

Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins
Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 149 (1996)

Artikel: Todesdarstellung in der Innerschweizer Kunst vom 14. bis 18.
Jahrhundert

Autor: Odermatt-Bürgi, Regula

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-118755>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Todesdarstellung in der Innerschweizer Kunst vom 14. bis 18. Jahrhundert

Regula Odermatt-Bürgi, Oberdorf

INHALTSÜBERSICHT

Die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten	130
<i>Die drei Lebenden und die drei Toten von Sempach-Kirchbühl 133</i>	
Einzelpaar Tod und Mensch	135
<i>Der Tod und das Kind auf der Balustrade im Beinhaus Altdorf 136 – Putto mit dem Totenkopf 141 – Der Putto mit dem Totenkopf im Winkelriedhaus von Stans 144 – Der Putto mit dem Totenkopf im Haus Hof in Zug 147 – Der Greis und der Tod im Zurgilgenhaus in Luzern 150 – Porträts auf dem Totenbett 158 – Porträt auf dem Totenbett von Landamman Melchior Imfeld 161 – Porträt auf dem Totenbett der Äbtissin Maria Scholastica von Wyl 162 – Der Tod und der junge Mann in St. Antoni in Kerns 164</i>	
Der Mensch und der Tod in barocken Bildzyklen	166
<i>Tod und Totengräber in Hergiswald 166</i>	
Bilder des heilsamen Sterbens	169
<i>Das Sterbebild von Unterschächen 173 – Das Sterbebild von Hitzkirch 176 – Das Sterbebild von Bauen 178</i>	
Einzeldarstellung des Todes	181
<i>Der Tod an der Beinhausdecke von St. Michael in Zug 181 – Die Toten von Schwarzenbach 183 – Der Tod und die Vier letzten Dinge von Buchrain 187</i>	
Schluss	190

ABGEKÜRZT ZITIERTE NACHSCHLAGEWERKE

*HBL*S: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, 8 Bde. Neuenburg 1921– 1934. – *LcI*: Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 Bde. Freiburg 1968–1976. – *LdM*: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1 ff. Zürich 1980 ff. – *LTbK*: Lexikon für Theologie und Kirche. 10 Bde. Freiburg 1957–1965. – *RDK*: Realienlexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1 ff. Stuttgart/München 1937 ff.

Die Präsenz des Todes und die Vielfalt von Todesdarstellungen in der Innerschweizer Kunst vom 16. bis 18. Jahrhundert fallen auf. Diese Epoche stand ganz im Zeichen der Gegenreformation und der Kultur des Barock, die durchtränkt waren von der Philosophie der Vergänglichkeit alles Irdischen, vom Problem von Zeit und Ewigkeit, von Schuld und Strafe. Die Gegenwart des Todes in Kunst und Brauchtum lässt sich mit gleicher Intensität und gleicher Vielfalt auch in andern katholischen Gegenden beobachten, etwa in Bayern und Österreich. Sie ist der Ausdruck eines aufs Jenseits ausgerichteten Glaubens, also primär ein religiös-kirchliches Phänomen. Der Kirche war die Vergegenwärtigung des Todes im Bild nicht nur aus seelsorgerischen Gründen wichtig. Sie schürte auch die Angst vor dem Sterben und der Verdammnis, um ihren Einflussbereich bis ins Alltagsleben der Menschen auszudehnen. Die ewige Seligkeit hing von zwei Faktoren ab, einerseits von den zum Teil käuflichen Gnadenmitteln der Kirche – Sakramente, Ablässe – andererseits vom «heilsamen» Leben, was wiederum Unterordnung unter die kirchlichen Gebote und Verbote bedeutete und durch die «meditatio mortis» gefördert wurde. Es scheint mir problematisch, für die Aktualität des Todes und die Häufigkeit seiner künstlerischen Gestaltung in der barocken Kultur der Innerschweiz primär das «altüberlieferte, in heroischen Zeiten vertiefte Todesbewusstsein» der alten Eidgenossen verantwortlich zu machen und den ausgeprägten Armenseelenkult mit diesem besonderen Todesbewusstsein in Zusammenhang zu bringen;¹ man ist dadurch versucht, das Thema abzuschliessen und wichtige Quellen unberücksichtigt zu lassen.

Der Ursprung vieler Sagen und Bräuche ist nicht im «Heidnischen», im «Uralten» zu suchen, sondern in der christlichen Kultur und deren besondern Glaubensinhalten, im Ablauf des Kirchenjahres mit seinem sich immer wiederholenden Rhythmus von Hochfesten und Busszeiten, in der Volkspredigt und in der Exempelliteratur.² Der päpstliche Nuntius Francesco Bonhomini (1536–1587) bezeichnete zwar 1570 den innerschweizerischen Totenkult als aussergewöhnlich,³ aber er sah in ihm vor allem auch einen Kontrast zur Sittenlosigkeit, Genusssucht und Korruption von Klerus und Amtspersonen. Die agrarwirtschaftlich orientierte, ländliche Gesellschaft der alpinen und voralpinen Innerschweiz, deren bevölkerungspolitisches Regulativ und ökonomisches Überleben unter anderem vom Solddienst abhing, fand seine Identifikation sicher in besonderem Masse in Krieg und Heldenverehrung, was aber auch für andere Regionen mit ähnlich gelagerten Verhältnissen zutreffen dürfte.

¹ Peter Felder: Die Kunstlandschaft der Innerschweiz. Zusammenspiel von Landschaft, Geschichte und Kunst. Luzern 1995, S. 103–104, 117; Hans-Georg Wackernagel: Die Freiheitskämpfe der alten Schweizer in volkskundlicher Beleuchtung, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 46, 1949/50, S. 67–89.

² Bernward Deneke: Legende und Volksglaube. Untersuchungen zur Erzählung vom Geistergottesdienst. Frankfurt 1958, S. 17, 107–112; Elfriede Moser-Rath: Predigtmärlein der Barockzeit. Exempel, Sage, Schwank und geistliche Quellen des oberdeutschen Raumes. Berlin 1964 (Fabula; Suppl. Serie, Reihe A: Texte; Bd. 5).

³ «La pietà, che usano nei suffragii dè morti, è veramente esempio, rispetto a queste nostre parte», in Nuntiaturberichte aus der Schweiz seit dem Konzil von Trient. Bearb. v. F. Steffen und H. Reinhardt. I. Abt., Bd. 1, Solothurn 1906, S. 7; Wilhelm Oechsli: Quellenbuch zur Schweizergeschichte, 2. verb. u. verm. Aufl., Zürich 1901, S. 461 ff.

Über die Verbreitung der Todesthemen in der mittelalterlichen Kunst der Innerschweiz lässt sich keine gültige Aussage machen, da die barocke «Bauwut» die Region zwar in eine eigentliche Sakrallandschaft verwandelte, deren prachtvolle Kirchen die Idee der «ecclesia triumphans» verbreiteten und deren Kapellen und lokale Wallfahrtsorte für die Verwurzelung des Religiösen in der Gefühlswelt der einfachen, ländlichen Bevölkerung sorgten, jedoch romanische und gotische Bausubstanz verschwinden liess. Zu den wenigen Zeugen des mittelalterlichen Todesbewusstseins gehören Beinhäuser, wo die Massen von Knochen und Schädeln als gewaltiges Mahnmal menschlicher Vergänglichkeit dienten.⁴ Dazu kommen Darstellungen wie die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten in Sempach-Kirchbühl und die spätgotische Holzdecke im Beinhaus von St. Michael in Zug.

In der Kunst der nördlichen Renaissance fällt die Vorliebe für das Bild des brutalen, gemeinen, obszönen Todes auf, des profanierten Todes, der nicht in die christliche Eschatologie eingebunden ist und keine Hoffnung auf Auferstehung einschliesst. Unter Abstinenz jeglichen heilsgeschichtlichen Bezuges wird der Kontrast von blühendem Leben und stinkender Verwesung, von Erotik und Grauen zelebriert, denken wir an die Darstellung von «Tod und Mädchen».⁵ Namentlich die Graphik der Schweizer Reisläufer Urs Graf (um 1485–1529) und Niklaus Manuel (1525–1571) stellt das stolze Selbstbewusstsein, die Zurschaustellung von Vitalität, Arroganz und Potenz der Söldner der Sinnlosigkeit des Todes gegenüber.⁶ In der Innerschweiz fehlen, so weit mir bekannt ist, solch krasse Formulierungen, aber es lassen sich im 16. Jahrhundert, also vor der Blütezeit der von den Jesuiten und Kapuzinern initiierten neuen Spiritualität, überraschend viele Todesthemen belegen. Sie beweisen, dass die Renaissance nicht einen Bruch, sondern eine Brücke zwischen Mittelalter und Barock bildete, jedoch das mittelalterliche Gedankengut modifizierte und neue Bildtypen einführte, um das veränderte Verhältnis des Menschen zu seinem Tod zu charakterisieren. Sie stehen einerseits weiterhin im Einflussbereich der Kirche und dokumentieren die konfessionellen Spannungen der Reformationszeit. Die katholische Kirche fühlte sich gedrängt, gerade im Grenzgebiet zu den protestantischen Orten ihre Glaubensinhalte, namentlich den umstrittenen Armenseelenkult, auch optisch festzuhalten, um diesen neben dem Wort auch noch eine andere, dauernde Realität zu verleihen, nämlich eine sichtbare Präsenz, welche den Wahrheitsgehalt in den Augen der Gläubigen steigern sollte. Neben den didaktischen Absichten spielte natürlich die «propaganda fidei» gegenüber den neugläubigen, bilderstürmerischen Miteidgenossen ebenfalls eine Rolle. Zu diesen Themen im Zeichen des Fegfeuerglaubens gehören die Darstellungen der Dankbaren Toten an den Wänden der Beinhäuser von Baar und St. Michael in Zug in der

⁴ Regula Bürgi-Odermatt: Volkskundliches über die Beinhäuser der Innerschweiz, in: Gfr. 129/130, 1976/77, S. 183–214.

⁵ Jean Wirth: La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance. Genève 1979 (Haute études médiévales et modernes, 36); Gert Kaiser: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur. Frankfurt/New York 1995.

⁶ Franz Bächtiger: Marignano. Zum Schlachtfeld von Urs Graf, in: Zeitschrift für Architektur und Kunstgeschichte, 31, 1974, S. 31–54.

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und die Wappenscheibe von 1562 des Jakob Fuchsberger im Kloster Muri. Etliche Beispiele von Todesmotiven in der Inner-schweizer Kunst des 16. Jahrhunderts sind jedoch trotz Memento-mori-Charakter Ausdruck einer neuen Profankultur, die nicht mehr allein von der Kirche, sondern von der durch Solddienste reich und selbstbewusst gewordenen Bürgerschaft geprägt wurde und daher häufig in Privathäusern anzutreffen ist. Die durch das rasch erworbene Geld an die Macht gelangten Persönlichkeiten und Geschlechter waren bestrebt, ihre soziale Stellung durch den Erwerb von Adelstiteln und durch eine rege Bautätigkeit zu legitimieren. Bildzyklen gründen auf humanistischem Gedankengut und verherrlichen ihre Auftraggeber durch die Darstellung von Tugenden oder vorbildhaften Gestalten und Ereignissen aus der Antike. Holbeins Wandmalereien am Hertensteinhaus in Luzern (1517–1519) schufen gleich zu Anfang der Epoche einen künstlerischen Höhepunkt, der unerreicht blieb, doch zeugen die Programme der übrigen Bürgerhäuser von inhaltlich entsprechenden Intensionen.⁷ Von Determiniertheit des menschlichen Lebens durch übergeordnete Mächte und der Naturnotwendigkeit des Sterbens berichten Planeten- und Lebensalterdarstellungen im Zurgilgenhaus. Der aus antikem Formenschatz schöpfende Topos des Putto mit dem Totenkopf verarbeitet Einflüsse der italienischen Renaissance, und die Portraits auf dem Totenbett demonstrieren den Willen, durch ein letztes Abbild im Gedächtnis der kommenden Generationen präsent zu bleiben.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war von Hungersnöten, Erdbeben, Pest, Hexenwahn und sozialen Unruhen gekennzeichnet, welche zusätzlich Nährboden für endzeitliche Stimmungen bildeten. Es war zugleich die Zeit der Konsolidierung der Gegenreformation im strengen, asketischen Geist des Karl Borromäus. Die Vergänglichkeitsthemen banden sich wieder verstärkt in den kirchlichen Kontext ein. Nach der Jahrhundertmitte, nach dem katholischen Sieg im Villmergerkrieg von 1656, wuchs das Selbstbewusstsein der Innerschweizer und fand ihren adäquaten Ausdruck in der glanzvollen Kultur des Barock,⁸ der vor allem durch die Jesuiten initiiert und getragen wurde. Der Eliteorden des Papstes war 1574 auf Betreiben des Patriziats nach Luzern gekommen, gründete 1577 ein Kollegium als Ausbildungsstätte für die Geistlichkeit und liess die Region zum Bollwerk des Katholizismus werden. Mit allen Mitteln – Wort und Schrift, bildender Kunst und Theater – verkündeten die Jesuiten die Heilsbotschaft, den Glanz und die Macht der katholischen Kirche, aber auch ihre Visionen von Sünde und Höllenqualen, Zeit und Ewigkeit. Prediger und Auftraggeber von künstlerischen Programmen griffen auf die reiche Exempelliteratur, die Vergänglichkeitsthemen und Todesdarstellungen des Mittelalters zurück. Stark vertreten sind in der Innerschweiz namentlich Sterbeszenen, die aus der Ars-moriendi-Tradition schöpfen.

Die Totentänze des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen die für diese Gattung typische Abfolge der verschiedenen Stände. Sie umfassen «Jedermann», die ganze hier-

⁷ Michael Riedler: Blütezeit der Wandmalerei in Luzern. Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäuser. Luzern 1978.

⁸ Felder (wie Anm. 1), S. 138–154.

archisch strukturierte Gesellschaft, bestehend aus der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, aus den Vertretern der ländlichen politischen Führungsschichten, des Gewerbes, der Landwirtschaft. Und doch unterscheiden sie sich vom mittelalterlichen Vorbild. Seit dem Humanismus, seit Holbein, mischt sich der Tod ins genrehafte inszenierte Alltagsleben der Menschen, und er behält in der Folge – mehr oder weniger ausgeprägt – seine Bedeutung als individuell erlebter Tod. Auch wenn die ländlichen Totentänze der Innerschweiz – Wolhusen, Hasle, Emmetten – am Aufmarsch zum paarweisen Schreittanz festhalten und sich damit letztlich in die Tradition der mittelalterlichen Vorläufer stellen, äussert sich ein anderes Daseinsgefühl. Häufig zeichnen sich die Lebenden durch Porträtzüge aus, um das Sterbenmüssen nicht nur als allgemeingültige Tatsache aus einer gewissen Distanz abzuhandeln, sondern in den alltäglichen Erfahrungsbereich, die unmittelbare Gegenwart, die vertraute Umgebung hereinzuholen. Die Bildnisse zeugen vom neuen Selbstbewusstsein des Individuums, das nicht nur Anspruch auf einen persönlichen Tod erhebt, sondern sich durch sein Abbild im Diesseits verewigen möchte.⁹

Neben dem Totentanz existierte auch im Barock die Fokussierung auf ein Einzelpaar, quasi das Ausleuchten oder Ausschneiden eines bestimmten Beispiels der Einheit Tod und Mensch aus der langen Reihe der Möglichkeiten. Sie verkündet die Botschaft des «respice finem». Die häufig beigegebenen Inschriften enthalten Klagen über die Verwesung des Leibes und den Verlust der Individualität und den Aufruf zur moralischen Umkehr.

Zur dramatischen oder elegisch kontemplativen Begegnung des Menschen mit seiner Endlichkeit, seinem Tod, gesellen sich auch Einzeldarstellungen des Todes, der sich nicht an ein gemaltes Gegenüber wendet, sondern direkt an den Betrachter. Ihm – uns also – hält er unmissverständlich den Spiegel der Vergänglichkeit vor. Den Eindruck der Allgegenwart des Todes verstärken gemalte, skulptierte oder eingemauerte Schädel und Knochen, die geläufigsten Vergänglichkeitsmotive überhaupt. Trotz des Memento-mori-Charakters, der ihnen weiterhin innewohnt, degenerierten sie zum Teil zu Dekorationselementen.

Angesichts der grossen Fülle von Todesdarstellungen drängt sich eine Auswahl auf, die – das liegt in der Natur der Sache – bis zu einem gewissen Grad subjektiv ausfällt. Da den Totentänzen in diesem Jahr im Rahmen einer Ausstellung des Historischen Museums Luzern zwei Publikationen gewidmet werden, beschränke ich mich hier auf andere, meiner Meinung nach aussagekräftige Beispiele, welche die Vielschichtigkeit der Vergänglichkeitsthemen in der Innerschweizer Kunst und Kultur dokumentieren. Das reiche Material erfordert eine Strukturierung. Anknüpfend an die Vielfigurigkeit des Totentanzes soll im ersten Kapitel das Aufeinandertreffen einer Gruppe von Menschen mit einer Gruppe von Toten in der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten von Sempach-Kirchbühl zur Sprache kommen. Sie steht auch chronologisch am Anfang der innerschweizerischen Todesikonographie.

⁹ Regula Odermatt-Bürgi: Totentänze der Innerschweiz, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996.

Die zahlenmässig umfangreichste zweite Abteilung umfasst jene Bildzeugnisse, in denen ein einzelner Mensch mit der Unausweichlichkeit des Sterbenmüssens und seinem individuellen Tod konfrontiert wird. Dies kann – wie in der Balustrade von Altdorf oder im Topos des Putto mit dem Totenkopf – ein Kind oder wie im Lebensalterfresko im Zurgilgenhaus in Luzern ein Greis sein. Nicht nur bei den Porträts auf dem Totenbett des Landammann Melchior Imfeld und der Äbtissin Scholastica von Wyl in Sarnen handelt es sich um Bildnisse namhaft bekannter Persönlichkeiten, sondern auch beim Fresko an der Aussenwand der Kapelle St. Antoni in Kerns, das vermutlich den Auftraggeber, Ratsherr Heinrich Blättler, als jungen, selbstbewussten Mann zeigt. Trotz Memento-mori-Charakter sind die genannten Beispiele nicht primär Teil der christlich eschatologischen Jenseitsvorstellungen. Sie zeugen vielmehr von der an sich nicht religiösen Tatsache, dass der Mensch unweigerlich dem Tod und der Verwesung preisgegeben ist. Andere Darstellungen ordnen sich stärker in die kirchliche Heilslehre ein. Der persönliche Aspekt tritt klar hinter die didaktische Absicht zurück. So verkörpert das Paar Tod und Totengräber auf dem Antependium des Felixaltares in Hergiswald das Sterben als die erste Stufe der Vier letzten Dinge. An die mittelalterliche Ars-moriendi-Tradition knüpfen die Guttodbilder von Unterschächen, Hitzkirch und Bauen an.

Die dritte Gruppe verzichtet ganz auf die Darstellung des vom Tode bedrohten Menschen. Die Gerippe wenden sich mit ihrer Botschaft direkt an den Betrachter, sind aber oft Teil eines grösseren ikonographischen Programmes. Erwähnt werden der Tod an der Decke des spätgotischen Beinhauses von St. Michael in Zug und die barocken Grisaillemalereien in den Beinhäusern von Schwarzenbach und Buchrain.

DIE BEGEGNUNG DER DREI LEBENDEN MIT DEN DREI TOTEN¹⁰

Am Anfang unserer Untersuchung steht die älteste in der Innerschweiz erhaltene monumentale Darstellung einer Konfrontation des Menschen mit dem Tod, die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten. Sie ordnet sich in jenes religiöse und kulturelle Umfeld ein, welches seit dem 14. Jahrhundert die Allgegenwart des Todes in der Literatur und Kunst immer wieder thematisierte und neben christlich religiösen Gedanken auch erstmals den Abscheu vor der Verwesung des Leibes und das Entsetzen über den Verlust der Identität ausdrückte.¹¹

¹⁰ Willy Rotzler: Die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen. Winterthur 1961, (darin Sempach-Kirchbühl, S. 103–106); Karl Künstle: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg i. Br. 1908; RDK, Bd. 4, Sp. 511–524 (Willy Rotzler); LdM, Bd. 3, 1986, Sp. 1390–1392 (H. Sauer); Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. IV. Basel 1956, S. 103–106, Abb.; Ute Bergmann: Kirchbühl bei Sempach. Bern 1992 (Schweizer Kunstführer), S. 10–15, 20–21.

¹¹ Alois M. Haas: Tod und Jenseits in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Zürich 1994, S. 69–78, hier S. 76–77; Alberto Tenenti: La vie et la mort à travers de l'art du XVe siècle. Paris 1952, S. 12–17, 27–32, 37–40.

Die Legende erzählt, wie drei junge, vornehme Männer auf die Jagd ausreiten und, meist auf einem verlassenen Friedhof, plötzlich drei von Würmern zerfressenen, verwesenden Toten gegenüberstehen. Die Toten beginnen zu sprechen. Sie berichten von ihrem Leben in Hochmut und Genusssucht, weisen drastisch und unbarmherzig auf ihren gegenwärtigen Zustand hin, auf Verfall, Gestank und Ekel, in die jedes irdische Leben unweigerlich mündet, und ermahnen die Lebenden zur Umkehr. Den Kern des sich entwickelnden Gesprächs bildet die Aussage der Toten «Quod fuimus, estis; quod sumus, eritis», «Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr». Der Spruch stammt vermutlich aus der arabischen Dichtung und wurde von der mittelalterlichen Literatur mit ihrer Vorliebe für Vergänglichkeitsthemen, für Gegensatzpaare wie Vita und Mors, adaptiert. Innerhalb der reichen Contemptus-mundi-Literatur hat sich die Legende neben den Vado-mori-Gedichten und dem zweifellos populären Totentanz einen festen Platz gesichert. Sie erfüllte primär eine didaktische Aufgabe. Die plötzliche Konfrontation mit dem Tod sollte nicht nur bei den dargestellten Königen, sondern auch beim Betrachter einen heilsamen Schock auslösen. Der Mensch sollte seine Begrenztheit erkennen, über den Tod meditieren und bei all seinem Handeln das Ende vor Augen halten. Trotz dieser für die christliche Lehre verwertbaren Aussage steht die Begegnung – wie der Totentanz, wie das Streitgespräch des Ackermanns von Böhmen und andere Todesbetrachtungen – zwischen profaner und religiöser Themenwelt. Es fehlt weitgehend eine theologische Begründung des Todes. Das Eingebettetsein in den heilsgeschichtlichen Ablauf – beginnend mit der Sünde Adams über den Erlösertod Christi bis hin zur Auferstehung und dem Jüngsten Gericht – kommt nicht in der Darstellung an sich zum Ausdruck, sondern höchstens in seiner Stellung innerhalb eines ikonographischen Programms, sei es nun als Illustration zum Totenofficium in einem Stundenbuch oder als Bestandteil einer im weitesten Sinn den Vier letzten Dingen gewidmeten Ausstattung einer Kirche wie in Sempach-Kirchbühl. Im Gegensatz zu den Totentänzen des 14. Jahrhunderts, die im Umkreis der Bettelorden, der Seelsorge und Volkspredigt entstanden, also zum Spannungsfeld jener grossen sozialen, wirtschaftlichen und weltanschaulichen Umwälzungen gehörten, die vor allem vom städtischen Bürgertum ausgingen, stammt die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten aus der höfischen Kultur. Sie lässt sich in der Literatur ansatzweise schon im 12. Jahrhundert nachweisen, ist also älter als der Totentanz.¹² Als Bildthema taucht die Legende in Frankreich in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts auf und findet vorwiegend in der Buchmalerei und im 15. Jahrhundert durch Holzschnitte Verbreitung. Meistens sind es Könige, die den Toten begegnen. Als Jüngling, Mann und Greis können sie die Lebensalter charakterisieren, als Vertreter dreier verschiedener Rangstufen des Adels auch eine abgekürzte Standesfolge. Im 15. Jahrhundert gewinnt die Darstellung an dramatischer Bewegung und räumlicher Tiefe. Das zentrale Motiv des Gesprächs tritt zurück oder verschwindet zum Teil ganz, die Lebenden ergreifen die Flucht, die Toten werden zu bewaffneten Verfolgern. Neben diesem französischen Typus, der nach England, Deutschland und

¹² Die daraus gefolgerte Annahme der älteren Forschung, der Totentanz habe sich aus der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten entwickelt, ist längst widerlegt.



