

I-806

DIE LEGENDE DER DREI LEBENDEN
UND DER DREI TOTEN
UND
DER TOTENTANZ

NEBST EINEM EXKURS ÜBER DIE JAKOBSLEGENDE

IM ZUSAMMENHANG MIT NEUEREN GEMÄLDEFUNDEN
AUS DEM BADISCHEN OBERLAND

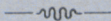
UNTERSUCHT VON

DR KARL KÜNSTLE

ORD. HONORARPROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG I. BR.



MIT EINER FARBIGEN UND SECHS SCHWARZEN TAFELN SOWIE 17 TEXTABBILDUNGEN



FREIBURG IM BREISGAU
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG
1908

BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

21.08

11.8

DIE LEGENDE DER DREI LEBENDEN
UND DER DREI TOTEN
UND
DER TOTENTANZ



Die drei Lebenden und die drei Toten. Fresko in der Jodokuskapelle zu Überlingen.

XIV B-4426

7-806

DIE LEGENDE DER DREI LEBENDEN
UND DER DREI TOTEN
UND
DER TOTENTANZ

NEBST EINEM EXKURS ÜBER DIE JAKOBSLEGENDE

IM ZUSAMMENHANG MIT NEUEREN GEMÄLDEFUNDEN
AUS DEM BADISCHEN OBERLAND

UNTERSUCHT VON

DR KARL KÜNSTLE

ORD. HONORARPROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG I. BR.

MIT EINER FARBIGEN UND SECHS SCHWARZEN TAFELN SOWIE 17 TEXTABBILDUNGEN



—~—

FREIBURG IM BREISGAU
HERDERSCHER VERLAGSHANDLUNG

1908

• BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

Alle Rechte vorbehalten.

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

i 32846952

DEM ANDENKEN

DES

AM 5. FEBRUAR 1908 VERSTORBENEN MÜNSTERPFARRERS
VON ÜBERLINGEN

DR AUGUST FREIHERRN VON RÜPPLIN.

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
I. Einleitung. Die Stellung der oberrheinischen Lande in der Geschichte der Malerei des 15. Jahrhunderts	1
II. Neuere Gemäldefunde in Kirchen des badischen Oberlandes.	
1. Die St Jodokuskapelle in Überlingen am See	5
A. Zur Geschichte der Kapelle	5
B. Beschreibung des Gemäldefundes	6
2. Die Wandmalereien in der Gottesackerkapelle zu Meersburg	9
3. Die Malereien in der Wallfahrtskirche Maria Ruh am Bühlweg bei Ortenberg	10
4. Die Wandgemälde in der Kapelle zu Zeilen, Pfarrei Emmingen ab Egg	13
5. Gemäldefunde in Wollmatingen bei Konstanz	15
6. Die Malereien in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters	16
III. Exkurs über die Jakobslegende.	
1. Die Legende von den Jakobspilgern in der mittelalterlichen Erbauungsliteratur	18
2. Die Legende von den Jakobspilgern in der bildenden Kunst des Mittelalters	22
IV. Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten.	
1. Der Spruch der Toten an die Lebenden	27
2. Die vollständige Legende in der mittelalterlichen Literatur	30
3. Die Darstellung der Legende in der bildenden Kunst des Mittelalters	41
A. Die Legende in Handschriften und in Holzschnitten	42
B. Die monumentalen Darstellungen der Legende	47
V. Der Totentanz und die Legende der drei Lebenden und der drei Toten.	
1. Die bisherigen Anschauungen über die Entstehung des Totentanzes	63
A. Die erste zusammenfassende Behandlung	63
B. Die Totentänze in der französischen und englischen Literatur	64
C. Die deutsche Totentanzliteratur	69
D. Italienische Autoren über den Totentanz	87
2. Die Lösung des Rätsels	89

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Bild	Seite
1. Aus der Jakobuslegende. Fresken in der Jodokuskapelle zu Überlingen	6
2. Aus der Jakobuslegende. Fresken in der Jodokuskapelle zu Überlingen	7
3. Fresko in der Kapelle zu Zeilen, Pfarrei Emmingen ab Egg	14
4.—6. Illustrationen einer Handschrift in Wolfenbüttel	38
7.—9. Illustrationen einer Handschrift in Wolfenbüttel	39
10.—13. Holzschnittbilder aus Clm 14 053 der Staatsbibliothek zu München	46
14. Aus dem Totentanz von Guyot Marchant. Paris 1485	65
15. Totentanz in La Chaise-Dieu	67
16. Totentanz in Kermaria	69
17. Totentanz in der Marienkirche zu Berlin	75

TAFELN.

I. Die drei Lebenden und die drei Toten. Fresko in der Jodokuskapelle zu Überlingen	Titelbild
II. a—d. Fresken in der Friedhofkapelle zu Meersburg	12
e. Fresko in der Margaretenkapelle des Münsters zu Konstanz	12
III. a. Titelblatt eines Totenoffiziums	44
b. Die drei Lebenden und die drei Toten	44
IV. a. Die drei Lebenden und die drei Toten. Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts	48
b. Die drei Lebenden und die drei Toten. Fresko in S. Luca zu Cremona	48
V. Triumph des Todes. Fresko in Clusone (Bergamo)	52
VI. Triumph des Todes. Fresko im Camposanto zu Pisa	54
VII. a. Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck	80
b. Totentanz am Karner zu Metnitz (Kärnten)	80

I. EINLEITUNG.

DIE STELLUNG DER OBERRHEINISCHEN LANDE IN DER GESCHICHTE DER MALEREI DES XV. JAHRHUNDERTS.

Das 15. Jahrhundert ist für alle Kulturländer das goldene Zeitalter in der Entwicklung der Malerei und der graphischen Künste überhaupt. Überall begegnet man um die Mitte dieses Säkulums den Versuchen, die alten seelenlosen Typen mit wahren Leben zu erfüllen, ohne daß man vielfach die treibenden Kräfte zu erkennen im stande ist, die diesen Frühling auf dem Gebiete der christlichen Kunst hervorzuzaubern vermochten in einer Zeit, die politisch und religiös dem Zerfall entgegenging.

Auffallend war bis dahin die Malerei hinter ihren Schwesterkünsten zurückgeblieben; denn während das 12. und 13. Jahrhundert die Wunderbauten des Übergangsstils und der Gotik schaffen und auch auf dem Gebiete der Plastik Werke von klassischer Schönheit hervorbringen, fristet die Malerei geradezu ein kümmerliches Dasein. Man versteht diese auffallende Tatsache sofort, wenn man sich erinnert, daß der spätromanische Kirchenbau mit seiner reichen Innenarchitektur und noch mehr die gotische Kathedrale mit ihren breiten und hohen Fenstern, die fast alle Wandflächen ausfüllen, für große Bilderserien keinen Raum übrig ließen.

Einen besondern Zweig der Malerei hat die Gotik allerdings mächtig gefördert, die Glasmalerei, die aber bei ihrem mehr handwerklichen Betrieb einen tiefgehenden Einfluß auf die Entwicklung der zeichnerischen Künste nicht ausgeübt hat.

Man würde jedoch sehr irren in der Annahme, daß in der gotischen Periode die Wandmalerei keine Gelegenheit hatte, sich zu betätigen, vielmehr ist es eine Tatsache, daß alle kleineren Gotteshäuser wie überhaupt alle mit verputzten Innenflächen stets dekorativen, vielfach auch monumentalen Wandschmuck aufwiesen. Aber es sind fast ausnahmslos Dorfkirchen oder Gotteshäuser in kleineren Landstädten, die hier in Betracht kommen, und die Ausmalung rührt von dörflichen Handwerkern her. Wenn uns trotzdem aus der Zeit von 1250 bis 1450 verhältnismäßig wenig Wandgemälde erhalten sind, so liegt das einmal an der Natur des leicht abbröckelnden Untergrundes, der sie trug, dann aber auch an der Notwendigkeit, die im Laufe der Jahrhunderte bestaubten und beschmutzten Kirchenwände zu reinigen. Man hat sich vielfach daran gewöhnt, das 17. und 18. Jahrhundert des Vandalismus zu beschuldigen, weil sie die bildergeschmückten Wände der gotischen Kirchen übertünchten. Es ist dieses Verfahren in vielen Fällen aber nicht der Geringschätzung der alten Gemälde zuzuschreiben, die allerdings vielfach

verblaßt und so verunreinigt waren, daß sie keinen Schmuck des Gotteshauses mehr darstellten, sondern vielmehr der Unfähigkeit, sie derart zu renovieren und zu konservieren, daß sie ihren ursprünglichen Zweck wieder erfüllten. Es ist darum geradezu als ein Glück anzusehen, daß über die mittelalterlichen Wandgemälde der Pinsel des Tünchers und nicht der des Renovators kam, weil sich so die Erzeugnisse der mittelalterlichen Kunst unter der schützenden Decke der Tünche wenigstens in einem solchen Zustand unverändert erhielten, daß sie in unsern Tagen, wo die Kunst der Vorzeit so viele pietätsvolle Verehrer gefunden hat, wenigstens ikonographisch verwertet werden können.

Wer also die Geschichte der monumentalen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts schreiben will, muß sorgsam auf jene Fragmente achten, die bei den modernen Renovierungen der Gotteshäuser aus dieser Periode unter der Tünche zu Tage treten.

Gerade die oberrheinischen Lande stellen eine beachtenswerte Zahl wichtiger Funde, die noch dem 14. Jahrhundert angehören. Das bekannteste Erzeugnis der Bodenseegegend aus dieser Zeit ist die Manessehandschrift. Ich erinnere alsdann an die profanen Bilder im Hause eines Konstanzer Leinwandhändlers¹, an die Kreuzigungsgruppe im dortigen Münster², dann an die ausführliche Legende des hl. Nikolaus in der Schatzkammer daselbst, die Gram³ freilich in das 15. Jahrhundert verlegen will. Im Sommer 1902 konnte ich im Rahnschen Hause in Konstanz, Wessenbergstraße Nr 2, in einer gotischen Wandnische die Begegnung des auferstandenen Heilandes mit Magdalena feststellen. Das genannte Haus war vor seinem Umbau die Laurentiuskirche, die vermutlich von Bischof Heinrich von Klingenberg im Jahre 1306 erbaut wurde; und dieser Zeit dürfte auch das Bild angehören. Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen alsdann die Malereien in der Eginokapelle zu Reichenau-Niederzell und die Bilder an der Rückwand des südlichen Nebenaltars ebendort⁴. Ferner sei daran erinnert, daß die nördliche Schweiz, die ja kulturell von Konstanz stark beeinflusst ist, sowohl aus dem 14. als aus dem 15. Jahrhundert ansehnliche Gemäldezyklen aufweist⁵. Ich nenne nur ein paar wichtige Orte, die noch zum Gebiet des Oberrheins gehören, so Lausen⁶ (Baselland), wo die ganze Kirche um die Mitte des 15. Jahrhunderts von einem tüchtigen Meister ausgemalt wurde⁷. Sehr beachtenswert sind alsdann die Malereien in der Schloßkapelle zu Kyburg⁸ aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Schon ins 16. Jahrhundert hinein führt uns die große Concordia veteris et novi Testamenti im Kreuzgang des Klosters Töß⁹ bei Winterthur, die allerdings im Original nicht mehr erhalten ist. Der Oberrhein hat uns schließlich im 15. Jahrhundert die vielberühmten Totentanzbilder im Kloster Klingental in Klein-Basel und im Dominikanerkloster zu Groß-Basel hervorgebracht.

Alle diese Arbeiten stammen ausnahmslos von unbekanntem Dekorationsmalern und sind in der herkömmlichen idealistischen Manier gehalten, ohne

¹ Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I, Freiburg 1887, 289.

² Ebd. 205.

³ Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 59, Straßburg 1905.

⁴ Künstele und Beyerle, Die Pfarrkirche St Peter und Paul in Reichenau-Niederzell

und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg 1901.

⁵ Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, 616 ff.

⁶ Ebd. 663.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. 664.

⁹ Ebd. 668.

eine Spur von jenem großen Umschwung zu wirklichen Kunstgebilden zu ver-raten, dessen wir im Eingang gedachten. Dieser vollzieht sich eben nicht auf dem Gebiet der Wand-, sondern auf dem der Tafelmalerei.

Daß der Oberrhein im 15. Jahrhundert den übrigen deutschen Land-schaften in der Entwicklung der Tafelmalerei voranging, konnte man aus der allgemeinen Kunstgeschichte schon früher ersehen; aber je mehr sich das Dunkel lichtet, das bisher über dieser Periode lastete, desto deutlicher tritt Konstanz und die Bodenseegegend als großes Kunstzentrum in den Vorder-ground. Erst seit kurzem wissen wir von einem ansehnlichen Maler aus Über-lingen, Henricus Grossit, der nach Verzicht auf die Abtswürde des Cistercienserstiftes Stams im Jahre 1388 eine große Krönung Mariä vollendete. Verrät auch die ganze Fassung des Werkes italienischen Einfluß, so kann Grossit doch bezüglich vieler Einzelheiten als Vorläufer der großen Bahn-brecher der neuen Kunst am Oberrhein angesprochen werden¹.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Wiege jenes unsterblichen Meisters, der im Kölner Dombild die ältere Kölner Kunst mit einem Schlag auf die Höhe echt künstlerischen Empfindens emporgehoben hat, an den Ufern des Schwäbischen Meeres stand. Stephan Lochner aus Meersburg hat, wenn er auch erst in Köln unter dem Einfluß des Meisters des Klarenaltars zur vollen Reife gelangt ist, die Elemente seiner Kunst, die an Stelle der typischen, verbrauchten Gestalten solche mit individuellem Leben setzte, aus seiner Heimat mitgebracht. Man darf diesen Gedanken um so mehr betonen, als schon im Jahre 1431 Lukas Moser, der, soviel wir wissen, seine schwäbisch-alemannische Heimat nie verlassen hat, auf dem Tiefenbronner Altar uns die Legende der hl. Magdalena mit so köstlichem Realismus geschildert hat².

In diesem Zusammenhang ist es nun vom höchsten Interesse zu hören, daß Konrad Witz, jener andere große Bahnbrecher der neuen Kunst zwischen 1430 und 1450, ein naher Landsmann von Stephan Lochner ist und um 1398 in Konstanz geboren wurde³. erinnert man sich ferner an den großen Ein-fluß, den der liebenswürdige Schongauer von Kolmar aus auf die Entwicklung der Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausübte, so darf man dreist behaupten, daß der Oberrhein die Wiege der deutschen Renaissance ist.

Auch mir scheint die Mahnung geboten, die R. Stiaßny am Schlusse seines Aufsatzes über Konrad Witz ausspricht, „die Niederschläge fremden

¹ Vgl. J. Probst, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 1901, 233 ff, und D. Burckhardt, Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII (1906) 188.

² Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahr-hunderts, in Abhandlungen der kgl.-sächs. Ge-sellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse XXII 2, Leipzig 1903, 64 ff, verlegt den Altar wegen seiner fortgeschrittenen Technik gegen das klare Zeugnis einer am Altar angebrachten Inschrift in das Jahr 1451; ich kann seinen Gründen nicht beistimmen.

³ Den ihm gebührenden Platz in der Kunst-geschichte erhielt Konrad Witz erst durch D. Burckhardt: Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert, Malerei S. 273—312. Separatabdruck aus der

„Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901“. Der nämliche Verfasser zeigt alsdann im Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII (1906) 179 ff, daß der Vater des Konrad Witz in Konstanz um 1375 geboren wurde und sich seit 1402 als Maler in Nantes aufhielt; später finden wir ihn in den Diensten des Herzogs von Burgund in Paris und Brügge. Aus Konstanzer Urkunden läßt sich feststellen, daß Konrad etwa um 1398 geboren ist und in Konstanz bis zum Jahre 1427 wohnhaft war, wäh-rend er seine Kinderjahre mit dem Vater in Nantes zubrachte. Einige Ergänzungen bringt R. Stiaßny ebd. 285 ff. Vgl. auch Schmar-sow in seinem in Anmerkung 2 genannten Aufsatz.

Wesens in seiner Kunst nicht zu überschätzen. Schließlich ist auch seine geistige Heimat in dem Leben und dem Volkstum, das ihn umgab, zu suchen, auf dem Schauplatz seiner Haupttätigkeit: im deutschen Südwesten, auf schwäbisch-alemannischem Boden, im rheinisch-schwarzwäldischen Oberlande. Leicht möglich, daß die im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert reichlich blühende Wandmalerei der Bodenseegegend seine Anfänge befruchtet hat. Etwas von der Form- und Farbenanschauung lebt . . . in seinen ‚mauerfesten‘ Figuren nach, hat ihnen jedenfalls den monumentalen Zug mitgeteilt.“¹ . . .

Es liegt doch nahe, anzunehmen, daß Hans Witz und Stephan Lochner an den vielen Wandgemälden, die im Anfang des 15. Jahrhunderts in und um Konstanz entstanden sind, beteiligt waren. Alsdann möchte ich Daniel Burckhardt bitten, doch einmal zu untersuchen, ob nicht Konrad Witz als Verfertiger der Kreuzigungsgruppe und der Madonna mit Engeln über dem Grabe Ottos III. von Hachberg in der Margarethenkapelle in Konstanz in Betracht komme; der Gedanke scheint mir bei dem regen einheimischen Kunstbetrieb in Konstanz näher zu liegen, als irgend einen Italiener als Schöpfer zu vermuten.

Diesen Dingen hier nachzugehen, fällt nicht in den Rahmen meiner Arbeit; aber ich möchte doch betonen, daß bei dieser Stellung unserer oberrheinischen Heimat in der Geschichte der religiösen Malerei des 15. Jahrhunderts jeder neue Fund aus dieser Zeit und aus dieser Gegend gewiß willkommen ist. Ich lege in den folgenden Blättern eine Reihe von solchen aus Kirchen des badischen Oberlandes vor, die, wenn auch nicht in künstlerischer, so doch in ikonographischer Hinsicht zu wertvollen Ergebnissen führen.

¹ Stiaßny, Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII 289.

II. NEUERE GEMÄLDEFUNDE IN KIRCHEN DES BADISCHEN OBERLANDES.

1. DIE ST JODOKUSKAPELLE IN ÜBERLINGEN AM SEE.

A. ZUR GESCHICHTE DER KAPELLE.

Wenn man die Altstadt durch das Spitaltor verläßt, gewahrt man rechts in der Straße gegen das Aufkircher Tor zwischen Häuser eingezwängt einen schlichten Kapellenbau mit einem spätgotischen Fenster über dem Portal, die St Jodokuskapelle, eine Art von Privatoratorium des sog. Dorfes oder der Neustadt. Kraus beschreibt sie folgendermaßen:

„Der spätgotische, dem 15. Jahrhundert angehörige Bau ist von starken Strebepfeilern umstellt, einschiffig und flach gedeckt, mit dreiteiligen gotischen Fenstern an der Westfassade, sonst zweiteiligen, welche teilweise mit Fischblasenmaßwerk gefüllt sind. Dem aus drei Seiten des Achtecks geschlossenen Chor sind zwei Joche vorgelegt. Er hat ein verzopftes Netzgewölbe mit drei Schlußsteinen. Die Rippen ruhen auf Konsolen.“¹

Eine viel größere Bedeutung hat diese schlichte Kapelle erhalten durch die Wandgemälde, die Kunstmaler Mezger aus Überlingen im Jahre 1903 in ihr bloßgelegt hat.

Zunächst sollen hier folgende Daten aus Jakob Reuttlingers Historischen Kollektaneen von Überlingen Bd IX fol. 183^r angefügt werden²:

„Sanct Jos Capell und Pfrundt und Bruderschaftt.

Anno 1424 hat der erbar Burkhardt Hipp Burger allhier ain nambhafte suma (1200 Haller) zu erbauung sanct Josen Capell und fundation ainer pfrundt gegeben und geordnet. Ist also darnach erster fundator und stifter selbicher Capell und pfrundt worden.

Anno 1462 den 20sten tag decembris ward St Jos Capell und oberster Allthar consecriert und gewichen von Bruder Johannes von Gottes appostolischen Stules genaden Bischof zu Agathopolen, der hailigen Schrifft Professor und deß erwürdigen in Gott Vatter und Herrn Herrn Burkhard Bischoffen zu Constanz Vicarius in pontificalibus. Der hat Ablass und Indulgens geben 40 Tag todtlichen und ain Jar läßlich Sünden.

Anno 1470 wardt Sant Josen obere Pfrundt im Chor gestiftet und fundiert durch Herrn Burgermaister und Rath allhier. Hernach aber anno 1477 durch Hannsen ab Alb und Elisabetham sein ehelichen Hausfrauen weiter dotiert und gemehret.

¹ Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I 621.

² Das Werk befindet sich in der Leopold-Sophienbibliothek zu Überlingen. Vgl. auch

Kutzle, Überlinger Chronik aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, in der nämlichen Bibliothek, und Sevin, Überlinger Häuserbuch, Überlingen 1890, 58.

Anno 1474 Nonis Septembris sub papa Sixto 4. anno eius 4. hat Marcus aus Gottes Verhängnuß der hailigen römischen Kurch deß Titels sancti Marci Priester Cardinal, Patriarch zu Aquilegien und deß röm. Stuols Legat allen denen, do sanct Jos Kurch allhier uff etliche Fest andechtiglich haimbsuchen und mit irem Allmußen begaben, ain hundert tag uffgelegter Buß geben.“

Seite 184 fügt alsdann Reuttlinger folgende „Nota“ bei, die für unsern Zweck sehr wichtig ist:

„Es ist von Anfang dieser Bruderschaft niemandes darein angenommen worden, er habe dann ain Walfart aintweders genn Sanct Jacob zu Compostell in Hispania, genn Rom zu St. Peter, genn St. Jos in Picardia, oder zu unser lieben frauen in Niederlandt genn Aach volnbracht.“

B. BESCHREIBUNG DES GEMÄLDEFUNDES.

a) Im Chor. An der Nordwand war das Leben Mariens dargestellt; man erkennt noch die Geburt Mariens, die Darstellung Mariens im Tempel. Auf beiden Bildern spielen sich die Vorgänge in einer spätgotischen Halle ab. Darauf folgt Christus am Ölberg; die folgende Szene ist nicht mehr erkennbar, wie überhaupt der Erhaltungszustand ein äußerst schlechter ist. An der Südseite sind keine Bilder zu Tage getreten.

b) Im Langhaus. Unter der Decke läuft eine Serie von nachträglich angebrachten Bildern der 14 Nothelfer hin, die aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammen mögen. An der Südseite, die nur von einem Fenster durchbrochen ist, sind noch zu erkennen: 1. St Nikolaus, 2. Cyriakus, 3. Christophorus, 4. Pantaleon, 5. Eustachius, 6. Margaretha, 7. Barbara, 8. Katharina, sämtliche mit Donatorenschildern. An der Nordwand ist nur noch St Georg erkennbar. Auch in dem verblichenen Zustand, in dem wir die Nothelfer heute vor uns haben, erkennt man den geschickten Meister, der flott und sicher die verehrten Heiligen vorzuführen verstand.

Zur ursprünglichen Ausstattung der Kirche gehört jedoch ein Bilderfries, der ca 1,5 m hoch unter der Fensterbank der Nordwand hinläuft und kultur-

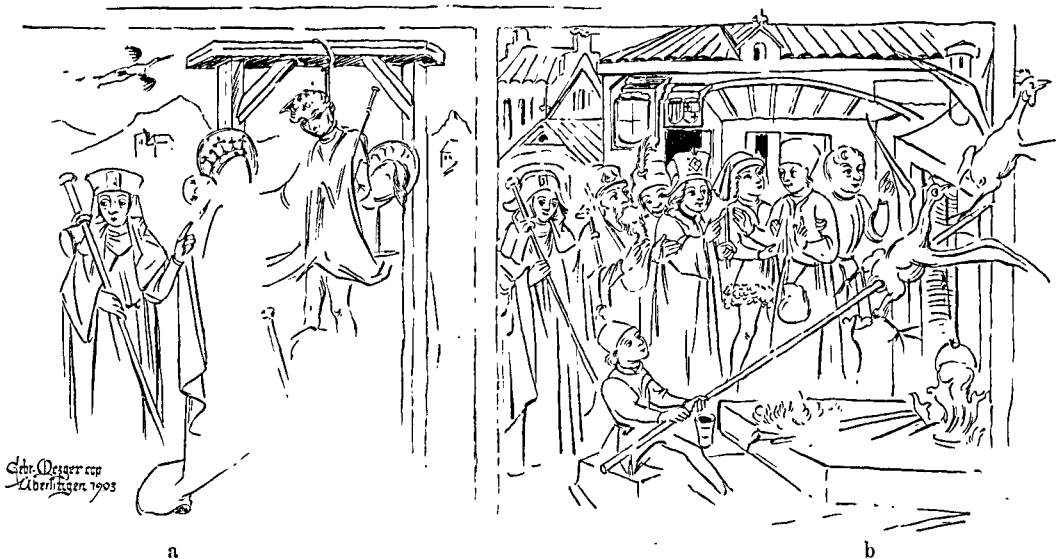


Bild 1. Aus der Jakobuslegende. Fresken in der Jodokuskapelle zu Überlingen.



Bild 2. Aus der Jakobuslegende. Fresken in der Jodokuskapelle zu Überlingen.

geschichtlich wie ikonographisch von hohem Interesse ist. Der unbekannte Maler hat es nämlich unternommen, jene uns schon aus dem 13. Jahrhundert überlieferte Legende darzustellen, nach welcher ein niederländisches Elternpaar mit seinem Sohn eine Pilgerreise zum Grabe des hl. Jakobus in Compostela unternahm. Unterwegs werden die Pilger von einem gottlosen Wirte, der in den Reisesack des Vaters einen silbernen Becher gesteckt hatte, des Diebstahls beschuldigt; daraufhin wird der Vater zum Tod am Galgen verurteilt, der Sohn jedoch opfert sich für den Vater. Die Eltern eilen zum Grabe des Heiligen, der ihnen offenbart, daß der Sohn noch lebe. In der Tat finden sie ihn noch lebend am Galgen. Auf die verschiedenen Variationen, in denen die Pilgergeschichte erzählt wird, kommen wir noch zurück.

Dieses nicht leichte Thema wollte unser Überlinger Meister an der Nordwand der Bruderschaftskirche darstellen. Schade, daß wir nicht mehr vollständig erkennen können, wie er seine Aufgabe löste, denn die Hälfte des Zyklus vom Eingang her ist gänzlich erloschen. Erhalten ist nur noch folgendes:

1. Der Sohn, der sich für den unschuldigen Vater opfert, hängt am Galgen.

2. Die Eltern sind am Grabe des hl. Jakobus angelangt. Der Apostel ist aber lebend auf einem Throne sitzend dargestellt; neben ihm klagen ihm die Eltern ihr Leid.

3. Die Eltern kommen zum Galgen zurück, wo sie ihren Sohn, von zwei Heiligen gestützt, noch lebend antreffen (Bild 1a).

4. Das Elternpaar sucht (mit dem Richter) den Wirt auf; im Vordergrund brät ein Koch Hühner, die aber wieder lebendig werden und davonfliegen (Bild 1b).

5. Der Wirt hängt am Galgen.

6. Die Eltern gehen mit dem Sohn zu St Jakob zurück, um dem Heiligen, der mit Buch und Stab auf einem Throne sitzt, zu danken (Bild 2a).

7. Äußere Ansicht eines gotischen Chores, auf dessen Höhe der Galgen über einem Steinkreuz angebracht ist (Bild 2b).

8. Unter dem Fenster zunächst am Seitenaltare ein gemaltes Gitter, aus dem ein Hahn herausschaut (Bild 2c).

Inhaltlich wie auch formell ist diese Bilderserie beachtenswert, und ihr Schöpfer ist keineswegs ein gewöhnlicher handwerklicher Dekorateur, wie dies bei den Wandgemälden des 14. und 15. Jahrhunderts so oft der Fall ist. Der unbekannte Meister konnte sich bei Darstellung der Pilgerlegende in dieser Ausführlichkeit nicht an allbekannte Typen halten, wie sie in fast jeder Kirche anzutreffen waren, sondern mußte aus dem Eigenen schöpfen. Er ist vor allem ein flotter Zeichner, der uns die einzelnen Handlungen mit großer Sicherheit vorführt, dagegen ein geringerer Kolorist, da er fast alle Figuren mit breiten schwarzen Konturen umgibt und in mennigroten Gewändern auftreten läßt¹.

Auch an der Südseite des Langhauses ist ein analoger Bilderfries unter der Nothelferreihe angebracht, der nicht geringeres Interesse für den Ikonographen erweckt. Derselbe scheint mit einer Kreuzigungsgruppe zu beginnen, von der aber mit Sicherheit nur noch Johannes zu erkennen ist. Daneben (Tafel I) schreiten gegen Westen drei Fürstengestalten; die beiden vordersten tragen lange Brokatmäntel, der hintere ein enganliegendes, bis fast an die Knie reichendes Wams; der mittlere hält in der Rechten ein Lilienzepter; auf der Faust des zweiten und dritten Fürsten sitzt je ein Falke. Alle drei tragen barettartige Hauben. Der halbgeöffnete Mund und die starr vorwärts gerichteten Augen sollen Überraschung und Schrecken ausdrücken. Diese Seelenstimmung ist begreiflich, denn es begegnen den drei Fürsten drei Tote, über deren abgemagerten Gestalten ein loser Mantel hängt. Bei dem ersten Toten ist leider die obere Partie bis zur Brust mit dem Verputz abgefallen, während die beiden andern ganz intakt sind. Diese tragen mit weißen und roten Schlangen bedeckte Kronen auf den totenkopffartigen Gesichtern. Die sechs Gestalten und auch die Kreuzigungsgruppe heben sich von einem dunkelgrünen Teppich ab; der Zwischenraum zwischen diesem und der Borte, die den Bilderfries nach oben abgrenzt, ist mit verschlungenen Schriftbändern ausgefüllt, deren Text sich aber nicht mehr entziffern läßt.

Der Maler dieser Gruppe ist sicher nicht identisch mit jenem der Pilgerlegende, wie sich aus der viel unsichereren Zeichnung und dem total verschiedenen Kolorit ergibt.

Daran schließen sich zwei Gruppen in ganz schlechtem Erhaltungszustand: die Gestalt Gott Vaters, von älteren Bilderresten sich abhebend, und mit eigener gotischer Umrahmung das Schweißstuch Christi, von zwei Heiligen (Petrus und Paulus?) gehalten. Auch über letzterem Bild sind die Reste eines Schriftbandes sichtbar mit der Jahreszahl: Anno domini MCCCC . . . Den Schluß der Dekoration der Südwand des Langhauses macht ein etwa 2 m hohes Gemälde mit der Todesangst Christi am Ölberg. In einem düsteren Garten kniet der Erlöser, von der tiefsten Not zu Boden gedrückt, während die drei Jünger im Hintergrund schlafen. Auf beiden Seiten ist diese Gruppe von einer Nische eingerahmt; in der vorderen steht eine schlanke Frauengestalt,

¹ Wir mußten uns auf die Wiedergabe der beiden oben unter Nr 3, 4 und 6 angeführten

Szenen beschränken, da die übrigen zu schlecht erhalten sind (Bild 1—2).

die erschreckt aufhorcht, in der hinteren erscheint der Verkündigungengel. Unter der Gestalt des Petrus ist eine Inschriftentafel angebracht mit den Worten: Anno nostrae salutis 1518 MD Augusti Renovatum 1608 30 I. D. July.

Abgesehen von zahlreichen Pickelhieben, mit denen man dem neuen Verputz Haltepunkte verschaffen wollte, ist das Bild vortrefflich konserviert und läßt die ursprüngliche Schönheit der Komposition genugsam erkennen. Zumal die beiden Nischen mit der Mutter Gottes und dem Engel sind wirkliche Kunstwerke, und es ist zu bedauern, daß wir den Namen des Meisters nicht erfahren können.

Auf die Jakobslegende und jene von den drei Lebenden und den drei Toten werde ich weiter unten zurückkommen.

2. DIE WANDMALEREIEN IN DER GOTTESACKERKAPELLE ZU MEERSBURG.

Anlässlich der Renovierung dieses urkundlich um 1450 zu Ehren der Himmelfahrt Mariä erbauten Kirchleins¹ gelang es dem Vorstand des Erzbischöflichen Filialbauamtes in Konstanz, Herrn O. Belzer, den ursprünglichen Bilderschmuck bloßzulegen. Derselbe ist ohne Zweifel unmittelbar nach Fertigstellung des Baues im Zusammenhang mit der gesamten Innenausstattung erstellt und somit datiert.

1. An der Nordwand des Schiffes.

a) Zwischen dem linken Seitenaltar und dem vordersten Fenster: der Heiland mit der Weltkugel; darunter Reste einer Schrift: daz ist unseres Herren . . . hat lan malen . . . Daneben: Schmerzhafte Mutter Gottes von sieben Schwertern durchbohrt (vielleicht aus späterer Zeit). Unter diesen beiden Bildern: Mutter Anna selbdritt und St Ursula mit der Unterschrift: Daz hat lan malen Ursula Syterin.

b) Wichtiger ist der Zyklus von 24 kleinen Bildern aus dem Leiden Christi, der den übrigen Raum der Nordwand in folgender Anordnung ausfüllt:

1 Einzug Christi in Jerusalem	2 Abend- mahl	3 Jesus am Ölberg	4 Verrat des Judas	5 Christus vor Kaiphaz	6 Christus vor Pilatus	7 Christus vor Herodes	8 Pilatus wäscht sich die Hände
9 Geißelung	10 Dornen- krönung	11 Ecco homo	12 Jesus begegnet den Frauen	13 Fall unter dem Kreuz	14 Jesus wird an das Kreuz genagelt	15 Jesus am Kreuz	16 Kreuz- abnahme
17 Grab- legung	18 Jesus in der Vorhölle	19 Auf- erstehung	20 Die drei Frauen am Grabe	21 Magdalena vor dem Auferstan- denen	22 Jesus er- scheint den Aposteln (?)	23 Himmel- fahrt	24 Ausgie- ßung des Heiligen Geistes

Ein jedes dieser Bilder hat ursprünglich eine Dedikationsinschrift getragen; entziffern läßt sich nur noch die unter Nr 3 und 4, wo man liest:

¹ Vgl. Kraus, Die Kunstdenkmäler I 528.

Daß hat Ian malen die arme frau Anna Schüchlin und Beta Beckin . . . Daß hat lassen malen Elsen . . . Leider sind die Darstellungen durchgängig derart schlecht erhalten, daß von einer stilkritischen Behandlung keine Rede sein kann, und auch der Inhalt muß vielfach nur aus dem Zusammenhang erschlossen werden. Ikonographisch ist es aber immerhin von Wichtigkeit, das Vorhandensein dieses Zyklus zu konstatieren.

Vorzüglich erhalten sind jedoch und lassen auf einen ganz geschickten Meister schließen die Bilder

2. an der Eingangswand. Es sind hier drei Gruppen zu unterscheiden (Tafel II a—d).

a) Südlich vom Eingang: drei heilige Jungfrauen, Barbara, Katharina und eine Heilige mit Kerze (Otilia?).

b) Nördlich von der Türe: Michael mit der Seelenwage in der Linken; mit der Rechten gießt er das Blut Christi über die zu richtende Seele, die in Gestalt eines Kindes in der einen tief herabhängenden Wagschale sitzt. In der andern Wagschale sitzt der Teufel, dem es nicht gelingt, das eben vor sich gehende Gericht zu beeinflussen. Unter dieser Szene ist ferner das Martyrium eines Bischofs abgebildet. Der Richter mit einem Schergen hält einen Balken, an dem der Heilige gemartert werden soll.

c) An der Hochwand über der Türe: eine gute Darstellung des hl. Georg zu Pferd, der den jungen Drachen vor der Höhle tötet, während der alte umgerannt am Boden liegt¹. Im Hintergrund die Königstochter im Gebet mit einem Lamm zur Seite.

3. DIE MALEREIEN IN DER WALLFAHRTSKIRCHE MARIA RUH AM BÜHLWEG BEI ORTENBERG.

In diesem überaus idyllisch gelegenen Kirchlein traten gelegentlich einer Renovierung, die von dem Dekorationsmaler Henselmann in Offenburg im Frühjahr 1903 ausgeführt wurde, eine Reihe von Wandmalereien zu Tage, die zumal im Zusammenhang mit den eben besprochenen Funden einige Beachtung verdienen².

Die Kapelle, welche heute als Gottesackerkirche für Ortenberg dient, ist ein spätgotischer Bau, dessen im halben Achteck geschlossener Chor intakt erhalten ist. Im Langhaus scheinen größere Veränderungen, vielleicht infolge von Zerstörung des Dachstuhls in Kriegszeiten, vorgekommen zu sein. Die Fenster sind heute viereckig geschlossen, haben aber noch gotisch profilierte Gesimse. Als urkundliche Notiz führe ich folgendes Schreiben des Pfarrers Rapp von Offenburg, d. d. 26. September 1616, an: „In der Kapelle Unserer Frauen zu der Ruh an dem Bühlweg bei Ortenberg, welche mit Konsens der Herren Ordinarii kurfürstlichen Pfalz als damaligen Inhabers der

¹ Vgl. Stork, St Jörg am Oberrhein: Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Oberrealschule Freiburg für das Schuljahr 1904/05.

² Ich habe über diesen Gemäldefund im „Badischen Beobachter“ 1903, Nr 92 berichtet und darauf hingewiesen, daß der Richter in Türkengestalt im Bilde der Laurentiuslegende

an den Prinzen Dschem in den Appartamenti Borgia erinnert. Herr Prof. Sauer, der aber unsere Bilder nie gesehen hat, behauptet nun im Freiburger Diözesan-Archiv, Neue Folge VI, 383, wo er über neuere Gemäldefunde in Baden berichtet, ich hätte die Malereien in Maria Ruh den Werken Pinturicchios gleichgestellt. Das ist mir natürlich nicht eingefallen.

Pfleg Ortenau und Herren Henrici de Sachs des Kirchherren jedoch in Allem mit Vorbehalt der pfarrlichen und der Mutterkirche Gerechtigkeiten erbaut wurde anno 1497, geschehen im Jahr 2 Predigten auf Bartholomä des heiligen Apostels Tag mit einem gesungenen Amt . . . Die Kapelle Bühlweg anlangend hat dieselbe nicht allein niemals einen eigenen Kaplan gehabt seit der Zeit ihrer anno 1497 geschehenen Erbauung.“¹ . . .

Nur der Vollständigkeit wegen erwähne ich an der südlichen Chorwand ein geringes Muttergottesbild mit Strahlenmandorla, Spruchbändern und einer deutschen Inschriftentafel; rechts und links davon ein Bischof und ein Ordensmann.

Recht ansehnlich jedoch und wohl beachtenswert ist der Gemäldefund im Langhaus der Kapelle.

Den ganzen Raum der Nordwand zwischen den beiden Fenstern nimmt ein etwa 2 m hohes, wohl erhaltenes Gemälde mit dem Martyrium des hl. Laurentius ein. Dasselbe zerfällt in drei Szenen:

1. Laurentius mit Tonsur und Diakonskleidung verteilt die Schätze der Kirche an die Armen, die durch vier Personen vertreten sind.

2. Laurentius empfängt sein Urteil von dem Richter, der ein reich damasziertes Gewand und einen türkischen Kopfbund trägt; beide lebensgroß gezeichnete Gestalten sind von einem mächtigen Spruchband mit deutschem Text überragt.

3. Laurentius liegt auf dem Rost; im Vordergrund kniet ein Scherge, eifrig bemüht, mit einem Blasbalg die Glut anzufachen, während ein anderer zu Füßen des Heiligen steht, bereit, mit einem Stab den Märtyrer auf das glühende Eisen niederzudrücken. Zwei vornehm gekleidete Beamte überwachen die Ausführung des Urteils.

Als Hintergrund der mittleren Szene dient eine gotische Architektur.

Diesem Gemälde entspricht an der Südwand eine Bilderserie ähnlich der in Meersburg in folgender Anordnung:

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12

1. Christi Einzug in Jerusalem, halb zerstört.

2. Das letzte Abendmahl. Der Heiland sitzt auf einer Bank vor einem einfachen Tisch, ihm gegenüber drei Jünger sichtbar. Der Boden des Zimmers ist mit Tonfliesen bedeckt.

3. Christus mit weißem Gewand betet im Ölgarten.

4. Judas verrät den Herrn mit einem Kuß.

5. Christus vor Pilatus.

6. Die Geißelung.

¹ Ich entnehme diese Stelle der populären Schrift von Pfarrer W. Störk, Die Wallfahrtskirche Maria Ruh in Bühlweg bei Orten-

berg (Offenburg, o. J. [1902?], Zuschneid), wo die Quelle, aus der diese urkundliche Notiz stammt, nicht angegeben ist.

7. Die Dornenkrönung. Der Heiland trägt ein weißes, blaugefüttertes Obergewand und ein rötliches Unterkleid.

8. Christus trägt das Kreuz; die weinenden Frauen folgen ihm.

9. Christus am Kreuz; halb zerstört von der später angebrachten Kanzel.

10. Grablegung Christi; halb zerstört aus dem angegebenen Grunde.

11. Auferstehung.

12. Das letzte Bild des Zyklus ist dreiteilig. Zunächst sieht man einen herniederschwebenden Engel, der einer in Flammen stehenden bekrönten Gestalt die Hand reicht. Alsdann folgt eine knieend betende Frauengestalt mit einem großen weißen Kopftuch bedeckt; zu ihren Füßen eine kleine Donatoren-gestalt. Endlich schaut man in das Innere eines gotischen Chörleins (Maria Ruh?) mit einem Kruzifix auf der Altarmensa.

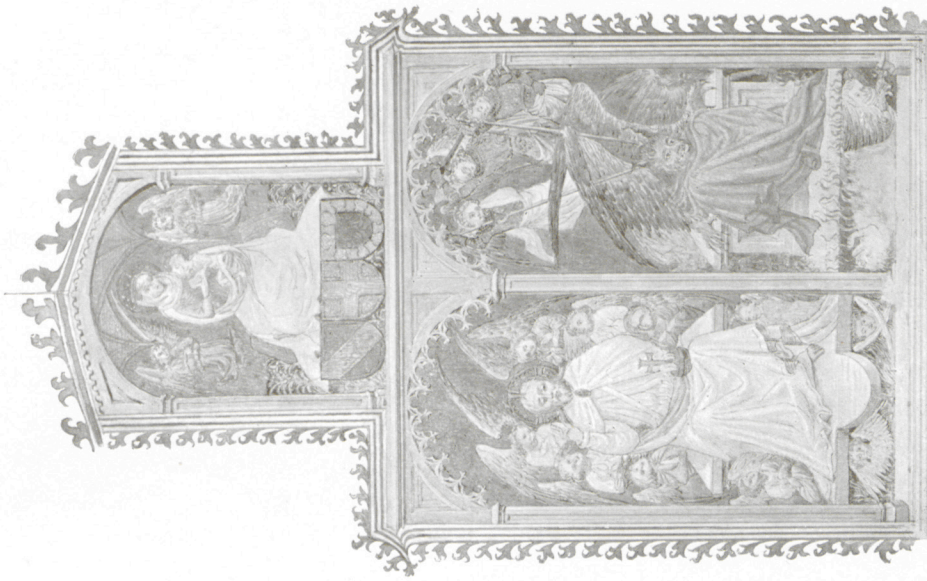
Das ist gewiß ein sehr ansehnlicher Wandschmuck für das kleine Kirchlein; aber damit nicht zufrieden, hat man, wie es scheint, jede freie Wandfläche mit Bildern geschmückt. Über dem südlichen Nebentalar gewahrt man noch deutliche Spuren einer Kreuzigungsgruppe mit Johannes und Maria; an dem Wandstreifen daneben Sebastian und Barbara. Über dem nördlichen Seitentalar ist eine auch im gegenwärtigen Zustand durchaus ansprechende Gruppe zu konstatieren: die Mutter Gottes mit dem Jesuskind, das sich nach einer zweiten Frauengestalt (Anna?) hinüberwendet. Auf dem Wandstreifen seitlich von diesem Altar eine hl. Katharina.

Zum Schluß erwähne ich noch das nur in Umrissen erhaltene Bild eines Abtes mit Kreuzesstab auf der Nordwand des Langhauses zwischen dem vorderen Fenster und dem Altar.

Für die Datierung dieses Gemäldeschmuckes kommt zunächst das Baujahr der Kapelle (1497) in Betracht. Aus der Zeit unmittelbar nach Erstellung des Rohbaues stammt jedoch wohl nur die Bilderserie mit dem Leiden Christi an der Südwand, die nach Form und Inhalt mit dem Meersburger Zyklus zusammengehört. Es sind dies Motiv- und Andachtsbilder, wie sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich waren. Den Geist der Renaissance jedoch offenbart das große Martyrium des hl. Laurentius, das, nach italienischen Vorbildern gearbeitet, zu den besten Erzeugnissen süddeutscher Wandmalerei aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu rechnen ist. Demselben unbekanntem Meister gehört wahrscheinlich auch die ansprechende Gruppe über dem nördlichen Seitentalar an, während die Bilder im Chor und die Kreuzigungsgruppe über dem südlichen Nebentalar, ebenso die Abtsfigur an der Nordwand nach Zeichnung und Technik viel geringer sind und vielleicht erst dem 17. Jahrhundert angehören.

Solche Passionsbilder, wie sie uns in Maria Ruh und in Meersburg begegnen, beginnend mit dem Einzug Christi in Jerusalem und endigend mit der Auferstehung oder der Sendung des Heiligen Geistes, waren, wie es scheint, im 15. Jahrhundert beliebt und sind wohl durch eine volkstümliche Andacht nach Art unseres Kreuzwegs hervorgerufen. Ich erinnere neben der Passionsfolge im Kolmarer Museum, die Schongauer zugeschrieben wird, an folgenden Zyklus aus Obermauern im Pustertal, der mit jenem in Meersburg die größte Ähnlichkeit hat und ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehört¹.

¹ Vgl. Kunstfreund X (1894) 33 ff.



e. Fresko in der Margarethenkapelle des Münsters zu Konstanz.



b



d




a



c

a—d. Fresken in der Friedhofkapelle zu Meersburg.

1 Auferweckung des Lazarus			2 Einzug Christi in Jerusalem		
3 Letztes Abendmahl		4 Jesus am Ölberg	5 Christus wirft die Rotte zu Boden		6 Judaskuß, Gefangennahme Jesu
7 Petri Verleugnung	8 Verspottung bei Kaiphas	9 Christus vor Herodes	10 Christus vor Pilatus	11 Geißelung	12 Dornen- krönung
13 Ecce homo	14 Verurteilung	15 Kreuztragung	16 Entkleidung des Herrn	17 Kreuzigung	18 Tod am Kreuz
19 Christus im Schoß der Mutter	20 Grablegung	21 Christus in der Vorhölle	22 Auferstehung	23 Die Frauen am Grabe	24 Christus erscheint der Magdalena
25 Christus erscheint seiner Mutter	26 Szene in Emmaus	27 Himmelfahrt	28 Sendung des Heiligen Geistes		29 Weltgericht

Man könnte an die „Biblia pauperum“ und an die „Specula humanae saluationis“ als Quellen für diese Bilderserien denken, aber in beiden sind in ganz stereotyper Anordnung mit den neutestamentlichen Ereignissen die alttestamentlichen Vorbilder verbunden, die hier fehlen. Ich sehe vielmehr in diesen Passionsfolgen ein Anschauungsmittel für eine Volksandacht nach Art des sog. „Großen Gebetes“, wie es in Einsiedeln und in den Urkantonen bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich war¹.

4. DIE WANDGEMÄLDE IN DER KAPELLE ZU ZEILEN, PFARREI EMMINGEN AB EGG.

Weltabgeschieden liegt, in der Talmulde verborgen, der nur einige Häuser zählende Ort Zeilen, der jetzt kirchlich und politisch zu dem $\frac{3}{4}$ Stunden entfernten Emmingen ab Egg, Amt Engen, gehört². Eine verhältnismäßig große Kapelle, die Zeilen sein eigen nennt, läßt vermuten, daß der Ort, der am Ende des 15. Jahrhunderts als Vogtei den Grafen von Zollern gehörte, ehemals ausgedehnter war.

¹ Vgl. Delitzsch, Das Große Gebet der drei schweizerischen Urkantone, Leipzig 1864; Lütolf, Der Geschichtsfreund, Mitteilungen des hist. Vereins der fünf Orte, XX, Ein-

siedeln 1867, 86 ff, und Ringholz, Wallfahrtsgeschichte von Einsiedeln, Freiburg 1896, 152.

² Vgl. Kraus, Die Kunstdenkmäler I 17.

Die Kapelle selbst ist ein schlichter Bau mit quadratisch vorgelegtem Chor, der von einem mit einfach profilierten Rippen versehenen Kreuzgewölbe überspannt ist. Der Schlußstein zeigt das fürstenbergische Wappen, während die kleinen Schildkonsolen, auf denen die Rippen aufsitzen, die Wappen derer von Neuneck, Baden, Zollern und Lupfen aufweisen. Das Langhaus hat eine einfache Holzdecke aus dem 17. Jahrhundert.

Im Chor, dessen drei Seiten von je einem Fenster durchbrochen sind, von denen aber nur jenes hinter dem Altar seine ursprüngliche gotische Form bewahrt hat, fand Kunstmaler Mezger¹ aus Überlingen im Verein mit dem Pfarrherrn von Emmingen ab Egg im Jahre 1902 einen dekorativ recht geschickt angelegten Gemäldezyklus. Der unbekannte Maler hat die drei Wände des Altarhauses durch einen rings umlaufenden Blattfries quer geteilt und

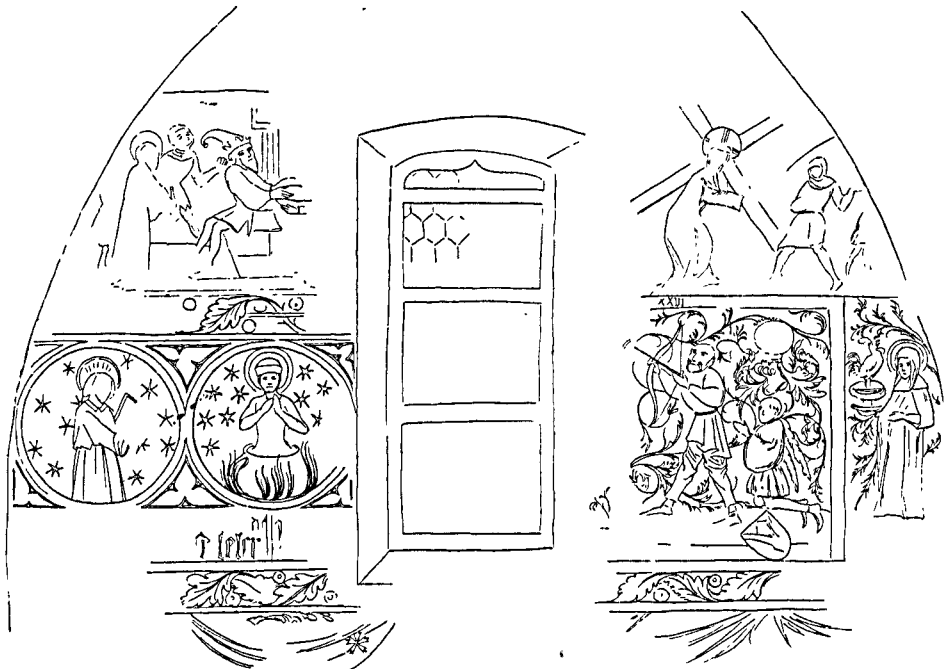


Bild 3. Fresko in der Kapelle zu Zeilen, Pfarrei Emmingen ab Egg.

rechts und links neben den Fenstern in der Höhe des Fensterbogens je eine Passionsszene angebracht: an der Nordwand Ölberg und Geißelung, an der Ostwand Ecce homo und Dornenkrönung, an der Südwand Händewaschung und Kreuztragung. An der Nordwand sind außerdem in dem Zwickel über dem Fenster noch Christophorus, Katharina und eine andere weibliche Heilige erkennbar. Unter die Passionsszenen malte der Meister unserer Dorfkirche in Kreise, die teilweise ineinander übergreifen, die Brustbilder von elf Heiligen, von denen jedoch nur zwei Figuren noch erkennbar sind: eine männliche Figur mit dem Messer in der Hand (Bartholomäus?) und eine nackte bartlose Gestalt mit einer Mütze auf dem Kopfe, bis zu den Hüften in einem flammenumzüngelten Kessel stehend (Bild 3), eine Darstellung, wie sie im

¹ Diesem Herrn verdanke ich die eingehende Beschreibung dieses Fundes und die Zeichnung dazu.

