

# HOLBEINS TOTENTANZ

UND SEINE VORBILDER.





# HOLBEINS TOTENTANZ

UND

SEINE VORBILDER

VON

**ALEXANDER GOETTE**

MIT 95 ABBILDUNGEN IM TEXT, 2 BEILAGEN UND 9 TAFELN



STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1897.



## INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
Einleitung . . . . .	I
I. Über Inhalt und Ursprung der Totentänze . . . . .	5
Die Totengestalten . . . . .	13
<b>Die französischen und niederdeutschen Totentänze.</b>	
II. Die Danse macabre von Paris . . . . .	23
III. Der Totentanz von Kermaria . . . . .	33
IV. Der Totentanz von La Chaise-Dieu . . . . .	36
V. Die gedruckten französischen Totentanzbilder . . . . .	48
Über einige italienische Totentanzbilder . . . . .	53
VI. Der Lübecker Totentanz . . . . .	54
VII. Der Berliner Totentanz . . . . .	62
<b>Die oberdeutschen Totentänze.</b>	
VIII. Der Totentanz von Klingenthal in Klein-Basel . . . . .	67
IX. Die Handschriften und die Holzschnitte des oberdeutschen Totentanzes . . . . .	97
X. Der Grossbasler Totentanz . . . . .	111
XI. Der Totentanz von Bern . . . . .	147
Rückblicke . . . . .	161
<b>Hans Holbeins Totentänze . . . . .</b>	
<b>168</b>	
XII. Der Totentanz auf der Dolchscheide . . . . .	174
XIII. Das Alphabet mit dem Totentanz . . . . .	182
XIV. Der grosse Totentanz . . . . .	192
XV. Die Totengestalten Holbeins . . . . .	194
Der Schädel der Holbeinschen Totengestalten . . . . .	201
Der Rumpf der Holbeinschen Totengestalten . . . . .	206
Die Gliedmassen der Holbeinschen Totengestalten . . . . .	209
XVI. Die Scenen des grossen Totentanzes . . . . .	224
Einleitung und Schluss der Bilderreihe . . . . .	236
Der eigentliche Totentanz . . . . .	240
Schluss . . . . .	277
Tabellen . . . . .	281
Sach- und Namenregister . . . . .	285

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Figur	Seite	Figur	Seite
<b>Einzelne Totengestalten.</b>		<b>Totentanz von La Chaise-Dieu.</b>	
1. Leichenstein aus dem 15. Jahrhundert nach <i>Langlois</i> . . . . .	13	2. Weiblicher Toter aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach <i>Jubinal</i> . . . . .	14
4. Leichenbestatter in Neapel, nach Photographie . . . . .	18	10. Prediger und Musiker, ebendaher . . . . .	38
81. Totengestalt eine Frau umarmend, Handzeichnung von Manuel in Basel, nach einer Braunschens Photographie . . . . .	157	12. Adam und Eva, ebendaher . . . . .	40
<b>Anatomisches.</b>		13. Gruppe des Connetable und des Erzbischofs, ebendaher . . . . .	41
16. Das Helasche Skelettbild von 1493, nach <i>Wieger</i> . . . . .	51	<b>Heures.</b>	
17. Das Schottische Skelettbild (Strassburg 1517), nach <i>Wieger</i> . . . . .	51	14. Abels Tod, aus den Heures von 1515, nach <i>Montaignon</i> . . . . .	50
18. Skelettbild aus den Heures von 1515, nach dem Münchener Exemplar . . . . .	52	15. Der Tod als Mäher, ebendaher . . . . .	50
62. Skelettbild von Vesalius, nach <i>Choulant</i> . . . . .	135	18. Skelettbild aus den Heures von 1515, nach dem Münchener Exemplar . . . . .	52
87. Arm des Paukenschlägers am Beinhaus von H. Holbein, vergrößert . . . . .	213	94. Adam und Eva aus den Heures, nach <i>Montaignon</i> . . . . .	237
88. Arm des Adam von Michelangelo . . . . .	213	<b>Norddeutsche Totentänze.</b>	
89. Arm des Toten aus No. 43 des Totentanzes (Narr) von H. Holbein, vergrößert . . . . .	214	19. Edelmann und Arzt aus dem Lübecker Totentanz, nach <i>Mantels</i> . . . . .	59
90. Schulter- u. Armmuskeln des Menschen mit eingezeichnetem Skelett . . . . .	214	11. Prediger und Musiker aus dem Revaler Totentanz, nach <i>Neumann</i> . . . . .	38
91. Arm des Toten aus No. 15 des Totentanzes (Äbtissin) von H. Holbein, vergrößert . . . . .	214	20. Prediger und Teufel aus dem Berliner Totentanz, nach <i>Prüfer</i> . . . . .	63
92. Beckengegend des Toten aus No. 26 des Totentanzes (Arzt) von H. Holbein, vergrößert . . . . .	217	21. Kapellan und Official, ebendaher . . . . .	64
93. Beckengegend aus einer Handzeichnung von Giulio Romano (angeblich Rafael) in der Albertina . . . . .	217	<b>Kleinbasler (Klingenthaler) Totentanz.</b>	
<b>Danse macabre (Paris).</b>		22. Beinhaus aus dem Klingenthaler Totentanz, nach <i>Büchel</i> . . . . .	69
5. Arzt und Jüngling aus der Pariser Danse macabre, nach <i>Le Roux de Lincy et Tisserand</i> . . . . .	24	24. Kaiserin, ebendaher, 1. Beil.: zwischen 76 u. 77	
6. Wucherer, ebendaher . . . . .	29	63. Kaiserin, „ 2. „ „ 140 u. 141	
7. Toter des Connetable, ebendaher . . . . .	30	25. König, „ 1. „ „ 76 u. 77	
8. Bürger, ebendaher . . . . .	31	65. König, „ 2. „ „ 140 u. 141	
<b>Totentanz von Kermaria</b>		42. Herzog, „ . . . . .	82
3. Totengestalt aus dem Totentanz von Kermaria, nach <i>Soleil</i> . . . . .	16	75. Herzog, „ . . . . .	143
9. Ein Paar aus demselben Totentanz . . . . .	34	26. Graf, „ 1. Beil.: zwischen 76 u. 77	
		67. Graf, „ 2. „ „ 140 u. 141	
		36. Ritter, „ . . . . .	79
		27. Arzt, „ 1. Beil.: zwischen 76 u. 77	
		60. Arzt, „ . . . . .	133
		38. Edelfrau, „ . . . . .	80
		23. Krüppel, „ . . . . .	70
		28. Waldbruder „ 1. Beil.: zwischen 76 u. 77	
		29. Wucherer, „ 1. „ „ 76 u. 77	
		69. Wucherer, „ 2. „ „ 140 u. 141	

Figur	Seite
30. Jungfrau, ebendaher, 1. Beil.: zwischen	76 u. 77
71. Jungfrau, „ 2. „ „	140 u. 141
31. Vogt, „ 1. „ „	76 u. 77
32. Narr, „ 1. „ „	76 u. 77
40. Narr, „ . . . . .	81
33. Blinder, „ 1. Beil.: zwischen	76 u. 77
34. Heidin, „ 1. „ „	76 u. 77
73. Heidin, „ 2. „ „	140 u. 141
35. Koch, „ 1. „ „	76 u. 77
44. Mittelteil des Merianschen Plans vom Kloster Klingenthal, nach <i>Burck-</i> <i>hardt</i> und <i>Riggenbach</i> . . . . .	85

**Grossbasler Totentanz.**

64. Kaiserin aus dem Grossbasler Totentanz, nach <i>Büchel</i> 2. Beil.: zwischen	140 u. 141
66. König, ebendaher, 2. „ „	140 u. 141
43. Herzog, „ . . . . .	82
76. Herzog, „ . . . . .	143
54. Herzogin, „ . . . . .	118
55. Herzogin, nach <i>Merian</i> . . . . .	118
68. Graf, nach <i>Büchel</i> 2. Beil.: zwischen	140 u. 141
37. Ritter, ebendaher . . . . .	79
61. Arzt, „ . . . . .	133
39. Edelfrau, „ . . . . .	80
77. Jüngling, „ . . . . .	146
70. Wucherer, „ 2. Beil.: zwischen	140 u. 141
72. Jungfrau, „ 2. „ „	140 u. 141
41. Narr, „ . . . . .	81
56. Krämer, „ . . . . .	119
57. Krämer, nach <i>Merian</i> . . . . .	119
74. Heidin, nach <i>Büchel</i> 2. Beil.: zwischen	140 u. 141
52. Koch, ebendaher . . . . .	116
58. Koch, „ . . . . .	123
53. Koch, nach <i>Merian</i> . . . . .	116

**Heidelberger Totentanz (Blockbuch).**

45. Apotheker aus den Heidelberger Holz-	schnitten des Totentanzes, nach dem Original . . . . .	98
46. Edelmann, ebendaher . . . . .		99
47. Kaufmann, „ . . . . .		100
48. Nonne, „ . . . . .		100

Figur	Seite
<b>Münchener Totentanz (Blockbuch).</b>	
49. Papst aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original	108
50. Ritter, ebendaher . . . . .	108
51. Prediger, „ . . . . .	109

**Berner Totentanz.**

78. Kreuzigung . . . . .	152
79. D. theologiae . . . . .	153
80. Fürsprech und Arzt . . . . .	155
82. Äbtissin . . . . .	158
59. Koch . . . . .	123
83. Maler . . . . .	160

**Holbeins Totentänze.**

Taf. I. Totentanz auf der Dolchscheide.		
84. Bärenführer aus einer Handzeichnung von H. Holbein, nach einer Braun-	schen Photographie . . . . .	181
Taf. II. Totentanz-Alphabet; ausserdem		
A . . . . .	182, 209	
B . . . . .	36	
D . . . . .	4, 111, 201	
E . . . . .	67, 97, 174	
G . . . . .	33	
H . . . . .	206	
I . . . . .	147, 194	
K . . . . .	168	
M . . . . .	48	
T . . . . .	23	
V . . . . .	62, 192	
W . . . . .	1, 224	
Z . . . . .	54	
Taf. III—IX. Grosser Totentanz.		
Arzt aus dem grossen Totentanz siehe Titelblatt . . . . .		
85. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern von L. Cranach, nach <i>v. Öchelhäuser</i>	199	
86. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern von H. Holbein, nach <i>v. Öchelhäuser</i>	199	
95. Gelehrter, Holzschnitt aus der Zeit um 1500, nach <i>Henne am Rhyn</i> . . . . .	269	

**VERZEICHNIS DER BEILAGEN UND TAFELN.**

1. Beilage: Szenen aus dem Klingenthaler Totentanz, nach <i>Büchel</i> (Fig. 24—35) . . . . .	zwischen den Seiten	76 u. 77	
2. Beilage: Szenen aus dem Kleinbasler Totentanz (Fig. 63, 65, 67, 69, 71, 73) und die entsprechenden Szenen aus dem Gross-	basler Totentanz (Fig. 64, 66, 68, 70, 72, 74) nach <i>Büchel</i> . . . . .	„ „ „	140 u. 141
Tafel I: Totentanz auf der Dolchscheide . . . . .	} nach dem Sach- und Namen-	register, am Schluss des Werkes.	
„ II: Totentanz-Alphabet . . . . .			
„ III—IX: Der grosse Totentanz . . . . .			

