, an welchem der Tod als unparteyischer Dantzmeister, ohn ansehen der Person, alle führet, zeüheth, schleihet: und nicht, noch den Böttler verachtet, das er ihn dahinden, noch des Keyzers verschonet, das er ihn ledig ließe. Sie haben auch andeuten wollen, das, wie man sich auf die Lebendige, oder Weltantz schmuket: also solle ein jeder und jede, sich bey zeiten nach dem schmukke des heiligen glaubens, mit ehren an disem Reyen zubestehen, umsehen. Villeicht wolten sie auch mit disem Titel, den übermühtigen Weltantzern, die leichtfertigen geißsprünge verläiden: welche eine gefährliche gattung der fleischeslust, ja derselben ein anfeüender zunder sind, und die vernünftigen Menschen gleichsam zu affen verstellen.* alles das ließ sich freilich hineinlegen: das aber der todtentanz seinen namen von einem wirklich dargestellten tanz des Todes mit dem menschen empfangen habe, und das dieser ausdruck daher nicht passe, wo kein solcher tanz dargestellt wird, davon hat schon Konrad Meyer keine erinnerung mehr und keine ahnung. die poetische beigabe des buches tritt nicht ohne anspruch auf: ein theil ist sogar in musik gesetzt; *die Vierversen auf den Kupferblättern*, worte des jedesmal betroffenen menschen, *hat er* (nämlich Rudolf Meyer) *grüßern theils, aufs einem in Truk aufgegenganem bogen. (weil man damals keine andere zur hand) entlehnet, und unterschiedlicher orten verbeßert.* so die vorrede Konrads: es müßen die reime des Basler

tottentanzes gemeint sein, an welche diese des zürcherischen künstlers, wenschon nur von fern, doch immerhin anklingen.

Und hiemit wird dem langen und weithinschweifenden wege füglich ein ziel gesetzt.

WILH. WACKERNAGEL.

KOCHBUCH VON MAISTER HANNSEN DES VON WIRTENBERG KOCH.

Dem Würzburger kochbuche des 14n jahrh., welches Maurer-Constant vollständig (Ein buch von guter speise, Stuttg. 1844) und ich in dieser zeitschrift 5, 11 auszugsweise bekannt gemacht, ist während des übrigen mittelalters noch eine ganze reihe ähnlicher schriften nachgefolgt (s. Pfeiffer in Naumanns Serapeum 9, 273 und ebd. 10, 61. 331. Hoffmanns altd. handschriften zu Wien 280. altd. blätter 1, 112), alle wenigstens für die sittengeschichte der vorzeit von belang. eine Basler handschrift, die erst bei dem neuen umzuge der universitätsbibliothek zum vorschein gekommen ist, vergrößert die reihe. sie ist auf papier; aufer einer anzahl leerer 101 beschriebene blätter, deren 9 im anfang das register füllt; die schlufsschrift lautet *Also hastu guot ding von allerlay kochen**) von *Maister Hannsen des von Wirtenberg koch etc.* 1460. aber in diesem jahre nur geschrieben, nicht verfaßt: dafs sie blofs eine abschrift sei, zeigen mannigfache fehler.

Wodurch dies württembergische kochbuch selbst auf seiten der darstellung anziehend wird, ist die gute laune, in welcher meister Hans es aufgesetzt. das würzburgische hat nur eine gereimte vorrede und schaltet weiterhin noch einen scherz in reimform ein: hier kehrt der reim in prosa öfter wieder (beispiele xi und xii), gleich die erste anweisung nimmt einen spruch der kinderwelt auf, der jetzt noch umgeht (Simrocks kinderbuch 6), und die letzte beschließt das buch mit einer grofsartigen neckerei: denn von mechanischen künsten um den thiergarten so, wie er beschrieben

*) *das koch gekochtes, speise: s. Schmeller 2, 278.*