Mittelalter für den hl. Veit typisch ist. Oder sollte mit letzterem Bild das Martyrium des hl. Johannes vor dem lateinischen Tor in Rom gemeint sein? Dann läge die Vermutung nahe, daß alle Brustbilder Apostel darstellten, und die Inschriftenreste, die unter den Kreisen herlaufen, hätten die Artikel des Credo enthalten. Wenn diese Vermutung richtig wäre, dann müßte auf dem letzten Felde an der Südwand unbedingt der Apostel Matthias erscheinen. Das trifft aber nicht zu; hier hat vielmehr der Maler das Martyrium des Kirchenpatrons, des hl. Sebastian, dargestellt. Davon ist allerdings nur der Schütze erhalten, eine derb gezeichnete Figur mit schwarzem Gesicht. Hinter ihm kniet ein Ritter, wohl der Besteller der Bilder, in grünem Festrock, der unten mit Pelz verbrämt ist; über seinem Kopfe ein Wappenhelm mit schwarzer Kugel in der Helmzier und herabfallenden Helmdecken; zu seinen Füßen sein Wappenschild, in dem man noch einen weißen Schrägbalken in Blau zu erkennen glaubt. In der Umrahmung oben liest man, wohl als Rest einer Jahreszahl, XXVI. Auf der schmalen Wandfläche, die daneben noch übrig blieb, sieht man ziemlich gut erhalten eine weibliche Heilige in Witwen- oder Nonnentracht, auf einer Schüssel einen krähenden Hahn haltend, eine Darstellung, die ich nicht zu deuten weiß¹.

Wie der Blattfries, der unter dem Figurenzyklus herläuft, erkennen läßt, war der Maler von Zeilen ein flotter Zeichner. Im figürlichen Teil seines Wandschmucks hat er sich allerdings begnügt, die Gestalten schwarz zu umreißen und dann einfach die unvermischte Farbe aufzutragen, ohne viel zu modellieren oder sich mit Drapieren abzuplagen. In den Passionsszenen zeigt er viel Leben und ist namentlich bedacht, durch schwarze Hintergründe, die er anbringt, seine Figuren scharf zu silhouettieren.

So karg die Überreste auch sind, die in der Kapelle des einsamen Schwarzwalddörfchens zu Tage traten, so liefern sie doch aufs neue einen Beweis dafür, daß man im 15. Jahrhundert auch die kleinsten Kirchen originell zu schmücken verstand.

5. GEMÄLDEFUNDE IN WOLLMATINGEN BEI KONSTANZ.

In der Martinskirche zu Wollmatingen² wurde im Frühjahr 1905 gelegentlich einer Erweiterung des Gotteshauses und der damit notwendig gewordenen Renovierung des Langhauses an der Nordseite ein großes Jüngstes Gericht aufgedeckt, das den ganzen Raum zwischen den zwei Fenstern der Nordwand einnahm und eine Fläche von ca 12 qm bedeckte: In der Mitte Christus als Richter zwischen den zwölf Aposteln; leider sind die Gestalt Christi und die unter ihm dargestellten Figuren durch ein später eingebrochenes Fenster verloren gegangen. Links unten der Zug der Seligen, Papst, Bischöfe, weltliche Herrscher, Laien und Geistliche, überlebensgroß und wohl erhalten. Rechts unten treibt ein großer Teufel mit Froschkopf die Verdammten in die Hölle. Auch in dieser Gesellschaft sehen wir die Vertreter aller Stände. Es muß aber einem Pfarrer von Wollmatingen sehr mißfallen haben, daß der Reigen der Verdammten von einem Bischof in hoher Mitra angeführt wurde, und er ließ diese Ecke des Bildes mit der Szene Jesus am

¹ Sollte hier die hl. Martha gemeint sein, die als „Hospita Domini“ mit einer Schüssel in der Hand abgebildet wird, auf der ein gebratenes Huhn liegt? In unserem Falle

lebt der Vogel allerdings, aber das ist vielleicht nur eine Ungeschicklichkeit des Malers; vgl. R. Köhler, Kleinere Schriften II 117.

² Vgl. Kraus, Die Kunstdenkmäler I 379.

Ölberg übermalen. Es muß dies schon bald nach Fertigstellung des für eine Dorfkirche sehr bedeutungsvollen Gemäldes geschehen sein, denn die Gestalten der Ölbergsszene erinnern durchaus an Gebilde des 15. Jahrhunderts.

Die Südwand des Langhauses zunächst bei der Kanzel schmückte ein Christophorus ähnlich dem ihm Konstanzer Münster. Dann folgt Ritter Georg, den Drachen tötend, ein Motivbild des Pflegers Georg Stadelhofer und seiner Ehefrau Katharina vom Jahre 1609; unter dem Heiligen die Kinder der Stifter. Nach Westen zu schloß der Bildschmuck der Südwand mit einer Szene aus der Jakobslegende: in der Mitte thront St Jakob und setzt dem durch seine Fürbitte geretteten Sohn und dem Vater Kronen auf. Links schaut die Mutter dem Vorgang zu; zu ihren Häupten sieht man den großen Bratspieß und rechts oben die wunderbaren Hühner aus der Legende. Davor steht eine nicht mehr bestimmbare Gestalt, wohl der Richter, der das ungerechte Urteil gefällt hatte.

6. DIE MALEREIEN IN DER MARGARETENKAPELLE DES KONSTANZER MÜNSTERS.

Die Kapelle an der Südseite des Chores im Münster zu Konstanz, die sich im Grundriß als Fortsetzung des südlichen Seitenschiffes präsentiert, heute eine verwahrloste Rumpelkammer, muß ehemals einer der köstlichsten Räume des ehrwürdigen Gotteshauses gewesen sein. Nach ihrer Lage unmittelbar neben der ehemaligen bischöflichen Pfalz, mit der sie durch eine Türe verbunden war, schließe ich, daß wir es hier mit der Privatkapelle der Bischöfe von Konstanz zu tun haben.

Die große Gruppe an der Südwand: Maria mit dem Jesuskind, von Engeln umgeben, ein Bestandteil des Grabmals Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz 1411—1435, gestorben 1451, und die Kreuzigungsgruppe im Korbogen unmittelbar über der liegenden Bischofsgestalt, war stets sichtbar und wurde von Kraus¹ publiziert. Das schöne Werk, das die Jahreszahl 1445 trägt, soll nach Wingenroth² italienischen Einfluß verraten; ich konnte einen solchen nicht entdecken.

Derselben Zeit, aber nicht dem nämlichen Meister gehört ein ikonographisch interessantes Bild an der Westwand über der Türe, die zum Querschiff führt, an. Prof. Beyerle und ich haben es im Sommer 1899 bloßgelegt. Der Heiland, in einer gotischen Umrahmung, von Engeln rings umgeben, sitzt auf dem Throne; daneben der Teufel in der gleichen Einfassung (Tafel II e). Beide Gestalten umschließt ein gemeinsamer viereckiger Rahmen. Von der scheußlichen, in einen weiten Mantel eingehüllten Gestalt sind nur die fürchterliche Fratze und die Krallenhände sichtbar. Von oben stoßen geharnischte Engel auf den zusammengekauerten Satan, unter dessen Füßen die Hölle angedeutet ist. Über beiden thront in einem etwas kleineren gotischen Rahmen lieblich und schön die Mutter Gottes mit dem Jesuskind.

Auch dieses Bild hat der genannte Bischof Otto III. von Hachberg anbringen lassen, denn unter der Mutter Gottes befindet sich sein (das badische) Wappen, das seiner Mutter und das Konstanzer Bistumswappen. Ich weiß aus dem 15. Jahrhundert kein Seitenstück dieser theologisch merkwürdigen Darstellung

¹ Die Kunstdenkmäler I 176, Fig. 58 u. 59.

² Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Neue Folge XX 446.

namhaft zu machen; vielleicht darf man auf eine Florentiner Miniatur aus dem 14. Jahrhundert hinweisen, wo über dem Bett einer sterbenden Frau Christus und Maria stehen, um sich der armen Seele, die eben aus dem Körper entweicht, anzunehmen, während von der Seite der Teufel erscheint, um sein Anrecht geltend zu machen. Über Christus und Maria ist Gott Vater in der Mandorla abgebildet¹.

Ich schlage darum vor, das ikonographisch eigenartige Wandgemälde in der Konstanzer Bischofskapelle eschatologisch zu deuten: Otto III. wollte sich bei seinem bevorstehenden Tode der Hilfe Christi und Mariä gegen die Angriffe des bösen Feindes versichern, nachdem er schon über seinem Grabe durch Anbringung der Kreuzigungsgruppe und der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde seinem Glauben an den Beistand des Erlösers und seiner heiligen Mutter Ausdruck gegeben hatte².

¹ Vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde 1898/99, 377.

² Wingenroth, Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins N. F. XX 447 hat richtig vermutet, daß sich „Theologen“ für das Bild

interessieren. Warum sollten sie das auch nicht tun? Handelt es sich doch um ein schönes theologisches Motiv. Nur hat er vergessen, zu bemerken, daß „ein Theologe“ das Bild entdeckt hat.

III. EXKURS ÜBER DIE JAKOBSLEGENDE.

Nach habe mich oben darauf beschränkt, die Bilderserie aus der Jakobslegende in St Jodok kurz zu beschreiben. Zu ihrem vollen Verständnis ist ein näheres Eingehen auf die literarische und monumentale Verbreitung dieser im Mittelalter so beliebten Erzählung notwendig.

1. DIE LEGENDE VON DEN JAKOBSPILGERN IN DER MITTELALTERLICHEN ERBAUUNGSLITERATUR.

Neben Jerusalem und Rom war bekanntlich Santiago de Compostela die berühmteste Wallfahrtsstätte des Mittelalters. Es kann natürlich nicht meine Aufgabe hier sein, zu untersuchen, ob der heilige Apostel Jakobus der Ältere hier wirklich begraben lag; es genügt, darauf hinzuweisen, daß man um das Jahr 800 an der Stelle des alten, von den Sarazenen verwüsteten Bischofsitzes Iria in Galicien die Gebeine des Apostels gefunden haben wollte, die im 12. Jahrhundert in die in der Nähe befindliche Kathedrale überbracht wurden und dem Bistum den Namen gaben.

Schon im 10. Jahrhundert hören wir von auswärtigen Wallfahrtsbesuchen, die im 11. und 12. Jahrhundert sich stark vermehren, als die Kreuzfahrer sich auf die Reise ins Heilige Land vielfach in Santiago vorbereiteten. Überhaupt trat Santiago in enge Beziehung zum Kampf gegen die Ungläubigen, von denen Spanien ja so lange geknechtet war. Seit dem 14. Jahrhundert wird uns auffallend viel von niederländischen und hanseatischen Pilgern berichtet, welchen die beschwerliche Reise durch die Fahrgelegenheit auf den Schiffen ihrer Landsleute erleichtert wurde. Die Oberdeutschen mußten den Weg ganz zu Lande machen; trotzdem haben wir Kunde von zahlreichen oberdeutschen Pilgerfahrten nach Santiago, besonders aus dem 15. Jahrhundert. Ein oberdeutscher Pilger hat im Jahre 1495 ein kulturgeschichtlich wichtiges Reisebuch verfaßt, worin er seinen Weg von Einsiedeln aus in Versen beschreibt; es ist dies Hermannus König von Vach, ein sonst nicht bekannter Servitenmönch¹. Doch muß die Zahl der Jakobspilger aus Oberdeutschland viel größer gewesen sein, als wir heute aus den gelegentlichen Notizen noch erfahren, sonst hätte sich Berthold von Regensburg nicht genötigt gesehen, vor den Mißbräuchen aus dem Kreise der Jakobspilger zu warnen². Geiler von Kaisersberg hat bekanntlich im gleichen Sinne seine

¹ Vgl. auch für das Vorhergehende Konrad Häbler, Das Wallfahrtsbuch des Hermannus König von Vach und die Pilgerreisen der Deutschen nach Santiago de Compostela

(Drucke und Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung) I, Straßburg 1899.

² Pfeiffer, Deutsche Mystiker I 459, 26 ff.

Stimme erhoben. Auch Überlingen stellte dazu gewiß ein ansehnliches Kontingent, wie sich aus dem Gemäldezyklus in unserer Kapelle und aus der oben mitgeteilten Aufnahmebestimmung der St Jodoksbruderschaft ergibt. Ausdrücklich finde ich freilich nur einen einzigen Jakobspilger aus der freien Reichsstadt am Bodensee erwähnt, nämlich einen Apotheker Wolf, der die Reise im Dienste einiger schwäbischen Adeligen im Jahre 1517 unternahm¹.

Für die mittelhochdeutsche Literatur haben die Wunderberichte vom Grabe des Apostels in Compostela reichlichen Stoff geliefert. Ich erinnere an die Jakobslegende im Heiligenleben des Hermann von Fritzlar aus dem 14. Jahrhundert². Derselben Zeit gehört das vielgelesene und oft überlieferte Gedicht von Kunz Kistener aus Straßburg: die Jakobsbrüder, wo uns von der Wundermacht St Jakobs erzählt wird, die ein bayrischer Graf und ein biederer Schwabe aus Haigerloch erfahren haben. Nach ihm hat Pamphilus Gengenbach den gleichen Gegenstand behandelt³.

Einzelne Jakobslieder finden sich alsdann in dem „Alten Passional“⁴ und in einem andern deutschen Passionale, die Kläden⁵ edierte. Auch die Lieder-Nummern 302 und 303 unter Uhlands⁶ Volksliedern gehören zu dieser Gruppe; ebenso der wohl nach diesen Vorlagen umgearbeitete Text im Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544⁷. — Alle diese poetischen Darstellungen aus der Jakobslegende gehen in letzter Linie auf eine Sammlung von Wundern zurück, die Papst Kalixt II. im Anfang des 12. Jahrhunderts veranstaltet haben soll⁸. Zwar haben schon die Bollandisten nachgewiesen, daß der genannte Papst als Verfasser nicht in Betracht kommen könne⁹, aber am Ende des 12. Jahrhunderts muß die Legendensammlung doch schon bestanden haben; denn bereits Vinzenz von Beauvais macht in *Speculum historiae* IV, l. 27, cap. 30 Auszüge daraus¹⁰. Es ist kein Zweifel, daß Cäsar von Heisterbach seine Erzählung *Distinctio VIII*, cap. 58 aus der gleichen Quelle entnahm¹¹, und Jakob von Voragine gibt in seiner *Legenda aurea* ausdrücklich die pseudo-kalixtinische Wundersammlung als Fundort an¹².

Von den vielen Wundern, die in der angeführten Jakobsliteratur erzählt werden, berührt uns hier nur das „Galgenwunder“. Die Quelle für alle

¹ Zimmerische Chronik, hrsg. von Barack: Bibliothek des Lit. Vereins XCII 369 ff.

² Pfeiffer a. a. O. I 167, 8 ff. Nach Hermann v. Fritzlar stammen die Pilger aus Böhmen; die Mutter wird von ihm nicht erwähnt. Der Vorgang spielt nach ihm in Gelferate in Spanien. Nachdem der Sohn verurteilt ist, eilt der Vater nach Santiago, wo er dem hl. Jakobus droht, er werde die Pilger abhalten, noch ferner den hl. Apostel zu verehren, der ihn hintergangen habe. Fluchend wirft er sein Opfer auf den Altar und eilt heimwärts. In Gelferate trifft der Vater zu seiner Überraschung den Sohn lebend am Galgen. Der hl. Jakobus habe ihn gestützt und die Mutter Gottes ihn gespeist. Übrigens sei er im Geiste mit in Santiago gewesen. Zum Beweis dafür erzählt er alles, was sein Vater dort im Zorne geredet habe. Der Vater eilt zum Richter, beide zum ungerechten Wirt, wo sich das Hühnerwunder ereignet. Die wunderbaren Hühner seien alsdann von

Gelferate nach Sancte Domino gebracht und hinter dem Altar Unserer Lieben Frau aufbewahrt worden.

³ Vgl. Goedeke, Pamphilus Gengenbach, Hannover 1856, 231 ff 629 ff; ferner Euling, Die Jakobsbrüder von Kunz Kistener, Breslau 1899; Germanistische Abhandlungen 16. Hft. — R. Köhler, Kleinere Schriften II 163, macht auf französische und italienische Bearbeitungen der Legende aufmerksam.

⁴ Herausgegeben von Hahn, Frankfurt 1845, 220 225 ff.

⁵ Hagens Germania VII 252 ff.

⁶ I 2, 798 ff.

⁷ Herausgegeben von Hoffmann v. Fallersleben, Hannover 1855, 26 ff.

⁸ Abgedruckt Acta SS. Juli VI 46 ff.

⁹ Vgl. Histoire littéraire de la France X 532.

¹⁰ Abgedruckt Migne, Patr. lat. CLXIII 1370 ff.

¹¹ Ausgabe von Strange II 130.

¹² Ausgabe von Graesse, Leipzig 1850, 426.

späteren Darstellungen sind ebenfalls die pseudokalixtinischen Bücher *De miraculis sancti Iacobi*, wo die Legende folgenden Wortlaut hat:

Memoriae tradendum est quosdam Teutonicos sub peregrinationis habitu anno incarnationis dominicae millesimo nonagesimo ad beati Iacobi limina euntes Tolosam urbem cum divitiarum suarum copiis devenisse ibique apud quemdam divitem hospitium habuisse. Qui nequam sub pelle ovina mansuetudinem ovis simulans accurate eos suscepit variisque potibus quasi sub hospitalitatis gratia inebriari fraudulenter compulit . . . Tandem peregrinis somno et crapula plus solito gravatis hospes dolosus spiritu avaritiae exagitatus, quo eos furti reos convinceret victorumque pecunias sibi acquireret, scyphum argenteum clam in quadam mantica dormientium abscondit. Quos post galli cantum cum manu armata abeuntes subsecutus est iniquus hospes inclamitans: Reddite, reddite subtractam mihi pecuniam. Cui et illi: Super quem, inquit, inveneris, pro velle tuo illum condemnabis. Facta igitur inquisitione duos, in quorum mantica scyphum invenit, patrem videlicet et filium, iniuste eorum bona rapiens, ad publicum iudicium traxit. Iudex vero pietatis gratia motus alterum dimitti, alterum ad supplicium iubet adduci . . . Pater volens liberare filium addidit se ad supplicium, filius e contra. Non est aequum, inquit, patrem pro filio tradi in mortis periculum, sed pro patre filius indictae poenae subeat excidium . . . Denique proprio voto filius pro liberatione patris dilecti sibi suspenditur, pater vero flens et moerens ad sanctum Iacobum progreditur. Visitato autem apostolico altari venerabili pater revertens inde, transactis iam triginta sex diebus, ad corpus filii adhuc pendentis facit diverticulum exclamans lacrimosis gemitibus et miserandis eiulatus: Heu me, fili, ut quid te genui! Ut quid te videns suspensum vivere sustinui!

Quam magnificata sunt opera tua, Domine! Filius suspensus consolatur patrem et ait: Noli, amantissime pater, de mea poena, cum nulla sit, lugere, sed potius gaudeas, quia suavius mihi est nunc, quam fuisset antea in tota vita praeterita. Enimvero beatissimus Iacobus manibus suis me sustentans omnimoda dulcedine me refocilat. Quod pater audiens cucurrit in urbem convocans populum ad tantum dei miraculum. Qui venientes et hunc tam longo tempore suspensum adhuc vivere videntes intellexerunt ex insatiabili hospitis avaritia hunc esse accusatum, sed dei misericordia salvatum. A domino plane factum est istud et est mirabile in oculis nostris. Igitur cum magna gloria a patibulo illum sustulerunt. Hospitem vero, sicuti male promeruerat, ibidem communi examine morti addictum illico suspenderunt¹.

Diesen Wunderbericht macht sich Cäsar von Heisterbach zu eigen, um den heiligen Apostel Jakobus zu verherrlichen; aber er kennt ihn nur aus der mündlichen Überlieferung eines Mönches aus Utrecht. Aus dieser Stadt stammen nach ihm auch Vater und Sohn; im übrigen ist seine Erzählung kurz und farblos. Die Bestrafung des Wirtes erwähnt er nicht, fügt aber als neues Moment hinzu, daß Vater und Sohn nach Compostela eilten, um dem hl. Jakobus zu danken².

In dieser einfachen Gestalt finden wir die Legende noch bei Jakob von Voragine; auch hier wird der Mutter noch nicht gedacht, und das gleich zu erwähnende Hühnerwunder ist ihm noch unbekannt. Mit all diesen Zu-

¹ Acta SS. Iuli VI 46 ff.

² Dialogus miraculorum, distinctio VIII, c. 58.

taten ausgeschmückt lesen wir die Legende bei Lucius Marineus Siculus in seinem Werke *De rebus Hispaniae memorabilibus* lib. 5¹: Ein frommer Mann wanderte mit Frau und Sohn nach Compostela und kehrte bei einem Wirte in Santo Domingo de la Calçada ein, dessen erwachsene Tochter sich in den jungen Pilger verliebte. Ihre Bewerbung wird aber abgewiesen, und darum verwandelt sich die Liebe der Wirtstochter in Haß. Heimlich steckt sie einen kostbaren Becher in den Mantelsack des jungen Pilgers, um ihn so des Diebstahls überführen zu können. Der Richter wird gerufen, der den angeblichen Dieb zum Tod am Galgen verurteilt. Die schwergeprüften Eltern eilen nach Compostela und kommen auf der Rückreise wieder am Galgen vorbei. Gegen den Willen des Vaters eilt die Mutter zum Sohne, der noch am Galgen hängt. Da fängt der Sohn zu reden an und erzählt, daß die Mutter Gottes und der hl. Jakobus ihn stützten und am Leben erhielten. Die Eltern eilen zum Richter, der eben im Begriffe ist, einen Hahn und ein Huhn, die gebraten vor ihm liegen, zu zerschneiden, und teilen ihm mit, daß ihr Sohn am Galgen noch lebe. Lachend erwiderte dieser: „Euer Sohn lebt wohl, wie diese Vögel hier vor mir.“ Sofort beginnen der Hahn und das Huhn auf dem Tische zu hüpfen, und der Hahn kräht.

Jetzt ruft der Richter die Priester und Bürger der Stadt, eilt mit ihnen zum Galgen, wo er den Unschuldigen befreit; den Hahn und das Huhn aber fängt man ein, bringt sie unter großer Feierlichkeit in die Kirche, wo sie in einem Käfig aufbewahrt wurden. Als sie nach sieben Jahren verendeteten, hat man auch ihre Jungen ebenso gehegt. Es wurde dann Pilgersitte, diese wunderbaren Hühner in Santo Domingo aufzusuchen und sich von ihrem Gefieder ein Andenken mitzunehmen. Der Chronist fügt noch bei: *Et numquam illis plumae deficiunt. Hoc ego testor, propterea quod vidi et interfui plumamque mecum fero.*

Wegen letzterer Bemerkung wird Lucius Marineus Siculus von Ludovicus de la Vega in der *Vita des hl. Dominicus Calceatensis* der Unwahrheit beschuldigt². Dieser bestätigt zwar die Legende, leugnet aber die wunderbare Vermehrung der Federn; allerdings sei in der Kirche von Santo Domingo ein eigener Kleriker angestellt, der die Federn der wunderbaren Hühner verwahre und an die Pilger verteile. Aus der gleichen Quelle erfahren wir auch, was für die Erklärung der Überlinger Bilder von Wichtigkeit ist, daß man in Santo Domingo außen auf dem Dach der Kirche den Galgen verwahre, an dem der Unschuldige gehangen.

Die Einwohner von Toulouse verzichteten aber nicht auf den Anspruch, daß in ihrer Stadt das erzählte Wunder sich zugetragen habe. Ausdrücklich nimmt es Nikolaus Bertrand in seiner *Geschichte der Stadt Toulouse* aus dem Jahre 1515 für diesen Ort in Anspruch³ und gibt es in der geschilderten Form wieder. Interessant ist, was der Autor noch hinzufügt, daß man diese Legende in allen Kirchen und Kapellen zu Ehren des hl. Jakobus in Gemälden dargestellt finde: *unum miraculum, quod legimus ac pictum etiam videmus in singulis beati Iacobi ecclesiis aut capellis.*

¹ Lucius Marineus Siculus kam 1486 nach Spanien, wo er königlicher Hofhistoriograph wurde und 1533 starb. Sein Geschichtswerk darf also um 1500 angesetzt werden.

² Burgos 1606, Pars 2, c. 8; die Originalausgabe ist mir nicht zugänglich, und ich entnehme die Notiz den *Acta SS.* Juli VI 46.

³ Vgl. *Acta SS.* a. a. O.

Der Dichter des Antwerpener Liederbuches kennt das Wunder in der spanischen Fassung und verlegt den Schauplatz nach Santo Domingo, was sich allerdings nur aus der einen Verszeile ergibt:

Si vlogen ap sinte Dominicus huys.

In welchem Sinne unsere Jakobslegende in den Glaubensstreitigkeiten des 16. Jahrhunderts verwertet wurde, lehrt schon der Titel des Buches: Hieronymus Rauscher, Hundert auserwählte Papistische Lügen, Eisenleben 1562, wo unter Nr 39 unsere Legende in der angeführten Form, mit Auslassung jedoch des Hühnerwunders, erzählt wird.

Im 17. und 18. Jahrhundert, wo die Pilgerfahrten nach Compostela fast ganz außer Übung kamen, geriet auch unsere Pilgerlegende, wie es scheint, in Vergessenheit; nur in einem abgelegenen Dorfe der Schweiz hat sie sich bis heute im Gedächtnis des Volkes erhalten. Zu Marly bei Fribourg wurde am 30. Mai 1880 von einfachen Landleuten ein religiöses Drama in fünf Akten unter dem Titel „Les pèlerins de Compostela“ aufgeführt, das zum Inhalt eben unsere Legende von den niederdeutschen Jakobspilgern hat¹. In einem andern Dorfe bei Fribourg, in Tavel, besteht die mittelalterliche Jakobbruderschaft bis heute, und bis zum Jahre 1832 hat man von hier aus noch Pilgerfahrten nach Compostela unternommen.

2. DIE LEGENDE VON DEN JAKOBSPILGERN IN DER BILDENDEN KUNST DES MITTELALTERS.

Wenn es auch eine poetische Übertreibung sein mag, die im Munde des Lokalhistorikers von Toulouse verständlich ist, daß in allen Jakobskirchen die Legende von den niederdeutschen Jakobspilgern gemalt war, so dürfen wir daraus doch so viel entnehmen, daß in der Tat die wunderbare Befreiung des unschuldig Gehängten zu den beliebtesten Sujets aus der großen Zahl der Jakobslegenden gehörte, die nicht nur in der Erbauungsliteratur des späteren Mittelalters eine wichtige Stelle einnimmt, sondern auch in der bildenden Kunst sehr häufig dargestellt wurde. Allerdings ist die Zahl der erhaltenen Monumente nicht sehr groß; die zu meiner Kenntnis gelangten sollen hier kurz zu dem Zwecke besprochen werden, um die Überlinger Wandgemälde in ihrer Eigenart würdigen zu können.

Der umfangreichste Zyklus aus der Jakobslegende ist in einer deutschen Holzschnittfolge aus dem Jahr 1460, in der Weigelschen Sammlung Nr 49 reproduziert², erhalten. Die sieben ersten Szenen beziehen sich auf das Leben des heiligen Apostels überhaupt von seiner Predigt in Samaria bis zu seiner Enthauptung. Dann beginnt unsere Legende mit folgenden Bildern:

1. Die drei Pilger sitzen an einem Tisch.
2. Die Pilger liegen im Bett; der Wirt steckt heimlich den Becher in ihre Reisetasche.
3. Die Pilger treten den Weitermarsch an, werden aber vom Wirt eingeholt, der den angeblich gestohlenen Becher in ihrem Gepäck findet.
4. Der Sohn hängt am Galgen.

¹ Vgl. Nouvelles Étrennes Fribourgeoises 15. Jahrgang (1881) und 27. Jahrgang (1893).

² Handzeichnungen berühmter Meister in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen, Leipzig 1854—1861.

5. Die Eltern ziehen weiter nach Compostela.

6. Der am Galgen hängende Sohn wird vom hl. Jakobus am Leben erhalten.

7. Die Hühner, die eben über dem Feuer gebraten werden, fliegen davon.

8. Der Wirt und seine Tochter hängen am Galgen.

Der Verfertiger dieser Bilderserie hatte offenbar die pseudokalixtinische Erzählung vor sich.

Außer dieser Holzschnittfolge weiß der neueste Ikonographiker nur noch die Darstellung derselben Legende von Lo Spagna in der Kirche S. Giacomo bei Spoleto aus dem Jahre 1526 zu erwähnen¹. Und doch hätte ihm nicht unbekannt sein sollen, daß seine eigene Heimat eine sehr schöne, wenn auch abgekürzte Schilderung unserer Jakobslegende aufweist. Ich meine die geschnitzten Altartafeln aus der Schloßkirche zu Winnenden (Neckarkreis)². Auch hier ist das Wunder von Toulouse in engste Beziehung zum Leben des Apostels Jakobus gebracht. Der Holzschnitzer — man hat sogar an Riemenschneider gedacht — beginnt:

1. mit der Predigt des Apostels; mit dem Pilgerhut auf dem breiten deutschen Kopfe verkündigt er von einer Kanzel aus das Evangelium.

2. Jakobus mit dem Pilgerstab in der linken Hand befiehlt die Verbrennung heidnischer Schriften, die zwei Männer herbeibringen.

3. Jakobus wird enthauptet.

4. Der Heilige wird begraben.

5. Unter Nr 1 beginnt die Legende von den niederdeutschen Jakobspilgern. Die Eltern sitzen mit dem Sohn am Wirtstisch.

6. Der Wirt praktiziert den weiterziehenden Pilgern den Becher in den Rucksack.

7. Der Sohn, eine jugendliche und sympathische Gestalt, hängt, vom hl. Jakobus an den Füßen gestützt, am Galgen, zu dem die Eltern betrübt hinaufschauen.

8. Die Eltern bringen dem Richter, auf den auch der schlechte Wirt lebhaft einspricht, die Nachricht, daß ihr Sohn noch lebend am Galgen hängt. Im Vordergrund dreht der Koch ein gerupftes Huhn am Bratspieß, während der Hahn, der wieder lebendig geworden, eben zu krähen beginnt.

Abgesehen von dem ikonographischen Interesse besitzen diese Schnitzwerke wirklichen Kunstwert und sind den besten Erzeugnissen der deutschen Plastik um 1500 an die Seite zu stellen. Der Künstler beschränkt sich bei jeder Szene auf nur wenige Figuren, weiß diese aber durchaus lebenswahr zu gestalten. Auffallenderweise haben weder Paulus in seinem Textbestand noch Keppler in seiner Kunsttopographie Württembergs die Bilder aus der Jakobslegende richtig zu erklären vermocht³.

Goedeke macht ferner auf einen Gengenbachschen Druck des Gedichtes „Die Jakobsbrüder“ aufmerksam, auf dessen Titel die Galgenszene unserer Pilgerlegende angebracht ist⁴.

¹ Vgl. Detzel, Christl. Ikonographie II 142.

² Sehr gut abgebildet bei Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, Stuttgart 1889, Taf. 91.

³ Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, Rottenburg 1881, 381.

⁴ Goedeke, Pamphilus Gengenbach 514.

Vor kurzem gingen sechs Holztafeln, ca 1 m hoch und 0,6 m breit, aus dem Besitz eines Privatmannes in die städtische Altertumssammlung zu Freiburg über, die unsere Pilgerlegende zum Gegenstande ihrer Darstellung haben. Wie der Geschenkgeber mitteilte, sollen die Tafeln aus einer jetzt abgebrochenen Kapelle in oder bei Überlingen a. S. stammen.

Die Gemälde zeigen folgende Szenen:

1. Die drei niederdeutschen Pilger werden von dem Wirte begrüßt.

2. Der Wirt steckt, während die Pilger schlafen, den Becher in den Reisesack derselben.

3. Der Wirt holt die Pilger, die auf der Weiterreise begriffen sind, ein und findet den Becher.

4. Der Sohn wird an den Galgen gehängt.

5. Die Eltern stehen vor dem Richter und bringen die Nachricht von ihrem am Galgen lebend hängenden Sohn; zum Beweise, daß sie die Wahrheit sagen, fliegen die gebratenen Hühner in die Höhe.

6. Der Wirt wird aufgeknüpft; auf dem Querbalken des Galgens sitzt der Teufel und zieht die Seele aus dem Munde des Bösewichts, während im Vordergrund der Henker seinen Lohn von zwei Beamten empfängt.

Unter der 5. Tafel hat der Künstler sich genannt mit der Notiz: 1539. Anton Schmid, Mahler.

Allem Vermuten nach ist zwischen Nr 4 und 5 eine Tafel verloren gegangen, denn zum Verständnis des Ganzen gehört notwendig das Eintreffen der Pilger am Grabe des Apostels in Santiago. Sollte der Zyklus aber auch fragmentarisch sein, so ist er für die Ikonographie der Jakobsbilder doch von Wichtigkeit, schon wegen ihrer Herkunft und ihrer genauen Datierung.

Kunstwerke sind die Freiburger Tafeln zwar nicht und ihr Verfertiger ist ein schlichter, handwerklicher Schilderer, der sich zwar bemüht, richtig zu zeichnen, der es aber doch nur zu ganz hausbackenen Gestalten in elementarstem Kolorit bringt. Die Gebäude, die die Szenerien abschließen, sind durchaus schematisch gehalten.

Ich erinnere hier ferner an die oben beschriebene abgekürzte Jakobslegende in Wollmatingen¹.

Es wurde oben darauf aufmerksam gemacht, daß sich zu Tavel bei Fribourg (Schweiz) bis in unsere Zeit die mittelalterliche Jakobsbruderschaft erhalten hat und daß man von dort aus noch im 19. Jahrhundert Pilgerfahrten nach Santiago arrangierte. Hier wurde wohl auch zum letztenmal unsere Pilgerlegende an der dortigen Jakobskirche von einem Maler Jakob Stoll im Jahre 1769 in folgender Weise bildlich dargestellt:

1. Die beiden Pilger liegen in einem Bett; der Wirt mit seiner Tochter, vom Teufel begleitet, steckt den Becher in den Sack der Reisenden; darunter folgende Verse:

Zwen bilger, vatter un sohn sein,
By einem würrh sie kerten yn;
Der wirth, verfürd von hülische drack,
Verbürgt sein bächer ins bilger sack.

¹ S. 16.

2. Die Pilger werden auf ihrer Weiterreise angehalten und trotz ihres Protestes durchsucht:

Der aldt das geschür unwissendt trug,
Doch sucht der falsch wüth glimpf und fug,
Eilt ihme nach und halt den bilger an,
Nimbt den kopff und thut ihm schand an.

3. Die Pilger werden vor den Richter geführt und angeklagt:

Den alten stieß an gross unglück,
Er ward verubrteilt zu dem strick;
Der sohn der sach den vatter an.
Für ihn woldt er das läben lahn.

4. Der Sohn wird an den Galgen gehängt:

Der sohn darauff wird griffen an,
Mit unschuld musst er das läben lan,
Ward öffentlich an den galgen gehenkt,
Den vatter solches hoch bekrenkt.

5. Der Vater betet vor dem Bilde des hl. Jakobus in Compostela:

Bei sankt Jakob er seine fahrt verricht
Und klagt Gott die jamerliche geschicht,
Fallt auf die kneii und rufft Gott an,
Er wolle seine unschuld sehen lahn.

6. Der hl. Jakobus stützt den jungen Pilger am Galgen, während der Vater am Fuße des Galgens betet:

Sanct Jacob, durch göttlichen gewaldt,
Den jungling bey dem leben behaldt,
Welches der vatter innen wardt,
Als er wahr auff der heimat fahrt.

7. Die Szene zeigt die Gasthofsküche, wo der alte Pilger, der Wirt und sein Koch Zeugen sind von dem Vorgang der wieder lebendig gewordenen Hühner, die vom Bratspieß weg in die Höhe fliegen:

Als bald zeigt er es dem wirth an;
Der wirth wollt daran kein glauben han,
So dan dein sohn thuet noch leben,
Gewiss so fliegen hinweg die huener von dem spieß.

8. Der schlechte Wirt erhält seine Strafe:

Der wüth hat mann gleich gefangen gnohn,
Ihme ward gegeben sein rechter lohn,
Durch sein falschheit und böse tück
Ist er erworgen an dem strick¹.

Trotz der späten Entstehungszeit dieses Zyklus liegt ihm die Legende doch noch in einer frühen Form vor, was ich besonders daraus schließen möchte, daß die Mutter darin noch nicht auftritt. Der Maler von Tavel hatte sich offenbar ein älteres Vorbild zum Muster genommen, das er vielleicht nur übermalte.

¹ Vgl. den Aufsatz von Max de Diesbach in „Fribourg artistique à travers les âges, avril 1902“. Aufmerksam wurde ich

auf diese Publikation durch Herrn Konservator Dr Schweitzer, früher in Freiburg i. Br., jetzt in Aachen.

Aus dieser Aufzählung der verschiedenen Bilderzyklen, die unsere Jakobslegende zum Vorwurf nehmen, ergibt sich für die Überlinger Serie folgendes Resultat:

1. Sie war in ihrem ursprünglichen Zustand die ausführlichste Darstellung der Legende und hat diese in ihrer ausgebildetsten Form, wie sie uns Lucius Marineus Siculus erzählt, zur Voraussetzung; denn nur hier finden wir die drei Szenen abgebildet: a) die Jakobspilger kehren nach der Errettung des Sohnes zum hl. Jakobus zurück; b) der Galgen auf dem Chor der Kirche; c) der wunderbare Hahn hinter dem Gitter.

2. Der Überlinger Zyklus folgt der spanischen und nicht der französischen Tradition, verlegt also das Wunder nach Santo Domingo und nicht nach Toulouse; denn nur aus Santo Domingo wird uns berichtet, daß man den Galgen auf dem Kirchenchor dort anbrachte und die wunderbaren Hühner aufbewahrte.

3. Aus dem Umstande, daß im Überlinger Zyklus zwei Einzelheiten vorkommen, nämlich der Galgen auf dem Kirchenchor und der Hahn hinter dem Gitter, die uns Lucius Marineus Siculus erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und Ludovicus de la Vega aus dem Jahr 1606 berichten, darf nicht geschlossen werden, daß diese Wandgemälde erst aus dem 16. oder 17. Jahrhundert datieren; vielmehr lehren sie uns, daß die Legende in ihrer ausgeschmückten Form viel älter ist, als die erhaltenen literarischen Quellen vermuten lassen.

4. Der Überlinger Zyklus stammt sicher aus dem 15. Jahrhundert, und zwar eher aus der ersten als aus der zweiten Hälfte. Denn 1424 stiftete Burkhard Hipp die Bausumme; geweiht wurde die Kapelle allerdings erst 1462. Daraus folgt aber nicht, daß der Bau erst um diese Zeit fertig wurde. Da die Kapelle ursprünglich als Bruderschaftskirche gedacht war, worin, wie aus den mitgeteilten Aufnahmebestimmungen ersichtlich ist, auch eine Jakobsbruderschaft ihren Sitz hatte, so ist es ohne weiteres wahrscheinlich, daß die Jakobslegende zur ursprünglichen Ausstattung der Kapelle gehört, also noch in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts gemalt wurde. Stilkritische Bedenken gegen diese Datierung ergeben die Bilder nicht, vielmehr spricht die miniaturartige Behandlung der Zeichnung und die Architektur des Kirchenchores, auf dem der Galgen steht, für diese Zeit.

Die Überlinger Jakobsbilder führen, um das zum Schlusse zu erwähnen, zum richtigen Verständnis eines Glasgemäldes in der sog. Villinger- oder Böcklin-kapelle im Chorumgang des Freiburger Münsters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die erste Stiftung zur Erbauung der Kapelle machten im Jahre 1524 der kaiserliche Schatzmeister Jakob Villinger von Schönenberg und seine Gemahlin Ursula; fundiert wurde sie erst von Ritter Wilhelm Böcklin von Böcklinsau, Dompropst des Erzstiftes Magdeburg (gest. 1585). Die Glasgemälde sind, wie die Inschrift besagt, von Jakob Villinger und seiner Gemahlin Ursula gestiftet; darum ist das eine (restauriert) dem Martyrium der hl. Ursula gewidmet, das andere, das unversehrt erhalten ist, verherrlicht den hl. Jakobus den Älteren. Letzteres wird im neuesten Münsterbuch¹ also beschrieben: „Dieses zeigt Jakobus den Älteren im Begriffe, dem in Pilgertracht gekleideten Ehepaar, Jakob Villinger und seiner Frau, Kronen aufzusetzen. Im Hintergrunde sieht man die berühmte Wallfahrtskirche Santiago

¹ Kempf und Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg 1906, 196.

de Compostela in Spanien . . . wohin die Stifter vermutlich gepilgert waren. Zum Zeichen ihrer Tugenden schmückt sie der hl. Apostel mit der Krone des ewigen Lebens. Belebt wird das Bild durch zwei weitere Szenen: Man sieht in der Vorhalle der Kirche einen Tisch mit Geld — anscheinend die von den Pilgern gespendeten Almosen — und im Freien einen Verkaufsstand mit Pilgerzeichen, Jakobsmuscheln u. dgl., welche die Pilger mitzunehmen pflegten.“ Ähnlich beschreibt auch Marmon das Glasgemälde¹.

Ich habe mich schon oft über die Anmaßung des frommen Jakob Villinger und seiner Gemahlin Ursula gewundert, die sich nicht, wie es sonst regelmäßig geschieht, damit begnügten, als demütig bittende Donatoren unter dem Bild ihres Patrons zu erscheinen, sondern sich für eine verhältnismäßig geringe Leistung die Krone des ewigen Lebens reichen ließen. Ist das so? Man könnte zu dieser Auffassung kommen, wenn erst eine dankbare Nachwelt, um den Stifter zu ehren, das Glasgemälde hätte anfertigen lassen. Aber es stammt von Jakob Villinger selbst, und es ist ein ganz unmittlalterlicher Zug, daß er sich im Status des Gekröntwerdens hätte darstellen lassen. Die beiden Personen, die, wie in Überlingen, vor dem Thron des hl. Jakobus erscheinen, sind nicht Jakob Villinger und seine Gemahlin, sondern es sind die beiden Jakobspilger, Vater und Mutter des unschuldig Gehängten. Jakobus krönt sie, um damit anzudeuten, daß er ihr Gebet für den Sohn erhört habe. Sollte jemand an der Richtigkeit dieser Deutung noch zweifeln, so möge er sich an die Darstellung der Jakobslegende in Wollmatingen erinnern, wo St Jakob Vater und Sohn krönt².

¹ Unserer Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. Br., Freiburg 1878, 139.

² Vgl. S. 16.

IV. DIE LEGENDE VON DEN DREI LEBENDEN UND DEN DREI TOTEN.

Das Bild an der Südwand der St Jodokskapelle in Überlingen, wo drei fürstliche Personen drei Toten begegnen, wurde oben¹ nur kurz beschrieben; im folgenden soll dieser merkwürdigen Darstellung und der ihr zu Grunde liegenden Legende eine eingehende literarische und ikonographische Untersuchung gewidmet werden.

1. DER SPRUCH DER TOTEN AN DIE LEBENDEN.

Vom 11. Jahrhundert an begegnet uns in der sepulkralen Sprache aller Kulturvölker der Ruf der Toten an die Lebenden:

Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis.

Mit kleinen Variationen ist er in Italien, Frankreich, England, Dänemark, Schweden, Deutschland zu konstatieren und hat sich bis heute erhalten². Woher stammt der Spruch? Seinem Inhalte nach kann er sehr wohl heidnischen Ursprungs sein, wie Kraus annimmt, wenn er im Zusammenhang mit der Legende von den drei Königen, die drei Totengerippen begegnen, schreibt: „Man muß, scheint mir, weiter hinaufsteigen, um den Ursprung der Totentanzbilder zu erklären. Der Gedanke, daß der Tod uns alle einmal erfaßt, ist in zahlreichen Inschriften des griechischen und römischen Altertums ausgesprochen. Die Formen wechseln; z. B.: *Non fueras, nunc es, iterum nunc desines esse*, oder: *Quod fuimus, estis, quod sumus, vos eritis.*“ Dazu ist zu bemerken, daß die letztere Formel: *Quod fuimus etc.* weder in lateinischen noch in griechischen Inschriften der antiken Zeit auftritt, sondern erst im christlichen Mittelalter zu belegen ist. Der Hexameter:

Non fueras, nunc es, iterum nunc desines esse,

der von einem heidnischen Grabdenkmal Afrikas stammt³, darf nicht als Variante unserer Mahnung der Toten an die Lebenden gelten, weil darin ja das Fortleben nach dem Tode, das unser Spruch zur Voraussetzung hat, ausdrücklich in Abrede gestellt wird. Allerdings ist auch die Formel: *Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis*, nicht positiv christlich, aber als Erinnerung an die Vergänglichkeit des Irdischen kann er von Christen ver-

¹ Vgl. oben S. 8 und Taf. I.

² Zuerst stellte Maßmann im Serapeum VIII (1847) 137 ff die ihm bekannten Formeln zusammen. Viel umfangreicher ist die Sammlung von R. Köhler, Germania V (1860) 220—226. Johannes Bolte ergänzte den Auf-

satz in den Kleineren Schriften von R. Köhler II 27 ff. Vgl. dazu Ersilia Caetani Lovatelli, Römische Essays, Leipzig 1891, 6 49 und Stephens, Academy 1884 II 341.

³ C. I. L. VIII 2885.

wendet werden. In den alt- und frühchristlichen Grabschriften begegnet er uns niemals, wohl ein sicheres Zeichen, daß er in der sepulkralen Sprache des christlichen Altertums und des frühen Mittelalters unbekannt war.

Wie schon gesagt, ist er erst aus dem 11. Jahrhundert zu belegen, und zwar auf der Grabschrift des hl. Petrus Damiani (gest. 1072), die beginnt:

Quod nunc es, fuimus; es, quod sumus, ipse futurus.

Im 12. Jahrhundert findet er in etwas veränderter Form Verwendung auf dem Grabmal des Petrus Comestor (gest. 1179?) in der Abtei St Viktor:

Quod sumus, iste fuit; erimus quandoque, quod hic est¹.

Um einige Jahrzehnte älter ist das Epitaphium des Magister Obizo ebenda mit dem Wortlaut:

Respice, qui transis, et quid sis, disce, vel unde;
Quod fuimus, nunc es; quod sumus, illud eris².

Dem Schreiber des Codex Sangallensis Nr 556 saec. XI scheint unser Spruch vor Augen geschwebt zu haben, wenn er der Vita Haimhrammi, episcopi Ratisbonensis, folgendes Distichon vorausschickt:

Quisque legas hominum, mentem tractando revolve,
Quid sis, quid fueras quidque manere queas.
Hoc opus ad vestrum scripsi devotus honorem
Nec mihi quid melius quam pietatis amor³.

In der Legende des heiligen Abtes Silvester, des Gründers der Silvestriner (gest. 1267), wird mit besonderer Wichtigkeit hervorgehoben, daß der junge Kleriker an dem Grab eines vornehmen Verwandten in die Worte ausbrach: „Ego sum, quod hic fuit; quod hic est, ego ero.“⁴ Der Biograph Silvesters ist der Meinung, daß diese Worte unter dem Eindruck einer besondern göttlichen Erleuchtung gesprochen wurden, und der Verfasser des dem hl. Silvester gewidmeten Officiums hat sie für so wichtig gehalten, daß er sogar in der Oration auf sie anspielt. Und doch ist das Dictum St Silvesters nichts anderes als ein im 13. Jahrhundert wohlbekanntes Zitat.

Das Auftauchen dieses sepulkralen Spruches in einer Zeit, die weder in ihren sprachlichen Formen noch im materiellen Inhalt ihres Denkens originell war, legt aber doch den Gedanken nahe, daß wir es hier mit einer Entlehnung zu tun haben. Sollten wir die Quelle nicht bei jenem Volke suchen müssen, das gerade vom 11. Jahrhundert ab einen so großen Einfluß auf die Literatur des Abendlandes ausübte, nämlich bei den Arabern?⁵

Der arabische Dichter Adi, der mit dem Könige von Hira, Noman (um 580 n. Chr.), an Gräbern vorbeiritt, läßt die Toten dem Könige zurufen:

Wir waren, was ihr seid;
Doch kommen wird die Zeit,
Und kommen wird sie euch geschwind,
Wo ihr sein werdet, was wir sind⁶.

¹ R. Köhler, Kleinere Schriften II 33.

² Neues Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichte XI 606.

³ Vgl. Mon. Germ. Script. rer. Merov. IV 461.

⁴ Vgl. Breviarum Romanum z. 26. November.

⁵ Vgl. Burdach, Sitzungsberichte der kgl.-preuß. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1904, Nr 28, wo die Möglichkeit eines

arabischen und orientalischen Einflusses auf die Entstehung des mittelalterlichen höfischen Minnegesangs erwogen wird (Exkurs zu dem Aufsatz: Die älteste Gestalt des Westöstlichen Divans, S. 898 ff).

⁶ Vgl. C. Ritter, Erdkunde, 12. Tl: Arabien, 101, und Monatsberichte der Berliner Akademie 1858, 512.

Doch schon viel früher kennt die arabische Poesie den Spruch der Toten an die Lebenden. Von einem vorislamitischen Könige von Mekka, Modhadh, der im Anfange des 3. Jahrhunderts n. Chr. lebte, übersetzte Hammer-Purgstall¹ ein ähnliches Gedicht mit folgendem Schluß:

Wir waren einstens Männer, wie ihr seid;
Ihr werdet, was wir [sind], auch einst sein.

Ich glaube, das Resultat kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein: der im ganzen Mittelalter so beliebte Spruch der Toten an die Lebenden:

Was ihr seid, das waren wir:
Was wir sind, das werdet ihr,

für den sich weder in der paganen noch in der frühchristlichen Sepulkralsprache Belege finden lassen, stammt aus der arabischen Spruchpoesie. Er kam im 10. oder 11. Jahrhundert aus dem arabischen Spanien, mit dem das Abendland gerade in dieser Zeit so reiche literarische Verbindungen unterhielt, hierhin und erhielt sich bis zur Gegenwart.

Als einzelner Spruch wird unsere Mahnung der Toten an die Lebenden in der deutschen Literatur zum erstenmal im Freidank 22, 16 verwendet:

Sus sprechent di dâ sint begraben
beidin zen alten und zen knaben:
,Daz ir dâ sit, daz wâren wir;
daz wir nû sîn, daz werdet ir.'

Volkstümlich wird das Dictum in der Form von Überschriften an Kirchen, so zu Neuweiler im Elsaß (13. Jahrhundert):

Vos, qui transitis, nostri memores rogo sitis;
Quod sumus, hoc eritis, fuimus quandoque, quod estis².

Oft scheint es an Kirchhofseingängen verwendet worden zu sein, so zu Eilenburg, Teplitz, Kiewitten:

Was ihr seid, das waren wir;
Was wir sind, das werdet ihr.

Auch in Frankreich findet sich diese Verwendung; über der Kirchhofstür zu Avignon heißt es:

Nous étions que vous êtes,¹
Et vous serez ce que nous sommes².

2. DIE VOLLSTÄNDIGE LEGENDE IN DER MITTELALTERLICHEN LITERATUR.

Viel beachtenswerter ist dieser Spruch aber in einer andern Verwendung, nämlich als Inhalt zu einer dramatischen Legende, die im Mittelalter sich ebenfalls großer Beliebtheit erfreute.

Zuerst begegnet sie uns bei dem scholastischen Theologen und englischen Staatsmann unter Heinrich II Plantagenet, Walter de Mapes⁴ (geb. 1135,

¹ Literaturgeschichte der Araber I 1, Wien 1850, 94. Vgl. R. Köhler, Kleinere Schriften II 36. — Die vorige Stelle bei Hammer-Purgstall a. a. O. 183.

² Mitgeteilt von Kraus, Die christlichen Inschriften II, Freiburg 1892, 53.

³ Vgl. R. Köhler a. a. O. 30.

⁴ Vgl. Wright, The latin poems commonly attributed to Walter Mapes, London 1841, und Phillips, Walter Map, Beitrag zur Geschichte König Heinrichs II. von England und des Lebens an seinem Hofe: Sitzungsberichte der Wiener Akademie, phil.-hist. Klasse X (1853) 319 ff.

gest. um 1200), der in seiner „Lamentatio et deploratio pro morte“ die verschiedenen Menschenklassen in schwere Klagen ausbrechen läßt darüber, daß sie alle unrettbar der Herrschaft des Todes verfallen. Am Schluß erzählt er alsdann von einer Vision, die ein Heiliger hatte und in der er drei junge vornehme Herren zur Jagd ausziehen sieht; auf einmal stehen sie vor drei Toten, die ihnen mit dem Thema unseres Spruches die Vergänglichkeit des Irdischen ins Gedächtnis rufen¹.

Vom 13. Jahrhundert an hat diese Legende in Frankreich eine poetische Bearbeitung gefunden, und zwar zuerst durch Baudouin de Condé und dann durch Nicholes de Marginal; Montaiglon² hat sie mit noch drei andern Poemen desselben Inhaltes, aber unbekanntem Ursprungs herausgegeben.

Nach einer kurzen Einleitung, in welcher der Inhalt angedeutet wird, läßt Baudouin de Condé³ die drei Lebenden der Reihe nach ihr Entsetzen beim Anblick der drei Toten aussprechen. Alsdann halten die drei Toten längere Ansprachen an die Lebenden. Der erste beginnt sofort mit unserem Spruch:

. . . Voies quel sommes;
Tel serés-vous, et tel, comme ore
Estes, fumes. . . .

Daran knüpft er die Mahnung, von ihnen, die sie im Leben stolze und vornehme Herren gewesen seien, zu lernen; zu diesem Zwecke habe sie Gott vor ihnen erscheinen lassen.

Der zweite Tote besingt die Allgewalt des Todes, die von der Sünde Adams herrührt; Könige, Fürsten, Herzöge, Grafen bezwingt er.

Der dritte Tote fordert die Lebenden dringend auf, sich gegen den schlimmen Tod durch gute Werke zu schützen.

