

Einleitung

In der Regel denkt man bei Totentänzen an mittelalterliche Gemälde auf Kirchen- und Friedhofsmauern oder an frühneuzeitliche Drucke. Die ältesten Zeugnisse stammen jedoch aus dem literarischen Bereich. Seit dem 13. Jahrhundert sind so genannte Vado-mori-Gedichte bekannt, in denen sich Repräsentanten einzelner Stände darüber beklagen, dass sie sterben müssen. Angeregt durch verwandte Darstellungen – wie den Triumph des Todes oder die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten –, entstanden Kombinationen: Texte, in denen nicht nur die Sterbenden, sondern auch personifizierte Todesgestalten reden, und Bilder, die mit solchen Dialogen ergänzt worden sind. Allen mittelalterlichen Werken gemeinsam ist die Tatsache, dass Vertreter der ganzen Menschheit vom Höchsten bis zum Geringsten hierarchisch angeordnet werden. Meist führen lebhaft Tote ihre widerstrebenden Opfer in einem irrealen Reigen davon. Die Ambivalenz des Makabertanzes, der einerseits die christliche Ständelehre und andererseits ihre Aufhebung im Tod propagiert, macht bis heute die Faszination dieser Darstellungen aus.

Im 15. Jahrhundert hat der Totentanz, von Frankreich ausgehend, seinen Siegeszug angetreten und sich in kurzer Zeit in ganz Europa verbreitet. Ein berühmtes Beispiel ist der Zyklus auf der Mauer des Kirchhofs von SS. Innocents in Paris, entstanden 1424. Es folgten monumentale Werke in Dijon, Basel, Ulm, London, Strassburg, Berlin, Lübeck und Bern. Dass die Pestepidemien im späten Mittelalter eine Grundvoraussetzung für die Entstehung der Totentänze waren, wird von den Forschern zunehmend in Zweifel gezogen. Die meisten Wandmalereien entstanden ohne konkreten Anlass und waren ebenso wie die Buchausgaben zur Erbauung des Publikums bestimmt. Sie dienten der Vorbereitung auf das Lebensende, warnten davor, als Sünder vom Tod überrascht zu werden, und riefen zu gottgefälligem Verhalten auf.

Für die Geschichte des Totentanzes sind Hans Holbeins in den 1520er Jahren entstandene, aber erst 1538 veröffentlichte Holzschnitte von überragender Bedeutung. Der Künstler hat den reigenartigen Aufzug der Sterbenden in voneinander unabhängige Bilder

zerlegt, so dass in seinem Zyklus jedes Blatt anders aussieht: Die Sterbeszenen sind ins Alltagsgeschehen verlegt; sie zeigen unterschiedlichste Situationen an realistischen Schauplätzen und überwinden so die typische Monotonie. Es geht nicht mehr in erster Linie darum, dass jeder Mensch einmal sterben muss – wichtiger ist, wie er sich im Leben verhält. Zentrales Anliegen ist die Sittenkritik, die Einstellungen und Handlungen der Dargestellten im Hinblick auf den Tod als Narrheit entlarvt. Darin besteht das Innovationspotential von Holbeins Werk, das für die Totentänze bis in die Gegenwart stilbildend sein wird. Daneben weist der Künstler auch auf die Verdrängung der eigenen Sterblichkeit hin. Er zeigt, dass keiner der Dargestellten den Tod erwartet hat. Die Holbein'schen Motive dienten Jahrhunderte lang als Vorlagen und bestimmten so die Vorstellung, die sich die Menschen vom Totentanz machten.

Neuschöpfungen – auch in der monumentalen Kunst – brachten im Barock vor allem katholische Totenbruderschaften hervor, Vereinigungen, die sich nach dem Vorbild klösterlicher Gebetsverbrüderungen zusammenschlossen, um systematisch und intensiv der Verstorbenen zu gedenken und damit das Schicksal der Seelen im Fegefeuer zu lindern. Der berühmte Wiener Hofprediger Abraham a Sancta Clara liess in seiner Eigenschaft als geistlicher Vater der Bruderschaft bei St. Augustin die Hofkirche mit Todesemblemen nach eigenen Entwürfen ausschmücken. Diese Bilder wurden im Jahr 1710 unter dem Titel "Totenkapelle" veröffentlicht und dürfen als katholische Antwort auf den Zyklus Hans Holbeins gelten. Im reformierten Zürich erschien dagegen bereits 1650 mit dem "Sterbenspiegel" der Gebrüder Rudolf und Conrad Meyer der künstlerisch wohl bedeutendste barocke Totentanz überhaupt.