Abb. 1:
Sempach, St. Martin auf Kirchbühl. Die drei Lebenden und die drei Toten. Wandmalerei im Schiff. Um 1300/1310.

der Schweiz ausgestrahlt hat, existiert noch ein italienischer und Mischformen von beiden. Die italienische Variante zeigt die drei Toten als Leichen im Grab, das Gespräch mit den erschauernden Lebenden übernimmt ein Einsiedler.

Es scheint, dass die aus höfisch französischen Kreisen stammende Begegnung im deutschsprachigen Raum nicht im gleichen Mass Wurzeln fasste wie der Totentanz, der in unserer Region vor allem zur Zeit der Gegenreformation eine auffallende Popularität erreichte und als bildgewordene Volkspredigt gezielt für seelsorgerische Zwecke eingesetzt wurde. Das Thema der drei Lebenden und der drei Toten ist dagegen nicht mehr anzutreffen. Es lassen sich höchstens gewisse formale Anleihen in andern ikonographischen Zusammenhängen nachweisen, so etwa das Fluchtmotiv der drei Reiter in der Darstellung der helfenden Toten in der Wappenscheibe von Jakob Fuchsberger von 1562 im Kreuzgang von Muri.¹³ In den überaus zahlreichen

¹³ Bernhard Anderes: Glasmalerei im Kreuzgang Muri. Kabinettscheiben der Renaissance. Bern 1974, Taf. 11.



Abb. 2:

Sempach, St. Martin auf Kirchbühl. Der Tod als Schnitter. Wandmalerei im Schiff. Um 1300/1310.

illustrierten religiösen Emblem- und Erbauungsbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrer Fülle an Vergänglichkeitsmetaphern und Todesbildern bin ich dem Topos nicht begegnet, obwohl die «meditatio mortis» omnipräsent ist.

Die drei Lebenden und die drei Toten von Sempach-Kirchbühl

Zu den ältesten monumentalen Darstellungen der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten ausserhalb Frankreichs gehört das Fresko im vollständig ausgemalten romanischen Langhaus der Kirche Sempach-Kirchbühl. Die nur als Fragmente erhaltenen, hochgotischen Wandbilder entstanden um 1300–1310. Sie stammen also aus der Zeit der berühmten Manesse-Liederhandschrift und sind wie diese von einer verfeinerten, höfischen Kultur geprägt. Der Verlust der ursprünglichen Farbgebung und Oberflächengestaltung erschwert eine gültige qualitative Wertung, doch zeugen die überlieferten Konturen von der Eleganz der Linienführung. Die Ikonographie steht, so weit sich das noch feststellen lässt, im Zeichen der christli-

chen Heilslehre. Das Leben und die Erlösertat des Gottessohnes relativieren die Schrecken des Weltgerichts, zu dem die Seligen und Verdammten strömen.¹⁴ Die Verherrlichung Christi und seiner Mutter wecken Trost angesichts der Vier Letzten Dinge, die das Sterben, Gericht, Himmel und Hölle umfassen. Innerhalb dieses Kontextes erscheint der Tod als Schnitter. Er, der alles hinmäht und die Ernte einbringt, zeigt die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens, aber auch die Naturnotwendigkeit des Sterbens auf besonders schlichte, eindruckliche Art. Das Bild ist in vielen biblischen Texten vorgeprägt,¹⁵ war jedoch auch in nichtchristlichen mittelmeerischen Kulturen bekannt.¹⁶ Ungewohnt ist in Sempach-Kirchbühl allerdings die Gestalt des Todes (Abb. 2). Nicht als Skelett oder Kadaver, sondern als bekleideter Mensch schwingt er zwischen zwei stilisierten Pflanzen schwungvoll die Sense, den Kopf mit auffallenden Ohren dem Betrachter zugewandt. Er wirkt lebendiger, dynamischer als die Heiligenfiguren, die ihn flankieren.¹⁷ Hilfe vor den Schrecken des «gächen» Todes, der keine Zeit zum Ordnen der Dinge, zu Reue und Busse, zu einer «seligen Sterbestunde» lässt, verspricht ein monumentales Christophorusbild an der Nordwand.

Was uns besonders interessiert, ist die Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten an der Südwand (Abb. 1). Die Toten rufen die Könige, aber auch den Betrachter auf, innezuhalten, um über den Lauf der Dinge und das bevorstehende Ende nachzudenken. Die allgemein menschliche, an sich noch nicht christliche Aussage wird durch das ikonographische Gesamtprogramm ins eschatologische Heilsgeschehen eingebunden, das neben dem Gericht auch die Hoffnung auf Erlösung einschliesst, weil Christus durch sein Leiden und seine Opfertat die Sünde Adams getilgt und den Tod besiegt hat. Unter den drei Lebenden und den drei Toten zieht sich wohl nicht zufällig ein Bildband mit Passionsszenen durch: Dornenkrönung, Christus an der Geisselsäule, vermutlich Christus vor Pilatus und unmittelbar unter der Begegnung die Kreuzigung.

In einem Friedhof, angedeutet durch ein Bogenmotiv, begegnen drei junge, gekrönte Edelleute, von denen durch den Ausbruch eines Fensters nur einer vollständig erhalten blieb, drei stehenden Toten. Der vorderste der Könige bleibt erschrocken stehen und erhebt mit halb überraschter, halb abwehrender Bewegung die Arme. Die Toten jedoch sind nicht feindlich gesinnt. Der erste scheint den Spruch «Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr» zu zitieren. Er deutet mit der einen Hand auf die Könige und hat die andere auf die Brust gelegt. Das Leichentuch klemmt er mit einem Arm fest. Die beiden folgenden halten die Totenlacken mit der einen Hand, mit der andern unterstützen sie ihren Sprecher mit

¹⁴ An der Nordwand gegen den Chor hin die Geburt Christi, an der Südwand Passionsszenen. An der Westwand und anschliessend an der Süd- und Nordwand das Weltgericht.

¹⁵ Hellmut Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung–Entwicklung–Bedeutung*. 2. verb. u. verm. Aufl. Köln/Graz 1968 (Beiheft zum Archiv für Kulturgeschichte, 3), S. 10–14.

¹⁶ Der römische Schriftsteller Statius beschreibt z. B. den Tod mit der Sense: «labuntur dulces animae. Mors filia sororum ense metit captamque tenens fert manibus urbem», in: Statius P. Papini. Thebais. Ed. Alfredus Klotz. 2. Aufl. Leipzig 1973 (Lib. I, V 632, S. 33).

¹⁷ Südwand; im frühen Mittelalter ist der Tod in Menschengestalt z. B. im Uta-Codex von 1002 nachweisbar, vergl. Rosenfeld (wie Anm. 15), S. 25–26, Abb. 7.

Gesten. Elegant und lang sind ihre Körper, nicht Skelette, sondern Kadaver. Der kahle Kopf ist – ähnlich wie beim Schnitter Tod – durch abstehende Ohren gekennzeichnet.

Die Literatur spricht, auch im Zusammenhang mit den Totentänzen, des öftern von «lebenden Toten», die zu nächtlicher Stunde aus ihren Gräbern steigen, auf dem Friedhof tanzen und die Lebenden «nachzehren», von Wiedergängern, die ihre Schuld am Ort der Freveltat abbüssen müssen. Es scheint mir problematisch, klare Linien zwischen den «Toten» und dem personifizierten «Tod» zu ziehen, denn letztlich überlagern sich die beiden Aspekte. Der Tod lässt sich wohl am eindrucklichsten durch einen Toten darstellen, sei es nun durch einen Kadaver oder ein Gerippe, und die Toten meinen stets die grausame, unausweichliche Realität des Todes. Bei einer anderen Gruppe von Verstorbenen, die in den Bildprogrammen der Innerschweiz auftauchen, handelt es sich um Armeseelen. In zahllosen mittelalterlichen und barocken Exempeln, die auch den Stoff für die Volkspredigten lieferten, erscheinen sie den Lebenden, um Zeugnis von ihren Fegfeuerqualen abzulegen, um Hilfe zu bitten oder als dankbare Tote ihren Wohltätern in Not und Gefahr beizustehen. In einigen Berichten, zum Beispiel vom Geistergottesdienst, sind sie dem Lebenden, der sie be-
lauscht, aber eher feindlich gesinnt. Beim Übergang eines solchen Motivs aus der christlichen Erzähltradition in die Volksliteratur verschärfte sich die aggressive Haltung der Toten in der Regel. Das fromme Erschauern, das «fascinans» wendet sich zum Grauen, zum «tremens».¹⁸ In der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten von Sempach-Kirchbühl fehlt der feindliche Aspekt, der die Wiedergänger der Sage auszeichnet. Es fehlt auch das Flehen um Hilfe. Das Bild erfüllt die Aufgabe eines Memento mori und stellt sich durch den spiegelbildlichen Effekt in die Tradition der belehrenden mittelalterlichen Speculum-Literatur. «Hoc videte speculum: hi fuere, quod estis» verkündet denn eine italienische Handschrift aus dem 12. Jahrhundert.

EINZELPAAR TOD UND MENSCH

Recht zahlreich sind in der Innerschweiz Darstellungen, in denen nicht eine Gruppe von Standesvertretern, sondern ein einzelner Mensch dem Tod begegnet. In der Wahl meiner Beispiele berücksichtige ich weitgehend die Chronologie, beginnend im 16. Jahrhundert, nehme aber auch eine thematische Gruppierung vor. Ein erster Teil umfasst die Lebensspanne, beginnend mit dem Paar Kind und Tod und endend mit Greis und Tod und den Bildnissen auf dem Sterbebett.

Auch der Barock kennt das Gegensatzpaar Mensch und Tod. Der Lebende weist meistens Porträtzüge auf, und das Sterben steht in einem übergeordneten, religiösen Rahmen. Die didaktische Aussage betont die Bedeutung der Vier letzten Dinge, das heilsame Leben und das oft dargestellte heilsame Sterben.

¹⁸ Mathilde Hain, Arme Seelen und helfende Tote. Eine Studie zum Bedeutungswandel der Legende, in: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 9, 1958, S. 54–65.

Das Beinhaus von Altdorf, errichtet 1596, ist ein zweistöckiger Bau, der im Gegensatz zu den Ossuarien von Schwyz und Stans beide Geschosse mit einer durchgehenden Öffnung an der Giebelseite verbindet. Die obere Kapelle ist durch ein Portal vom Friedhof her zugänglich, die untere durch einen kleinen Eingang auf halber Höhe zwischen den beiden Räumen, doch ist der Blick von dieser Tür aus auf den oberen Kultraum durch eine Renaissance-Balustrade verwehrt (Abb. 3). Ihr flaches Mittelstück enthält die seit den mittelalterlichen Totentänzen bekannte Inschrift:

HIE.RICHT.GOT.NACH.DEM.RECHTEN
DIE.HERREN.LIGENT.BY.DENN.KNECHTEN²⁰

Der Tod tritt als Gleichmacher auf, als Drohung oder Mahnung an die Reichen und Mächtigen. Der Spruch betont den Verlust der Individualität im Tod, enthält aber auch ein sozialkritisches Element, eine Gleichheitsforderung, die von der hierarchisch strukturierten kirchlichen und weltlichen Autorität stets bekämpft und erfolgreich uminterpretiert wurde: Gleichheit ja, aber erst nach dem Tod, erst im Jenseits.²⁰ Verse gleichen Inhalts begegnen in der Innerschweiz auch im Beinhaus von Stans oder am Wandgemälde der Kapelle St. Antoni in Kerns.²¹

Die eigentliche Schauseite der Balustrade bildet den hinteren Abschluss des oberen Kapellenraumes. Sie besteht aus seitlichen Eckpfosten mit flachen Reliefs, einer durchbrochenen Schranke und einem kompakten Mittelteil, der die Stifterinschrift enthält. Oben im gesprengten Giebel erhebt sich eine Freiplastik, den Tod und das Kind darstellend. Die Reliefs der leicht vorspringenden Eckpfosten, welche die Verankerung zur Wand bilden, stellen Obstgehänge dar, die durch ein Band an einem Ring befestigt sind. Ähnliche Dekorationen lassen sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts recht häufig feststellen,²² doch scheinen sie hier analog zur krönenden Figurengruppe auf den Gegensatz von Vita und Mors anzuspielen. Der kompakte, querrrechteckige Mittelteil der Balustrade wird nämlich durch entsprechende Eckrisalite begrenzt, deren Reliefs nicht mehr pralle Früchte, sondern gekreuzte Oberschenkelknochen und einen grinsenden Schädel mit Krone zeigen, die ebenfalls

¹⁹ Dr. Helmi Gasser wird die neusten Forschungsergebnisse im Kunstdenkmälerband über Altdorf publizieren.

²⁰ Vgl. den Text im Kleinbasler Totentanz: «hie rich got nach den rechten/ Die heren lige Bi den knechten/ NVn mercket hie By/ Welger her oder knecht gewese si», in: François Maurer: Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd. 2. Basel 1961, S.107, Abb. 121 (Text: Rudolf Riggenschach); Wilhelm L. Schreiber: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts. Bd.4. Neudruck d. Ausg. 1927, Stuttgart 1969, Nr. 1894.

²¹ Gert Kaiser: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt 1983 (insel taschenbuch; 647), S. 39–46.

²² Vgl. etwa das Türgewände im Ritterschen Palast (Jesuitenkollegium) in Luzern, 2. Stock des Lichthofes, Westtrakt; Abbildung in: Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 2: Die Stadt Luzern. Teil 1. Basel 1953, Abb. 234.



Abb. 3:
Altdorf, Beinhaus. Renaissancebalustrade mit Figurenpaar Tod und Kind. Datiert 1596.

durch ein Band an einen Ring geknüpft sind. Weil die ersten Menschen nach den Früchten des verbotenen Baumes griffen, kam der Tod in die Welt; der Paradiesbaum, der Baum der Erkenntnis, wurde zum Baum des Todes, was die Kunst der nördlichen Renaissance recht häufig thematisierte.²³ Die Gegensätze von Tod und Leben setzen sich auch auf dem Mittelteil fort. Zwei nackte Putten oder Erogen stützen den einen Arm auf den zeittypischen Rollwerkrahmen, der die Stifterinschrift umgibt, im andern halten sie rauchende Füllhörner. Es handelt sich um die in der Antike wurzelnde Verbindung von Eros und Thanatos. Das Motiv des Todesgenius wird überlagert von jenem der lebensbejahenden Erogen, die durch ihr selbstbewusstes Stehen und den athletischen Körperbau inhaltlich wie formal aus dem Formenschatz der Renaissance schöpfen und einen bewussten Kontrast zu den Knochengehängen bilden. Anstelle der umgekehrten, verlöschenden Fackel halten sie Füllhörner, Symbol für Reichtum und Fruchtbarkeit, Attribut der Fortuna, die damit ihre Gaben auf ihre Günstlinge ausgiesst. Sie enthalten jedoch nicht Früchte und Blumen, sondern Rauch, eines der ältesten und verbreitetsten Vergänglichkeitssinnbilder überhaupt.²⁴ Die Inschrift nennt den Stifter «CASPAR ROMANVS/ BESSLER. DERZIT/ KILCHENVOGT VND/ BAWMEISTER DES/ GOTSHVS. 1596».²⁵ Bessler war eine bekannte ernerische Persönlichkeit: 1581–1589 Tagsatzungsgesandter, 1588–1591 Seckelmeister, 1592–1594 Landvogt im Thurgau, etliche Jahre Kirchenvogt. Er starb 1607.²⁶

Der gesprengte Giebel schafft Raum für die vollplastische Figurengruppe Tod und Kind, welche ebenfalls Renaissance-Einfluss verrät. Der Tod steht majestätisch

²³ Vgl. etwa den Stich von Hans Sebald Beham, datiert 1543, wo in der Krone des Baumes Schädel anstelle von Früchten hängen; eine Tafel der Cranach-Schule stellt den Tod hinter dem Baum dar, unter dem Adam zum Genuss des Apfels verführt wird; auf einem Holzschnitt von Hans Sebald Beham und auf einem Stich von Frans Floris verbinden sich Baum und Tod: der Körper des Todes wird zum Stamm, seine Arme zu Ästen, der Schädel taucht neben den Früchten im Laub auf. – Samuel C. Chew: *The Pilgrimage of Life*. London 1962, S.1–8, Abb. 2–5. – *L'homme et la mort*. Mensch und Tod. Danses macabres de Dürer à Dali. Collection de l'Université de Düsseldorf. Paris 1985, S.73. – Eine interessante Verquickung des Baumes der Erkenntnis (=Baum des Todes) mit dem Lebensbaum zeigt eine Miniatur im Messbuch des Berthold Furtmeyr von 1481: aus den Lenden Adams wächst der Baum, in dessen Krone sich Schädel und Kreuz, Tod und Erlösung gegenüberstehen. Der Totenkopf blickt auf die nackte Eva, welche die Früchte des Todes den Menschen auf ihrer Seite verteilt, während das Kreuz gegen Maria, der zweiten Eva gewendet ist. Auch sie pflückt Früchte, Hostien, was eine Beziehung zur Ecclesia herstellt, und gibt sie ihren Anhängern. RDK, Bd.1, Sp. 154, Abb. 20; vgl. auch die Glasscheibe im Beinhaus von Unterschächen, wo der Tod den Baum fällt, der aus den Lenden Adams wächst und Schädel statt Früchte trägt. Jenny Schneider: Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums. Bd. 2. Zürich 1971, S. 464; Abb. einer Bronzegrabplatte von 1526 mit gekreuzten Knochen mit Schädeln, die an ein Band geknüpft sind, in: Horst Woldemar Janson: *The Putto with the Death's Head*, in: *The Art Bulletin*, 19, 1937, S. 423–449, hier S. 435, Abb. 25 (wieder abgedr. in: *16 Studies*. New York 1983, S. 1–38).

²⁴ Vgl. u. a. Ps 37,20; 68,3; 102,4; Hosea 13,3; Weisheit 5,14.

²⁵ Bessler wird in den Kirchen- und Baurechnungsbüchern mehrmals als Baumeister des Beinhauses genannt, es fehlt jedoch, soweit ich feststellen konnte, jeglicher Hinweis auf die Errichtung oder Bezahlung der Balustrade. Da die Ausgaben sonst sorgfältig verbucht sind, ist anzunehmen, dass es sich nicht um einen Auftrag der Kirchengenossen, sondern um ein von der Familie Bessler gestiftetes Erinnerungsmal handelt.

²⁶ HBLS, Bd.2, 1924, S. 211.

und frontal, ein Skelett, das durch einzelne Sehnen zusammengehalten wird, den Kopf stolz erhoben, den Blick aus den leeren Augenhöhlen geradeaus gerichtet. Das eine Bein ist leicht vorgeschoben, und die Gelenke sind mit einer wahren Freude an Plastizität kräftig ausgebildet. Die Gruppe wirkt im Gegensatz zu mittelalterlichen Darstellungen geschlossen, statisch, ja architektonisch in ihrem Aufbau. Vom Haupt, festgehalten durch eine Krone, fließt ein Schleier bis hinunter auf den Boden, nicht in der Art der flatternden Leichentücher, die so oft die Bewegung, das Tanzmotiv, die unheimliche Dramatik unterstreichen, sondern ruhig und stetig, als ein Würdezeichen, wie wir es etwa aus dem *Trionfo della morte* von Clusone kennen.²⁷ Der Schleier hat hier in Altdorf wohl auch rein formal die Aufgabe, unerwünschte Durchblicke und Durchbrüche zwischen Rippen und Beinen zu verhindern und die kompakte Wirkung der Plastik zu wahren. Auf der einen Seite bildet die Schaufel und die darauf stehende Sanduhr einen streng determinierten Abschluss der Komposition, auf der anderen eine etwas weicher geschwungene, aber ebenfalls klare Linie, gebildet durch den nackten Körper des Kindes und den Arm des Todes. Horizontalen sind durch das energische Kinn, die Schultern, Rippen und die Beckenknochen des Todes und durch die Arme des Kindes gegeben. Es hält in der einen Hand einen Apfel vor die Brust und streckt den anderen Arm quer hinüber zum Schaufelschaft, eine Verbindung schaffend vom weichen, jungen Körper zum harten Totengräberwerkzeug, dessen Strenge und Endgültigkeit formal durch das mächtige, knochige Bein des Todes unterstrichen wird.

Seit dem späten Mittelalter mit seiner Vorliebe für Kontraste verkörpert die Gruppe Tod und Kind eindrücklich die Grausamkeit des Todes. Obwohl die Kindersterblichkeit sehr gross war, muss das Bild des Knochenmannes, der das unschuldige Wesen, das sein Leben nicht gelebt hat, abholt, in der Wiege ersticht oder der Mutter entreisst, die Menschen unmittelbar berührt haben. Nicht immer dominiert dabei ein feindlicher Aspekt. In der klassischen Variante des seit der Renaissance verbreiteten Topos Putto mit dem Totenkopf, der zwar auch Jugend und Lebensfülle mit dem Tod und der Leere kontrastiert, meditiert der nackte Putto in antikisierender Pose, die nicht wild bewegtes Geschehen suggeriert, sondern elegisch den Memento-mori-Gedanken in den Vordergrund stellt.²⁸ Auch in der Plastik von Altdorf fehlt der dramatische Aspekt, sie strahlt vielmehr eine gewisse Ruhe aus, die zur Betrachtung einlädt.