Nicholes de Marginal⁴ befolgt die gleiche Disposition; auch hier geht eine kurze Einführung voraus. Auch hier sprechen die Lebenden zuerst, nur sind ihre Reden viel frömmere und voll guter Entschliefungen. Auch die Ansprachen der Toten sind durchaus predigtartig gehalten. So empfiehlt der erste den Lebenden, auf Erden den Sohn Mariens zu lieben, wenn sie der Hölle entgehen wollten. Aus dem Munde des dritten Toten erfahren wir, daß der erste Genosse ein Bischof war; der zweite, der erst vor anderthalb Jahren gestorben, sei ein Graf, er selber aber ein mächtiger König gewesen; jetzt aber seien sie alle drei in der Gewalt des Teufels.

Nicholes de Marginal schließt sein Gedicht mit einem Epilog, in dem die drei Lebenden ihre frommen Vorsätze aussprechen.

Das dritte Gedicht trägt keinen Verfassernamen, ist aber der Sprache nach nicht viel jünger als das vorausgehende⁵. Nach der Einleitung nimmt

¹ Das Gedicht, erst in englischen Handschriften des 14. Jahrhunderts vorliegend, ist in obiger Sammlung nicht enthalten und noch nicht gedruckt.

² L'Alphabet de la mort de Hans Holbein. Entouré de bordures du XVI. siècle et suivi d'anciens poëms français sur le sujet de trois mors et des trois vis. Publiés d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon, Paris 1856.

³ Das Gedicht steht bei Montaiglon, der die Blätter seiner Schrift nicht paginiert hat,

auf Blatt 18 ff. Vgl. auch Gröber, Grundriß der roman. Philologie II 1, 841. Baudouin dichtete unter der Gräfin Margarete der Schwarzen von Flandern, einer Urenkelin der berühmtesten Eleonore von Poitou. Margarete regierte von 1244 bis 1280.

⁴ Montaiglon Blatt 22^v ff. Vgl. Gröber a. a. O. 855. Nicholes verfaßte sein Gedicht vor 1310.

⁵ Bei Montaiglon Blatt 28^v ff. Vgl. Gröber a. a. O. 865.

zunächst einer der Lebenden das Wort, um die fürchterlichen Totengerippe zu schildern und daran die Mahnung zu knüpfen:

Tel serons nous, c'est chose fine;
Il n'est, riens vivans ki ne fine.

Darauf antwortet ihm der erste Tote, der im Leben nichts Geringeres als Papst war:

. . . car au siècle fui pape.
.
Benefices à tort donnai
Et vendi; mal' m'abandonnai
A ce; l'ame en fait le devoir;
Por coi ne vesqui-je de voir?
Mal laissai asne et pris ceval;
J'en perdi gloire et pris ce val
U li dolant sont arrivé.

Im Anschluß daran bekennt der zweite Lebende in allgemeinen Redensarten seine eigene Sündhaftigkeit. Der zweite Tote gesteht von sich, daß er im Leben Kardinal war:

Je fui au siècle cardonaus.
Onques ne mangeai cardons, naus,
Mais les melleurs morsiaus du monde.
J'en ai perdu le lieu du monde.

Dieses Bekenntnis weckt dem dritten Toten das Gewissen, er gesteht seine Schwächen und bekennt, daß er der Notar des genannten Papstes war und sein Amt schlecht verwaltet habe:

Je fui à cil pape notaire;
Maint faus escriis i fis di penne
Pour l'argent; moi fourrai de penne,
De vair, de gris; trop m'ai paré
Pour coi escriis j'onques par é
E en di, et après, a las!

Mit dem Geständnis seiner Schuld verbindet er eine eindringliche Mahnung an die Lebenden.

Auch das vierte Gedicht, aus derselben Zeit wie die vorigen, ist anonym überliefert¹. Ohne Einleitung ergreift der erste Lebende das Wort, um sich und den Seinen zu predigen, daß die Hölle der Anteil derer sein werde, die hienieden nicht für ihre Seele sorgen. Ähnlich predigtartig und farblos sind auch die Reden der übrigen Lebenden und der drei Toten gehalten; aszetische und religiöse Motive stehen überall im Vordergrund derart, daß der Verfasser nur ein Geistlicher sein kann.

Die ausführlichste Darstellung findet die Legende im fünften und jüngsten von Montaiglon² mitgeteilten Text. Die Einleitung hat die Form einer Vision, die ein Einsiedler hatte. Eingehend beschreibt er die grausige Erscheinung der Toten; die Lebenden erscheinen hier zum erstenmal zu Pferd.

Der erste Tote fordert ganz wie ein Prediger die Lebenden auf, mit Geduld seine Mitteilungen über das Sterben zu vernehmen. Dies sei so schrecklich, daß die Verstorbenen gar kein Verlangen hätten, wieder lebendig zu werden, um noch einmal sterben zu müssen. Er schließt seine Mahnung mit den Worten:

Tels vous serez comme nous sommes.

¹ Montaiglon Blatt 33^v ff.

² Ebd. Blatt 37^v ff.

Auch der zweite Tote gebärdet sich als Prediger und führt den Lebenden zu Gemüte, wie töricht es sei, wegen kurzer irdischer Freuden den Verlust des Paradieses zu riskieren. Er schließt:

Faictes des biens plus que povez;
Autre chose n'emporterés.

Der dritte Tote hat sein eigenes Elend ganz vergessen und hält der in Üppigkeit und Schwelgerei verderbten Welt eine Strafrede.

Der erste Lebende beginnt unter Anrufung des heiligen Kreuzes und variiert die Gedanken des ersten Toten; auch seine beiden Genossen wiederholen nur mit andern Worten die Gedanken, die sie von den Gerippen genommen haben.

In dieser letzten Form wurde die Legende in die „*Editio princeps*“ des erweiterten Pariser Totentanzes (*La grande dance macabre*) von Guyot Marchant 1486 aufgenommen und erfuhr so die weiteste Verbreitung, zumal sie auch in den meisten Nachdrucken und Neuausgaben, die bis ins 18. Jahrhundert in Frankreich als Volksbücher beliebt waren, erscheint¹.

Früher noch als in Frankreich wurde die Legende in Italien poetisch bearbeitet, vorausgesetzt daß das von Pietro Vigo² mitgeteilte lateinische Gedicht von 45 Strophen, das Giuseppe Ferraro in einer Handschrift der Bibliothek zu Ferrara fand, in der Tat, wie uns versichert wird, aus dem 12. Jahrhundert stammt.

Das Poem ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Dem Verfasser lag als Quelle des Stoffes nicht ein älterer Text, sondern, wie sich aus der viertletzten Strophe ergibt, ein Gemälde vor. Darum kommt der Inhalt der Legende in ihm nur ganz verschwommen, aber in ihren Grundzügen doch erkenntlich zur Darstellung: drei Männer treten vor ein offenes Grab oder eine Grube, in der sie zwischen andern Totengebeinen einen Leichnam liegen sehen. Der eine der Lebenden spricht davor in zwölf Strophen über die Vergänglichkeit des Irdischen ohne Einmischung religiöser Motive. Die übrigen 30 Strophen werden dem dritten Lebenden in den Mund gelegt, ohne daß der zweite zu Wort gekommen wäre. Das Gedicht hat hier also wohl eine Lücke, und vielleicht stammen die Strophen des dritten Lebenden von einem andern Verfasser, weil hier religiöse Gedanken im Gegensatz zum ersten Teil stark in den Vordergrund treten.

Wenn ich hier das ganze Gedicht mitteile, so geschieht es auch aus dem Grunde, weil es inhaltlich und formell eine auffallende Ähnlichkeit hat mit dem „*Dies irae*“. Und da diese berühmte kirchliche Sequenz nach allgemeiner Annahme erst aus dem 13. Jahrhundert stammt, so dürfen wir vielleicht in dem folgenden Gedicht das Urbild vom *Dies irae* sehen:

Cum apertam sepulturam
Viri tres aspicerent,
Ac orbilem figuram
Intus esse cernerent,

Quendam scilicet iacentem,
Nec recenter positum,
Imo totum putrescentem,
Squalidum et fetidum;

¹ Vgl. Massmann, *Literatur der Totentänze*, Leipzig 1840, 92 ff. Mir liegt der Neudruck von Baillieu, Paris ohne Jahr (1860), vor.

Künstle, *Drei Lebende und drei Tote*.

² *Le Danze macabre in Italia*. 2. edizione riveduta con una lettera del Prof. A. Pellegrini. Bergamo 1901, 82 ff.

Ossa inter et aliorum Iam nudata totaliter, Prius illo sepulorum Dixit unus taliter:	Tertii vox fuit talis Ambobus iacentibus: Et est fermo generalis Omnibus mortalibus.
Quam est brevis nostra vita, Cito transitoria! Hos iacere fecit ita Brevis mundi gloria.	Hic superbia nihil prodest, Nec valet exceptio. Contra stimulum sed obest * Nostra calcitratio.
Quod nos sumus, hi fuerere (<i>sic</i>), Nosque tales erimus; Monstrat hoc exemplum vere, Si bene discernimus.	Non est in hac vita dies Plena solacio, In qua non sit nostra quies Mixta cum fastidio.
Impotentes et potentes Mordet mors finaliter; Imprudentes et prudentes, Quodlibet equaliter.	Nunc gaudemus, nunc dolemus, Nunc speramus, nunc timemus; Cum reddemus, quod debemus, Tunc in pace erimus.
Haec non excipit personam Divitis aut pauperis, Neque mitram nec coronam Praesulis aut principis.	Mundi gaudia sunt vana, Et in luctu finiunt, Et quae cupit mens humana, Subito deficient.
Illa bonis atque malis Numquam parcit impia; Sed est omnibus aequalis, Pietatis nescia.	Nos de sanctis habeamus Frequentem memoriam. Omne die repetamus Presentem istoriam.
Haec non parcit senectuti, Nec honestos excipit, Nec florenti iuventuti; Quidquid vidit, accipit.	Peccatores, qui floretis, In hac vita misera, Dum hic spacium habetis, Vestra flete scelera!
Ubi vestra pulchritudo, Risus et iocunditas, Et monete multitudo, Rerum copiositas?	Mors cum suo cursu rapit Senes cum iuvenibus, Suo cunctos hamo capit Robustos cum senibus.
Ubi vestra fortitudo Vel famosa probitas, Et agrorum latitudo, Fructuum fecunditas?	Huc venite potestates, Iudicantes seculum, Principales et magnates, Hoc videte speculum!
Orreorum plenitudo Ciborumque varietas, Et domorum amplitudo, Murorum sublimitas?	Hi fuere, quod vos estis; Iam mutantur tempora. Extat hec sepultura testis Et iugis memoria,
Ubi pulcra vestimenta Cum auratis cingulis, Digitorum ornamenta Cum gemmatis anulis?	Quia haec mundi praesens vita Tela sit aranee, Nec in tuto loco sita, Sed plena miserie.
Ubi lites, quas forastis, Ubi cavillatio, Testium, quos sobornastis, Falsorum productio?	Vos, qui crines coloratis, Vestris locionibus, Faciesque dealbatis Multis uncionibus:
Quid egistis, modo sitis, Virtute vel vitio, Si velitis aut nolitis, Estis in iudicio.	Ad hanc tumbam accedatis, Ut discatis plenius, Quod nihil est in novitatis (<i>sic</i>), Sed nihil fastidius.

Non resplendent hic unguenta
Nec album yspanicum,
Speciosa vestimenta
Nec velamen sericum.

Hac non olent in coquina
Grues aut altilia.
Non sunt hic electa vina
Greca vel vernacia.

Hac in turba non sentitur
Odor aromaticus,
Balsamum non reperitur
Nec sapor mellifluus.

Anserum ex plumis lectus
Mollis hic non sternitur,
Purpura vel bisso tectus
Mortuus non cernitur.

Hic est vermis et putredo,
Hic cadaver horridum.
Velis, nolis, est, ut credo,
Talis finis omnium.

Omnes mori certi sumus;
Nihil est securius.
Quando tamen, hoc nescimus.
Solus novit dominus.

Quid presumis superbire,
Michi dic homuncio?
Dies tuos preterire
Nonne vides quomodo?

Heri natus, iam prostratus,
Cras eris in tumulo;
Terre datus, cur elatus
Fuisti in seculo?

Vitam vestram emendetis,
Dum tempus est gratie.
Pro defunctis exoretis,
Quod fruantur requie. Amen.

Aus der gleichen Schule und vielleicht vom nämlichen Verfasser stammen folgende Strophen, die einem der Toten unserer Legende in den Mund gelegt sind¹:

O vos omnes qui transitis
Et figuram hanc inspice,
Memores mei semper estis
Et mundum hunc despice!

Quondam eram gloriosus,
Habens aurum et argentum:
Nunc a vermibus corrosus,
Quam horrendum testamentum!

Recordare, quo fomento
Ventre matris nasceris;
Per quam portam, quo tormento
Mundum hunc ingrederis!

Quam periculoso statu
In hoc mundo permanes!
Quanto pene cruciatu
Vitam tuam finies!

Hinc ad terram reverteris;
Quid egisti, senties.
Vermibus effitieris
Escha; cur superbus es?

Adhuc causam nolo scire,
Vir, tue superbie.
Nonne fetorem exire
De te vides undique?

Tuos vide iam meatus.
Quidquid manat fetidum.
Licet nunc sis delicatus,
Plenus es saccus stercoris.

Haec pictura representat,
Que sint mundi gaudia.
Statum tuum tibi monstrat,
Qui non pensas talia.

Hic in sua pompa mundum
Sic curemus spernere,
Quod possimus ad iucundum
Celi regnum scandere.

O fideles, attendatis
Hoc grande misterium!
Hanc scripturam perlegatis,
Nec sit vobis tedium.

Heu! quam male sum deceptus!
Habens annos iuveniles,
Nunc sum penitus adeptus
Quos speraveram seniles.

Heu! nunc mors me supplantavit,
Quando minime credebam,
Et mihi vitam amputavit,
Qui securus incedebam.

¹ Mitgeteilt von Kastner, *Les Danses des Morts*, Paris 1852, aus Bibliothèque nationale Cod. Nr 3592, fol. 72v.

Quidquid boni intellexi
 Vel ab aliis audivi,
 Plane totum hoc neglexi,
 Quia carni deservivi.

Curam carnis semper egi
 Et vanam gloriam amavi.
 Pro his in poenam hanc impegi;
 Sero novi quod erravi etc.

In der deutschen Literatur des Mittelalters ist unsere Legende bisher nur in zwei Bearbeitungen bekannt geworden; in einer niederdeutschen hat sie Staphorst in seiner „Hamburgischen Kirchengeschichte“¹ ediert. Der Verfasser behauptet, sie einer Handschrift des 14. Jahrhunderts entnommen zu haben; nach der epischen Breite und der poetischen Ausschmückung möchte man sie für jünger halten. Tatsächlich liegt sie aber in der Fassung, wie sie der Hamburger Kirchenhistoriker mitteilt, dem Inhalte nach in einer Wolfenbüttler Handschrift aus dem Jahre 1404, dem sog. „Harte-Bock“, vor. Der Inhalt ist folgender: Drei Könige reiten mit ihrem Troß zur Jagd in einen Eichenwald. Der eine schlägt vor:

... Laßt uns ruhen
 Und uns am Weine gütlich tuen.

Während des Gelages kommen einem Genossen düstere Gedanken:

Ob unsere Väter zu diesen Stunden
 Wohl auch ein glücklich Los gefunden?

Die trübe Stimmung bemächtigt sich auch der andern, zumal sie wahrnehmen, daß sie sich im Walde verirrt hatten und die Nacht schon hereinbrach. Plötzlich stehen drei Gerippe vor ihnen, die von jedem König, wie in der französischen Legende, angesprochen werden. Darauf rufen ihnen die Toten gemeinsam entgegen:

Wir sind euere Väter, ihr sollt uns sehn
 Und dann in Schmach und Reu vergehn.
 Was ihr jetzt seid, das waren wir;
 Was wir nun sind, das werdet ihr!

Hierauf ergreifen die Toten einzeln das Wort: der erste mahnt zu guten Werken; der zweite warnt, das Volk zu plagen und falschen Pfennig zu schlagen; der dritte macht ein Bekenntnis seiner Sünden, um derentwillen er der Hölle verfallen.

Den Schluß macht ein nächmaliges Zwiegespräch zwischen je einem Lebenden und seinem toten Vater, in welchem die beiden ersten Lebenden sich wiederum ziemlich weltlich gebärden; nur der dritte legt eine fromme Gesinnung an den Tag.

Die zweite Form der Legende in hochdeutscher Mundart wurde von Gräter nach einer Wolfenbüttler Handschrift vom Jahre 1393 herausgegeben². Der Titel lautet: Dites van den doden Koningen Ind van den leuenden Koningen. Die Situation, in der die lebenden Könige den Gerippen begegnen, ist ähnlich wie oben geschildert. Zunächst gewahren sie bei hereinbrechender Nacht einen großen Feuerschein, der sie sehr erschreckt. Der eine ruft den Heiland an, der andere St. Quirin, der dritte die hl. Maria und der Knecht den hl. Oswald. Da auf einmal stehen sie vor drei

¹ 1. Tl, IV. Bd, Hamburg 1781, 263 ff.

² Bragur, Ein literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit, hrsg. von

Böckh und Gräter I, Leipzig 1791, 369 ff. Das Gedicht wie auch das Anm. 1 genannte verdient aufs neue herausgegeben zu werden.

liegenden Totengerippen, die von den drei Lebenden angesprochen werden. Darauf ergreift der eine Tote das Wort, um zu erklären, daß man ihn im Leben den großen Marquis genannt, der niemand gehörchte. Der rechts neben ihm Liegende war ein Herzog und jener links ein gewaltiger Graf. Hierauf sprechen die Lebenden den Toten Trost zu und wünschen ihnen Erlösung aus ihrer Not. Sie selber aber nehmen sich vor, als bei Tagesanbruch das Gesicht verschwunden, durch Stiftung von Klöstern und Kirchen für ihr Seelenheil zu sorgen.

Eine viel ältere Form dieser Legende liegt in einem anonymen und noch ungedruckten illustrierten Gedichte einer Wolfenbüttler Handschrift aus dem 15. Jahrhundert vor, das ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe. Aufmerksam wurde ich auf Codex Guelpherbyt. Aug. 16. 17. 4^o durch die Abhandlung von Karl Euling über die Jakobsbrüder des Kunz Kistener¹. Die Handschrift ist ein aus Straßburg i. E. stammender Sammelband, der auf Bl. 85^v—87 unsere Legende mitteilt unter dem Titel: „Dis ist der welte lon“, wodurch frühere Benutzer auf den Gedanken gebracht wurden, es handle sich um Konrads von Würzburg längst bekanntes Gedicht. Die Unterschrift bezeichnet aber das Gedicht ganz richtig: Hie hant die doten und die künige ein ende. Ohne alle poetische Einkleidung tritt der erste tote König, auf einem podiumartigen Aufbau stehend, das vielleicht sein Grab darstellen soll, vor den Zuschauer und schildert in rührender und tief empfundener Weise seine Not und Armut (Bild 4). Ihm antwortet der greise König (Bild 5), dem plötzlich die trügerische Welt in ihrem wahren Charakter vor die Seele tritt; auch dieser spricht ohne alle Phrase und allen predigtartigen Wortschwall, der sich im Munde des Laien so unpsychologisch ausnimmt. Dies gilt auch von den übrigen Wechselreden (Bild 6—9), die überall aus der Seele des Sprechenden kommen und auf nachempfundene, verbrauchte Redensarten verzichten. So enthält das neugefundene Gedicht wirkliche Poesie, und es darf nicht, wie Euling getan, mit den Worten abgefertigt werden: Es ist eine kurze totentanzähnliche Reimerei². Der Verfasser ist ein Elsässer, wie der Dialekt zeigt und schon die Herkunft der Handschrift vermuten läßt.

Woher er den Stoff genommen, und von welchen Vorlagen er beeinflusst ist, läßt sich nicht mehr feststellen; das ist gewiß, daß er die französischen Bearbeitungen, bei denen die religiösen Motive so stark in den Vordergrund treten, nicht gekannt oder doch nicht benutzt hat. Aber auch von den beiden angeführten deutschen Legenden ist die Darstellung in der Wolfenbüttler Handschrift grundverschieden, schon deswegen, weil diese wie auch die französischen Bearbeitungen erzählende Gedichte sind, während unser Elsässer Dichter dramatische Rollen für eine öffentliche Darstellung schaffen wollte. Darum beginnt er ohne Schilderung der äußeren Situation, die durch die Bühne ja dargestellt war, sofort mit: Mortuus dicit; und daneben ist der erste Tote in Rednerstellung auf seinem Grabe stehend gezeichnet. Auch der alte König mit seinen Genossen, die jeweils neben den Worten ihrer Rolle abgebildet sind, haben wie auch die beiden übrigen Toten die rechte Hand zum Redegestus ausgestreckt.

Der Inhalt des Gedichtes und seine Illustration rechtfertigt am deutlichsten die hier vorgetragene Auffassung:

¹ Germanistische Abhandlungen, 16. Heft, Breslau 1899.

² Ebd. S. 1.

Dis ist der welte lon.

Mortuus dicit:

Wir sint dot, so le bent ir,
 Der ir sint, der worent wir,
 Ovch werdent ir also wir hie stont
 Vnd gewerlich vor ouch gont.
 Ich was ein her sicherlich,
 An lande, an lüte, güte rich:
 Do von bin ich becleidet bas,
 Danne dise, das lant one has.
 Mir wart dis lilachen vmbgeben,
 Das du nu sist an mir cleben:
 Das ist alles, das ich mines güttes han¹
 Oder weltlicher fröide ie gewan.
 Das ist mir nū rehte bitterkeit
 Vnd mūs mir iemer wesen leit.

*Vivus dicit:*

Owe, gesellen, sehent har:
 Wie werdent wir oder war?
 Ich weis nüt wol, was vor vns stot.
 Lip, leben mir zergot,
 Ich kam nie in größer not.
 Sehent: dis ist der welte lon,
 Alsus so werdent wir geton.
 Worent es lüte, also wir nu sint,
 So sint wir wol gesehen blint.
 Pfuch, valsche vnd triegende welt!
 Du gist lon vmb böses gelt,
 Das du vns noch dirre fröide gist.
 Ach nieman weis, wie böse du bist
 Vnd wie kurtz hie din leben ist.

*Mortuus dicit:*

Du endarfst² nüt großes zwivels han:
 Es enwart nie mōnsche, frowwe oder man
 So schon, so rich oder so tugenthaft,
 Dem kunst, mage oder libes craft
 So vaste mōgent by geston:
 Im mūs ovch sin lip alsus zergon,
 Also du an mir nu sehen³ solt.
 Was sol dir silber oder golt,
 Ros, federspil oder schöne woth —
 Es zucket dir als der grimme tot.
 Er mordet vnde widert seit
 Din hochfart vnd din vpekeit.
 Die solt du gentzlich varen lon,
 Wanne hie noch wirst du alsus geton
 Vngeschaffen also ich bin.
 Da von bekere dinen sin.



¹ habe *Cod.*
³ sehent *Cod.*

² endarfst *Cod.*

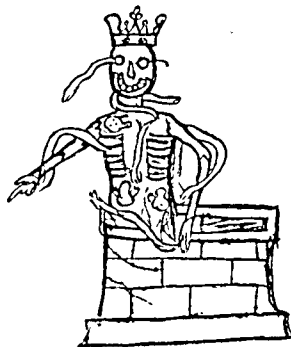
Bild 4—6. Illustrationen einer
 Handschrift in Wolfenbüttel.

Vivus dicit:

Wer sint ir, wannen oder was?
 Das sagent vns, das wir deste bas
 Aller der welte mögent clagen
 Dis iomer vnd dis wunder sagen,
 Das vns got hie erzeiget hat.
 Was trüg mich auf disen pfat?
 Wenne alle mine fröide han¹ ich verlorn.
 We got, war zû sint wir geborn,
 Obe vns das nû volgen sol²
 Das grosses iomers ist so vol
 Als ich hie vor mir nu mûs sehen?
 Dis süllent alle sûnder ichen³,
 Min zunge mag nût reden me.
 Mir wart von vorhten nie so we,
 Ich sihe nu wol, das ich mûs gedagen.
 Dis iomer wil ich iemer clagen
 Das ich nu sihe hie vor mir.
 O arme welt, was sint wir?
 Ein cleinöter, böse vnd gar vnwert!
 Min hertz nût me fröiden gert.

*Mortuus dicit:*

Owe, nu sich mich reht vnd eben an.
 Môht ich sollich bezeichnen han
 Gehebet, do ich lebende was,
 Ich fröde nu [mich]³ vil deste bas.
 Do trüg mich also dise böse welt.
 Nu maht du sehen ir falsches⁴ gelt:
 Wie ful, zervallen vnd wie swartz ich bin.
 We tovber mōnsche, wo ist nu din sin,
 Das dir die welt gevellet so wol,
 Die ist so vil bitterkeit so vol?
 Ich was noch schöner, wen du bist —
 Nu bin ich ful alsam der mist.
 Do von so schaffe der selen roth,
 Sit du sist, wie nu der lip zergot.
 Wie schön er ist vnd wie wol geton
 So mûs er doch alsus zergon.

*Vivus dicit:*

We welt, we fröide, we iunge iar,
 We stoltzer lip, we schönes har,
 We frünt, we mage, we grosses gût,
 We schönes leben, we hoher mût,
 We blödes, kranckes mōnschen leben,
 Hat got tûch susslich⁵ ende geben
 Als ich nu vor mir sehen mag.
 We leider stunde, we leider dag,
 Das ich zû mōnsche ie geboren wart
 We böse welt, das wir so zart
 Dich hant, das mûs den⁶ iemer schaden,
 Die der sünden last hat uberladen,
 Wan du dich dieplich von vns stillest



¹ habe *Cod.* ² sprechen *Cod.*
³ in *Cod.* unleserlich. ⁴ falchses *Cod.*
⁵ solches. ⁶ dem *Cod.*

Bild 7—9. Illustrationen einer Handschrift in Wolfenbüttel.

Vnd vns din bitter ende hilest,
 Wie grimme du bist vnd grusenlich.
 Owe vnd iemer ahemich,
 Das ich es ie solte gesehen!
 Für worheit, ich wil balde iehen,
 Was ich nu fürbas leben me,
 Das ich nüt han, wen ach vnd we,
 Truren, süfzen nach dirre gesiht.

Also mir min hertze nu vergiht.
 Ach vnd ach vnd iemer we,
 Fröide gewin ich niemer me.
 Ich sihe nu wol, das ich den dot
 Liden mûs vnd bitter not.
 Owe iemer vnd ach mich.
 Tot, ich wil iemer förhten dich,
 Wen du bist so rehte grüsenlich.

Hie hant die doten vnd die künige ein ende.

Bevor wir zur Untersuchung über die Darstellung der Legende in der bildenden Kunst des Mittelalters übergehen, ist noch kurz die Frage über das Verhältnis des Spruches zur Legende zu untersuchen. Man könnte aus der Tatsache, daß der sepulkrale Spruch ca 100 Jahre vor der Legende in der abendländischen Literatur auftritt, schließen, daß die Legende sich aus dem Spruch entwickelt hat. Allein abgesehen davon, daß der Spruch durch seine plurale Form, in der er gewöhnlich verwendet wird, deutlich daran erinnert, daß er aus dem Munde des ersten Toten der Legende stammt, ist darauf aufmerksam zu machen, daß nicht nur der Spruch, sondern die ganze Legende in dem Gedichte des Arabers Adi in den Grundzügen bereits vorliegt: der König von Hira begegnet den Ruhestätten der Toten, die der Dichter ihm gegenüber redend aufführt. Daß in der abendländischen Form drei Tote drei Königen gegenübertreten, ist nicht wesentlich. Es mag sich diese Änderung daraus erklären, daß mit je drei Sprechenden sich die drei Menschenalter darstellen und ein belebter Dialog bilden ließ. An die Stelle des Dichters in der arabischen Form tritt in der abendländischen schon bei Walter de Mapes und öfters der heilige Eremit, der in einer Vision den geheimnisvollen Vorgang schaut. Demnach ist die Legende schon im 11. Jahrhundert im Abendland bekannt gewesen. Wie und wann sie dahin gelangte, kann ich allerdings im einzelnen nicht belegen, ja ich muß mir sogar den Einwurf gefallen lassen, daß überhaupt keine Entlehnung stattgefunden hat. Es ist ja richtig, daß viele Ideen bei allen Kulturvölkern unabhängig voneinander auftreten, und insbesondere sind Meditationen über die Allgewalt des Todes überall zu beobachten. In unserem Falle handelt es sich aber nicht bloß um eine Idee, sondern um die ganz individuelle Einkleidung dieser in eine poetische Form, die sich nur dadurch genügend erklären läßt, daß man ein Abhängigkeitsverhältnis annimmt¹.

Alsdann ist folgendes wohl zu beachten: Hätten abendländische Theologen, wie man gewöhnlich annimmt, die Legende erfunden, so wäre sie viel religiöser gestaltet worden; denn die religiösen Motive kommen erst allmählich dazu, und je später die Fassung ist, desto frömmere gebärden sich die Sprechenden.

¹ Ich muß an dieser Auffassung auch gegen R. Köhler, Kleinere Schriften II 37 festhalten, der schreibt: Am Schlusse dieser Zusammenstellung will ich nur noch bemerken, daß nach meiner Meinung das Abendland hier nicht gerade vom Orient geborgt zu haben braucht. Der Gedanke, den

Toten den warnenden Zuruf an die Lebenden in den Mund zu legen: „Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr“, ist ein so natürlicher, daß er selbständig sowohl im Orient als im Okzident gedacht und ausgesprochen werden konnte.

3. DIE DARSTELLUNG DER LEGENDE IN DER BILDENDEN KUNST DES MITTELALTERS.

Wir stehen vor der eigentümlichen Tatsache, daß die vielleicht älteste Darstellung dieses Gegenstandes in der mittelalterlichen Kunst uns den Inhalt der Legende in der ausführlichsten und ausgeschmücktesten Form wiedergibt: wir meinen das berühmte Bild vom Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, das man früher Orcagna zuschrieb. Daran knüpfen sich denn auch die bisherigen ikonographischen Untersuchungen unseres Sujets von Didron, Dobbert und Hettner¹. Der Aufsatz von Anton v. Perger „Über die Legende von den drei Toten und den drei Lebenden“² bringt zwar einiges Neue, beruht aber auf einer mangelhaften Kenntnis des Gegenstandes sowohl nach seiner literarischen wie nach der kunstgeschichtlichen Seite. Daß er den Aufsatz von Massmann³ vom Jahre 1847 nicht kannte, wo sich die ersten ikonographischen Versuche über die Legende finden, soll ihm nicht schwer angerechnet werden, aber die kurze Abhandlung seines Landsmannes Ilg: Todesdarstellungen vor den Totentänzen⁴, hätte ihm nicht unbekannt bleiben dürfen. Allerdings ist auch dieser über unser Thema nur sehr unvollkommen unterrichtet, wenn er schreibt: „Der Stoff der drei Lebenden und drei Toten erscheint in Deutschland meines Wissens weder in der Literatur noch in der bildenden Kunst.“

Auffallend ist, daß P. Kupka⁵, der aus unserer Legende so wichtige Schlüsse zieht, ihre Darstellung auf den Monumenten so flüchtig verfolgt hat; denn was er bietet, ist nur eine oberflächliche Kompilation. Nur Kupka benutzte bisher, ohne den Erscheinungsort zu kennen, den recht schätzenswerten Aufsatz von M. Ch. Abel⁶, der über die französischen Bearbeitungen unserer Legende sehr gut unterrichtet ist und drei wenig bekannte Monumente aus Lothringen mitteilt, das in Sainte Ségolène zu Metz das vielleicht älteste Bild besaß, von dem wir Nachricht haben. Sollte vielleicht Baudouin de Condé, der höchst wahrscheinlich ein Lothringer war⁷, gleich dem Verfasser des oben mitgeteilten lateinischen Gedichtes aus dem 12. Jahrhundert durch ein Bild seiner Heimat zur Abfassung seiner „Dits des trois morts et des trois vifs“ veranlaßt worden sein?

Schon Douce⁸ gab ein ganz gutes Verzeichnis über das Vorkommen der Legende in französischen Manuskripten und liturgischen Drucken seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, und Langlois⁹ teilte einige bisher unbekannt monumentale Darstellungen aus seiner Heimat mit, während Kastner¹⁰ bereits in Deutschland nach ihr Umschau gehalten hat und sie aus Handschriften und Drucken zu belegen wußte.

¹ Didron, *Annales archéologiques* XVI 165; XXIV 156. Dobbert, *Repertorium für Kunstwissenschaft* IV 1 ff. Hettner, *Zur Charakteristik der Dominikanerkunst*, in *Lützows Zeitschrift für bildende Kunst* XIII 85, und in seinen *Italienischen Studien*, Braunschweig 1879, 131.

² *Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien* XV 133 ff.

³ *Serapeum* VIII 129 ff.

⁴ *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* XVII, Wien 1872, S. LXXXVII.

⁵ Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchungen über ihre Entstehung und ihre Verwandtschaftsverhältnisse (wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Stendal), Stendal 1905.

⁶ *Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle* VIII, Metz 1866, 21 ff.

⁷ *Ebd.* 25.

⁸ *The Dance of Death*, London 1833, 31 228 ff.

⁹ *Essai historique, philos. et pittoresque sur les danses des morts* I, Rouen 1852, 213 ff.

¹⁰ *Les Danses des morts*, Paris 1852, 10 ff.

Im folgenden soll eine Zusammenstellung der künstlerischen Behandlung unserer Legende versucht werden, wobei ich mich allerdings in der unangenehmen Lage befinde, manchmal von Zeichnungen und Bildern reden zu müssen, die bisher noch gar nicht publiziert und nur mangelhaft beschrieben sind.

A. DIE LEGENDE IN HANDSCHRIFTEN UND IN HOLZSCHNITTEN.

I. Die Illustrationen zum vollständigen Legendentext.

Hierher gehören in erster Linie jene Pariser Handschriften¹ mit den verschiedenen Legendenformen des Baudouin de Condé, Nicholes de Marginal und der unbekanntem Verfasser, wie sie Montaiglon in seinem Büchlein „Alphabet de la mort de Holbein“ publiziert hat. Am wichtigsten ist die Illustration zum jüngsten Gedicht, das beginnt:

Ouvre tes yeux, créature chetive,
Vien voir les fais de la mort excessive².

Auf dem einen Blatt erscheinen die drei Lebenden zu Pferd in reicher Jagdausrüstung; der Sprechende ist abgestiegen und hat die Rechte zum Redegestus erhoben. Sein Falke hat sich zum Fluge erhoben, und das Pferd bäumt sich erschreckt auf. Auf dem zweiten Blatte sieht man die drei Toten in einem Garten unter Bäumen neben einem gotischen Kreuz. Der Eremit sitzt betend in der rechten Ecke. In dieser Form ist die Legende und die Illustration in die erweiterte Form der *Dance macabre* vom Jahre 1485³ aufgenommen worden und erscheint von da an in fast allen Neudrucken⁴, während die ursprüngliche Fassung des Pariser Totentanzes in der Ausgabe des Guyot Marchant wie auch die deutschen Totentanzhandschriften unsere Legende nicht kennen⁵.

Nach Longpérier⁶ weist das Manuskript 6988²,² der Pariser Nationalbibliothek, aus dem Montaiglon die Legende nach Baudouin de Condé entnahm, als Vignette drei Frauen im Gespräche mit drei Toten auf. Leider ist das Bild nicht ediert. Dagegen teilt der genannte französische Archäologe aus einem dem Anfang des 14. Jahrhunderts angehörigen Manuskript Nr 125 der Arsenalbibliothek zu Paris, worin die „Dits des trois vifs et des trois morts“ in der Aufeinanderfolge, wie sie Montaiglon abdruckt, enthalten sind, eine sehr geschickt gezeichnete und kolorierte Miniatur mit, in der ebenfalls drei jugendliche, anmutige Frauengestalten den drei Toten gegenüber treten⁷. Die erste Dame trägt einen Falken auf der Linken und faßt mit der Rechten nach ihrer Gefährtin; die dritte ringt verzweifelt die Hände, ohne daß in ihrem Antlitz diese Gemütsstimmung zum Ausdruck kommt. Die drei Toten stehen ruhig da, der erste mit einem blauen Mantel über den Schultern, der

¹ Beschrieben von Jubinal, *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle*, Paris 1841, 8—9, und bei Montaiglon in seiner Vorrede.

² Montaiglon fol. 37v.

³ Gewöhnlich „La grande dance macabre“ oder „La dance macabre nouvelle“ genannt, worin neun Gestalten mehr erscheinen als in der Ausgabe des Guyot Marchant von 1485.

⁴ Vgl. Massmann, *Litteratur der Todtentänze*, Leipzig 1840, 92 ff. Der Holzschnitt ist reproduziert von Baillieu, *La grande danse macabre*, Paris o. J. (1860), und bei Perger, *Berichte und Mitteilungen* 134—135.

⁵ Vgl. Massmann a. a. O. 83 und Dufour, *La dance macabre; reproduction de l'édition princeps donnée par Guyot Marchant* (1485), Paris 1891.

⁶ *Revue archéologique* II, Paris 1845, 243.

⁷ Ebd. planche XXXI.

zweite schlingt ein rotes Tuch um die Mitte des Leibes, der dritte ist als nacktes Skelett gezeichnet.

Ein solches Bild mag dem unbekanntem französischen Bearbeiter vorgelegen haben, der in Manuskript 198 Fonds Notre-Dame der Nationalbibliothek zu Paris die Reden sowohl der Lebenden wie der Toten Frauen in den Mund legte und die Legende überschrieb: *Dit des trois mortes et des trois vives*¹.

Außerdem weiß ich zu dieser Rubrik nur noch die kolorierten Zeichnungen in dem oben beschriebenen Wolfenbüttler Codex anzuführen, der nicht nur einen originellen und höchst eigenartigen Text aufweist, sondern auch in seinen Illustrationen bisher ohne Vorbild ist. Da der Zeichner auf eine künstlerische Komposition verzichtet und die einzelnen Gestalten naiv neben ihre Rollen stellt, ist das ikonographische Interesse dieser Bilder gering, aber vielleicht darf man gerade aus dieser einfachen Behandlung des Gegenstandes auf ein beträchtliches Alter der Vorlage schließen.

II. Die Legende als Illustration in kirchlichen Büchern.

Mit dem Aufkommen der Totentänze und ihrer Verbreitung in den Drucken vom Ende des 15. Jahrhunderts an verschwand das Interesse an unserer Legende als Ganzes, und sie wird fast nur entweder in abgekürzter Form verbreitet in der Weise, daß man auf den Spruchbändern einer jeden der Gestalten je zwei Verse anbrachte, die den Inhalt ihrer Ansprache wiedergeben, oder es wird auf den Text ganz verzichtet. In dieser Form wird die Legende abgebildet:

1. in liturgischen Handschriften und Inkunabeln.

a) Dahin gehören zunächst Psalterien, so im Britischen Museum Arundel Manuskript Nr 83, fol. 128 aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und der Psalter des Herzogs von Anjou in Paris Bibl. Nationale lat. Nr 18014 aus dem Jahre 1390. In beiden stehen die drei Toten den drei Lebenden gegenüber. Im Londoner Codex ist die eine der gekrönten lebenden Figuren als Frau charakterisiert, und im Pariser Psalter trägt ein König die Gesichtszüge des Herzogs von Anjou².

b) Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verlegten sich eine Reihe von französischen Buchdruckern auf die Herstellung von glänzend ausgestatteten Gebetbüchern (*Heures*), meist das *Officium beatae Mariae Virginis* und das *Totenofficium* enthaltend; als Illustration zu letzterem ist häufig die Bilderserie der *Danse macabre* und unsere Legende beigegeben³. Ikonographisch sind diese Darstellungen jedoch nicht wichtig, weil gewöhnlich das oben besprochene Bild aus der *Grande danse macabre* wiederholt wird. In fast allen europäischen Bibliotheken finden sich solche Gebetbücher mit Bildern unserer Legende. Sie einzeln aufzuzählen, ist hier nicht meine Aufgabe; es genügt, auf einige Exemplare mit ikonographischen Besonderheiten hinzuweisen. So besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien ein *Totenoffizium* (Cod. 19841 saec. XV) mit einer Miniatur in der merkwürdigen Auffassung, daß die drei Toten nicht am Boden stehen, sondern mit Wurfspießen bewaffnet in der Luft schweben⁴.

¹ Ich entnehme die Notiz Kastner, *Les Danses des Morts* 11.

² Nachträglich werde ich auf das sehr beliebte Bild im Psalterium der Königin Bonne, Gemahlin Jean II († 1349), aufmerksam. Wo die Handschrift sich heute befindet, ist mir unbekannt. Vgl. Vitzthum, *Reperto-*

rium für Kunstwissenschaften XXVIII (1905) 218.

³ Vgl. Brunet, *Nouvelles recherches bibliographiques* III, Paris 1839, und die Ergänzungen von Massmann a. a. O. 110 ff; ferner Soleil, *Les Heures gothiques*, Rouen 1882.

⁴ Vgl. v. Perger a. a. O.

Noch dramatischer ist die Darstellung in einer Handschrift des Erzherzogs Albrecht in Wien gestaltet: das eine Skelett droht einem Ritter, der mit dem Pferde gestürzt ist, mit der Sense; der zweite Tote schlägt mit dem Unterkiefer eines Rosses auf den zweiten Ritter, während das dritte Gerippe seinen Gegner, der entfliehen will, am Mantel faßt¹.

In den berühmten für den Herzog von Berry illustrierten Heures findet sich im Totenoffizium ein von Jean Colombe gezeichnetes Blatt, das die Beerdigung des aus dem Leben des hl. Bruno bekannten Kanonikus Raymund Diocrés wiedergibt. Dieser berühmte Prediger war im Rufe der Heiligkeit gestorben; aber während man für ihn die Totenmesse hielt, erhob er sich von der Bahre und rief: *Iusto Dei iudicio appellatus sum; iusto Dei iudicio indicatus sum; iusto Dei iudicio condemnatus sum*. Dieser Vorgang, der zur Bekehrung Brunos führte, ist in der Mitte des Blattes dargestellt. Darunter sieht man auf dem Gottesacker vor dem Kreuz die drei in Linnentücher bekleideten Toten erscheinen; die drei Lebenden haben ihre Pferde bereits gewendet und fliehen in großer Hast².

Als Typus eines Titelblattes zum Totenoffizium, wie er im 15. Jahrhundert beliebt war, soll hier die Miniatur aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Katalog der Zeichnungen Nr 640, flämische Schule, saec. XV) vorgeführt werden (Tafel IIIa). Die Mitte des Blattes nimmt die Auferweckung eines Toten durch Christus, der von seinen Jüngern begleitet ist, ein. Zeugen der Handlung sind Männer in der Tracht des 15. Jahrhunderts und eine Frau in Orantenstellung. Die Handlung geht in einem spätgotischen Kreuzgang vor, hinter dem eine gewaltige gotische Kathedrale sichtbar wird.

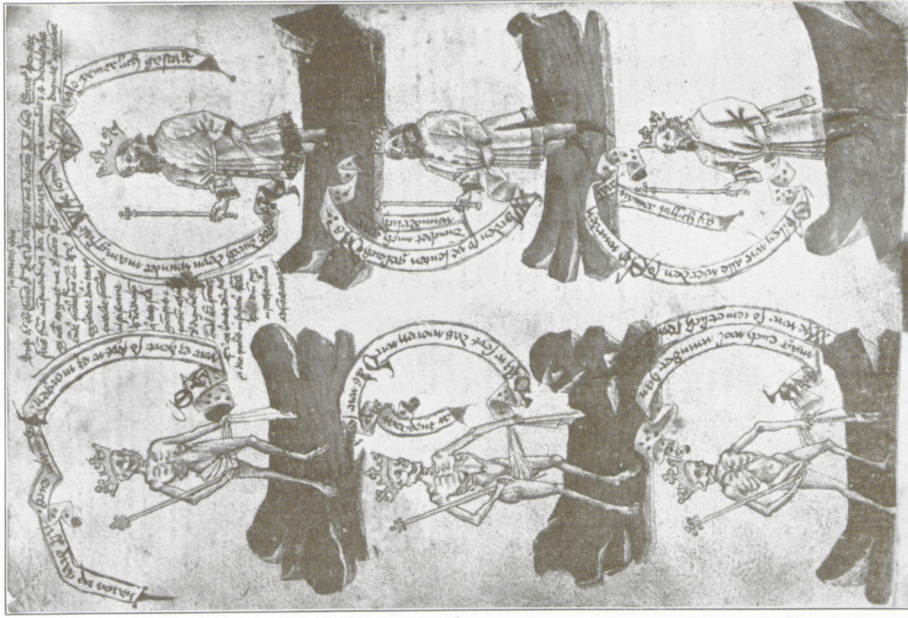
Auf dem schmalen Streifen links oben eine Begräbniszeremonie: vor hoher Architektur auf ummauertem Friedhof ein offenes Grab, in das zwei Leichenträger einen Sarg hinablassen; drei Geistliche, die von einer Schar Mönche in schwarzem Habit und Kapuze umgeben sind, nehmen die Einsegnung vor. Auf dem Streifen rechts vom Mittelbild setzt sich die Leichenfeierlichkeit fort: Inneres einer Kirche, in der vor dem Altar eine Tumba steht, von betenden Mönchen umgeben.

Von dem Eingang zum Friedhof, auf dem der Tote begraben wird, führt ein Zickzackweg durch grüne Wiesen, auf welche die drei Toten der Legende, mit Speeren bewaffnet und mit weißen Tüchern behangen, herabstürzen; sie verfolgen drei Reiter, die ängstlich umschauend davonestürmen. Auch die Hunde, die sie begleiten, sind von Furcht ergriffen. Die drei Lebenden sind durch ihre Tracht als Fürsten gekennzeichnet: der hinterste trägt ein grünes Untergewand mit blauem, goldgesternem Mantel, der mit Hermelin verbrämt ist; auf dem bartlosen Kopf sitzt ein roter Turban mit goldener Krone. Der mittlere ist mit einem kurzen, ärmellosen Wams aus Goldstoff bekleidet; sein Leibrock ist rot, die Beinkleider grün; das Haupt ziert ein pelzverbrämter Turban mit Krone. Der dritte Lebende, ganz rechts, trägt ein rotbraunes Unterkleid, dessen Ärmel durch den Schlitz des blauen, goldgesternten, hermelinverbränten Mantels heraussehen; auch er ist mit einer Krone geschmückt³.

¹ Vgl. v. Perger, Berichte und Mitteilungen 134, und die Kopien von Originalzeichnungen berühmter alter Meister, 2. Abtl., Lfg. 5, Blatt 3, wo die Zeichnung reproduziert ist.

² Vgl. P. Durrieu, Chantilly. Les très-riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, Paris 1904, pl. XLV.

³ Ich verdanke die Photographie dieser Miniatur Herrn Dr. Gramm.



b. Die drei Lebenden und die drei Toten.
Miniatur in Cgm 3974 der Staatsbibl. zu München.



a. Titelblatt eines Totenkabinetts.
Berlin, Kupferstichkabinett.

Besondere Hervorhebung verdient noch das französische Gebetbuch Codex Harl. Nr 2917 im Britischen Museum saec. XV, worin eine Miniatur auf Bl. 119 a die drei Lebenden als Papst, Kaiser und König charakterisiert¹.

c) In andern liturgischen Handschriften und Drucken scheint unsere Legende nur selten verwendet worden zu sein. Ich kann nur auf ein Graduale aus dem Jahre 1490 und auf ein Cancionale aus Kuttenberg, beide in Wien, hinweisen². — Es ist aber wohl kein Zweifel, daß bei systematischer Durchsichtung der Bibliotheken sich noch viele Belege von der Verwendung unserer Legende nachweisen lassen; wohl auch für folgende Rubrik:

2. Handschriften zur privaten Erbauung.

Es scheint, daß man die drei Lebenden und die drei Toten auch als Illustration zum *Speculum humanae salvationis* und verwandten Texten benutzte; ich kann wenigstens zwei Münchener Handschriften namhaft machen, wo dies zutrifft. In der Handschrift Cgm 3974, fol. 59 stellt der Zeichner dreimal in ganz gleicher Weise auf grüner Rasenfläche je einen toten König einem lebenden gegenüber und umhüllt sie mit grotesken Spruchbändern (Tafel III b). Auf die Texte, die man auf ihnen liest, ist offenbar das Hauptgewicht gelegt:

Die lebenden Könige sprechen:

1. Ach got durch deyn wunder manigfalt
Wy seynd dy drey so yemerlich gestalt.
2. Wurden sy ye leuten geleich?
Das dunket mich gar wunderlich.
3. Sullen wir alle werden so,
So wurden wir nymer pillich fro.

Die toten Könige antworten:

1. So wir ez hewt, so seyrt ir es morgen;
Ich mayn euch all drey da voren.
2. Dez ir seydt, das woren wir,
Das wir seynd, das werdent ir.
3. Auch mag euch wol wunder han,
Wye wir so iemerlich seyng getan³.

Auf einem Berliner Holzschnitt aus der ehemals Naglerschen Sammlung kehren diese Verse nach Massmann⁴ in fast identischer Fassung wieder; in ähnlicher Form werden sie uns noch begegnen.

Die andere Münchener Handschrift Clm 14 053, saec. XV—XVI, aus St Emmeram stammend, bringt fol. 143^v—145^v (neue Paginierung) die Legende in totentanzartiger Ausgestaltung auf folgenden vier Holzschnitten:

a) Ein Eremit liegt tot am Boden; seine Seele hat ein vor ihm stehender Engel in Empfang genommen (Bild 10).

b) Ein König, Reichsapfel und Scepter tragend, steht neben einem toten König (*vana potentia mundi*) (Bild 11).

c) Ein Toter disputiert mit einem Rechtsgelehrten (*vana scientia mundi*) (Bild 12).

d) Eine Königin, sich im Spiegel beschauend, wird von einem gekrönten Toten angefaßt, der in seiner linken Hand ebenfalls einen Spiegel hält und den linken Fuß tanzend erhebt (*vana pulchritudo mundi*) (Bild 13).

III. Darstellungen der Legende ohne Beziehung zu einem bestimmten Text.

Auf einen holländischen Kupferstich saec. XV., früher im Besitze von Dr F. Lippmann, jetzt in demjenigen eines Herrn Mitchel in London, machte

¹ Vgl. Dobbert, Repertorium IV 11.

² Vgl. Ilg, Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale XVII, LXXXIV, und v. Perger, Berichte und Mitteilungen 134.

³ So hat Massmann, Serapeum VIII 136, den Text entziffert; auf meinen Pausen kommt dieser nicht ganz deutlich zum Ausdruck.

⁴ Serapeum VIII 137.



10



11



12



13

Bild 10—13. Holzschnittbilder aus Clm 14 053 der Staatsbibliothek zu München.

zuerst Ilg¹, dann v. Perger aufmerksam. Obwohl letzterer durch ihn zu seiner Untersuchung über unsere Legende veranlaßt wurde, unterläßt er es doch, ihn zu beschreiben.

Massmann² sah in der Sammlung von Peter Vischer in Basel eine schöne Federzeichnung mit der Unterschrift: Memor esto, quoniam mors non tardat. Commune est mori.

In dem berühmten Skizzenbuch des Jacobo Bellini (p. 50) im Britischen Museum konstatiert Dobbert³ ein Bild unserer Legende: drei zur Jagd

¹ A. a. O. LXXXVII; vgl. auch Dobbert, Repertorium IV 11.

² Serapeum VIII 136.

³ A. a. O. 10.

ziehende Reiter machen in einer Gebirgslandschaft vor zwei Gräbern Halt, aus deren einem ein Toter sich erhebt. Der Eremit fehlt auch hier nicht; im Hintergrund sieht man eine Kirche.

Ob die Miniatur einer aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Handschrift der Bibliothek Magliabecchiana zu Florenz in einem textlichen Zusammenhang steht, vermag ich nicht anzugeben: In einer Gebirgslandschaft stoßen drei jugendliche Reiter auf drei offene Gräber, die ihnen den Weg versperren. Der eine der gekrönten Reiter hat einen Falken auf der linken Hand sitzen, der zweite faltet die Hände zum Gebet, der dritte hält ein Zepter in der Linken. Alle drei blicken unverwandt auf die Gräber, auf welche sie der heilige Eremit, dessen Klausur man im Hintergrund sieht, hinweist¹. Wie Graf Vitzthum² berichtet, besitzt die Hamburger Kunsthalle eine ähnliche Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert.

Zum Schluß erwähne ich den zeichnerisch vollendeten Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, den die Chalkographische Gesellschaft bereits publiziert hat (Tafel IV a). Auf einem öden, mit Menschengruben bestreuten Felde begegnen ein Kaiser, ein König und ein Graf, alle drei auf stolzen Rossen sitzend, drei Toten, die ebenfalls durch ihre Kronen als Kaiser, König und Graf gekennzeichnet sind. Der König hat sein Pferd schon zur Flucht gewendet, aber der tote König hält ihn am Mantel fest; der Kaiser reißt sein Pferd empor und deutet nach rückwärts; der Graf, seine Linke hinter sich auf den Rücken des Pferdes legend, beschaut sich scheinbar ganz ruhig die ihm gegenüberstehende grausige Gesellschaft. — Das Bild macht bei seinem gänzlichen Mangel an religiösen Hinweisen den Eindruck, als ob der Zeichner das Motiv lediglich gewählt habe, weil es ihm Gelegenheit bot, Furcht und Schrecken bei Mensch und Tier zum Ausdruck zu bringen.