Die makabre Kunst der Aufklärung reagierte auf die Furcht erregende Jenseitsvorstellung der vergangenen Jahrhunderte und wollte den Menschen die Angst vor dem Tod nehmen. Daher trat in diesen Werken "Freund Hein" den Sterbenden gegenüber, die keine Ständevertreter mehr waren, sondern gleichrangige Individuen. Die religiöse Unterweisung wurde im Zeitalter der Säkularisierung durch die Sittenkri-

tik abgelöst. Viele der Dargestellten sind für ihr Lebensende selber verantwortlich: Damen mit zu eng geschnürten Korsetts, Duellanten, geschlechtskranke Prostituierte und ihre Kunden. Unfälle im Heissluftballon oder bei chemischen Experimenten weisen bereits auf die "modernen" Totentänze hin, welche die Risiken der Industriegesellschaft thematisieren.

In Folge der Französischen Revolution feierte die Politik Einzug in die makabre Kunst. Das berühmteste deutsche Beispiel ist allerdings deutlich jünger: Alfred Rethel stellte in seinem Holzschnittzyklus "Auch ein Todtentanz aus dem Jahr 1848" den Senenmann als Volksverführer dar, der die Menschen zum bewaffneten Widerstand gegen das herrschende System auffordert und dabei selbstverständlich Sieger bleibt. Die makabre Druckgraphik des 20. Jahrhunderts schliesst sich mehrheitlich dieser pazifistischen Sichtweise an. Literatur, Tanztheater und Musik sind bis in die Gegenwart hinein von der Auseinandersetzung mit den beiden Weltkriegen bestimmt. Der warnende Tod, der zur christlichen Umkehr aufruft, hat ganz offensichtlich endgültig ausgedient.

Der vorliegende Band vereint 188 Totentänze mit Bezug zu Stadt und Kanton Bern vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bern und die Berner haben also weit mehr makabre Kunst zu bieten als die berühmte Wandmalerei, die Niklaus Manuel Deutsch zwischen 1516 und 1519 an die Friedhofsmauer des Predigerklosters malte. Obwohl 1660 bei der Erweiterung der heutigen Zeughausgasse abgebrochen, lässt sich die 80 Meter lange monumentale Szenenfolge dank jüngerer Bildkopien und Textabschriften rekonstruieren. Die Blätter, welche Albrecht Kauw 1649 angefertigt hat, sind heute im Historischen Museum Bern dank eindrucklicher Inszenierung in ihrer vollen Dynamik und Farbenpracht zu bewundern. Und Manuels Totentanz ist stilbildend, denn sein Einfluss lässt sich von Hans Holbein bis zu Illustrationen, Schauspiel und Film der Gegenwart nachweisen. Andere makabre Kunstwerke aus Bern sind eigenständige Schöpfungen und von beiden Vorlagen völlig unabhängig. Bis heute reisst die Tradition im Bernbiet nicht ab: Bekannte Künstler wie Cuno Amiet, Friedrich Dürrenmatt,

Hans Fischer (Fis), Ferdinand Hodler, Paul Klee, Ernst Kreidolf, Ernst Morgenthaler, Rudolf Mumprecht, Meret Oppenheim, Karl Stauffer-Bern und Albert Welti haben sich mit dem Thema beschäftigt. Selbst ein literaturgeschichtliches Meisterwerk wie Jeremias Gotthelfs "Schwarze Spinne", in welchem der Knochenmann gar nicht auftritt, wurde als Totentanz interpretiert – etwa in der Vertonung des Berner Komponisten Willy Burkhard. Neueste Kreationen verdanken wir unter anderen Schang Hutter, Bernhard Luginbühl, Ted Scapa, Jean-Frédéric Schnyder, Peter von Wattenwyl und Rémy Zaugg. Laienspielgruppen, Mundartdichter und Kunsthandwerker der Region Bern liessen sich von international verbreiteten makabren Klassikern zu eigenen Arbeiten inspirieren. Neuerdings fallen sogar die Skelette im Naturhistorischen Museum der Stadt in die Rubrik "Totentanz" (vergleiche "Berner Zeitung" vom 20. Mai 2005). Der Begriff scheint also jedermann geläufig zu sein; aber sicherlich schlummern – auch nach dem Erscheinen dieses Buches – noch viele makabre Kunstwerke im Verborgenen.

Zürich und Düsseldorf, im Januar 2006

Christoph Mörgeli & Uli Wunderlich

14 [Niklaus Manuel oder Hans Rudolf Manuel Deutsch]: Vexierbild mit Doppelkopf Narr und Tod, Holzschnitt, zwischen 1521 und 1544.