Als erster Bedeutungsstrang drängt sich sicher das «nascentes morimur» des antiken Autors Manilius auf, die Tatsache, dass die Geburt, der Eintritt ins Leben, bereits der erste Schritt hin zum Tod ist. Dieser Gedanke kommt beim Putto mit dem Totenkopf, bei Darstellungen der Lebensalter und in der barocken Erbauungsliteratur immer wieder vor. In Altdorf wird das «nascentes morimur» durch den majestätisch, alles dominierende und ewig gegenwärtige Herrscher Tod ausgedrückt, der seine Hand auf die Schulter des Kindes legt, das durch seinen rundlichen, gesunden

²⁷ 15. Jh.; Rosenfeld (wie Anm. 15), Abb. 12.

²⁸ In der andern Variante, die nur in der nördlichen Renaissance verbreitet ist, dominiert der grausame Aspekt des Todes; Janson (wie Anm. 23) S. 435–437, Abb. 27–28; Jean Seznec: *Youth Innocence and Death*, in: *Journal of the Warburg Institut*, 1, 1937, S. 298–303.

Körper, durch seine Lieblichkeit Vitalität symbolisiert und das zugleich einen grossen Kontrast zur unheimlichen, knöchigen Existenz des Todes bildet. Durch dieses Handauflegen hat der Tod seinen Anspruch auf das junge Leben kundgetan, und das Kind streckt sein Ärmchen weit aus und berührt die Totengräberschaufel, das Werkzeug, mit dem ihm einst das Grab ausgehoben wird. Auch wenn das ausgestreckte Ärmchen bedeuten mag, dass noch ein ganz schönes Stück Dasein zwischen Geburt und Grab liegt, so ist diese Lebensspanne doch nicht endlos, sondern nur ein winziger Bruchteil im grossen Zeit- und Weltgefüge. Diese Idee wird durch die Sanduhr bekräftigt. Wie das Kind zwischen der Hand des Todes und der Totengräberschaufel, so ist der Mensch eingespannt in den Kreislauf des Werdens und Vergehens, in die «Gleichsetzung von Anfang und Ende der Zeitlichkeit».²⁹

Das Kind hält – wie später in Meglingers Totentanz – einen Apfel in der Hand, der, wie vieles in der Sinnbildkunst, mehrdeutig ist. Wegen seiner Schönheit und Süsse symbolisiert er seit der Antike Liebe, Fruchtbarkeit, Leben.³⁰ Als Attribut des Kindes bildet er in Altdorf schon rein formal durch seine schöne, runde Form einen krassen Gegensatz zum Werkzeug des Todes, zur kantigen, harten Schaufel. Der Apfel ist in unserem Zusammenhang aber nicht nur ein Symbol des Lebens, sondern nach christlichen Vorstellungen auch das Sinnbild der Verlockung und des Bösen. Die Bibel spricht zwar nicht von einem Apfelbaum, sondern lediglich vom Baum der Erkenntnis,³¹ doch schon im Frühchristentum taucht der Apfel als verbotene Frucht auf, wobei das lateinische Wortspiel von «malum» für Apfel und das Böse eine Rolle gespielt haben mag. Durch ihn kam der Tod in die Welt, und in der vom Christentum geprägten Kunst und Literatur lassen sich Verbindungen von Tod und Apfel durch die Jahrhunderte feststellen, ja der Apfel kann auch zum Attribut des Todes werden.³² In Altdorf ist es nicht der Tod, der diese Frucht quasi als Grund seiner Existenz vorweist, sondern das Kind. Es nennt damit die Ursache, weshalb der Tod so dominant hinter ihm steht, unausweichlich und allgegenwärtig: den Ungehorsam und die Auflehnung des Urelternpaares gegen Gott. Obwohl es selber noch keine persönliche Schuld auf sich geladen hat, ist es doch mit der Erbsünde behaftet und muss deren Konsequenzen, das Sterben, auf sich nehmen.³³

Zu diesen heilsgeschichtlichen Bezügen kommt eine Beobachtung aus der Natur, die den Apfel als Sinnbild der Vergänglichkeit prädestiniert: auch wenn seine äussere Haut noch schön und glänzend ist, kann inwendig der Prozess des Verfaulens schon recht weit fortgeschritten sein. In Meglingers Totentanz streckt der Tod

²⁹ Franz Bächtiger: *Vanitas. Schicksaldeutung in der deutschen Renaissancegraphik*. Zürich 1970, S. 55–59.

³⁰ RDK, Bd.1, Sp. 748–750 (Apfel); vgl. auch Hoheslied 2,3; 2,5; 7,9; Sprüche 25,11.

³¹ Genesis 2,17: «nur vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen, denn an dem Tage, an dem du davon issest, musst du sterben.»

³² Vgl. etwa das französische Vergänglichkeitsgedicht «Mors de la pomme» von 1470, dazu: Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris 1949, S.378–380; der Apfel als Attribut des Todes, in: RDK, Bd. 1, Sp. 354, Abb. 8 («Allegorie»); gleiche Abb. in: Gert Buchheit: *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Berlin 1927; RDK, Bd. 1, Sp. 750 («Apfel»).

³³ Röm 5,12; «Wie daher durch einen einzigen Menschen die Sünde in die Welt eintrat und durch die Sünde der Tod und so auf alle Menschen der Tod übergang, weil alle sündigten»

dem Reiter einen Schädel hin, auf dem ein Apfel balanciert und der vom Spruchband umweht wird «Sic Transit Gloria Mundi». Als Allegorie des schönen Scheins und nichtigen Seins, der Eitelkeit und Vergänglichkeit begegnen wir dem Apfel in der barocken Lyrik. So klagt Jeremias Drexel im «Vorläufer der Ewigkeit», erschienen 1628, unter dem Titel «Was ist Leben»: ...«ein guldiner innwendig fauler Apfel.»³⁴

Einen Kontrast zur runden, schönen Frucht, dem Attribut des Kindes, bildet die lange, kantige Schaufel des Todes. Im Gegensatz zu Sichel, Sense, Pfeil und Schwert ist sie nicht biblischen Ursprungs, sondern stammt als Totengräberwerkzeug aus dem Erfahrungsbereich des Menschen.³⁵ In der Graphik des 15. Jahrhunderts steht der Tod mit Schaufel und Hacke oft direkt am Grab.³⁶ Sie sind aber nicht nur Geräte des Totengräbers, auch Adam muss mit ihnen zur Strafe für seine Sünde den Acker bebauen. Möglicherweise sollte die Altdorfer Sandsteinfigur an alle drei Strafen Gottes für den Ungehorsam der ersten Menschen, symbolisiert durch den Apfel, erinnern: durch das Kind an Evas Strafe «mit Schmerzen sollst du Kinder gebären», durch die Schaufel an Adams Strafe «Darum soll der Ackerboden verflucht sein um deinetwillen, mühsam sollst du dich von ihm nähren alle Tage deines Lebens ... Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brot verzehren, bis du zum Ackerboden wiederkehrst, von dem du genommen bist.»³⁷ Arbeit und Schmerz werden überschattet und dominiert von der härtesten Strafe, dem Tod.

Der Künstler des Werkes ist unbekannt. Der strenge Renaissance-Aufbau ohne gotisierende Details, das manieristische Rollwerk, die trotz des flachen Reliefs kräftig wirkenden, sicher gestalteten Erolen und die architektonisch durchgeformte Gliederung der Figurengruppe weisen auf einen mit italienischem Renaissance-Formenschatz vertrauten Meister hin.

Putto mit dem Totenkopf

Das «nascentes morimur», das Bewusstsein, dass Geburt und Tod nahe beieinanderliegen, kommt sehr eindrücklich im Putto mit dem Totenkopf zum Ausdruck.³⁸ Wie im Paar Kind und Tod im mittelalterlichen Totentanz, wie in der Renaissance-Balustrade in Altdorf, wird hier der Anfang mit dem Ende verknüpft,

³⁴ Herbert Breidenbach: Der Emblematiker Jeremias Drexel S.J. (1581–1638) mit einer Einführung in die Jesuitenemblemik und einer Bibliographie der Jesuiten-Emblembücher. Diss. Univ. of Urbana, Illinois, 1971, S. 287–288.

³⁵ Laut Rosenfeld kommt der Totengräber Tod erstmals im 13. Jahrhundert in Frankreich vor und verbreitet sich rasch über ganz Europa. Rosenfeld (wie Anm. 15), S. 23–25.

³⁶ Schreiber (wie Anm. 19), 1969, Nr. 1887, 1889, 1889a, 1890, 1891, 1892.

³⁷ Genesis 3,16–19.

³⁸ Janson (wie Anm. 23), S. 423–449; Seznec (wie Anm. 23), S. 298–303; Friedrich Zöpfl: Das schlafende Jesuskind mit Totenkopf und Leidenswerkzeugen, in: Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde, 1, 1936, S. 147–164; Liselotte Möller: Schlaf und Tod. Ueberlegungen zu zwei Liegefiguren des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag. Hamburg 1959, S. 237–248; Heinz Horat (et al.): Die Wandmalereien in der Loggia, in: Das Winkelriedhaus. Geschichte, Restaurierung, Museum. Stans 1993, S. 116–119.

Vitalität steht dem definitiven «Aus» als einziger unverrückbarer Realität im menschlichen Leben gegenüber.

In diesem Bildtypus verbindet sich die antike Vorstellung des Todes als Bruder des Schlafes mit dem lebensfrohen Putto, der im Quattrocento und später wieder im Barock so beliebt war. Es existieren antike Statuen des Somnus, die ein Kind in ganz ähnlicher Pose in einen tiefen Schlaf versunken zeigen, in jenem schwebenden Grenzbereich zwischen Leben und Tod. Schon in der Antike bildeten Eros und Thanatos eine Einheit, beide sind in Gräberbezirken anzutreffen. Auch die Renaissance-Balustrade von Altdorf verschmilzt die Gestalt der Erosen mit jener des Todesgenius. Die Bildfindung des Kindes mit dem Schädel, die ideenmässig und formal an die antike Somnus-Thanatos-Vorstellung anknüpft, entstammt der italienischen Frührenaissance. Als erste bekannte Darstellung gilt eine Medaille von 1458 des Venezianers Giovanni Boldù. Sie präsentiert auf der einen Seite einen Jüngling, auf der andern einen Putto in antikisierender Pose, der angesichts eines Schädels in tiefes Nachsinnen versunken ist. Die »meditatio mortis« verstärkt ihren belehrend moralisierenden Charakter durch den spiegelbildlichen Gegensatz von Vita und Mors, ersetzt aber die Dramatik des mittelalterlichen Totentanzes durch eine elegisch melancholische Betrachtung der Vergänglichkeit. Dies scheint dem Zeitgeist entsprochen zu haben. Nicht nur die Numismatik des späteren 15. und des 16. Jahrhunderts stellt der Persönlichkeit auf der Vorderseite Schädel- und Vanitas-Motive im Sinne eines Memento mori auf der Kehrseite gegenüber. In der gleichen Epoche tauchen auch die ersten isolierten Darstellungen von Schädeln auf Bildnissen oder auf den Schiebe- und Klappdeckeln der Privatporträts auf,³⁹ auch die ersten Blumensträusse mit ausgesprochener Vergänglichkeitsmetaphorik. Die einprägsame Formel des Putto mit dem Totenkopf fand Eingang in die Emblematik,⁴⁰ verbreitete sich mit dem humanistischen Gedankengut auch in den Norden und traf hier auf das im Mittelalter wurzelnde Bild des Todes, das geprägt war von der Heftigkeit der Konfrontation, vom Ekel vor der Verwesung, von Gewalt und Verführung. Zum Teil wurde das Renaissancemotiv dem eigenen Traditionsstrang angeglichen: man stellte nicht den sinnenden, aber lebensvollen Putto dar, sondern den sterbenden oder toten. Bartel Beham zeigt ihn auf einem Holzschnitt von 1529, wie er leblos in einer Art Beinhaus zwischen den Schädeln liegt, der junge Körper aufgebläht und erbarmungslos dem Verfall preisgegeben. Meistens jedoch hält er sich bis zu einem gewissen Grad an die antikisierende Vorlage: das Kind ist liegend oder halb aufgerichtet wiedergegeben, bekleidet oder nackt, den Kopf in die Hand gestützt, bald wach und nachdenklich, bald schlafend oder tot. Vanitas-Symbole – Sanduhr, Blumen, Rauch – und Inschriften – »hodie mihi, cras tibi« (heut an mir, morgen an dir)⁴¹, »nascentes morimur«⁴² – verstärken die Vergänglichkeitssym-

³⁹ Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jh. Berlin 1990, S. 153–163.

⁴⁰ Arthur Henkel; Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967, Sp. 202–205, 310, 997, 1752, 1831.

⁴¹ Das Winkelriedhaus (wie Anm. 38), Abb. 95; Möller (wie Anm. 38), Abb. 7.

⁴² Gemälde von Jan Hemessen, vermutlich zwischen 1535 und 1540. Janson (wie Anm. 23) S. 438, Abb. 30.

bolik. Hendrik Goltzius greift in seinem 1594 datierten Kupferstich, der im 17. und 18. Jahrhundert als Vorlage für zahlreiche Abbildungen diente, wieder auf den wachen, lebensfrohen Putto zurück. Er vertieft den Eindruck von Lebensfülle und gleichzeitiger Melancholie, indem er das Kind sich mit leichten, glänzenden, aber auch so fragilen Seifenblasen vergnügen lässt. Schon in der Antike wird das Menschenleben mit einer Wasserblase verglichen, und Erasmus von Rotterdam widmet dem «homo bulla» in seiner Sprichwortsammlung ein langes Kapitel.⁴³ In der barocken Literatur und Kunst gehören Wasserblase und «homo bulla» zu den beliebtesten Allegorien der Vergänglichkeit.⁴⁴

Der Putto mit dem Totenkopf meditiert über die Endlichkeit des menschlichen Lebens. Er steht in keinem direkten Zusammenhang mit der christlichen Eschatologie, er ist vielmehr Ausdruck der Profankultur. Wir treffen ihn zwar auch in Sakralräumen, häufiger jedoch in Privathäusern an.⁴⁵ Seine Präsenz in Wohnräumen, sein Eingehen in die ländlich bäuerliche Kultur hat sicher damit zu tun, dass das Kind, trotz antikisierender Pose und sinnbildhafter Bedeutung, dem familiären Charakter dieser privaten Bereiche entsprach. Ähnliches geschieht dort, wo sich das Kind zusammen mit dem Schädel ins Heilsgeschehen einordnet, beim schlafenden Jesuskind mit den Leidenswerkzeugen, das ja geboren wurde, um die Menschen durch seinen Opfertod zu erlösen. Als Wachstfigur in den liebevoll gestalteten Klo-

⁴³ 1500 erschien in Paris die Erstausgabe, 1508 in Venedig eine stark erw. Neuaufl. Erasmus von Rotterdam: *Opera Omnia*. Tom. II, *Compectens Adagia* (*Collectanea Adagiorum veterum*. Argentorati anno M.D. XVII in 4 to edita). Unveränd. reprogr. Nachdruck der Ausgabe Leiden, 1703. Hildesheim 1961, S. 500–503. Er zitiert darin die antiken Autoren Marcus Terentius Varro und Lukian, die das Menschenleben eine Wasserblase nennen und zählt andere Autoren auf, welche die Kürze des Daseins mit dem Bild der fallenden Blätter (Homer), des Schatten eines Traumes (Pindar) oder des Rauches (Aeschylus) vergleichen. Die ausserordentliche Beliebtheit des «homo bulla» vom 16. bis 18. Jh. beruht z. T. auf der Verbreitung der erasmischen Schriften, doch spricht auch Gregor der Grosse (+ 604) im Zusammenhang mit der Vergänglichkeit von Macht und Ruhm von «spumosae aquarum bullae» (PL, Bd. 75, Sp. 15–16). Der Seifenbläser scheint im frühen Mittelalter bekannt gewesen zu sein (Wolfgang Stechow: *Homo Bulla*, in: *Art Bulletin*, 20, 1938, S. 227–228, Anm. 6). – Panofsky weist im Zusammenhang mit Poussins «*Ballo della Vita Humana*» auf Francesca Colonnas «*Hypnerotomachia Poliphili*» von 1467 hin, die 1499 gedruckt wurde und den weltlichen Ruhm mit einer Wasserblase gleichsetzt. Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego*, in: *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, S. 241, Anm. 1. Der seifenblasende Putto taucht in der bildenden Kunst erst im letzten Viertel des 16. Jh. auf und ist in der religiösen Emblematik des 17. Jh. überaus häufig, doch kommt die Wasserblase als Attribut der Vanitas schon vorher vor (vgl. das Mahl des Verlorenen Sohnes mit den Lastern von Cornelis Anthonisz, genannt Tennissen, um 1540, Abb. in: Chew (wie Anm. 23), S. 93–94, Fig. 77) und später wieder in Hermann Hugos «*Pia Desideria*», Antwerpen, 1624 (Zentralbibliothek Luzern, dort auch vorhanden in der Ausgabe Köln, 1682 und der deutschen Ausgabe Regensburg 1743). Mario Praz: *Studies in Seventeenth Imagery*, Bd. 1. London 1939, S. 14.

⁴⁴ Vgl. etwa Abraham a Santa Clara: *Besonders meublirt- und gezierte Todten-Capelle, Oder Allgemeiner Todten-Spiegel ...*. Würzburg 1710, S. 34; *Deutsche Barocklyrik*, hrsg. v. Max Wehrli. 4. erw. Aufl., Basel/Stuttgart 1967, S. 36; Breidenbach (wie Anm. 34), S. 187–298; Janson (wie Anm. 23), S. 447 ff.; John B. Kipping: *De icinografie van de contrareformatie in de Nederlanden*. Hilversum 1939, Bd. 1, S. 117–120; Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh.*, 2. erw. Aufl., Bd. 2, Budapest 1974, S. 580–581.

⁴⁵ Auflistung von Beispielen aus der Wende vom 16. zum 17. Jh. im Kanton Appenzell I., vgl. Horat (wie Anm. 38), Anm. 44, S. 234.

sterarbeiten zeugt es von der Verschmelzung der Jesus Minne mit den Gefühlen un-gelebter Mütterlichkeit.

In der Innerschweiz lässt sich der Topos des Putto mit dem Totenkopf bereits an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert nachweisen. Nach humanistisch emblematischer Tradition verbindet er sich mit andern Vanits-Sinnbildern, nicht jedoch mit dem «homo bulla».

Der Putto mit dem Totenkopf im Winkelriedhaus in Stans

Ritter Melchior Lussy (1529–1606), neben Ludwig Pfyffer der bedeutendste Staatsmann der katholischen Schweiz des 16. Jahrhunderts, vereinigte in sich – wie andere Renaissance-Potentaten auch – gegensätzliche Eigenschaften: seinem Machtstreben und seiner weltlichen Karriere stehen die Freundschaft mit dem asketischen Mailänder Bischof Karl Borromäus und sein unermüdlicher Einsatz für

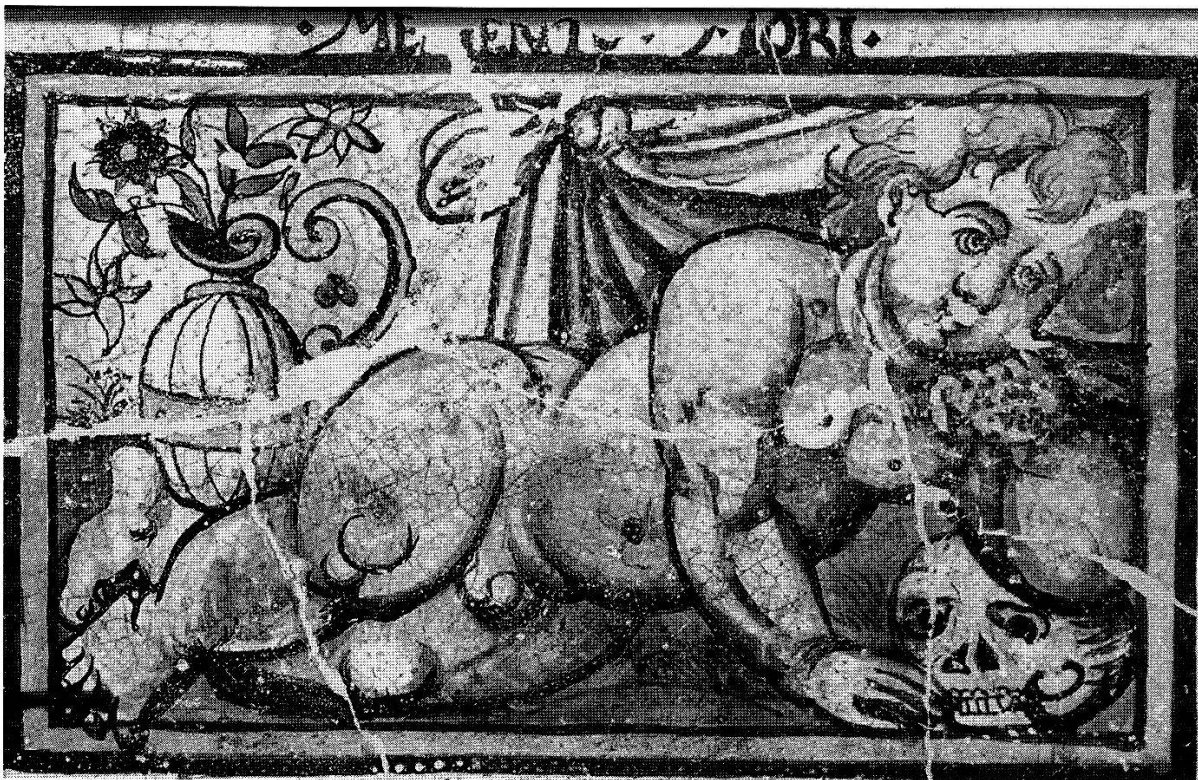


Abb. 4:

Stans, Winkelriedhaus, Prunkstube. Putto mit Totenkopf. Ofenkachel. 1599.

die Gegenreformation gegenüber, seiner Diesseitsbezogenheit und Prunkliebe Frömmigkeit und die Förderung der Kapuziner. 1577/78, kurz nach der Heirat mit seiner vierten Frau Agatha Wingartner, liess er seinen Herrschaftssitz in Stans durch einen zweigeschossigen Anbau im Süden erweitern. 1596 traf ihn ein Schlaganfall, der ihn zwang, seine politische Laufbahn zu beenden und sich aus allen öffentlichen Ämtern zurückzuziehen. Ans Haus gefesselt, krank und vereinsamt, begann er, die Räume prunkvoll auszugestalten. Verschiedenes fällt auf: einmal eine gewisse, viel-