## LITTERATURVERZEICHNIS.

---

1. *Baechtold*, Niklaus Manuel. 1878 (das Kapitel „Kunst“ von VÖGELIN).
2. *Basler Taschenbuch*. 1856.
3. *Burckhardt-Biedermann*, Das Jahr des Klingenthaler Totentanzes in Klein-Basel (Anzeiger für Schweizerische Geschichte, II, 1874—1877).
4. — —, Über die Basler Totentänze (Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Basel 1882).
5. *Burckhardt, Achilles*, Abbruch des Totentanzes in Basel (Basler Jahrbuch. 1883).
6. *Burckhardt, (C.)* und *Riggenbach*, Die Klosterkirche Klingenthal in Basel (Mitteilungen der Gesellschaft für vaterländische Altertümer in Basel, VIII, 1860).
7. *Choulant*, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen. 1852.
8. (*Chovin*) Todten - Tanz, wie derselbe in der löblichen und welt - berühmten Stadt Basel . . . zu sehen ist. Nach dem Original in Kupfer gebracht. Basel, Im-Hof, 1744 (Stiche von CHOVIN).
9. *Crull*, Nachricht von einem Totentanz zu Wismar. 1877.
10. *Dance macabre, La*, composée par Maistre Jehan Gerson 1425. Paris 1875.
11. *Dance macabre, La*, peinte en 1425 au cimetière des Innocents, fac-simile de l'édition de 1484, précédé de recherches par l'Abbé V. DUFOUR. Paris 1875.
12. *Danse macabre, La grande*, des hommes et des femmes. Troyes, Garnier. 1728.
13. — —, Paris, Baillieu. O. J.
14. *Davidson*, Zur Geschichte der anatomischen Abbildungen (Jahresberichte der Schlesischen Gesellschaft etc. 1861).
15. *Denkmale*, die frühesten und seltensten, des Holz- und Metallschnitts aus dem 14. und 15. Jahrhundert, nach den Originalen im k. Kupferstich-Kabinet und in der Hof- und Staats-Bibliothek in München (Fac-similes). Nürnberg.
16. *Edel*, Die Neue Kirche in Strassburg. 1825.
17. *Eye* und *Falke*, Kunst und Leben der Vorzeit. 1859.
18. *Fiorillo*, Geschichte der zeichnenden Künste etc. IV. 1820.
19. *Fischer*, Über die Entstehungszeit und den Meister des Grossbasler Totentanzes (1849).
20. *Frimmel*, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale. Wien X—XIII. 1884).
21. *Geffken*, Der Bilderkatechismus des XV. Jahrhunderts. 1855.
22. *Geiler von Keyserberg*, Sermones. Strassburg 1514.
23. *Grüneisen*, Beitrag zur Geschichte und Beurteilung der Totentänze (Kunstblatt von Schorn. 1830).
24. — —, Niclaus Manuel. 1876.
25. *v. Hefner-Alteneck*, Trachten des christlichen Mittelalters. 1840—1854.
26. *Henne am Rhyn*, Kulturgeschichte des deutschen Volks. 1886.
27. *Heures* mit dem Kalender von 1490 bis 1503 (in München).
28. — von Gilles Hardouin. 1509.
29. — à l'usage de Nantes. 1515 (Simon Vostre).
30. *His*, Dessins d'ornements de Hans Holbein. 1886.

31. (*Holbein*) Les simulachres et Historiees faces de la mort etc. Lyon 1538. Facsimile-Reproduktion von G. HIRTH, München 1884.
32. *Holbein-Society*, Fac-simile Reprints Vol. I. The Dance of Death. London 1869.
33. *Jubinal*, Explication de la Danse des morts de la Chaise-Dieu. 1841.
34. *Kastner*, Les danses des morts. 1852.
35. *Langlois*, Essai . . . sur les Danses des morts. 1852.
36. *Le Roux de Lincy et Tisserand*, Paris et ses historiens. 1867.
37. *Lippmann*, Der Totentanz von Hans Holbein. Nach dem Exemplar der ersten Ausgabe im k. Kupferstichkabinett zu Berlin in Lichtdruck abgebildet. Berlin 1879.
38. —, Der Totentanz von Metniz (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale. Wien 1875).
39. —, Zeichnungen von Albrecht Dürer. 1883.
40. *Loedel*, Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Totentanz. Mit Text von ELLISSEN. Göttingen 1849.
41. —, Holbeini Pictoris Alphabetum mortis. Des Malers Holbein Totentanz-Alphabet . . . nachgebildet von H. LOEDEL in Göttingen. Köln, Bonn, Brüssel 1849 (s. Montaignon).
42. *Lübke*, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. 1861.
43. —, Ein Totentanz in Badenweiler (Breisgau-Verein Schau-ins-Land. 1885).
44. *Muntels*, Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. 1866.
45. —, Der Lübecker Totentanz vor seiner Erneuerung im J. 1701 (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1873).
46. *Manuel's, Niklaus*, Totentanz, gemalt zu Bern 1515—1520, lithographiert nach der getreuen Kopie des berühmten Kunstmalers Wilhelm Stettler. O. N. o. J.
47. *Massmann*, Anzeige von Jubinals Buch im Serapeum VIII.
48. —, Besprechung der Schlotthauerschen Ausgabe von Holbeins Totentanz in den Jahrbüchern der Litteratur. Wien 1832, II, Anzeigeblatt.
49. —, Litteratur der Totentänze. Leipzig 1840.
50. —, Die Basler Totentänze samt einem Anhang: Totentanz in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts. Mit Atlas. Stuttgart 1847.
51. *Mechel*, Der Todtentanz, wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel . . . zu sehen ist. Basel, bei Gebrüder von MECHEL. 1796.
52. *de Mechel*, Oeuvre de Jean Holbein ou recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. I. Le triomphe de la mort. Basel 1780.
53. *Merian*, Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Stadt Basel . . . zu sehen ist. Nach dem Original in Kupfer gebracht von MATTH. MERIAN. Frankfurt a. M. 1725.
54. *Montaignon*, The celebrated Hans Holbeins Alphabet of Death. Paris 1856.
55. *Naumann*, Der Tod in allen seinen Beziehungen etc. 1844.
56. *Neumann*, Grundriss der Geschichte der bildenden Künste in Liv-Est-Kurland. 1887.
57. *v. Oechelhäuser*, Dürers Apokalyptische Reiter. Berlin 1885.
58. *Prüfer*, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin (Vermischte Schriften im Anschlusse an die Berliner Chronik und das Urkundenbuch herausgegeben von dem Verein für die Geschichte Berlins. 1888).
59. *Rahn*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. 1876.
60. *v. Rumohr*, Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschneidwesen. 1836.
61. *Schedel, Hartmann*, Chronik. 1493.
62. *Schlotthauer*, Hans Holbeins Totentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographierten Blättern (mit Versen von S[CHUBERT] und Anmerkungen von MASSMANN). München 1832.
63. *Schmaase*, Zur Geschichte der Totentänze (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Bau-denkmale. Wien 1861).
64. *Schreiber*, Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. VI. Berlin 1893.
65. *Seelmann*, Die Totentänze des Mittelalters (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. 1891).
66. *Soleil*, Les Heures gothiques et la litterature pieuse au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. 1882.
67. *v. Terry*, Die Handzeichnungen des H. Baldung gen. Grien.
68. *Ticknor*, Geschichte der schönen Litteratur in Spanien, deutsch von Julius. Neue Ausgabe.

69. *Theatrum mortis humanae* etc. Schaubühne des Menschlichen Todts. Durch Joannem Weichardum Valvasor. Laybach-Salzburg 1682 (Kupferstiche nach einer Kölner Ausgabe von Holbeins Holzschnitten).
70. *Vallardi*, Trionfo e Danza della Morte o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne. 1859.
71. *Vögelin*, Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur (Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. 20. 1878, 1879).
72. *Vorbilder* für Architekten und Handwerker. Abt. II. Berlin 1836.
73. *Wackernagel, W.*, Kleinere Schriften, I, 1872. Der Totentanz (aus: Basel im 14. Jahrhundert. Basel 1856).
74. *Weigel*, Kunstcatalog IV, 1857. No. 20 256.
75. *Weiss*, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Gerätes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. 1872.
76. *Wessely*, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der bildenden Kunst. 1876.
77. *Wieger*, Geschichte der Medicin und ihrer Lehranstalten in Strassburg vom Jahr 1497 bis zum Jahr 1872. Strassburg 1885.
78. *Woltmann*, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874.
79. *Woltmann* und *Woermann*, Geschichte der Malerei, I, II. 1879, 1882.
-

## EINLEITUNG.

---



ER HOLBEINS „Totentanz“ zur Hand nimmt und auch nur flüchtig durchblättert, wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, dass „in diesen kleinen Blättern eine Welt von Gedanken und Beziehungen mit höchster Meisterschaft zusammengefasst ist“. Diese überquellende Fülle echt künstlerischer Darstellung hat auch nach Jahrhunderten ihren Reiz nicht eingebüsst, und immer wieder tönt HOLBEINS Lob, so oft nur der Name Totentanz genannt wird. Und doch ist der Gegenstand dieses seines Meisterwerks nicht das, was man unter einem Totentanz versteht. Mehr als einmal ist von massgebender Seite darauf hingewiesen worden, dass HOLBEIN, obschon er an den alten Totentanz anknüpfte, dessen traditionelle Gestalt so völlig umwandelte, dass davon nichts übrigblieb als die Darstellung des Todes selbst — Bilder des Todes, Imagines mortis, wie der Titel der alten Ausgaben lautete.