Auch in Meßbüchern scheint die Legende als Illustration zur Requiemsmesse beliebt gewesen zu sein. Ich verweise auf das Missale aus Wolfenbüttel A. Aug. fol. Pergament Nr 61, worin ein unbekannter Meister aus der Schule Dürers die drei Könige zu Pferd darstellt, die drei Särgen begegnen; aus dem mittleren erhebt sich der Tote. Rechts davon drei Einsiedler, die einen Genossen begraben³.

B. DIE MONUMENTALEN DARSTELLUNGEN DER LEGENDE.

a) Als Wandgemälde.

Beginnen wir mit dem Lande, von dem aus die Legende ihren Weg genommen hat, mit Frankreich.

In einer Kapelle der Kirche zu Antigny (Vienne), deren Erbauung ins Jahr 1421 fällt, sieht man in einem gotischen Gewölbezwickel einen Ritter mit seiner Dame und einem Knappen zur Jagd reiten, als plötzlich vor ihnen drei Tote aus ihren Gräbern sich erheben und rufen: „Vous qui passez . . . priez pour nous“. Die Herren von Boismorand, die in dem Raum ihre Begräbnisstätte hatten, haben sich dieses Bild wohl als heilsame Mahnung anfertigen lassen⁴.

Nicht weit davon ist die Legende in einer Gottesackerkapelle zu Jouhé also abgebildet: drei vornehme junge Herren reiten in voller Jagdausrüstung

¹ Publiziert ist die Miniatur von Bartoli im illustrierten Katalog italienischer Handschriften in Florenz Nr 1. Nach Dobbert a. a. O. 10 ist das Bild mit der Darstellung im Campo Santo in Pisa aufs nächste verwandt.

² Repertorium für Kunstwiss. XXVIII 218.

³ Vgl. v. der Gabelentz, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 15, S. 47.

⁴ Vgl. Auber, Histoire et théorie du symbolisme religieux III 90.

über einen Kirchhof, als ihnen plötzlich bei einem Kreuze drei Tote, die eben aus ihren Steinsärgen sich erhoben haben, gegenüberreten. Zwei Reiter ergreifen die Flucht, während der dritte den Gerippen entgegenreitet. Der Text auf den Schrifttafeln ist nicht mehr lesbar¹. Das Bild stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und ist wohl eine Stiftung der Familie Moussy de la Contour, die in der Kapelle ihre Begräbnisstätte hatte.

Die alte Abteikirche zu Fontenay-sur-Orne besaß ein Wandgemälde saec. XVI, das aber nur in einer schlechten Zeichnung bei Langlois planche XLVI erhalten ist; die Kirche wurde um 1820 zerstört. Die drei Toten, neben einem Kreuze stehend, sind hier als vollständige Skelette gezeichnet und strecken ihre Knochenhände gegen drei Ritter aus, mit denen sie im Gespräche begriffen sind. Der mittlere Ritter trägt eine turbanartige Kopfbedeckung, die andern Barette. Jeder landschaftliche Hintergrund fehlt².

In dasselbe Jahrhundert fällt eine Darstellung in der Abteikirche Saint-Riquier bei Amiens, wo unsere Legende zwei Gewölbezwickel ausfüllt³. Die drei Reiter bewegen sich im wildesten Ritt in einer belebten Landschaft und scheinen die Herrschaft über ihre Pferde ganz verloren zu haben. Der Grund ist die Erscheinung von drei Toten neben einem Kreuz, von denen der eine drohend einen großen Speer schwingt, während die beiden andern mit den Geräten des Totengräbers, Pickel und Schaufel, ausgestattet sind. Den Hintergrund bilden auch hier Bäume und Hügel, hinter denen eine Stadt sich erhebt.

Langlois konnte einen Teil unserer Legende um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an der äußeren Chorwand der Kirche zu Longpaon bei Rouen konstatieren, der jetzt aber wohl ganz verschwunden ist. Er las nach folgende Beischrift:

Mors mortis mordet mortalia morsu⁴.

Mit dem Totentanz ist unsere Legende alsdann vereinigt in Kermaria⁵. Sie nimmt hier in einer Länge von 7 m die Sockelwand im südlichen Querschiffarm ein. Die Ritter von der Jagd kommend begegnen den drei Toten auf dem Kirchhof und müssen aus ihrem Munde folgende Worte vernehmen:

Nous avons bien esté en chance
Autrefois, comme estes à présent;
Mais vous viendrez à nostre dance,
Comme nous sommes maintenant.

Die Lebenden antworten, indem sie sich zur Flucht wenden:

Nous sommes en gloire et honneur,
Remplis de tous biens et chevance;
Au monde mettons nostre cueur,
En y prenant nostre plaisance.

Der Gebäudeteil, in dem die Legende abgebildet ist, stammt aus dem 14. Jahrhundert, dem wohl auch das Bild angehört.

¹ Publiziert von Longemar in den Schriften der „Société des antiquaires de l'Ouest“ 1852; vgl. Auber, Hist. et théorie du symb. relig. III 91.

² Vgl. Langlois, Essai sur les danses des morts I 234; II 185.

³ Ebd. II 187 und planche XLVII.

⁴ Ebd. I 235.

⁵ Vgl. Soleil, Les Heures gothiques et la littérature pieuse au XV^e et XVI^e siècle, 1882, wo S. 281 der Totentanz abgebildet, die Legende aber S. 286 nur beschrieben wird.



a. Die drei Lebenden und die drei Toten. Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts.
Berlin, Kupferstichkabinett.



b. Die drei Lebenden und die drei Toten. Fresko in S. Luca zu Cremona.

Ilg¹ erwähnt noch ein französisches Wandgemälde saec. XV aus dem Marktflecken Ennezat (Puy de Dôme), ohne es jedoch näher zu beschreiben. Zuerst hat darauf aufmerksam gemacht Castel, Bulletin de Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de Bayeux 1851. Es befindet sich an der linken Chorseite der Kirche und bildet das Pendant zum Gerichte einer einzelnen Seele, um die sich vor Gott Vater ein Engel und ein Teufel streiten, an der rechten Chorseite².

In England, wo uns durch Walter Map die Legende schon im 12. Jahrhundert literarisch überliefert ist, sind nur zwei Wandgemälde bisher nachgewiesen, nämlich in Ditchingham und Battel³. An ersterem Orte bildet unsere Legende die Einleitung zum Jüngsten Gerichte und zeigt die Lebenden als Könige; mit Axt und Spießen bewaffnet durchziehen sie einen Wald, wo ihnen die drei ebenfalls bekrönten Toten begegnen. Die Spruchbänder sind nicht mehr zu entziffern, wie das ganze Bild, das aus dem 14. Jahrhundert stammt, stark beschädigt ist. Der gleichen Zeit gehört das an zweiter Stelle verzeichnete Gemälde in der Abteikirche zu Battel an, wo es die Chorschranken zierte. Die Ausführung bietet kein weiteres Interesse.

In Holland ist unser Sujet bisher nur einmal beobachtet, und zwar in der Taufkapelle der Hauptkirche zu Zalt-Boemel aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Hier nimmt es den Zwischenraum von zwei gotischen Wandbögen ein, und man sieht zunächst die drei Toten, die eben ihren Gräbern entstiegen. Den landschaftlichen Hintergrund bilden Bäume, ein Hügel und ein festes Schloß, dem sich ein seltsamer Wanderer (ewiger Jude?) nähert. Die Spruchbänder, die sich um die Gestalten schlingen, sind mit altholländischen Versen bekannten Inhalts versehen. Im Wandbogen daneben erscheinen die drei Lebenden zu Pferde und in reicher Ausstattung; einer trägt den Turban. Den Hintergrund bildet hier zunächst eine Waldszene, wo sieben Männer mit Armbrusten schießen, dann ein minutiös ausgeführtes Stadtbild, wohl Zalt-Boemel selber⁴.

Aus Deutschland weiß ich nur vier monumentale Darstellungen der Legende namhaft zu machen; davon entfallen zwei auf Lothringen und zwei auf Baden.

In der frühgotischen Kirche S. Segolena zu Metz wurde 1850 im nördlichen Seitenschiff ein Freskenzyklus aufgedeckt und von Boulangé⁵ publiziert, der, vom Nebenchor her gerechnet, folgende Szene aufweist:

1. Im offenen Durchschnitt eines Hauses unter Korbbögen neun Bilder, die schon Boulangé nicht mehr zu deuten vermochte. Daneben schreitet aus einem Turm eine Frau; aus ihrer Handbewegung möchte man schließen, daß sie zum Eintritt auffordert.

2. Eine Kreuzigung, noch in romanischen Kunstformen gehalten, mit Maria und Johannes (oder Donatoren?).

¹ Todesdarstellungen vor den Totentänzen a. a. O. S. LXXXV.

² Vgl. Langlois, Essai sur les danses des morts II 205. In der Revue de l'art chrétien 1891, S. 263 wird ohne nähere Angaben die Skizze eines Gemäldes unserer Legende von der Kirchhofmauer zu Partheney mitgeteilt.

³ Archaeolog. Journal 1848, 69; vgl. auch Langlois a. a. O. I 234.

Künstler, Drei Lebende und drei Tote.

⁴ Vgl. Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande I² 419 ff; Kist, De kerkelijke Architectuur en de Doodendanse, Leiden 1844, 56; Langlois a. a. O. I 236.

⁵ Revue d'Austrasie 1853, 197. Darauf beruht die Beschreibung von Abel (Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle VIII 28). Die Skizze, die er beigefügt, ist wertlos.

3. Ein junger vornehmer Mann neben zwei weiblichen Gestalten.
4. Unmittelbar daneben drei Gerippe in ruhiger Haltung.
5. Drei junge Männergestalten in antikisierender Kleidung mit haubenartiger Kopfbedeckung, die man meines Erachtens zu Unrecht für Heiligenscheine gehalten hat.

Im Jahre 1887 wurde der Zyklus, nachdem er bald nach seiner Aufdeckung mit Leinwand überklebt und übertüncht worden war, aufs neue bloßgelegt, und in diesem Zustand ließ ihn Kraus photographieren¹.

Daß in Nr 4 und 5 unsere Legende dargestellt werden soll, steht außer Frage; ob aber die übrigen Szenen, die alle vom nämlichen Palmettenfries eingefaßt sind, auch dazu gehören, muß erst festgestellt werden. Schon Kraus² hat sich die Frage vorgelegt, ob die Legende hier etwa eine ähnliche Entwicklung erfahren hat wie in Pisa. Die erste Szene ist bei ihrem schlechten Erhaltungszustand nicht mit Sicherheit zu deuten. Aber ich möchte doch annehmen, daß der Maler in dem Zyklus, den er mit einem gemeinsamen Fries umrahmt, eine einheitliche Idee darstellen wollte. Die Kreuzigungsgruppe dagegen darf, wie eine Reihe anderer Fälle lehrt, ganz gewiß als Bestandteil der Legende angesehen werden, so daß wir diese bereits in einer dem Totentanz ähnlichen Entfaltung vor uns hätten: unter den drei Lebenden zwischen der Kreuzigungsgruppe und den drei Toten sind Menschen zu verstehen, die bereits zum Sterben abgeholt sind; sie werden durch die Frau, die mit einladender Gebärde aus dem Turm kommt, in die Seligkeit abgeholt, nachdem ihre Schuld durch Christus am Kreuze getilgt ist. So ist nach meinem Dafürhalten der Zyklus in S. Segolena zu erklären.

Diese Entwicklung der Legende ist um so wichtiger, als die Bilder mit ziemlicher Sicherheit dem 13. Jahrhundert zugewiesen werden dürfen. Ja Boulangé, der die Gemälde nach ihrer ersten Aufdeckung untersuchte, wollte sie mit den ältesten Wandgemälden, die Frankreich besitzt, mit jenen in Saint-Savin aus dem 11. Jahrhundert, in Beziehung bringen.

Ganz anders gehalten war das Wandgemälde in der ehemaligen Abteikirche Notre-Dame-des-Clairvaux in Metz aus dem 14. Jahrhundert³: drei Reiter mit Jagdhunden nahen sich drei offenen Särgen. In dem ersten liegt ein bekleideter König, im zweiten und dritten nackte Frauenleichen. Aus den Gräbern ragen große Spruchbänder, auf denen noch die Worte zu entziffern sind:

Seignours . . . saveis . . . ce que nous sommes.
Regardez cō somes obscur
Vers nos ont maigiet char & curs.

Im Jahre 1866 entdeckte W. Lübke in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler eine künstlerisch zwar sehr mangelhafte, aber ikonographisch doch beachtenswerte Darstellung der Legende⁴. Die drei Könige sind als Jüngling, Mann und Greis charakterisiert, tragen alle sehr eng anliegende

¹ Vgl. die Abbildungen 97—99 in „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen“ Bd III.

² Ebd. 440.

³ Vgl. Abel, Mémoires 28, und Kraus a. a. O. 671.

⁴ Nach Otte, Kunstarchäologie I^o 504, wären die Bilder nur in Skizzen zu Basel

erhalten; tatsächlich besitzen wir aber die freilich sehr beschädigten Originalbilder; denn 1892 ließ die badische Regierung beim Abbruch der alten Kirche die bemalten Flächen ablösen und auf Gipstafeln befestigen. In diesem Zustand sind sie heute noch in der Turmhalle der neuen Kirche zu Badenweiler zu sehen.

Gewänder und langes Haar; der Jüngling legt die Rechte auf die Brust, die andern haben sie zum Redegestus erhoben. Daß wir es mit einer Jagdgesellschaft zu tun haben, erkennt man nur aus zwei Falken. Steif und höchst ungeschickt, wie die Stellung der Figuren, sind auch die Spruchbänder, von denen die Lebenden und die Toten ganz eingerahmt sind. Letztere, nur an ihren grinsenden Totenschädeln als Verstorbene erkennbar, sind stärker beschädigt als die Königsbilder.

Die Toten rufen:

1. (Was) erschrik du ab mir?
Der wir sint, das werdent ir.
2. Er vervah . . . (m)ich als klein,
Die Würme nag(ent) (m)in Bein.
3. . . . das rat ich dir wol,
Die Welt ist aller bosheit (voll).

Die Lebenden antworten:

1. Hilf Gott von himelrich,
Wi sint ir uns so ungelich.
2. . . . fur kein Herschaft Gewalt
Oder Gütēs . . .

Der Spruch des dritten Lebenden ist fast ganz unleserlich.

An der Datierung Lübkes, der die Bilder dem 14. Jahrhundert zuschreibt, wird man festhalten müssen¹. Wenn das Kostüm der Könige nicht an diese Zeit erinnerte, möchte man wegen der auffallenden Unbeholfenheit in der Zeichnung, wodurch diese Darstellung künstlerisch an die letzte Stelle gerückt wird, eher an eine frühere Periode denken.

Auffallenderweise war die Legende in Tirol, wie es scheint, ganz unbekannt. Auch aus der Schweiz, die doch an Denkmälern der monumentalen Malerei, wie Tirol, aus dem 14. und 15. Jahrhundert ungewöhnlich reich ist, kenne ich nur eine einzige Darstellung, nämlich jene in der Kirche zu Kirchbühl (Kanton Luzern) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts: die drei als Könige charakterisierten Lebenden treten zu Fuß drei in verschiedener Haltung und Gebärde dargestellten und mit Leichentüchern bekleideten Toten gegenüber. „Das Gräßliche wußte der Maler durch die kleinen, kahlen, grinsenden Köpfe auszudrücken.“²

Eine originelle Entwicklung nimmt die Legende in Italien, wo sie uns am frühesten im Benediktinerkloster Sacro Speco bei Subiaco aus dem 14. Jahrhundert begegnet. Der Maler zerlegt hier zum erstenmal den Stoff in mehrere Bilder und erzählt uns, wie drei junge Ritter auf dem Wege zur Jagd einen Friedhof passieren, scheinbar ohne an den heiligen Ort zu denken. Da auf einmal tritt ihnen ein Einsiedler entgegen und ruft ihnen zu:

Vidi (sic) quid eris, quomodo gaudia quaeris;
Per nullam sortem poteris evadere mortem,
Nec modo laeteris, quia forsitan cras morieris.

Dabei weist er auf drei Tote in Gräbern hin, aus deren Mund Spruchbänder hängen; ein Grab birgt eine junge Prinzessin, das andere einen König, das dritte ein nicht weiter gekennzeichnetes Skelett. Einer der Ritter bekehrt sich von seinem weltlichen Treiben und begibt sich in die Gesellschaft des

¹ Vgl. Lübke in der Zeitschrift *Schauins-Land* XIII 27 ff und Kraus, *Die Kunstdenkmäler des Großh. Baden* V 76 ff, mit zwei guten Lichtdrucktafeln, wo im wesentlichen die Resultate von Lübke übernommen werden.

² Vgl. K. Escher, *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1906, 28; *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 71. Heft.

Einsiedlers, während die beiden andern sich zur Flucht wenden, auf der sie aber von einem zu Pferde heranstürmenden Totengerippe eingeholt und mit dem Schwerte niedergestreckt werden. Auf seinem Spruchband liest man:

Jo son colei che ocide omne persona,
Giovane e vecchie . . . subito¹.

Dobbert erinnert daran, daß der reitende Tod wohl auf der Stelle Apokalypse 6, 8: „Et ecce, equus palidus, et qui sedebat super eum, nomen illi Mors“ beruhe.

Von der hergebrachten Schablone weicht ebenfalls ab die Darstellung an der Außenseite der Kirche de' Disciplini zu Clusone (Provinz Bergamo) von einem Florentiner Maler aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Tafel V). Den Mittelpunkt bildet ein mächtiges Grab, in dem ein Kaiser und ein Papst ruhen, und in dem sich Kröten und Schlangen bewegen. Auf dem vorderen Rande steht ein gigantesker Tod mit reichgeschmücktem Mantel und einer Königskrone auf dem Schädel. Mit seinen weit ausgestreckten Armen hält er dem Beschauer Spruchbänder entgegen. Neben dem Mors imperator stehen zwei kleinere Skelette, von denen das eine mit einem Bogen seine Pfeile entsendet, das andere mit einer Flinte sorgsam zielt. Dem Pfeile sendenden Tode gegenüber steht eine Gruppe von sechs Personen, deren Anführer ein Bischof ist, der sich vom Sterben freikaufen will durch eine Schale, mit Geld gefüllt, die er bittend emporhebt.

An der Vorderseite des Sarkophages liegen bereits viele Opfer des unerbittlichen Todes am Boden niedergestreckt, zwischen denen sechs Personen knien, die jeden Augenblick ihr Schicksal erwarten. Den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet ein König, der sich scheinbar nicht mit dem Gedanken an den Tod beschäftigt, sondern seine ganze Aufmerksamkeit einer Gemme zuwendet, die ihm ein Jude präsentiert. Der Fürst will sie sich offenbar erwerben, um sich damit vom Tode loszukaufen, wie das seine Genossen versuchen; denn der eine bietet dem Mors imperator einen Ring an, der andere eine Schüssel voll Geld, der dritte will sogar seine Krone opfern. Vor dem Skelette mit der Flinte kniet eine große Gruppe von Mönchen, Bischöfen, Kardinälen mit einem Papst an der Spitze, der dem Tode einen mit Geldstücken gefüllten Kelch anbietet.

Doch was hat dieses Bild mit der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten zu tun? Letztere bilden den Mittelpunkt der geschilderten Szene; aber auch erstere fehlen nicht. In der linken Ecke (vom Beschauer aus gerechnet) sieht man sie zu Pferde mit Jagdhunden und Falken. Zwei wenden sich zur Flucht, während der dritte, von einem Pfeile getroffen, rücklings vom Pferde fällt.

Nach unten wird dieses merkwürdige Bild durch einen Totentanz abgeschlossen: aus einer Türe kommen in dicht geschlossener Reihe Männer und Frauen, die in ruhig feierlichem Zug, je von einem Skelett geleitet, ihrem Schicksal entgegenschreiten. Alle sind bürgerlichen Standes, während in der Szene darüber die Opfer des Todes Fürsten und Geistliche sind. Will der Maler damit andeuten, daß der Tod seine grausige Ernte zuerst beim gewöhnlichen Volke gehalten hat und sich in einem zweiten Akt an die Höher-

¹ Vgl. Dautier, Les Monastères bénédictins d'Italie II 222 ff; Vigo, Le Danze

macabre in Italia² 53—54; Dobbert, Repertorium IV 9; Annales archéol. XIX 235.



Triumph des Todes. Fresko in Clusone (Bergamo). (Nach Vallardi.)

gestellten wendet? Die Disposition des Bildes legt den Gedanken nahe, daß sich der Maler den Totenreigen als Fortsetzung der Legendarstellung denkt. Für die Entwicklung des Gedankeninhaltes unserer Legende ist das Bild in Clusone von Wichtigkeit; die Grundidee ist auch hier noch beibehalten, aber die „drei Lebenden“ treten in den Hintergrund, und die verschiedenen Menschenklassen, die sie einst allein vertraten, erscheinen jetzt in großer Detaillierung¹.

Erst vor kurzem entdeckte man in der Sakristei von S. Luca in Cremona, die früher als Kapelle diente, unsere Legende in einer gotischen Wandnische abgebildet (Tafel IV b): drei Reiter mit Gefolge sind vor einem breiten Grab angelangt, in dem drei Totengerippe liegen. Der unerwartete Anblick hat, wie es scheint, keinen großen Eindruck auf sie gemacht; wenigstens weiß der Maler dies nicht zum Ausdruck zu bringen. Aus einer anstoßenden Klosterpforte treten zwei greise Mönche. Die Spruchbänder, die von ihnen ausgehen, geben zu verstehen, daß sie im Namen der Toten den Lebenden heilsame Ermahnungen geben. Cav. Luchini hat das Bild sofort publiziert und besprochen², aber ganz falsch interpretiert. Er sieht nämlich in ihm eine Darstellung der Bekehrung des seligen Amadeus, des Stifters der Franziskanerkongregation der Amadeisten (geb. 1420, gest. 1482), dem einst der hl. Franziskus und Antonius vor einem offenen Grabe erschienen seien, um ihnen von seinem üppigen Weltleben zurückzurufen. Auf diese merkwürdige Idee kommt Luchini, weil die Kirche S. Luca 1529 den Amadeisten überwiesen wurde. Allein das Bild in Cremona ist sicher älter als die Bekehrung des Amadeus; und ich glaube nicht fehl zu gehen in der Annahme, daß die oben angeführte Vision des Ordensstifters aus der falschen Interpretation des Gemäldes im Kreise der Amadeisten herausgewachsen ist³.

An letzter Stelle unter den Wandgemälden behandeln wir das vielbesprochene und vielbewunderte Bild im Campo Santo zu Pisa (Tafel VI), den Triumph des Todes von einem unbekanntem Meister etwa aus dem Jahre 1350, der bald unter den Sienesen, bald unter den Florentinern gesucht wird⁴. Obwohl einer der ältesten Versuche, den Inhalt unserer Legende — denn um diese handelt es sich eigentlich allein — bildlich wiederzugeben, kommt ihr Gedankeninhalt darin zum vollkommensten Ausdruck.

Man zerlegt das Bild gewöhnlich in eine rechte und eine linke Hälfte mit der Gartenidylle und der Jagdgesellschaft vor den offenen Gräbern als Zentren. Mit ebensoviel Berechtigung kann man es in eine obere und eine untere Serie scheiden; zur ersteren wären die Einsiedleridylle, die Feuerschlünde, in welche

¹ Vgl. Vallardi, Trionfo e Danza della Morte o Danza macabre a Clusone, Dogma della morte a Pisogne, Milano 1859; Astorre Pellegrini, Nuove illustrazioni del Trionfo o Danza della Morte in Clusone, Bergamo 1878.

² Estratto dalla Rivista archeologica Lombarda di Milano, anno I, fasc. III—IV (1905). Herr J. Wilhelm (Freiburg) hat mich mit dem Cremoneser Fund bekannt gemacht.

³ Von dem Zyklus in Vezzolano (Piemont) kenne ich nur den kurzen Hinweis bei v. d. Gabelentz, Kirchl. Kunst im italien. Mittelalter, Straßburg 1907, 219 (Zur Kunstgesch. des Auslandes, Heft 55).

⁴ Zu dem Streit über den Urheber des Bildes äußern wir uns hier nicht; vgl. Crowe & Cavalcaselle, A new history of painting in Italy, deutsche Ausgabe von Jordan II 26; Dobbert, Beiträge zur Geschichte der ital. Kunst gegen Ausgang des Mittelalters 163 ff. Für unsern Zweck kommen in Betracht: Hettner, Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts, in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XIII 85 ff; ders., Ital. Studien 131 ff; Dobbert, Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, im Repertorium für Kunstwissenschaft IV 1 ff; Vitzthum ebd. XXVIII 218 ff; Kraus, Gesch. der christl. Kunst II, 2, 160 ff.

die Teufel ihre Opfer werfen, und der Kampf zwischen guten und bösen Geistern um die Seelen der Verstorbenen zu rechnen, zu letzterer gehören die Jagdgesellschaft vor den drei Toten, die Gruppe der Armen und Krüppel, die vergebens den Tod ersehnen, der Leichenhaufen, die Gartenidylle. Obwohl alle diese Szenen jede für sich genommen und verstanden werden können, so wollte der Künstler das vielgestaltige Bild doch als ein Ganzes aufgefaßt wissen, wie er durch die Schrifttafel andeutet, die etwa in der Mitte des Ganzen von zwei Puttén gehalten wird. Der Text auf derselben ist der Schlüssel für das Verständnis der ganzen Komposition:

Nicht Weisheit und nicht irdisch Gut,
 Nicht Adel noch ein tapferer Mut
 Kann schützen vor des Todes Wunden;
 Noch nirgend ward ein Kraut gefunden,
 O Leser, das davon dich heilt!
 Drum halte wach dich unverweilt,
 Daß vorbereitet er dich finde
 Und dich nicht unterjocht die Sünde!

Diese Verse sind aber nichts anderes als eine Stelle aus der Rede eines der Toten unserer Legende nach einer verloren gegangenen italienischen Darstellung. Sachliche Parallelstellen lassen sich aus der französischen und deutschen Fassung in Hülle beibringen. Die Einleitungsworte haben wir noch vor uns in den Versen, die der neben den offenen Särgen stehende Einsiedler spricht:

Wenn unser Geist genügend scharf und fein,
 Um diesen Anblick lächelnd zu ertragen,
 Wird unsrer Prahlerei aufs Haupt geschlagen
 Und unser Hochmut uns ein Greuel sein.

Der Künstler wollte also nichts weiter darstellen als die allbekannte Legende; dabei hat er allerdings auf einige sonst regelmäßig verwendeten Details verzichtet und sich dadurch als fein empfindenden und schon unter dem Einfluß der Antike stehenden Meister erwiesen, dafür aber andere Momente beigefügt, deren Quelle nicht mehr zu bestimmen ist. Stammen diese aus der Phantasie des Malers oder aus der in Italien verbreiteten Legendenform?

Die Erzählung muß hier neue Motive in sich aufgenommen haben, wie der Zyklus in Subiaco lehrt und auch das Fresko von Clusone deutlich sagt, wo der Totentanz das Bild nach unten abschließt, während in der Hauptszene Fürsten und Kleriker durch Geld und Kostbarkeiten vom Tode sich loszukaufen suchen.

Schon rein äußerlich betrachtet bilden die drei Könige mit ihrer stolzen Kavalkade vor den drei Toten den Ausgangspunkt der Darstellung in Pisa. Bezeichnend ist die Tatsache, daß der Maler stehende und handelnde Skelette als mit seinem ästhetischen Empfinden unvereinbar vermeidet. Die Toten liegen in Särgen und wirken so weniger abstoßend; in ihrem Namen spricht der Einsiedler. Daß im Zusammenhang mit diesem eine vollständige Einsiedleridylle angefügt wird, ist ein durchaus nebensächlicher Zug und nur als Staffage gedacht.

Die ursprüngliche Legendenform will nicht an den Tod überhaupt mahnen, sondern an den schnellen und unvorhergesehenen Tod erinnern. Die katholische Kirche lehrt ihre Angehörigen in der Allerheiligentanei von alters her beten: „Vor einem schnellen und unvorgesehenen Tode bewahre uns, o Herr“, deswegen, weil bei unvorgesehenem Tode die Gefahr



Triumph des Todes. Fresko im Camposanto zu Pisa. (Phot. Alinari.)

groß ist, daß die Seele in die Gewalt des Teufels und seiner Helfer fällt und nicht in die Hände der guten Engel, wie aus unserem Bilde zu ersehen ist. Bei den Armen und Krüppeln, die sich nach dem Tode als ihrem Erlöser sehnen und sich auf ihn vorbereiten, kommt die Mors improvida nicht in Betracht, wohl aber bei denen, die in Jugendkraft, Glück und Schönheit die Erde für ein Paradies halten und darum nicht ans Sterben denken. Das ist der klare und einfache Sinn des oft mißverstandenen Bildes, der sich von selbst ergibt, wenn man sich gegenwärtig hält, daß der Maler die in seiner Zeit so beliebte Legende der drei Lebenden und der drei Toten darstellen wollte. Er hat sie als origineller und genialer Künstler in ihre malerischen Elemente zerlegt und sich von seinen Vorgängern möglichst unabhängig gehalten.

Damit wird der Auffassung Hettners¹ der Boden entzogen, der in der Gartenszene den Hortus conclusus des Hohenliedes sieht und das ganze Bild als „großartige Zusammenfassung und Darstellung der gesamten scholastischen Moralphilosophie, der Lehre vom gegenwärtigen Leben in seinem Gegensatz als weltlich tätiges und geistlich beschauliches Leben und der Lehre vom zukünftigen Leben in seinem mahnenden Gegensatz als Verdammnis und Seligkeit“, ansieht. Dobbert² hat bereits mit Gründen, und Kraus³ hat den Beweis erbracht, daß sie auf theologischen Mißverständnissen beruht. Doch einen Irrtum hat letzterer mit übernommen, nämlich den, daß der Triumph des Todes von der Legende des Barlaam und Josaphat beeinflusst sei, wovon gar keine Rede sein kann⁴. Aber auch Dobbert irrt, wenn er sagt, daß der „Triumph des Todes“ in Pisa zwei Weltanschauungen spiegle: „Die linke Hälfte ruft uns in poetischer Weise die asketische Auffassung des Mittelalters ins Gedächtnis mit ihrer Verwerfung weltlichen Treibens und dem Preise eines in Beschaulichkeit und Ertötung der Weltlust verbrachten Einsiedlerlebens; es ist jene Ideenwelt, die sich in der Legende von den drei Toten und den drei Lebenden . . . spiegelt. Die rechte Hälfte . . . vertritt bereits die Gedankenwelt der Renaissance, welche ja im 15. Jahrhundert schon mitten in ihrem Werdeprozeß sich befand; dieser Teil des Bildes lehrt uns, daß nach der Mitte jenes Jahrhunderts die antike Gedankenwelt auch schon in die bildende Kunst gedrungen.“⁵

Es ist gewiß richtig, daß der Schöpfer des Pisaner Bildes von der Antike bereits beeinflusst ist, aber nur in der Form und nicht auch im Gedankeninhalt, der uns auf der von Putten gehaltenen Schrifttafel entgegengehalten wird:

Drum halte wach dich unverweilt,
Daß vorbereitet er dich finde
Und dich nicht unterjoch' die Sünde.

Dieser Gedanke beherrscht das Ganze, und er enthält die stets gleich bleibende Lehre der Kirche vom Tode und der Notwendigkeit, sich auf ihn vorzubereiten. Diese Weltanschauung, die weder mittelalterlich noch neuzeitlich ist, kommt in der Komposition allein zum Ausdruck, allerdings mit Formen, die von der italienischen Kultur des 15. Jahrhunderts beeinflusst sind.

¹ Italienische Studien 129 ff und in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XIII 131.

² Repertorium IV 33 ff.

³ Geschichte der christl. Kunst II, 2, 163.

⁴ Auch darin irrt Kraus, daß er den sprechenden Eremiten Makarius nennt.

⁵ Dobbert a. a. O. 37.

b) Die Darstellung auf Tafelgemälden.

Die Darstellung unserer Legende war, wie sich aus der bisherigen Erörterung ergibt, hauptsächlich als Schmuck von Kirchhofswänden oder Grabkirchen beliebt; so ist es zu verstehen, wenn sie uns als Tafelbild selten begegnet. Dobbert¹ macht auf ein italienisches Gemälde aus dem 15. Jahrhundert aufmerksam, das sich jetzt in der Berliner Galerie (Nr 1093) befindet, wo drei berittene Könige auf der Falkenjagd auf drei offene Särge stoßen.

Eine merkwürdige Variation zeigt eine Tafel im Museo Civico in Pisa (Sala III, Nr 29)² saec. XIV: von der einen Seite erscheinen drei Kavaliere, der eine auf einem braunen, der zweite auf einem weißen, der dritte auf einem schwarzen Pferde; auf der entgegengesetzten Seite sitzen drei Frauen, von denen die mittlere einen Heiligenschein trägt. Zwei von ihnen spinnen, während die dritte den Faden lenkt (oder abreißt?). Die drei Reiter sind ohne Zweifel die unserer Legende; was sollen aber die spinnenden Frauen? Ich sehe darin die drei Parzen, die sich sehr wohl als Ersatz der den Italienern des 15. Jahrhunderts so unsympathischen Totengerippe eigneten. Der Einfluß der Antike geht also hier noch weiter als im „Triumph des Todes“. Wenn der offizielle Museumskatalog besagt: „S. Anna in atto di filare con due compagne“, so ist das selbstverständlich eine Torheit.

Kupka³ veröffentlicht ein Tafelgemälde aus der Sammlung des Schlosses Flechtingen, Kreis Gardelegen (22½ × 18½ cm), das aber aus Süddeutschland stammt. Im Hintergrund: bergige Landschaft, links oben ein Gebäude, rechts auf halber Höhe zwei Bäume. Im Vordergrund: von links drei Reiter (Kaiser, König und Graf) mit Falken auf dem rechten Arm, neben ihnen ein rot gekleideter Knecht mit spürendem Hund. Auch die drei Leichen vorn rechts sind durch ihre Kronen als Fürsten kenntlich⁴.

Andere Tafelbilder weiß ich nicht namhaft zu machen; ich darf aber darauf hinweisen, daß ein Graf von Savoyen schon im Jahre 1307 sich zwei Tafelbilder mit der Darstellung der drei Toten und der drei Lebenden kaufen ließ⁵.

c) Noch seltener war die Legende auf Kirchenfenstern verwendet. Auf einer aus Zurzach stammenden, jetzt aber im Privatbesitz befindlichen Fensterscheibe begegnen die drei zur Jagd ziehenden Könige drei gekrönten Toten. Trotzdem der Glasmaler sich auf das Notwendigste beschränkte, wollte er auf die Sprüche nicht verzichten:

Die Könige sprechen:

1. Ob allen keungen ich mit leben,
Niemant mag mir widerstreben.
2. Gunst und fründ deren hab ich vil,
Und alles, was ich haben will.
3. Minem hertzen ward enzogen nie,
Was es gelust und wollust (vie?).

Die Toten antworten:

1. So ür . . . eden.
.
2. Geschow min kleid und angesicht,
Das wirt dir . . . und anders nicht.
3. Die ir said die waren wir,
Die wir yetz sind die werdend ir.

Das Ganze trägt die Unterschrift: Johannes Christopervs Lövchli der Zit Dechan vnd Chorherr St. Verena Gestift zu Zvrzach Anno domini 1568⁶.

¹ Repertorium IV 10.

² Vgl. Vigo, Le Danze macabre etc. 10.

³ Über mittelalterliche Totentänze 34.

⁴ Vgl. auch Parisius und Brinkmann, Beschreibende Darstellung der alten Bau-

und Kunstdenkmäler des Kreises Gardelegen, Halle a. S. 1897, 214.

⁵ Vgl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VI 591.

⁶ Vgl. Massmann, Serapeum VIII 136—137.

d) Auch als Skulptur finde ich die Legende nur selten dargestellt. Das älteste Monument ist jenes über dem Portal der Kirche von Saints-Innocents zu Paris, also jenes Heiligtum, wo im Jahre 1424 die berühmte Dance macabre angebracht wurde. Das Werk ist mit folgender Inschrift versehen:

En l'an mil quatre cents et huict,
Jean duc de Berry tres puissant,
Fit tailler ici sa sepulture
Des trois vifs assi des trois morts¹.

Die Legende dient hier also gerade als Epitaph für Jean-sans-Peur, Herzog von Berry.

Als Portalrelief erscheint sie weiter an der Gottesackerkapelle zu Briey bei Metz (16. Jahrhundert). Von rechts kommen die Lebenden: ein vornehmer Ritter mit Dolch im Gürtel und einer gewehrartigen Waffe in der Linken, ein Landsknecht mit mächtigem Schwert und ein Mönch mit Krückstock. Getrennt sind sie von ihren grausigen Gegnern durch einen altarartigen Aufbau, über dem ein geflügelter Engelskopf schwebt. Die Stelle des ersten Toten nimmt merkwürdigerweise ein geschwänzter Teufel ein mit Krone auf dem Haupt und einer Sense in den Händen. Die beiden Toten, die dann folgen, stehen zwischen dem Kirchhofskreuz; der eine ist mit einem großen Pfeil bewaffnet. Abel², der die Skulptur in einer sehr nachlässigen Skizze mitteilt, konnte auf den Spruchbändern, die die Figuren umziehen, noch folgende Worte lesen:

Cher
Ne vous esmeis, vous vindrez en nostre demeure
. . . gloire et honneur
en prix de tous biens et cheveencie
. . . à mon requereur . . .

e) Auf Paramenten gestickt.

Braun S. J., der verdiente Erforscher mittelalterlicher Paramente, ist erstaunt, den Totentanz oder vielmehr die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten auf kirchlichen Gewändern dargestellt zu finden, und glaubt, daß man erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß der antiken Ideen dazu gekommen sei, die Paramente mit Emblemen des Todes und ähnlichen an den Tod erinnernden Dingen auszustatten. Aber es ist eine falsche Anschauung, wenn er sagt: „Die gute mittelalterliche Kunst würde bei all ihrer Naivetät und ihrem kindlich frommen Sinn schwerlich einen solchen Gegenstand zur Ausschmückung der Paramente verwendet haben“³; denn wir haben im Verlauf unserer Untersuchung gefunden, daß es gerade „die gute mittelalterliche Kunst“ war, die unsere Legende auf allen Gebieten ihrer Betätigung liebte, und daß sie mit dem ausgehenden Mittelalter verschwindet.

Freilich sind nur noch an zwei Orten Paramente mit Darstellungen unserer Legende nachzuweisen, im Dom zu Osnabrück⁴ und in der Kirche

¹ Vgl. Jaques de Breul, *Le théâtre d'antiquitez de Paris* (1642) 834.

² *Mémoires* 30.

³ *Stimmen aus Maria-Laach* LX (1901) 120.

⁴ Bekannt wurden die Osnabrücker Bilder gelegentlich einer kunsthistorischen Ausstellung in Hannover 1878. Vgl. *Mitteilungen des Historischen Vereins zu Osnabrück* XI (1878) 356 und Mithoff, *Kunstdenkmäler etc.*

im Hannoverschen VII 115. Kurz beschreibt sie Th. Prüfer, *Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Totentanzbilder überhaupt*, Berlin 1888, 30; ferner Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters: Jahrbuch des Vereins für niederländische Sprachforschung* XVII (1891), Norden und Leipzig 1892, 45.

St-Nicolas-en-Havre zu Mons. Ich gebe die Beschreibung von Braun, da mir eine Abbildung nicht zur Verfügung steht¹:

„Zu Osnabrück sind die Besätze eines Pluviale, zu Mons diejenigen einer Kasel und eines Pluviale mit Totentanzszenen bestickt. Ehedem waren das auch die Stäbe der zu den beiden letztgenannten Gewändern gehörenden und noch vorhandenen Dalmatiken, doch wurden von denselben leider in späterer Zeit die Darstellungen entfernt.

Auf dem einen der beiden Längsstreifen des Osnabrücker Pluviale, von denen jeder aus drei von einer Borte umsäumten und in ihrem oberen Teile mit einer Arabeske gefüllten Feldern besteht, holt der Tod die geistlichen Würdenträger zu seinem grausigen Tanz. Im obersten Felde führt er den mit der Tiara gekrönten Papst, im mittleren einen Kardinal, im unteren einen Bischof von dannen. Auf dem andern Stab ladet der Knochenmann die weltlichen Großen zu seinem Reigen ein, den Kaiser mit der Erdkugel, einen König mit dem Zepter und einen Edelmann mit einem Falken.

Genau die Legende gibt der Schild des Pluviale wieder. In der Mitte erhebt sich ein Kreuz; rechts davon gewahren wir drei Edelleute hoch zu Roß. Sie sind, wie der Falke auf der Hand eines der Reiter bekundet, ausgezogen, um die Lust der Jagd zu genießen. Mit Schrecken schauen sie auf drei gespenstige Gestalten, die auf der andern Seite des Kreuzes ihnen in den Weg getreten sind. Es sind drei Gerippe, von denen eines eine Sense trägt, das zweite die Hände nach den Reitern ausstreckt, das dritte eine Lanze auf die Gesellen schleudert.

Vollständiger als auf dem Osnabrücker Pluvialbesatz ist die Reihe der Darstellungen auf der Kasel und dem Pluviale von St-Nicolas zu Mons. Die Kasel hat auf dem Rücken ein Kreuz, auf der Vorderseite einen bloßen Stab. Bedauerlicherweise ist ersteres in seinem unteren Teile erheblich verstümmelt. Auch die Stäbe und der Schild des Pluviale sind nicht unversehrt geblieben. Jene wurden — wie es scheint, bei einer Restauration des Gewandes — verkürzt, dieser hat sich einen Ausschnitt gefallen lassen müssen. . . .

Was die Darstellung der Kaselbesätze anlangt, so enthält das Kreuz in den Querbalken und in dem oberen Teil des Längenbalkens den Weltenrichter, der die Toten aus den Gräbern ruft. Rechts und links knien fürbittend Maria und Johannes. Zu den Füßen des auf dem Erdball thronenden Gottmenschen steigen zwei Tote aus ihrer Gruft. Den Rest des Längenbalkens nehmen zwei Totentanzszenen ein, Tod und Papst und Tod und Kardinal. Auf dem Stäbe der Brustseite des Gewandes befinden sich zwei weitere, oben Tod und Erzbischof, darunter Tod und Bischof. Zu beachten ist, daß auf dem Meßgewand nur solche Szenen des Totentanzes angebracht sind, in denen geistliche Personen zum Todesreigen abgeholt werden.

Die Darstellung auf dem Schilde des Pluviale entspricht dem Bild im oberen Teile des Meßgewandkreuzes. Sehen wir dort die Auferweckung der Toten zum Gericht, so gewahren wir hier als Gegenstück dazu die Wiedererweckung des Lazarus.

Die Stäbe des Pluviale bestehen gerade wie beim Osnabrücker Chorkappenbesatz aus je drei übereinander angebrachten Feldern. Es haben auf ihnen die weltlichen Herren ihren Platz erhalten. Die Reihenfolge der Szenen beginnt an der linken Seite mit Tod und Kaiser; darunter folgt Tod und König,

¹ Stimmen aus Maria-Laach LX (1901) 118 ff.

weiter Tod und Herzog. Rechts eröffnen den Reigen Tod und Graf; ihnen schließen sich an Tod und Ritter und als die letzten Tod und Edelmann. Die dargestellten Personen sind dieselben, die auch sonst in den Totentänzen aufzutreten pflegen. Welche Szenen einst auf den Dalmatiken dargestellt waren, läßt sich nicht mehr feststellen.

Hinzugefügt sei, daß die Besätze aller drei Gewänder nach Ausweis der Technik und des Stils der Stickereien flandrische Arbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts sind, und zwar müssen sie aus ein und derselben Hand oder doch derselben Werkstatt hervorgegangen sein. Das bekundet der Charakter der Borten, welche die einzelnen Felder umrahmen, die Behandlung des Fußbodens, die Form der Arabesken, welche auf allen drei Gewändern den oberen Teil der Felder füllen und sich voneinander nur in minimaler, mehr zufälliger als beabsichtiger Weise unterscheiden. Namentlich erhellt das aber daraus, daß drei Szenen der Osnabrücker Pluvialstäbe: Tod und Papst, Tod und Kardinal, Tod und Bischof, wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, wörtlich auf der Kasel von St-Nicolas wiederkehren.“

Zum Schlusse sei es mir gestattet, nochmals auf jenes Bild zurückzukommen, das den Anlaß zu der ganzen Untersuchung gegeben hat, nämlich auf jenes in der St Jodokskapelle zu Überlingen am Bodensee, das Herr Kunstmaler V. Mezger im Jahre 1902 aufgedeckt und vortrefflich kopiert hat (vgl. Tafel I). An der Südwand des Langhauses läuft unter der Fensterbank ein längerer Gemäldezyklus hin, der mit einer Kreuzigungsgruppe eröffnet wurde. Auf diese folgen drei reich gekleidete Männer, die mit dem Ausdruck des Schreckens starr auf den gleichen Gegenstand schauen. Der vorderste und älteste trägt einen reich damazierten, bis zu den Knöcheln ragenden Leibrock und darüber einen dunkeln Mantel mit Schellenkragen; beide Hände hat er zum Redegestus erhoben. Der zweite trägt einen gelblichen Leibrock mit Hermelinkragen und schwarzem Oberkleid. Mit der Rechten hält er ein Zepter, auf der Linken sitzt ein Falke. Das blonde Lockenhaupt schmückt, wie auch bei seinem Vordermann, eine barettartige Krone. Der dritte, von jugendlichem Aussehen, trägt ein rotes, nicht ganz bis zu den Knien reichendes Wams mit einer roten Mütze auf dem Kopf; die Rechte hat er auf die Brust gelegt, während er mit der Linken einen Falken hält. Alle stecken in auffallend langen Schnabelschuhen von roter Farbe. Unmittelbar vor den drei Lebenden stehen die drei Toten, von denen der vorderste allerdings in der oberen Partie stark beschädigt ist. Eigentliche Skelette vermochte der Künstler auch hier nicht zu zeichnen, sondern nur abgemagerte Gestalten mit leeren Augenhöhlen und entfleischten Nasen. Rote Schlangen winden sich um die schwarzgrauen Körperteile, ragen sogar wie Feuerflammen aus den Mund- und Augenhöhlen. Von den Knochenschultern hängt das Leichentuch als Mantel herab, während das grinsende Haupt mit einer goldenen Krone, bestehend aus Reif und Kugelspitzen, geziert ist. Zwei sehr geschickt gezeichnete Spruchbänder, deren Inhalt leider nicht mehr zu entziffern ist, sind über den beiden Gruppen angebracht. Den Hintergrund bildet ein grünlicher Vorhang mit Goldfransen, der sich hinter der Kreuzigungsgruppe fortsetzt, wodurch wohl angedeutet werden soll, daß beide Szenen zusammengehören. Koloristisch betrachtet war das Überlinger Bild eine sehr ansehnliche Leistung; denn die grauen Totengestalten mit ihren goldenen Kronen und die Figuren der Lebenden mit ihren reichen Gewändern heben sich sehr wirkungsvoll von dem grünen Hintergrund ab, und es ist ein großer Unterschied zwischen den handwerklichen

Schildereien in Badenweiler und dem farbenprächtigen Bild in Überlingen. Aber auch dieses verrät noch nichts von jenem Aufschwung, den die Kunst von der Mitte des 15. Jahrhunderts auch diesseits der Alpen genommen, und die schematisch steife Art, mit der der Maler seine Figuren ohne landschaftlichen Hintergrund und ohne Kenntnis der Perspektive in den Raum stellt, ist für die Datierung von Wichtigkeit. Übrigens gibt uns die Baugeschichte der Kapelle sichere Anhaltspunkte. Im Jahre 1424 hat ein Überlinger Bürger eine Summe zur Erbauung des Gotteshauses gestiftet, und im Jahre 1462 hat der Weihbischof von Konstanz dieselbe eingeweiht. Es ist damit aber nicht gesagt, daß der Bau und die Innenausstattung erst um diesen Zeitpunkt vollendet wurden, im Gegenteil wird man annehmen dürfen, daß man sofort, nachdem die Bausumme gestiftet war, an die Herstellung der Kapelle schritt, die bei ihren einfachen Formen und ihrem geringen Umfang um 1430 vollendet gewesen sein wird. In dieser Zeit ist denn auch unser Bild gemalt worden, welches, wie auch das an der Nordwand des Langschiffes angebrachte Gemälde der Jakobslegende, zur ursprünglichen Ausstattung der Kapelle gehört.

Welchem Umstand verdankt dieses in Deutschland immerhin seltene Sujet seine Entstehung? Sollte es nicht auch eine Stiftung einer religiösen Genossenschaft sein wie der gegenüberliegende Zyklus der Jakobslegende, der ohne Zweifel den Kreisen der Überlinger Jakobspilger sein Entstehen verdankt. Bis auf den heutigen Tag wird in der ehemaligen Reichsstadt Überlingen an Fastnacht ein Schwerttanz, und zwar von den Bürgern des Stadtteils, in dem unsere Kapelle liegt, aufgeführt. Was aber heute zum bloßen Karnevalsspiel geworden ist, war im Mittelalter eine religiöse Zeremonie, die in ihren Anfängen vielleicht in die vorchristliche Zeit hinaufreicht. In dem Dorfe Cervières, Departement des Hautes-Alpes, wird bis zur Gegenwart am Rochusfest ein altertümlicher Schwerttanz, Bachuber genannt, aufgeführt, der, wie das Heiligenfest, an dem er stattfand, andeutet, den Zweck hatte, sich vor der Pestgefahr zu sichern durch die Fürbitte des Pestpatrons¹. Sollte das Überlinger Bild und der Schwerttanz seiner Bürger eine ähnliche Bedeutung haben? Tatsächlich versammeln sich die Überlinger Schwerttänzer bis auf den heutigen Tag, bevor sie zum Waffentanz antreten, in der Kapelle, in welcher die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten abgebildet ist, um eine heilige Messe zu hören. Sollte zwischen Schwerttanz und Totentanz — so hat man die Bilder unserer Legende oft genannt — nicht irgend welche Beziehung bestehen?

Aus diesen Untersuchungen ergibt sich also, daß die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten viel weiter verbreitet war und viel mannigfaltigere Formen angenommen hat, als man nach den bisherigen Untersuchungen annehmen konnte. In der literarischen Form war sie hauptsächlich in Frankreich verbreitet, wo wir aus dem 13.—15. Jahrhundert sechs verschiedene Bearbeitungen kennen gelernt haben. Hier ist sie von Anfang an mit moralischen Tendenzen und religiösen Motiven stark durchsetzt. Die niederdeutsche Fassung verrät französischen Einfluß, während die oberdeutsche Form, wie sie in der Wolfenbüttler Handschrift vorliegt, ganz selbständig gehalten ist und nur den Grundgedanken der Legende, wie er in dem Spruch der Toten an die Lebenden ausgesprochen ist, in rein menschlichen Motiven

¹ Vgl. Kilian, Georgia oder der Mensch im Leben und im Staat I, Leipzig 1806, 1,

306, zitiert von Massmann, Serapeum VIII 135.

variiert. Die Legende war aber schon, bevor Baudouin de Condé im 13. Jahrhundert sie poetisch bearbeitete, Gemeingut der abendländischen Christenheit geworden, wie sich aus der Verbreitung des Spruches ergibt und daraus, daß sie schon im 12. Jahrhundert in Italien einen unbekanntem Dichter zu einem großen Poem begeisterte. Ursprünglich muß sie ganz allgemein von drei Lebenden und drei Toten gehandelt haben, wie sich aus dem ständigen Titel „Les trois vivs et les trois morts“ ergibt. Bald werden aus den drei Lebenden drei Könige. Doch viel größeres Gewicht legen die Erzähler alle darauf, die Toten zu individualisieren: sie werden zum Bischof, Graf, König; Papst, Kardinal, päpstlicher Notar; in Deutschland zu den Vätern der Lebenden. Mit der Verbreitung der Totentanztexte im 15. Jahrhundert verliert die Legende in ihrer literarischen Form an Interesse, während sie sich in der bildlichen Darstellung neben den Totentanzbildern weiter erhält.

Wie der Text, so wissen auch die ältesten bildlichen Darstellungen zunächst nur allgemein von drei Lebenden und drei Toten, die sich ruhig gegenüber treten, so in Metz (S. Segolena) und in der Miniatur der Handschrift aus der Arsenalbibliothek in Paris. Doch beginnt schon hier die Legende ihre Modulationsfähigkeit zu zeigen: in S. Segolena sehen wir zwei Gruppen von Lebenden neben den Toten, und in der erwähnten Miniatur erscheinen die Lebenden als Frauen. In Badenweiler sind die Lebenden Fürsten verschiedener Alterstufen. In Kermaria sprengen sie mit Kronen auf dem Haupt über den Kirchhof, im Begriff, auf die Jagd zu gehen. Das Motiv der Jagd, meist angedeutet durch einen Falken, den die Könige auf der linken Faust tragen, bleibt fortan beliebt, doch ist es kein wesentlicher Zug der Legende. Zunächst zur malerischen Ausschmückung erfunden, geht es auch in den Text über und hat lediglich den Zweck, den Gegensatz zwischen Leben und Sterben möglichst deutlich zum Ausdruck zu bringen. Darum ist die Behauptung Camillo Morgans¹, die mittelalterlichen Totentanzschöpfungen — unter Totentänzen meint er die Bilder unserer Legende, insbesondere jenes zu Pisa — stünden mit dem edeln Weidwerk in engster Beziehung, und die Totentanz-idee verdanke sozusagen der Jagd ihren Ursprung, falsch.