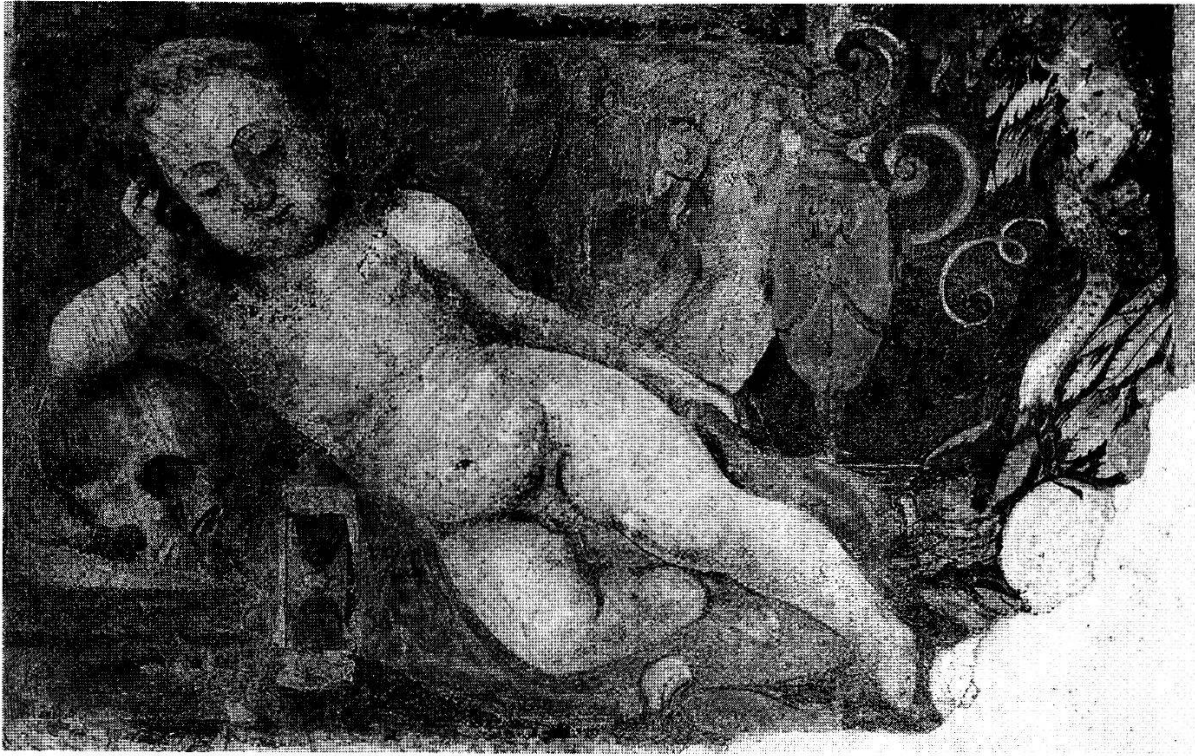


Abb. 5:

Stans, Winkelriedhaus, Loggia. Putto mit Totenkopf und Sanduhr. Wandmalerei. Datiert Übergang 16./17. Jahrhundert.

leicht altersbedingte Unruhe, die ihn veranlasste, die in die Malereien umgesetzten Ideen wieder zu verwerfen und die Fresken nach kurzer Zeit durch neue zu ersetzen. Im schmerzlichen Bewusstsein, wie schnell der irdische Ruhm verblasst, liess er wichtige Stationen aus seinem Leben an den Wänden des sogenannten Festsaaes verewigen, andererseits scheint der Schlaganfall, die jähe Konfrontation mit dem Ende, seine meditative Seite verstärkt zu haben.

Das ikonographische Programm des Kachelofens im «Prunkzimmer», der das Datum 1599 und, wie der Fliesenboden des Festsaaes, die Signatur des Winterthurer Hafners Alban Erhard trägt,⁴⁶ wurde offenbar von Lussy selbst bestimmt. Er wollte damit wohl zum Ausdruck bringen, dass seine letzten Lebensjahre im Zeichen der Nachfolge Christi ständen. Die Szenen aus der Leidensgeschichte gehen auf Dürers «Kleine Holzschnittpassion» zurück. Dazu kommen Bilder des hl. Martin und des Ritters Georg, welche die Tugenden des guten Regenten verherrlichen. Den Sitz zieren Caritas, die Nächstenliebe, und an der Frontplatte als optischer Blickfang, monumental wegen der Einfachheit der Komposition und dem Verzicht auf Vielfigurigkeit, der Putto mit dem Totenkopf (Abb. 5). Der nackte Knabe, der mit seinen rundlichen Körperformen Gesundheit ausstrahlt, liegt, dem Betrachter zugedreht, diagonal in der Bildebene. Die Beine sind, wie schon in antiken Darstellungen des Somnus, gekreuzt. Das Kind hat den Kopf auf den linken Arm aufgestützt, der auf einem Schädel ruht. Seine Augen sind geöffnet, der Blick aber sinnend ins Weite gerichtet. Den Hintergrund füllt ein Vorhangmotiv und eine

⁴⁶ Rudolf Schnyder. Kachelöfen und Fliesenböden, in: Das Winkelriedhaus (wie Anm. 38) S.136–148.

Henkelvase mit drei Blumen, Sinnbilder des Welkens und Vergehens. Die mittlere, die klar als Passionsblume charakterisiert ist, stellt den Bezug zur Gesamthematik mit den Szenen des Leidens und Todes Christi her. «MEMENTO MORI» steht als Inschrift über dem gemalten Rahmen.

Kompositionell verwandt mit dem Bild am Kachelofen ist der Putto mit dem Totenkopf in der Loggia (Abb. 4), die sich gegen Süden öffnet und Sicht auf das von Lussy gegründete Kapuzinerkloster gewährt. Vom rastlosen Geist des Auftraggebers künden drei verschiedene Fassungen, die sich in der kurzen Zeitspanne zwischen 1600–1606 ablösten und an denen vermutlich so bedeutende Maler wie Daniel Lindtmayer und Sebastian Gisig beteiligt waren.⁴⁷ Als Vorlagen dienten zum Teil wiederum Holzschnitte Dürers. Zur ersten Fassung gehört das Memento mori, eine Kreuzigung, die Stigmatisation des hl. Franziskus und Jesus, der am Brunnen mit der sündigen Samaritanerin spricht. Franziskanische Spiritualität macht sich bemerkbar: die «meditatio mortis», die totale Versenkung in das Leiden Christi, die Hoffnung auf Verzeihung der Sünden und das Vertrauen in den erlösenden Opfertod. Während die zweite Fassung keine inhaltlichen Veränderungen brachte, vereinheitlichte die dritte das Programm zum Themenkreis Kreuzestod und Auferstehung. Der Putto mit dem Totenkopf, nicht aber der dazugehörige Vogel im Lorbeerbaum, verschwanden hinter einem Vorhang, eine Pietà ersetzte Franziskus, das Osterereignis Christus und die Samaritanerin.

Heute bildet der Putto mit dem Totenkopf den besterhaltenen und auch klar lesbarsten Teil der Wandgemälde. Der nackte Knabe liegt diagonal aufgerichtet auf einem intensiv orangefarbenen, mit Quasten gefassten Kissen. Sein Kopf ruht auf der rechten Hand, den Ellbogen hat er auf einen Schädel aufgestützt. Dieser steht auf einem Buch oder einer Konsole. Das Kind hat die Augenlider gesenkt, als würde es schlafen oder sich meditierend in das unaufhaltsame Zerrinnen der Zeit, symbolisiert durch eine Sanduhr, versenken. Rechts hebt sich vom dunkelroten Hintergrund eine blaue Vase ab, die formal jener auf der Ofenkachel gleicht. Sie ist mit einer Renaissancegroteske verziert und enthält Blumen, vermutlich Mohn, der in der Kunst und Literatur den Schlaf, die ewige Ruhe versinnbildet. Daneben steht eine Drossel auf einer Kugel und nascht Beeren aus den Zweigen eines Lorbeerbaumes. Nach den Vorstellungen der Antike verscheucht der Duft des Lorbeerbaumes Morder und Verwesung, Krankheit und Schuld. Als immergrüne Pflanze ist der Lorbeerbaum Zeichen des Unvergänglichen, des ewigen Lebens, des Sieges Christi, des Paradieses.⁴⁸ Der Vogel gilt als Sinnbild der menschlichen Seele, die nicht der Materie verhaftet ist, sondern sich zu höheren, lichten Sphären aufschwingen kann, wie die geflügelten Geistwesen, die Engel.⁴⁹ In Paradiesesdarstellungen sitzen in den Bäumen bisweilen Vögel, die als Seelen gedeutet werden dürfen.⁵⁰ Als Standfläche der Drossel dient eine weisse Kugel, die als geometrische Form keinen Anfang und

⁴⁷ Horat (wie Anm. 38), S. 127–134.

⁴⁸ Dorothea Forstner: Die Welt der Symbole. 2. verb. Aufl. München 1967, S. 173; LcI, Bd. 3, Sp. 106–107.

⁴⁹ Forstner (wie Anm. 48) S. 237–238; Gertrud Roth-Bodjadzhiew: Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Köln/Wien 1985, S.1–5.

⁵⁰ LcI, Bd.4, Sp. 141 (Seele als Vogel oder Schmetterling).

kein Ende kennt. Als «sphaera infinita» bezeichnet sie die göttliche Vollkommenheit, aber auch den Kosmos und die Ewigkeit. Weil sie jedoch kaum in Ruhe zu halten ist, verband sie sich mit den Begriffen der Mobilitas und Inconstantia, sie wurde zur Metapher der Vergänglichkeit, der Vanitas und fand Eingang in die Fortuna-Darstellungen.⁵¹ Als Seifenblase steigt sie leicht, verspielt und glänzend auf und zerplatzt zum Nichts. Bekannt ist seit dem 16. Jahrhundert das Bild der Welt als gläserne Kugel, in die der Mensch bei der Geburt einsteigt, sie durchwandert und am Ende des Lebens als Greis verlässt.⁵² Ob die Kugel hier wie der Vogel die Seele symbolisiert,⁵³ oder aber die Welt, die unstabil ist und nie im Gleichgewicht verharret, das irdische Dasein mit seinen trügerischen Glücksverheissungen, ist ungewiss. Das Bild in seiner Gesamtheit könnte als Metapher für die Seele gelten, die sich durch Gebet und «meditatio mortis» bereits weitgehend aus den irdischen Belangen gelöst hat, zwar noch auf dieser Erde weilt, aber nicht mehr in der Kugel gefangen ist und nach den Früchten des Jenseits greift.

Der Putto mit dem Totenkopf im Haus Hof in Zug⁵⁴

Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt der Putto mit dem Totenkopf im Haus «Hof», heute Kunstmuseum, in Zug. Im Anbau des 17. Jahrhunderts befindet sich die «Schreibstube». Birchler nimmt an, dass das Täfer und das Buffet nicht für diesen Raum geschaffen, sondern hierhin versetzt wurden, datiert aber beide ebenfalls in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Täfer ist in strengen Renaissanceformen gehalten. Über dem Gesims zieht sich auf der Nordseite ein Wandstreifen durch, der auf Leinwand gemalte Personifikationen der Tugenden zeigt, beginnend mit den drei theologischen Tugenden Fides (Glaube), Spes (Hoffnung) und Caritas (Nächstenliebe), gefolgt von den vier Kardinaltugenden Temperantia (Mässigkeit, Birchler: Moderantia), Justitia (Gerechtigkeit), Prudentia (Klugheit, Selbsterkenntnis), Fortitudo (Stärke, Glaubensstärke), dazu gesellt sich Patientia (Geduld). Sie sind in regelmässigen Abständen durch Leisten von einander getrennt, so dass man sich entfernt an eine Porträtgalerie erinnert fühlt. Die Bildfelder nehmen aber keine Rücksicht auf die architektonische Gliederung des Täfers.⁵⁵ Es sind strenge Frauengestalten, geprägt von Zucht und einer gewissen Düsterei, die den Geist der Gegenreformation verraten. Sie tragen dunkle Kleider mit engen Miedern und schlichten, weissen Halskrausen. Ihr Haar setzt auffal-

⁵¹ Liselotte Möller: Die Kugel als Vanitassymbol. Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbilder II, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 2, 1952, S. 157–177; Bächtiger (wie Anm. 29), S. 59–88; LcI, Bd.2, Sp. 695–700. Vgl. das Emblem mit dem Putto mit dem Totenkopf, der in ein Buch schreibt, auf der Totentanztafel in der Heiligkreuz-Kapelle von Emmetten. Odermatt-Bürgi (wie Anm. 9).

⁵² Möller (wie Anm. 51), S. 160 ff.

⁵³ Horat (wie Anm. 38), S. 116.

⁵⁴ Linus Birchler: Die Kundstdenkmäler des Kantons Zug. Bd.2, Basel 1959, S. 458, Abb. 315.

⁵⁵ Möglicherweise erklärt sich die Unstimmigkeit durch die von Birchler postulierte Versetzung aus einem vermutlich grösseren Raum in dieses relativ kleine Zimmer.



Abb. 6:
Zug, Hof im Dorf (heute Kunsthaus, Dorfstrasse 27), Täuferzimmer. Putto mit Totenkopf und Sanduhr auf Leinwand. Erste Hälfte 17. Jahrhundert.

lend weit hinten an und ist glatt und streng zurückgebunden, so dass die Stirne gross und klar wirkt. Ihre Kleidung verweist auf eine Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als sich das Haus im Besitz der politisch bedeutenden Familie Brandenburg befand.⁵⁶ Das Programm knüpft also an die humanistische Tradition an, sich durch die Darstellung allegorischer Gestalten, Persönlichkeiten mit Vorbildcharakter oder nachahmenswerter Taten in die Reihe der Unsterblichen einzugliedern. In Zug steht aber am Ende der Tugendliste der Putto mit dem Totenkopf (Abb. 6). Er verweist auf die «vana gloria», auf die Kürze des Lebens und die Vergänglichkeit von Ruhm und Ehre. Seine Botschaft enthält eine belehrende Absicht: nicht um des Nachruhms auf dieser Erde willen soll sich der Mensch tugendhaft verhalten, sondern im Hinblick auf die Ewigkeit.

Das Kind ist nicht nackt wie auf den Stanser Bildern, auch darin äussert sich der Geist der Gegenreformation, sondern trägt ein durchsichtiges, helles, duftiges Kleidchen mit feinen, braunen Punkten. Den Saum am Handgelenk schmücken kleine, braune Perlen, und unter der zierlichen Halskrause schlingt sich unauffällig eine Kette in der gleichen Farbe. Das Kind sitzt leicht gegen den Betrachter gedreht

⁵⁶ 1589 wird Säckelmeister Jakob Brandenburg als Besitzer erwähnt, vor 1650 Statthalter Konrad Brandenburg, dann dessen Sohn Karl Brandenburg (+1677). Birchler (wie Anm. 54), S. 456, Anm. 1.

auf grünem Boden. Das eine Beinchen ist ausgestreckt, das andere angezogen. Die Knie im sonst weisslichen Inkarnat sind rötlich akzentuiert, als hätte der Maler darauf hinweisen wollen, dass ein Kleinkind diese Gelenke durch Kriechen strapaziert. Der linke Arm ruht auf einem Schädel. Den Kopf hat das Kind in die Hand gelegt. Sein Gesicht gleicht jenem der Tugenden: das Haar ist nach hinten gekämmt, die Stirne betont. Die geöffneten Augen verraten Nachdenklichkeit und eine gewisse Melancholie. Die Rechte hat es ausgestreckt, so dass sie auf dem angewinkelten Knie aufliegt. Sie hält das Stundenglas, welches das Zerrinnen der Zeit so schlicht und eindrücklich sichtbar macht. Daneben steht als weiteres Vanitas-Symbol eine auffallend weisse, bauchige Vase mit zarten, gelben Blümchen und gefiederten Blättchen, Sinnbild des Aufblühens und Verwelkens, der «fragilitas» des menschlichen Lebens. Das Weiss symbolisiert wohl die Unschuld des Kindes, dessen Tragik darin besteht, dass es dem Tod verfallen ist, der als Strafe für den Ungehorsam des Urelternpaares über die ganze Menschheit verhängt wurde, obwohl es selbst noch keine Sünde begangen hat. Den gleichen Gedanken verkündet auch eine Kopie des Putto mit dem Totenkopf in der Certosa von Pavia «Innocentia et memoria mortis»⁵⁷. Über der Vase wölbt sich blauer Himmel. Ein zurückgebundener Vorhang zieht sich über zwei Drittel des Hintergrundes. Der Stoff ist nicht prunkvoll und schwer wie in anderen barocken Darstellungen, sondern hell, vermutlich leinengewoben, am Saum sind blassrosafarbene Streifen eingewirkt. Er verstärkt den Eindruck, den auch Täfer und Tugenddarstellungen ausstrahlen: eine durch Bescheidenheit und strenge Lebensführung veredelte, solide Wohlhabenheit. Sogar die antikisierende Formel des Putto mit dem Totenkopf ist hier ins Persönliche, Familiäre übersetzt.

Das Wissen um die Kürze des Lebens kommt auch auf einer Inschrift über dem Gesims des Buffets zum Ausdruck:

Das Zytlichwert ein kurtzer frist. Die Erd din rechte Muter ist. Die nimbt dich ouch zu siner Zyt. Dan vor de Todt ist / (auf der Breitseite) Niemandt gfryt.

Birchler datiert das Buffet – wie das Täfer – in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, betont aber seine Andersartigkeit.⁵⁸ Tatsächlich ist es reicher gearbeitet, doch sind gewisse Elemente, zum Beispiel die Blendarkaden, beiden Ausstattungstücken gemeinsam, und die Inschrift drückt jene Gedanken in Worten aus, die auch der Putto symbolisiert. Selbst wenn es sich beim Bild um eine allgemein bekannte Formel und beim Text um ein zeittypisches Vergänglichkeitsbewusstsein handelt, halte ich es für möglich, dass beide bewusst auf einander abgestimmt sind. Neben dem Bild des Kindes erwähnt der Text die Mutter – allerdings die Mutter Erde, die das tote Kind aufnimmt – und trägt dazu bei, dass das Formelhaft-Allgemeine des Memento mori einen Anstrich des Persönlichen erhält. Möglicherweise wird hier auf eine vornehm verhaltene Art, allegorisch verschlüsselt, der Tod eines Kindes betrauert.

⁵⁷ Horat (wie Anm. 38), S. 117.

⁵⁸ Birchler (wie Anm. 54), S. 458, Abb. 315.

Seit dem Mittelalter verkörpert das Paar Kadaver oder Skelett und Kind auf eindrückliche Weise die Grausamkeit des Todes. Dessen besondere Gemeinheit besteht gerade darin, dass er das unschuldige Kind aus dem kaum begonnenen Leben reisst und dafür die Alten und Kranken, die ihn herbeisehnen, verhöhnt und verschmäht. Umgekehrt klammern sich Greise, Arme und Sieche häufig verzweifelt an das bisschen Dasein, das ihnen nur noch Leid und Trostlosigkeit verspricht.⁵⁹

Eine eindrückliche Darstellung von Tod und Greis finden wir im obersten Turmgeschoss des Zurgilgenhauses beim Kapellplatz in Luzern (Abb. 7).⁶⁰ Es handelt sich jedoch nicht um einen Ausschnitt aus einem Totentanz, um die Konzentration auf ein Paar aus der langen Ständereihe, sondern um einen Teil aus einem humanistisch geprägten Bildprogramm, das in seiner Gesamtheit betrachtet werden muss.

Das Haus mit angebautem Rundturm wurde nach der Feuersbrunst von 1495 zwischen 1507 und 1509 von Melchior Zurgilgen (1474–1519) neu erbaut. Zurgilgen war eine der bedeutendsten und reichsten Luzerner Persönlichkeiten der damaligen Zeit: Politiker, Hauptmann, Diplomat, eidgenössischer Gesandter bei Papst Julius II. und beim französischen König Franz I. Er starb auf seiner Wallfahrt nach Jerusalem.⁶¹ Das Haus gelangte vorübergehend in den Besitz der Stadtbehörden. Ritter Renward Göldlin erwarb es 1532, aber noch im 16. Jahrhundert ging es an die Familie Zurgilgen zurück. Nach Riedler verweist die Ikonographie der Wandmalereien in der Turmkapelle, die 1525 datiert sind, auf die Jerusalemwallfahrt Melchior Zurgilgens, obwohl der Tod Zurgilgens bereits sechs Jahre zurücklag und das Haus sich im Besitz der Stadt befand. Auch das oberste Turmgeschoss, dessen Fenster seit jeher unverglast waren, enthalten Grisaillemalereien. Witterungseinflüsse und unsachgemässe Renovationen haben die ursprünglich den ganzen Raum umziehenden Fresken stark in Mitleidenschaft gezogen. Wir haben es hier offenbar mit einer anderen, eigenwilligeren Künstlerpersönlichkeit zu tun als in der Turmkapelle. Die Figuren wirken, von geschickter Pinselführung leicht hingeworfen, kühn in ihrer Dehnung und Überlängung. Reinle datiert sie in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts und nimmt an, die dazugemalten Göldlin- und Standeswappen seien etwas später eingefügt worden, während Riedler das Göldlinwappen als möglichen Datierungshinweis nimmt. Es stellt sich hier also wiederum die Frage nach dem Auftraggeber, die ich nicht zu beantworten vermag. War es noch Melchior Zurgil-

⁵⁹ Rosenfeld (wie Anm. 15) S. 12; Erwin Koller: Totentanz. Versuch einer Textenbeschreibung. Innsbruck 1980 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, 10), S. 386–189, 394–395.

⁶⁰ Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. 3: Die Stadt Luzern. Teil 2. Basel 1954, S. 113–115, Abb.; Riedler (wie Anm. 7), S. 85–102, Abb.

⁶¹ Riedler (wie Anm. 7), S. 73–74.

Abb. 7:

Luzern, Zurgilgenhaus, oberstes Turmgeschoss. Der Hundertjährige und der Tod. Wandmalerei. Erste Hälfte 16. Jahrhundert.