So einfach liegt nun die Sache nicht. Selbst ein flüchtiger Beschauer wird bei manchem Bilde des HOLBEINSCHEN Cyklus vergeblich nach einer Erklärung suchen, wenn er die mittelalterlichen Totentänze nicht kennt, aus denen HOLBEIN schöpfte. Die bildliche Veranschaulichung des Todes als eines Gerippes ist uns freilich so geläufig, dass jedermann unbedenklich die eigentümlichen Totengestalten HOLBEINS in diesem Sinne ansprechen wird. Was bedeuten aber die Musikinstrumente, auf denen so viele dieser Gestalten spielen, was ihr gelegentliches Springen und Tanzen, was bedeutet vor allem das „Beinhaus“ genannte Bild mit der grossen Zahl von musizierenden Gerippen, die zu einem konkreten Todesvorgange in gar keiner Beziehung stehen?

Wem HOLBEINS Bilder es bereits angethan haben, wird über diese und ähnliche Fragen nicht achtlos hinweggehen; mit dem Genuss des Beschauens steigert sich auch das Verlangen, dem Künstler auf jedem Schritte nachzugehen, sich ganz in seine Anschauungen hineinzufinden. Diese lassen sich aber nicht unmittelbar enträtseln, weil sie nicht bloss der genialen Laune des Meisters entsprangen, sondern die reife Frucht jener älteren Vorstellungen dieser Art in den mittelalterlichen Totentänzen sind, die HOLBEIN in seinem besonderen Sinn und für seine rein künstlerischen Zwecke verwertete. Ohne Kenntnis dieser älteren Totentänze ist daher ein volles Verständnis seines ähnlichen Werkes unmöglich.

Indessen hätte mir als einfachem Liebhaber der Kunst die Auskunft genügen können, die sich in WOLTMANNNS „Holbein und seine Zeit“ findet, wenn die in diesem Buch enthaltenen abfälligen Bemerkungen über HOLBEINS Totengestalten mich nicht stutzig gemacht hätten. Ich glaubte zu erkennen, dass HOLBEINS so arg blossgestellte anatomische Kenntnisse doch nicht unerheblich diejenigen seines Biographen und Kritikers übertrafen, und dass diesem nur die künstlerische Verwertung dieser Kenntnisse durch HOLBEIN entgangen war. Eine häufig wiederholte Prüfung der Bilder vermehrte auch nach anderen Richtungen das Verzeichnis der Beobachtungsfehler WOLTMANNNS und veranlasste mich, andere Quellen zu Rate zu ziehen. Ich fand aber nicht ganz, was ich suchte. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der verschiedenen Totentänze haben sich im Verlauf der zahlreichen darauf gerichteten Untersuchungen allerdings ganz wesentlich geklärt. Dies betraf aber hauptsächlich die Geschichte der Dichtung, die mit den Bildern verbunden war oder neben ihnen herging; diese letzteren wurden eigentlich nur so weit berücksichtigt, als sie durch ihren formalen Inhalt jene Geschichte erläuterten, eine selbständige Würdigung erfuhren sie in der Regel nicht. Mit einem Wort: die Geschichte des in den verschiedensten Kunstformen (Dichtung, Schauspiel, Bild, Skulptur) verwerteten Totentanzes ist hauptsächlich im genealogischen Sinne ausgebaut; seine ästhetische Seite, die freilich nur in den Bildern sich bis zum vollendeten Kunstwerk entwickelte, wurde wenig berührt, am wenigsten im geschichtlichen Zusammenhang verfolgt. So kann es auch nicht wunder nehmen, dass man in jener Geschichte über HOLBEINS Totentanz, der sie doch eigentlich abschliesst, kaum mehr erfährt als das allgemeine Lob,

das ihm niemals gefehlt hat. Und diese Vernachlässigung der künstlerischen Seite des Totentanzes ist kein Zufall.

Bei der Untersuchung der Totentanzbilder begegnet auch der eigentliche Kunstforscher einer Schwierigkeit, die ihm in ähnlichem Masse nirgends aufstösst: ohne eine gründliche Kenntnis des anatomischen Baues ist eine Beurteilung der Totengestalten, insbesondere der HOLBEINSCHEN, ganz illusorisch. Und zwar reicht dazu, wie sich zeigen wird, ein Vergleich mit richtigen Skelettbildern oder mit wirklichen Skeletten keineswegs aus, sondern es ist dazu die Beherrschung der ganzen plastischen Anatomie erforderlich, wie man sie ausser bei Fachmännern wohl nur bei den Künstlern selbst antrifft. So habe ich denn auch nicht gefunden, das ein Vorgänger oder Nachfolger WOLTMANN'S die Totengestalten HOLBEIN'S richtiger gedeutet oder denen der älteren Totentänze auch nur eine grössere Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Und ich darf hinzufügen, dass ich in den bezüglichen Schriften auch in anderen Stücken die scharfe gegenständliche Beobachtung vermisste, die bei den Totentanzbildern mehr wie bei anderen Bildwerken erwünscht ist. Unter diesen Umständen war nicht nur eine zutreffende grundsätzliche Auffassung jener Bilder erschwert oder ausgeschlossen, sondern es entging den Forschern auch ein wichtiges Mittel der historischen Kritik.

Diese an sich ganz natürlichen Verhältnisse mögen es rechtfertigen, dass ich bei einiger Vertrautheit mit den angedeuteten anatomischen Studien es versucht habe, in einem mir sonst fremden Gebiet historischer Forschung da ergänzend einzugreifen, wo solche Studien unerlässlich sind. Ob diese Ergänzungen anerkannt werden, muss sich freilich erst zeigen; gleichgültig kann aber meines Erachtens nichts sein, was auf die Geschichte der Totentänze auch nur einiges Licht zu werfen imstande ist. Denn indem sie durch Jahrhunderte Sinn und Geist zweier grosser Nationen mächtig fesselten und zu den ausdauerndsten Darstellungen der Kunst in der grossen Volksmasse gehörten, gebührt ihnen die Beachtung als einer der wirksamsten kulturgeschichtlichen Erscheinungen jener Zeiten.

Mein eigentlicher Vorwurf waren und blieben freilich HOLBEIN'S Totentänze; was ich vorausschicke, hielt ich teils zum Verständnis ihrer Entstehung für nötig, teils schliesst es sich, wenn auch für diesen Zweck weniger erheblich, an das übrige natürlich an. Überall hielt sich aber die Untersuchung, umgekehrt wie es bisher geschah,

wesentlich an die Totentanzbilder, an ihre Auffassung und Ausführung; dies und vollends die dabei durchweg geübte Methode verlangten als ganz unerlässlich die Zugabe zahlreicher Abbildungen. Das dankenswerte Entgegenkommen des Herrn Verlegers machte es möglich, dazu die noch vorhandenen Originale, und soweit dies ausgeschlossen war, die besten Reproduktionen zu benutzen.

Vor allem sind hier die sämtlichen HOLBEINSchen Totentänze zu nennen, die nach den besten Exemplaren des Berliner Kupferstichkabinetts und der Bauakademie in Berlin, sowie des Dresdener Museums wiedergegeben sind, hier zum erstenmal ganz vollständig und in einem Werke vereinigt. Die nächstwichtigen Basler Totentänze sind bekanntlich nur in den BÜCHELSchen Kopien auf uns gekommen; diese sowie die alten Münchener Holzschnitte des Totentanzes konnte ich hier am Orte kopieren lassen, dank der Liebenswürdigkeit der Vorstände der Münchener und der Basler Bibliothek sowie der Kunstsammlung in Basel. Die Heidelberger Holzschnitte und einige Basler Handzeichnungen (VON MANUEL und HOLBEIN, ferner das Basler Exemplar der Dolchscheide) wurden nach Originalphotographien kopiert. Für die übrigen Abbildungen konnten zum Teil ebenfalls Originale oder die davon allein erhalten gebliebenen Reproduktionen benutzt werden.

Aus technischen Gründen mussten allerdings für die eigentlichen Textbilder in der Regel Federzeichnungen angefertigt werden. Ich lege aber einiges Gewicht darauf, dass diese Zeichnungen mit aller Sorgfalt unter meiner ständigen Aufsicht hergestellt sind; denn ich habe nicht selten gefunden, dass auch unscheinbare Inkorrektheiten früherer Kopien eine richtige Auffassung der Bilder ganz erheblich beeinträchtigten.

---

I.  
ÜBER INHALT UND URSPRUNG DER  
TOTENTÄNZE.



Die Volkstümlichkeit des mittelalterlichen Totentanzes war eine so grosse, dass wir ihm in allen Kunstgattungen begegnen; mit aller Bestimmtheit wird uns überliefert, dass er als Schauspiel von lebenden Personen aufgeführt wurde, unmittelbar kennen wir verschiedene Niederschriften davon und endlich bildliche Darstellungen in Gemälden, Holzschnitten, Miniaturen und Bildhauerarbeit. Ebenso gross wie diese Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung ist seine Verbreitung. Freilich ist seine eigentliche Heimstätte auf Frankreich und Deutschland beschränkt; von dort aus und namentlich von Frankreich drang die Dichtung auch nach Spanien, England und Italien vor, erreichte aber in diesen Ländern niemals das Mass von nachhaltiger Volkstümlichkeit wie in ihrer erstgenannten Heimat.

Alle diese Totentänze führen, trotz vieler Abweichungen im einzelnen, denselben Grundgedanken aus. Sie schildern nicht das Sterben der Menschen schlechtweg wie die gleichzeitigen Todesbilder, namentlich in den Miniaturen, sondern verfolgen den besonderen Zweck, das Memento mori jedermann besonders eindringlich zu predigen. Dazu dient vor allem die gleichzeitige Vorführung der verschiedensten Personen in der Todesnot sowie ein erläuternder Text, der die bildlichen oder scenischen Darstellungen begleitet. In den Bildern — vom Schauspiel besitzen wir keine Beschreibung — sieht man in langer Reihe jeden Stand, vom höchsten an, und jedes Alter vertreten, nicht selten auch Frauen neben den Männern; zu jeder dieser Personen gesellt sich eine Totengestalt, die sich, oft nach einer irgendwie kenntlich gemachten Musik, in einem feierlichen oder

lebhaften Tanzschritt bewegt und ihren Partner mit sich fortzieht, was eben den Tod des letzteren bedeutete. Die ganze Reihe sollte aber jeden Beschauer daran erinnern, dass vor dem Tode kein Stand und kein Alter sicher seien, dass er alle in gleicher Weise und unversehens hinraffe. Der begleitende Text fügte dazu die Mahnung des *honeste vivendi et bene moriendi*. In den Wechselreden zwischen den Vertretern der verschiedenen Stände und den sie führenden Toten halten diese den ersteren die Vergänglichkeit ihrer irdischen Macht und Grösse, aller Lust und jedes Besitzes vor, da sie doch jetzt unweigerlich zum Tanze antreten müssten, der sie den übrigen Toten einreihet. Die Lebenden antworten mit Klagen über ihr Schicksal, dem sie sich resigniert fügen.