Dem ästhetischen Empfinden des unbekanntem Meisters vom Campo Santo in Pisa hat es widerstrebt, drei stehende Gerippe zu malen und die Toten als lebend und handelnd darzustellen. Darum ließ er die Lebenden vor drei Särgen angelangen. Da aber die Legende eine Zwiesprache zwischen Lebenden und Toten verlangt, läßt er im Namen der Toten den Eremiten sprechen, der ebensowenig wie das Jagdmotiv zum ursprünglichen Inhalt der Legende gehört. Wie die Entwicklung vor sich ging, zeigt deutlich folgendes Beispiel: Das an letzter Stelle von Montaiglon mitgeteilte Gedicht hat eine lange Einleitung, in welcher der Dichter auf die Legende vorbereitet. Wörtlich wurde das ganze Stück in die *Grande dance macabre* und die *Heures* übernommen, aber die Einleitung des Dichters wird einfach dem Eremiten in den Mund gelegt.

Vasari hat den Pisaner Eremiten Makarius getauft, wahrscheinlich in Erinnerung an den Begriff „*Dance macabre*“; es ist darum gänzlich unberechtigt, wenn neuere Forscher unsere Legende kurzweg Makariuslegende nennen und den Eremiten, der diesseits und jenseits der Alpen bald beliebt wurde, mit dem ägyptischen Aszeten ohne weiteres identifizieren. Aus Italien stammt

¹ Natur und Kultur V, München 1908, 219 ff.

auch das andere Motiv, daß die Toten den Lebenden feindselig gegenüber-treten, auf sie schießen und ihnen nachreiten (Subiaco, Clusone).

Während in der literarischen Form der Legende die Lebenden nur allgemein als Vornehme, die Toten dagegen deutlich als Vertreter verschiedener Lebensstände gekennzeichnet werden, ist es in der bildlichen Darstellung gerade umgekehrt. Zwar soll auch hier nicht der personifizierte Tod dreimal wiederholt, sondern bestimmte Tote dargestellt werden, aber genau charakterisiert werden nur die Lebenden. Schon in den Miniaturen des 14. Jahrhunderts sind sie Frauen, im Codex Harl. Papst, Kaiser, König, in Clm 14053 König, Rechtsgelehrter, Königin, in den meisten monumentalen Bildern König, Herzog, Graf.

Lehrreich ist auch der Zusammenhang, in dem das Bild auftritt. In Frankreich ist es fast stets das Kirchhofskreuz, in Deutschland eine Kreuzigungsgruppe, in Ditchingham und Ennezat das Jüngste Gericht. Wichtiger ist die Tatsache, daß unsere Legende in Paris, in Kermaria, in Clusone, auf der oben beschriebenen Paramentenstickerei und in fast allen französischen Totentanzdrucken vom Ende des 15. Jahrhunderts in enger Verbindung mit dem Totentanz erscheint. Sollen damit nur verwandte Erscheinungen zufällig miteinander vereinigt werden, oder darf man daraus schließen, daß die Totentanzbilder sich aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten entwickelt haben? Ich bin in der Tat der Meinung, daß man von der Legende der drei Lebenden und der drei Toten ausgehen müsse, wenn man das Rätsel des Totentanzes lösen will; aus diesem Grunde habe ich sie hier auch so ausführlich behandelt. Sollte sich meine Vermutung, daß der Totentanz aus der Legende herausgewachsen ist, bestätigen, was aber noch untersucht werden muß, so setzt jedenfalls die Entwicklung nicht bei der literarischen, sondern bei der monumentalen Form der Überlieferung ein, weil nur in letzterer wie im Totentanz die Lebenden als deutlich herausgearbeitete Individuen uns entgegentreten.

V. DER TOTENTANZ UND DIE LEGENDE DER DREI LEBENDEN UND DER DREI TOTEN.

1. DIE BISHERIGEN ANSCHAUUNGEN ÜBER DIE ENTSTEHUNG DES TOTENTANZES.

A. DIE ERSTE ZUSAMMENFASSENDE BEHANDLUNG.

Bis zum Jahre 1820 hat niemand das Problem des Totentanzes einer eingehenden Untersuchung für würdig erachtet, und die gelegentlichen Bemerkungen einzelner Historiker angesichts bestimmter Monumente verraten eine vollständige Unkenntnis dieser mittelalterlichen Kulturerscheinung. In Deutschland waren „Holbein“ und „Totentanz“ untrennbare Begriffe; in Frankreich glaubte man, daß der Totentanz seinen Ursprung in England habe¹, und in England meinte man, daß die erste Idee dazu in Deutschland entstanden sei².

Die erste zusammenfassende Darstellung über Totentänze verdanken wir J. D. Fiorillo, der in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“³ unserem Thema einen großen Abschnitt widmet und eine Reihe von Mißverständnissen aufklärt. So hat Fiorillo zuerst erkannt, daß sich die Worte des Pariser Chronisten: „L’an 1424 fut faite la dance macabre [maratre] aux Innocens et fut commencée environ le mois d’aoust et achevée en Caresme en suivant“⁴, nicht auf ein Schauspiel, sondern auf einen Gemäldezyklus beziehen. Von der irrtümlichen Meinung ausgehend, die bis auf die Gegenwart alle Forscher beherrscht, daß die Skelette, die den einzelnen Lebenden beigegeben sind, jeweils der personifizierte Tod seien, behauptet er, daß man im 13.—14. Jahrhundert darauf verfallen sei, den Tod als Skelett darzustellen, um die Menschen zu schrecken; zur Erinnerung an irgend eine große Sterblichkeit, die keinen Stand verschonte, hätte man alsdann die Totentänze erfunden⁵. Der Gedanke, den Tod ein musikalisches Instrument spielend oder in dem Bestreben darzustellen, jemanden zu einem Tanze zu zwingen, scheint ihm eine Ursache zu haben, die sich in die mythologischen, fabelhaften Zeiten verliere. Dabei lehnt er die Hypothese von Ludwig Suhl ab, der schon im Jahre 1783 angesichts des Lübecker Toten-

¹ So Félibien in seiner „Histoire de la ville de Paris“ zum Jahre 1424. Auch ganz gelehrte Franzosen schrieben noch im Anfang des 19. Jahrhunderts die Totentänze ihres eigenen Landes Holbein zu (vgl. Peignot, Recherches sur les danses des morts 83).

² Stove, Survey of London 1599, S. 264
³ IV, Hannover 1820, 119—174.

⁴ Journal d’un bourgeois de Paris 1405 à 1449, publ. par Al. Tuetey, Paris 1881, 203.

⁵ Fiorillo, a. a. O. 122—123.

tanzes das Tanzmotiv aus dem deutschen Sprichwort „nach jemandes Pfeife tanzen“ erklären wollte, mit der ganzen richtigen Motivierung, daß dieser Ausdruck erst dem Gemälde entlehnt sei.

Doch legt Fiorillo auf diese grundsätzlichen Erörterungen kein großes Gewicht; seine Absicht geht dahin, die mannigfaltigen Totentanzdarstellungen genau zu unterscheiden, sie in chronologischer Ordnung vorzuführen und festzustellen, inwieweit Holbein als Maler von Totentanzbildern in Betracht kommt.

B. DIE TOTENTÄNZE IN DER FRANZÖSISCHEN UND ENGLISCHEN LITERATUR.

Die erste selbständige Schrift über Totentänze verdanken wir dem Franzosen Gabriel Peignot¹, der gleich in den ersten Sätzen hervorhebt, daß er über sein Thema, abgesehen von zwei kleinen Abhandlungen über Totentanzdrucke, keine Literatur vorgefunden habe. Peignot muß ein komischer Herr gewesen sein. Nachdem er auf LVI Seiten über den Totentanz überhaupt und die Totentanzdrucke im besondern gehandelt hat, sieht er zu seinem Schmerze, daß sein Büchlein doch zu klein ausgefallen sei, und kündigt in einem Avertissement dem Leser an, daß er nun noch einen Aufsatz über den Ursprung und die Geschichte der Kartenspiele beifügen wolle. Doch statt dessen folgt zunächst auf 74 Seiten eine Abhandlung über den Totentanz von Basel und jenen von Holbein, die man voneinander unterscheiden müsse, und auf Seite 77—194 eine ermüdende Behandlung der *Dance macabre*, der *Dance des aveugles* etc. Jetzt erst wird die in Aussicht gestellte Geschichte der Kartenspiele angefügt. Viele Kapitel hätte Peignot sich sparen können, wenn er den grundlegenden Aufsatz des verständigen Fiorillo gekannt hätte. Wie dieser geht auch Peignot von den antiken Todesdarstellungen aus und schildert zunächst die bekannte Szene im „Gastmahl des Trimalchio“ von Petronius (Satir. 34), wo erzählt wird², daß nach einem üppigen Mahle ein Sklave ein silbernes Skelett brachte, das er nach Art einer Gliederpuppe den Gästen vorführte, wozu Trimalchio die Worte deklamierte:

Heu! heu! nos miseros quam totus homuncio nil est!
 Quam fragilis tenero flamine vita cadit!
 Sic erimus cuncti, postquam nos auferet orcus.
 Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Nachdem er sodann noch auf einen von Gori veröffentlichten geschnittenen Stein hingewiesen, auf dem ein Skelett vor einem Flöte spielenden Landmann tanzt, glaubt er unter Hinweis auf die tanzenden Skelette von Cumae feststellen zu können, daß den Alten die Idee des Totentanzes nicht unbekannt gewesen sei.

Im christlichen Mittelalter, als die ursprüngliche Reinheit der Sitten bedenklich nachgelassen habe, sei man auf die Idee gekommen, dem Volke, um es zu sittlichem Ernste zurückzuführen, den Tod in sinnlich wahrnehmbaren Bildern vorzuführen, und unter dem Eindruck der großen Sterben im 14. Jahrhundert seien alsdann die Totentänze entstanden.

Darnach möchte man vermuten, daß Peignot den Aufsatz von Fiorillo, der ja den gleichen Gedanken ausspricht, gekannt hat, obwohl er ihn nicht nennt.

¹ Recherches historiques sur les danses des morts et sur l'origine à jouer, Dijon 1826.

² Eine ähnliche Sitte erwähnt Herodot II., 78.

Verdienstlich ist das Kapitel über die *Dance macabre*¹, die er seltenerweise von der „*Dance des morts*“ (Basler und Holbeinsche Zyklen) unterscheidet. Er bringt eine Reihe von Nachrichten aus französischen Geschichtsquellen des 15. Jahrhunderts über das Gemälde des Klosters Saints-Innocents in Paris und berichtet, wie mir scheint, wiederum in Abhängigkeit von Fiorillo, einige irrtümliche Auffassungen. So war bis in die dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Meinung verbreitet, der Text zum Pariser Totentanz stamme von einem deutschen Dichter Macaber und sei nach ihm „*Dance macabre*“ genannt worden, ein Irrtum, der sich an eine lateinische Ausgabe des Totentanztextes mit folgendem Titel knüpft: *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et a Petro Desrey emendata. Parisiis per magistrum Guidonem Mercatorem (Guyot Marchant) pro Godofredo de Marnef, 1490* (Bild 14)².

Es fällt Peignot nicht schwer, zu zeigen, daß der französische Text schon in älteren Druckausgaben vorliege und daß das Wort „*macabre*“ bereits im



Bild 14. Aus dem Totentanz von Guyot Marchant. Paris 1485.

Anfang des 15. Jahrhunderts in der französischen Literatur vorkomme. Zu erklären vermag auch er es nicht, wie ihm auch die von Van Praet aufgestellte Etymologie (*maqbara* = Grab, Plural *maqābir*) nicht einleuchten will, weil die mohammedanische Auffassung vom Tod mit der christlichen nicht harmoniere.

Auf Peignot fußt in seinem allgemeinen Teil der Engländer Francis Douce³, der sich in der Hauptsache die Erklärung der Holbeinschen Todesbilder zum Vorwurf gemacht hat. Er hat das Verdienst, zuerst auf die Legende

¹ A. a. O. 77 ff.

² Der Titel hat auch sonst viel Verwirrung angerichtet. Verbreitet wurde das Märchen von einem deutschen Dichter Macaber durch Fabricius, der in seiner „*Bibliotheca med. et inf. latinitatis*“ (V 1) schreibt: *Macaber auctor speculi morticini sive speculi choreae mortuorum, non tamen ab eo compositi, sed rhythmis germanicis, quos latinis circa anno*

Künstlê, Drei Lebende und drei Tote.

1460 (sic) reddidit Petrus Desrey . . . Auch das Gelehrtenlexikon von Jocher und Rotermond IV 298 verzeichnet den Dichter „Macaber“.

³ *The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on the several representations of that subject, butmore particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein, London 1833.*

der drei Lebenden und der drei Toten als einer mit dem Totentanz nahe verwandten Erscheinung aufmerksam gemacht zu haben¹. In ihr glaubt er auch die Erklärung des Wortes „macabre“ gefunden zu haben, und er leitet es von dem Mönche ab, der auf einzelnen Bildern und in einigen Legendenformen im Namen der Toten zu den Lebenden spricht.

Wir werden später sehen, daß diese Hypothese ganz haltlos ist.

Auch Douce geht von den Personifikationen des Todes bei den Alten aus, ohne freilich eine Verbindung zwischen dem vorchristlichen Altertum und den mittelalterlichen Ideen, die dem Totentanz zu Grunde liegen, zu finden. Letzterer sei vielmehr eine Erfindung „der finsternen Zeiten mönchischer Bigotterie, die dem mißleiteten Volke klar machte, daß die Furcht vor dem Tode eine Gott angenehme Gesinnung sei“.

Von Interesse ist sein Versuch, zu erklären, wie das Motiv des Tanzes mit dem Sterben in Verbindung kam. Er geht von den religiösen Tänzen aus, die man in vor- und nachchristlicher Zeit vor und in den Gotteshäusern aufführte, um dann ausführlich von jener Tanzwut zu reden, die zum erstenmal aus der Diözese Magdeburg im 11. Jahrhundert berichtet wird, und die sich bis ins 14. Jahrhundert verfolgen läßt.

Ja schon Eugen II. hätte sich genötigt gesehen, zu bestimmen: *ut sacerdotes admoneant viros ac mulieres, qui festis diebus ad ecclesiam occurrunt, ne ballando et turpia verba decantando choros teneant ac ducant similitudinem paganorum peragendo*. Da aber die Sucht des gemeinen Volkes, in den Kirchen und auf den Friedhöfen zu tanzen, unausrottbar schien, so sei der Klerus auf den Gedanken verfallen, das Schauspiel des Totentanzes einzuführen.

Ich brauche nicht ausdrücklich beizufügen, daß dieser Erklärungsversuch verfehlt ist, denn er ist innerlich unwahrscheinlich und in der Geschichte nirgends belegt. Zudem darf nicht übersehen werden, daß in dem schauerlichen Reigen, der nach Douce dem Volke die Lust an dem sündhaften Tanze abgewöhnen sollte, der Tod seine Partner fast ausschließlich aus aristokratischen und klerikalischen Kreisen holt.

Unterdessen hatte Achille Jubinal² einen neuen Totentanz in der Kirche zu La Chaise-Dieu aus dem 15. Jahrhundert gefunden und kurz in einer besondern Abhandlung beschrieben (Bild 15). Er hebt in seinen einleitenden Bemerkungen hervor, daß der mittelalterliche Totentanz mit den tanzenden Skeletten des Altertums in keiner Beziehung stehe. Er sei vielmehr aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten, und zwar unter dem Einfluß der großen Sterben des 14. und 15. Jahrhunderts herausgewachsen.

Aus dem übrigen recht dürftigen Inhalt hebe ich nur noch hervor, daß Jubinal die Erklärung von Douce: *Macabre = Macarius*, ablehnt mit der ganz richtigen Begründung, daß die *Vita* bei den Bollandisten von einer Beziehung des *Macarius* mit dieser Legende nichts weiß.

¹ *The Dance of Death* 31 u. 228.

² *Explication de la danse des morts de La Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle, précédée de quelques détails sur les autres monuments de ce genre*, Paris 1841. Seltsamerweise gibt er von den Bildern nur eine einzige Szene an und verweist für die übrigen auf das schwer zugängliche Werk „*Les anciennes Tapisseries*

historiées“. In der dritten Ausgabe aus dem Jahre 1862, die mir aber nicht zugänglich ist, wird der ganze Zyklus auf fünf Tafeln mitgeteilt. Langlois bildet den Totentanz von La Chaise-Dieu auf Tafel XLII ebenfalls unvollständig, aber doch in seinen wesentlichen Bestandteilen ab. Die Datierung scheint mir unsicher, und die Bilder sind später übermalt worden.



Bild 15. Totentanz in La Chaise-Dieu.

Fortoul¹ ergeht sich in der Einleitung zu seinen Untersuchungen über den Holbeinschen Totentanz in tief sinnigen Betrachtungen über die Kultur-entwicklung des Mittelalters. Die großen Fortschritte, die das 12. und 13. Jahrhundert auf allen Gebieten gezeitigt haben, brachten nach ihm die Kirche in die größte Gefahr, ihren Einfluß auf die Menschheit zu verlieren. Da seien nun die Franziskaner und Dominikaner auf den genialen Gedanken verfallen, durch Erfindung des Totentanzes die Menschen in die Arme der Kirche zurückzutreiben. Dabei vergißt der geistreiche Franzose aber vollständig, daß sowohl dem Texte des Totentanzes wie ganz besonders auch der Legende von den drei Lebenden und Toten, die Fortoul ganz richtig mit dem Totentanz in Verbindung bringt, vielfach ein geradezu kirchenfeindlicher, jedenfalls ein antiklerikaler Zug innewohnt.

Was Fortoul weiter über kirchliche Tänze etc. vorbringt, können wir hier füglich übergehen; Peignot und Douce sind seine Quellen.

Geradezu ein Prachtwerk, was typographische Ausstattung und Reichhaltigkeit der Abbildungen angeht, hat uns Langlois² über die Totentänze hinterlassen. Leider kann dieses Lob nicht auch auf den Inhalt ausgedehnt werden. Von den Totentanzskulpturen auf dem Kirchhof Saint-Maclou zu Rouen ausgehend, trägt Langlois in behaglicher Breite und mit großem Fleiß alles zusammen, was er über die Materie bei seinen Vorgängern fand, ohne auch nur in einem einzigen Punkt unser Wissen über die Entstehung der Totentänze zu fördern.

Auch der lange und sehr gelehrte Brief eines gewissen Leber, der am Schlusse des ersten Bandes mitgeteilt wird, eröffnet keine neuen Gesichtspunkte. Der Wert der Publikationen besteht in den 54 Tafeln, mit deren Erklärung sich fast der ganze zweite Band befaßt.

Gleichzeitig mit Langlois veröffentlichte der in historisch-philologischer und musikalischer Hinsicht sehr gelehrte Georges Kastner³ eine sehr

¹ La Danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlottbauer, Paris 1842.

² Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts par E. H. Langlois, accompagné de cinquante-quatre planches et de nombreuses vignettes . . . suivi d'une lettre de C. Leber et d'une note de Depping. Ouvrage complété et publié par A. Pottier et A. Baudry. 2 Bde, Rouen 1852.

³ Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, litté-

raires et musicales sur les divers monuments de ce genre, qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger, accompagnées de la danse macabre, grande ronde vocale et instrumentale . . . et d'une suite de planches représentant de sujets tirés d'anciennes danses des morts des XIV^e, XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, la plupart publiés en France pour la première fois, avec les figures d'instruments de musique qu'ils contiennent, ainsi que d'autres figures d'instruments du moyen-âge et de renaissance, Paris 1852.

schätzenswerte Arbeit über den Totentanz, die er dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. widmete. Sein eigentlicher Zweck ist die musikalische Seite der Totentänze. Er begnügt sich nicht damit, die Musikinstrumente, deren sich die Totengerippe auf den ihm bekannten Bildern bedienen, genau zu beschreiben und abzubilden, sondern er komponiert auch einen von Edouard Thierry gedichteten Totentanztext.

Darauf hätte sich Kastner beschränken sollen. Statt dessen nötigt er aber den Leser, noch einmal den ganzen Wust von antiquarischer Gelehrsamkeit über die Vorstellungen und Abbildungen des Todes bei den Alten, über *Dance macabre* und die Versuche, dieses Wort zu erklären, über Statistik und Bibliographie der Totentänze, lauter Dinge, die seine gelehrten Landsleute schon zur Genüge erzählt hatten, noch einmal über sich ergehen zu lassen. Es muß allerdings zugegeben werden, daß Kastner die von Peignot, Douce und Fortoul benutzten Quellen selbständig durchforscht und mit einer Reihe neuer Beobachtungen ergänzt hat, aber gefördert hat er die Wissenschaft nur für die Geschichte der Musikinstrumente.

In Frankreich ruhte die Totentanzforschung zwei Dezennien lang, bis Valentin Dufour den Pariser Totentanz, wie er in der Ausgabe von Guyot Marchant aus dem Jahre 1485 überliefert ist, aufs neue edierte und untersuchte¹. Was er hier zu unserem Thema im allgemeinen bemerkt, geht nicht in die Tiefe; aber einige Gedanken verdienen doch hervorgehoben zu werden. So macht er darauf aufmerksam, daß *Dance* im mittelalterlichen Französisch die Bedeutung von Vorbeimarsch einer großen Menschenmenge in geordnetem Zuge bedeute, also etwa mit Parade und Prozession zu übersetzen ist. Doch bezweifle ich, ob es richtig ist, daß man mit dem Begriff stets die Nebenbedeutung von etwas Unglücklichem, Schrecklichem verbunden habe.

Auch Dufour entscheidet sich für die einst so ungläubig aufgenommene Erklärung von „*Macabre*“, wie sie van Praet zuerst aufstellte, und er kann sich darauf berufen, daß die modernen französischen Philologen sich diesem Erklärungsversuch durchaus anschließen.

Auch darin stimme ich Dufour bei, wenn er auch keinen Beweis erbringt, daß der Totentanz aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten sich entwickelt habe.

Im Jahre 1882 entdeckte und publizierte F. Soleil den Totentanz von Kermaria (Bild 16)². Leider ist mir die Schrift nicht zugänglich. Aber nach dem, was er in seinen „*Heures gothiques*“³, wo er den Zyklus von Kermaria in schlechten Abbildungen mitteilt, zu den Totentänzen überhaupt bemerkt, ist er so unselbständig (S. 69—80), daß von ihm ein Beitrag zur Lösung unserer Frage nicht zu erwarten ist. Aber auch den von ihm selbst entdeckten Totentanz hat er entschieden falsch beurteilt, und er scheint gar nicht im stande zu sein, ein mittelalterliches Gemälde zeitlich zu bestimmen. Die Kirche von Kermaria stammt aus zwei verschiedenen Perioden: die vier ersten

¹ V. Dufour, *Recherches sur la Dance macabre peinte en 1485*, extrait du *Bibliophile français*, 1873; *La Dance macabre des Saints-Innocents de Paris d'après l'édition de 1485*, Paris 1874; *La Dance macabre de 1485*, Paris 1874; *La Dance macabre peinte sous les charniers des Saints-Innocents de Paris (1425)*,

reproduction de l'édition princeps donnée par Guyot Marchant (1485), Paris 1891.

² *La Danse macabre de Kermaria-an-Isquit, Saint-Brieuc* 1882.

³ Felix Soleil, *Les Heures gothiques et la Littérature pieuse aux XV^e et XVI^e siècles*, Rouen 1882.

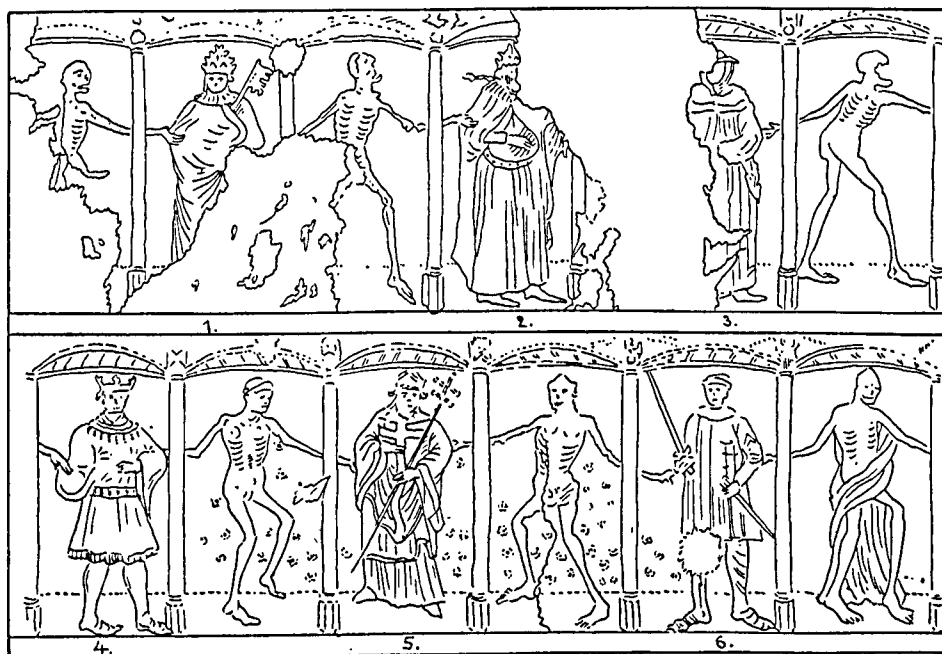


Bild 16. Totentanz in Kermaria.

Gewölbejoche gehören dem 13. Jahrhundert an; die drei folgenden mit dem Querschiff und Chor sind aus dem 14. Jahrhundert. Die Totentanzgemälde befinden sich nun im frühgotischen Teil der Kirche rechts und links über den Arkaden und sind so einfach und unbeholfen gehalten, daß man spätestens ans 14. Jahrhundert denken darf. Die Bilderreihen brechen auf beiden Seiten da ab, wo der Anbau des 14. Jahrhunderts beginnt. Sie müssen also älter sein als dieser, denn es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum der Maler, wenn er, wie Soleil behauptet, erst um 1450 seinen Zyklus gemalt hätte, als die Kirche schon um drei Joche und das Querschiff vergrößert war, seine Gebilde auf die frühgotischen Mauerflächen zusammengedrängt hätte. Im Totentanz von Kermaria fehlen im Vergleich zur *Dance macabre* von Paris oder vielmehr zur Druckausgabe von Guyot Marchant von 1485 außer dem einleitenden und dem Schlußbild sieben Paare (Domherr, Kaufmann, Arzt, Advokat, Pfarrer, Küster und Eremit). Wie Soleil behaupten kann, der Maler habe diese Stände aus Raummangel weggelassen, ist mir unbegreiflich. Nein, diese Gestalten fehlen, weil wir hier den Totentanz in seiner frühesten Entwicklung vor uns haben; sowenig der vierzeilige oberdeutsche in den Handschriften eine Verkürzung des Klein-Basler Totentanzes ist, ebensowenig ist jener von Kermaria eine Verkürzung der *Dance macabre* von Paris.

C. DIE DEUTSCHE TOTENTANZLITERATUR.

In Deutschland sind zunächst nur kleinere und gelegentliche Untersuchungen zu verzeichnen. So liefert Karl Grüneisen schätzenswerte Beiträge zur Geschichte und Beurteilung der Totentänze¹, die er um ein Exemplar aus der Stuttgarter Bibliothek zu bereichern in der Lage ist. Freilich versteht

¹ Kunstblatt 1830, Nr 22 ff.

man nicht, warum er diesen Codex, der nach ihm „das Erzeugnis klösterlicher Geschmacklosigkeit aus den spätesten Zeiten“ ist, der Vergessenheit entreißt. Grüneisen findet, daß Fiorillo, Peignot und Hegner¹, auf die er sich stützt, das komische Element in seiner eigentümlichen, bald harmlosen bald sarkastischen und polemischen Mischung mit dem Ernstern und Schauerlichen genügend zu erklären unterlassen haben.

Man hat aber nicht die Empfindung, daß Grüneisen sich auf dem richtigen Wege bewegt in seinem Unternehmen, das eigentliche Wesen der Totentänze zu erklären, weil ihm stets die Stiche Holbeins, die wohl *Imagines mortis*, aber keine eigentlichen Totentänze mehr sind, vor Augen schweben, und weil seine Absicht dahin geht, „dem großen Meister von Bern, Nicolaus Manuel, der dem Totentanz eine Reihe von Zügen beigefügt hat, die den ursprünglichen Erzeugnissen fremd sind, den lange nicht allgemein genug anerkannten Kranz zu sichern“. Wer das Wesen der Totentänze erklären will, muß von der *Dance macabre* zu Kermaria, den niederdeutschen Totentanzbildern und dem oberdeutschen vierzeiligen Text ausgehen.

Auch den Geist des mittelalterlichen Christentums faßt Grüneisen einseitig auf, und es sind eitel Phrasen, wenn er behauptet, daß die mittelalterliche Kirche, als sie sich vor die Aufgabe gestellt sah, die rohen Völker des Nordens zu christlicher Bildung und Sitte zu erziehen, statt sie emporzuziehen ins freie Leben des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung, eine Zwangs- und Strafanstalt errichtete, die, gleich dem alttestamentlichen Gesetze, nicht durch den Geist des Glaubens und der versöhnenden Liebe und einer heiteren Weltansicht, sondern durch strenge Satzungen, durch harte Bußübungen und durch Drohungen zeitlicher und ewiger Strafen die Menschheit im Zaume zu halten suchte. Aus diesem Streben entwickelten sich nach ihm die Totentänze.

Allein Grüneisen geht von der falschen Anschauung aus, als ob die Totentänze von der Kirche als solcher ausgingen und gleichsam ein Kirchengebot wären. Das ist grundfalsch; vielmehr ist daran festzuhalten, daß sie eine vereinzelte Erscheinung sind, die stets und überall auf das Volk selbst und nicht auf die Kirchenobern zurückgehen. Besser gelingt Grüneisen die Erklärung des komischen, scherzhaften Zuges im Totentanz, indem er auf den Volkswitz hinweist, der sich auf allen Gebieten mittelalterlicher Kunst bemerkbar macht. „Diese komische Seite der mittelalterlichen Kunst war recht eigentlich ein in der Natur selbst begründetes Gegengewicht gegen das Extrem scholastischer Leere in einer spitzfindigen Theorie, harten Zwanges in der hierarchischen Kirchenverfassung und grämlicher Ascese in der Mönchsmoral. Gegen solche Fesseln lehnte sich in kräftigem Selbstbewußtsein das frische Leben und die jugendliche Natur der nordischen Völker auf. . . . Die Masse des Volkes nahm ihre Zuflucht zum Scherze, um die Last kirchlicher Gebote und heiliger Legenden sich zu erleichtern. Am eifrigsten war der niedere Klerus selbst beflissen, teils gegen die höhere Geistlichkeit teils unter sich das Spiel der Laune walten zu lassen. . . .“

In die Reihe künstlerischer Produktionen, welche diese launige Seite des mittelalterlichen religiösen Volkscharakters repräsentieren, muß man sonach auch die Totentänze stellen. . . .“

Ich muß jedoch auch hier bemerken, daß die Mischung des Heiteren und Possenhaften mit dem Ernstern und Schauerhaften, worin Grüneisen das Wesen

¹ Hans Holbein der Jüngere, Berlin 1827.

der Totentänze sieht, erst in den letzten Ausläufern desselben sich findet. Ursprünglich sind sie durchaus ernste und feierliche Prozessionen der verschiedenen Stände zu dem letzten Endziel. Grüneisen hat zudem eine ganz falsche Auffassung von der kirchlichen Kultur des Mittelalters. Auch in der Zeit des Zerfalls der Scholastik hat man die gelehrten Streitigkeiten der Schule nicht in das Volk getragen; auch hat man dieses weder nach scholastischer Methode unterrichtet noch mit grämlicher Aszese der Mönchsmoral geplagt.

Auf solche prinzipielle Fragen geht H. F. Massmann¹, dessen Verdienst in der bibliographischen Beschreibung der Abdrücke von Holbeins „Imagines mortis“, des Groß-Basler und des vierzeiligen deutschen Totentanzes mit 24 Paaren, der *Dance macabre* und der französischen Gebetbücher mit Totentänzen besteht, nicht ein. Er hat zuerst erkannt, daß dem vierzeiligen oberdeutschen Totentanztext die Priorität vor allen übrigen deutschen Texten zukommt.

Das Büchlein von F. Naumann, *Der Tod in allen seinen Beziehungen, ein Warner, Tröster und Lustigmacher*², soll nur ein bescheidener Beitrag zur Literaturgeschichte der Totentänze sein. Es ist dies auch in der Tat, und man ist über die gänzliche Unkenntnis der vorausgehenden französischen Werke überrascht. Wertvoll ist nur die Beschreibung und Abbildung der Totentanzskulpturen vom herzoglichen Schloß in Dresden aus dem Jahre 1534, wo die verschiedenen Stände von drei Toten zum Sterben geführt werden. Das Totentanzproblem an sich macht ihm wenig Sorgen: die ernste Darstellung des deutschen Todes gehört ganz eigentümlich dem frühesten Mittelalter an, und fast will es scheinen, als ob vom 12., besonders vom 13. bis 15. Jahrhundert, begünstigt von den damaligen Päpsten, Poesie, Malerei und Bildhauerkunst gewetteifert hätten, den doch so schönen Jüngling der Griechen als furchterregendes Skelett darzustellen. . . . Wer nun auf die kühne, gewiß poetische Idee eines Totentanzes gekommen ist, wird nie mit Gewißheit bestimmt werden können. Einige behaupten, man müsse die Idee einem deutschen Dichter, Exemius Macaber, zuschreiben. . . .³

Oberflächlicher kann man die Sache gewiß nicht anfassen.

Einige neue Momente dagegen bringt A. Ellissen⁴ in seiner geistreichen Abhandlung zu Holbeins Initialbuchstaben. Auch er geht, den französischen Forschern folgend, von den antiken Todesmythologien aus, um aber festzustellen, daß der Ursprung des Totentanzes nicht in der griechischen und römischen Vorzeit, sondern im Morgenlande zu suchen sei, wofür ihm Beweis ist die Benennung „*Dance macabre*“, die er nach van Praet erklärt und für eine wörtliche Herübernahme aus dem Arabischen hält, wo „*tanz-d-makabiri*“ Kirchhofskurzweil bedeutet. In der arabischen Literatur spiele der Dämon Azrael, wie aus dem von Herder bearbeiteten Märchen „*Der Wagen des Todes*“ zu ersehen sei, eine ähnliche Rolle wie der Tod im Totentanz.

¹ Litteratur der Todtentänze. Aus dem „*Serapeum*“ besonders abgedruckt, Leipzig 1840. Ders., Die Basler Todtentänze in getreuen Abbildungen. Nebst geschichtlicher Untersuchung sowie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, mit einem Atlas, Stuttgart 1847: Der Schatzgräber, hrsg. von J. Scheible, Tl 5.

² Dresden 1844.

³ A. a. O. 6.

⁴ Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Todtentanz nach Hans Lutzelburgers Originalholzschnitten . . . treu copiert von Heinrich Loedel. Mit erläuternden Gedenkversen und einer geschichtlichen Abhandlung über die Todtentänze, Göttingen 1849.

Das eigentliche Wesen des Totentanzes sieht Ellissen in dem satirischen Element, das er in Zusammenhang bringt mit der in Dichtung und Bildnerie des Mittelalters typisch gewordenen Personifizierung des Narrentums. Er stützt sich dabei auf eine Anregung von K. Rosenkranz, der in seiner „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter“ bemerkt: „Der Totentanz veranschaulicht die Eitelkeit der närrischen Welt und verkehrt ihre Verkehrtheit.“

Dieser Erklärungsversuch trifft in der Hauptsache mit demjenigen Grün-eisen zusammen und beruht auf den gleichen Fehlern.

Jakob Grimm¹ erklärt die Verbindung des Tanzes mit dem Tode so: „Der Tod wird als Bote gedacht. Boten zu sein pflegten im Altertum Fiedler und Spielleute; es liegt nahe, den Tod mit seinem Gesinde einen Reigen aufführen zu lassen.“ Allein ich kann nicht finden, daß die Verbindung der Begriffe Bote und Spielmann eine so enge ist, wie Grimm annimmt. Manche Spielleute übernahmen, weil ihr Beruf sie von Ort zu Ort führte, Botendienste, aber nicht alle Boten waren Spielleute. Wäre die Annahme Grimms richtig, so müßte in allen Totentänzen der Tod als Fiedler auftreten, was aber nicht zutrifft.

Von großem Einfluß auf die Totentanzbetrachtungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Wackernagels Aufsatz „Der Totentanz“². Sein eigentliches Thema bilden zwar nur die Basler Bilder, aber er schickt eine wertvolle kultur- und literargeschichtliche Untersuchung voraus und gibt eine Darstellung der allgemeinen Zustände des 14. und 15. Jahrhunderts, die von seinen Nachfolgern vielfach wörtlich übernommen wird.

Zeiten sozialen und politischen Unglücks, wie sie die zwei letzten Jahrhunderte des Mittelalters mit sich brachten, üben nach Wackernagel auf die einzelnen Menschen je nach deren Sinn eine ganz verschiedene Wirkung aus: „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.“ In Italien sind die deutlichsten Beispiele hierfür Dante und Boccaccio. „Oder deutsche Beispiele. Nebeneinander gehen da geistliche Lieder der Buße und des Heimwehs und weltliche selbst der frevelhaftesten Art. . . . Dieser Gegensatz von düsterem Ernst und scherzendem Leichtsinne stand jedoch nicht lediglich so unvermittelt da; er fand zugleich seine gemütlliche 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 Torheit, als Narrheit dem Gelächter preisgab; er fand sie mit höherem Maß der Erhebung, als Spott und Ironie gewähren konnten, in jenér großen Stimmung des Gemütes, wo Laune und Wehmut, komische und tragische Weltanschauung in einen Ton zusammenfließen, im Humor. . . . Zumal aber auch ward diese Art und Weise, die Dinge der Welt zu betrachten, auf den angewendet, der auch keines Standes achtet noch schonst und jeden Unterschied ausgleicht, auf den Tod, den Genius des Zeitalters. . . . Immerfort und immer auf dem Grunde der ironisch-humoristischen Stimmung wurden neue Verbildlichungen und Personifizierungen des Todes erfunden und gebraucht und aus der Poesie in die alltägliche Denk- und Sprechweise fortgepflanzt.“ Wackernagel findet alsdann, daß die mittelalterliche Todesmythologie vor dem 14. Jahrhundert fast durchgehends einen andern Charakter besessen habe als in und seit demselben. „Vor ihm geschah die Verbildlichung meist noch ohne Zutun des Humors, in einem einfachen, aber durch die Einfachheit großartigen Stil, und es ward der Tod . . . entweder mit weiterer Ausführung eines biblischen Bildes als Ackersmann dargestellt, der den Garten des Lebens jätet und eine Blume darin

¹ Deutsche Mythologie, 3. Ausgabe, Göttingen 1854, 807.

² Zuerst erschienen in Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum IX 302—365, dann in erweiterter Gestalt in: Basel im 14. Jahrhundert. Geschichtliche Darstellungen zur

fünftén Säkularfeier des Erdbebens am St. Lukastage 1356, hrsg. von der Basler Historischen Gesellschaft, Basel 1856, 377—425. Wieder abgedruckt in Wackernagels Kleineren Schriften I, Leipzig 1872, 302—375. In dieser Form hat die Abhandlung allseitige Beachtung gefunden.

nach der andern bricht . . . oder mit mehr Selbständigkeit der Vergleichung als ein gewaltiger König, der durch die Lande fährt und seine Heerscharen, eben die Sterbenden, sammelt. . . . Anders seit dem 14. Jahrhundert. Für die Neigungen, die von jetzt an herrschten, waren jene Bilder zu heldenhaft einfach, zu unmittelbar: man ließ sie meistens fallen und griff dafür nach solchen, die auf den näheren Stufen des Alltagslebens lagen, und die den Eindruck des Erhabenen dadurch machten, daß sie das Große einkleideten in verhältnismäßig Niederes und Geringes, ja Gemeines. . . . Hieran denn endlich lehnt sich die Vergleichung, auf die 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 Festgelags zu gehen pflegen, mit Musik und Tanz.⁴

Wackernagel behauptet alsdann, daß die deutsche Literatur schon im 14. Jahrhundert eine Dramatisierung des Totentanzes besessen habe. Zum mittelalterlichen Drama gehörte aber gemeinlich Musik und Tanz.

So gelehrt und geistreich diese Ausführungen auch sind, so kann ich doch nicht zugeben, daß sie die Entstehung der Totentänze richtig erklären. Der größte Fehler besteht darin, daß Wackernagel stets von deutschen Kultur- und Literaturverhältnissen ausgeht. Und doch ist der Totentanz in ganz Europa verbreitet und ist sicher nicht in Deutschland entstanden. Hierhin kam er vielmehr aus Frankreich, und zwar schon in seiner ausgebildeten Form. Alsdann scheint es mir nicht richtig zu sein, daß alle mittelalterlichen Schauspiele mit Musik und Tanz verbunden waren, und es ist eine leere Behauptung, daß der Totentanz schon im 14. Jahrhundert in Deutschland als Drama bestanden hat¹. Wohl gab es Dialoge zwischen dem Tod und den Lebenden in großer Zahl, aber sie waren nicht zu dramatischer Aufführung bestimmt².

Nach Lübke³ ist der Totentanz ein monumentales Memento mori. In ihrer „roh sinnlichen Äußerlichkeit“ sah sich die Kirche des 14. Jahrhunderts genötigt, den Gläubigen, die besonders seit dem raschen Wachstum der Städte in leidenschaftlicher Unbändigkeit überschäumten und einen unerschöpflichen Hang zu fröhlichem Saus und Braus, derbe Festeslust und rohe Ausschweifung an den Tag legten, eine gemalte Predigt vor Augen zu stellen. Als Lübke dieses scharfe Urteil über die Kirche des 14. Jahrhunderts fällte, war er der Meinung, daß die Totentänze von Como, Klein-Basel, Paris und Minden noch dem genannten Zeitraum angehörten; sie sind von ihm aber sämtlich falsch datiert. Auch hat er die eigentliche Idee unserer Darstellungen nicht erfasst; wenn er in ihnen ein Memento mori schlechthin sieht. Der Totentanz will, wie sich gerade aus dem Berliner Text ganz deutlich ergibt, nicht einfach sagen, daß alle Menschen sterben müssen und daß vor dem Tod alle Menschen gleich seien, sondern er will die Todeskandidaten vor dem schnellen und unvorhergesehenen Tode warnen. Darum ist die demokratische Gesinnung, die Lübke in unsern Bildern ausgedrückt findet, eine Erfindung von ihm, die andere gedankenlos nachschrieben.

Diese Ideen werden zum Teil wörtlich herübergenommen von Woltmann⁴ in seiner Einleitung zu Holbeins Totentanz, nur daß das komische Element in der mittelalterlichen Kunst überhaupt schärfer betont wird.

¹ Das hat auch Schnaase, Zur Geschichte der Totentänze (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung der Baudenkmale VI. Wien 1861, 221—223) erkannt.

² Vgl. Die Totentanzsprüche von Schröder (Germania XII 284 ff) und die oben mit-

geteilten Sprüche aus der Wolfenbüttler Handschrift.

³ Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin, Leipzig 1862.

⁴ Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen², Leipzig 1874.

Wackernagels Anschauungen übernimmt alsdann Rahn¹ in der Einleitung zu den Totentänzen der Schweiz. Wessely² lehnt es ab, die Totentänze mit den großen Sterben des 14. Jahrhunderts in Beziehung zu bringen. Die Begründung, die er dafür vorbringt, ist allerdings hinfällig: der Klein-Basler Totentanz sei schon aus dem Jahre 1312, also vor dem Eintreten der großen Seuchen. Überdies „weiß“ Wessely, daß es schon im frühen Mittelalter Zeremonien gab, bei denen der Tod als Akteur auftrat und seine Rolle hatte.

„Es waren teils mimische Vorstellungen oder Ballette, bei denen eine Person den Sprecher, den Erklärer machte, teils Prozessionen, durch welche stets wechselnde Bilder an den Zuschauern vorübergeführt wurden.“³ Wie unsicher es aber mit dem „Wissen“ Wesselys bestellt ist, ersieht man daraus, daß er noch behauptet, eine solche Pantomime habe im Jahre 1424 in der Minoritenkirche zu Paris stattgefunden. Es ist aber nach Wessely noch wahrscheinlicher, daß beide, die theatralischen wie die bildlich dargestellten Totentänze in einem und demselben gemeinschaftlichen Boden, dem Worte des Dichters und Predigers, wurzeln. Dahin gehörten die Verso des Thibaud de Marly, des Walter de Mapes, des Barthel Regenbogen und die Expektionen populärer Prediger, welche die hier ausgesprochenen Gedanken: „Vom Papst bis zum Bettler, vom Greis bis zum Säugling, alles verfällt dem Tode“, per enumerationem partium unter das Volk brachten⁴. „Wie bildeten sich nun die alten ‚Choreae‘ oder Prozessionen zu einem Tanze aus?“ Zufällig sei ein Maler auf die Idee verfallen, den Totengestalten ein Musikinstrument in den Mund zu geben. „Hatte man dem Tod einmal ein Instrument gegeben, so ergab sich der Tanz von selbst.“⁵

Diese Erklärung ist aber darum hinfällig, weil in den französischen monumentalen Totentänzen, von denen die Untersuchung doch stets auszugehen hat, der Tod niemals ein Musikinstrument hat. Die tanzende Bewegung ist also das Frühere und führte erst in den Miniaturen und den deutschen Totentänzen zur Beigabe der Musikinstrumente.

Auch W. Bäumker⁶ ist in seiner populären und rein kompilatorischen Darstellung von Wackernagel abhängig, gibt aber eine gute Übersicht der gesamten Materie. Dasselbe gilt auch von Th. Prüfer⁷, der 1883 den Berliner Totentanz (Bild 17) in guten farbigen Lithographien herausgab und eine wertvolle chronologisch geordnete Zusammenstellung aller ihm bekannten Totentänze damit verband. Auch nach ihm ist es über jeden Zweifel erhaben, daß die Totentanzbilder aus dem Drama herausgewachsen sind.

Das Tanzmotiv erklärt er daraus, daß man das „Tanzen als Heilmittel nicht nur gegen den Schmerz über den Tod eines Freundes und Verwandten, sondern auch gegen schwere Krankheit ganz allgemein im Mittelalter anwandte.“ Allein wenn dem so ist, so begreift man nicht, warum in unsern Bilderzyklen gerade der Tod den Tanzreigen eröffnet, während die Lebenden nur gezwungen sich zum Tanze führen lassen.

Weitaus die selbständigste Untersuchung über unsern Gegenstand aus neuerer Zeit hat W. Seelmann in seiner Abhandlung „Die Totentänze des Mittelalters“ geliefert⁸.

Vom Lübecker Totentanz aus dem Jahre 1463 ausgehend, weist Seelmann nach, daß der alte niederdeutsche Text und wahrscheinlich auch die Bilder in der Marienkirche zu Lübeck (Tafel VIIa) auf ein niederländisches Vorbild zurückgehen; nach den Niederlanden kamen Text und Bilder aber aus Frankreich, wo der Totentanz schon im 14. Jahrhundert verbreitet war.

¹ Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, 650 ff.

² Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876.

³ Ebd. 34. ⁴ Ebd. 36. ⁵ Ebd. 37—38.

⁶ Der Todtentanz: Frankfurter zeitgemäße Broschüren, Neue Folge II, Nr 6, Frankfurt a. M. 1881.

⁷ Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Todtentanzbilder überhaupt. Mit 4 Blatt farbiger Lithographien, Berlin 1883.

⁸ Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XVII (1891), Norden und Leipzig 1892, 1—80.

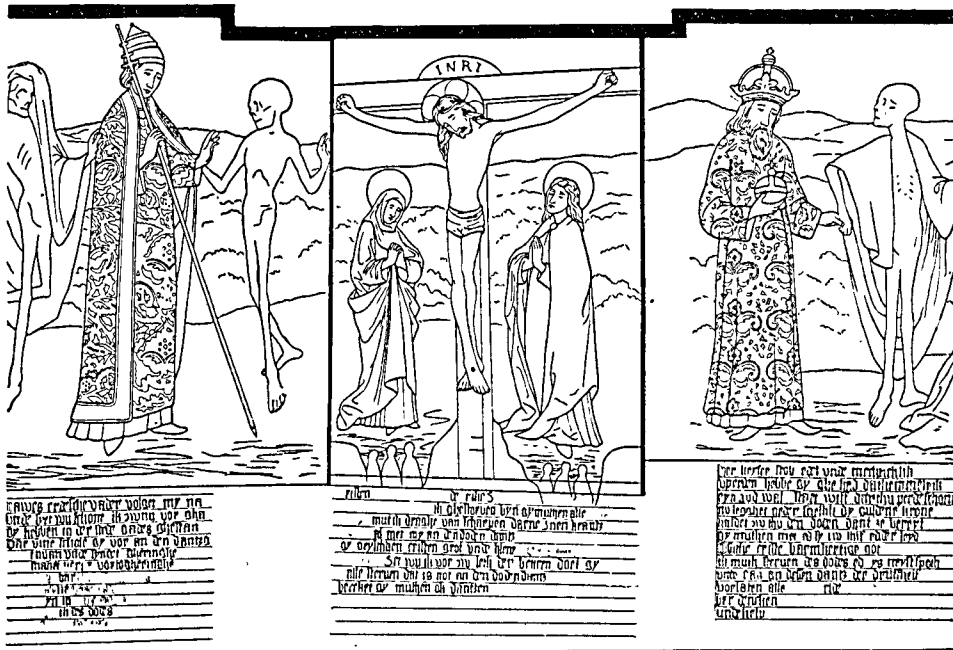


Bild 17. Totentanz in der Marienkirche zu Berlin.

„In sämtlichen hochdeutschen und französischen Texten ist das Zwiegespräch zwischen Menschen und Tod derartig gestaltet, daß der Tod eine ganze Strophe zu dem von ihm zum Tanz aufgeforderten Menschen spricht. Dieser antwortet in der folgenden Strophe. Darauf wendet sich in einer neuen Strophe der Tod zu dem Nächstfolgenden, der dann wieder, wie sein Vorgänger, in einer Strophe antwortet. . . Im Lübecker Totentanz von 1463 richtet der Tod, nachdem er sieben Verse zu irgend einer Person geredet hat, im achten Verse derselben Strophe die Aufforderung an die nächstfolgende Person, zum Tanze anzutreten. Diese redet dann in einer achtzeiligen Strophe den Tod an, worauf dieser in den ersten sieben Versen der nächsten Strophe erwidert, um dann wieder die achte Zeile an die folgende Person zu richten.“¹ Diese Eigentümlichkeit, daß der Tod, der mit den verschiedenen menschlichen Wesen spricht, immer ein und derselbe ist, findet sich, wie Seelmann glaubt, nur noch in dem altspanischen *Danza general de la muerte* aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, der aber auch seinerseits eine Übersetzung oder Bearbeitung des nämlichen altfranzösischen Originals des 14. Jahrhunderts ist, aus dem auch der Lübecker Text stammt. Daraus ergibt sich für Seelmann folgendes wichtige Resultat²:

„Das Bild kann nicht das Ursprüngliche, das Frühere gewesen sein. Wäre der älteste Text als Erläuterung zu einem vorhandenen Bilde, welches den menschlichen Figuren im Tanzreigen je einen besondern Tod als Tanzpartner gab, verfaßt worden, so hätte der Dichter nach Art der jüngeren Totentänze jeden Tod einzig und allein zu seinem Tänzer sprechen lassen können. Auch würde ein Maler, der unabhängig von einem Text ein Gemälde entwirft, den Entwurf in Einklang mit der Besonderheit seiner Kunst gesetzt haben. Der Dichter kann zeitlich aufeinander folgende Vorgänge schildern, der Maler ist auf die bildliche Wiedergabe dessen beschränkt, was das Auge in demselben Moment erschauen kann. Den Tanz in seinem Verlaufe, also wie der Tod nacheinander die verschiedenen Menschen auffordert, in demselben Gemälde bildlich darzustellen, war unmöglich. Ein Maler hätte nicht an einen Gesamtreigen gedacht, sondern in einzelnen Gruppenbildern den Tanz veranschaulicht.

Es muß also das Werk des Dichters, der Text, das Ursprüngliche gewesen und zu ihm, zu seiner Erläuterung oder Veranschaulichung, das Bild hinzugefügt sein. . . Der Maler ergriff den Ausweg, den Tod so oft zu malen, als er das Wort ergreift, und die sämtlichen Tode und Menschen zu einem Gesamtreigen zu vereinigen.“

¹ Ebd. 6—7.

² Ebd. 12.