Ich hab gelebt wol hundert iar
vñ diller erden sag ich vñ furwar
vñd hab noch nie beracht iz end
dich lo him iz qaz lo elland
vñd lich die strim. och di doern off mir leon
ach got heu ich di lekan rich über kon
dā ich di wile ganz mir mer toll
ich fult well
ach goten got omat vñd ich iz wart
vñd heu mir maria die wuchtraw zart

C. in vñd quader got



gen oder die Stadtbehörde oder Renward Göldlin, der ab 1532 für kurze Zeit als Besitzer des Hauses erwähnt wird? Göldlin, Sohn eines namhaften Zürcher Politikers, war Kanoniker der Kollegiatskirche Zofingen, gab aber sein Klerikeramt ab, um an zahlreichen Feldzügen teilzunehmen. Im Genueserzug von 1507 erlangte er Ritterwürden und im gleichen Jahr das Bürgerrecht der Stadt Luzern. Sein von Zürich zurückgehaltenes Vermögen wurde ihm 1523 und 1527 ausgehändigt und war vielleicht der Anstoss, sein Ansehen durch den Erwerb und die Ausstattung des Hauses zu festigen. Er starb 1555.⁶²

Das Programm des obersten Geschosses verrät Vertrautheit mit den philosophischen und weltanschaulichen Strömungen der Zeit und lässt vermuten, dass der Turm auch zur Beobachtung des Sternenhimmels gedient hatte. Es umfasst die Darstellung der Sieben Planeten und der Zehn Lebensalter. Der aus dem alten Orient stammende Planetenglaube gewann in der hellenistischen Kosmologie, vor allem in dem durch Ptolomäus propagierten geozentrischen Weltbild, an Bedeutung. Durch die Vermittlung der Araber fand die antike Philosophie und Astrologie Eingang in das abendländische Denken und übte vor allem in der Renaissance einen grossen Einfluss aus. Den Planeten wurden die verschiedenen Temperamente, Tugenden und Laster sowie Berufe zugeordnet. Die Gewissheit, dass ihre Konstellationen bei der Geburt eines Menschen sein Los, sein Aussehen, seine Fähigkeiten, seine Entwicklung, seine Gesundheit, seine Lebensdauer und auch seinen Tod bestimme, dass das Schicksal durch ausserirdische Mächte determiniert sei, beschäftigte nicht nur die Gelehrtenwelt, sondern wurde auch zu einem wichtigen Faktor in Politik, Staats- und Kriegsführung. Im Zusammenhang mit der Ikonographie des Zurgilgenhauses verweist Riedler vor allem auf das Werk «Tetrabiblos» des Claudius Ptolomäus, das im 16. Jahrhundert von Philipp Melanchthon herausgegeben wurde und weite Verbreitung fand. Im Kapitel «Ueber die Zeiteinteilung des Lebens» verbindet er die sieben damals bekannten Planeten mit den sieben Lebensaltern. In Luzern sind Luna, Merkur und Venus zerstört. Die übrigen vier Planeten, Sol und Mars, Jupiter und Saturn, 120–130 cm grosse allegorische Figuren, werden von Tierkreiszeichen begleitet und durch gemalte Säulen in Zweiergruppen zusammengefasst. Als Vorlage dienten die um 1510 entstandenen Holzschnitte von Hans Burgkmaier d. Ältere. Der Künstler setzte sie souverän ins Monumentale um. Er verzichtete auf die Renaissanceproportionen Burgkmaiers und dehnte die Gliedmassen in expressiver Geste, die Ausdruck eines letztlich in gotischer Formensprache wurzelnden Manierismus ist.

Neben Saturn, dem Kälte, Winter, Faulheit, Tücke, Greisenalter, Melancholie, Unfruchtbarkeit und Tod zugeordnet sind,⁶³ und von ihm nur durch eine gemalte Säule getrennt, erscheint das Paar Hunderjähriger und Tod. Es ist das letzte Bild aus der Reihe der Zehn Lebensalter, die durch männliche Figuren charakterisiert werden. Vom zehnjährigen Kind bis zum siebzigjährigen Mann haben sich nur noch

⁶² HBLS, Sp. 582–583.

⁶³ Ewin Panofsky; Fritz Saxl: Dürers Melancholie I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig/Berlin 1923 (Studien der Bibliothek Warburg, 2).

Fragmente, zum Teil auch die bezeichnenden Tierattribute, erhalten, während der Achtzig-, Neunzig und Hundertjährige einen guten Eindruck des ehemaligen Bildganzen vermitteln. Wie bei den Planetenpersonifikationen sind die Figuren um 120 cm gross und waren wohl, wie das Paar Achtzig- und Neunzigjähriger vermuten lässt, in Zweiergruppen zusammengefasst. Beim Hundertjährigen, dem letzten in der Abfolge, ersetzt der Tod den lebenden Partner. Diese drei erhaltenen Altersstufen umfassen die zunehmende Hinfälligkeit «*decrepitus usque ad mortem*»⁶⁴. Der Achtzigjährige schreitet leicht vorgebeugt am Stock und betrachtet ein Myrtensträusschen in seiner Hand, ein Kranz aus Myrten schmückt auch sein Haupt. Rechts nennt die römische Zahl »LXXX» sein Alter. Der mehrzeilige Spruch über ihm ist zerstört. Neben seinen hochschaftigen Stiefeln sitzt eine Katze. Sie gilt in der indogermanischen Mythologie als Todesbotin. Wie der Greis verlässt sie nicht gerne das Haus und bleibt faul hinter dem Ofen sitzen. Sie ist bekannt für ihre Streitlust,⁶⁵ aber auch ihre Hinterlist. Riedler verweist wohl mit Recht auf die Charakterisierung in Konrad von Megenbergs «Buch der Natur»⁶⁶, wo beschrieben wird, dass sie ihre «Kühnheit» verliert, wenn man ihre Schnauzhaare abschneidet. Das Lichterwerden der Haupthaare des Achtzigjährigen ist vergleichbar mit dem Verlust der Schnauzhaare: es signalisiert den Zerfall der Körperkräfte, insbesondere der Manneskraft.⁶⁷ Die immergrüne Myrte bestätigt diese verschlüsselte Botschaft. Sie galt in der griechischen Mythologie als Pflanze der Aphrodite, als Symbol der Liebe, Freude, Fruchtbarkeit, später auch der Keuschheit. Myrtenkränze schmücken die Braut.⁶⁸ Der alte Mann, der sich mit den Pflanzen der Liebe schmückt, macht sich lächerlich. Noch lächerlicher macht sich der Neunzigjährige laut der Inschrift: «LXXXX iar der kinder spott». Dem Achtzigjährigen zugewandt schleppt er sich an Krücken. In der Hand hält er eine Peitsche. Sein Blick ist auf den Boden gerichtet, wo zu seinen nackten Füßen ein Esel ruht. Auch dies ist kein schmeichelhaftes Attribut. Der Esel gilt als dumm, störrisch, faul und geil. Nach Konrad von Megenberg ist sein Gang träge, sein Verstand gering.⁶⁹ Der Esel begleitet die Todsünde «*acedia*», die Faulheit, aber auch die Synagoge, die sich nach christlicher Meinung störrisch jeder besseren Einsicht entgegenstellt. Esel und Greis sind Ziel von Spott und Gelächter «*ieder man sein spotten tuot*».⁷⁰ Noch weiter ist der körperliche und geistige Zerfall beim Hundertjährigen fortgeschritten, der uns hier am meisten interessiert. Er sitzt, nur dürftig in ein Hemd gekleidet, in einem Sessel, dessen Füße in Löwenpranken auslaufen und mehr Kraft ausdrücken als der magere, schwache

⁶⁴ Rudolf Schenda: Die Alterstreppe – Geschichte einer Popularisierung, in: Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. (Ausstellungskatalog). Köln/Bonn 1983, S. 11–24, hier S. 12.

⁶⁵ Hubert Wanders: Das springende Böckchen. Zum Tierbild in den dekadischen Lebensalterdarstellungen, S. 65–66, in: Die Lebenstreppe (wie Anm. 64), S. 61–71.

⁶⁶ Es handelt sich um ein weit verbreitetes Naturlehrbuch des Mittelalters. Benutzte Ausgabe: Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hrsg. v. Franz Pfeiffer. (2. reprogr. Nachdr. der Ausg. 1861). Hildesheim 1971.

⁶⁷ Riedler (wie Anm. 7), S. 95–96.

⁶⁸ Forstner (wie Anm. 48), S. 176–178; HdA, Bd. 6, Sp. 714–717.

⁶⁹ Konrad von Megenburg (wie Anm. 66), S. 119; Rudolf Schenda: Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten. München 1995, S. 69.

⁷⁰ Wanders (wie Anm. 65), S. 66.

Körper des Greises. Die nackten Beine sind steif ausgestreckt, die Rechte fällt kraftlos über die Stuhllehne. Er versucht müde und vergebens, das fast kahle Haupt wegzudrehen und den Tod mit der Linken fortzustossen. Der halbverweste Kadaver mit herabhängenden Fleisch- oder Leichentuchfetzen hat ihn in ungestümem Übermut angesprungen. Wild lachend, in grotesker Haltung steht er über ihm, das eine Bein auf die Stuhllehne, das andere gegen den Oberarm seines Opfers gestemmt. Er zerrt mit der einen Hand brutal am Bart des Alten und hält ihm mit der anderen das abgelaufene Stundenglas triumphierend vor den abgewandten Kopf. Es geht eine ungeheure Dynamik von dieser Szene aus, eine Dramatik und Lebendigkeit, die an Theateraufführungen gemahnt. Zwei gegenläufige Bewegungen greifen kompositionell ineinander. In einer leicht gekrümmten Diagonale von unten rechts nach oben links sitzt der Greis. Die Krümmung, die auch die Stuhlbeine aufnehmen, scheint durch die Gewalt des Aufsprungs des Todes verursacht zu sein. Im Gegenzug bildet der Rücken der Todesgestalt und der lang ausgestreckte Arm, der die Sanduhr hält, ein Kreissegment, das einem gespannten Bogen gleicht und ein Entinnen verunmöglicht. «C iar nun gnader gott» lautet die Inschrift. Das traditionelle Attribut, die Gans, gilt in der niederländischen Spruchdichtung als Vergänglichkeitssymbol.⁷¹ Nach Conrad von Megenberg verkündet sie durch ihr Schnattern wie der Hahn durch sein Krähen die Stunden der Nacht, hier das Ende des Lebens. Die Inschrift auf der mit Girlanden geschmückten Tafel ist im Gegensatz zu den andern Figuren noch grösstenteils erhalten:

Ich hab gelebt wol hundert iar
uff disser erdan sag ich üch fürwar
und hab noch nie betracht dz end
Dess so bin ich itz gar so elländ
und sich die stund och den dottan uff mir ston
ach gott hetty ich den letsan ruck über kon
dan ich der welt gantz nit mer soll
... mir tate woll
ach güettigar gott dinar urtell ich itz wartt
nun helf mir maria di iunchfruw zartt⁷²

Trotz seines hohen Alters hat der Hundertjährige also eines unterlassen, die «meditatio mortis», die den Menschen zum heilsamen Leben ermahnt. Wenig wird er daher zu seinen Gunsten in die Waagschale legen können, und es bleibt ihm nur noch die Möglichkeit, demütig auf die Gnade des Richters und die Fürbitte Marias zu hoffen.⁷³

Die Unterteilung des Lebens in verschiedene Abschnitte ist seit der Antike unterschiedlich gehandhabt worden.⁷⁴ Das Gegensatzpaar jung und alt ist wohl die äl-

⁷¹ Wanders (wie Anm. 65), S. 66.

⁷² Riedler (wie Anm. 7), S. 88.

⁷³ Dieser Gedanke steht letztlich in der Tradition der mittelalterlichen Ars moriendi.

⁷⁴ Schenda (wie Anm. 64), S. 11–24; Chew (wie Anm. 23), S. 153–174.

teste und verbreitetste Periodisierung, so natürlich wie der Wechsel von Tag und Nacht. Daneben kommt eine Dreiteilung vor, etwa bei der altersmässigen Abstufung der Drei Könige, aber auch ein System von vier Unterteilungen analog der Lehre der vier Säfte des menschlichen Körpers, der Temperamente, Jahreszeiten, Evangelisten. Eine Periodisierung in sieben Lebensalter, die der Zahl der damals bekannten Planeten und der Wochentage entspricht, geht auf den berühmten antiken Arzt Hippokrates zurück. Vor ihm unterteilte der athenische Staatsmann und Denker Solon das Leben in zehn Perioden von je sieben Jahren. Er kam damit auf ein Menschenleben von siebzig Jahren, und obwohl damals nur wenige Privilegierte dieses Alter erreicht haben dürften, ist diese Zahl realistischer als die in Luzern vertretenen hundert Jahre. Die Einteilung in die Siebnerperiode blieb bis in den Barock erhalten. Häufiger ist, vor allem in nachmittelalterlicher Zeit, die Unterteilung in zehn mal zehn Jahre, obwohl dies keineswegs der damaligen Lebenserwartung entsprach. Es handelt sich vielmehr um eine symbolische Grösse. Sie drückt aus, dass wir ein in unseren Augen hohes, sehr hohes Alter erreichen können, aber dass es ein Nichts ist gegenüber der Ewigkeit, und klug handelt, wer das Ende bedenkt.⁷⁵

Das Mittelalter kennt in Anlehnung an das Glücksrad eine kreisförmige Anordnung der Lebensphasen um ein Zentrum, in dessen Mittelpunkt Gott, die Fortuna oder der Tod stehen kann.⁷⁶ Daneben existierte, und das ist für die Darstellung im Zurgilgenhaus von Bedeutung, das lineare Nebeneinanderreihen der verschiedenen Perioden. Das erste bekannte Blatt dieser Art ist der nach 1464 in den Niederlanden entstandene Kupferstich des sogenannten «Meisters mit den Bandrollen». Er zeigt in zwei Reihen, wie Spielkarten nebeneinandergelegt, die zehn Lebensalter. Wie im Zurgilgenhaus demonstrieren die drei letzten, das «immer krummer – immer dummer»: der Achtzigjährige geht am Stecken, der Neunzigjährige an Krücken, der Hundertjährige erhebt sich nicht mehr aus seinem Stuhl. Sie sind von Inschriften begleitet, und die Tierattribute decken sich weitgehend mit jenen des Zurgilgenhauses. Ein verwandter, kolorierter Einblattholzschnitt von 1482 zeigt alle zehn Lebensalter nebeneinander gereiht. Den Neunzigjährigen umtanzt ein Kind, das ihn verhöhnt, der Hundertjährige liegt darnieder. Darüber stehen Texte, die offenbar im 15. und 16. Jahrhundert sehr populär waren und auch von Johannes Agricola in sein Sammelwerk deutscher Sprichwörter, Gedichte und Lieder in ähnlichem Wortlaut aufgenommen wurden. Für den Vergleich mit dem Zurgilgenhaus von Bedeutung sind «Achtzig iar der welt tor», «Neunzig iar der kinder spot», «Hundert iar gnad dir gott». Unter den Alterspersonifikationen folgen wiederum die betreffenden Tierattribute. Bereits in den antiken Fabeln verkörpern Tiere bestimmte Anlagen und Fähigkeiten und reflektieren menschliches Verhalten. Unter dem Einfluss des «Physiologus», einer um 200 nach Christus in Ägypten geschriebenen Textsammlung, die antike Natur- und christliche Heilslehre zu allegorischen Bildern verschmolz, erscheint die Tierwelt in der mittelalterlichen, humanistischen und barocken Literatur und Kunst als Träger

⁷⁵ «Die Zeit unsres Lebens währt insgesamt siebzig Jahre, wenn es hoch kommt, achtzig Jahre, und ihr Gehetze ist Mühsal und Unheil. Ja, eilends ist es dahin, im Fluge vergangen Unsere Tage zu zählen, das lehre uns, damit wir ein weises Herz erlangen» (Psalm 90,10, 12).

⁷⁶ Schenda (wie Anm. 64), Abb. 1–3, 11–13.

menschlicher Eigenschaften, als Spiegel der Moral und Mittel der Selbsterkenntnis.⁷⁷ Die älteste datierte Quelle im deutschen Sprachraum, welche das Tier als Sinnbild benutzt, um die altersspezifischen Besonderheiten des Menschen zu kennzeichnen, findet sich im Augsburger Liederbuch der Clara Hätzlerin:

X jar ein kitz
XX jar ain kalb
XXX jar ain stier
XL jar ain leo
L jar ain fuchs
LX jar ain wolf
LXX jar ain katz
LXXX jar ain hund
LXXXX jar ain esel
C jar ain gans.

Eine ebenfalls aus Augsburg stammende Münchner Handschrift bringt neben lateinischen Sprüchen auch einige deutsche Verse. Bei den Lebensalter-Tieren folgt sie dem Kanon der Clara Hätzlerin und erläutert die Tiervergleiche zusätzlich. Ich erwähne nur die letzten vier Verse, die für das Zurgilgenhaus eine Rolle spielen:

LXX jâr der katzen art, mit sleichen ist sein hinfart
LXXX jâr ain ... hund, zornic ist er zaller stund
LXXXX jâr ain esel guot, ieder man sein spotten tuot
C jâr gans er ist, und waiz doch nit, waz im enbrist.⁷⁸

Bekannt waren diese Handschriften und Drucke höchstens einer Elite von Kunstliebhabern und Gelehrten. Erst durch die Massenproduktion des 19. Jahrhunderts avancierte die Lebensaltertreppe zu einem der beliebtesten und bekanntesten Motive der Graphik.⁷⁹ Dennoch erreichten die «Lebensalter» im 16. Jahrhundert durch die oben erwähnte Spruchdichtung und durch das Volksschauspiel Popularität. Die Innerschweiz erlebte vom Spätmittelalter bis zum Barock eine Blütezeit des Theaters, und die gegenseitige Wechselwirkung und fruchtbare Beeinflussung von Bühneninszenierungen und bildender Kunst sind bekannt.⁸⁰ Schon am Ende des 15. Jahrhunderts hat der Zürcher Chronist Gerold Edlibach ein 1484 in Zürich aufgeführtes Fastnachtspiel von den Lebensaltern zeichnerisch festgehalten,

⁷⁷ Der Physiologus, übers. u. eingel. v. Otto Seel. Zürich 1960; Karl-Adolf Knappe; Ursula Knappe: Zur Tierdarstellung in der Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Studium Generale, 20, 1967, S. 263–293, hier S. 264–265. Wanders (wie Anm. 65), S. 61.

⁷⁸ Wanders (wie Anm. 65), S. 62.

⁷⁹ Schenda (wie Anm. 64), S. 18–21.

⁸⁰ Felder (wie Anm. 1), S. 118–138; Heinz Horat: Totentanz und Welttheater, in: Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650. (Ausstellungskatalog). Luzern 1986, S. 156–167; Heidy Greco-Kaufmann: Vor rechten lütten ist guot schimpfen. Der Luzerner Marcolfus und das Schweizer Fastnachtsspiel des 16. Jahrhunderts. Bern 1994. (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 19), S. 75–153.

1506 wurde in Bern das «Spiel von den 12 Planeten» gegeben.⁸¹ Für das Wandgemälde im Zurgilgenhaus ist, wie Riedler durch genaue Vergleiche von Damentext und Inschrifttafel über dem Haupt des Hundertjährigen nachweist, das Lebensalterspiel des Pamphilius Gengenbach von zentraler Bedeutung.⁸² 1515 wurde «vff der herren fastnacht von etlichen ersamen vnd geschickten Burgeren eir löblichen stat Basel» Gengenbachs Fastnachtspiel «Die X. alter dyser welt» aufgeführt und gedruckt. Zahlreiche Inszenierungen in weiten Teilen Deutschlands, Neudrucke und Bearbeitungen machten das Stück populär. Der Text stützt sich auf die bekannten Sprüche des Holzschnittes von 1482 und der Gedichtsammlung des Johannes Agri- cola ab. Trotz des Aufbaus als Streitgespräch fehlt eine dramatische Handlung.⁸³ Vermutlich standen die Lebensalter-Personifikationen in einer Reihe. Ein Einsiedler wanderte von einer zur andern, befragte jede nach ihrem moralischen Verhalten, doch diese verteidigten trotzig ihren unchristlichen Lebenswandel. Der Einsiedler erteilte seine Lehren und wandte sich der nächsten zu.⁸⁴ Die Aufreihungen entsprachen also den Holzschnitten von 1464 und 1482. Die didaktische Absicht des Stückes lag wohl weniger in der Charakterisierung der Lebensabschnitte, als in der Mahnung, stets den Tod vor Augen zu halten und rechtzeitig den Weg der Besserung und des Heiles einzuschlagen. Von Gengenbachs folgenreichem Spiel – die Zehn Alter wurden unter anderem auch 1584 in Hochdorf und 1591 in Ennetmoos aufgeführt⁸⁵ – sind zwei frühe Buchausgaben mit Holzschnittillustrationen erhalten. Die Basler Ausgabe von 1515 zeigt in zehn Einzelszenen den Einsiedler und den betreffenden Vertreter der Lebensalter. Die Nähe zum Theater dokumentiert ein bühnenartiger Bretterboden. Die zweite, 1518 in Augsburg erschienene Ausgabe gibt auf einem nicht näher definierten Grund auch die Tiere wieder. Der Kolmarer Stadtschreiber Jörg Wickram bearbeitete das Gengenbach-Stück. Seine Fassung gelangte 1531 in seiner Vaterstadt und 1543 in Augsburg zur Aufführung. Im gleichen Jahr erschien es, ebenfalls mit Holzschnittillustrationen versehen, in Augsburg im Druck. Im Gegensatz zu Gengenbachs Spiel, das sich auf den Dialog zwischen dem mahnenden Einsiedler und den trotzigsten Lebensaltern beschränkt, tritt in der erweiterten Fassung Wickrams mehrfach der personifizierte Tod auf. Die entsprechenden, nach zeitgenössischen Augenzeugenberichten beim Publikum besonders beliebten Szenen, werden auch in den Illustrationen wiedergegeben. Sie enthalten gegenüber Gengenbach ein dramatisches Element. Der Tod steht nicht erst am Ende eines langen Lebens, er ist allgegenwärtig, schlägt jäh zu, bedroht die Jun-

⁸¹ Peter Joerissen: *Lebenstreppe und Lebensalterspiel im 16. Jahrhundert*, in: *Die Lebenstreppe* (wie Anm. 64), S. 25–38, hier S. 34, Abb. 6; Leopold Schmidt: *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*. Berlin 1962, S. 246.

⁸² Riedler (wie Anm. 7), S. 92–95.

⁸³ Schmidt (wie Anm. 81), S. 232, bezeichnet es als «Hereinruf-Revue», dessen Personen kaum mehr als ihre Selbstvorstellungs-Vers zu sagen hatten.

⁸⁴ Walter Filz: *Ameisenpyramide und Pfad im Gras. Die Lebensalter in der Literatur*, in: *Die Lebenstreppe* (wie Anm. 64), S. 93–100, hier S. 93–94.

⁸⁵ Oskar Eberle: *Theatergeschichte der Innerschweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800*. Königsberg 1929 (Königsberger deutsche Forschungen, H.5), S. 181, 185.

gen und die Alten. Wickram mischt also das Lebensalterthema, das letztlich elegisch das Wachsen und Schwinden der menschlichen Kräfte, den Aufstieg, den Höhepunkt und die zunehmende Annäherung an das unausweichliche Ende umfasst, mit dem Drama des Totentanzes. Bei beiden, beim Totentanz wie bei der Lebensalterdarstellung, bleibt das didaktische Ziel: «respite finem», «Halte den Tod vor Augen».