Die Übereinstimmung dieses Grundgedankens in allen Totentänzen weist natürlich auf eine gemeinsame Quelle aller hin. Wo und in welcher Kunstform diese zu suchen sei, ist schon in der verschiedensten Weise beantwortet worden; ich kann aber die ganze frühere Diskussion übergehen, nachdem die Frage durch die neuesten Forschungen, wie mir scheint, mit aller Sicherheit entschieden ist. Einmal ist die lange Zeit festgehaltene Annahme, dass das Klingenthaler oder Kleinbasler Totentanzgemälde 1312 entstand und daher die älteste Darstellung dieser Art war, durch BURCKHARDT-BIEDERMANN (Nr. 4, S. 44—48) widerlegt worden: die falsch gelesene Zahl lautete 1512 und bedeutete wahrscheinlich eine Übermalung des Bildes, die in jener Zeit stattgefunden haben muss. Infolge dieser Entdeckung sind wir auf die französischen Denkmäler als die ältesten datierten hingewiesen. Zweitens hat SEELMANN (Nr. 65, S. 6 fig.) ganz schlagende Beweise dafür geliefert, dass der Totentanz in Frankreich als Drama begann.

Die älteste direkte Nachricht über den französischen Totentanz findet sich bei einem französischen Dichter des 14. Jahrhunderts, der ihn mit dem in Frankreich oder wenigstens in Paris üblichen Namen „Danse macabre“ als eine bekannte Darstellung erwähnt (WACKERNAGEL Nr. 73, S. 318, KASTNER, S. 86). Dann ist der handschriftliche spanische Text „La danza general de la Muerte“, wie schon längst anerkannt ist (s. TICKNOR I. 77) und SEELMANN auf Grund des eigentümlichen Versmasses bestätigt hat (S. 10, 23), eine Bearbeitung des französischen Textes aus dem 14. Jahrhundert. In dieser spanischen Dichtung tritt nun der Tod selbst auf, der die Vertreter der verschiedenen Stände einzeln aufruft, ihre Klagen anhört und beantwortet.

SEELMANN hat ganz zutreffend auseinandergesetzt, dass der Tod, der einen Lebenden aufruft, ihm auf seine Klagen antwortet und im unmittelbaren Anschluss daran, in derselben Strophe, den folgenden Lebenden aufruft u. s. w., durch die ganze Dichtung hindurch dieselbe Person sein müsse. Ein solches Nacheinander der Wechselreden verschiedener Personen mit einem und demselben „Tod“ konnte natürlich nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Schauspiel vorkommen, bildlich aber nicht dargestellt werden, ohne dass der Tod bei jeder einzelnen Person wiederholt wurde; und in der That zeigen uns die französischen Gemälde des 15. Jahrhunderts zu Paris, Kermaria und La Chaise-Dieu eine solche fortlaufende Reihe mit einem regelmässigen Wechsel von Totengestalten und Lebenden, von denen die ersteren ihre Beziehungen zum vorausgehenden und zum folgenden Lebenden dadurch anzeigen, dass sie diese beiden Nachbarn anfassen (Fig. 5). Ein derartig zusammenhängender Reigen war die einzig mögliche Form, in der das Bild den oben geschilderten Vorgang veranschaulichen konnte, wodurch aber zugleich sich ein Widerspruch zwischen Bild und Text ergab. Denn nach dem letzteren war der eine Tod die einzige bleibende Erscheinung, während die verschiedenen Stände einzeln an ihn herantreten und nach der Wechselrede abtreten, um dem Nachfolgenden Platz zu machen; statt dessen stellen sich im Bilde alle Stände mit ebenso vielen Totengestalten in einem Reigen gleichzeitig dar. Eine Übereinstimmung konnte also nur dadurch herbeigeführt werden, dass der Text sich der bildlichen Darstellung anpasste, die Todesgestalt ebenfalls vervielfältigte und jede von ihnen nur mit einem Lebenden sprechen liess, d. h. die Gesamtheit der genannten Personen in Paare ordnete. Eine solche Abänderung des ursprünglichen Textes ist denn auch in Paris und Kermaria eingetreten (das Gemälde von La Chaise-Dieu hatte keinen begleitenden Text).

Schon aus jener Verschiedenheit des ältesten aus Frankreich stammenden Totentanztextes, nämlich der spanischen *Dança general de la Muerte* (14. Jahrhundert) und der ältesten französischen Gemälde (15. Jahrhundert) kann auf die Priorität der in jenem Text erhaltenen Gestalt des Totentanzes geschlossen werden, auch wenn daneben, also schon im 14. Jahrhundert, Gemälde des Totentanzes existiert haben sollten. Denn hätte er gleich anfangs aus einem Reigen mit zahlreichen Totengestalten bestanden, so wie es die uns

bekanntem Gemälde zeigen, so wäre seine spätere Verwandlung in einen fortlaufenden Dialog des einen Todes mit allen Lebenden ganz unmotiviert und unwahrscheinlich. War aber das letztere, wie danach anzunehmen ist, die ursprüngliche Form, so konnte sie nur in einer Dichtung entstanden sein und musste zur Veranschaulichung in einem Bilde in der angegebenen Weise umgearbeitet werden.

Wir besitzen aber noch evidentere Zeugnisse dafür, dass die Bilder eine spätere Form des Totentanzes sind. In Lübeck befindet sich nämlich ein Totentanzgemälde in der Form eines zusammenhängenden Reigens, dessen ältester niederdeutscher Text dieselbe Einrichtung besaß wie die *Dança general*; erst später wurde er durch einen anderen, dem gemalten Reigen besser angepassten hochdeutschen Text ersetzt. In diesem Fall kann vernünftigerweise nicht angenommen werden, dass der erste Text in Lübeck oder in dem etwaigen auswärtigen Vorbilde seines Totentanzes absichtlich im Gegensatz zum Bilde verfasst wurde; die einzig mögliche Auffassung ist vielmehr nur die, dass seine uns niederdeutsch überlieferte Gestalt die ursprüngliche war, die alsdann im Bilde die abweichende Reigenform erhielt, weil eine andere gemalt nicht möglich war. Ganz ähnlich ist es auch bei dem zweifellos älteren Totentanzgemälde in Paris gegangen. Dies ergibt sich ganz klar aus dem ebenfalls von SEELMANN (S. 23) hervorgehobenen Umstande, dass an einer Stelle des dem Bilde angepassten begleitenden Textes die alte Fassung aus Unachtsamkeit stehen geblieben ist: der Tod des Karthäusers leitet nämlich seine Anrede an diesen seinen Partner mit einem Bescheid an den vorausgehenden Lebenden, den Kaufmann, ein, spricht also in derselben Strophe zwei Personen an. Und da sich dies, wie ich ergänzend bemerken will, noch zweimal wiederholt, beim Franziskaner und beim Eremit, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Vorlage des Pariser Textes durchweg in jener Weise, d. h. übereinstimmend mit dem spanischen und dem Lübecker Text, verfasst war.

Es steht also fest, dass der französische Totentanz, bevor er gemalt wurde, in einer Form existierte, die nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Bühnenspiel möglich war und von allen späteren, den Bildern angepassten Texten abwich. Man kann ja diese älteste Form im Hinblick auf die Handlung schlechtweg eine dramatische nennen; damit allein ist es aber noch nicht erhärtet, dass der älteste französische Totentanztext tatsächlich zu einer scenischen Aufführung

gehörte und diente und dass folglich der Totentanz gerade in dieser Kunstform ins Leben trat. Auch die urkundlichen Nachweise solcher Aufführungen in Frankreich können nichts entscheiden, da sie sich auf eine Zeit beziehen, als es bereits Gemälde desselben Gegenstandes gab, die also älter sein konnten als das Bühnenspiel (vgl. LANGLOIS, DUFOR, SCHNAASE). WACKERNAGEL hat freilich ausgesprochen, dass, wenn eine solche dramatische Dichtung wie der Totentanz im 14. oder einem früheren Jahrhundert bestand, sie dann auch sicherlich zur öffentlichen Aufführung kam, auch wenn dies nicht verbürgt ist; denn „dem Mittelalter war die Unnatur noch fremd, dergleichen bloss zu schreiben und zu lesen, nicht aber auch zu spielen“ (S. 317). Dieses Argument ist aber mehr geistreich als überzeugend, wie der scharfe Widerspruch SCHNAASES beweist. Dagegen hat SEELMANN ein direktes Zeugnis dafür aufgefunden, dass jener älteste Totentanz in der That zu Aufführungen diente (No. 65, S. 16). In dem Revaler Totentanz, einer Kopie des Lübecker Gemäldes, ist im Texte auch die Einleitung, die Anrede des das Schauspiel leitenden Predigers an die Zuschauer, erhalten, die in Lübeck verloren gegangen ist. Durch die ersten Worte: „Och redelike creatuer“ — erweist sie sich als eine Nachbildung des entsprechenden französischen Stückes mit dem Anfang: „O creature raysonnable“; während aber der französische Prediger seine Zuhörer auf die folgende „Danse macabre“ hinweist, findet sich an derselben Stelle in Reval das Wort „spectel“ (spectaculum, Bühnenspiel). Da nun eine Aufführung des Totentanzes in Lübeck, woher doch der Revaler Text stammt, auf Grund urkundlicher Nachrichten ganz ausgeschlossen ist (SEELMANN), so muss jene Bezeichnung des Totentanzes als eines Bühnenspieles auf das französische Vorbild bezogen werden. Auch scheint mir aus der allgemeinen Übereinstimmung jener französischen und der niederdeutschen Einleitung hervorzugehen, dass das Wort „Danse macabre“ geradezu in spectel übersetzt wurde und folglich noch im 15. Jahrhundert nicht einen Totentanz schlechweg, sondern den gespielten Totentanz bedeutete. Um so bestimmter kann nunmehr jene Erwähnung des Danse macabre durch einen französischen Dichter des 14. Jahrhunderts (s. o.) auf das Schauspiel bezogen werden.