Auf den ersten Blick stellt der hier abgebildete Holzschnitt einen frühneuzeitlichen Narren dar, der seinen Kolben wie ein Steckenpferd zwischen die Beine genommen hat. Bei näherem Hinsehen erkennt man dagegen, dass unter der Kapuze mit der Schellenkappe ein Totenschädel steckt, der durch eine Maske mit Eselsohren nach rechts aussen blickt. In der Fachliteratur wird dieses makabre Meisterwerk entweder Niklaus Manuel oder seinem 1525 geborenen Sohn Hans Rudolf zugeschrieben. Die Datierung schwankt dementsprechend stark. Fest steht immerhin, dass sich der älteste nachweisbare Abdruck davon in Sebastian Münsters "Cosmographie" von



1544 befindet. Hier illustriert der Holzschnitt den – später als Prophezeiung gedeuteten – Ausspruch eines Hofnarren gegenüber Herzog Leopolds Gefolge. Im zugehörigen Text heisst es: "Hertzog Lüpolds Narr | Kuone von Stocken | sprach zu den Herren: Ewer Rhat gefalt mir nicht: dann ihr alle rathen wie wir in das Land Schweyetz woellen kommen | aber ewer keiner hat gerhaten wo wir wid heraus wollen kommen." Tatsächlich geriet das habsburgische Heer am 15. November 1315 in der Schlacht bei Morgarten in einen Hinterhalt der Eidgenossen und hatte zahlreiche Todesopfer zu beklagen. Die Übereinstimmung zwischen Wort und Bild ist frappant, denn diejenigen, welche voller Übermut und in Erwartung eines leichten Waffengangs ins Feindesland ritten, kehrten allenfalls als Leichen in die Heimat zurück.

Unabhängig von diesem historischen Ereignis erinnert letztendlich jeder Maskenträger an den Tod, denn Masken werden in verschiedenen Mundarten auch "Schemen" oder "Larven" genannt. Ersteres kommt vom althochdeutschen "scīnan" und bedeutet Schein oder Schattenbild, letzteres stammt aus der lateinischen Sprache und bedeutet Gespenst, böser Geist oder Skelett. In säkularisierter Form begegnet uns diese Vorstellung bis heute in der Insektenkunde, wo die Larven nach der Verpuppung zu neuem Leben als Schmetterlinge "auferstehen". Fasnächtler machen eine ähnliche Verwandlung durch: Sie tauschen ihre Identität in den tollen Tagen gegen eine andere aus, tragen Masken mit leeren Augenhöhlen, schränken ihre Handlungsfähigkeit durch Kostüme vielfach stark ein und kehren nach dem Vollzug der traditionellen Rituale in den Alltag zurück. Das gilt ganz besonders für Totengeister in der Berner Fasnacht, für den "Pelzmarti" in Kandersteg und das "Hardermannli" in Interlaken, aber auch für "Schmutzli", den schwarzen Begleiter des Nikolaus.

Literatur: Kogler, S. 51-56; Malke, S. 19-21, 64; Meuli; *Niklaus Manuel Deutsch*, S. 412-416; Warn-dorf.

1911-1914

Albert Welti hatte ihn 1909 an Peter Halm, den Lehrer von Karl Stauffer-Bern, nach München empfohlen. 1914 machte der junge Mann, ohne jemals an der Akademie eingeschrieben gewesen zu sein, mit einem Selbstporträt im Rahmen der XII. Nationalen Kunstausstellung anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung in Bern Furore. Auf der Radierung ist der 22-Jährige mit weit aufgerissenen Augen zu sehen, als hätte er soeben etwas Furchterregendes erblickt. In den Händen hält er zwei Gefässe mit geöffneten Deckeln, aus denen sich allegorische Figuren zu erheben scheinen, der personifizierte Tod und die Eitelkeit. Es sind die Füllhörner, aus denen sich in der antiken Mythologie die Träume ergiessen. Fritz Pauli schreckt demnach aus dem Schlaf oder aus einer Vision auf. Er erkennt, dass sowohl der irdische Ruhm als auch körperliche Reize vergänglich sind, denn der Akt in seiner Linken ist ein Bild im Bild, ein zweites Selbstporträt, in dem sich der junge Künstler die Krone aufsetzt und – wie die eitle Schöne im Basler Totentanz – einen Totenkopf im Spiegel erblickt. Die Radierung aus dem Jahr 1913 ist übrigens nicht Paulis einziges makabres Blatt. 1959 entstand die Farbaquatinta "Fleur du mal", die ein Skelett mit Blumen zeigt.

Literatur: *Der sanfte Trug des Berner Milieus*, S. 99, 224; Freiburghaus, S. 8, 54, 287; Kurzmeyer, S. 41, 48; *Schweizerische Landesausstellung*, S. 28.