Auch die Frage, welcher Dichtungsgattung der von ihm erschlossene altfranzösische Totentanztext ursprünglich angehört habe, weiß Seelmann zu beantworten: aus der eigentümlichen Dialogform, daß der Tod in der nämlichen Strophe zuerst die vor ihm stehende Person anspricht und sich dann im letzten Vers an die nachfolgende wendet, ergebe sich, daß die alte Totentanzdichtung ein Drama war. Dabei gibt er allerdings zu, daß diese Schlußfolgerung noch durch andere Gründe zu stützen sei.

Obgleich es hiernach scheinen könnte, daß Seelmann der angeblichen dramatischen Form im Lübecker Totentanztext nur nebensächliche Bedeutung beimesse, ist sie doch der eigentliche Ausgangspunkt seiner ganzen Beweisführung. Sie trübt sein Auge und verleitet ihn zu einer Reihe von Irrtümern. Weil er, von Wackernagel beeinflusst, mit der vorgefaßten Meinung an seine Aufgabe herantritt, daß der Totentanz ursprünglich ein Drama gewesen sei, greift er auch sofort aus der großen Zahl von Monumenten und Texten, die ihm alle wohl bekannt sind, den niederdeutschen in Lübeck heraus und behauptet von ihm ohne allen Beweis, daß er die altertümlichste Form von allen erhaltenen Totentänzen darbiete. Er tut dies, obwohl weder vom Text noch von den Bildern die Originale mehr vorhanden sind. Seelmann hat das richtige Empfinden, daß man von den ältesten Formen auszugehen habe, wenn man das Wesen des Totentanzes ergründen will; aber man versteht nicht, wie er achtlos an dem vierzeiligen Text vorbeigehen konnte, den schon Massmann als Erzeugnis des 14. Jahrhunderts nachgewiesen hat. Aber freilich, Reste vom ursprünglichen Drama stecken in ihm nicht, darum muß ihn Seelmann beiseite lassen. Wäre er von ihm ausgegangen, so hätte er sich vor einem andern Irrtum bewahrt, der für seine Untersuchung so verhängnisvoll geworden ist und der darin besteht, daß er glaubt, jeder menschlichen Figur sei jedesmal der nämliche personifizierte Tod beigegeben. „Blicken wir auf die Totentanzgemälde, so finden wir nicht einen Tod, sondern eine große Anzahl Figuren, welche den Tod darstellen. Jeder menschlichen Figur ist ihr eigener, besonderer Tod beigegeben und häufig dem ganzen Reigen noch außerdem ein oder einige Tode als Pfeifer oder Vortänzer.

In dem Texte, welchen der lübisch-revalische Totentanz und die Danza general bieten, ist dagegen der Tod, welcher mit den verschiedenen menschlichen Wesen redet, immer ein und derselbe. Denn wenn z. B. der Tod in den ersten Zeilen der Strophen dem Papst antwortet und in der Schlußzeile derselben Strophe den Kaiser auffordert, zum Tanz anzutreten, und dann, als dieser Einwendungen erhebt, sie in derselben neuen Strophe widerlegt, in welcher er sich schließlich zur Kaiserin wendet, so kann hierbei doch immer nur derselbe Tod als redend gedacht sein¹.

Die Gemälde zeigen also viele Tode, die Dichtung kennt nur einen einzigen Tod.

Es liegt hier ein Widerspruch zwischen Bild und Text vor. . . .²

Aus dem Text des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes³ in den Handschriften und Blockbüchern hätte Seelmann entnehmen können, daß die Todesfiguren im Gemälde nicht der personifizierte Tod sein wollen, sondern Tote;

¹ Es ist aber nicht allein die eigentümliche Dialogform, die erkennen läßt, daß der personifizierte Tod spricht; auch der Inhalt läßt dies deutlich erkennen.

² Seelmann a. a. O. 11.

³ Daß Seelmann diesem so wenig Beachtung schenkte, ist für seine Untersuchung sehr nachteilig geworden.

denn sie werden als des Todes Gesellen, Knechte, als wilde Wölfe usw. bezeichnet. Fehse, auf dessen Untersuchung wir weiter unten noch zu sprechen kommen, hat unwidersprechlich nachgewiesen, daß in diesem alten Text der Tod als Personifikation niemals auftritt. Wohl ist dies aber in den 15 Zusatzstrophen im monumentalen Klein-Basler Totentanz der Fall, die sich schon durch ihre Sprache als spätere Erfindung kennzeichnen. Man hat also um die Mitte des 15. Jahrhunderts den Totentanz in seiner Eigenart nicht mehr erkannt und im Text ihn aus einem Tanz Lebender mit Toten zu einem Todestanz umgestaltet.

Übrigens hätte Seelmann auch aus den französischen Denkmälern ersehen können, daß die Gemälde nicht viele Tode, sondern viele Tote geben wollen. Ich will auf den Umstand, daß in der *Grande dance macabre* dem Reigen vier Tote mit Musikinstrumenten vorausgehen, die doch unmöglich den einen personifizierten Tod darstellen können, kein besonderes Gewicht legen, weil das eine spätere Entwicklung des französischen Totentanzes ist. In dem Totentanz zu Kermaria, dem ältesten Denkmal Frankreichs dieser Art, das in seiner ursprünglichen Form erhalten ist, macht der Maler den schwierigen Versuch, die Toten zu individualisieren, indem er ihnen phantastische Tierköpfe aufsetzt. Die Totenfigur zwischen Wucherer und Mönch trägt ferner Frauenkleidung¹. Das gleiche gilt von den Totengestalten in *La Chaise-Dieu*, wo der Maler, um es ganz deutlich auszudrücken, daß nicht der Tod, sondern verschiedene Tote die Lebenden zum Sterben abholen, die Gestalt, die den Ritter anfaßt, mit weiblichen Brüsten ausstattet; andern gibt er affenartige Köpfe².

Wenn also Seelmann einen Widerspruch zwischen Text und Bild konstatiert, so ist dieser zuzugeben; aber ich leugne, daß er daher kommt, daß das Gemälde ein bildlich fixiertes Drama sei. Wenn der Maler es unternommen hätte, das geistliche Schauspiel vom Totentanz darzustellen, wo der eine Tod die verschiedenen Lebenden abholt, so hätte er vernünftigerweise sein Bild nur so gestalten müssen, daß die ganze Prozession der Lebenden dem einen Tod entgegenschritte. Diese Form zeigt auch das Totentanzgemälde in *Pisogne*³.

Wenn Seelmann recht hätte, so wären alle Totentanztexte, in denen der Tod zu jedem Lebenden eine besondere Strophe spricht, spätere Adaptierungen des Schauspieltextes an das Bild, und alle ursprünglichen Totentanztexte hätten die dramatische Form des lübeckischen und der *Danza general* aufgewiesen. Es läßt sich aber positiv zeigen, daß gerade das Umgekehrte der Fall ist. Der französische Text tritt uns in der ältesten Überlieferung entgegen einmal in den sechs Strophen, die sich in *Kermaria* erhalten haben, und dann in der bald nach 1425 gefertigten englischen Übersetzung des Mönches *Lydegate*. In beiden Fällen spricht der Tod zu jedem Lebenden eine besondere Strophe. Erst in der Druckausgabe vom Jahre 1485 wird in drei Strophen versucht, die sog. dramatische Form einzuführen.

¹ Vgl. *Soleil*, *Les Heures gothiques* 283.

² Es ist das Verdienst von *Goette*, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, *Straßburg* 1897, 36 ff, auf diese Eigentümlichkeiten hingewiesen zu haben.

³ Abgebildet bei *Vallardi*, *Trionfo e Danza della morte o Danza macabra a Clusone. Dogma della morte a Pisogne*, *Tafel V u. VI*; auch *Vigo*, *Le Danze macabra etc.* 80 gibt

eine Skizze. Das Fresko besteht aus zwei Teilen; auf dem ersten empfängt der gekrönte Tod, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, die geistlichen und weltlichen Würdenträger sowie eine Gesellschaft von bürgerlichen Männern und Frauen, die alle Geld und Kostbarkeiten bei sich tragen. Auf dem zweiten Bild führt Christus die Auserwählten dem bewaffneten Tod entgegen.

Man begreift übrigens leicht, wie um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein französischer Bearbeiter des Textes auf den Gedanken verfiel, den Tod in derselben Strophe seinen Vorder- und Hintermann ansprechen zu lassen. Er wurde dazu durch das Reigenbild veranlaßt, in dem der Tod beide zugleich anfaßt.

Der Gegensatz zwischen Text und Bild ist ferner in den Denkmälern, die Seelmann seiner Untersuchung zu Grunde legt, in noch viel weiterem Umfang vorhanden, als er ahnt: im Bilde handeln verschiedene Tote, die fast überall, auch in deutschen Monumenten, als besondere Individuen zu erkennen sind; im Texte aber spricht der eine personifizierte Tod. Diese Toten können aber unmöglich aus dem Schauspiel, wie Seelmann es sich denkt, stammen; denn hier spricht stets der nämliche Tod.

Der Gegensatz zwischen Text und Bild muß also anders erklärt werden.

Die Totentanzgemälde sind ihrem Inhalte nach zum monumentalen Schmuck von Kirchhofmauern, Gottesackerkapellen und Beinhäusern bestimmt und auch ohne Text verständlich.

Die 60—80 Strophen des Textes von je acht Zeilen, die ja ein kleines Buch ausfüllen, können in einer Zeit, wo die Kunst des Lesens noch so wenig verbreitet war, unmöglich ursprünglich als Unterschriften zu monumentalen Bildern gedacht gewesen sein. Der natürliche Platz so umfangreicher Texte ist das Papier oder das Pergament. Sie sind erst entstanden, als man anfang, die Totentanzszenen auch in Handschriften zu übertragen. Aus ihnen wanderten alsdann die bald volkstümlich gewordenen Strophen auch unter die monumentalen Bilder, für die sie ursprünglich nicht verfaßt waren. Dieser Sachverhalt läßt sich für Klein-Basel noch genau verfolgen, wo man die Strophen des vierzeiligen oberdeutschen Textes der Handschriften verwendete.

Die Texte sind also das spätere Element in der Totentanzidee; alle sind mit Ausnahme des vierzeiligen oberdeutschen Textes mit den 24 Paaren erst in einer Zeit entstanden, da man den ursprünglichen Sinn der Gemälde nicht mehr verstand und glaubte, die Totenfiguren, die den einzelnen Lebenden beigegeben sind, seien immer der nämliche personifizierte Tod. Daher rührt der Gegensatz zwischen Text und Bild.

In Deutschland läßt sich diese Entwicklung noch deutlich verfolgen; denn während im Text des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes, wie er in den bekannten Münchener und Heidelberger Handschriften und Blockbüchern überliefert ist, die Toten deutlich als Individuen reden, ist in den 15 Zusatzstrophen, um die der Maler des Klein-Basler Totentanzes den Zyklus vermehrt, überall aus den Toten der Tod geworden. Gefördert wurde diese Entwicklung durch das Bestreben, den Inhalt immer mehr predigtartig zu gestalten. In Frankreich, wo schon im 13. Jahrhundert bei Baudouin de Condé die Sprüche der Toten an die Lebenden azetisch gefärbt sind, hat diese Entwicklung früher eingesetzt, und es fehlen uns hier die Zwischenstufen. Reste haben sich in den Überschriften der *Dance macabre* erhalten, wo die Strophen der ursprünglichen Toten stets mit „Le mort“ eingeführt werden, während man die Empfindung hat, daß la Mort spricht.

Seelmann hat selber empfunden, daß seine Hypothese von dem Vorhandensein eines französischen Totentanzdramas noch durch urkundliche Zeugnisse gestützt werden müsse. Diejenigen, die er anführt, sind recht eigenartig und aus später Zeit.

Was für ein Spiel es war, das sich Herzog Philipp der Gute an seinem Hof zu Brügge im Jahre 1449 aufführen ließ, läßt sich aus folgendem Rechnungsausweis nicht mehr erkennen:

A Nicaise de Cambray, peintre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier à deffroyer au mois de septembre l'an 1449, de la ville de Bruges, quant il a joué devant mondit seigneur, en son hostel, avec ses autres compaignons, certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la dance macabre . . . VIII francs¹.

Ein geistliches Schauspiel in der Art, wie Seelmann uns das Totentanzdrama schildert, hat der lebenslustige Herzog sich von dem Maler Nicasius aus Cambray gewiß nicht vorspielen lassen. Übrigens scheint der Rechnungsschreiber selber nicht recht gewußt zu haben, wie er das Spiel bezeichnen soll.

Nicht viel deutlicher ist eine ähnliche Notiz aus einer Handschrift aus Besançon, die in Du Canges Glossarium s. v. Machabaeorum chorea Aufnahme fand und vielfach kommentiert wurde:

Sexcallus solvat D. Ioanni Caleti, matriculario S. Ioannis, quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitas illis, qui choream Machabaeorum fecerunt 10. Iulii (1453) nuper lapsa hora missae in ecclesia s. Ioannis Evangelistae, propter capitulum provinciale fratrum minorum. Der Seneschall wird hier beauftragt, dem Sakristan der Johanniskirche die vier Simasien (= 24 Maß) Wein zu vergüten, welche dieser, als am 10. Juli 1453 bei Gelegenheit des Provinzialkapitels der Franziskaner nach der Messe der Makkabäertanz aufgeführt wurde, den Darstellern desselben gegeben hatte.

Wenn die Franziskaner von Besançon den Ordensprovinzialen ein geistliches Schauspiel, wie Seelmann es sich vorstellt, aufführten, so geschah dies doch gewiß durch die Mitglieder ihres Konventes. Diese zu verköstigen war aber nicht die Aufgabe des Sakristans der Johanniskirche; es können darum jene, „qui choream Machabaeorum fecerunt“, nur Handwerker gewesen sein, etwa Maler, wie beim Spiel in Brügge, welche die Zurüstung zum „tableau vivant“ trafen. Über die Art des Spiels ist aus beiden Urkunden nichts zu entnehmen. Das Spiel in Brügge denke ich mir als eine Moralität in der Art des englischen Stückes: „The pride of life“, wo der Tod den König des Lebens besiegt; der Rechnungsschreiber nannte es: jeu . . . sur le fait de la danse macabre, weil darin der Tod wie in der eigentlichen Dance macabre sprechend auftrat².

Was das Spiel von dem Provinzialkapitel der Franziskaner angeht, so wirft vielleicht der 10. Juli, an dem es aufgeführt wurde, einiges Licht auf die „chorea Machabaeorum“. An diesem Tage feiert die Kirche von alters her das Fest der sieben Söhne der hl. Felicitas, von denen einer nach dem andern zur Hinrichtung abgeführt wurde³. Vielleicht hat man diese Legende, die in ihrem Inhalt und in ihrer literarischen Darstellung große

¹ Mitgeteilt von De Laborde, Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le 15^{ème} siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas II, 1, 393.

² Dafür spricht die merkwürdige Siegesfeier, die der Herzog von Bedford nach dem Siege von Verneuil beging: seine Soldaten schritten in feierlicher Prozession, aus deren

Mitte ein Skelett hervorragt, das auf dem Haupt eine Königskrone und in der Hand einen Zepter trug, durch die Stadt. Die Prozession nannte man Dance macabre ou infernale. Vgl. Peignot, Recherches sur les danses des morts XXXV.

³ Vgl. Künstle, Hagiographische Studien über die Passio Felicitatis cum VII filiis, Paderborn 1894.

Ähnlichkeit mit dem Martyrium der makkabäischen Brüder aufweist, in Form eines lebenden Bildes aufgeführt. Die Aufführung mußte, wenn sie nach dem Wortlaut der Legende vor sich ging, jeden Beschauer an die Gemälde der *Dance macabre* erinnern, denn in der Legende wie in dem Gemälde werden eine Reihe von Männern in verschiedenen Altersstufen zum Tode geführt. Es lagen darum dem Schreiber der Zahlungsanweisung die Begriffe „*Dance macabre*“ und „*Maccabaei*“ nahe, und ersteres, da er sich des lateinischen Idioms zu bedienen hatte, mit „*chorea Machabaeorum*“ zu übersetzen, zumal man auch in Frankreich das Wort „*macabre*“ im 15. Jahrhundert nicht mehr verstand und in der mannigfaltigsten Weise variierte¹.

Doch wie dem auch sei, das ist jedenfalls gewiß, daß man weder in Deutschland noch in Frankreich oder sonst irgendwo einen Totentanztext nachweisen kann, der jemals als geistliches Schauspiel verwendet worden wäre, wie wir denn auch aus keinem Land und aus keiner Zeit ein urkundliches Zeugnis dafür besitzen, daß man einen Totentanz als geistliches Schauspiel aufgeführt habe, wie Seelmann es beschreibt².

Daß seine Theorie falsch ist, ergibt sich auch daraus, daß er aus ihr das Reigen- und Tanzmotiv nicht zu erklären vermag, und doch sind das gerade wesentliche Eigenschaften des älteren Totentanzes. Wenn wir somit Seelmann auch in dem Kernpunkt seiner Untersuchung widersprechen müssen, so sei doch ausdrücklich anerkannt, daß er in seinem kurzen Aufsätze durch gewissenhafte Behandlung aller wichtigen Monumente und durch sorgsame Zusammenstellung der Literatur sich um die Geschichte der Totentänze viel größere Verdienste erworben hat als die meisten seiner Vorgänger, waren sie auch Verfasser von dickleibigen Bänden, wie Langlois, Kastner etc.

Ganz von den Anschauungen Seelmanns beherrscht ist Alexander Goette³, der, obwohl weder Historiker noch Kunstkritiker, unserem Problem

¹ Vgl. Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters* 24 ff.

² Ebd. 17: Auf die Bühne tritt der Tod . . . und ruft zuerst den Papst . . . Indem der Papst hinter einer Türe verschwindet, fordert der Tod den Kaiser, Kardinal . . . auf. Die Vorstellung selbst geschah unter musikalischer Begleitung. — Als Beispiele für wirkliche Totentanzaufführungen findet man oft jenen merkwürdigen Karnevalszug angeführt, den der Maler Piero di Cosimo (1441—1521) wahrscheinlich im Jahre 1511 in Florenz veranstaltete: Auf einem großen, von schwarzen Büffeln gezogenen Wagen stand der Tod mit seiner Sense, umgeben von zugedeckten Gräbern. Von Zeit zu Zeit hielt der Wagen still, die Gräber öffneten sich, Tote erhoben sich daraus und sangen ein Lied, welches begann:

Dolor, pianto e penitenza
 Ci tormenta tutta via;
 Questa morta compagnia
 Va gridando penitenza.
 Fummo già come voi siete,
 Voi sarete come noi.

Ist das ein Totentanz? Nein; wir haben hier vielmehr eine dramatische Darstellung der Legende der drei Lebenden und der drei Toten in italienischer Umgestaltung (vgl. R. Köhler, *Kleinere Schriften* II 30 ff.). — Ferner behauptet man, daß man in Spanien zur Zeit des Cervantes den Totentanz aufgeführt habe, und beruft sich dabei auf *Don Quichotte* 4, 11, wo der Ritter von der traurigen Gestalt einem Schauspielerkarren begegnet und mit den Insassen ein Gespräch anknüpft. Wir sind, so sagt der Wortführer, die Schauspieler der Gesellschaft des bösen Engels; wir haben diesen Morgen, an der Oktav des Fronleichnamfestes, die Tragödie von den Ständen des Todes aufgeführt. Dieser junge Mann stellt den Tod dar, jener einen Engel. Die Frau des Verfassers unseres Stückes ist die Königin; dieser hier ist der Kaiser, jener ein Soldat, und ich bin der Teufel. — Hier liegt eine der Moralitäten vor, in denen der Tod wie in dem englischen Stück „*The pride of life*“ eine Rolle spielt, aber nicht ein Totentanz im Sinne unserer Bilder.

³ Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Mit 95 Abbildungen im Text, 2 Beilagen und 2 Tafeln. Straßburg 1897.



a. Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck.



b. Totentanz am Karner zu Metnitz (Kärnten).
(Nach Mitteilungen der K. K. Central-Commission.)

ein schön ausgestattetes Buch widmet. Sein eigentlicher Vorwurf sind zwar nur die Totentanzzeichnungen Holbeins, aber sein eifriges Bemühen, diese aus den älteren Totentanzgemälden zu erklären, führt ihn zu einer Reihe neuer Beobachtungen, die für die Beurteilung des Totentanzproblems von Wichtigkeit sind. So hat er klar erkannt und nachgewiesen, was Seelmann ganz entging, daß nicht der personifizierte Tod, sondern verschiedene Tote die Lebenden zum Sterben abholen. Auch hat er im Gegensatz zu seinem Vorgänger den vierzeiligen oberdeutschen Totentanz nach Gebühr gewürdigt. Wohlgelungen ist auch der auf Grund der Bildervergleichung geführte Nachweis, daß der Groß-Basler Totentanz später entstanden ist als der Klein-Basler; daß letzterer aber aus einem oberdeutschen Drama herausgewachsen sei, das sich schon im 14. Jahrhundert von seinem französischen Vorbild emanzipiert habe, ist eine ganz grundlose Behauptung.

Die Hypothese Seelmanns, daß die Totentanzgemälde aus einem geistlichen Schauspiel herausgewachsen seien, hat Goette ganz gefangen genommen; sie ist ihm zur unumstößlichen Wahrheit geworden, die keines Beweises mehr bedarf. Es kümmert ihn als richtigen Dilettanten auf dem Gebiete der historischen Forschung nicht im mindesten, daß die Geschichte von einem solchen Drama nichts weiß. Er sieht überall Spuren vom Schauspiel, spricht auf jeder Seite von ihm und führt einen wahren Hexensabbat mit ihm vor dem Leser auf. Der Standpunkt Goettes ist um so unhaltbarer, als er deutlich erkannt hat, daß die Totenfiguren der Gemälde nicht der personifizierte Tod, sondern Tote sind, während Seelmann auf seine verfehlte Hypothese gerade durch diesen Irrtum geführt wurde.

Die Erklärung des Tanzmotivs findet Goette darin, daß bei Aufführung des Dramas von der Geistlichkeit musiziert wurde. Der Straßburger Zoologe scheint sich die Geistlichen des 15. Jahrhunderts in der Art von gewissen Sektenpredigern in Amerika oder von „Offizieren“ der Heilsarmee vorzustellen, die ja auch zur Musik und Poesie ihre Zuflucht nehmen, um Zuhörer in ihre Bethäuser zu locken.

Obwohl Kraus¹ den Aufsatz von Seelmann nicht kennt, so ist es auch ihm nicht zweifelhaft, daß der Totentanz ein ins Bild übersetztes Spiel ist, wie ein solches 1424 auf dem Kirchhof von Saints-Innocents zu Paris aufgeführt wurde. Dabei übersieht aber Kraus, daß die Worte im *Journal d'un bourgeois de Paris sous Charles VII.*: „L'an 1424 fut faite la dance macabre aux Innocents et fut commencée environ le moys d'aoust et achevée au karesme en suivant“, sich, wie schon Fiorillo und Peignot gezeigt haben, gar nicht auf ein Spiel, sondern auf ein Gemälde beziehen. Nach Kraus hatte man auf dem Kirchhof von Saints-Innocents vom Monat August bis in die Fastenzeit den Makkabäertanz aufgeführt, denn *Dance macabre* ist ihm identisch mit *Chorea Maccabaeorum*. Ich wende mich hier nur gegen das Phantom des Makkabäertanzes. Diejenigen, die davon reden, gehen gewöhnlich von dem Irrtum aus, daß die Innocents, nach denen die Kirche der Dominikaner in Paris benannt ist, die Makkabäischen Märtyrer seien. Innocents sind aber nach kirchlichem Sprachgebrauch stets nur jene unschuldigen Kinder, die Herodes ermorden ließ. Wenn Kraus zum Schluß noch bemerkt, daß man als ersten Keim des Totentanzes die Legende der drei reitenden Könige, denen

¹ Geschichte der christlichen Kunst II 1, 448 ff.

Künstler, Drei Lebende und drei Tote.

² *Journal d'un bourgeois de Paris 1405 à 1449*, publ. par A. I. Tueteu, Paris 1881, 203 u. 234.

drei Totengerippe begegnen, zu betrachten habe, so kann er damit keinen Eindruck machen; denn entweder sind die Totentänze aus dem Makkabäerspiel oder aus der erwähnten Legende entstanden, jedenfalls nicht aus beiden zugleich¹.

Auch Alois Brandl² ist, auf Seelmann sich berufend, der Ansicht, daß der Urtotentanz aller Wahrscheinlichkeit nach ein französisches Drama aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gewesen sei, das in Form einer Umdichtung in der *Danza general de la muerte* und in dem lübisch-revalschen Gemäldetext vorliege. Ja er glaubt in der von ihm edierten englischen Moralität des 15. Jahrhunderts „*The Pride of Life*“ einen dritten „Sprossen“ des Urtotentanzes gefunden zu haben, indem er darauf aufmerksam macht, daß die Reden des Königs, der Königin und des Bischofs inhaltlich auch in dem spanischen und lübisch-revalschen Text wiederkehren. Allein mit dem gleichen Recht kann man alle die verschiedenen Fassungen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten als „Sprossen“ des dramatischen Urtotentanzes bezeichnen. „*The Pride of Life*“ ist nur fragmentarisch erhalten, aber aus dem Prolog ersieht man, daß der Tod in dem Stück auftrat und den König des Lebens besiegte; von einem Totentanz ist jedoch keine Rede.

Nur der Vollständigkeit wegen erwähne ich Otto Wasers³ Abhandlung über den Fährmann der Unterwelt, worin er auch zu unserem Problem Stellung nehmen zu müssen glaubt. Nachdem der höfische Minnegesang und die höfische Epik verstummt, so führt er aus⁴, als die Städte im Reich zu Ansehen und Macht gelangt waren und der Bürgerstand an Selbstbewußtsein und Selbstständigkeit zugenommen hatte, da war auch der Boden bereitet für allegorische Schildereien, wie sie uns im Totentanz entgegentreten; da wird uns in einer Reihe von Gruppen unter dem vorherrschenden Bilde des Tanzes die Allgewalt des Todes über das Menschenleben veranschaulicht in ironisch-humoristischer Weise. . . . Mit kühnem, auch bitterem Humor sucht sich das aufstrebende Bürger- und Volkstum zu trösten über die Ungleichheit des Geschickes auf dieser Erde und darzutun, wie hoch und niedrig, Papst und Bischof, Kaiser und König, Bauer und Kaufmann tanzen müssen mit dem unerbittlichen Tod. . . . Unverständlich ist bei dieser Auffassung von der Entstehung der Totentänze, die übrigens auf Lübke zurückgeht, wie das Volk und das Bürgertum gerade in der Zeit, wo es sich machtvoll über seine früheren Bedrücker erhoben hatte, das Bedürfnis empfunden haben sollte, sich über die Ungleichheit des Geschickes auf dieser Erde zu trösten.

Recht dankenswert ist schon wegen der Beigabe vieler und guter Abbildungen der Aufsatz von W. L. Schreiber in der „*Zeitschrift für Bücherfreunde*“⁵. Zwar möchte man es auf den ersten Blick für überflüssig halten, daß die bekanntesten Totentanzbilder dem Leser hier nochmals vorgeführt werden, aber der Verfasser macht doch einige vorzügliche Beobachtungen, die vielleicht geeignet sind, das Totentanzproblem seiner Lösung näher zu

¹ Ähnlich urteilt auch Kupka, *Zur Genesis der Totentänze* 17.

² *Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare: Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, herausgegeben von Alois Brandl, Ernst Martin, Erich Schmidt, LXXX, Straßburg 1898, 16 ff.

³ Charon, Charun, Charos. *Mythologisch-archäologische Monographie*, Berlin 1898. Vgl. auch C. Hesseling, *Charos: Ein Beitrag zur Kenntnis des neugriechischen Volksglaubens* (Leiden u. Leipzig 1897), der die Hypothesen Seelmanns als sichere Wahrheiten übernimmt. ⁴ A. a. a. O. 55 ff.

⁵ II. Jahrgang 1898/99, 291 ff u. 321 ff.

bringen. So verdient er ganz gewiß Zustimmung, wenn er behauptet, daß wir die *Dance macabre* von der Kirchhofsmauer von Saints-Innocents zu Paris vom Jahre 1424 nicht mehr besitzen, und daß man in den Holzschnitten des Guyot Marchant von 1485 keine eigentliche Kopie derselben sehen dürfe, wie man bisher annahm. Im großen und ganzen hat sich der Zeichner der Holzschnitte gewiß an die monumentale Vorlage gehalten, aber in Gewandung und Haltung sind seine Figuren durchaus Erzeugnisse der fortgeschrittenen Kunst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Aus dem Umstande, daß die Übersetzung, die der englische Mönch Lydgate bald nach 1425 von dem monumentalen Totentanztext genannter Kirchhofsmauer machte, im wesentlichen mit jenem auf den Holzschnitten übereinstimmt, darf nicht auf die Identität beider Bilderserien geschlossen werden, weil Frankreich überhaupt nur einen Totentanztext kennt.

Ich wundere mich, daß Schreiber den Totentanz von Kermaria in die Zeit zwischen 1450 und 1460 verlegt¹. So naiv und schlicht hat man in Frankreich um diese Zeit nicht mehr gemalt, und schon die Architektur, von der die einzelnen Gestalten eingefast sind, verbietet, an die spätgotische Periode zu denken. Es ist ferner zu beachten, daß derjenige Teil der Kirche, in welchem der Totentanz sich befindet, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammt. Ich will nun nicht als sicher hinstellen, daß die Gemälde zur ursprünglichen Ausstattung der Kirche gehören, aber über das 14. Jahrhundert dürfen sie in keinem Falle herabgerückt werden. Unter sieben Szenen sind noch die alten Verse zu lesen, die nämlich, die auch auf der Kirchhofsmauer von Saints-Innocents standen und uns auf den Holzschnitten des Guyot Marchant überliefert sind. Damit wird die zuversichtliche Behauptung Schreibers², der französische Totentanztext sei erst im Jahre 1424 gelegentlich der Herstellung der *Dance macabre* in Saints-Innocents entstanden, hinfällig.

Wenn es auch unrichtig ist, wie Schreiber glaubt, daß der Zeichner des Heidelberger Blockbuchs (Cod. palatin. 438) von dem Maler des Klingentaler Totentanzes abhängig ist, so hat er doch die hohe Bedeutung der oberdeutschen Totentanzhandschriften mit ihren 24 Paaren für die Geschichte unseres Problems richtig erkannt. Sehr wichtig ist ferner die Beobachtung, daß im Münchener Blockbuch (Cod. xylogr. monac. 39) nicht der personifizierte Tod, sondern tote Menschen die Lebenden abrufen; aber er hätte hinzufügen dürfen, daß das im oberdeutschen vierzeiligen Totentanztext mit 24 Paaren überhaupt der Fall ist.

So sehr mich die Gründe überzeugen, die Schreiber gegen die Hypothese Seelmanns anführt, der Totentanz sei aus einem französischen Drama entstanden, so wenig kann ich den Grundsatz für allgemein richtig erkennen, den er für die Altersbestimmung der Totentänze überhaupt aufstellt: je weniger moralische Tendenzen und theologische Anschauungen sich in einem Text geltend machen, desto älter ist er. Damit kann man vielleicht die deutschen Totentänze datieren; aber es ist nicht gestattet, den französischen Text, weil er mit aszetischen Ermahnungen und theologischen Motiven ganz durchsetzt ist, nur für einen Ableger der schon entarteten Totentanzidee in Deutschland im Sinne der 15 Zusatzfiguren des Klingentaler Gemäldes zu sehen. Schreiber

¹ Diese Datierung rührt von V. Dufour (*Le Cimetière des Saints-Innocents et le quartier des Halles, Paris 1878*) her. Der Totentanz

von Kermaria bedarf dringend einer neuen Untersuchung; auch die vorhandenen Kopien sind mangelhaft. ² A. a. O. 340.

sagt das zwar nicht ausdrücklich, aber er deutet diesen Gedanken doch an, wenn er seine Untersuchung schließt: „So glaube ich denn für meine Ansicht, daß der Totentanzgedanke deutscher Geistesrichtung entsprossen ist und nicht durch ein französisches Drama, sondern durch ein deutsches Lied seine Verbreitung über Europa gefunden hat, ausreichende Beweise erbracht zu haben.“¹

Ich kann in dieser Auffassung nur eine Hypothese sehen, zu deren Annahme ich mich um so schwerer zu entschließen vermag, als es ja bekannt ist, daß im 13. und 14. Jahrhundert sowohl auf dem Gebiete der Literatur wie auf dem der Kunst der deutschen Kultur in tausend Kanälen französisches Gedankengut zufließ.

Mit Schreibers Darlegungen berührt sich in manchen Stücken die tief eindringende Untersuchung von W. Fehse². Nachdem er zunächst die Meinung von Seelmann, der Totentanz sei aus einem französischen Drama entstanden, mit so durchschlagenden Gründen zurückgewiesen hat, daß man in Zukunft diese Hypothese füglich außer Betracht lassen kann, behandelt er ausführlich den vierzeiligen oberdeutschen Totentanz, wie er in Cgm 270 (M¹) und 2927 (M³), in dem Münchener Blockbuch Nr 39 (M²), in den Codices palatin. 314 (H¹) und 438 (H², Blockbuch) und endlich in Ms. germ. fol. Berolin. 19 vorliegt³. Fehse geht hier zwar Wege, auf denen schon vor ihm Massmann, Goette, Schreiber gewandelt sind, aber er faßt das Problem viel scharfsinniger als seine Vorgänger an. Er zeigt zunächst, daß es sich in diesen Handschriften und Blockbüchern im Gegensatz zu den meisten andern Texten um einen Tanz Lebender mit Toten, nicht mit dem Tod handle und daß immer von einem Reigen die Rede ist, obwohl die Bilder einen solchen nicht darstellen. In Basel ist aus dem Tanz der Toten in den Handschriften und Blockbüchern ein Tanz des Todes geworden. Das zeigt sich ganz deutlich an den 15 jüngeren Zusatzstrophen in Basel, wo ohne Ausnahme der personifizierte Tod von den Lebenden angesprochen wird. Daraus ergibt sich, wie Fehse richtig schließt, daß der Tanz der Toten in den Handschriften und Blockbüchern die ältere Form ist, und er beweist dies auch für den Text philologisch genau aus den Varianten, die auf eine Vorlage des 14. Jahrhunderts hinweisen. Es muß um diese Zeit in Oberdeutschland einen monumentalen Totentanz gegeben haben, zu dem dieser Text, der die Reigenform zur Voraussetzung hat, gehörte. Fehse glaubt, daß die Auflösung in einzelne Paare in den Blockbüchern durch die Übertragung in die Buchform bedingt war. Das ist möglich. Aber ich gebe doch zu bedenken, daß, so gut die französischen Zeichner am Ende des 15. Jahrhunderts die Reigenform auf die Folien der Handschriften und Drucke übertragen konnten, es auch die deutschen vermocht hätten. Wenn sie den Reigen in einzelne Paare auflösten, so geschah es vielleicht auch aus andern Gründen: man versuchte die öde Reihe der Lebenden und Toten in künstlerische Gebilde umzuschaffen.

¹ Schreiber, Ztschr. f. Bücherfreunde II 342.

² Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Codex palatin 314 B. (Beilage zum Osterprogramm 1907 des Kgl. Viktoria-Gymnasiums zu Burg b. M., Halle 1907).

³ Auf Grund dieser Handschriften und Drucke ediert Fehse (Zeitschrift für deutsche Philologie XL, Leipzig 1908, 67 ff) zum

erstenmal den vierzeiligen oberdeutschen Totentanztext in brauchbarer Gestalt. Dabei zeigt er, daß Cod. H¹, der nur die Strophen der Lebenden enthält, die ursprünglichere Form des oberdeutschen Totentanztextes bietet. Dieser ist aber, wie überzeugend nachgewiesen wird, die oft ungeschickte Übersetzung der beigefügten lateinischen Strophen.

Schon Schreiber hat die Wahrnehmung gemacht, daß die 15 Zusatzstrophen in Basel voll moralischer Tendenzen und theologischer Erwägungen sind; Fehse hebt diese Tatsache noch deutlicher hervor, warnt aber davor, die Texte lediglich nach dem Mehr oder Weniger solcher Ideen chronologisch zu ordnen. Trotzdem verfällt er in den Fehler, den er bei Schreiber rügt, wenn er den französischen Text, der einen Tanz des Todes zur Voraussetzung hat und predigtartig gestaltet ist, gerade wegen dieser beiden Eigenschaften für jünger hält als den Text des vierzeiligen oberdeutschen Totentanzes mit 24 Paaren. In Frankreich sind die Gespräche der Lebenden und Toten schon im 13. Jahrhundert ganz mit religiösen Motiven durchsetzt, wie die Legende der drei Lebenden und der drei Toten des Baudouin de Condé zeigt¹; in Deutschland dagegen bewegen sich diese, wie man aus dem oben mitgeteilten Text aus einem Wolfenbüttler Manuskript ersehen kann, in allgemein menschlichen Motiven und Klagen ohne allen religiösen Einschlag. Wenn nun in Deutschland im 15. Jahrhundert zu den 24 Urstrophen 18 neue hinzutreten, die predigtartig gehalten sind wie die französischen, und wenn sie mit diesen ferner noch darin übereinstimmen, daß sie einen Tanz des Todes zur Voraussetzung haben, so schließe ich daraus, daß sie in Nachahmung des französischen Textes gedichtet sind.

Fehse hat wohl den Beweis erbracht, daß der oberdeutsche Text mit 24 Paaren die älteste Urkunde eines Totentanzes in Deutschland ist; dafür aber, daß er der älteste Totentanz überhaupt ist, ist er den Beweis schuldig geblieben. Er hat ganz übersehen, daß in beiden Ländern sich die Totentanzidee aus einer gemeinsamen Wurzel selbständig entwickelt haben kann. In Frankreich wurde aus ihr frühzeitig ein Tanz des Todes, und die Reden und Gegenreden werden kleine Predigten; in Deutschland dagegen hat sich der Totentanz als das, was er ursprünglich war, bis ins 15. Jahrhundert erhalten: ein Tanz der Toten mit Lebenden; die Gespräche zwischen beiden vermeiden alles Moralisieren.

Während Schreiber die allen Kulturvölkern im 14. und 15. Jahrhundert geläufige Idee vom Totentanz aus einem deutschen Lied entstehen läßt, ist nach Fehse das erste Totentanzbild aus der deutschen Volksauffassung² vom Reigen der Toten heraus geboren. Dabei hat er aber vergessen, uns zu erklären, wie dieses ursprünglich echt deutsche Gebilde seine größte Verbreitung gerade in Frankreich finden konnte, und uns zu sagen, wie es kommt, daß ganz Niederdeutschland und England seine Totentänze ebendaher erhielt.

Eine so internationale Erscheinung, wie sie der Totentanz im 15. Jahrhundert ist, kann nicht aus einem Lied oder der Auffassung einer einzelnen Nation herausgewachsen sein. Es muß nach einem Motiv gesucht werden, das durch die Theologie der katholischen Kirche, dem einzigen internationalen Kanal des früheren Mittelalters, seine Verbreitung gefunden hat. Dieses Motiv muß keimartig den Totentanz in sich enthalten, so daß eine ähnliche, wenn auch nicht identische Entwicklung in den verschiedenen Ländern möglich war. Daß dieses Motiv die Legende der drei Lebenden und der drei Toten ist, hat P. Kupka³ richtig erkannt; aber statt der Legende in ihrer literarischen

¹ Vgl. Montaiglon, *L'Alphabet de la mort de Hans Holbein* fol. 18.

² Fehse spricht zwar allgemein von germanischer Volksauffassung; aber aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß er germanisch im Sinne von „deutsch“ versteht.

³ Über mittelalterliche Totentänze. Untersuchungen über ihre Entstehung und ihre Verwandtschaftsverhältnisse. Stendal 1905. Ich muß darauf hinweisen, daß ich diese Anschauung schon im Jahre 1904 im Histor. Verein zu Freiburg i. Br. vorgetragen habe.

und monumentalen Verbreitung gründlich nachzugehen, verschwendet er seinen Fleiß darauf, den Nachweis zu versuchen, daß das rätselhafte Wort „macabre“ von dem Eremiten Makarius stamme, der nach Vasari auf dem bekannten Bilde zu Pisa im Namen der Toten zu den Lebenden spricht. Kupka hat, weil er die Legende in ihren mannigfachen Fassungen zu wenig kennt, übersehen, daß der Eremit nichts anderes ist, als ein literarisches Auskunftsmittel, eine Art Notbehelf, überall da, wo die Lebenden den Toten in ihren Särgen liegend entgegentreten. Es ist hier der „Doctor“ oder der „Prediger“, der im Namen der Toten spricht; eine bestimmte historische Persönlichkeit soll damit gar nicht gemeint sein. Wenn Vasari den Eremiten, der auch aus der genannten Fassung in die Monumente übergang, Makarius nennt, so hat er allein diese Gestalt so „getauft“; frühere Quellen wissen nichts von ihm. Aus diesem Grunde sind Douce, Langlois, Fortoul und Jubinal auch von der Idee, das Wort „macabre“ aus dem Makarius des Vasari zu erklären, mit Recht abgestanden. Kupka tut zwar ein übriges und führt die Legende des Heiligen aus Rufinus' „De vitis patrum“ an, ohne zu erkennen, daß sie mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten fast gar keine Berührungspunkte hat¹.

Es kann Kupka, wie auch einigen andern, die sich neuerdings mehr gelegentlich über die Totentänze äußerten, der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie Hypothesen einzelner Autoren, mit denen sie zufällig bekannt geworden sind, als sichere Wahrheiten verbreiten. So weiß Escher² aus „verbürgten Nachrichten“, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Totentanzdrama aufgeführt wurde, und er kennt seinen äußeren Verlauf ebenso gut als K. Lorenz³ und Camillo Morgan⁴; letzterer hat zudem noch, wie wir schon gehört haben, die interessante Entdeckung gemacht, daß die Totentänze mit dem „edlen Weidwerk“ aufs innigste zusammenhängen, ja aus ihm entstanden seien. Escher⁵, der im übrigen Wackernagelsche Ideen wiederholt, weiß aus Eigenem die Entstehung des Tanzmotivs, das ja allen Forschern die große Schwierigkeit bereitet, ganz einfach zu erklären: der Tod tanze deswegen mit den Lebenden, weil er den Menschen diejenige Freude bereiten wolle, die ihnen im Leben die höchste war und deren sie selbst im Himmel wieder teilhaftig zu werden hofften. Dabei hat Escher aber unterlassen, uns

¹ Kupka glaubte es seiner wissenschaftlichen Ehre schuldig zu sein, einer unfreundlichen Rezension Bergners (*Literarisches Zentralblatt* 1906, Nr 14) gegenüber „sich noch einmal mit den zeitraubenden, mühseligen und kostspieligen Untersuchungen über die Vorgeschichte der Totentänze beschäftigen zu müssen“. So kam seine Broschüre „Zur Genesis der Totentänze“ (Stendal 1907) zu stande, worin er einige Mängel seiner früheren Arbeit korrigiert. Er kennt jetzt 33 Darstellungen der Legende; aber aus seiner kunterbunten, skizzenhaften Aufzählung folgt nichts für seine These, daß der Totentanz sich aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten entwickelt habe. Wie Kupka auch jetzt noch, nachdem er weiß, daß die „Vita Macarii“ die Legende nicht kennt, behaupten mag, „demnach ist die Geschichte von den drei Toten und den drei Lebenden

eine Makariuslegende, oder besser eine Visio Macarii“, ist mir unverständlich. Auch mit der Schwierigkeit, daß die ältesten — oder besser gesagt, kein einziger — Bearbeiter der Legende den Eremiten Makarius nicht kennen, findet sich Kupka leicht ab: „Ihr erster Bearbeiter Baudouin de Condé . . . fand den Stoff, aus dem der Name des Eremiten schon geschwunden ist, bereits vor“ (a. a. O. 13). Im zweiten Teil des Aufsatzes findet sich eine Reihe richtiger Beobachtungen.

² Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, Straßburg 1906, 28 ff: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 71. Heft.

³ Alte und Neue Welt XLI (1907) 190 ff.

⁴ Natur und Kultur V, München 1908, 219 ff.

⁵ A. a. O. 28.

zu zeigen, daß die mittelalterliche Welt, besonders auch die Päpste und Bischöfe, im Tanz das größte irdische Glück sahen, und daß man das jenseitige Glück in ihm verkörpert glaubte. Es ist Escher entgangen, was auch der oberflächlichste Beschauer doch sofort erkennen kann, daß die Lebenden stets nur gezwungen sich zu diesem furchtbaren Tanze engagieren lassen.

Schlimmer ist, daß auch Rudolf Kautzsch eine irrtümliche Auffassung in weite Kreise der Gebildeten trägt. . . . „Den Anfang der Totentanzaufführungen haben wir uns derart zu denken, daß etwa ein Geistlicher die Macht des Todes über alle Stände, alle Alter schildert, während ein Darsteller als Tod eine Person um die andere, Papst, Kaiser, Bischof . . . unter allerlei Pantomimen vorüberführt. Aus solchen stummen Aufzügen entwickelten sich eigentliche Spiele. Jetzt bewegen sich die Figuren auf einer Bühne und sprechen selbst: der Tod ruft sein Opfer auf, dieses klagt beweglich, wird aber vom Tod gebührend abgefertigt; dann folgt das nächste. In dieser Form ist der Totentanz seit Beginn des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Den Zusammenhang mit der Predigtauführung beweisen aber auch diese Spiele noch dadurch, daß zu Anfang ein Prediger Ermahnungen an die Zuschauer richtet. Sehr früh schon wurden solche Totentänze auch bildlich dargestellt. Aus dem 14. Jahrhundert haben wir Reste von Darstellungen der Art an Kirchen- und Kirchhofsmauern. . . .“¹

Der Verfasser durfte es sich in dem populären Schriftchen gestatten, auf Quellenbelege zu verzichten, aber gerade in diesem Falle vermissen wir sie schmerzlich. Doch vielleicht haben wir hier einen jener Mängel vor uns, für die Kautzsch im Vorwort bescheiden um Verzeihung bittet².

D. ITALIENISCHE AUTOREN ÜBER DEN TOTENTANZ.

Wie in Frankreich sich mit der einzigen Ausnahme von La Chaise-Dieu nur im Norden des Landes, also in dem mit germanischen Elementen durchsetzten Gebiet, Totentanzgemälde nachweisen lassen, so besitzt auch Italien solche nur im Norden, wo sich auf allen Gebieten der Kultur deutscher Einfluß geltend macht³. In vorzüglichen Abbildungen hat jene von Clusone und Pisogne Giuseppe Vallardi⁴ bekannt gemacht; leider muß dem beigegebenen Text dieses Prädikat versagt werden. Die Totentanzidee ist nach ihm aus traurigen politischen und religiösen Verhältnissen im Zeitalter des

¹ R. Kautzsch, Die deutsche Illustration: Aus Natur und Geisteswelt XLIV, Leipzig 1904, 92.

² Ich nenne hier noch einige kleinere Werke: Berthier O. Pr., La plus ancienne Danse macabre au Klingenthal, à Bâle (Paris 1896), leistet sich in der Einleitung zu Büchels Kopien mehr Irrtümer als Zeilen. Er weiß es genau, daß die Dominikaner in Klingenthal den Totentanz erfunden und 1312 gemalt haben! — Das Schriftchen von Georg Kern, Die Totentänze zu Basel-Kienzheim-Luzern, (Straßburg 1900), ist wissenschaftlich wertlos. — Leider geht A. Dürwächter in seiner sorgfältigen Untersuchung über den Füssener Totentanz (Jahrbuch des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg 1899) auf das Toten-

tanzproblem nicht ein. Dagegen schickt W. Kreiten S. J., Sceptra mortis (M.-Gladbach 1891), der Erklärung des modernen Totentanzes in der Michaelskapelle zu Mergentheim eine geistreiche Einleitung voraus, worin er die Entstehung der Totentänze ähnlich wie Wackernagel erklärt. Den Totentanz von Bleibach (Baden) werde ich demnächst in der Zeitschrift „Schau-ins-Land“ behandeln.

³ Siehe das Verzeichnis bei Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters 60, wozu noch die Gemälde von Pinzolo und Rendena in Südtirol zu rechnen sind (ebd. 52).

⁴ Trionfo e Danza della morte o Danza macabra a Clusone. Dogma della morte a Pisogne nella provincia di Bergamo. Milano 1859.

Kampfes zwischen Papsttum und Kaisertum herausgewachsen, und die Unterdrückten suchten sich mit ihr gegen ihre Unterdrücker zu wehren. „È il sintomo delle grandi crisi; l'estremo terrore cangiasi in estrema allegranza!“¹ „Macabre“ kommt von dem ägyptischen Mönch Makarius, einem der Begründer der aszetischen Theologie, die gerade in der Zeit, wo das rätselhafte Wort zuerst auftaucht, durch die Schüler des hl. Franziskus zu neuer Blüte gelangte. Auch das Tanzmotiv weiß Vallardi zu erklären: Tanz ist wie der Gesang bei den Naturvölkern die natürliche Begleiterscheinung jeder Feierlichkeit; auch die Christen führten, wie Augustinus erzählt, an Festtagen Tänze auf. Um nun die Menschheit von dem sündhaften Treiben abzubringen, hätten diejenigen, die jegliche weltliche Lustbarkeit abschaffen wollten, die Totentänze erfunden, in denen der Tod als Symbol der Sünde und als Dämon des Heidentums auftritt².

Das sind zwei ganz verschiedene Erklärungen, von denen zudem die letztere die erstere ausschließt. Hätte sich Vallardi den Totentanz von Clusone genauer betrachtet, so müßte ihm seine enge Verbindung mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten aufgefallen sein.

Ersilia Caetani Lovatelli³ unterscheidet merkwürdigerweise zwischen Totentänzen (Dances macabres) und Makkabäertanz; letztern scheint sie besonders gut zu kennen. Nach ihr hat man begonnen, als die erste christliche Glaubensinbrunst nachgelassen, den Tod personifiziert darzustellen, und alsdann unter dem Eindruck des „schwarzen Todes“ die Totentänze ersonnen. Die gelehrte Römerin ist über die antike Todesmythologie entschieden besser unterrichtet als über die mittelalterlichen Totentänze; sie schöpft ihr Wissen aus Kastner und Peignot.

Sehr ausführlich handelt Vigo⁴ unter Mitteilung einer Reihe bisher unbekannter Texte über die italienischen Totentänze⁵. So nannte man nach ihm die seltsamen Reigen von Lebenden und Toten, weil der Tod seine Opfer unter verdrehten und krampfhaften Bewegungen abführte. Den Ursprung weiß er nicht zu ergründen, aber den Zweck glaubt er erkannt zu haben: es sollte der verderbte Klerus des ausgehenden Mittelalters, der den wahren Glauben nicht mehr im Herzen trug und mehr für das irdische als das ewige Leben besorgt war, gezeißelt werden. Tadeln wollte man im Totentanz ferner die adeligen Herren, die auf ihren Schlössern in Üppigkeit hausend das gemeine Volk bedrückten⁶. Diese Auffassung möchte, wenn man erwägt, daß in überwiegender Zahl die Geistlichkeit und die vornehmen weltlichen Stände im Todesreigen vertreten sind, nicht ganz unbegründet erscheinen. Doch kommt es mir vor, als ob Vigo sich von dem mittelalterlichen Volk eine falsche Vorstellung mache; dieses hat sich an den privilegierten Ständen manchmal gerächt, aber nicht mit Bildern und Schaustücken, sondern mit Knütteln.

¹ Vallardi, Trionfo e Danza della morte o Danza macabra a Clusone 6.

² Ebd. 22.

³ Römische Essays. Autorisierte Übersetzung mit einem Vorwort von E. Petersen, Leipzig 1891, 42 ff.

⁴ Le Danze macabre in Italia, 2. edizione riveduta, Bergamo 1901.

⁵ „Danze macabre in proprio significato furono quelle rappresentazioni figurate e parlate, in cui personaggi di condizioni differenti, alti signori laici ed ecclesiastici, donne, artefici, letterati, poeti, mendici, si veggono afferrati dallo scarno braccio di uno scheletro che sta ad indicare la Morte“ (p. 18).

⁶ Vigo a. a. O. 22 ff.

2. DIE LÖSUNG DES RÄTSELS.

Seit hundert Jahren bemüht man sich vergebens, die Entstehung der Totentänze zu erklären, denn keiner der vorgeführten Versuche kann, wie wir gesehen haben, allseitig befriedigen; darum hat jeder neue Forscher, der auf den Plan trat, denn auch auf einem neuen Wege das Rätsel zu lösen versucht.

Man hat es oft wiederholt und glaubt es bis heute, daß die Totentanzbilder mit ihrem Text durch die großen Pestepidemien des 14. Jahrhunderts veranlaßt seien, und Wackernagel hat das psychologisch zu erklären versucht. Gewiß hat diese gewaltige Kalamität die Menschheit genötigt, sich mit den Gedanken, die unsern Bildern zu Grunde liegen, ernstlicher als sonst zu beschäftigen. Aber ich begreife nicht, warum, wenn dem so ist, die Totentanztexte niemals von „dem großen Sterben“ reden. Das müßte doch der Fall sein, wenn die Bilderzyklen, zu denen sie gehören, Votivbilder gegen die Pest sein sollten. Nicht auf das Sterben überhaupt wollen übrigens die Totentänze in Text und Bild hinweisen, sondern sie warnen auf jeder Entwicklungsstufe die Menschen vor dem plötzlichen und unvorbereiteten Tod, der für den gläubigen Christen das größte Unglück ist.