Aus diesem Ursprung des französischen Totentanzes versteht sich auch die ganz untergeordnete Rolle, die sein bezeichnendstes

Merkmal, der Tanz, in den Texten spielt. Wären sie selbständige Dichtungen gewesen, so hätte er beschrieben oder wenigstens dort, wo er eintritt, erwähnt werden müssen. Er wird aber nur ganz selten, gelegentlich genannt als „dieser“, d. h. als ein gegenwärtiger, im Schauspiel und dann im Bilde sichtbarer Tanz, der deshalb einer Erläuterung nicht bedurfte: die Totentanztexte sind eben durchweg als Begleitungen von sichtbaren Darstellungen verfasst. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass sie unter dem Einfluss von solchen alten Lehrgedichten entstanden wie die dem 12. Jahrhundert angehörenden „Vers sur la mort“ von dem Klostergeistlichen THIBAUD DE MARLY (LANGLOIS I. 72) und die ebenso alten lateinischen Verse von GAUTIER DE MAPES, worin verschiedene Personen über die Herrschaft und unerbittliche Gewalt des Todes klagen (JUBINAL, S. 8)\*). Der Abstand zwischen solchen Dichtungen und dem Bühnenspiel des Totentanzes ist aber so gross, dass es keinen rechten Sinn hat, die ersteren als die „Anfänge“ des Totentanzes zu bezeichnen. Und dies um so weniger, als der Gedanke des eigentlichen Totentanzes ebensowohl durch verschiedene Sitten und Gebräuche, dichterische und volkstümliche Auffassungen des Todes in Wort und Bild, Redewendungen und Legendenstoffe des Mittelalters vorbereitet und vorgebildet erscheint (WACKERNAGEL)\*\*).

Aus den genannten Zeugnissen für die Existenz des französischen Totentanzschauspieles im 14. Jahrhundert geht hervor, dass es noch ein gut Teil älter gewesen sein dürfte; denn in jener Zeit war es bereits so eingebürgert, dass es, wie wir sahen, in Gedichten citiert und in fremde Länder (Spanien) eingeführt wurde. Man wird daher

---

\*) Auch in Deutschland kennt man eine ähnliche Dichtung aus dem 13. Jahrhundert: das Gespräch des Todes mit dem Menschen von Schmied REGENBOGEN.

\*\*) Wir besitzen nicht das geringste sichere Zeugnis dafür, dass der Grundgedanke des mittelalterlichen Totentanzes bis in das klassische Altertum zurückreicht. Alles, was gelegentlich zu Gunsten dieser Ansicht vorgebracht wurde, hat schon ELLISSEN (No. 40) eingehend widerlegt. Daran wird auch durch die jüngeren Entdeckungen bis zu dem aufsehenerregenden neuesten Fund eines pompejanischen Bechers mit einem „Totentanz“ nichts geändert: überall handelt es sich nur um Darstellungen Verstorbener in Gestalt von mehr oder weniger vollkommenen Skeletten, deren Anblick an die Flüchtigkeit des Daseins erinnern und daher zum Lebensgenuss, solange es noch Zeit sei, anfeuern sollte, wie es PETRONIUS im „Gastmahl des TRIMALCHIO“ erzählt (WOLTMANN, 78. I. S. 242). Zu einem solchen Zweck und zumal bei einem Gastmahl muss jener pompejanische Becher mit den Skeletten berühmter Verstorbener sich ganz besonders geeignet haben. Solche Vorstellungen lassen sich aber mit der ältesten Version des mittelalterlichen Totentanzes unmittelbar gar nicht verknüpfen, so wenig als eine Kontinuität zwischen jenen Skelettbildern und den Totengestalten des Totentanzes besteht.

kaum fehl gehen, wenn man seine Entstehung bis in das 13. Jahrhundert zurückverlegt, wofür ich übrigens noch weitere Anhaltspunkte aus den Bildern beibringen werde. Es bedarf ferner keines besonderen Nachweises, dass es von der Kirche ausging, von den Geistlichen in Kirchen und Klöstern gepflegt wurde und gerade durch ihre Vermittlung in die benachbarten Länder Eingang fand, sei es ebenfalls als Schauspiel oder bloss in Niederschriften und in bildlichen Darstellungen. Sein kirchlicher Ursprung zeigt sich auch in seinem ganzen Zuschnitt, wie er uns aus dem spanischen, französischen und norddeutschen Text bekannt geworden ist. Nicht nur spielt darin das geistliche Element die Hauptrolle, sondern das eigentliche Schauspiel wird uns geradezu als eine Illustration zu der kirchlichen Busspredigt vorgeführt, indem zu Anfang stets ein Prediger auftritt, der die Zuhörer anredet und auf die ernsten Lehren des folgenden Schauspieles hinweist. Erst nach dieser Einleitung tritt der Tod auf, um erst alle Sterblichen im ganzen (Spanien, Lübeck) und dann die Einzelnen zu den Wechselreden aufzurufen, wobei die Geistlichen den Vortritt haben. Endlich schliesst das Ganze wieder mit einer Ansprache eines zweiten Predigers.

Da der Tod des Schauspieles selbst vom Tanze spricht, zu dem die Lebenden mit ihm antreten müssen, so hat man sich zu denken, dass er jede Person, mit der er gesprochen, in einer Art von Tanz abführt, vielleicht in ein irgendwie angedeutetes Grab (SEELMANN), um sich dann zur nächsten Person zu wenden. Woher dieser Gedanke des tanzenden Todes stammt, ist trotz aller gelehrten Diskussionen darüber noch unentschieden. Der Tanz macht es aber von vornherein wahrscheinlich, dass eine Musik dazu stattfand; doch findet sich keine Andeutung, dass im französischen Schauspiel der Tod selbst musizierte\*). Ich werde vielmehr zeigen, dass der Musiker sich dort ausserhalb des eigentlichen Reigens befand; die musizierenden Toten anderer, namentlich der oberdeutschen Totentänze, sind dagegen eine spätere Erfindung.

---

\*) Der Ausdruck „nach meiner Pfeife tanzen“, den der Tod im Lübecker Text braucht, ist als eine altbekannte Redensart nicht wörtlich zu nehmen. Die Illustration dazu, der pfeifende Vortänzer, ist ein späterer Zusatz (s. den Lübecker Totentanz).

---

Man kann von dem mittelalterlichen Schauspiel des Totentanzes nicht reden, ohne der gleichzeitigen und noch älteren anderen geistlichen Schauspiele zu gedenken, die als Weihnachts-, Epiphanias- und namentlich als Oster- oder Passionsspiele bekannt sind. Zwischen beiden Arten von Schauspielen scheint freilich keine andere Beziehung zu bestehen, als dass sie gleicherweise von der Geistlichkeit ausgingen und in den Kirchen aufgeführt wurden. Dennoch dürfte noch ein weiteres gemeinsames Moment hervorgehoben werden. Jene bekannten Spiele entstanden im Zusammenhang mit dem Gottesdienst an den genannten hohen Kirchenfesten, und erst später und nur gelegentlich wurden sie mit passenden Ergänzungen (Schöpfung, Weltende u. s. w.) zu einem riesigen, christlich-kirchlichen Welt drama vereinigt. Es liegt auf der Hand, dass der Totentanz, obgleich in demselben Kreise entstanden, in diese wesentlich historischen Darstellungen nicht hineinpasste; dagegen ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sein Ursprung ebenfalls mit einem besonders bewegten Gottesdienste verknüpft war, der eben kein anderer sein konnte als die Buss- und Fastenpredigt. Man braucht nur die Prologe und Epiloge der verschiedenen Totentänze zu lesen, um diese Ansicht berechtigt zu finden; und so würden diese Schauspiele ebenfalls als kirchliche Festspiele aufzufassen sein, die nur durch ihren besonderen Inhalt sich von den übrigen geistlichen Schauspielen abschlossen.

---

Die Erfolge des geistlichen Schauspieles des Totentanzes veranlassten endlich im 15. Jahrhundert die französische Geistlichkeit, den Eindruck, den es auf die Zuschauer ausübte, sich dauernd zu sichern, indem man es auf die Wände der Kirchen und Klöster malen liess. Diese Gemälde dienten also demselben Zweck, wie das Schauspiel, wir besitzen selbst einen unmittelbaren Bericht darüber, dass in Paris auf dem Kirchhofe des Innocents angesichts des dortigen Totentanzgemäldes gepredigt wurde (LANGLOIS, S. 123). Das Schauspiel konnte aber, wie wir sahen, nicht ohne weiteres kopiert werden; der Maler musste dem ganzen Vorgang eine neue Gestalt verleihen. War diese neue Anordnung einmal festgestellt, so konnte er an der Hand des Textes seiner Aufgabe leicht gerecht werden, auch wenn er keine Gelegenheit hatte, einer Aufführung des Schauspieles beizuwohnen, denn der Inhalt der einzelnen Szenen des Totentanzes

war im ganzen einfach genug und durch den Aufbau der Dichtung bestimmt. Die Trachten und Attribute der verschiedenen Stände konnten an öffentlichen Denkmälern, bei Festaufzügen und im gewöhnlichen Verkehr ebensogut studiert werden wie im Schauspiel. Nur eins, was weder durch den Text bestimmt noch im gewöhnlichen Leben vorgebildet sein konnte und dennoch in allen Gemälden des Totentanzes übereinstimmte, musste notwendig nach einem allgemein bekannten, traditionellen Muster gebildet sein:

### DIE TOTENGESTALTEN.

Diese Gestalten der mittelalterlichen Totentanzgemälde sind nackte oder nur mit Leichentüchern bedeckte Leiber von einer leichenhaften Magerkeit und mit mehr oder weniger gelungenen nackten fleischlosen Totenschädeln. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dadurch wirkliche Totenleiber wiedergegeben werden sollten. Denn genau dieselben Gestalten treffen wir in der ältesten Illustration der bekannten Legende von den drei Lebenden und den drei Toten in Badenweiler (vgl. LÜBKE Nr. 43), zum Teil auch in den tanzenden Toten der SCHEDELSCHEN Weltchronik (Nr. 61) und nicht selten auf Grabmälern, in einer besonders guten, künstlerischen Ausführung auf einem von LANGLOIS kopierten Grabstein (Nr. 35, Taf. XXXVII), also in unzweideutigen Darstellungen von Verstorbenen (Fig 1). Mit gleicher Sicherheit kann man behaupten, dass diese Gestalten auch in den gemalten Totentänzen im allgemeinen dieselbe Bedeutung haben. Allerdings wird sich zeigen, dass in den ältesten Gemälden dieser Art, die ja den einen „Tod“ des Schauspiels vervielfältigen mussten, diese zahlreichen Totengestalten nicht sofort und überall unzweideutig als wirkliche Verstorbene hingestellt wurden. Aber diese anfängliche Unsicherheit kann doch darüber nicht täuschen, dass sie diese Bedeutung alsbald ausnahmslos und ganz bestimmt erhielten. Wurden sie doch in den Druckausgaben der Danse macabre durchweg „le mort“, im späteren Frauenreigen „la morte“