Die Wandgemälde des Zurgilgenhauses folgen dem Lebensalterschema, wie es schon die Holzschnitte von 1464 und 1482 und Gegenbachs Spiel zeigen. Der Tod stürzt sich nur auf den letzten der Reihe, dessen Lebensuhr an sich schon abgelaufen ist.⁸⁶ Die Art, wie er aufspringt, das Wilde, das Groteske, das Gelächter, das man zu hören meint, erinnert stark an Weltgerichtsspiele, wo Teufel und Tod den Zuschauer in ein Wechselbad der Gefühle zwischen Lust und Grauen versetzten.

Porträts auf dem Totenbett

Seit dem Spätmittelalter, vor allem aber seit der Renaissance wächst der Wunsch der Menschen, auch nach dem Tod im Diesseits weiterhin präsent zu bleiben, nicht nur im Andenken der Angehörigen, sondern über Generationen. Durch das Abbilden der äusseren Erscheinung übernimmt das Porträt die Funktion, den Menschen nach seinem Tod auf Erden zu vertreten, sein Weiterleben hier in dieser Welt zu garantieren, was jedoch den Gedanken an die Vergänglichkeit nicht ausschliesst. Der Akt des Porträtierens umfasst auch den Aspekt der Zeitlichkeit und damit das Wissen um die Sterblichkeit: der Maler bannt eine Person in einem bestimmten Alter, einer bestimmten Pose, einem bestimmten Ausdruck auf die Leinwand, um ihr Zeitlosigkeit zu verschaffen. Im 16. und 17. Jahrhundert enthalten Bildnisse nicht selten Totenköpfe als Symbol der menschlichen Nichtigkeit, jenes «Heute an mir, morgen an dir», das sich durch die gesamte Vergänglichkeitsliteratur zieht. Die meist kleinformatigen Privatporträts des 15. und 16. Jahrhunderts waren in der Regel durch einen bemalten Schiebe- oder Klappdeckel dem Anblick entzogen und wurden nur zu bestimmten Anlässen geöffnet. Die Deckel zeigten häufig einen Schädel, er machte das Porträt zum Meditations- und Mahnbild, das einerseits das Schicksal des Porträtierten – Verwesung, Verfall, Versinken in die Anonymität – symbolisierte, andererseits dem Betrachter gleichsam einen Spiegel vorhielt, in dem er sein künftiges Schicksal erkennen konnte.⁸⁷

Als besondere Bildnisgattung darf man die Porträts auf dem Totenbett bezeichnen. Sie sind in der Innerschweiz recht zahlreich erhalten⁸⁸ und zeigen die Verstor-

⁸⁶ Auch auf dem kolorierten Holzschnitt in Martin Schotts «Die zehen Alter der Welt», Augsburg 1574, setzt sich der Tod zum Hunderjährigen. Wanders (wie Anm. 65), Abb. S. 65.

⁸⁷ Dülberg (wie Anm. 39) S. 153–163; über jenen Typ des Memento mori, das die Vergänglichkeitsmetapher auf den Schädel reduziert und ihn dem Betrachter als Spiegel vorhält, vgl. James H. Marrow: «In desen speigell». A new form of «Memento mori» in the Fifteenth-Century Netherlandish Art, in: Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann. Groningen 1983, S. 156–164.

⁸⁸ Horat (wie Anm. 80), S. 164–166, Abb. 27–31, 154–158; Robert Durrer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. Nachdruck der Ausg. 1899–1928. Basel 1971, S. 231.

benen zu Hause zwischen brennenden Kerzen aufgebahrt. Im 16. Jahrhundert, in der Zeit der Renaissance, entstanden die ersten Bildnisse von Toten. Sie lassen sich in ganz Europa – bei Protestanten und Katholiken – bis ins 18., ja bis zur Verdrängung durch die Photographie im 19. Jahrhundert belegen.⁸⁹ Die zum Teil eilig angefertigten Gemälde dienten oft als Vorlage für das spätere Grabdenkmal. Zwei Hauptcharakteristiken begleiten dieses Thema, einmal ein ausgeprägter Realismus, zum andern der Memento-mori-Gedanken. Im wesentlichen kann man zwei Bildtypen unterscheiden. Der eine zeigt den Toten als Halbfigur im Sterbebett, oft noch vom Todeskampf gezeichnet in zerwühlten Kissen. Die Hände sind noch nicht gefaltet, die Arme häufig von der Bettdecke zugedeckt. Als Betrachter hat man den Eindruck, man beuge sich über das Lager und schaue dem Toten, der eben seinen letzten Atemzug gemacht hat, ins Gesicht. Zu dieser Art Porträt gehört jenes frühe Beispiel des Wittelsbachers Wilhelm IV. von 1550,⁹⁰ das ihn kurz nach seinem Vercheiden mit allen Merkmalen einer qualvollen Agonie in schonungslosem, fast unerträglichem Realismus darstellt und unbarmherzig die Hässlichkeit und Brutalität des Sterbens aufdeckt. Es ist gekennzeichnet von einer objektiven wissenschaftlichen Neugier am Phänomen Tod, und gleichzeitig dokumentiert es die Eitelkeit des Irdischen, das «sic transit gloria mundi» in einer krassen Form, die ohne Parallelen ist, ein Totsein ohne Zeichen der christlichen Hoffnung, ohne Hinweis auf den Glauben an die Auferstehung. Mit Ausnahme von Hodler vielleicht, der das Sterben seiner geliebten Valérie Godé-Darel nur ertragen konnte, indem er es unbarmherzig, Schritt für Schritt, durch seine Kunst festbannte, verzichteten die späteren Beispiele bis hin zu Delacroix darauf, die Qual des Sterbens und die Verzerrung der Gesichtszüge in einem solchen mitleidlosen, erschreckenden Naturalismus zu gestalten. Doch bleiben diese Antlitze mit der blassen Haut, die sich über die durchschimmernden Knochen spannt, den halboffenen Lippen, den gebrochenen Augen hinter nicht ganz geschlossenen Lidern, weiterhin einem starken Realismus und einer menschlichen Nähe verpflichtet. Der zweite Typus, beginnend im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, vergegenwärtigt nicht mehr den Augenblick kurz nach dem Hinscheiden, sondern präsentiert den wohlpräparierten Leichnam, ganzfigurig dargestellt, aufgebahrt auf dem «Paradebett»,⁹¹ auf einer Bahre oder einem Katafalk. Der Tote erscheint schön gekleidet und hergerichtet wie zu seinem letzten öffentlichen Auftritt, der gleichzeitig ein Abgang ist. Nicht mehr das Gefühl von Grauen und Fassungslosigkeit, auch nicht eine gewisse naturwissenschaftliche Neugier gegenüber dem Tod steht im Vordergrund. Die Aufbahrung und der Trauerpomp wird zur letzten Möglichkeit einer Selbstinszenierung, zu einer Demonstration der Präsenz und des Herrschaftsanspruchs noch im Tode. Dieser Typus dominiert im Barock. Adel und Herrscherhäuser weiteten ihn häufig zur Darstellung des Hofze-

⁸⁹ Andor Pigler: Portraying the Dead. Painting. Graphic Art, in: Acta Historiae Artium, Bd. 4, 1956, S. 1–77; Über die Sitte und das Geschäft mit den photographischen Leichenporträts siehe: Heinz Gebhardt: Leichenporträts in treffender Ähnlichkeit, in: Die letzte Reise. Sterben, Tod und Traueritten in Oberbayern. Hrsg. v. Sigrid Metzken. München 1984, S. 128–132; Anregungen verdanke ich auch Prof. Dr. Adolf Reinle.

⁹⁰ Die letzte Reise (wie Anm. 89), S. 79, 113, Abb. 122; Pigler (wie Anm. 89), S. 12–13, Abb. 8.

⁹¹ Die letzte Reise (wie Anm. 89), S. 118–127, Abb. 129–155.

remonie aus, zu einer theatralischen Zurschaustellung der Macht und des Reichtums, die durch Graphiken weite Verbreitung fand. Die Individualität der Person, die «es» – das Leben und das Sterben – nun hinter sich hat, tritt hinter die Repräsentation zurück.⁹²

Sicher kam auch den Innerschweizer Porträts auf dem Totenbett bis zu einem gewissen Grad die Bedeutung eines Memento mori zu. Sie zeigen den unausweichlichen Gang der irdischen Dinge und machen den Betrachter auf den eigenen bevorstehenden Abschied von dieser Welt aufmerksam. Auch wenn die Leichen bereits zur Aufbahrung eingekleidet und hergerichtet sind, handelt es sich doch um realistische Porträts, die einen ganz bestimmten Zustand festhalten: der Tote liegt mit geschlossenen oder gebrochenen Augen da, ruhig oder mit leichten Verkrampfungen in Gesicht und Händen, verursacht durch die Agonie und die Totenstarre. Man muss sich bewusst sein, dass der Anblick von aufgebahrten Leichen den damaligen Menschen vertraut war und kaum etwas Ausserordentliches oder Erschreckendes hatte. Den Gemälden fehlt das Bedrohliche, das Makabere, es fehlen schriftliche Hinweise auf die Vergänglichkeit. Texte sind zwar vorhanden, aber sie nennen die Stellung des Verstorbenen in der Gesellschaft, seine Ämter, seine Verdienste, sein Alter. Orden schmücken seine Brust. Selbst die Symbole des Christentums, wie der Rosenkranz, das Sterbekreuz, die Kerze, wirken kaum als religiöse Zeichen, sondern als getreue Bestandesaufnahme des Sterbezimmers. Primär handelt es sich also nicht um Memento-mori-Bilder, auch wenn dieser Aspekt natürlich immer latent vorhanden ist, sondern um das letzte Bildnis einer Persönlichkeit, die man ohne Scheu auch als Toten darstellte. Der Porträtierte ist auch als Toter noch präsent, die Leistungen, die er erbracht hatte, bleiben bestehen und wirken weiter. Zum Teil erinnern diese Gemälde an die skulptierten Deckplatten auf den Tumben lokal verehrter Seliger, wie Bruder Klaus in Sachseln, Bruder Konrad Scheuber in Wolfenschiessen, Bruder Johann Wagner in Hergiswald, den Waldbruder von St. Jost in Ennetbürgen, die wie aufgebahrt über ihrem Grab ruhen. Ihr Kult wurde gerade in der Gegenreformation stark gefördert, um die heimische Landschaft zur Sakrallandschaft zu machen, durchsetzt von Gnadenorten und Wallfahrtskirchen, zum Ursprungsort grosser und heiligmässiger Menschen, deren Segenskraft auch nach ihrem Tod Land und Volk weiter überstrahlen und begleiten sollten. Ihre Grabplatten reihen sich also in einem gewissen Sinn in die Gattung «Porträts auf dem Totenbett» ein. All diese Konterfeis von Bürgern und Adeligen, Klerikern und Magistraten halten das letzte mögliche Ereignis, das letzte mögliche Bild eines Menschen fest, um es der Nachwelt zum ehrenvollen Gedenken zu bewahren.

Zwei der Innerschweizer Porträts auf dem Totenbett verbinden sich zusätzlich explizit mit dem Memento-mori-Gedanken und lassen die Gestalt des Todes als gewalttätiger Beender des Lebens auftreten. Dies ist aussergewöhnlich. Pigler, der einzeln Schädeldarstellungen in mehrfigurigen Totenporträts nennt, führt kein einziges Vergleichsbeispiel an, betont aber immer wieder, dass er ländliche Porträts von geringer künstlerischer Qualität nicht mitberücksichtigt habe, da diese in den Bereich der Volkskunst gehörten. Vermutlich würde man aber gerade auf diesen nai-

⁹² Die letzte Reise (wie Anm. 89), S. 79–82, 113–115; Pigler (wie Anm. 89).

ven Darstellungen dem Knochenmann begegnen. Bezeichnenderweise wirkt auf den Innerschweizer Bildnissen die Gestalt des Todes, zumindest auf dem Porträt der Äbtissin (Abb. 9), fremd, wie aufgepfropft.

Porträt auf dem Totenbett von Landammann Melchior Imfeld⁹³

Das dem einheimischen Maler Kaspar Gisig zugeschriebene Bildnis zeigt Landammann Melchior Imfeld auf dem Sterbebett, den Oberkörper durch unterlegte Kissen aufgerichtet, die Sterbekerze in den gefalteten Händen, den Rosenkranz am Arm (Abb. 8). Der Kopf ist wie nach einem letzten Aufbäumen kaum merklich zurückgeneigt, so dass das spärliche Barthaar unter dem Kinn und die Nasenlöcher



Abb. 8:

Landammann Melchior Imfeld auf dem Totenbett. Er starb am 1. Februar 1622.

⁹³ Durrer (wie Anm. 88), S. 699; Horat, 1986 (wie Anm. 80), S. 164–165, S. 182, Abb. 155; Felder (wie Anm. 1), S. 116, Abb. 94.

gut sichtbar sind. Den Realismus der Darstellung unterstreichen die Schatten unter den Augen und die steilen Falten zwischen den Brauen. Er trägt ein schlichtes Hemd. Das Porträt gehört also zu jenem Typus, der den von der Agonie Gezeichneten kurz nach dem Eintritt des Todes festhält, auch wenn er hier schon bis zu einem gewissen Grad hergerichtet ist und Anspruch auf Repräsentation erhebt. Eine Inschrift nennt sein Alter, «AETATIS SVAE 49», und eine andere unter seinem Wappen seine soziale Stellung, seine Ämter und Verdienste «Her. Hauptman Melchior Im Feld, Riter alter Landvogt zu Lauwis Landtaman und Panerher zu Unterwalden (ob) und nit dem Kern Waldt von acht Ordten loplicher Eigenoschafft gewäsenener Gesandter zu Bäpstlicher Heilgkeit Gregorio der XV, starb der 1. Tag Hornung Ao 1622». Insofern entspricht das Porträt den anderen Darstellungen dieser Art. Es hat die Aufgabe, das Andenken an eine verdienstvolle Persönlichkeit aufrecht zu halten. Bis 1802 wurde es denn auch beim Jahrzeit Imfelds in der Kapuzinerkirche in Sarnen aufgestellt, gelangte später ins Refektorium und von dort ins Frauenkloster St. Andreas. Imfeld war ein Hauptförderer des Kapuzinerklosters, erlebte aber den Baubeginn nicht mehr. Ob die Nähe zu diesem Orden, der ja durch Predigten und Bussübungen den Gedanken an den Tod in besonderer Weise wachhielt, zur Darstellung im schlichten Totenhemd und zur Ausweitung der sonst üblichen Ikonographie führte, sei dahingestellt. Auf jeden Fall neigt sich der grausige, lustvoll und triumphierend grinsende Tod, ein Gerippe, von rechts ins Bild. Noch hält er den Bogen in der Hand, der Pfeil aber steckt bereits in der Brust seines Opfers. Die Kerze ist im gleichen Augenblick erloschen und sondert noch kleine Rauchsäulen ab, Symbole der Vergänglichkeit. Die Inschriften auf der Kerze und über dem Pfeil ergänzen sich und verkünden das Todesdatum «CLARE HOC M:DC:XXII TEMPORIS LVXI» und «AT MORS TE DIE FEBRU: I DESTRUXI». Was trotz allem fehlt, ist ein Hinweis auf die christliche Heilsgewissheit, auf die Vier letzten Dinge, Reue und Gnade. Kerze, Rosenkranz und Sterbekreuz deuten zwar auf christliches Brauchtum hin, gehören aber andererseits auch einfach zum Inventar des Sterbezimmers.

Porträt auf dem Totenbett der Äbtissin Maria Scholastica von Wyl⁹⁴

Fremd in der Bildkomposition, nicht zuletzt des Massstabes wegen, wirkt der skelettierte Tod auf dem Porträt der Äbtissin Maria Scholastica von Wyl aus dem Frauenkloster St. Andreas in Sarnen (Abb. 9). Er tritt aufrecht von links ins längsrechteckige Bild, erscheint also eher wie ein «Tödlein», wie eine – möglicherweise zu spät eingepflanzte und erst auf einen nachträglich geäußerten Wunsch hin angebrachte – attributive Beifügung. Den Blick aus den leeren Augenhöhlen richtet er auf den Betrachter, mit dem Pfeil im gespannten Bogen zielt er auf den Hals der Ordensfrau. Sie ist, wie übrigens alle mir bekannten Innerschweizer Totenporträts, als Halbfigur dargestellt und daher ganz nahe an den Betrachter hingerückt, wobei aber auch dem Anspruch auf Repräsentation Rechnung getragen wird. Sie liegt würde-

⁹⁴ Horat, 1986 (wie Anm. 80), S. 183, Nr. 157.

voll, bekleidet mit dem Habit der Benediktinerinnen, auf ihrem Lager. Ihr Haupt ruht auf einem bestickten Kissen, das Gesicht wirkt entspannt, die Lider über den brechenden Augen sind nur halb geschlossen. In den gefalteten Händen hält sie den Rosenkranz und ein kleines Gebetbuch. Auch das übrige Europa kennt Totenbildnisse von Nonnen, bürgerlichen Frauen und Mädchen.⁹⁵ Es ist aber wohl bezeichnend, dass es in der Innerschweiz eine Äbtissin ist, die sich in diese Galerie bedeutender lokaler Persönlichkeiten auf dem Totenbett einreicht. Frauen bekleideten ja sonst keine offiziellen Ämter, die für ein ehrendes Andenken dieser Art Voraus-



Abb. 9:
Äbtissin Maria Scholastica von Wyl auf dem Totenbett. Sie starb am 13. April 1650.

setzung waren. Nur das Kloster garantierte eine gewisse Autonomie, wirtschaftliche Selbstverwaltung und Bildungsmöglichkeiten. Die aus Altdorf stammende Äbtissin war die letzte, die ihr Gelübde noch in Engelberg abgelegt hatte. Sie erlebte die Verlegung des Klosters nach Sarnen und den Aufschwung der Gemeinschaft mit. Auch hier, bei der Nonne, fehlt der klar formulierte Hinweis auf das Jenseits. Die Inschrift hält sich an Weltliches, an das Amt, an Lebensdaten:

Die Ehrwürdige in gott andächtige F.(au) maria Scolastica
von Wyll Dees alters 65. im orden 46 in der aebtlichen
30 Jahr. starb den 13. dag avrelis 1650,
war die Läste us Engelberg.

⁹⁵ Pigler (wie Anm. 89), S. 8, 28, Abb. 33, 34 (Nonnen); S. 32–33, S. 41, Abb. 52 (Mädchen).

Die Darstellung der Konfrontation des Menschen mit seinem Tod an der Aussenwand der Kapelle St. Antoni bei Kerns soll jenes erschreckte Innehalten auslösen, das Zeit gibt, nachzudenken über die Kürze des Lebens, die Vergänglichkeit von Jugend und Glück, über den Verlust der Individualität. Ein Sich-Versenken in die Realität des Todes bedeutet zugleich einen Akt der Selbsterkenntnis, der «Einsicht» in das, was sich tatsächlich hinter dem schönen Schein der diesseitigen Wirklichkeit verbirgt. Das Thema zieht sich seit dem Spätmittelalter durch die abendländische Kunst: die schöne, eitle Frau erblickt im Spiegel als Konterfei einen Totenkopf;⁹⁷ die Privatporträts des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen auf den Aussenseiten ihrer Klapp- oder Schiebedeckel Schädel;⁹⁸ die Hoffahrtsbilder der Druckgraphik des 17. und vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts lassen Mann und Frau zur einen Hälfte prächtig gekleidet, zur andern als Skelett auftreten; die Memento-mori-Klappbilder präsentieren aussen ein schönes Paar und innen makabere Gerippe.⁹⁹ Gegenüberstellungen wie in Kerns lassen sich auch andernorts auf Wandbildern nachweisen, vor allem in der italienischen Schweiz.¹⁰⁰

Die Kapelle St. Antoni, die 1640 anstelle eines Vorgängerbaues von 1540 errichtet wurde, bildet mit dem Bruderhaus eine reizvolle bauliche Einheit. Über dem rundbogigen Portal zeigt ein Wandgemälde, das an eine Votivtafel erinnert, Michael, den Seelenwäger. Er steht zwischen der Muttergottes, die einen Menschen aus der Waagschale errettet, und der Nothelferin Katharina. Sie stellen den heilsgeschichtlichen Bezug her, betten die an sich nicht religiös gefärbte Begegnung des Menschen mit seinem Tod in den Glauben an die Vier letzten Dinge, an Fürbitte und Gnade ein.

Wappen und Stifterinschrift «Heinrich Blättler und Margareth Bucher, sin husfrou» lassen vermuten, dass man im jungen Mann links der Türe wohl ein Porträt des Baumeisters und Wohltäters der Kapelle, Ratsherr Heinrich Blättler, sehen darf.

⁹⁶ Durrer (wie Anm. 88), S. 33–34, 1091–1092, Abb. 693 (Nachträge). Auf einer Abbildung der Fresken im gegenwärtigen Zustand wurde verzichtet. Eine Reinigung der Fresken steht bevor. Freundliche Mitteilung vom Restaurator Klaus Stöckli.

⁹⁷ Gustav Friedrich Hartlaub: *Der Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München 1951, S. 67–87; Rosanna Brusegan: *Femmes au miroir, in: Diables et diableries. La représentation du diable dans la gravure des XVe et XVIe siècles*. (Katalog). Genève 1976, S. 30–37; Morrow (wie Anm. 87), S. 157–160; LcI, Bd. 4, Sp. 188–190; Bächtiger (wie Anm. 29), S. 59–72; Guy de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*. Genève 1958, Sp. 271–275.

⁹⁸ Dülberg (wie Anm. 39), S. 153–163.

⁹⁹ Vgl. Wandmalerei am Beinhaus von Cevio 1761, in: Walter Tobler: *Oben lebend, unten tot*, in: *Schweizer Volkskunde*, 50, 1960, S. 37–44; *Handtuchhalter im Tiroler Volkskunst-Museum*, in: *Himmel, Hölle, Fegfeuer: das Jenseits im Mittelalter*. (Katalog). Zürich 1994, Abb. S. 183; *Die letzte Reise* (wie Anm. 89), S. 30–31, Abb. 18; S. 35–36, Abb. 31 (*Memento-mori-Briefe*); William A. Coupe: *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*. Baden-Baden 1967/68 (*Bibliotheca Bibliographica Aureliana*, Bd. 17/18), Abb. 132.

¹⁰⁰ Am Beinhaus von Cauco, am Beinhaus von Cevio, an der Wegkapelle bei Coglio, an der Friedhofstür von Sigirino; Abb. in: Jo Mihaly: *Bedenke Mensch ...* Winterthur 1958.