70 Ernst Morgenthaler: Totentanz, Öl auf Leinwand, 1914.

Zufällige Lesefrüchte und Zeitungskarikaturen sind grundlegend für die frühen Arbeiten von Ernst Morgenthaler, geboren 1887 im Emmental. Einerseits erinnern einige seiner Zeichnungen an Karl Arnold oder Thomas Theodor Heine, andererseits veröffentlichte er 1912/13 humoristische Szenen im "Nebenspalter". Ein Jahr später konnte der junge Mann seine Stelle im Büro eines Zürcher Seidenkontors aufgeben und wurde Schüler von Cuno Amiet auf der Oschwand. Dort



dürfte 1914 – nach einem älteren, "Freinacht" betitelten Entwurf – auch das Totentanzgemälde (Kunstmuseum Thun, Nachlass Morgenthaler) entstanden sein. Zu sehen sind in stark abstrahierter Form Gerippe, die auf einer Wiese Schabernack treiben. Im Vordergrund sitzt ein Skelett, das seinem entspannt ausgestreckten Nachbarn den Schädel abgenommen hat, um ihn besser küssen zu können. Weiter hinten vollführt ein Paar ein akrobatisches Kunststück. Erkennen kann man das alles freilich nur, wenn man das jüngere Bild mit der Fassung aus dem Jahr 1912 vergleicht. Leider ist der Verbleib dieser Gouache unbekannt. Hier wie dort zeigt sich Morgenthaler seiner Zeit weit voraus, denn derartig vergnügt-phantastisch handelnde Tote kennen wir sonst allenfalls aus dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Abschliessend sei an dieser Stelle ausserdem der makabre "Traum eines Schnapsers" (Bildersammlung des Medizinhistorischen Instituts der Universität Zürich, BS. 2.4) erwähnt, der sehr wahrscheinlich mit dem Totentanz in Verbindung steht. Der Standort des Originals konnte ebenfalls nicht ermittelt werden.

Literatur: Biffiger, S. 10; Morgenthaler, bes. Abb. eingebunden bei S. 26.

2005-2006

187 Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Inszenierung der Berner Puppenbühne Demenga/Wirth, Premiere am 28. Oktober 2005.

Mit Hofmannsthals "Jedermann" eröffnete die Berner Puppenbühne von Monika Demenga und Hans Wirth am 28. Oktober 2005 die neue Spielsaison. Das makabre Mysterienspiel als Allegorie der menschlichen Existenz entfaltete seine Wirkung auf der Kleinstbühne genauso wie am berühmten Festspielort. Unter der Regie von Jiri Ruzicka spielte das gekürzte, sprachlich modernisierte Stück in der Jetztzeit. Der Schauspieler Frank Demenga als reicher Businessman "Jedermann" lebt zwischen gewinnträchtigen Kapitalanlagen, anspruchsvoller Geliebter, teurer Villa und aufwändigen Partys für die vielen "Freunde". Doch begleiten seine Gelage mittelalterlicher



Minnegesang und Tischpuppen in historischen Kostümen. Deren Grösse variiert je nach Bedeutung im Stück. Ein imposantes Gerippe platzt mitten in die ausgelassene Bankettszene und unterbricht das sündhafte Treiben. Es handelt sich diesmal nicht um eine Puppe, sondern um eine dunkle menschliche Gestalt mit Maske. Erst als Jedermann in der Todesstunde mit der Gestalt des Todes, verkörpert von Hans Wirth, konfrontiert wird, merkt der egoistische Playboy, dass er falschen Werten nachgerannt ist. Im strahlend weissen Lichterglanz führen die Personifikationen "Gute Werke" und "Glaube" den geläuterten Titelhelden fürbittend vors Jüngste Gericht.

Literatur: Anonymus, *Die Dämonie des Geldes*; Keller, *Berner Puppentheater*; Kafka; Ziegler, *Puppenbühne*; Zimmermann, *Grosser kleiner Totentanz*.

188 Adrian Mears: Dance of Death, Komposition mit Dialogversen nach Niklaus Manuel in englischer Übersetzung, 2005/2006.

Adrian Mears, geboren 1969 im australischen Newcastle, ist Jazzmusiker, Komponist und Lehrer für Posaune und Gehörbildung an der Musikakademie in Basel. Als Tonkünstler lässt er sich vor allem von Vertretern der klassischen Moderne inspirieren, etwa von Claude Debussy, Igor Strawinsky oder Arnold Schönberg. Im Hinblick auf das 2006 stattfindende 20-jährige Jubiläum des Berner Universitätschors erhielt Mears einen Kompositionsauftrag für einen sechzigköpfigen Chor, Orchester und Solisten. Man einigte sich auf einen 45-minütigen Totentanz mit 17 Dialogen nach Niklaus Manuel, welche der Australier ins Englische übersetzte. Die Verse des Knochenmanns rezitiert ein klassischer Bariton, die Antworten der Standesvertreter eine junge Jazzmusikerin in der Stimmlage Mezzo-Sopran. Im Juni 2006 wird Mears' "Dance of Death" in der Französischen Kirche in Bern uraufgeführt. Geplant ist ausserdem eine Präsentation in der Predigerkirche in Basel.

Literatur: Anonymus, *Eine Jazzreise*; Gasser; Gsteiger; Liebmann; Merki.