Fig. 1.  
Leichenstein aus dem  
15. Jahrhundert,  
nach Langlois.

genannt; nicht selten sind sie auch im Bilde durch die Brüste und das lange Haupthaar als weibliche Gestalten gekennzeichnet (Fig. 2, 64), was wenigstens beim deutschen „Tod“ widersinnig wäre; oder sie treten gelegentlich in derselben Scene in der Mehrzahl auf, wie am Beinhaus der Basler Gemälde (Fig. 22), was ebenfalls nur auf wirkliche Tote bezogen werden kann, u. a. m. Diesen Thatsachen gegenüber



Fig. 2. Weiblicher Toter aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

bedarf der Einspruch WESSELYS (S. 39), dass Verstorbene keine Macht über die Lebenden haben, sie also nicht gewaltsam entführen könnten und folglich die fraglichen Gestalten nur den Tod selbst darstellten, wohl kaum einer ernsthaften Widerlegung, besonders da diese Töten in den ältesten deutschen Bildern auf ihre Partner gar keinen Todeszwang ausüben, sondern sie als bereits Sterbende nur gewissermassen als ihresgleichen aufsuchen und anfassen.

Dagegen ist allerdings zuzugeben, dass die gleichen Toten-

gestalten ausser in den genannten Darstellungen von wirklichen Verstorbenen uns auch in solchen begegnen, wo sie ebenso unzweifelhaft den Tod selbst veranschaulichen sollen. FRIMMEL zählt eine ganze Reihe von französischen Miniaturen aus dem 14. und 15. Jahrhundert auf, in denen der Tod beim Sündenfall, am Krankenbett, den Lebensbaum fallend u. s. w. als ein grauer Kadaver mit einem Totenschädel gemalt war. Im 15. Jahrhundert erschienen dieselben Todesfiguren

auch in Holzschnitten und Gemälden\*). Eins jener Miniaturbilder in Brüssel reicht aber angeblich bis an den Ausgang des 13. Jahrhunderts zurück, so dass wenigstens dieses letztere älter wäre als das Badenweiler Gemälde von den drei Lebenden und den drei Toten, das nach LÜBKE in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört. Es liegt daher die Vermutung sehr nahe, dass gerade jene ältesten Miniaturen die typische Totengestalt der folgenden Zeit aufbrachten, die zuerst in das Schauspiel, dann in die Gemälde des Totentanzes übergang.

Wie kamen aber die Miniaturen, die den Tod bis zum 13. Jahrhundert einfach als alten Mann gezeichnet hatten (FRIMMEL), mit einem Male dazu, ihn mit einem Totenschädel auf einem fleischigen Körper auszustatten? Die leicht verständliche Ideenverbindung, einen Totenleib zum Bilde des Todes zu wählen, konnte jene Figur nicht veranlasst haben; denn sie ist weder ein Skelett, in das sie sich erst am Ausgange des Mittelalters verwandelte, noch das annähernd richtige Bild einer noch fleischigen oder mumifizierten Leiche\*\*), sondern eine widerspruchsvolle Vereinigung eines beinahe unversehrten Körpers mit einem skelettierten oder sonstwie umgebildeten Kopf. Besonders bezeichnend dafür sind das bereits erwähnte MARMIONSche Bildchen und der von LANGLOIS kopierte Grabstein (angeblich vom Jahr 1422?); in beiden Fällen ist der ganze Körper, bis auf den völlig nackten, naturgetreuen Schädel, mit dem vollständigen, ebenfalls richtigen und keineswegs besonders mageren Muskelrelief abgebildet, wobei nur die grosse Öffnung am Bauch die leichenhafte Beschaffenheit des Körpers markieren soll. Beide Künstler haben also unzweifelhaft einen unversehrten (wahrscheinlich sogar lebenden) Körper und einen wirklichen Totenkopf als Modelle benutzt, die, wie gerade sie selbst wissen mussten, vereinigt nicht vorkommen. Man kann auch nicht sagen, dass dies die Folge davon war, dass damals Totenschädel in jedem Beinhaus anzutreffen und daher bekannt waren, nicht aber das ganze Skelett in seinem Zusammenhange oder in voller Verwesung befindliche Leichen, und dass man daher, um einen Toten

---

\*) Ein Holzschnitt dieser Art ist unter Nr. 38 faksimiliert im zweiten Bande der „frühesten und seltensten Drucke des Holz- und Metalldruckes“ (Nr. 15). In der Strassburger Gemäldesammlung befindet sich ferner ein miniaturartig fein gemaltes Reisealtärchen von SIMON MARMION (1489) mit einer ebensolchen Todesgestalt, deren Schädel mit vollkommener Naturtreue wiedergegeben ist, während der fleischige Körper bis auf den Bauchschnitt ganz intakt ist.

\*\*) Mumienhafte Gestalten finde ich einzig und allein auf dem Berliner Totentanzgemälde, das wahrscheinlich um das Jahr 1500 entstand.

zu kennzeichnen, sich mit dem einen bekannten Merkmal eines solchen begnügen musste. Denn gerade die Totengestalten der französischen Totentanzbilder aus dem 15. Jahrhundert besitzen Köpfe, die weder nach wirklichen Schädeln, noch nach Bildern von solchen kopiert, sondern nach willkürlichen Vorstellungen von Schädeln oder selbst fratzenhaft und nach wirklichen Tierköpfen gebildet sind (Fig. 2, 3)\*. Es handelt sich also gar nicht um ein ganz bestimmtes Vorbild, das landauf und landab immer wieder kopiert wurde, sondern nur um ein allgemeines Schema, an dem das Totenhafte und das damit verbundene Grausenhafte durch eine möglichst auffällige, aber durchaus

nicht immer schädelartige Kopfbildung erreicht werden sollte.

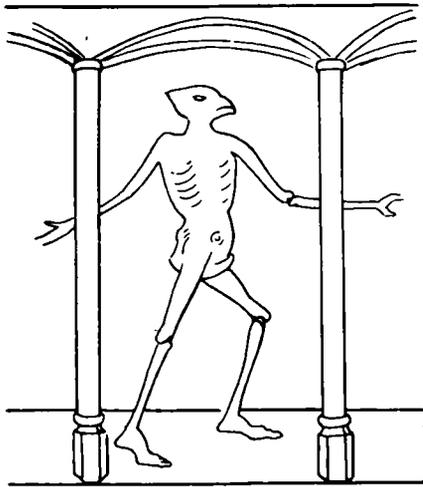


Fig. 3. Totengestalt aus dem Totentanz von Kermaria, nach Soleil.

Dazu kommt noch ein sehr eigenartiges Merkmal, das mit dem natürlichen Zustande einer Leiche kaum etwas zu thun hat. Nach FRIMMEL waren schon die ältesten der von ihm citierten Todesbilder der Miniaturen ganz grau gehalten; JUBINAL giebt an, dass die Totengestalten und ihre Gewänder im Gemälde von La Chaise-Dieu grau gemalt waren, und nach der Reproduktion des Lübecker Totentanzes (Nr. 44) möchte ich für seine Toten dasselbe annehmen (Fig. 19). In den oberdeutschen

Totentänzen endlich begegnet uns Ähnliches in Bild und Wort. So war nach den Originalkopien BÜCHELS in Kleinbasel der Tote des Narren dunkelfarbig gemalt (Fig. 32), in Grossbasel der Tote des Wucherers (Fig. 70), der zum Überfluss im Text geradezu ein „schwarzer Tod“ genannt wird\*\*). Ferner spricht in Kleinbasel und den oberdeutschen Holzschnitten und Handschriften (s. u.) der Tote zum König: „Ich führ' Euch hier bei der Hand an dieser schwarzen

\*) Affenähnliche Köpfe sind übrigens nach FRIMMEL schon in den Todesfiguren der älteren Miniaturen anzutreffen, sowie im oberdeutschen Totentanz in Basel und in den Handschriften die Bezeichnung „Affen“ für die Toten mehrfach vorkommt.

\*\*\*) MASSMANN (Nr. 50) hat die dunkle Farbe in beiden Figuren fortgelassen, MERIAN dagegen den Grossbasler Toten ebenfalls dunkel gezeichnet (Nr. 53).

Brüder Tanz“; und in den Handschriften ruft das Kind: „Ein schwarzer Mann zieht mich dahin.“ Dass auch unter den „schwarzen Brüdern“ die Toten verstanden sind, scheint mir zweifellos, weil in Grossbasel statt dessen „dürre Brüder“ steht, gerade so wie der Kleinbasler Text den „schwarzen Mann“ des Kindes durch „mageren Mann“ ersetzt, was die Beziehung auf die Toten vollends sicherstellt\*).

Den ältesten bildlichen Darstellungen des Todes und der Toten war also ein Schema gemeinsam, dessen Hauptmerkmale in einem fleischigen, wenn auch mehr oder weniger leichenhaften Körper von schwarzer, bez. dunkler Farbe mit einem Totenschädel oder einem ähnlich grausenhaft wirkenden Kopf bestanden, und das schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an so weit verbreitet und anerkannt sein musste, dass alle Maler jener und der folgenden Zeit sich danach richten konnten. Dass ein Miniator ohne äussere Veranlassung darauf verfiel, das bis dahin benutzte Sinnbild des Todes, den nackten Mann, gegen jenes wunderliche Gebilde zu vertauschen, ist nicht gerade wahrscheinlich; und noch unwahrscheinlicher ist, dass eine solche Miniatur in weiten Kreisen und über die Landesgrenzen hinaus Nachahmung fand und eine volkstümliche Figur wurde. Einen solchen volkstümlichen und auf weite Kreise wirkenden Einfluss hatte aber andererseits unzweifelhaft das Schauspiel des Totentanzes, das schon im 14. Jahrhundert als allbekannte Erscheinung in Dichtungen citiert und etwa um dieselbe Zeit nach Spanien eingeführt wurde und daher wohl bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen mochte. Wenn es vielleicht schon im 14. Jahrhundert, jedenfalls vom Anfang des 15. Jahrhunderts an, zahlreiche Gemälde hervorrief, deren Gestalten von ihm beeinflusst sein mussten, so ist es beinahe ebenso sicher, dass es schon vorher die Miniaturen in gleicher Weise beeinflusst hatte, mit anderen Worten, das gesuchte Vorbild für die verschiedenen Totengestalten lieferte.