In zeitgenössischer Tracht – Strümpfe, gefältelte Kniehosen, geknöpfter roter Wams mit Puffärmeln, keckes Hütchen – steht er selbstbewusst da. Das Schwert hat er umgegürtet. Den einen Arm stemmt er in die Hüfte, mit dem andern weist er zu seinem Gegenüber, dem Tod, hin. Die Inschrift hält fest, dass er gerne gelebt und eigentlich angenommen hat, noch lange weiter auf dieser Erde zu weilen. Doch der Tod wartet, Gegenwehr nützt nichts. Dann folgt die Mahnung an den Betrachter, sich gottgefällig zu verhalten und allezeit das Ende vor Augen zu halten:

Ich war ein jungē frohlicher man
han uf Erdē vill Freid gahn
Mitt willē dankē und derglichen
ich Förcht der dot wer mich erschlichē
Er stat dort und wart uf mich
I wer mich schon, er dänkt ist im glich
Ich hat vermeint noch lang zu liben
Dan ich noch gar nie gsinet zu sterbē
Drum o mentsch ich gang us oder in
Sdunck mich der dott wartet min
drum dänck o mentsch wie du dust
und alzu des dot wartē musst/ 1644.¹⁰¹

Der Tod auf der andern Seite trägt ein Tuch über den Schultern. Er stützt sich auf die Sense, wendet sich in einer leichten Drehung seinem Opfer zu und hält ihm mahnend – nicht drohend oder aggressiv – die Sanduhr entgegen. Wie in der mittelalterlichen Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten und seither fast stereotyp in der Memento-mori- und Sepulkralliteratur verkündet er auch hier: «Du wirst wie ich». Der Tod erscheint als der grosse Gleichmacher, der jeden Unterschied zwischen Herren und Knechten, Männern und Frauen aufhebt.¹⁰² Verwesung, Auflösung bis zur Unkenntlichkeit und – schlimmer noch – Vergessen steht hinter allem:

O Mentsch kum sich an mich:
Du wirst glich werdē wie ich
Ich war gar schön und froidenrich
Jetzt sich min lib an zu glich
Mich hand vergässē kind und wîb
ach luog wie ist doch wordē min lib

¹⁰¹ Das Innere der Kapelle wurde 1975 restauriert. Freundliche Mitteilung von Pfarrer Karl Imfeld, Kerns.

¹⁰² Vgl. die Inschriften der Beinhausszene im Kleinbasler Totentanz, im oberen Beinhaus von Stans, auf der Balustrade von Altdorf. Schon der oberdeutsche Totentanztext der Heidelberger Handschrift – die Handschrift stammt aus der Mitte des 15., die Verse werden ins 14. Jahrhundert datiert –, fasst im Resümee zusammen «Merckend vnnd gedenckend jr menschen gemain/ hye ligendt gebain gross und klain/ Wellichs seyen man frawen oder knecht/ hye hat sich yderman zuo ligen recht/ der arme bey dem reychen...», in: Kaiser (wie Anm. 20), S. 45.

wer ist der mich jetz kennen kan
Ob ich sig gsin ein wib old man
gott richt nach dem Rächte
Er nimpt die Herre und die Knechte».

Durrer nimmt an, dass die Malereien von Sebastian Gisig (+ 1649) stammen, der in Ob- und Nidwalden durch zahlreiche Werke belegt ist.

DER MENSCH UND DER TOD IN BAROCKEN BILDZYKLEN

Der Mensch, der seinem Tod begegnet, erscheint in der Innerschweizer Kunst des Barock oft als Bestandteil eschatologischer Bildzyklen. Ich greife hier ein paar jener Beispiele heraus, die den Szenen eine eigenständige Aussage zubilligen, so dass der Inhalt auch ohne den Kontext zum rahmenden Gesamtprogramm leicht verständlich ist. Als weiteres Kriterium hat der personifizierte Tod eine aktive Rolle im Drama des Sterbens zu übernehmen.



Abb. 10:
Wallfahrtskirche Hergiswald, Felix-Altar. Antependium mit Holzrelief. Tod und Totengräber. 1651-1656.

Tod und Totengräber in Hergiswald

Die Verbindung von Theaterkultur und bildender Kunst, die ungeheure Lust am Sinnenfreudigen, an Spektakel und Farbe, an seliger Erbauung und furchtbarem Grauen hat nirgends sonst in der Innerschweiz eine so überwältigende und volksnahe

Gestaltung erfahren wie in der Wallfahrtskirche Hergiswald.¹⁰³ Die eindrückliche Inszenierung der Welt als «*theatrum sacrum*» verdanken wir der Phantasie und dem unermüdlichen Einsatz des Luzerner Kapuzinerpaters Ludwig von Wyl. Für uns von Interesse ist der Felix-Altar des Luzerner Bildhauers Ulrich Räber, der in enger Beziehung zum Felix-Spiel steht, das 1651 Luzerner Stadtbürger anlässlich der Translationsfeier des Leibes des Katakombenheiligen Felix in Hergiswald aufführten.¹⁰⁴ Der Altar stellt die Apotheose des hl. Felix dar, die, eingerahmt von den Vier letzten Dingen, zum Bestandteil des Heilsgeschehens wird.¹⁰⁵

Die erste Stufe der Vier letzten Dinge bildet traditionsgemäss der Tod als einzige absolut sichere und unumstössliche Realität der menschlichen Existenz. Ihm ist die Reliefdarstellung – eine Kopie nach dem Original, das sich im Historischen Museum Luzern befindet – im Mittelfeld des Antependiums gleich in mehrfacher Hinsicht gewidmet (Abb. 10).¹⁰⁶ Auf einem Traggestell lastet schwer und dominant ein Sarg. Er ist das Sinnbild für das Ende, welches das Leben jedes Menschen von Anfang an überschattet. Mit der Tatsache des Sterben-Müssens, mit dem «*certa*» des Todes, korrespondiert eine gewisse Unsicherheit, in der vielleicht latent das «*incerta*» der Sterbestunde anklingt: das Gestell steht auf feinen Beinen teilweise auf einem Bretterboden, unter dem wahrscheinlich schon die Grube ausgehoben ist. Nichts baut also auf festem Grund, auf nichts ist Verlass als auf den Tod. Dieser düsteren Erkenntnis steht ein Schimmer christlicher Hoffnung gegenüber, nämlich der Glaube an die Zugehörigkeit zur «*communio sanctorum*», zur Gemeinschaft der Erretteten, der Glaube auch an die Erlösertat Christi und die Hilfeleistungen der Kirche. Den Sarg – oder das Sargtuch – zieren auf der Kopie in Hergiswald und auf dem erhaltenen Kupferstich Kreuze. Ein Weihwasserbecken mit Wedel erinnert an die Suffragien der Kirche, an die reinigende, bannende und segnende Kraft des Wassers.¹⁰⁷ Auf dem Sarg ist ein Buch aufgeschlagen, das Buch des Lebens und des Ge-

¹⁰³ Ludwig von Moos: *Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*. Bd. 1. Basel 1946, S. 370–375; Heinz Horat: *Hergiswald. Das Projekt eines «Sacro Monte»*, in: *Gfr.*, 135, 1982, S. 117–164; Felder (wie Anm. 1) S. 126, 166–167, Abb. 104.

¹⁰⁴ Eberle (wie Anm. 85), S. 186; Hansjakob Achermann: *Die Katakombenheiligen und ihre Translationen in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*. Stans 1979, S. 225–227 (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, 38); Josef Zemp: *Die Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern*. Festschrift zur fünfzigsten Jahresversammlung des Historischen Verein der Fünf Orte. Luzern 1893, S. 49–51.

¹⁰⁵ Es existiert ein Kupferstich von Johann Sigismund Schleenritt von 1653 (Zentralbibliothek Luzern), der auch verkleinert den Frontispiz des Patronatsspieles zielt. Er weicht im Detail v.a. durch zahlreichere Inschriften vom realen Altar ab. Abb, in: Rudolf Henggeler: *Die Katakombenheiligen der Schweiz in ihren bildlichen Darstellungen*, in: *Zeitschrift für Architektur und Kunstgeschichte*, 1, 1939, S. 156–175, hier Taf. 71, Abb. 14.

¹⁰⁶ Rahn sah das Relief noch über dem Eingang der Waldbruderhütte und erwähnt, dass es 1879 von Meyer-Amrhy für das Historische Museum in Luzern erworben wurde.– Rudolf Rahn: *Zur Geschichte des Todtentanzes*, in: *Gfr.* 36, 1881, S. 211–234, hier S. 219.

¹⁰⁷ Der Codex Sangallensis 965 aus dem 15. Jahrhundert nennt zum Beispiel unter den Wirkungsmöglichkeiten des Weihwassers, die sich mit jenen der Messfrüchte vergleichen lassen: «Der funft nutz ist, daz es die tufel vertribt als ain fur in schos. Der sechst nutz ist, daz es din pyn und marter in dem fegfur nymot...Der nünde nutz ist, daz alle selen in dem fegfur davon getrost werden», in: Adolf Franz: *Die Benediktionen des Mittelalters*. Bd.1. Freiburg i.Br. 1909, S. 120–121; vgl. die Kraft des

rechts, in dem alle Taten vermerkt sind;¹⁰⁸ denn der Mensch muss am Ende seiner Tage Rechenschaft geben (Luk 16,12) und ein «heilsames Leben» auf die Waagschale legen können. Der Text, der auch auf dem Original fehlt, verkündet kein ausgesprochen religiöses Gedankengut, sondern die Tatsache, dass jeder Mensch dem Tod verfallen ist «STATVTVM HOMINI SEMPER MORI», dass der Todespfeil jeden trifft, und – in Umkehrung der sonst üblichen Redewendung «Heut an mir, morgen an dir» – «TIBI HOD(IE), dich, der du in diesem Sarg liegst, heute, morgen aber mich, den Betrachter dieses Altars, «CRAS MIHI». Gewaltsam tritt der skelettierte Tod auf. Breitbeinig steht er auf all den Attributen der irdischen Eitelkeiten, der geistlichen und weltlichen Macht, die ihm wie Siegestrophäen zu Füßen liegen: Tiara, Inful, Kardinalshut und Kreuzstab, Krone, Szepter, Junkerhut, Helm und Schwert. Um die Aussage zu steigern, stellt er seinen Fuss auf einen Totenkopf. Er, der Gewalttäter, der Mörder, spannt kraftvoll den Bogen. Die Spitze des Pfeiles deutet drohend auf das «cras mihi», «Heut an mir», und der Schuss gilt dem jugendlichen Totengräber auf der andern Seite des Sarges, der in ruhiger Bewegung daran ist, die Grube, vielleicht seine eigene letzte Ruhestätte, auszuheben. Zu seinen nackten Füßen, neben dem Loch und der Totengräberschaufel, wachsen Blumen als Sinnbild des Lebens. Die Konfrontation von Vita und Mors zieht sich also bis ins unscheinbare Detail durch.

Die Todesdarstellung ordnet sich dem eschatologischen Programm des gesamten Altars unter. Nicht das persönliche Schicksal, das im Paar Tod und Mensch in St. Antoni in Kerns anklingt, steht im Vordergrund. Die Aussage ist allgemeiner, christlich metaphorischer Art: der Mensch ist durch die Tatsache, dass er geboren wurde, sein eigener Totengräber. Vergänglich sind die Dinge dieser Welt, und doch ist dieses kümmerliche Leben von unendlicher Wichtigkeit. Von ihm hängt die Ewigkeit ab, Himmel oder Hölle. Doch der Mensch wird in seinem irdischen Kampf nicht allein gelassen, er darf auf die Hilfeleistungen der Kirche vertrauen.

Weihwassers, bei Bestattungen die Dämonen zu vertreiben in: Johannes Belet: *Rationale divinatorum officiorum*.– (Benutzte Ausgabe:) Antwerpen 1562, S.355–356 (cap. 161 «De celebratione mortuorum officij»); Wilhelm Durandus: *Rationale divinatorum officiorum*.– (Benutzte Ausgabe:) Argent. 1501, S. CCXLVI (cap. «Officium mortuorum»); Migne, PL, Bd.213, 1855, Sp. 428 (Sicard von Cremona); PL, Bd.189, Sp.861–862 (Peter Venerabilis). Weitere Quellen erwähnt in: Klaus Schreiner: Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung, in: *Tod im Mittelalter*, hrsg. v. Arno Borst, et al. Konstanz 1993 (Konstanzer Bibliothek, 20), S. 261–313, hier S. 296–297. Karl Stüber: *Commendatio animae*. Sterben im Mittelalter. Bern/Frankfurt 1976 (Geist und Werk der Zeiten, 48), S. 112–113.

¹⁰⁸ Ex 32,32–33; Psalm 59,9; Dan 7,10; Apok 20, 12, 15; Forstner (wie Anm. 48), S. 402–405; LcI, Bd. 1, Sp. 337–338.

Die «ars moriendi», die mittelalterlichen Sterbebüchlein, deren Anfänge sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, bildeten im 15. Jahrhundert eine eigene Literaturgattung.¹⁰⁹ Sie entstammten vor allem Kreisen, die den Reformkonzilien von Konstanz und Basel und der von den Bettelorden propagierten «devotio moderna» nahestanden. Die lateinischen und volkssprachlichen Ausgaben dienten als schriftliche Grundlagen für die seelsorgerische Praxis. Sie waren als Hilfe für Priester – und in Zeiten der Pest und anderer Epidemien auch zunehmend für Laien – gedacht, die zu einem Schwerkranken gerufen wurden, um ihn auf einen guten Tod vorzubereiten. Während sie ursprünglich für den praktischen Gebrauch bestimmt waren – die verhältnismässig geringe Zahl der erhaltenen Werke weist denn auch auf einen grossen Verschleiss hin – und relativ knappe, klare Anleitungen zum Verhalten am Sterbebett enthielten, flossen mit der Zeit immer mehr Betrachtungen über Vergänglichkeit und Tod, gute Werke, Sünde, Strafe und Lohn ein. Ihr Umfang nahm zu, sie verloren ihre primäre Funktion und entwickelten sich zu Erbauungsbüchern. Als eine Vorform der «ars moriendi» hat das Anselm von Canterbury (1033–1109) zugeschriebene Werk «Admonitio morienti et de peccatis suis nimis formidanti» zu gelten, das mit einer Reihe von Fragen den Sterbenden zur Reue, Umkehr und Hinwendung zu Gott leiten sollte.¹¹⁰ Ein wichtiger Impuls zur neuen Literaturgattung ging von Johannes Gersons (1363–1429) Buch «Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi» aus, das zwischen 1400 und 1410 entstanden sein dürfte. Wie der Titel aussagt, umfasst der dritte und letzte Teil «de arte moriendi», die Kunst des Sterbens. Er ist in die Abschnitte «Exhortationes» (Ermahnungen), «Interrogationes» (Fragen) und «Orationes» (Gebete) gegliedert. Der letzte Teil enthält auch einen Beichtspiegel zur Gewissenserforschung. Interessant ist der Hinweis, dass, falls der Kranke keine Kraft zum Sprechen habe, Zeichen genügen, um Sünden zu bekennen und Reue zu signalisieren. Keinesfalls sollte der Priester ihn an seine Frau und seine Kinder erinnern, auch nicht an Hab und Gut, oder ihm die Möglichkeit einer Genesung vorspiegeln. Der Sterbende würde sich dadurch auf diesseitige Dinge konzentrieren, möglicherweise die Busse hinausschieben und sich so der Gefahr der ewigen Verdammnis aussetzen.

Es fällt auf, dass in den mittelalterlichen «ars moriendi» das Heil fast ausschliesslich vom Drama Sterbestunde abhängt, die Entscheidung über ewige Seligkeit oder Verdammnis sich auf diese kurze Zeitspanne der Agonie konzentriert, während die Seelsorge der Gegenreformation vermehrt versuchte, die Menschen zu einem heilsamen Leben anzuhalten. Zum einen birgt diese Betonung der alles entscheidenden Todesstunde Elemente einer Profanierung des christlichen Daseins in sich, denn

¹⁰⁹ Rainer Rudolf: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*. Köln/Graz 1957 (Forschungen zur Volkskunde, 39); Haas (wie Anm. 11), S. 74–75; F. Palmer Nigel: *Ars moriendi und Totentanz. Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter*, in: *Tod im Mittelalter* (wie Anm. 107), S. 313–334; LdM, Bd. 1, Sp. 1040–1044; Tenenti (wie Anm. 11), S. 48–60; Stüber (wie Anm. 107), S. 115–119.

¹¹⁰ Rudolf (wie Anm. 109), S. 56–61; RDK, Bd. 1, Sp. 1121–1127 (*Ars moriendi*).

wozu sollte das ganze Leben christlich geprägt sein, wenn doch alles vom letzten Augenblick abhängt?¹¹¹ Andererseits war es für den Sterbenden im Mittelalter vorteilhafter, sich in dieser kritischen, letzten Phase demütig der Gnade und Barmherzigkeit Gottes und der Fürbitte Marias und der Heiligen zu überantworten, als sich auf gute Taten zu berufen; denn dies könnte ein Zeichen geistlichen Hochmutes sein, dem vor allem fromme Menschen verfallen, die sich Verdienste zuschreiben, die sie eigentlich Gott verdanken.¹¹²

Das berühmteste und auch für die Todesikonographie bis ins 18. Jahrhundert nachwirkende mittelalterliche Sterbebüchlein ist die «Ars moriendi der fünf Anfechtungen», auch «Bilder-Ars» genannt, die auf das «speculum artis bene moriendi» zurückgeht und sich ausdrücklich auf Gerson beruft. Es entstand ungefähr um die Mitte des 15. Jahrhunderts und enthält 24 Blätter, davon 11 Holzschnitte. Himmlische und dämonische Mächte kämpfen um die Seele des Sterbenden, den fünf Anfechtungen des Satans stehen fünf Tröstungen der Engel gegenüber. Das letzte Bild umfasst die Sterbestunde: Himmels- und Höllenbewohner finden sich am Bett ein, um die ausfahrende Seele in ihren Kreis zu ziehen, auf der einen Seite Teufel und Dämonen, auf der andern Michael und der Schutzengel, Heilige und Patrone, dann, oft dominant in der Bildkomposition, Maria und Christus, die Gottvater um Gnade bitten.¹¹³ Die Seele des Verstorbenen, eine kleine, nackte Figur, strebt aufwärts oder wird von Engeln emporgetragen.¹¹⁴ Bei den frühen Buchillustrationen fällt auf, dass der letzte Kampf noch ohne irdische Assistenz, ohne Priester und Angehörige stattfindet, dass auch die an sich profane Allegorie des personifizierten Todes fehlt, der – wie in den gleichzeitigen Totentänzen – aus eigener Initiative heraus handelt, ohne sich dem Heilsplan Gottes zu unterstellen. Der Tod ist hier nicht Spiegel des zukünftigen physischen Loses – Verfall, Verwesung des Leibes und Auflösung der Identität. Nicht ein Gefühl des Grauens soll evoziert werden, sondern die Bejahung einer christlich verstandenen Agonie, in welcher der Gläubige auf die Hilfe der himmlischen Mächte vertraut, sich religiösen Übungen und Gebeten unterstellt, um nicht der Verzweiflung zu verfallen, sondern die ewige Seligkeit zu erlangen.¹¹⁵

Die Schlusszene der «Bilder-Ars» kann den Aufmarsch von Fürbittenden am Bett des Kranken stark reduzieren. Sie verbindet sich dann häufig mit einem andern

¹¹¹ Haas (wie Anm. 11), S. 76.

¹¹² Philippe Ariès: Geschichte des Todes. München/Wien 1980, S. 168–169; vgl. auch die Anfechtungen des Teufels in der «Bilder Ars». Rudolf (wie Anm. 109), S. 73.

¹¹³ Rudolf (wie Anm. 109), S. 69–75.

¹¹⁴ Das Wechselspiel gegenseitiger Beeinflussungen von Glaubensvorstellung, bildender Kunst und Theater lässt sich auch hier nachweisen. Das «Spiel vom sterbenden Menschen», 1510 bei Hans Schobser in München gedruckt und zu Pfingsten auf dem Marienplatz auf einer mittelalterlichen Simultanbühne aufgeführt, enthält eine Regieanweisung zur Szene des Todes des Gerechten: «nympt ain engel die seel vom gestorben menschen, das ist ain klains knäblein, verporgen under der deck ligend, und fiert sy für got», in: Die letzte Reise (wie Anm. 89), S. 47.

¹¹⁵ Tenenti (wie Anm. 11), S. 40–54.

mittelalterlichen Bildtopos, der sogenannten kombinierten Interzession.¹¹⁶ Maria und Christus treten als Vermittler zwischen dem richtenden Gottvater und der sündigen Menschheit auf. Maria, die «mater misericordiae», entblösst ihre Brüste und bittet ihren Sohn, den sie mit ihrer Milch genährt hat, um Gnade für den Sterbenden. Christus leitet die Bitte weiter zu Gottvater und verstärkt sie, indem er auf seine Seitenwunde zeigt, also auf seinen Opfertod hinweist, den er für die sündige Menschheit auf sich genommen hat. Diese Vorstellung entstand im 12. Jahrhundert im Umkreis des Bernhard von Clairvaux, fand durch Predigten und Erbauungsbücher wie den «Spiegel des menschlichen Lebens», das «Speculum humanae salvationis», weite Verbreitung. Luther und Zwingli lehnten das Interzessionsbild ab. Auch den Gegenreformatoren machte die Nacktheit der Brüste zu schaffen,¹¹⁷ so dass das Motiv der Interzession entweder gemieden wurde oder aber Maria ihre Hand auf die durch das Kleid verhüllten Brüste legte und den Akzent weg von der realen Frauenbrust hin zum mitleidigen Herzen verschob, so etwa im 16. Jahrhundert im Wandgemälde am Beinhaus von Stans (um 1570) und in der verwandten Allianzscheibe Melchior Müller und Elisabeth Kolin in Wettingen (1590).¹¹⁸

Das Thema des «Todes des Gerechten» oder des «reumütigen Sünders», das sich schon in der Romanik nachweisen lässt,¹¹⁹ verbindet sich oft mit den Sterbeszenen bedeutender lokaler Kirchenfürsten oder Äbtissinnen. Sie erinnern in einem gewissen Sinn an die Porträts auf dem Totenbett, verschieben aber den Akzent von der Repräsentation zur christlichen Heilserwartung. Die Ars-Moriendi- und Interzession-Tradition verwebt sich dabei mit einem weiteren Bildtopos, dem Tod Mariens und dem Tod Josefs, die sich im Barock – auch in der Innerschweiz – grosser Beliebtheit erfreuten.¹²⁰ Schon das Spätmittelalter erhob die apokryphen Schilderun-

¹¹⁶ Susan Marti; Daniela Mondini: «Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sündler wellest milte sin!» Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen, in: Himmel, Hölle, Fegfeuer (wie Anm. 99), S. 79–90 (kombinierte Interzession, S. 81–82).