Gewiß haben die mittelalterlichen Menschen zu Zeiten der Pest ihren Gedanken und Bitten auch in Bildern Ausdruck gegeben; aber waren dies Totentanzbilder? Ich verweise auf die Stiftskirche von St Goar a. Rh., die mit ihrem ungewöhnlich großen Reichtum an Wandgemälden geradezu ein Votivheiligtum gegen die Pest genannt werden kann. Das Langhaus stammt aus den schlimmsten Pestzeiten: in seinen unteren Teilen gehört es der Mitte des 14. Jahrhunderts an, während der völlige Ausbau und die Einwölbung zwischen 1444 und 1469 erfolgte. Ausschlaggebend für die Intention, die man bei diesem Bau hatte, ist jedoch die Auswahl der Gemälde. Sofort beim Eingang fällt der Blick des Besuchers auf Christophorus, den Patron gegen einen unvorhergesehenen Tod. In einer Seitenkapelle thront der Weltenrichter mit Maria und Johannes dem Täufer über Wolken, aus denen ein Regen von Pfeilen auf die armen Erdenbewohner herniederfällt. Ausgehend von der Geheimen Offenbarung 16, 2, wo der Ausguß der ersten Zorneschale auf die Erde, die „ein verderbliches und sehr böses Geschwür an den Menschen“ erzeugte, erzählt wird, schildert hier der Maler den Ausbruch der Pest. Gegen sie ruft der gläubige Christ die Fürbitte der Heiligen Johannes Eleemosynarius, Quirinus, Georg, Klara, Ursula, Vitus¹, Antonius, Hieronymus, Martha, Gertrud, Katharina, Elisabeth², Agatha und Bibiana an, die an den Seitenwänden des südlichen und nördlichen Seitenschiffes dargestellt sind.

Dieselben und ähnliche Patrone gegen Krankheiten und allerlei Heimsuchungen schmücken auch die Gewölbezwickel; so im nördlichen Seitenschiff wiederum Georg mit dem überwundenen Drachen und Christophorus mit dem Jesuskind, alsdann Johannes Baptist und Sebastian, der klassische Pestpatron. Dessen Martyrium wird dann nochmals im letzten Joch des südlichen Nebenschiffs ausführlich geschildert.

¹ Unter diesem Bild ist die Szene einer Scheintotenbehandlung dargestellt.

² Elisabeth wird in einer Inschrift um die Heilung eines Cunradus angefleht.

Daß diese Heiligenfiguren nicht zufällig, sondern mit Rücksicht auf schwere leibliche Not, wie sie die Pestzeiten brachten, ausgewählt sind, zeigen die Malereien im ersten Joche des nördlichen Nebenschiffes. Man sieht hier zwei Gruppen von Männern und Frauen in der Tracht ihrer Zeit; die eine ist überschrieben: bruder und sustern des heylige Geistes, die andere: bruder und sustern sant Joist. Sie knien vor Gott Vater, den Gekreuzigten haltend, über dem die Taube schwebt, und vor dem hl. Jodokus im Pilgergewande.

Heimann, dem ich diese Notizen entnehme, schreibt mit Recht¹: „Liegt es da nicht nahe, diesen Innenschmuck mit all den traurigen Ereignissen in Beziehung zu setzen, die den Bau begleiteten? Und die Auswahl der Bilder drängt darauf hin. Als die Schutzheiligen gegen die Pest und ansteckende Krankheiten erscheinen Sebastianus, Antonius Einsiedel, Jodokus, Georg und der Vorläufer des Herrn; als solche gegen Fallsucht Vitus und Bibiana, gegen Verheerungen durch die Elemente und Mißwachs Agatha und Gertrud. Aus dem großen Reiche der Patrone der gottselig Sterbenden finden sich die Heiligen Katharina, Klara, Ursula; an mehreren Stellen tritt auch der Beschützer vor jähem Tod, St Christophorus, uns entgegen. Die werktätige christliche Nächstenliebe, der die Zeiten allgemeiner Krankheiten stets ein großes Arbeitsfeld zuwies, stellt ebenfalls ihre Vertreter in den Heiligen Ludwig, Nikolaus, Martinus, Elisabeth und Martha. Von besonderer Bedeutung für die Zeit bleibt die Darstellung der beiden Bruderschaften von St Joist und dem Heiligen Geist, dem Patron der mittelalterlichen Spitäler.“

Ich kann auch nicht glauben, daß man in einer Zeit, wo der Tod auf Schritt und Tritt den Menschen vor Augen kam, die schaurigen Bildererien, die im Text so oft zu satirischen und humoristischen Bemerkungen Anlaß geben, sollte erfunden haben, denn man malt ja bekanntlich den Teufel, den man fürchtet, nicht an die Wand.

Aber auch die Möglichkeit zugegeben, daß die monumentalen Todesmahnungen aus einer Gemütsverfassung herausgewachsen seien, die wir heute nicht mehr verstehen, so werden die Totentänze in ihrer Eigenart dadurch, daß man sie in Zusammenhang mit den großen Sterben des Mittelalters bringt, nicht erklärt. Man versteht es, daß man in dieser Zeit in Italien in sehr seriösen Bildern den Tod als den großen Triumphator darstellte, wie auf dem Campo Santo in Pisa, der mit unbezwinglicher Macht die Menschen haufenweise dahinrafft, aber man begreift es nicht, daß man unter dem Eindruck der großen Epidemien sollte auf den Gedanken verfallen sein, die verschiedenen Vertreter der menschlichen Stände vom Kaiser bis zum Bettler durch je einen besondern Toten im Tanzreigen zum Sterben abholen zu lassen.

Auch jene andere Behauptung, die sich durch einen großen Teil der Totentanzliteratur hindurchzieht, die Kirche oder einzelne Orden hätten Bild und Text erfunden, um das Volk, das sich dem kirchlichen Einfluß zu entziehen suchte, zu schrecken und leichter bändigen zu können, wird der Eigenart der Totentänze nicht gerecht. Sie läßt, abgesehen davon, daß sie aus der Geschichte nicht zu erweisen ist, zwei Tatsachen unerklärt, einmal, daß gerade der Klerus die verhältnismäßig höchste Zahl von Lebenden zum Tanzreigen stellt, und dann, daß die Totentänze außer in Deutschland nur in Nord-

¹ Kölnische Volkszeitung 1908, Nr 162.

frankreich und Norditalien Eingang fanden. Es verdient darum der von Fehse ausgesprochene Gedanke, daß die tiefste Wurzel der Totentänze in einer germanischen Volksauffassung zu suchen sei, vor allem beachtet zu werden.

Nahe verwandt mit vorstehender Hypothese insofern, als auch sie uns in die Kreise des Klerus führt, ist die im Laufe der Zeit geradezu zum selbstverständlichen Axiom gewordene Annahme, daß der Urtofantanz ein geistliches Schauspiel gewesen sei, das die Geistlichkeit in den Kirchen oder auf den Gottesäckern aufführte. Man hat die Idee vom Totentanz als Drama um so begieriger aufgenommen, als man darin endlich die Erklärung dafür gefunden zu haben glaubte, warum die Lebenden durch je eine besondere Todesfigur unter Musik und Tanz zum Sterben abgeführt wurden. Merkwürdigerweise kam diese Hypothese erst zu Fall, nachdem Seelmann sie scheinbar so geistreich aus Bild und Text zu erweisen unternommen hatte.

Seelmann war von dem Irrtum befangen, den er übrigens mit allen seinen Vorgängern teilt, daß der personifizierte Tod die Lebenden zum Tanzreigen führt. Aber solange man sich der Erkenntnis verschloß, daß jeweils verschiedene Tote den einzelnen Lebenden beigeordnet sind, war eine richtige Auffassung der Totentanzidee gänzlich unmöglich. Goette hat zuerst aus den Bildern und Fehse aus dem Text den richtigen Sachverhalt dargelegt; beiden gebührt das Verdienst, den richtigen Weg zum Verständnis der Totentanzidee gezeigt zu haben. Wenn beide schließlich dennoch zu falschen Resultaten gelangten, so hat das bei Goette seinen Grund darin, daß die Fabel vom Totentanzdrama ihm die Augen verschloß, während Fehse sein ausschließliches Interesse dem vierzeiligen oberdeutschen Totentanz mit den 24 Paaren zuwandte und den Text in den deutschen Handschriften und Blockbüchern für die älteste Urkunde eines Totentanzes überhaupt hält. Ich gebe zu, daß dieser in das 14. Jahrhundert hinaufreicht, aber er ist den Bildern gegenüber doch sekundär und kann erst entstanden sein, nachdem man die monumentalen Bilder in Handschriften übertragen hatte. Das ist überhaupt ein Fehler, der sich durch die ganze Literatur über die Totentänze hinzieht, daß die französischen Forscher einseitig die französischen Monumente betonen und die deutschen jene ihrer Heimat einseitig in den Vordergrund stellen. Wer die Totentanzidee in ihrem Wesen erfassen will, muß von den ältesten und unveränderten Monumenten in Frankreich, Deutschland und Oberitalien ausgehen. Von französischen Totentänzen kommen nur jene von Kermaria und La Chaise-Dieu¹ in Betracht, weil nur diese unverändert sich erhalten haben. Nur mit Vorsicht darf in diesem Zusammenhang die *Dance macabre* von Paris in der Buchausgabe des Guyot Marchant verwertet werden; denn es ist unwahrscheinlich, daß sie eine getreue Kopie der Monumente von Saints-Innocents ist. In Deutschland sind selbstverständlich die Zeichnungen von Holbein und alle von ihm beeinflussten Zyklen von der Betrachtung auszuschließen, weil diese ja nicht Totentänze im eigentlichen Sinne, sondern *Imagines mortis* sind. Auch die Totentänze von Groß- und Klein-Basel müssen, eine so große Rolle sie in der deutschen Totentanzforschung auch spielen, ausgeschlossen werden, weil sie in der Form, in der

¹ Die Bilder von La Chaise-Dieu haben zwar eine spätere Überarbeitung erfahren, aber sie betraf nur nebensächliche Partien; vgl.

Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 36 ff. Daß sie noch dem 15. Jahrhundert angehören, halte ich für unwahrscheinlich.

sie uns heute vorliegen, Überarbeitungen des 16. Jahrhunderts sind¹. Aus dem gleichen Grunde kann vom Lübecker Totentanz hier nicht die Rede sein. Dagegen hat man sein Augenmerk auf die Handschriften und Blockbücher in München und Heidelberg aus dem 15. Jahrhundert zu richten, die jedoch, wie sich aus dem Text ergibt, einen monumentalen Zyklus in Reigenform zur Voraussetzung haben, etwa in der Art des Totentanzes in der Marienkirche zu Berlin: ein ungemein wertvolles, weil niemals übermaltes Denkmal.

Auch die Totentänze aus der Neuen Kirche in Straßburg i. E. und zu Metnitz in Kärnten (Tafel VII b) dürfen beigezogen werden, weil sie sich von jeder späteren Zutat freigehalten haben.

Wie man im italienischen Sprachgebiet die Totentanzidee auffaßte, zeigen die Bilder von Pinzolo und Clusone.

Alle übrigen Totentanzzyklen müssen, weil sie entweder zu jung oder zu schlecht erhalten sind oder aber nur in Kopien vorliegen, deren Treue nicht mehr festgestellt werden kann, hier, wo es sich darum handelt, ihre ursprüngliche Idee und ihre Entstehung zu ergründen, außer Betracht bleiben.

Wenn wir diese Liste von Totentänzen überschauen, so ergibt sich zunächst, daß sie ursprünglich ausnahmslos als monumentaler Schmuck von Kirhhofsmauern oder Gottesackerkapellen in Betracht kamen. Die Bilderserien hatten einen lehrhaften Zweck und waren auch ohne Unterschriften verständlich; sie sollten dem Betrachter sagen, daß es jedem Menschen, sei er Kaiser oder Bettler, begegnen kann, unvermutet von dieser Welt abgerufen zu werden. Die Texte, wie sie uns heute erhalten sind, zumal die langen achtzeiligen französischen Strophen, sind zu umfangreich, als daß sie ursprünglich für die monumentalen Bilder bestimmt sein konnten. Die Totentänze von Straßburg, La Chaise-Dieu, Pinzolo, Clusone waren textlos.

Man hat also von den Bildern auszugehen, und zwar von demjenigen Zyklus, der die altertümlichste Form aufweist. Das ist aber ganz gewiß der Totentanz von Kermaria.

Was wird nun dem Betrachter an diesem Zyklus zumeist auffallen? Daß die verschiedenen menschlichen Stände vom Papst und Kaiser bis zum Bauer und Kind vertreten sind, wird er verstehen; aber wundern wird er sich, daß einem jeden Lebenden eine besondere Todesfigur beigegeben ist. Er wird diese eingeschrumpften, nackten Figuren mit Totenköpfen und bloßliegenden Rippen zuerst für den personifizierten Tod halten. Aber bei näherem Zusehen wird er sich überzeugen, daß der Maler nicht immer den nämlichen personifizierten Tod, sondern verschiedene Tote geben wollte. Sollte für ihn daran noch ein Zweifel sein, so würde ihn der Text der oberdeutschen Handschriften aufs klarste von diesem Tatbestand überzeugen. Wenn er meines Erachtens auch jünger ist als die zugehörigen Bilder, so darf er doch als zuverlässiger Kommentar dafür angesehen werden, wie man die Bilder ursprünglich verstanden hat.

¹ D. Burckhardt, der beste Kenner der Basler Kunst des 15. Jahrhunderts, sagt in seinen Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei (Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII 183): „Von alters her sind ja barbarische, wenn auch wohlgemeinte ‚Restaurationen‘ das Los besonders wertgeschätzter Kunstwerke gewesen; man

erinnere sich an das Geschick des Basler Totentanzes: ursprünglich im oberrheinischen Stil eines E. S. gemalt, wurde das Werk — der Totentanz — in der Renaissancezeit italienisiert und daraufhin im Geschmacke Stimmers verballhornt, so daß schließlich ein undefinierbares, stilloses Zwitterding verblieb.“

Ferner wird ihm der geschlossene Reigen, der in Kermaria ganz besonders deutlich zum Ausdruck kommt, auffallen. Es ist aber zu beachten, daß diese Darstellungsform, in welcher jeder einzelne Tote sowohl seinen lebenden Vorder- als Hintermann anfaßt, nicht wesentlich ist, denn sie fehlt in La Chaise-Dieu, Paris, Straßburg, in den oberdeutschen Handschriften und Metnitz. Das hastige Anfassen der Toten und ihr eiliges Herbeispringen in Kermaria, Berlin, La Chaise-Dieu macht eher den Eindruck eines feindseligen Angriffs als den des Versuches, die Lebenden zum Tanz zu zwingen. Doch gebe ich zu, daß die Zyklen in Kermaria und Berlin als Tanzreigen genommen werden können. Aber es ist wichtig, zu betonen, daß kein Toter in La Chaise-Dieu, Clusone, Pinzolo, Straßburg wirklich tanzt; auch trägt keiner ein Musikinstrument. Musik und Tanz sind Motive, die nur in den oberdeutschen Handschriften klar zum Ausdruck kommen.

Daraus ergibt sich, daß zum Wesen der Totentanzbilder nur das gehört, daß die einzelnen Vertreter der menschlichen Stände durch je einen besondern Toten zum Sterben abgeholt werden. Daß dies in der Form einer feierlichen Prozession geschieht, liegt in der Natur der Sache. Die Frontstellung der Figuren rührt vielleicht nur von dem Unvermögen des Künstlers her, malerische Gruppen in richtiger Perspektive zu schaffen.

In erster Linie verlangt also die überraschende Tatsache, daß nicht der personifizierte Tod, was jedermann verstehen würde, sondern bestimmte Tote die Lebenden zum Sterben abrufen und abholen, eine Erklärung.

In der ganzen mittelalterlichen Vorstellungswelt läßt sich dazu nur eine einzige Parallelerscheinung namhaft machen: die Legende der drei Lebenden und der drei Toten.

Schon öfters hat man diese mit dem Totentanz in Beziehung gebracht; es geschah immer aber nur oberflächlich und ohne ernstlichen Versuch, das Verhältnis beider zu einander klarzulegen.

„Für uns ist die Legende von Wert, weil sie ein Memento mori enthält, das nicht von dem personifizierten Tod ausgeht, sondern von den Toten. Sie beweist uns, daß vor der Zeit der Totentänze in der Volksanschauung die Vorstellung lebendig ist, daß die Toten den Lebendigen erscheinen und sie an ihr Ende gemahnen. Diese Vorstellung ist für uns um so wichtiger, als eine ähnliche, in der der Tod die Rollen der Toten einnimmt (soll wohl heißen: in der die Toten die Rolle des Todes einnehmen), nicht nachweisbar ist.“ So Fehse¹, der sich im übrigen mit dieser Nebeneinanderstellung verwandter Motive begnügt. Ähnlich verfahren Douce, Jubinal, Dufour, Kraus, die zwar die Entstehung der Totentanzbilder aus der Legende behaupteten, aber nicht bewiesen. Ernstlich versucht Kupka² dies darzutun. Er geht von den Standesbezeichnungen aus, die sich die Toten in den von Montaiglon veröffentlichten Gedichten beilegen, und verweist auf die Worte des Eremiten:

Or ne scet-on si ces trois autrefois
Ont esté ducs, barons, contes ou roys,
Pappes, abbés, cardinaulx ou chanoines³.

„Eine einfache Addition ergibt zehn Stände, nämlich fünf geistliche, den Papst, den Kardinal, den Bischof, Abt und den Domherrn. Diesen gegenüber

¹ Der Ursprung der Totentänze 48.

² Über mittelalterliche Totentänze 27 ff und
Zur Genesis der Totentänze 15 ff.

³ Montaiglon, L'Alphabet de la mort
de Hans Holbein fol. 38f.

treten fünf weltliche, der König, der Herzog, der Graf, der Baron und der Notar. . . . Es soll aus dieser gekünstelten Beobachtung natürlich nicht die törichte Behauptung abgeleitet werden, daß direkte Einflüsse dieser konstruierten Reihen bei der Bildung der ihrem Wesen entsprechenden Merkmale der Totentanzidee lebendig gewesen wären. Es darf keineswegs verkannt werden, daß zwischen den Legenden- und Totentanzdarstellungen trotz aller Ähnlichkeit doch ein beträchtlicher Unterschied besteht. Der legendarische Stoff variiert den Stand der Toten und läßt sie als Träger der irdischen Würden erscheinen. Die *Dance macabre* stellt die Toten ohne jedes weitere Attribut hin, der Stand haftet nur an den Lebenden. . . .

„Um eine *Dance macabre* aus der Legende entstehen zu lassen, hatte die schaffende Phantasie nur nötig, unter Hinzufügung des Reigenmotives die Elemente, die ihr die Erzählung bot, zu variieren, zu multiplizieren und zu vertauschen. Eine derartige Veränderung würde dem Stoff noch nicht so viel Gewalt antun, wie es ihm in der Weiterbildung seiner bildlichen Darstellung widerfährt, die aus den drei Sündern drei Heilige macht oder an die Stelle der drei toten Könige den Teufel und zwei pfeilbewaffnete Gerippe setzt.“¹

Merkwürdig! Die einzige richtige Beobachtung, die Kupka in seiner ganzen Abhandlung gemacht hat, daß nämlich die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, und nur sie, Keime und Ansätze enthält, aus denen sich der Totentanz entwickelt haben kann, wird von ihm selbst eine „gekünstelte Beobachtung“ und eine „törichte Behauptung“ genannt. Trotz dieser Selbstironisierung möchte ich an seiner Entdeckung, die ich übrigens schon im Jahre 1904 öffentlich vorgetragen habe, entschieden festhalten. Ich gehe aber nicht, wie er, von der literarischen, sondern, wie das auch ganz natürlich ist, da es sich beim Problem des Totentanzes in erster Linie um die Erklärung der Bilder handelt, von der bildlichen Überlieferung der Legende aus, weil in ihr, wie im Totentanz, die Lebenden als Träger der menschlichen Würden und Stände erscheinen.

Läßt sich nun aus den verschiedenen bildlichen Darstellungen der Legende noch ersehen, wie sich der Totentanz allmählich aus ihr entwickelt hat? Das muß doch der Fall sein, wenn meine Behauptung auf Wahrheit beruht.

Die Legende nimmt in der Tat auf den Monumenten und in den Miniaturen eine sehr mannigfaltige Gestalt an; aber ich bemerke, daß die Variationen, die eine totentanzähnliche Form zeigen, alle erst aus späterer Zeit stammen. Kupka bemerkt: „Was die Vergleichung der Fassungen der Legende ergibt, ist die Gewißheit, daß ihr Stoff Keime enthielt, die, in bestimmter Richtung fortgebildet, als Endglied ähnliche Ideen ergeben mußten, wie sie sich uns in dem Monumente der *Dance macabre* entgegenstellen, das Personen aller Stände vor den Toten auftreten läßt. Die Nebeneinanderstellung der Versionen des Dit ergibt aber noch die weitere wichtige Erkenntnis, daß diese Keime tatsächlich im Auswachsen begriffen waren.“²

Er hätte diesen Gedanken noch viel schärfer betonen können, wenn er sein Augenmerk mehr auf die monumentale Form der Legende gerichtet hätte, denn hier sind die Keime tatsächlich in der Richtung zum Totentanz hin im Auswachsen begriffen. Doch genügt diese allgemeine Bemerkung nicht; es müssen Zwischenglieder von Legende und Totentanz namhaft gemacht werden.

¹ Kupka, Über mittelalterliche Totentänze 28.

² Ebd.

Bekanntlich wird die Legende in der Regel so dargestellt, daß von der einen Seite die Lebenden kommen und von der andern die Toten, während im Totentanz der erste Lebende neben dem ersten Toten, der zweite Lebende neben dem zweiten Toten usw. steht. In den Gesprächen ist aber stets der erste Lebende dem ersten Toten, der zweite Lebende dem zweiten Toten usw. zugeordnet. Es lag also nahe, die Legende auch so im Bilde darzustellen, zumal wenn ein Maler den Auftrag bekam, auf den durch Wandsäulen abgetheilten schmalen Flächen eines Kreuzganges, die wir als die Heimat der Totentänze anzusehen haben, die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten abzubilden. Es blieb ihm hier, wenn er anders die Beziehung der einzelnen Figuren zu einander deutlich zum Ausdruck bringen wollte, nichts anderes übrig, als in der ersten Arkade den ersten Toten mit dem ersten Lebenden, in der zweiten Arkade den zweiten Toten mit dem zweiten Lebenden usw. darzustellen. Da die Lebenden stets Vertreter verschiedener Stände waren: Kaiser, König, Herzog oder Papst, Kardinal, Bischof etc., so war damit der Anfang dessen gegeben, was man später Totentanz nannte.

Da man aber begreiflicherweise die übrigen Arkaden nicht leer stehen lassen wollte, so war es nicht schwer, aus dem Stande des Klerus und der Laien neue Vertreter zu finden, und die Analogie forderte, auch ihnen je einen Toten zur Seite zu stellen.

Man wird an mich jetzt das Verlangen stellen, einen solchen Totentanz in der Entwicklung aufzuweisen. Ich gestehe, daß ich diesem nicht strikte genügen kann; aber die Schuld liegt nicht in der Schwäche der These, die ich verteidige, sondern in dem oft beklagten Mangel an Denkmälern aus der romanischen Kunstperiode; denn in diese Zeit fällt die eben geschilderte Entwicklung des Totentanzes aus der Legende. Der Kenner der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte wird aus dem Umstand, daß ich aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, also aus einer Zeit, aus der wir nur eine ganz geringe Zahl von monumentalen Wandgemälden besitzen, die einzelnen Entwicklungsstufen nicht belegen kann, sich nicht ohne weiteres gegen meine Aufstellung einnehmen lassen, zumal wenn ich ihm zeigen kann, daß es solche Totentänze in der geschilderten Entwicklung tatsächlich gibt. Auf dem oben beschriebenen Pluviale aus Osnabrück sieht man auf dem einen Streifen dargestellt: den Papst und einen Toten, einen Kardinal und einen Toten und einen Bischof mit einem Toten; auf dem andern: Kaiser, König, Edelmann, jeden von einem Toten abgeführt. Auf der Kasel und dem Pluviale aus Mons sieht man abgebildet: Papst, Kardinal, Erzbischof, Bischof mit je einem Toten, und Kaiser, König, Herzog, Graf, Ritter, Edelmann mit je einem Toten. Das sind dieselben Würdenträger, die uns die ältesten Fassungen der Legende darbieten, nur mit dem Unterschied, daß der bildende Künstler die lebenden Personen individualisieren muß. Ich gebe zu, daß man diesem Zeugnis mit einem doppelten Einwand begegnen kann. Man kann sagen, daß diese Paramente aus zu später Zeit stammen, als daß sie für die Entwicklung von Kunstvorstellungen des 13. oder 14. Jahrhunderts verwertet werden könnten. Aber ich erinnere daran, daß sich für Werke der Kleinkunst alte Vorlagen Jahrhunderte hindurch erhalten haben. Man kann ferner einwenden, daß sich der Zeichner der Stickerivorlagen auf den beiden Pluvialen und dem Meßgewande wegen Mangels an Raum auf die geringe Zahl von Totentanzfiguren beschränkt habe. Auch das kann ich nicht zugeben; bei dem kleinen Maß-

stab der Figuren hätte sich sehr wohl ein ganzer Totentanzzyklus anbringen lassen, zumal es ja an Raum für eine Reihe anderer Szenen nicht fehlte.

Aber es gibt noch ältere Beispiele von der Entwicklung der Legende zum Totentanz hin. In der Münchener Handschrift Cgm 3974 wird dreimal je ein Toter einem Lebenden gegenübergestellt¹ und in Clm 14 053 wird ein König, ein Rechtsgelehrter und eine Königin je neben einen Toten gestellt². Wichtig ist in beiden Fällen, daß der Zeichner darauf verzichtet, alle Lebenden von der einen und alle Toten von der andern Seite auftreten zu lassen, daß er vielmehr, wie im Totentanz, den ersten Lebenden neben den ersten Toten usw. stellt.

Wichtig ist auch die oben mitgeteilte Illustration zur Legende aus einer Wolfenbüttler Handschrift, wo die Toten und die Lebenden untereinander neben dem Text, der ihnen in den Mund gelegt wird, angebracht sind, so daß sich die Reihenfolge ergibt: Toter, Greis mit Zepter, Toter, König, Toter, jugendlicher Fürst³.

Als älteste Darstellung der Legende hat sich uns das Wandgemälde in St Segolena in Metz ergeben mit der Reihenfolge: drei Lebende, drei Tote, drei Lebende und eine Kreuzigungsgruppe. Hat der Maler bei der zweiten Gruppe von Lebenden an solche Menschen gedacht, die die Macht des Todes schon an sich erfahren haben und jetzt durch die Gnade des Kreuzes der Seligkeit entgegengehen?

Ich habe oben schon auf die merkwürdige Vereinigung der Legende mit dem Totentanz in Clusone aufmerksam gemacht: im Giebelfeld stehen die drei Toten auf dem Rand eines aufgemauerten Massengrabes und wüten nicht bloß gegen die stereotypen drei Lebenden, sondern auch gegen eine große Zahl Vornehmer aus dem geistlichen und weltlichen Stand, die sich vergebens um Geld und Kostbarkeiten loszukaufen suchen. Darunter sieht man in feierlicher Prozession, je von einem Toten begleitet, zehn Männer in bürgerlicher Kleidung vorbeiziehen, während Frauen sich im Hintergrund anschließen. Das sind diejenigen, an denen der König Tod seine Macht schon ausgeübt hat, und er läßt sie jetzt durch seine Gehilfen abführen: Der Totentanz wächst aus der Legende heraus.

Wenn das in der Tat der Fall ist, so müssen sich in den Totentanzbildern noch Spuren von der Legende aufdecken lassen.

In der *Dance macabre* von Paris ist der letzte Lebende der Eremit; auf ihn folgt ein toter König, am Boden liegend, und die Worte, die ihm in den Mund gelegt werden, stammen aus der Legende:

Tel serez vous bons et pervers:
Tous estres sont a vers donnees⁴.

Selbst Goette und Seelmann müssen zugeben, daß diese beiden Figuren nicht aus dem Schauspiel stammen können, sondern ein Überrest aus jener Fassung der Legende sind, wo die Lebenden vor offenen Gräbern angelangen und der Eremit im Namen der Toten spricht.

Auch in La Chaise-Dieu schließt die Reihe mit dem Eremiten, auf den drei Lebende folgen, ein Geistlicher, ein Laie und eine Frau: die drei Lebenden der Legende.

¹ Vgl. oben S. 45 und Tafel III b.

² Vgl. oben S. 46 und Bild 10—13.

³ Vgl. oben S. 38 u. 39 Bild 4—9.

⁴ Dufour, *La Dance macabre* 31.

Im Totentanzzyklus an der Vigiliuskirche zu Pinzolo in Südtirol wird der Reigen durch drei Skelette eröffnet: es sind die drei Toten der Legende. Auch der reitende Tote am Schluß stammt aus ihr¹.

Ebenso ist die Gruppe der vier musizierenden Toten zu Anfang der Grande dance macabre der Buchausgabe des Jahres 1486 ein Überbleibsel aus ihr; es sind vier, weil jede Arkade zwei Figuren verlangt. Die vier Strophen, die ihnen hier zugeteilt sind, decken sich mit den Reden der Toten in der Legende; sogar die Anrede mit „du“ ist beibehalten, obwohl sie sich nicht an bestimmte Personen wendet².

Goette sieht darin eine ungeschickte und geschmacklose Erweiterung der Dance macabre; besser gefallen ihm die zwei musizierenden Toten vor dem Beinhaus in Basel, die ja die Idee vom Totentanz als Schauspiel so deutlich zum Ausdruck bringen; sie sind aber nur die Toten der Legende. Daß dem so ist, ergibt sich ohne weiteres aus dem Berner Totentanz, wo den Toten des Beinhauses die Worte der Legende beigelegt werden:

Hie liegend also unsere gebeyn.
Zu uns her tanzend groß und kleyn.
Die Ir jetzt sind, die warend wir,
Die wir jetz sind, die verden ir.

In Dresden hat der Verfertiger der Totentanzskulpturen darauf verzichtet, jeden Lebenden von einem besondern Toten begleiten zu lassen; es steht ein solcher vielmehr nur am Anfang, in der Mitte und am Schluß. Sollte ihm dafür eine alte Vorlage als Muster gedient haben? Die drei Toten sind jene der Legende.

Im sog. Dogma della morte in Pisogne³ gestaltet der unbekannt Maler die Figurenreihe ähnlich: die eine Reihe der Lebenden, die nach links schreitet und von einem Bischof angeführt ist, wird von einem gekrönten Toten mit Pfeil und Bogen empfangen. Die andere mit Christus, Maria und den Aposteln an der Spitze hat ebenfalls einen Toten mit Bogen vor sich. Der gekrönte Tote weist unzweifelhaft auf die Toten der Legende hin.

In der Münchener Totentanzhandschrift Cg 2927 (M³) aus dem Jahre 1446 steht am Ende die Mahnung eines Toten⁴:

Der Tod spricht:

O mensch, sich an mich.
Was du bist, das was ich.
Auch sich, wie recht jämmerlich
Die wuerm beissen umb mein fleisch.

Auch Goette muß zugeben, daß dieser „Tod“ identisch ist mit einem Toten aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten⁵.

Derselbe Gelehrte wird durch die Wahrnehmung, daß mitten in die Totentanzreihe zu Klein-Basel eine Kreuzigungsgruppe eingefügt ist, in große Verlegenheit gebracht, und ohne Grund hält er sie entweder für den Rest einer früheren Bemalung oder für eine spätere Zutat⁶. Auch in Berlin findet er

¹ Vgl. Mitteilungen der k. k. Central-Commission, Neue Folge XII, Wien 1886, xxii.

² Vgl. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 49, der hier ebenfalls einen Rest der Legende zugibt.

Künstle, Drei Lebende und drei Tote.

³ Vgl. Vallardi, Trionfo e Danza della morte o Danza macabra a Clusone 17 ff.

⁴ Vgl. Fehse, Zeitschrift für deutsche Philologie XL 90.

⁵ Goette a. a. O. 92.

⁶ Ebd. 152.

die nämliche Szene eingefügt; er bemerkt dazu ganz unpassend: „Berlin zeigt uns in der Einfügung der Kreuzigung geradezu eine Verirrung des dogmatischen Eifers der Geistlichkeit bei der Verwertung des Totentanzes für ihre Zwecke.“¹ Aber auch in Pinzolo bildet die Kreuzigung einen Teil des Totentanzes, und sogar der papst- und kirchenfeindliche Niklaus Manuel hat in Bern nicht darauf verzichtet, das Zeichen der Erlösung mit dem Totentanz zu verbinden.

Aus dem Drama kann dieses Motiv nicht stammen. Seine Verbindung mit der Reihe der Lebenden und Toten, ja seine Einfügung inmitten des Zyklus, wie das in Basel und Berlin geschieht, erklärt sich wiederum nur daraus, daß der Totentanz aus der Legende herausgewachsen ist; denn in dieser erscheinen die Toten den Lebenden in den meisten Fällen, wie ich oben gezeigt habe, auf dem Kirchhof neben dem Kirchhofskreuz, das in vielen Fällen zwischen den beiden Gruppen entweder als einfaches Kreuz oder als vollständige Kreuzigungsgruppe abgebildet wird.

Diese Tatsachen lassen eine zweifache Möglichkeit zu: entweder ist die Legende aus dem Totentanz entstanden, oder der Totentanz hat sich aus der Legende entwickelt? Da aber die Legende schon seit dem 11. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet war, die ältesten Spuren des Totentanzes jedoch erst ins 14. Jahrhundert hinaufreichen, so bleibt nur die zweite Alternative: der Totentanz ist eine der vielen Variationen der Legende in jener frühen Form, wo die Lebenden zu Fuß auf demselben Plan mit den Toten zusammentreffen. Nachdem man einmal begonnen hatte, zwischen Lebenden und Toten bunte Reihen zu bilden, wurde die neue Bildanordnung bald beliebt und für die schaffende Phantasie fruchtbar. Die Beliebtheit nahm zu, sobald man in der Reihe der Lebenden nicht nur die Würdenträger der geistlichen und weltlichen Stände, sondern auch die Vertreter des niederen Volkes gewährte: die Totentanzidee wurde volkstümlich. Doch entwickelte sich die Legende der drei Lebenden und der drei Toten nicht auf der ganzen Linie ihrer Verbreitung in der angegebenen Weise, sondern nur in Deutschland und in denjenigen Teilen der romanischen Länder, wo ein starker Einschlag germanischen Geistes vorhanden war.

Man wird mir aber einwenden, daß mit diesen Ausführungen, in denen die Begriffe „Tanz“ und „Musik“ ja gar nicht vorkommen, das eigentliche Wesen des „Totentanzes“ nicht erklärt sei.

Ich muß jedoch auch hier erklären, daß das Motiv des Tanzes und das hierdurch bedingte Musizieren der Toten nicht zur ursprünglichen Idee unserer Bilder gehört, so sehr unsere heutige Bezeichnung das auch zu verlangen scheint. Daran muß auch deswegen festgehalten werden, weil die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, aus der der Totentanz sich entwickelt hat, von Musik und Tanz nichts weiß, sondern nur davon, daß Lebende von Toten plötzlich zum Sterben abgerufen werden.

Doch sehen wir des näheren zu, wie es sich damit verhält. Das Wort „Dance“ kommt schon in der Legende vor; so sprechen die Toten auf dem oben beschriebenen Bilde der drei Lebenden und der drei Toten in Kermaria, obwohl sie nicht tanzen:

¹ Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 164.

² Eine dritte Möglichkeit, daß beide auf

einer gemeinsamen Quelle beruhen, ist ausgeschlossen, da von einer solchen nichts bekannt ist.

Nous avons bien este en chance
 Autrefois, comme estes en present
 Mais vous viendrez à notre dance
 Comme nous sommes maintenant.

„Dance“ darf also in der Sprache des 14. und 15. Jahrhunderts nicht ohne weiteres im Sinne von „Tanz“ genommen werden. Das ergibt sich auch aus folgender merkwürdigen Erzählung in der *Histoire de René d'Anjou* von Villeneuve-Bargemont¹.

„Le duc de Bedford, surpris sans doute du succès inespéré de ses armes, célébra la victoire de Verneuil par une fête qui parut plus étrange même que les revers des Français, et il en plaça le théâtre au centre de la capitale, dont les habitants commençaient à peine à oublier l'horrible famine qui venait d'en moissonner la plus grande partie. Nous voulons parler de cette fameuse procession qu'on vit défilér dans les rues de Paris sous le nom de Danse Macabrée ou Infernale, épouvantable divertissement auquel présidait un squelette ceint du diadème royal, tenant un sceptre dans ses mains décharnées, et assis sur un trône resplendissant d'or et de pierreries. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et de joie, inconnu jusqu'alors et qui ne s'est jamais renouvelé, n'eut guère pour témoins que des soldats étrangers, ou quelques malheureux échappés à tous les fléaux réunis, et qui avaient vu descendre tous leurs parens, tous leurs amis dans ces sépulcres qu'on dépouillait alors de leurs ossemens. Tandis que cette hideuse fête témoignait d'une manière si indécente le barbare orgueil des vainqueurs, les événemens successifs de la guerre avaient forcé Charles VII à errer de ville en ville pour en réclamer des renforts. . . .“

„Macabrée“ ist hier nur eine der vielen Varianten des im 15. Jahrhundert nicht mehr verstandenen Wortes „macabre“, und Dance macabre bedeutet den feierlichen Aufmarsch siegreicher Soldaten im Gefolge eines gekrönten Toten, eines Toten aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten.

Angesichts dieser Tatsachen muß man sich die Frage vorlegen, ob die Franzosen, als sie im 15. Jahrhundert die Zyklen von Kermaria, Paris, Chaise-Dieu mit Dance macabre bezeichneten, damit den Begriff des Tanzes verbanden oder auf Grund der Bilder damit verbinden konnten.

In Kermaria bilden die Lebenden und die Toten eine geschlossene Reihe, die dadurch zu stande kommt, daß die Toten ihre Hände krampfhaft nach den beiden Nebenmännern ausstrecken. Die Lebenden reichen in keinem Falle ihre Hände zu einem freiwilligen Reigen². In der Dance macabre des Guyot Marchant kommt die Reigenform teilweise, aber nicht durchgehends zum Ausdruck³. In der Grande dance macabre aus dem Jahre 1486 ist die Reigenform fast ganz durchgeführt: zu Beginn stehen vier musizierende Tote, und die Toten in der Reihe selbst beginnen ganz deutlich zu tanzen, da wo sie Frauen anfassen. In La Chaise-Dieu haben wir eng aneinander gefügte Gruppen, aber der Reigen ist zusehends in der Auflösung begriffen. Goette⁴ möchte in dem Manne, der vor dem Stuhl des Predigers sitzt, einen Dudelsackspieler sehen, aber das Bild selbst läßt dies in keiner Weise erkennen.

¹ I 54—55; vgl. Langlois, *Essai sur les danses des morts* I 132, dem ich die Stelle entnehme.

² Vgl. Bild 16 S. 69.

³ Vgl. Bild 14 S. 65.

⁴ Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 88.

In den niederdeutschen Totentänzen, die aber auf französische Vorbilder zurückgehen, kommt die Reigenform wieder klar zum Ausdruck, und vor dem Prediger in Berlin sitzt ein dudelsackspielender Teufel; in den oberdeutschen haben wir lauter einzelne Paare; die Lebenden und Toten sprechen aber von dem „rayen“. Das Motiv von Musik und Tanz ist in voller Entwicklung. In Pinzolo: eine enge Reihe zwischen Lebenden und Toten, ohne daß man den Eindruck eines Tanzreigens bekommt; zu Beginn des Zuges allerdings drei musizierende Tote. In Clusone ist die Reihe ähnlich gestaltet wie in Pinzolo, nur fehlt jeder Hinweis auf Musik; in Straßburg und Dresden größere Gruppen von Lebenden mit je einem Toten. Daraus ergibt sich:

1. Das Reigenmotiv ist den ursprünglichen französischen Totentanzbildern und jenen, die von ihnen unmittelbar abhängen, eigentümlich.

2. Sobald die Totentanzbilder nach Orten verpflanzt werden, wo romanisches Wesen überwiegt (La Chaise-Dieu, Clusone, Pisogne), oder wenn sie unter dem Einfluß der Kunst der Renaissance entstanden sind (Straßburg, Dresden), löst sich der Reigen in eine feierliche Todesprozession auf, der Musik und Tanz fremd sind.

3. Die Heimat der Motive von Tanz und Musik scheint Oberdeutschland zu sein, wo man vielleicht schon im 14. Jahrhundert auf das Reigenmotiv verzichtete und die einzelnen Paare zu wirklichen Tanzpaaren gestaltete.

4. Als Urtotentanz, wie er sich aus den vorhandenen Monumenten noch erschließen läßt, ergibt sich ein nordfranzösischer Bilderzyklus, wo die Lebenden und Toten ähnlich wie in Kermaria einen geschlossenen Reihen bildeten.

Hat man nun die Lebenden und die Toten in dieser eigentümlichen Form deswegen zusammengestellt, weil man damit die Idee des Tanzes verbinden wollte?

Man kann aus zwei Gründen daran zweifeln, einmal, weil die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, aus der der Totentanz sich entwickelt hat, dieses Motiv nicht kennt, und dann, weil es eine Reihe von Totentänzen gibt, in denen es sicher nicht zum Ausdruck kommt. Vielleicht führt folgende Erwägung zum Ziel:

Die Maler der ursprünglichen französischen Totentanzbilder stellten die Gestalten in Frontstellung nebeneinander, weil die primitive Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts keine Gruppenbilder schaffen konnte. Zu dieser steifen und schematischen Nebeneinanderstellung nötigten auch die durch Wandsäulen abgeteilten Arkadenwände der Kirchhofskreuzgänge, die wir als die Heimstätten der frühesten Totentänze anzusehen haben. Unter jedem Arkadenbogen konnte entweder nur eine oder höchstens zwei Figuren angebracht werden. Die Natur der Handlung aber, die dargestellt werden sollte, verlangte, daß jedem Lebenden ein Toter beigegeben wurde. Die mittelalterlichen Maler haben nun die Verbindung zweier Personen, besonders wenn sie miteinander sprechend dargestellt werden sollten, dadurch zum Ausdruck gebracht, daß sie Spruchbänder von einer zur andern zogen. Diese Spruchbänder, die uns in den Bildern der Legende ja öfters begegnen, empfehlen sich in den Totentanzbildern aus mehrfachen Gründen nicht. Einmal war der Text, durch den man zwar nicht ursprünglich, aber doch seit dem 14. Jahrhundert die Bilder zu erklären suchte, zu umfangreich für die schmalen Bänder und wurde darum unter die Figuren gesetzt. Dann hinderten die Wandsäulen in manchen Fällen

die Verbindung der miteinander sprechenden Figuren durch solche Spruchbänder. Wenn also der Maler sie dennoch miteinander verbinden wollte, so konnte er das nur so zum Ausdruck bringen, daß er sie sich die Hände reichen ließ. Vielleicht ist dieses hastige Anfassen der Lebenden von seiten der Toten auch durch die Legende bedingt, wo letztere ja oft feindselig die Lebenden zu erschrecken suchen. Allerdings fassen die Toten in Kermaria, in den gedruckten französischen Totentänzen, in Berlin, Lübeck, Clusone entweder regelmäßig oder doch in einigen Fällen nicht nur die Person an, der sie zugeordnet sind, sondern beide Lebenden, zwischen denen sie stehen, wodurch das Bild den Charakter des Kettenreigens erhält. Dadurch soll aber kein Tanzreigen markiert, sondern zunächst die enge Zusammengehörigkeit der ganzen Bilderreihe betont werden; dann sollte der Beschauer dadurch den Eindruck gewinnen, daß die Lebenden den Toten, weil sie von beiden Seiten angefaßt werden, nicht entgehen können.

Später hat man diesen zufällig entstandenen Kettenreigen irrtümlicherweise für einen Tanzreigen gehalten und in Oberdeutschland die Motive von Tanz und Musik zu voller Ausbildung gebracht.

Mit dieser Hypothese glaubte ich eine Zeitlang die merkwürdige Verbindung von Tanz und Tod erklären zu können; ich gestehe, daß sie mich nicht mehr befriedigt. Aber ich mußte diese Erwägungen anstellen, weil ich zu dem Resultat gekommen war, daß der Totentanz aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten stammt, der ja der Tanz fremd ist.

Die Anschauung, daß die Toten tanzend die Lebenden zum Sterben führen, ist doch zu oft und zu deutlich sowohl im französischen wie im vierzeiligen oberdeutschen Text, die beide ins 14. Jahrhundert zurückreichen, ausgesprochen, und sie kommt schon in sehr frühen und maßgebenden Bildern des ganzen Verbreitungsgebietes so unverhohlen zum Ausdruck, daß sie nicht aus der irrtümlichen Auffassung eines einzelnen erklärt werden darf. Ich würde, wenn ich an der vorgetragenen Hypothese festhalten wollte, in den nämlichen Fehler fallen, den ich bei jenen tadelte, die das Tanzmotiv aus einem einzelnen deutschen Lied, aus einer volkstümlichen Redensart oder aus einem in der religiösen Dichtung des Mittelalters geschaffenen bildlichen Ausdruck ableiten wollten. Abgesehen davon, daß es doch unerlaubt ist, eine so internationale Erscheinung, wie es die Totentänze sind, aus einer rein deutschen Vorstellung abzuleiten, hat man aus der mittelalterlichen Literatur nur sehr wenige und darunter ganz mißverständene Stellen anführen können, aus denen das Totentanzmotiv abzuleiten wäre ¹.

¹ Fehse, Der Ursprung der Totentänze 40, wundert sich mit Recht darüber, daß Wackernagel nach Doen, Neuer Literarischer Anzeiger 1806 406, unter den Stellen, die vor dem Aufkommen der Totentanzbilder von einem Tanz der Toten zeugen sollen, auch die Strophe aus Freidank 175, 15 anführt:

Got tet wol, daz er verbot,
daz niemen weiz sin selbes töt,
wisten in die liute gar,
der tanz gewünne kleine schar.

„Es ist mir rätselhaft“, bemerkt Fehse mit Recht, „wie Doen und seine Nachfolger aus diesem Wortlaut herauslesen wollen, Freidank rede hier, von einem Tanz, zu dem der Tod die Menschen sammle“. Damit schiebt er Freidank

die Sinnlosigkeit unter: Würften die Menschen ihren Tod voraus, so würden nur wenige in den Reigen des Todes eintreten, d. h. sterben. Die Verse besagen doch offenbar: Würften die Menschen ihren Tod voraus, so würden sie am Tanz und an der Lust des Lebens keinen Gefallen mehr finden. Der Gedanke würde ihnen alles verbittern.“ Unbesehen haben diese falsche Auffassung der Stelle der Herausgeber des Freidank (Bezzenger), Schreiber in „Zeitschrift für Bücherfreunde“ II 341, Bäumker in Wetzer u. Weltes Kirchenlex. XI² 1338 und Michael, Gesch. des deutschen Volkes vom 13. Jahrh. bis zum Ausgang des Mittelalters IV (1906) 196 übernommen.



Die Verbindung des Tanzes mit dem Tode, die uns heute so fremdartig vorkommt, muß sich bei der allseitigen Verbreitung, die sie gefunden hat, auf einer breiteren Grundlage entwickelt haben; sie muß in den breiten Schichten des Volkes verstanden worden sein. Fehse, mit dem ich zwar in seiner einseitigen Betonung des vierzeiligen oberdeutschen Textes nicht übereinstimme, hat ganz richtig hervorgehoben¹:

„Bei dem Volke müssen wir anfragen. Es lassen sich vielleicht in der Volksanschauung Züge auffinden, die mit dem Motiv der Totentänze näher verwandt sind, als die wenigen Zitate Wackernagels, die zum größten Teil nur eine zufällige Ähnlichkeit damit zeigen. Daß die Totentänze auf eine Volksanschauung zurückgehen, unterliegt meiner Ansicht nach keinem Zweifel, auch wenn man für sie dramatischen Ursprung annimmt. Wäre dem nicht so, dann hätten wir den einzigartigen Fall, daß eine einzelne literarische Tat eines mittelmäßigen anonymen Dichters beispiellos breite und tiefe Nachwirkung in der bildenden Kunst gezeitigt hätte. Zwischen dem Dichtwerk jenes Dichters und den packenden Bildern Rethels und Böcklins Selbstporträt mit dem fiedelnden Tode liegt eine weite Kluft, aber ohne jenen Dichter wären die genannten Werke nicht das, was sie sind. Es widerspricht aller Erfahrung, daß ein literarisches Motiv derartige Wirkungen ausübt, wenn es nicht aus der Anschauung des Volkes selbst hervorgegangen ist. Und das Tanzmotiv in den Totentänzen sieht wahrlich nicht danach aus, daß es seine Entstehung der geistreichen Erfindung eines einzelnen verdankt.

Nun wissen wir, daß der Tanz in der germanischen Volksanschauung eine beliebte Unterhaltung aller Geister, der guten wie der bösen, bildet. Die Analogie mit den Elfen, die den ahnungslosen Menschen zu seinem Verderben in ihren Ringelreigen hineinzuziehen suchen, liegt besonders nahe. Es fragt sich nur, ob den Toten in der Volksanschauung ein solches geisterhaftes Nachleben gegeben wurde. Durch die neueste Arbeit über den Ursprung der Totentänze von Kupka ist wieder ein poetisches Denkmal in den Vordergrund gerückt worden, das seit alter Zeit mit den Totentänzen in naher Beziehung stand: die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten. . . .

Für uns ist die Legende von Wert, weil sie ein Memento mori enthält, das nicht von dem personifizierten Tod ausgeht, sondern von den Toten. Sie beweist uns, daß vor der Zeit der Totentänze in der Volksanschauung die Vorstellung lebendig ist, daß die Toten den Lebendigen erscheinen und sie an ihr Ende gemahnen. Diese Vorstellung ist für uns um so wichtiger, als eine ähnliche, in der die Toten die Rolle des Todes einnehmen², nicht nachweisbar ist. In der Tat läßt sich zeigen, daß die germanische Volksanschauung den Toten ein geisterhaftes Nachleben gibt. Es ist dieselbe Anschauung, die uns in der Edda entgegentritt, wenn tote Frauen Gunnar erscheinen und ihn zum Tode rufen. . . .

Die Toten haben im Grabe keine Ruhe. Werden sie nicht durch Opfer versöhnt, oder wird ihnen nicht gewaltsam der Weg verlegt, so kehren sie wieder. Deshalb ist der Kirchhof ein unheimlicher Ort. Die Toten haben das Bestreben, die Lebenden in ihre Schar zu ziehen.“

Fehse zeigt alsdann des näheren das Vorhandensein dieser Volksanschauung vom Tanz der Toten: noch in neuerer Zeit bezeugt sie Goethe in seiner bekannten Ballade „Der Totentanz“; im 16. Jahrhundert wird sie belegt von L. Lavater³, Milchius⁴, Herm. Stark⁵.

¹ Der Ursprung der Totentänze 40 ff.

² Das will doch wohl Fehse S. 43 sagen.

³ Ludovicus Lavater, De spectris, lemuriis et magnis atque insolitis fragoribus variisque praesagitionibus, quae plerumque obitum hominum, magnas clades mutationesque imperiorum praecedunt, Genevae apud Eustathium Vignon 1580, erzählt S. 21 einen Vorgang, aus dem sich ergibt, daß die Volksanschauung vom Tanz der Toten auf dem Kirchhof in Zürich allgemein bekannt war.

⁴ Ludovicus Milchius, Der Zauber Teuffel. Von Zauberei, Wahrsagung, Beschwern, Segen, Aberglauben, Hexerey und

mancherley Werken des Teuffels. Frankfurt a. M. 1564. S. 308 wird erzählt, daß in der St. Mathias-Nacht etliche ausgingen, zu sehen, welche Leute beim Totentanz gefunden wurden.

⁵ Theatrum diabolorum II, Frankfurt a. M. 1587, 291: „Die bösen verlogen und ersoffene Kälber vnnnd Teuffels Säuwe, so die Leute verzagt machen mit dem, daß sie sagen, seyen auf S. Mathias-Abend auff der Bärenhaut gewesen, so und so viel, diese und die am Todtentanz gesehen, einer sey gefallen vnnnd wieder aufgestanden, der ander sey ligen blieben. Item, sie bleiben oder fliehen, sollen sie doch diß Jar sterben.“

Auch in Bildern kommt diese Anschauung frühzeitig zum Ausdruck, so in dem berühmten *Liber Chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*, gedruckt im Jahre 1493 zu Nürnberg von Anton Koberger; die Texte stammen von Hartman Schedel, die Bilder von Michael Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff. Auf fol. 264^r sind zwischen den Kapiteln „De morte ac fine rerum“ und „De extremo iudicio ac fine mundi“ fünf Tote dargestellt, von denen einer im Begriffe steht, sich aus dem Grabe zu erheben, während drei schon tanzen und der fünfte aufspielt¹.

Der achtzeilige oberdeutsche Totentanz wird eröffnet von sechs Gerippen, die ein siebentes, das im Grabe liegt, umtanzen; seitwärts ein Beinhaus. Darauf folgen vier Tote, die in einem Zelte musizieren, während drei vor ihnen tanzen. Jetzt erst folgen die einzelnen Paare. Den Schluß macht wiederum der Kirchhof mit Beinhaus, vor dem ein Toter sich aus dem Grab erhob, während vier um ihn auf dem Boden hocken².