---

\*) BURCKHARDT will freilich unter den „schwarzen Brüdern“ nur die Dominikaner (schwarze Mönche) als Veranstalter des Totentanzes verstanden wissen, so zwar, dass die andere Lesart „dürre Brüder“ nur durch das Missverständnis eines späteren Uebermalers entstand (Nr. 4, S. 91). Diese Vermutung wird aber durch die gemalten schwarzen Toten und die angegebenen Parallelstellen hin-fällig, wonach „mager, dürr, schwarz“ in der That gleichwertige Merkmale der dargestellten Toten sind. Auch dachte BURCKHARDT bei seiner Bemerkung offenbar gar nicht daran, die schwarze Farbe der Toten überhaupt zu leugnen, sondern suchte nur zu einem besonderen Zweck nach einem passenden Hinweis auf die Dominikaner; den Ausdruck „schwarzer Mann“ scheint er sogar selbst auf die Toten zu beziehen, ohne die Sache weiter zu verfolgen.

Diese letzteren mussten im Schauspiel irgendwie gekennzeichnet sein; und da an eine vollkommene Maske nicht zu denken ist, so werden zweifellos dieselben einfachen Kunstmittel dazu gedient haben, die auch später zu demselben Zweck angewendet wurden. Bei dem häufig erwähnten, von VASARI beschriebenen Fastnachtszuge, der zu Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz stattfand, figurierten auch Tote, die den Gräbern entstiegen, um ein Memento mori zu predigen\*). Sie wurden von Männern in schwarzen Gewändern mit darauf gemalten Skeletteilen dargestellt, und von anderen sie begleitenden „Toten“ wird ausdrücklich angeführt, dass sie Totenkopfmasken trugen (FIORILLO, NAUMANN, WACKERNAGEL S. 338 LANGLOIS I, S. 304—307). Da hätten wir also die beiden Hauptmerkmale des gesuchten Vorbilds in der beglaubigten Darstellung von Toten durch lebende Per-

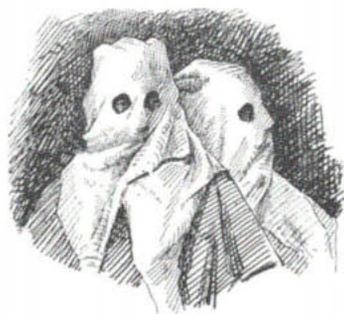


Fig. 4. Leichenbestatter in Neapel, nach Photographie.

sonen thatsächlich vereinigt. Auch ist nichts natürlicher, als dass diese eigentümliche Maske bei den geistlichen Darstellern des alten Totentanzes dadurch entstand, dass sie, um unkenntlich und zugleich gespenstisch, totenhaft zu erscheinen, ihr gewöhnliches schwarzes Gewand ebenso benutzten, wie es bei manchen Orden jener Zeit üblich war\*\*) und auch gegenwärtig bei gewissen Leichenbestattern in Italien Sitte ist: die Kapuze des Mönchskleides

brauchte nur über den Kopf gezogen und mit Ausschnitten für die Augen, vielleicht auch für Nase und Mund versehen zu werden, um wenigstens in der Vorderansicht den Eindruck eines Totenkopfes zu erzielen (Fig. 4)\*\*\*). Dass diese Ähnlichkeit nur eine annähernde war, stimmt vorzüglich mit der Thatsache, dass diejenigen Maler, denen

\*) Die von ihnen gesungenen Verse sind bezeichnenderweise der Legende von den drei Lebenden und drei Toten entnommen:

Morti siam, come vedete,  
Cosi morti vedrem voi:  
Fummo già come voi siete,  
Voi sarete come noi.

\*\*) Eine solche Gestalt, ein Mönch vom Orden der Disciplini, ist auf dem Totentanzbilde in Clusone aus dem 15. Jahrhundert zu sehen (s. VALLARDI Nr. 70).

\*\*\*) Die hier mitgeteilte Zeichnung zeigt die Neapler Leichenbestatter in weissem Gewande; daneben existieren aber auch schwarz gekleidete Bruderschaften dieser Art.

nicht wirkliche Totenköpfe als Modelle zur Verfügung standen und die sich daher nach den gesehenen oder ihnen beschriebenen Figuren des Schauspiels richteten, das wiederholten, was an den letzteren unvermeidlich war, an Totenschädeln aber fehlerhaft ist, z. B. das Hervortreten der Nase im Profil, die Andeutung der Augen in den Augenhöhlen (Fig. 7) u. s. w., oder die Köpfe ihrer Totengestalten geradezu fratzenhaft gestalteten. Das übrige Mönchskleid, das anfangs vielleicht unverändert unter der Kopfmaske getragen wurde, mag später, um Rumpf und Glieder in bessere Übereinstimmung mit dem Kopf zu bringen und an einen nackten Körper zu erinnern, um Arme und Beine enger zusammengezogen worden sein \*).

Diese dem Volk nicht selten vorgeführte Gestalt war in Frankreich und Deutschland sicherlich traditionell und allbekannt geworden, bevor eine bildliche Darstellung derselben Art entstand, die daher naturgemäss an jene volkstümlichen Vorbilder anknüpfte. Dabei wurde das Mönchskleid fortgelassen oder durch Leichentücher ersetzt, während der nackte Körper wenigstens anfangs zur Erhöhung des unheimlichen Eindruckes die schwarze Farbe jenes Kleides behielt. Auf diese Weise erklären sich alle angeführten Eigentümlichkeiten der gemalten Todes- und Totenfiguren, sowie ihre Identität in den verschiedenen Ländern: beide wurden gleicherweise dem wirklich aufgeführten Schauspiel entlehnt, und ihre besondere Form ist nicht auf eine bewusste Erfindung der Maler, sondern auf die künstlichen Masken der geistlichen Schauspieler zurückzuführen. Bei dieser ersten Form der Totengestalt blieben die Maler allerdings nicht stehen, sondern versuchten in verschiedener Weise den ererbten Typus zu vervollkommen, worüber das Nähere in der Einzelbeschreibung angegeben wird. Hier sollte nur versucht werden, den Ursprung der ältesten gemalten Totengestalten, worüber bisher jeder Anhalt fehlte, nachzuweisen. Und es ist bemerkenswert, dass nicht nur die gemalten Totengestalten, sondern auch gewisse, sonst

---

\*) SEELMANN denkt sich die Maske des Todes im Schauspiel so: „In eng anliegende gelbliche Leinwand gekleidet, welche durch die Kunst des Malers so bemalt ist, dass der Tod einer Leiche ähnlich sieht“ (S. 18). Er übersieht aber die schwarze Farbe des Todes und dass gerade der Kopf am meisten maskiert war, welche beiden Merkmale in der einzigen Nachricht über Totenmasken des 15. Jahrhunderts genannt werden.

völlig unverständliche Ausdrücke des Textes (schwarz, dürr) auf die Todesfiguren des geistlichen Schauspieles und so auf dieses als den eigentlichen Vorläufer der Totentanzbilder hinweisen.

---

Durch die neueren Forschungen ist die Auffassung WACKERNAGELS, dass der Totentanz schon im 13. Jahrhundert als geistliches Schauspiel in Frankreich aufkam, sichergestellt worden. Nicht so bestimmt lauten die Nachrichten über seine Verbreitung nach den benachbarten Ländern. Die ursprüngliche Einrichtung des französischen Schauspiels findet sich nur im spanischen und im Lübecker Text; eine wirkliche Aufführung des Schauspiels ist aber für Lübeck ausgeschlossen, für Spanien nicht nachgewiesen. Die Verpflanzung des Totentanzes nach England fand nur auf dem Wege von Nachahmungen des Pariser Gemäldes statt; die Art seiner Einführung in Süddeutschland bleibt aber unentschieden. Denn obwohl dort nur Gemälde und solchen angepasste Texte des Totentanzes bekannt geworden sind, nimmt WACKERNAGEL die Existenz eines deutschen Schauspiels an, was wieder von GÖDECKE, SCHNAASE, SEELMANN bestritten wird. Ich werde noch darauf zurückkommen. Alle übrigen deutschen, italienischen und sonstigen Bilder sind Nachbildungen der vorhin genannten. Jedenfalls verdrängten die Gemälde überall, wo sie aufgekommen waren, das Schauspiel, das sie so bequem ersetzten, vollständig; die letzten verbürgten Aufführungen fanden im 15. Jahrhundert in Frankreich statt.

In welcher Form aber auch der Totentanz sich ausbreitete, so lag es in der Natur solcher für das Volk bestimmten Schaustellungen, dass sie nicht an einen festgelegten Text gebunden waren, vielmehr sich nur an ein allgemeines, durch die Geistlichen überliefertes Schema hielten, im einzelnen aber, um den rechten Eindruck auf ihr Publikum nicht zu verfehlen, sich nach den Verhältnissen des jeweiligen Landes oder Ortes richteten und daher in der Wahl der Szenen und in den begleitenden Reden um so mehr voneinander abwichen, je mehr die Orte der Handlung durch Entfernung und nationale Grenzen voneinander getrennt waren. Andererseits ist in jedem Lande, wo das Interesse für den Totentanz länger anhielt, eine gewisse Entwicklung desselben, wenigstens in der äusseren Erscheinung, nicht zu verkennen. War in dieser Beziehung schon der

Übergang vom Schauspiel zum dauernden Gemälde bedeutsam, so wurde die ausserordentliche Volkstümlichkeit des Totentanzes doch erst dadurch erreicht, dass die Gemälde und ihre Texte reproduziert und in zahlreichen Drucken verbreitet wurden. Diese neue Erscheinungsform des Totentanzes begann in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland, dem Frankreich zu Ende desselben Jahrhunderts folgte; selbst Italien lieferte xylographische Flugblätter des Totentanzes. Die bekannt gewordenen Handschriften ohne Illustrationen konnten, von so grossem Wert für die historische Forschung sie auch sind, in der Entwicklung des Totentanzes keine wesentliche Rolle spielen; denn der eigentliche Träger dieser Entwicklung blieb die bildliche Darstellung jeder Art (Schauspiel, Gemälde, Skulptur, Bilderdruck), der Text nur eine Erläuterung dazu, die nicht selten fortblieb und einer eigentlichen Entwicklung gar nicht fähig war.