Fehse bemerkt ganz richtig, daß diese Bilder die Anschauung voraussetzen, daß die Toten zur Geisterstunde auf dem Kirchhof ihren gespenstischen Tanz aufführen. Daraus erklärt sich aber auch die Basler Beinhauszene.

Eine andere wichtige Darstellung des Tanzes der Toten blieb Fehse unbekannt, nämlich ein Holzschnitt mit dem Vermerk: Joh. Jacob Ridinger sculps. — Joh. El. Ridinger (geb. 1695 in Ulm, gest. 1767 zu Augsburg) excudit Aug. Vindel.

Auf dem ungewöhnlich großen Einblatt (63 × 48 cm) sieht man in der Mitte elf Tote mit elf Frauen um ein offenes Grab einen Ringeltanz aufführen, während ringsum in zwölf Medaillons ein eigentlicher Totentanz dargestellt ist: Papst, Kaiser, König, Kardinal, Bischof, Herzog, Graf, Adelige, Bürger, Bauer, Bettler mit Soldat, Narr mit Kind werden je von einem besondern Toten zum Tanz abgeholt³.

Wäre das Blatt 300 Jahre älter, so könnte es geradezu als *demonstratio ad oculos* des Endresultates von Fehse angesehen werden: „Aus der Volksanschauung vom Reigen der Toten ist das erste Totentanzbild, ist der erste Totentanztext herausgeboren.“⁴

¹ Langlois, *Essai sur les Danses des Morts* pl. XXVII (vol. II 76).

² Vgl. Kastner, *Les danses des morts* pl. VI—XII, wo dieser Totentanz allein vollständig abgebildet ist; ferner siehe Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters* 54.

³ Vgl. Langlois II, pl. XXV u. p. 63 ff. Unter den einzelnen Paaren stehen folgende Inschriften:

Papa. — Nec infulae parcit quidem mors triplici.

Imperator. — Mundo imperas, sed mors tibi.

Rex. — Mors sceptrum ligonibus aequat.

Cardinales. — Et purpuratos saeva mors rapit patres.

Episcopus. — Et episcopalis mitra iuris est mei.

Dux. — Meus est in ipsos principatus principes.

Comes. — Comites et ipsos comito invisus comes.

Nobilis. — Nobilis haud quisquam mortem effudit [effugit?] etiam.

Civis. — In civitatem mortis omnes cogimur.

Rusticus. — Contra vim mortis non est medicamen in hortis.

Mendicus, Miles. — Non tua virtus, non debilitas tua terret.

Stultus, Infans. — Insiapiens, sapiens ad mortem aequo pede pergunt.

Bekanntlich hat der lateinische Totentanztext im *Codex palatin.* 314 (H¹) nur die Strophen der Menschen (vgl. W. Fehse in der *Zeitschrift für deutsche Philologie* XL 90 ff), während die Anreden der Toten fehlen. Hier haben wir nur letztere in abgekürzter Form, die in einigen Fällen, wie in der Anrede an den Nobilis, an den Rusticus, den Eindruck machen, wie wenn sie vom Verfasser des lateinischen Textes in H¹ stammten.

⁴ Fehse, *Der Ursprung der Totentänze* 47.

Aber wenn der Ridingersche Holzschnitt auch dem 14. statt dem 18. Jahrhundert angehörte, und wenn sich die Zeugnisse für das Vorhandensein der Volksauffassung vom Reigen der Toten, woran ich nicht zweifle, noch beträchtlich vermehren ließen¹, so kann ich doch der zuversichtlichen Behauptung nicht zustimmen, daß sich die Totentänze aus ihr unmittelbar entwickelt haben.

Ich will kein Gewicht darauf legen, daß Fehse für das Vorhandensein der Volksauffassung vom Tanz der Toten nur sehr späte Zeugnisse aufführen konnte; da es sich um einen rein heidnischen Aberglauben handelt, ist er sicher nicht erst im Mittelalter entstanden, sondern er muß einen Bestandteil der Urtradition des Volkes gebildet haben. Aber welches Volkes? Nach Fehses Liste von Monumenten und literarischen Zeugnissen kann es sich nur um eine deutsche Volksanschauung handeln. Er scheint also zu glauben, daß die Totentänze ein deutsches Erzeugnis sind und von hier nach Frankreich und Italien verpflanzt wurden; darum betont er wohl auch so nachdrücklich den Satz, daß der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext die älteste Urkunde der Totentanzidee sei.

Nun läßt sich aber zeigen, daß die Vorstellung vom Tanz der Toten gemein-indogermanisch² ist. Schon Langlois³ hat dafür eine Reihe von Beispielen aus Tibull, Virgil, Apuleius gesammelt. Auch Anakreon wird dafür als Zeuge angeführt⁴.

Wichtig ist eine Stelle aus dem Dialog Lucians von Samosata „Der Lügenfreund“, wo der Dichter als Beispiel eines Mannes, der frei war von Aberglauben und Gespensterfurcht, Demokrit von Abdera anführt. Hier heißt es: „Aber du, erwiderte Arignotus, weil denn weder ich noch Dinomachus noch Kleodemus noch Eukrates selbst Glauben bei dir verdienen, nenne uns denn, wenn du kannst, den Mann, der glaubwürdiger ist als wir und das Gegenteil behauptet! Den will ich euch nennen, beim Jupiter! und gewiß einen großen und allgemein bewunderten Mann, den berühmten Demokritus von Abdera, der so fest überzeugt war, daß nichts dergleichen möglich sei, daß, als er sich, um ungestörter denken zu können, in ein altes Grabmal vor der Stadt einschloß, wo er Tag und Nacht mit Schreiben und Meditieren zubrachte, und einige mutwillige Jünglinge, um ihm Furcht einzujagen, in

¹ Ich stoße zufällig auf Jakob Baldes Gedicht „Choreae mortuales“ (Lyrica II² 33), wo die Toten bei ihrem nächtlichen Tanz singen:

Nos quicumque vides plaudere Manibus,
Cantabis similis tu quoque naenias.
Quod nunc es, fuimus; quod sumus, hoc eris.
Praemissos sequere et vale.

Herder (Terps. I 76) übersetzt die Verse also:
Der du, Sterblicher, nachts unsere Stimmen
hörst,
Bald wirst du sie mit uns flüstern. Wir
waren auch,
Was du bist, und du wirst werden, was wir
jetzt sind.

Die Stelle ist um so interessanter, als sich hier mit dem Reigen der Toten eine Reminiszenz aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten verbindet.

² Wie Fehse mir brieflich mitteilte, ist er jetzt auch dieser Ansicht.

³ A. a. O. I 61 ff. Auch Kastner a. a. O. 26 ff geht diesen Dingen ausführlich nach, ohne sie aber für die Lösung des Problems auszunützen.

⁴ Es handelt sich hier um das Gedicht Nr 30 unter den „Anacreontea“ bei Theodor Bergk, Poetae lyrii graeci III⁴, Lipsiae 1882, 315, wo dem Gedanken Ausdruck gegeben wird: Amor, bekränze mich mit Rosen, rufe die Hetäre. Ich will mich hier erfreuen, bevor ich zum Tanz mit den Toten gehen muß. Bergk hat den Text aber so umgestaltet, daß nicht mehr vom Tanz der Toten, sondern vom Tanz der Hetäre die Rede ist, nach meinem Dafürhalten mit Unrecht. Zu der neuen Textgestaltung ließ sich der Herausgeber, wie er ausdrücklich betont, neben andern Gründen, die mir aber nicht stichhaltig scheinen, auch durch den Umstand bewegen, daß es ihm unglücklich schien, daß der Dichter von einem Tanz der Toten sollte reden wollen.

schwarze Leichentücher eingewickelt und mit Larven, die wie Totenköpfe aussahen, vor ihm erschienen und mit gewaltigen Sprüngen um ihn herumtanzten, er sich so wenig durch diese Maskerade beunruhigen ließ, daß er nicht einmal aufsaß, sondern im Fortschreiben endlich bloß sagte: Nun macht einmal dem Spaß ein Ende! So gewiß glaubte er, daß Seelen, die ihre Leiber einmal verlassen haben, nichts mehr sind.“¹

Aus dieser Stelle ergibt sich, daß Demokrit zwar nicht an Gespenster und an den Tanz der Toten glaubte, daß aber wohl beim Volk diese Anschauung verbreitet war.

Ich verweise alsdann auf die von den älteren Totentanzforschern viel behandelten tanzenden Skelette von Cumae² und auf den von Gori im Museum Florentinum I, tab. 91, veröffentlichten Sardonyx, auf dem ein wirkliches Skelett vor einem flötenspielenden Hirten tanzt³.

Es kann somit keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Vorstellung vom Tanz der Toten gemein-indogermanisch ist.

Darf man angesichts dieser Tatsache so zuversichtlich, wie Fehse getan hat, behaupten, daß „aus der Volksanschauung vom Reigen der Toten das erste Totentanzbild und der erste Totentanztext herausgeboren ist“? Wenn diese Entwicklung so sicher und gleichsam mit Naturnotwendigkeit erfolgte, warum hatten dann weder die Griechen und Römer noch ein anderes indogermanisches Volk der alten Zeit einen wirklichen Totentanz im Sinne der Bilder, die uns hier beschäftigen? Warum treten die Totentänze nur im späten Mittelalter und hier nur räumlich beschränkt auf, nämlich außer in Deutschland nur in Ländern mit einem starken Einschlag von germanischer Kultur und germanischem Volksgeist?

Es ist ein Verdienst von Fehse, daß er die Idee vom Reigen der Toten, die von älteren Totentanzforschern sehr eingehend behandelt wurde, die aber in den neueren Werken keine Berücksichtigung mehr fand, für die Erforschung unseres Problems wieder nutzbar zu machen suchte. Er kam damit der Lösung des Rätsels sehr nahe. Daß sie ihm nicht vollständig gelang, rührt daher, daß er der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten zu geringe Beachtung schenkt und sie zur Lösung der Frage nach Entstehung der Totentänze nicht verwertet wissen will. Er begeht damit den entgegengesetzten Fehler von Kupka und einer Reihe älterer Forscher; während nämlich letztere die Totentänze direkt aus der Legende abzuleiten versuchen und so das wichtige Tanzmotiv unerklärt lassen müssen, erklärt Fehse nur dieses und läßt uns über den eigentlichen Inhalt der Bilder und Texte ganz im ungewissen.

Für Fehse ist die Legende, wie schon hervorgehoben wurde, nur wichtig, weil sie lehre, daß vor der Zeit der Totentänze in der Volksanschauung die Vorstellung lebendig war, daß die Toten ein geisterhaftes Nachleben hatten und daß sie von dem Bestreben erfüllt waren, sich mit den Lebenden in Beziehung zu setzen. Allein diese Anschauung ist bei fast allen Kultur- und Naturvölkern vorhanden, wie bei Langlois⁴ und Kastner⁵ ausführlich dar-

¹ Vgl. Jacobitz, *Luciani Samosatensis opera* III, Lipsiae 1896, 116, und Wieland, *Lucians von Samosata sämtliche Werke aus dem Griechischen übersetzt* I, Leipzig 1788, 189.

² *Scheletri Cumani dilucidati dal canonico*

Andrea de Jorio, Napoli 1810; auch abgebildet bei Langlois, *Essai sur les danses des morts* I 82.

³ Vgl. ebd. pl. VII^{bis}.

⁴ Ebd. I, chap. IV, VI, VIII.

⁵ *Les danses des morts* 26 ff.

getan wird. Sie ist mit dem Unsterblichkeitsglauben ohne weiteres gegeben und erhielt durch die christliche Lehre vom Fegfeuer, in dem die Verstorbenen durch das Gebet der Lebenden Erleichterung finden, eine nachdrückliche Betonung. Wenn das Dogma der Kirche sich darüber auch nicht ausspricht, in der Volksanschauung war und ist der Glaube verbreitet, daß die Toten den Lebenden erscheinen und sie um ihre Hilfe angehen.

Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten ist für die Erklärung des Totentanzproblems viel wichtiger, als Fehse ahnt: aus ihr stammt die Reihe der menschlichen Würdenträger und der Vertreter der verschiedenen Stände, die je von einem besondern Toten zum Sterben abgeführt werden; aus ihr stammt auch der wesentliche Inhalt der Reden zwischen Lebenden und Toten, die wir unter den meisten Totentänzen finden.

Diese Abstufung von Kaiser und Papst bis zum Bettler und Kind, die wir als wesentliche Eigenschaft der Totentanzgemälde gefunden haben, kann sich aus jenem Tanzreigen, den Fehse im germanischen Volksglauben nachgewiesen hat, der aber tatsächlich gemein-indogermanisch ist, nicht entwickelt haben; denn die Bilder sowohl wie die literarischen Zeugnisse, die sich für diesen gespensterhaften Tanzreigen aufweisen lassen, zeigen stets einen Rundtanz entweder nur von Toten oder von Toten und Lebenden. Letztere sind aber unbenannt und ihrer Persönlichkeit nach vollständig gleichgültig. Dieser grausige Reigen zur Gespensterstunde auf dem Kirchhof will nur tanzen; an der gegenseitigen erbaulichen Ansprache liegt den Paaren nichts.

Die Volksanschauung vom Tanz der Toten, die sich auch im Mittelalter, obwohl sie einen durchaus heidnischen Charakter trägt, lebendig forterhielt, hat sich nun in Ober- und Niederdeutschland, in der Umgebung von Paris und überhaupt in Nordfrankreich, ferner in Oberitalien im Verlaufe des 14. und 15. Jahrhunderts mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten verbunden. Und aus dieser Verbindung sind die Totentanzbilder herausgewachsen.

Man wird mich aber jetzt fragen: warum ist diese Entwicklung gerade in diesen Gegenden erfolgt? und warum geschah sie in der angegebenen Zeit?

Ich glaube diese Fragen mit Sicherheit beantworten zu können.

Die Entwicklung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten zum wirklichen Totentanz erfolgte unter dem Einfluß der indogermanischen Vorstellung vom Reigen der Toten nur da, wo die Legende besonders verbreitet und beliebt war. Aus der obigen Darstellung über die literarische und monumentale Verbreitung derselben hat sich uns mit Sicherheit ergeben, daß dies in folgenden Gebieten der Fall war¹:

1. Oberitalien mit dem alten lateinischen Text aus Ferrara, den Bildern in Cremona, Clusone.

2. Oberdeutschland mit dem sehr merkwürdigen Text in der Wolfenbüttler Handschrift, die aus dem Elsaß stammt, der oben beschriebenen

¹ Für den Nachweis, daß die Legende in bestimmten Gegenden heimisch und besonders beliebt war, können nur monumentale Darstellungen und solche Texte verwendet werden, die durch ihre sprachliche Form sich örtlich

festlegen lassen. Die zahlreichen Miniaturen in liturgischen Handschriften und Drucken, die für eine weitere Verbreitung bestimmt waren und jetzt sich in den großen Bibliotheken angehäuft haben, kommen nicht in Betracht.

Legende in der Zeitschrift *Brager*, den Bildern in Badenweiler, Überlingen und Kirchbühl und mehreren Darstellungen in Lothringen.

3. Niederdeutschland mit der Fassung des Textes der Legende bei Staphorst, *Hamburgische Kirchengeschichte*, und ihrer Darstellung auf den Paramenten aus Osnabrück.

4. Paris und Nordfrankreich überhaupt mit den altfranzösischen Texten des Baudouin de Condé, Nicholes de Marginal u. a. In der Form von den Wandgemälden und Miniaturen hat die Legende hier die größte Verbreitung gefunden.

5. England, wo schon Walter de Mapes im 12. Jahrhundert die Legende bekannt machte, besitzt Darstellungen von ihr in Ditchingham und Battel.

Das ist aber, wenn wir uns auf die Zeit der ursprünglichen und eigentlichen Totentänze von etwa 1400 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts beschränken, genau auch das Verbreitungsgebiet der Totentanzzyklen. Den zahlenmäßigen Nachweis kann ich mir unter Hinweis auf die sorgfältige Topographie der Monumente bei Seelmann¹ ersparen.

Nur eine einzige Ausnahme von der Regel muß ich zugeben: Südfrankreich besitzt in La Chaise-Dieu einen textlosen Totentanz. Das Totentanzgemälde von Metnitz in Kärnten, also einem Lande, wo die Legende nicht heimisch ist, kann gegen die Richtigkeit meiner These deswegen nicht angeführt werden, weil es, wie sich aus dem Text ergibt, ein Schößling des oberdeutschen Totentanzes ist².

Es bleibt mir nun noch die Beantwortung der zweiten Frage übrig, warum die geschilderte Entwicklung der Legende zum wirklichen Totentanz unter Einwirkung der Volksanschauung vom Reigen der Toten gerade am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts erfolgte.

Es geschah dies deswegen, weil man um diese Zeit vielerorts begonnen hatte, aus den handelnden Personen der Legende, nämlich den Lebenden und den Toten, bunte Reihen zu bilden. Diese feierlich einerschreitenden Paare erinnerten, der damaligen Tanzsitte entsprechend, unwillkürlich an Tanzpaare; sie zu wirklichen Tanzpaaren umzugestalten, lag um so näher und vollzog sich um so leichter, weil die Handlung der Legende auf dem Kirchhof vor sich geht, wohin auch die Volksauffassung den Reigen der Toten verlegte.

Freilich kann man sich billig wundern, wie das durch und durch gläubige Volk und der Klerus am Ende des 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts zu der Verbindung von Tod und Tanz kam und diese in den Dienst der Religion stellen konnte. Ist es für ein frommes und vom Geist des Evangeliums erfülltes Gemüt nicht unerträglich, das Ernsteste, was einem Menschen begegnen kann, das Sterben, mit dem Ausdruck der freudigsten und oft sündhaften Lebenslust zu verbinden? Es ist aber zu beachten, daß die ältesten Totentanzbilder, wie in Kermaria und Paris, in Text und Bild Würde und sittliche Strenge zur Schau tragen. Wenn die einzelnen Paare auch als Tanzpaare gedacht sind, so wird dieser an und für sich unchristliche Zug gemildert durch den aszetischen Inhalt der Unterschriften. Wildes Tanzen und Musizieren ist eine Eigentümlichkeit nur der oberdeutschen Totentänze und derer, die von ihm abhängig sind. Nur hier ist im Text dem Humor und der Satire ein weiter Raum verstattet. Diese Eigenart ist wohl bedingt durch die konziliaren Streitigkeiten in der Kirche, die am Oberrhein durch die

¹ Die Totentänze des Mittelalters 42 ff.

² Ebd. 52.

Konzilien von Konstanz und Basel in die weitesten Kreise des Volkes drangen und religiöse Gleichgültigkeit erzeugten.

Dazu kommt ein anderes. Wie man aus den frühfränkischen Konzilsbeschlüssen noch deutlich ersieht, hing kein Volksstamm so zäh an seinen heidnischen Gewohnheiten auch nach der Bekehrung fest wie der germanische. Darum hat sich auch gerade bei ihm die Auffassung vom Reigen der Toten besonders lebendig erhalten. Aber bei den Germanen tanzten nicht nur die Toten an heiligen Orten, auch die Lebenden führten auf den Kirchhöfen und im Zusammenhang mit kirchlichen Festen noch in christlicher Zeit ausgelassene Tänze auf. Es ist mir nicht bekannt, daß ein Theologe oder Prediger, der zu Griechen oder Römern sprach, seine Gemeinde in folgender Weise apostrophieren mußte: „Isti enim infelices et miseri homines, qui balationes et saltationes ante ipsas basilicas sanctorum exercere non metuunt nec erubescunt, etsi christiani ad ecclesiam venerint, pagani de ecclesia revertuntur, quia ista consuetudo balandi de paganorum observatione remansit.“¹

Dieser scharfe Tadel steht im pseudo-augustinischen Sermo 265, und sein Verfasser ist, wie wir jetzt wissen, Cäsarius², der verdiente Bischof von Arles, dem Knotenpunkt, wo Ost- und Westgoten, Franken und Burgunder aufeinanderstießen. An eine Gemeinde, die vorwiegend aus solchen germanischen Elementen bestand, ist obige Predigt gerichtet. Auch König Chlodwig II. ließ solche Tänze auf der Synode von Chälons-sur-Saône im Jahre 650, Papst Zacharias 744, Bischof Odo von Paris im 12. Jahrhundert verbieten. Trotzdem erhielten sie sich als Tänze zu Ehren des hl. Johannes, des hl. Vitus, des hl. Willibrord bis ins späte Mittelalter, ja bis in die Gegenwart³.

Ich führe diese Dinge nur an, um zu zeigen, daß die Verbindung von Tod und Tanz beim Volke — denn von diesem und nicht von der Kirche gehen die Totentanzbilder und ihre Texte aus — ursprünglich den frivolen Beigeschmack, der sich uns Modernen bei ihrer Betrachtung immer aufdrängt, nicht hatte. Es erklärt sich aus ihnen auch, wie leicht sich bei diesem so gearteten Volk die Vorstellung vom Tanz der Toten mit der Legende der drei Lebenden und der drei Toten verbinden und so den eigentlichen Totentanz erzeugen und allgemein beliebt machen konnte.

Es wird daraus auch verständlich, warum das Tanzmotiv in Frankreich und Oberitalien, wo die germanische Volksanschauung mit romanischer Kultur vermischt war, nur verblaßt und andeutungsweise, in Deutschland dagegen mit voller Klarheit zum Ausdruck kam.

Vielleicht darf man jetzt auch der Frage nach der ursprünglichen Heimat der Totentanzidee mit der Hoffnung auf eine wahrscheinliche Lösung nahetreten. Für diejenigen Forscher, die das Tanzmotiv als wesentliche Eigenschaft unserer Bilderzyklen ansehen, käme nach dem Vorausgehenden Deutschland in Betracht. Da sich aber aus der Vergleichung aller kritisch verwertbaren Monumente als ihr eigentlicher Inhalt und die allen gemeinsame Grundidee das ergeben hat, daß die verschiedenen Vertreter der menschlichen Stände von je einem besondern Toten in feierlicher, geschlossener Prozession

¹ Migne, Patr. lat. XXXIX 2239.

² Vgl. Lejay, Dictionnaire de Théol. cath. II, Paris 1905, s. v. Caesarius Arelatensis.

³ Ich verweise auf Langlois, Essai

historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts I 564 ff und auf die Untersuchungen von Peignot und Douce, die diese Dinge ausführlich behandeln.

zum Sterben abgeführt werden, während das Tanzmotiv nur die äußere, aber bald fast allgemein beliebte Form ist, so kann als Heimat des Totentanzes nur jenes Land in Betracht kommen, wo die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, aus welcher ja sein wesentlicher Inhalt stammt, in monumentaler Darstellung am allgemeinsten verbreitet war. Das ist aber das nördliche Frankreich. Der Literaturhistoriker wird von vornherein geneigt sein, dieser Anschauung zuzustimmen, da er weiß, daß fast alle Stoffe der höfischen Epik, der Lehrgedichte, Novellen und Schwänke seit dem 13. Jahrhundert der deutschen Literatur von hier zufließen; und auch der Kunsthistoriker wird kaum Einwände erheben, wenn er erwägt, daß die deutsche Architektur und Plastik im 13. und 14. Jahrhundert im mittleren und nördlichen Frankreich ihren Nährboden hat. Sollte es für das Gebiet der Malerei anders gewesen sein? Hier liegen die Verhältnisse nicht so klar zu Tage, und man darf nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht allgemein von einem Abhängigkeitsverhältnis der deutschen Malerei von der französischen in der genannten Zeit reden. Aber gerade für die Gegend, auf die es uns hier zunächst ankommt, den Oberrhein, hat die neuere kunstgeschichtliche Forschung Resultate gezeitigt, die vielleicht geeignet sind, auf die Frage nach der Herkunft der oberdeutschen Totentanzbilder, die nach Form und Text den Eindruck erwecken, als wären sie eine indigene Erscheinung des Oberrheins, einiges Licht zu werfen.

Seelmann hat meines Erachtens überzeugend nachgewiesen, daß ein altfranzösischer Totentanztext als gemeinsamer Stammvater einerseits der altspanischen *Danza general* und andererseits des niederdeutschen Totentanzes anzunehmen sei, und Goette¹ hat gezeigt, daß der Maler des Lübecker Bildes, von dem alle übrigen niederdeutschen abhängig sind, das Pariser oder ein ihm in allen Stücken gleiches Bild kannte und nach dem Gedächtnis oder einer Skizze benutzte. Aus Spanien sind keine Totentanzbilder bekannt geworden, und die sieben englischen Zyklen² sind so mangelhaft erhalten, daß sie stillkritisches nicht mehr verwertet werden können; wohl aber wird uns ausdrücklich überliefert, daß der englische Totentanztext bald nach 1425 durch den Dichter John Lydgate nach der Pariser *Dance macabre* bearbeitet worden ist.

Lassen sich auch zwischen Frankreich und dem Oberrhein überhaupt und bezüglich der hier verbreiteten Totentänze insbesondere greifbare Zusammenhänge nachweisen? Die Bemerkung Stiaßnys³ ist gewiß richtig: „Daß die Rheinschwaben vor allem dem Einfluß der beweglicheren Nachbarkunst unterlagen und seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ‚opere francogeno‘ nicht nur gern gebaut und gemeißelt, sondern gelegentlich auch gemalt haben, ist durchaus erklärlich. Der rege Handelsverkehr der Bodenseegegend mit Frankreich, Basels Diözesanverband mit Besançon, die politischen Beziehungen der Westschweiz zur Freigrafenschaft, der Glanz der burgundischen Hofkunst lockten die jungen Gesellen aus dem obern Rheintal in das Stammland der Gotik, bevor die Flandern- und Italienfahrten aufkamen.“

Viel wichtiger als diese allgemeinen Sätze sind die Einzelnachweise bei Daniel Burckhardt in seinen Studien zur Geschichte der oberrheinischen Malerei⁴.

¹ Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 61.

² Vgl. Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters 54—55.

³ Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII 288.

⁴ Ebd. 179 ff.

„Als ein posthumes Werk dieser ‚(Konstanzer) Konzilskunst‘ erscheint das 1431 datierte Tiefenbronner Altarwerk des Lukas Moser. . . Hochaltertümliches und Modernes, Deutsches und Welsches fließen merkwürdig durcheinander; es dominiert aber doch die Erinnerung an französisch-niederländische Kunst vom ersten Viertel des Jahrhunderts. Moser hat diese Eindrücke in ähnlich rauher und derber Weise verarbeitet wie Konrad Witz die ihm aus Eyckscher Kunst gewordenen Anregungen. . . . Wem es gelingt, die Mosersche Seelandschaft ihrer zufälligen, im Unvermögen des Malers liegenden Mängel zu entkleiden, wird schließlich doch auf ein Urbild gelangen, wie es etwa in dem von Durrieu herausgegebenen Turiner Codex enthalten ist. Die realistischen Köpfe Mosers finden nur in französischen Werken ihr Gegenstück; auf der Malouel zugeschriebenen Darstellung der Dionysiuslegende (Louvre) ist der aus einem vergitterten Rundfenster blickende Kopf des kommunizierenden Pariser Heiligen der Moserschen Auffassung aufs nächste verwandt, und aus Frankreich stammen wohl auch die Vorbilder der auf dem Tiefenbronner Werk so raffiniert wiedergegebenen Bildhauerarbeiten; man vergleiche das Christuskind einer im Spital zu St-Jean-de-Losne befindlichen Madonna mit dem Knäblein in den Armen von Mosers Madonna.“¹

Basel selbst besitzt aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Werken, die auf den ersten Blick italienische Manier verraten, die aber tatsächlich auf französische Vorbilder zurückgehen, so ein Altarbild aus der Dominikanerkirche in Basel² und ein Skizzenblatt mit drei in schwarzer Tusche gemalten Madonnen, ein unscheinbares, aber lehrreiches Dokument.

„Suchen wir nach der künstlerischen Herkunft der Zeichnung, so werden wir wiederum nach Frankreich geführt. Die Basler Madonnenbilder erinnern zunächst an die Art des André Beauneveu, der bedeutendsten und greifbarsten Künstlergestalt aus der älteren, für den Herzog von Berry tätigen Malergruppe. In dem 1402 vollendet vorliegenden Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Fonds Français 13 091) sind vor allem die Einzelfiguren der sitzenden Propheten und Apostel mit unserer Zeichnung in Verbindung zu setzen. Äußerlichkeiten, wie die charakteristische Gewandbehandlung, zeigen nächste Verwandtschaft, wie z. B. jenes System von spitzwinkligen, sich sanft über den Knien brechenden Falten, ferner die abgerundeten Mäandern ähnlichen, in symmetrisch angeordneten Gruppen rhythmisch wiederkehrenden Wellenmotive der unteren Gewandsäume, dann die auf den Sitzen sich bildenden Stoffbauschungen. . . . Die durchaus individuell aufgefaßten Madonnenköpfe mit der mächtig gewölbten Stirn, der breiten Nase und den starken Lippen finden ihr Gegenstück in der lebensgroßen Marmor-*madonna*, die Jean de Berry ins Cölestinerkloster von Marcoussis stiftete. . . . Die dritte *Madonna* nähert sich der in Dijon gültigen Auffassung und der künstlerischen Art jener Bildergruppe, die man neuerdings mit dem Namen des burgundischen Hofmalers Jean Malouel in Verbindung bringt. . . . Beauneveu und Malouel, der Künstlerkreis des Herzogs von Berry und der des Herzogs von Burgund scheinen sich in den drei *Madonnenbildchen* die Hand zu reichen.“³

Eine deutlichere Sprache scheinen mir aber folgende Tatsachen aus der Kunstgeschichte Basels zu reden: Im Jahre 1418 erhielt Hans Tieffenthal den Auftrag, die Kapelle des „elenden Kreuzes“ mit Gemälden zu schmücken; die Vorbilder dazu holte er sich in der Kartause zu Dijon⁴. Im Jahre 1440 ließ der Basler Rat am Rheintor eine Darstellung des Einzugs der hussitischen Konzilsgesandten malen; er ahmte damit einen Brauch Frankreichs nach, wo man es liebte, die Wände der Stadttore mit berühmten historischen Einzugsfeierlichkeiten zu schmücken⁵.

Sollte nicht auch der Totentanz von Klein-Basel, der ja nach gewöhnlicher Annahme derselben Zeit angehört, einem französischen Brauch seine Entstehung verdanken, zumal Hans Witz, der Vater des Konrat Witz, gerade in dem Jahre, in dem die *Dance macabre* im Kreuzgang von Saints-Innocents in Paris gemalt wurde, im Dienst des Herzogs von Burgund sich daselbst

¹ Jahrbuch der kgl.-preuß. Kunstsammlungen XXVII 192.

² Ebd. 184.

³ Ebd. 185 u. Abb. S. 187.

⁴ Ebd. 183.

⁵ Ebd. 184.

aufhielt und später auch in Basel auftauchte?¹ Hat ihn vielleicht Konrat Witz, der von 1431 bis 1444 in Basel wohnte, nach Skizzen angefertigt, die sein Vater aus Frankreich mitbrachte? Doch läßt sich darüber nichts Bestimmtes mehr ausmachen, da uns positive historische Nachrichten fehlen und wir den Klein-Basler Totentanz nur in der verderbten Gestalt kennen, die er im 16. Jahrhundert erhalten hat. Vielleicht kamen die Totentanzbilder schon im 14. Jahrhundert an den Oberrhein, und Goette zeigt mit guten Gründen, daß gar keine Veranlassung vorliegt, die Entstehung der Klein-Basler Bilder erst in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts zu verlegen². Sollte sich hier nicht jener Totentanzzyklus in geschlossener Reigenform befunden haben, den der vierzeilige oberdeutsche Text zur Voraussetzung hat? Jedenfalls hat in Oberdeutschland im 14. Jahrhundert ein Totentanz existiert, wie der genannte Text lehrt, der in der Anordnung der Figuren mit dem nordfranzösischen Totentanz verwandt war. Aber auch in dieser Periode stand die oberrheinische Kunst unter dem Einfluß der französischen, wie die Bilder des Nikolaus Wurmser auf Schloß Karlstein und die Heidelberger Manessehandschrift lehren³.

Nach allem diesem halte ich dafür, daß der oberdeutsche Totentanz von daher stammt, von wo ihn auch die übrigen Länder erhalten haben, aus Frankreich. Die Auflösung in einzelne Paare in den Handschriften kommt lediglich von der Manier der Zeichner, bei der Übertragung der Bilder in das Buchformat jedem Paar eine besondere Seite zu widmen. Der Klein-Basler Totentanz in der Form, in der er uns heute vorliegt, ist allem Anschein nach eine Erneuerung des ursprünglichen Gemäldes nach einer handschriftlichen Vorlage. Allerdings ist der vierzeilige oberdeutsche Text scheinbar ganz originell und mit dem französischen fast gar nicht verwandt. Aber er ist in den Strophen der Lebenden und den Anreden der zwei Prediger, wie Fehse gezeigt hat⁴, eine Übersetzung des lateinischen Textes in dem Heidelberger Manuskript H¹, von dem man nicht ohne weiteres behaupten kann, daß er in Deutschland entstanden ist. Rein deutsch sind und von einem unbekanntem oberdeutschen Dichter stammen jedoch die Anreden der Toten, also jene Strophen, in denen Humor und Satire so auffallend zum Ausdruck kommen und in denen das Tanzmotiv eine geradezu frivole Entwicklung annimmt.

Die Erklärung des rätselhaften Terminus „Dance macabre“, mit dem die Franzosen den Totentanz benennen, muß ich den Sprachforschern überlassen. Nur darauf will ich aufmerksam machen, daß sich aus der oben mitgeteilten ausführlichen Geschichte der drei Lebenden und der drei Toten vielleicht doch einige Momente ergeben, die in Zukunft beachtet werden müssen. Ich denke, man wird jetzt endlich aufhören, „macabre“ mit „Machabaei“ oder mit „Macarius“ in Beziehung zu bringen, denn weder die makkabäischen Brüder noch der ägyptische Mönch Makarius haben mit dem Totentanz etwas zu tun. Auch der „Dichter Macabrus“ muß in das Reich der Fabel verwiesen werden, wenn gleich ihn neuestens Gaston Paris, allerdings in anderer Eigenschaft, wieder hervorzaubert⁵. Die Stelle aus dem „Respit de mort“ des Pariser Dichters Jehan Le Fèvre (1376), von der Paris ausgeht:

¹ Ebd. 190.

² Holbeins Totentanz und seine Vorbilder 88.

³ Burckhardt a. a. O. 179.

⁴ Zeitschrift für deutsche Philologie XL. 75 ff.

⁵ Romania XXIV 129 ff.

Je fis de Macabre la dance,
 Qui toutes gens maisne a sa tresche
 Et a la fosse les adresche
 Qui est leur derraine maison,

ist gewiß wichtig, weil hier „macabre“ zuerst belegt ist; auch ist richtig, daß es hier substantivisch und als Eigenname gebraucht wird. Auch ich entnehme aus der Stelle, daß Le Fèvre von sich sagen wollte, er habe einen totentanzähnlichen Text verfaßt. Vielleicht darf man in ihm den Autor des französischen Totentanztextes sehen, oder aber er ist der Verfasser eines jener Dicts des trois mors et des trois vifs, die Montaignon veröffentlichte. Aber wie man aus den Worten „Je fis de Macabre la dance“ einen berühmten Maler konstruieren kann, von dem die französische Kunstgeschichte nichts weiß, ist mir unverständlich. Auf den Umstand, daß „macabre“ in den angeführten Versen am frühesten erwähnt wird, ist kein Gewicht zu legen, denn der Inhalt der Legende der drei Lebenden und der drei Toten, die schon seit dem 11. Jahrhundert in Frankreich bekannt war, wurde ebenfalls, wie sich aus der Inschrift in Kermaria und dem Aufzug der Soldaten des Herzogs von Bedford ergibt, mit „Dance macabre“ bezeichnet¹. Vielleicht schwebte dem Dichter Le Fèvre ein solches Spiel vor Augen, als er den „Herrn Macabré“ schuf².

Von allen den vielen Versuchen³, das rätselhafte Wort zu erklären, leuchtet mir jener des Bibliothekars van Praet⁴ am ehesten ein, der es von dem arabischen maqābir, Gräber, Kirchhof (Plural von maqbara, Grab) ableitet. Empfiehlt sich dieser Deutungsversuch auch aus dem Grunde, weil das arabische Wort im Gegensatz zu andern Etymologien, die man aufgestellt hat, das Wesen der Sache, mit der es in Verbindung gebracht wird, vortrefflich andeutet, so kommt dazu noch der weitere Umstand, daß ja der Urtotentanz, d. h. die Legende der drei Lebenden und der drei Toten dem Abendland aus der arabischen Literatur zukam.

Vielleicht darf man jetzt auch die Vermutung Ellissens⁵ wiederholen, daß „Dance“ ebenfalls aus dem Arabischen stamme und „Dance macabre“ gleich dem arabischen „tanz-d-makabiri“, Kirchhofspiel, sei. Sollte es sich nicht aus der Geschichte der Legende der drei Lebenden und der drei Toten und des Totentanzes erklären, daß „Tanz“ und „tanzen“ im Deutschen erst seit dem 12. Jahrhundert auftaucht, und daß auch die gleichbedeutende romanische Sippe (ital. danzare, franz. danser oder dancer, engl. to dance) nicht früher zu belegen ist? Kluge, der nach meinem Dafürhalten ohne Grund annimmt,

¹ Vgl. oben S. 99.

² Sollte daher auch die Bezeichnung für mythische Heidenkönige stammen, die in altfranzösischen Gedichten des 12. und 13. Jahrhunderts vorkommen? Vgl. *Covenant Vivien* (Mitte des 12. Jahrh.) V. 1062: *E Clarius et li rois Baufumez li rois de Cordres et li rois Macabrez*; ferner *Elie de A. Giles* (13. Jahrh.) V. 1028: *Par Mahomet, François, or aves mal alé: je vous renderais pris mon signor Macabré*. Vgl. auch *La chancun de Willame* (Chiswick Press 1903) V. 2282: *Et Apolin et Bagot et Macaber*.

³ Vgl. Seelmann, *Die Totentänze des*

Mittelalters 24, und Kupka, *Über mittelalterliche Totentänze* 6 ff.

⁴ Vgl. seinen *Catalogue des livres imprimés sur velin de la bibliothèque du roi* IV 170; siehe auch Millin, *Magasin encyclopédique* 1811, déc., 367.

⁵ Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Tottentanz etc. 80. Woher Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* IV 128, die Notiz nimmt: Bochart leitet das Wort Tanz, Danz, Dantz vom arabischen Tanza ab; Guichart vom hebräischen Dontz, ist mir unbekannt.

daß die romanische Sippe germanischen Ursprungs sei, bemerkt: „mhd. tanzen ist durch sein spätes Auftreten der Entlehnung verdächtig“¹.

Die Naturgeschichte lehrt uns, daß der Südwind manchmal aus Arabien oder Afrika Samenkörner fremdartiger Pflanzen an den Gestaden des Mittelmeeres oder tief im Binnenlande niederweht, die sich alsdann unter dem Einfluß unseres Klimas eigenartig entwickeln. Eine verwandte Erscheinung haben wir hier aus dem Gebiete der Kulturgeschichte verfolgt: der arabische Dialog zwischen Lebenden und Toten wurde zufällig in Europa bekannt und gestaltete sich zur Legende der drei Lebenden und der drei Toten. Aus ihrer bildlichen Wiedergabe wuchs nach mannigfaltigen Zwischenstufen, die sich im einzelnen nicht mehr genau verfolgen lassen, unter dem Einfluß der indogermanischen Volksauffassung vom Tanz der Toten der sog. Totentanz heraus.

¹ Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache⁶, zweiter Abdruck, Straßburg 1905, a. v. Tanz.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

- Abel, Chr. 41 57.
 Adi, arab. Dichter 29 40.
 Altes Passional 19.
 Antwerpener Liederbuch 22.
 Baudouin de Condé 31 41.
 Bäumker 74.
 Brandl, A. 82.
 Braun S. J. 57.
 Burckhardt, Daniel 4 109 f.
 Cäsar von Heisterbach 19 20.
 Campo Santo in Pisa 90 ff.
 Cervières, französisches Dorf 60.
 Chorea Machabäorum 29 30.
 Christophorus, hl. 16.
 Codex Sangallensis Nr 556 29.
 Dance macabre 65 71 83 99 111 f.
 Danza general de la muerte 75.
 Didron 41.
 Dies irae 33.
 Dobbert 41 52 55.
 Douce, Fr. 41 65 93.
 Dufour, V. 68 93.
 Eginokapelle in Reichenau 2.
 Ellissen 71 112.
 Escher 86.
 Euling, K. 37.
 Fehse, W. 84 91 93.
 Fiorillo, J. D. 63.
 Fortoul 67.
 Freidank 30.
 Gebet, das Große 13.
 Georgslegende 16.
 Goedeke 23.
 Goette, A. 80 91 96 97 99 109.
 Gräter 36.
 Gramm 2.
 Grimm, J. 72.
 Grüneisen, K. 69.
 Guyot Marchant 33 83.
 Hammer-Purgstall 30.
 Heimann 90.
 Henricus Grossit, Abt und Maler 3.
 Hermann von Fritzlar 19.
 Hermannus König von Vach 18.
 Hettner 41 55.
 Humor im Totentanz 70 72 f 82 107.
 Ilg 41.
 Innocents 81.
 Jakob von Voragine 20.
 Jakobsbrüder 19 22 ff.
 Jakobslegende 7 ff 16 18 ff; Holzschnitte 22; Altartafel in Winnenden 23; Bilder von Lo Spagna 23; Tafelgemälde in Freiburg i. Br. 24; in Tavel 24; in Wollmatingen 24; Überlinger Zyklus 6 ff 26; Glasgemälde im Freiburger Münster 27.
 Jodokuskapelle in Überlingen 5 ff.
 Jubinal, A. 66 93.
 Kalixt II 19.
 Kastner 41 67.
 Kautzsch 87.
 Keppler 23.
 Kläden 19.
 Klingental 2.
 Konstanz 2 16.
 Kraus 5 16 28 55 81 93.
 Kreuzigungsgruppe im Totentanz 97 98
 Kunz Kistener 19.
 Kupka, P. 41 56 85 93.
 Kyburg (Schloßkapelle) 2.
 Langlois 41 67.
 Laurentiuskirche in Konstanz 2.
 Lausen 2.
 Lavater 102.
 Legende der drei Lebenden und der drei Toten. Texte: bei Walter de Mapes 30; die französischen Fassungen 31 ff; lateinisches Gedicht aus Ferrara 33 ff; Fragment aus der Bibliothèque Nationale in Paris 35; niederdeutsche Fassung 36; oberdeutsches Gedicht „Dis ist der welte lon“ 37 ff. Abbildungen: in dem Druck des Guyot Marchant 42; in Pariser Handschriften 42 ff; Skulptur in Paris 57; im Wolfenbüttler Codex 43; in liturgischen Handschriften 43 ff 47; Wandgemälde in Antigny 47; Jouhé 47; Fontenay-sur-Orne 48; Saint-Riquier 48; Longpaon 48; Kermaria 48; Ennezat 49; Ditchingham und Battel 49; Zalt-Boemel 49; Metz 49 ff 57; Badenweiler 50; Kirchbühl 51; Subiaco 51; Clusone 52; Cremona 53; Pisa 53 ff 56; Überlingen 8 28 59 ff; Meister des Amsterdamer Kabinetts 47; in der Berliner Galerie 56; Tafelgemälde in Flechtingen 56; Kirchenfenster in Zurzach 56; auf Paramenten in Osnabrück und Mons 57 ff; in Münchener Handschriften 45 46 96; Entwicklung der Legende 60 ff; die Legende und der Totentanz 63 ff 85 93 ff 106; Reste der Legende in Totentänzen 96 ff.
 Leidensgeschichte Christi 8 9 11 13 14.
 Lochner, Stephan 3 4.
 Longpérier 42.
 Lorenz, K. 86.
 Lübke 50 73.
 Luchini 53.
 Lucian von Samosata 104.
 Lucius Marineus Siculus 21.
 Ludovicus de la Vega 21.
 Lydgate, Mönch 83.
 Makarius, der Eremit 61 66 86 88 111.
 Makkabäertanz 81 88.

- Manessehandschrift 2.
 Margaretenkapelle in Konstanz 4 16.
 Maria Ruh, Wallfahrtskirche 10 ff.
 Marienlegende in Überlingen 6.
 Marly, Dorf in der Schweiz 22.
 Martyrium der hl. Felicitas und ihrer Söhne 79; des hl. Laurentius 11.
 Massmann 41 71.
 Meersburg 3 9 f.
 Mezger, Maler 5 14.
 Milchius 102.
 Modhadh, König von Mekka 30.
 Montaignon 31.
 Morgan, C. 61 86.
 Moser, Lukas 3 110.
- Naumann, F. 71.
 Nicholes de Marginal 31.
 Nikolaus Bertrand 21.
 Nikolauslegende 2.
 Nothelfer 6.
- Obermauern im Pustertal 12.
 Otto von Hachberg 4 16 17.
- Paris, Gaston 111.
 Paulus, Kunsthistoriker 23.
 Peignot, G. 64.
 Perger 41.
 Pest und Totentanz 89.
 Pestpatrone 89.
 Petrus Comestor und Petrus Damiani, ihre Grabschriften 29.
 Praet van 65 68 71 112.
 Pride of Life, englisches Schauspiel 82.
 Prüfer 74.
- Rahn, R. 74.
 Rauscher, H. 22.
 Reutlinger, J. 5.
- Sainte Segolena 4.
 Santiago de Compostela (Wallfahrten dahin) 18.
 Schauspiel und Totentanz 73 74 76 80 81 84 91; Spiel vor dem Herzog von Burgund 79; der Franziskaner in Besançon 79.
 Schmied, A., Maler 24.
 Schongauer 3.
 Schreiber, W. L. 82 85.
 Schwerttanz 60.
 Seelmann 74 ff 109.
 Silvester, Abt 29.
 Skelette, tanzende 64 105.
 Soleil, F. 68.
 St Goar, Stiftskirche dort eine Votivkirche gegen die Pest 89.
 Stark, H. 102.
 Stiafny 3 109.
 Stoll, J., Maler 24.
- Tafelmalerei 3.
 Tanz der Toten, ein indogermanischer Volksglaube 104; Stich von Riedinger 102; Holzschnitt im Liber Chronicarum 103.
 Tänze, religiöse 66 67; weltliche 73; vor den Kirchen an hohen Festen 108.
 Tanzmotiv 81 86 ff.
 Tanzreigen 80 84 90 93 99 ff.
 Tavel (Schweiz) 24.
 Teufelsdarstellung 16 17.
 Tod und Tote 76 f 78; Tod und Tanz 102.
- Todesangst Christi 8.
 Töß (Kloster) 2.
 Totentanz und Kirche 90.
 Totentänze, ihre Entstehung und ursprüngliche Heimat 106 ff; Bilder in Basel 77 84 85 91; Berlin 74 75; Clusone 92; Dresden 71; Kermaria 68 f 77 83 91 92 99; La Chaise-Dieu 66 91 99; Lübeck 74; Metnitz 92; Mons 95; Osnabrück 95; Paris 69 91 99; Pinzolo 92; Pisogne 77; Straßburg 92; in deutschen Handschriften 92; Holbeins Zeichnungen 70 91.
 Totentanztexte überhaupt 78 92; oberdeutsche 76 83 84 85 91 97 111; französischer Text 83 85; englischer 83.
 Trimalchio, sein Gastmahl 64.
- Umland 19.
- Vallardi, G. 87.
 Vigo, P. 33 88.
 Vitzthum, von 47.
- Wackernagel 72 ff.
 Walter de Mapes 30.
 Waser, O. 82.
 Wessely 74.
 Wingenroth 16 17.
 Witz, Hans 3; Konrad 4.
 Wollmatingen, Gemäldezyklus dort 15.
 Wolmann 73.
- Zeilen, Kapelle mit Wandgemälden 13 ff.

In der **Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau** sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Künstle, Dr Karl, Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. Mit Unterstützung des Großherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts. gr. 4^o (VIII u. 62, mit 4 Tafeln.) *M* 20.—

„In einer kleinen, äußerlich schmucklosen Kapelle zu Goldbach bei Überlingen am Bodensee, in deren Chor schon früher alte Wandgemälde aufgedeckt worden waren, fand man 1904 an den Langseiten einen alten Gemäldezyklus, der die Wunder des öffentlichen Lebens Jesu nach den Erzählungen der Evangelisten darstellt. Dazu noch zwei in Deutschland in so früher Zeit bisher noch nicht aufgewiesene Stifterbilder auf dem Chorbogen der Kapelle. Die Gemälde zeigen nahe Verwandtschaft mit den von Fr. X. Kraus beschriebenen und dem XI. Jahrhundert zugewiesenen Fresken in der St Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Es galt auch bei Kraus als unbestrittene Annahme, daß Denkmäler der aus literarischen Quellen wohlbekannten Karolingischen Wandmalerei nicht mehr erhalten seien. Hieran wird in Zukunft nicht mehr festgehalten werden können, denn Dr Künstle ist in seiner, dem Großherzog von Baden zur Feier des 80. Geburtstages gewidmeten Festschrift der Nachweis gelungen, daß die Freskenzyklen in Goldbach und Oberzell schon dem IX. Jahrhundert angehören, also noch karolingisch sind. Das ist ein für die Kunstgeschichte des Mittelalters höchst wertvolles Ergebnis. Nach den Darlegungen Künstles hat Fr. X. Kraus das Alter der Kirche in Oberzell um ein Jahrhundert zu spät angesetzt. Es muß auf das Jahr 890 hinaufgerückt werden. Die Kapelle in Goldbach dürfte um das Jahr 850 erbaut sein. In einem besondern Abschnitt behandelt Künstle die Reichenauer Miniaturmalerei. Von den in der Ottonenzeit auf der Angia dives hergestellten Handschriften hat sich bekanntlich eine beträchtliche Zahl erhalten. Die wissenschaftlichen Leistungen der Mönche auf der Reichenau, deren Kloster die berühmteste Schule christlicher Wissenschaft im IX. und X. Jahrhundert war, lebten unvergessen durch die Jahrhunderte fort. Neuerdings ist es gelungen, auch die bewunderungswürdigen Schöpfungen der Reichenauer Mönche auf dem Gebiete der Kunst wieder an das Tageslicht zu bringen. Den Verdiensten, die sich Fr. X. Kraus hierfür erworben, traten diejenigen Künstles ebenbürtig an die Seite. Die Ausstattung der Veröffentlichung Künstles ist dem festlichen Anlaß entsprechend besonders vornehm. Insbesondere sind die farbigen Wiedergaben der Wandgemälde in der Goldbacher Kapelle recht gelungen.“

(Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1906, Nr 297.)

— und **Dr Konrad Beyerle, Die Pfarrkirche St Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde.** Eine Festschrift. Mit Unterstützung der großherzoglich Badischen Regierung herausgegeben. Mit zwei Tafeln in Farbendruck, einer Tafel in Lichtdruck und 20 Abbildungen im Text. gr. Folio (X u. 48) *M* 20.—

„Diese Festschrift ist zur Nachfeier des 60. Geburtstages des Professors Dr Fr. X. Kraus, dessen zu frühen Tod wir beklagen, von zweien seiner Schüler herausgegeben worden. Wenige Tage vor diesem Geburtstage hatten Künstle und Beyerle in der Kirche zu Niederzell Wandgemälde entdeckt auf derselben Insel Reichenau, wo in einer andern Kirche (St Georg) zu Oberzell zwanzig Jahre früher Wandmalereien aufgefunden worden waren, welche Kraus eingehend beschrieben und gewürdigt hatte. Diese Arbeit des bewährten Kenners der kirchlichen Kunst war 1884 im gleichen Verlag wie diese neue Veröffentlichung erschienen. Die Oberzeller Fresken stammen wohl unzweifelhaft aus dem 10. Jahrhundert, die Niederzeller werden durch Künstle und Beyerle auf Grund der Baugeschichte der St Peter- und Paulskirche und ihres Verhältnisses zu andern Bildern dieser Zeit in das 11. Jahrhundert gesetzt, dagegen von anderer fachmännischer Seite nicht der ältesten Malerschule der Bodenseegegend, sondern erst dem Ausgange des 12. oder dem Beginne des 13. Jahrhunderts zugerechnet, da sie im Gegensatz zu jenen, bei denen byzantinischer Einfluß unverkennbar ist, eine freiere Behandlung der Malerei zeigen, die eben erst einer späteren Zeit angehören kann. Diese Frage zu lösen oder auch nur eingehender zu erörtern hält sich Referent weder für kompetent noch dürfte diese Zeitschrift dazu bestimmt sein. Wir haben an dieser Stelle auch nicht eine Beschreibung dieser Wandmalereien zu geben, beschränken uns vielmehr darauf, unsere Leser auf diese bedeutsame und in jeder Hinsicht wertvolle Veröffentlichung aufmerksam zu machen und die gediegene Bearbeitung, welche alle bei Untersuchung des neuen Fundes in Betracht kommenden Fragen mit Ernst und einer auf gründlicher Forschung und Vergleichen mit andern kirchlichen Gemälden beruhenden Sachkenntnis erörtert, als sehr verdienstlich anzuerkennen.“

(Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Karlsruhe 1902, S. 201.)