Der Schauspieltext des Totentanzes enthält kaum mehr als die lehrhaften Wechselreden des Todes und der Lebenden, so dass sein dramatischer Charakter sogar verkannt werden konnte und z. B. ernstlich diskutiert wurde, ob der spanische Text ein blosses Lehrgedicht sei oder zu einem Schauspiel gehöre. Die für jene Zeit gewiss nicht geringe dramatische Wirkung beruhte also ausschliesslich in der Schaustellung. Und als der Übergang zum Gemälde ganz merkliche Abänderungen der alten Anordnung nötig machte, blieb gelegentlich, in Lübeck, Reval und zum Teil in Paris, der alte Text noch unverändert; die Bereicherungen endlich, die das Gemälde durch ganz neue Szenen erfuhr (Beinhaus, biblische Bilder u. s. w.), wurden im Text häufig gar nicht berücksichtigt, auch wenn sie, wie sich zeigen wird, eine neue Auffassung des Ganzen begründeten. Noch mehr gilt dies für die Ausbildung der einzelnen Szenen, in denen sich nunmehr das dramatische Leben des Bildes konzentrierte. Je mehr dieses plastisch herausgearbeitet wurde, desto mehr musste der lehrhafte Text belanglos werden, bis endlich das Bild sich von ihm völlig loslöste und zum selbständigen Kunstwerk wurde, das den alten didaktischen Zweck durch einen rein ästhetischen ersetzte.

Dieses durch HOLBEIN erreichte Ziel ist der Höhepunkt und eigentliche Abschluss in der Entwicklung des Totentanzes; es folgten nur noch Nachahmungen mit sich stetig abschwächendem Erfolg, und wenn unser Jahrhundert mit neuem Interesse diesen Gegenstand

verfolgt, so geschieht es nur noch in kultur- und kunsthistorischer Richtung. Als lebendiges Zeugnis der Zeit gehört der Totentanz hauptsächlich dem Mittelalter an.

Um diese Entwicklung der Totentanzbilder in ihren Beziehungen zu HOLBEIN in das richtige Licht zu rücken, verteile ich den Stoff in die natürlichen Gruppen, 1) der französischen und der aus ihnen unmittelbar hervorgegangenen niederdeutschen, 2) der oberdeutschen, 3) der HOLBEINSchen Totentänze.

---

# DIE FRANZÖSISCHEN UND NIEDERDEUTSCHEN TOTENTÄNZE.

## II.

### DIE DANSE MACABRE VON PARIS.



ROTZ zahlreicher Nachforschungen ist der Ursprung des Wortes macabre noch immer zweifelhaft; sicher ist nur, dass es schon im 14. Jahrhundert bekannt und „Danse macabre“ damals der Name des Schauspiels des Totentanzes war (s. S. 9). Ebenso sicher ist heutigen Tages, dass ein Wandgemälde dieses Inhaltes und Namens\*) mit einem begleitenden Text 1424—1425 auf dem Kirchhofe des Innocents in Paris hergestellt wurde. Die urkundlichen Beweise dafür sind am vollständigsten angegeben in der neuesten Ausgabe dieser Danse macabre von DUFOR (No. 11, S. 2, 9, 11). Jenes Gemälde ist aber schon im 16. oder 17. Jahrhundert zu Grunde gegangen und uns nur durch Kopien bekannt, die als Holzschnitte mit typographischem Text von 1485 an in Paris und mehreren anderen Städten erschienen.\*\*)

Die Identität dieses gedruckten und des auf dem Gemälde befindlich gewesenen, angeblich von dem Geistlichen GERSON 1425 verfassten Textes ist urkundlich beglaubigt (DUFOR, S. 45) und dadurch bestätigt, dass eine noch vor 1430 verfasste englische Übersetzung bis auf einige leicht kenntliche Einschaltungen (drei Frauen, Zauberer,

\*) Im Prolog heisst es: la dance macabre sapelle, und am Schluss: cy finist la Dance Macabre.

\*\*\*) Auf dem Titel des DUFORSCHEN Buches ist das Datum der ersten Druckausgabe irrtümlich 1484 angegeben.

Richter) mit dem gedruckten Text übereinstimmt (LANGLOIS I, 196, 287, 340). Auch die Holzschnitte sind bisher immer für Kopien des Wandgemäldes angesehen worden, ohne dass man direkte Beweise vorzubringen wusste. Solche können aber aus den Trachten der Holzschnitte mit grösserer Sicherheit als ähnliche Zeitbestimmungen hinsichtlich eines anderen Totentanzes entnommen werden. 1) Die Weltlichen unserer Danse macabre tragen meist das lange talarähnliche Obergewand (houppelande) oder die gegürtete housse, die in Paris bis gegen 1430 herrschten, dann aber abnahmen (WEISS I, 90).

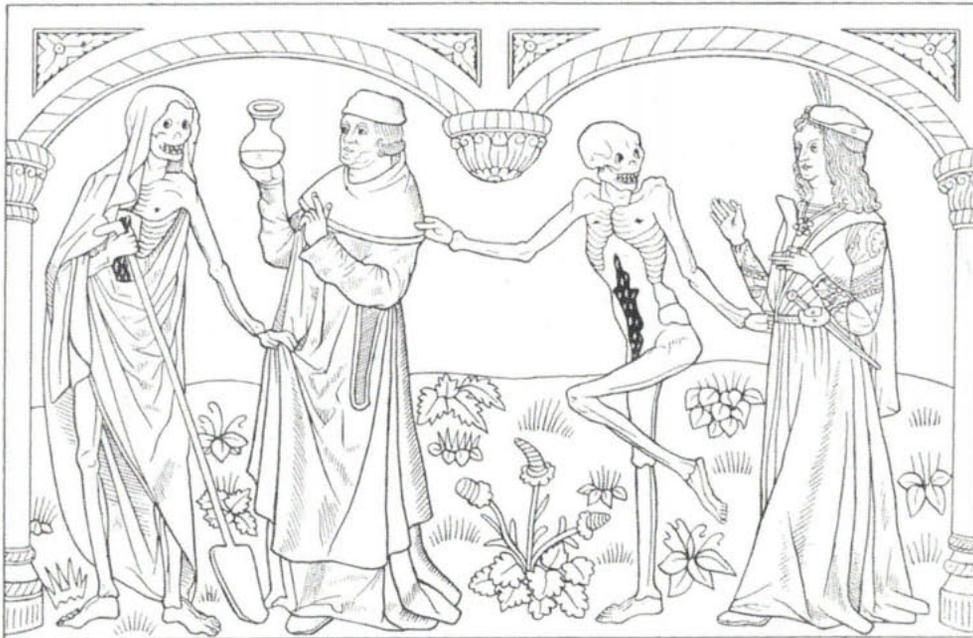


Fig. 5. Arzt und Jüngling (Amoureux) aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

2) Andererseits kamen auf Veranlassung Karls VII. (1422—1461) die hohen Hüte und das kurz geschorene Haar auf (ebend. 94), wovon auf unseren Bildern nichts zu sehen ist. 3) Die Spitz- oder Schnabelschuhe, die von ca. 1350—1500 trotz aller Verbote herrschten, wurden in Paris 1422 durch ein strenges Edikt wenigstens für kurze Zeit unterdrückt (ebend. 92); in der Danse macabre kommt keine Spur eines Schnabelschuhs vor. Diese drei Punkte, namentlich der letzte, beweisen, dass die Trachten der Danse macabre nur der Zeit von 1422 bis gegen 1430 angehören können. Und da es ganz

ausgeschlossen ist, dass der Zeichner der Holzschnitte von 1485 jenes alte Zeitkostüm selbständig wiedergab — damals wurde in allen selbständigen bildlichen Darstellungen ausschliesslich das zeitgenössische Kostüm angewendet —, so kann er es eben nur nach einer Vorlage aus der Zeit jener Trachten, also nach dem Gemälde von 1425 kopiert haben. Mit den Miniaturen, die sich in einer wenig älteren französischen Handschrift der Danse macabre befinden und wovon KASTNER in seiner Fig. 25 eine Probe mitteilt, stimmen unsere Holzschnitte nicht überein. \*)

Doch lässt sich nur die erste Ausgabe der Danse macabre von 1485, wovon bloss das Unicum in Grenoble bekannt ist, als treue Kopie des alten Gemäldes bezeichnen. Die späteren Ausgaben erhielten fortgesetzt Vermehrungen, die nicht nur nach dem handschriftlichen Urtext und der englischen Übersetzung, sondern auch nach einer direkten Nachricht dem Original fehlten. Ein Chronist nämlich giebt, wie es scheint als Augenzeuge, die Zahl der im Wandgemälde vorhandenen Strophen auf 68 an (DUF0UR 9), was aber nur mit der ersten Ausgabe übereinstimmt, während diese Zahl schon in der zweiten Ausgabe erheblich überschritten wurde. Jenes Unicum von 1485 ist angeblich zweimal faksimiliert worden, einmal von LE ROUX DE LINCY und TISSERAND (No. 36), die aber die Vermehrungen der zweiten Ausgabe von 1486 hinzufügten, und dann 1875 separat und in Verbindung mit DUF0URS Abhandlung (No. 10, 11). Die erstgenannten Autoren haben die Holzschnitte, wie es scheint, in der ursprünglichen Grösse heliographiert; ob nach der ersten oder nach der zweiten Ausgabe, ist in so fern gleich, als alle Bilder der ersten in die nächstfolgenden Ausgaben übergangen und nur vermehrt wurden. Dagegen sind im Text nicht nur die neuen Stücke der zweiten Ausgabe hinzugefügt, sondern auch gewisse Abänderungen des Urtextes vorgenommen, auf die ich noch zurückkomme, so dass trotz der gegenteiligen Versicherung in jenem Prachtwerk der Originaltext der Danse macabre nicht genau wiedergegeben ist. Das neuere Faksimile bringt den Text der Handschriften, aber verkleinerte und weniger gute Abbildungen. Es ist daher für die Bilder die erstgenannte Publikation (1867)\*\*), für den Text die spätere (1875) zu benutzen.

\*) Die vor kurzem erschienene Reproduktion dieser Handschrift habe ich auch antiquarisch nicht aufreiben können.

\*\*\*) Die Zusätze der zweiten Ausgabe von 1486 sind dadurch leicht kenntlich, dass die glatten einfassenden Säulen der ursprünglichen Bilder in den zusätzlichen fortgelassen oder durch ornamentierte Säulen ersetzt sind.