¹¹⁷ Marti/Mondini (wie Anm. 116), S. 85; das Problem der entblösten Brust Marias scheint auch dem Mittelalter nicht ganz fremd gewesen zu sein: ein spätgotisches Tafelbild zeigt im linken Bilddrittel einen Sterbenden im Bett, vor dem ein Mönch kniet. Daneben steht Maria, ähnlich wie eine Nonne bekleidet, deutet mit der einen Hand auf den Kranken, legt die andere auf ihre bekleidete Brust und schaut zu Christus am Kreuz hinauf, der auf seine Seitenwunde weist. Johannes Evangelista unter dem Kreuz und Gottvater über dem Bett runden die Komposition ab. Das Bild scheint aus klösterlichen Kreisen zu stammen und ist, wie die Spruchbänder belegen, stark christologisch ausgerichtet; vgl. Alfred Stange: Tabula Artis Bene Moriendi, in: Aachener Kunstblätter, 17/18, 1958/59, S. 127–128, Abb. 119.

¹¹⁸ Regula Odermatt-Bürgi: Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stans NW. Bern 1989 (Schweizer Kunstführer), S. 31–32, Abb.; Bernhard Anderes; Peter Högger: Die Glasgemälde im Kloster Wettingen. Baden 1988, S. 258–159, Farbtaf. S. 116; Marti/Mondini (wie Anm. 116), S. 85, Abb. 54; in der Sakristei der Jesuitenkirche befand sich ehemals ebenfalls eine Darstellung des Todes des Gerechten mit zahlreichen Inschriftbändern und Teufelsfiguren aus dem 17. Jh., dessen heutiger Standort mir unbekannt ist; Adolf Reinle, Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 2: Stadt Luzern. Teil 1, Basel 1953, S. 341.

¹¹⁹ Z. B. in einer Lünette des Klosters Allerheiligen in Schaffhausen, 12. Jh., in: Himmel, Hölle, Fegfeuer (wie Anm. 99), S. 390–391.

¹²⁰ LcI, Bd. 4, Sp. 334–338 (Tod Mariens); Bd. 7, 1974, Sp. 219–221, Abb. 5 (Joseph von Nazareth).

gen von Marias Tod zum Sinnbild des christlichen Sterbens.¹²¹ Dass bei Maria, die ja nach katholischer Lehre mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen wurde, also durch die Gnade Gottes den Tod schon vor dem Jüngsten Tag überwunden hat, die Personifizierung des Todes fehlt, überrascht nicht. Bei Josef, andern Heiligen, bei den Gerechten und den reumütigen Sündern hebt die Bildaussage die Seligkeit ihrer Sterbestunde hervor, die Befreiung aus diesem Jammertal, die Ruhe und die Gewissheit, in die ewige Glückseligkeit einzugehen. Die Kunst der Gegenreformation nutzte die Thematik zur Intensivierung der seelsorgerischen Aspekte: Gott belohnt all jene mit einer seligen Sterbestunde, die ihr Leben in Demut gelebt und ihre Hinwendung zum Jenseits bereits im Diesseits durch Gebete und gute Werke bewiesen haben. In der Innerschweiz ist der Tod Mariens oder Josefs auf Altar- und Tafelbildern in Beinhäusern¹²², auf Bruderschaftszetteln¹²³, auf Öl- und anderen Drucken bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein anzutreffen.

Die Darstellung des Knochenmannes, der letztlich nicht als Werkzeug Gottes, sondern als selbstherrlicher Beender des Lebens auftritt und sich nur mit Vorbehalten mit der zuversichtlichen christlichen Heilsgewissheit vereinbaren lässt, fehlt in den mittelalterlichen «ars moriendi» und lange auch in den Sterbeszenen der Gerechten. Nicht ihm steht die Hauptrolle im religiösen Drama der Sterbestunde zu, der Kampf spielt sich vielmehr zwischen Vertretern des Himmels und der Hölle ab.¹²⁴ Auch in der Innerschweiz verzichteten zahlreiche Bilder des heilsamen Sterbens auf die Präsenz der Todesgestalt. Ich werde sie daher an dieser Stelle nicht näher beschreiben, aber doch einige bedeutende Beispiele aufzählen, so das Fresko am Beinhaus von Stans um 1570, das Glasgemälde von Wettingen von 1590, das Bild des Sterbens einer unbekannten Äbtissin des Benediktinerinnenklosters Sarnen um 1647, das Hochaltargemälde von Luthern mit dem Tod des Abtes Augustin Müller von 1768, ein Bild im Kloster Seedorf.¹²⁵ Erst später, vor allem im 18. Jahrhundert mit seiner Vorliebe nicht nur für elegisch Vergängliches, sondern auch für Sterbeszenen, erobert sich die Gestalt des Todes einen mehr oder

¹²¹ Schreiner (wie Anm. 107), S. 261–313; Martin Illi: Begräbnis, Verdammung und Erlösung. Das Fegfeuer im Spiegel von Bestattungsriten, in: Himmel, Hölle, Fegfeuer (wie Anm. 99), S. 59–69, hier S. 64.

¹²² Z. B. im Beinhaus von Menzingen auf zwei Tafelbildern von Carl Josef Speck, 1779.

¹²³ Z. B. der Josefsbruderschaft von Unterschächen, Zentralbibliothek Luzern, Schachtel «Religiöses, Bruderschaften».

¹²⁴ Auch ein mittelalterlicher Holzschnitt, der den Weltenrichter über zwei Sterbeszenen zeigt, unterstreicht die Tendenz, beim Tod des Gerechten die Figur des Todes als letztlich profane Macht zu vermeiden, sie aber beim Tod des Sünders, für den die christliche Heilserwartung ausgespielt hat, zuzulassen. Unter der Rechten Christi stehen die theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe dem Sterbenden bei, oben hält die Danksagung einen Siegeskranz bereit, während beim sterbenden Sünder der Tod drohend das Stundenglas vorweist, der Teufel nach dem Arm des Kranken greift und die Frau Welt sich abwendet. Vgl. LcI, Bd.4, Sp. 332 (Tod des Gerechten); Chew (wie Anm. 23), Abb. 69.

¹²⁵ Odermatt-Bürgi (wie Anm. 118), S. 31–32, Abb.; Anderes/Högger (wie Anm. 118) Farbt. S. 116; Marti/Mondini (wie Anm. 116), S. 85, Abb. 54; Horat (wie Anm. 80), S. 166, Abb. 31; Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd.V: , Basel 1959, S. 132, Abb. 125; Seedorf, freundliche Mitteilung von Dr. Helmi Gasser.

weniger dominanten Platz in der Graphik¹²⁶ und auf Gemälden. Er ersticht – unübersehbar und grausam – den Kranken auf dem Altargemälde von Unterschächen oder mischt sich auf dem Wechselbild des Hochaltares von Hitzkirch mit gezücktem Pfeil, aber eher unauffällig, unter Heilige und Menschen, die das Sterbebett umstehen.

*Das Sterbebild von Unterschächen*¹²⁷

Die überraschend reiche und vielschichtige, von der Theologie der Jesuiten geprägte und das barocke «Docere et Delere» aufs Schönste illustrierende Ikonographie des Beinhauses von Unterschächen, geweiht 1701, möchte ich als Gesamtheit publizieren. Der Auftraggeber Karl Josef Arnold, der nach der Abkürzung von Spiringen als erster Pfarrer 1684–1716 im kleinen Bergdorf am Klausenpass wirkte, absolvierte 1671–1681 das ganze theologische Studium am Jesuitenkollegium Luzern. Die Annalen vermerken ihn als mittelmässigen, aber fleissigen Schüler.¹²⁸ Er wollte wohl hier in dieser kleinen Kapelle seine Belesenheit, überhaupt die Früchte seines langen Studiums dokumentieren. Durch seine Mutter, eine gebürtige von Beroldingen, hatte er Beziehungen zu den führenden Geschlechtern Uris, die als Stifter des Altars und der Glasgemälde auftraten.

Die Ausschmückung des Chores umfasst die Vier letzten Dinge. Der Altar ist Maria, der Mutter der Sterbenden, der Zuflucht der Sünder, geweiht.¹²⁹ Das Altarbild (Abb. 11), das laut Inschrift von Franz Florian Schmid von Bellichen, des Raths, und seiner Frau Helena Katharina von Roll gestiftet wurde, vertritt gross und eindrücklich die erste Stufe der Vier letzten Dinge, den Tod.¹³⁰ Es steht ganz in der Tradition der Schlusszene der mittelalterlichen «Bilder-Ars», auch wenn sich die Zahl der himmlischen Mächte auf wenige reduziert. Ja selbst Gottvater als Lenker des Heilsgeschehens fehlt. Die Betonung liegt auf Christus, dem Richter, auf Maria, der Fürbitterin und – ganz im Sinne der Gegenreformation – auf der Macht der katholischen Kirche, der alleinigen Garantin für die ewige Seligkeit, und auf ihren Sakramenten. Der Sterbende liegt im Bett, Kerze und Rosenkranz in den gefalteten Händen, den brechenden Blick auf Christus gerichtet. Der grimmige Tod, ein Skelett, sticht mit einem gewaltigen Pfeil zu, während ein Teufel am Kopfende des Bettes lauert, seine Klauen auf die Schultern des Kranken legt und die letzten Einflüsterungen als giftigen Strahl zu dessen Ohr spukt. Doch es scheint, dass diese Anstrengungen umsonst waren, enttäuscht und gierig schaut der Dämon der nackten Seele nach, die mit betend vorgestreckten Armen gleichsam einen Kopfsprung hinauf zu Christus macht, der hier mit dem Kreuz im Arm als der «secundus ad-

¹²⁶ Die letzte Reise (wie Anm. 89), S. 47–50.

¹²⁷ Carl Franz Müller: Unterschächen. Geschichte einer Urner Berggemeinde. Altdorf 1958, S. 71–74, 93–96.

¹²⁸ Freundliche Mitteilung von Staatsarchivar Dr. Fritz Glauser, Luzern.

¹²⁹ Inschrift auf dem Gebälk «Agonizantiū Mater Maria Refugiū Peccatorum», auf der Predellazone «Azzilium nostrum castissima Virgo Maria. Cum matre hac cupio quilibet esse mori».

¹³⁰ Wappen und Stifterinschrift auf dem Altarbild, rechts unten auf dem Säulensockel.

ventus» auftritt, als der Menschensohn zum Gericht erscheint.¹³¹ Dieses Glück der guten Sterbestunde hat der Mensch Maria, der mächtigsten Fürbitterin, zu verdanken: über dem Haupt des Verscheidenden lesen wir seine letzte Bitte «Den Weg bereit in das Himmlisch Vatterland/ Maria zu Jesus meinem Heiland/ Psal.90 Hmm.» Natürlich erwähnt kein Psalm Maria. Psalm 90 (89) berichtet von der Ewigkeit Gottes, der Vergänglichkeit der Menschen und vom Gericht: «Auch wir vergehen ob deines Zornes, durch deinen Grimm sind wir erschüttert. Du stellst unsere Sünden dir vor Augen, unsere geheimen Fehler ins Licht deines Antlitzes.»¹³² Im Zusammenhang mit der ganzen Bildikonographie und der Inschrift am obern Rand «Der da hofft in mich, will erhalten ich» kommt auch Psalm 91 (90) in Betracht: «Meine Zuflucht und meine Burg ist mein Gott, auf den ich vertraue... Du brauchst nicht zu bangen vor dem Schrecken der Nacht, vor dem Pfeil, der am Tag schwirrt, vor der Pest, die im Dunkel schleicht, ... denn deine Zuversicht ist der Herr, den Höchsten hast du zu deiner Zuflucht, ... weil er mir anhängt, will ich ihn retten, ihn beschützen, da er meinen Namen kennt. Ruft er mich an, so erhöere ich ihn, ich bin bei ihm in der Drangsal ... »¹³³ Maria kniet auf den Wolken. Mit der einen Hand weist sie auf den Sterbenden, mit der andern hält sie ihrem Sohn ein entrolltes Schreiben entgegen, das durch die päpstlichen Insignien an Bedeutung gewinnt und den Machtanspruch der Kirche betont, durch die Absolution des Beichtsakramentes die Sünden nachzulassen und durch den Ablass die Sündenstrafen zu tilgen:

Decrevisti
fili: Qudcuq. solveris
super Terra solutu erit
se in coelis mat 16 at
Inocentius 8 & Pius 5 (s) dat
Indulgentia Plenaria
Agonizanti cu poenitetia
suspiranti Jesu Maria,
ergo etc.¹³⁴

In Unterschächen wird also – im Gegensatz etwa zum Wandgemälde am Beinhaus von Stans – auf das Bild des Priesters mit der Wegzehrung, die der Stärkung des Kranken und der Vergebung der Sünden zu dienen hat, zugunsten des Wortes aus dem Matthäus-Evangelium verzichtet «was du auf Erden lösen wirst, wird auch im Himmel gelöst sein»,¹³⁵ vermutlich um die Funktion der Kirche als Stellvertreterin Christi auf Erden klar hervorzuheben. Der vollständige Sterbeablass, «indul-

¹³¹ «Dann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen...und sie werden den Menschensohn kommen sehen auf den Wolken des Himmels mit grosser Macht und Herrlichkeit», Matt. 24,30.

¹³² Psalm 90 (89), 7–8.

¹³³ Psalm 91 (90), 2; 5–6, 14–15.

¹³⁴ »Du hast verordnet, Sohn, was du auf Erden lösen wirst, wird auch im Himmel gelöst sein, Matt. 16. Papst Innozenz VIII. und Pius V. gaben einen vollkommenen Ablass mit Strafnachlass, falls der Name Jesu und Maria auch nur gehaucht werden kann».

¹³⁵ Matt 16,19.



Abb. 11:
Unterschächen, Beinhaus. Altarbild mit Sterbeszene. Datiert 1701.

gentia plenaria», der Nachlass der Sündenstrafen, lässt sich schon im 11. Jahrhundert belegen, im 13. Jahrhundert gilt er immer noch als seltenes Privileg und wird im Spätmittelalter, der Zeit des sozialen und wirtschaftlichen Umbruchs, häufiger, um, wie das Fegfeuer, den zunehmend merkantilistisch gefärbten Jenseitsvorstellungen Rechnung zu tragen und den Reichen den Zugang zum Himmel zu erleichtern.¹³⁶ Er wird einem Sterbenden gewährt, wenn er den Namen Jesu mit dem Mund, oder, wenn das nicht mehr möglich ist, mit dem Herzen anruft und die Leiden des Todeskampfes willig zur Sühne seiner Sünden auf sich nimmt. Er verbindet sich mit Glaubensvorstellungen, denen wir schon in der «ars moriendi» begegnet sind. Die Bulle «Pia Mater» Benedikts XIV. (1740–1758) erhob diese langjährige Praxis zur offiziellen Lehre.¹³⁷

¹³⁶ Jacques Le Goff: Die Geburt des Fegfeuers. Stuttgart 1984.

¹³⁷ LThK Bd.4, Sp. 663–664; Himmel, Hölle, Fegfeuer (wie Anm. 99), S. 234–235.

Üblicherweise sieht der Besucher der Pfarrkirche Hitzkirch auf dem Hochaltar ein Bild aus dem beginnenden 19. Jahrhundert, das eine Kreuzigung zeigt. Nur an bestimmten Tagen des Kirchenjahres, in der Fastenzeit oder an Allerheiligen, wird das monumentale Gemälde gedreht. Die Rückseite, ein recht qualitativvolles Werk aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stellt eine Sterbeszene dar (Abb. 12). Dass das Thema an so prominenter Stelle erscheint, ist eher eine Ausnahme, zu nennen wäre noch das ungefähr gleichzeitige Hochaltarbild von Luthern, das dem seligen Ableben des St. Urbaner Abtes Augustin Müller gewidmet ist, jedoch ohne den personifizierten Tod einzubeziehen.

Hier in Hitzkirch wird mit Pathos und einem erheblichen Aufwand an Assistenzfiguren das Sterben eines unbekannten, reumütigen Sünders inszeniert. Von der Bildmitte diagonal nach rechts oben steht wuchtig das mit Rocailles verzierte Paradebett. Die Lichtregie betont die Gestalt des Geistlichen im Habit eines Deutschordenspriesters. Sein Gesicht zeichnet sich durch ausgeprägte Porträtzüge aus, so dass Reinle ihn als Pfarrer Johann Bernhard Schmid identifizieren konnte.¹³⁹ Vermutlich war Schmid der Auftraggeber des Bildes. Er neigt sich zum Kranken, drückt ihm die Sterbekerze in die Hand und weist mit einem Kruzifix – genau in der Bildmitte als Zeichen dafür, dass Christus durch seinen Opfertod den sündigen Menschen den Himmel wieder geöffnet hat – mit einer dramatischen Geste hinauf zur Waage, die der herbeifliegende Erzengel Michael hält, und weiter hinauf zu Christus, dem Richter. Dieser thront – wie üblich in Darstellungen des Partikulargerichts – in der ikonographischen Formel des Weltenrichters auf dem Regenbogen, die segnende Rechte erhoben, die Linke mit dem Flammenschwert verdammend gesenkt. Engel tragen das Kreuz, das Zeichen des Menschensohnes. Die Angehörigen stehen, von heftigen Gefühlen übermannt, links vom Bett in einer Zone, die eher im Dunkeln liegt. Hier zeigt sich, dass die Realität des Abschiednehmens, aber auch das Verhalten der Kirche in dieser schweren Stunde sich seit dem Mittelalter kaum geändert haben: der Sterbende soll in sich gehen, seine Sünden bereuen und sich ganz auf das Jenseits konzentrieren; er darf sich durch nichts ablenken lassen, nicht durch sein Hab und Gut, nicht durch die Sorge um seine Familie. Es existieren *Ars moriendi*-Darstellungen, wo ein Engel die Angehörigen durch ein Tuch abdeckt, und auch hier in Hitzkirch hat man den Eindruck, dass die Ehefrau, die niedergesunken ist, den Kopf zwar verzweifelt zum Sterbenden hindreht, mit dem Körper aber dem Kind an ihrer Brust den Blick auf das Todesdrama verwehrt. Zwei dunkle Gestalten, die mit dem Rücken zum Bett stehen, schirmen den Schwerkranken und den effektiv beleuchteten Tod zusätzlich ab. Die eine, männliche, erhebt den Arm, die andere, jüngere spreizt in eindrucksvoller Geste die Finger der abwehrend ausgestreckten Hand. Eine weibliche Figur, vermutlich ein Engel oder eine Heilige, blickt ruhig und liebevoll auf die Ehefrau und drückt die Hoffnung aus, dass auch für die Hinterbliebenen gesorgt sein wird.

¹³⁸ Adolf Reinle: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. VI: Basel 1962, S. 104, Abb. 90.

¹³⁹ Johann Bernhard Schmid amtete in Hitzkirch als Kaplan 1767–1773, als Leutpriester 1773–1808.



Abb. 12:
Hitzkirch, Pfarrkirche St. Pankrazius: Wechselbild des Hochaltars. Zweite Hälfte 18. Jahrhundert.

Der Tod, dessen Schädeldecke und Leichentuch ins Licht getaucht sind, während sein dem Sterbenden zugewandtes Gesicht mit den leeren Augenhöhlen im Dunkeln bleibt, hat sein Knochenbein bereits auf die Bettstatt gestellt. Mit angewinkelter Arm zückt er den Todespfeil. Die dadurch gebildete Zickzacklinie wirkt wie ein Blitz.

Das kompositorische Gegenstück zur Ehefrau bildet auf der rechten Bettseite der Teufel, ein Dämon in menschlicher Gestalt. In der Hand hält er demonstrativ ein langes, unheilverkündendes Sündenregister, und doch ist er und die züngelnde Schlange geschlagen. Er wendet sich ab, den Blick entsetzt auf das erhobene Kruzifix in der Hand des Priesters gerichtet, den Kopf mit dem Arm abschirmend, als ob vom Kreuz der Bannstrahl «weiche von mir, Satan» ausgehen würde. Die als nacktes Kind dargestellte Seele des Verstorbenen schwebt mit gefalteten Händen hinauf zur Waage des Gerichts. Maria, die mächtigste Fürbitterin der Menschen, kniet auf den Wolken, hinter ihr zwei weibliche Heilige, die eine in prachtvollem Gewand mit einem Herzen als Attribut.¹⁴⁰ Gegenüber der Maria bittet demütig der Heilige Josef, die Lilien der Reinheit in den Händen, um Gnade für den Sünder.

Das Sterbebild von Bauen

In den Umkreis Vier letzte Dinge und der «ars moriendi» gehört auch ein Tafelbild, das im Chor der Kirche von Bauen – versteckt hinter dem Chorbogen – über der Türe zur Sakristei hängt und ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammt (Abb. 13). Im Vergleich zu den mittelalterlichen Ars-moriendi-Illustrationen zu Hitzkirch, wo eine ganze himmlische Heerschar dem Sterbenden zu Hilfe eilen, oder zu Unterschächen, wo Maria und die katholische Kirche mit dem Beichtsakrament und dem Sterbeablass den Weg zum Himmel öffnen, hat sich die Zahl der Helfer reduziert.¹⁴¹ Das düstere Geschehen ist in eine diesseitige und eine jenseitige Welt unterteilt. Im Vordergrund, in einem von der Bildmitte diagonal nach links leicht ansteigenden Bett, liegt ein nackter Sterbender. In den Händen hält er ein Kreuz und eine Kerze, aber er hat sich, obwohl der Tod im Begriff ist einzutreten, noch nicht ganz von dieser Erde gelöst. Er wendet den Kopf gegen den Betrachter, gegen das Nachttischchen mit der Medizinflasche und dem Mörser, die zum Inventar des Krankenzimmers gehören und Heilung versprechen. Sein Gesichtsausdruck ist nicht trotzig, auflehnend, vielmehr müde. Der Engel, der hinter ihm steht, fasst ihn denn auch nicht energisch, sondern liebevoll behutsam am

¹⁴⁰ Es handelt sich möglicherweise um Margareta Alacoque, gest. 1690, die Förderin der Herz-Jesu-Verehrung; LcI, Bd. 7, Sp. 505; nach 1700, vor allem auf Betreiben des Rooter Pfarrers Johann Christoph Bissling, erlebte die Herz-Jesu-Verehrung in der Innerschweiz eine erste Blüte (Gründungen von Herz-Jesu-Bruderschaften, Altarbilder, etc.), vgl. Georg Carlen. Der Zuger Barockmaler Johann Brandenburg, 1661–1729. Zug, 1977, S. 139f.

¹⁴¹ Es scheint, dass im 17. und 18. Jahrhundert unter dem Einfluss der Jesuiten die «fideles amici», die getreuen Menschen, die dem Sterbenden beistanden, immer mehr an Bedeutung verloren. Schreiner (wie Anm. 107), S. 301–302. Auch Ariès beschreibt den Weg vom «öffentlichen» Tod, an dem die gesamte Gemeinschaft teilnahm, zum «privaten» Tod bis hin zum einsamen Tod. Ariès (wie Anm. 112).

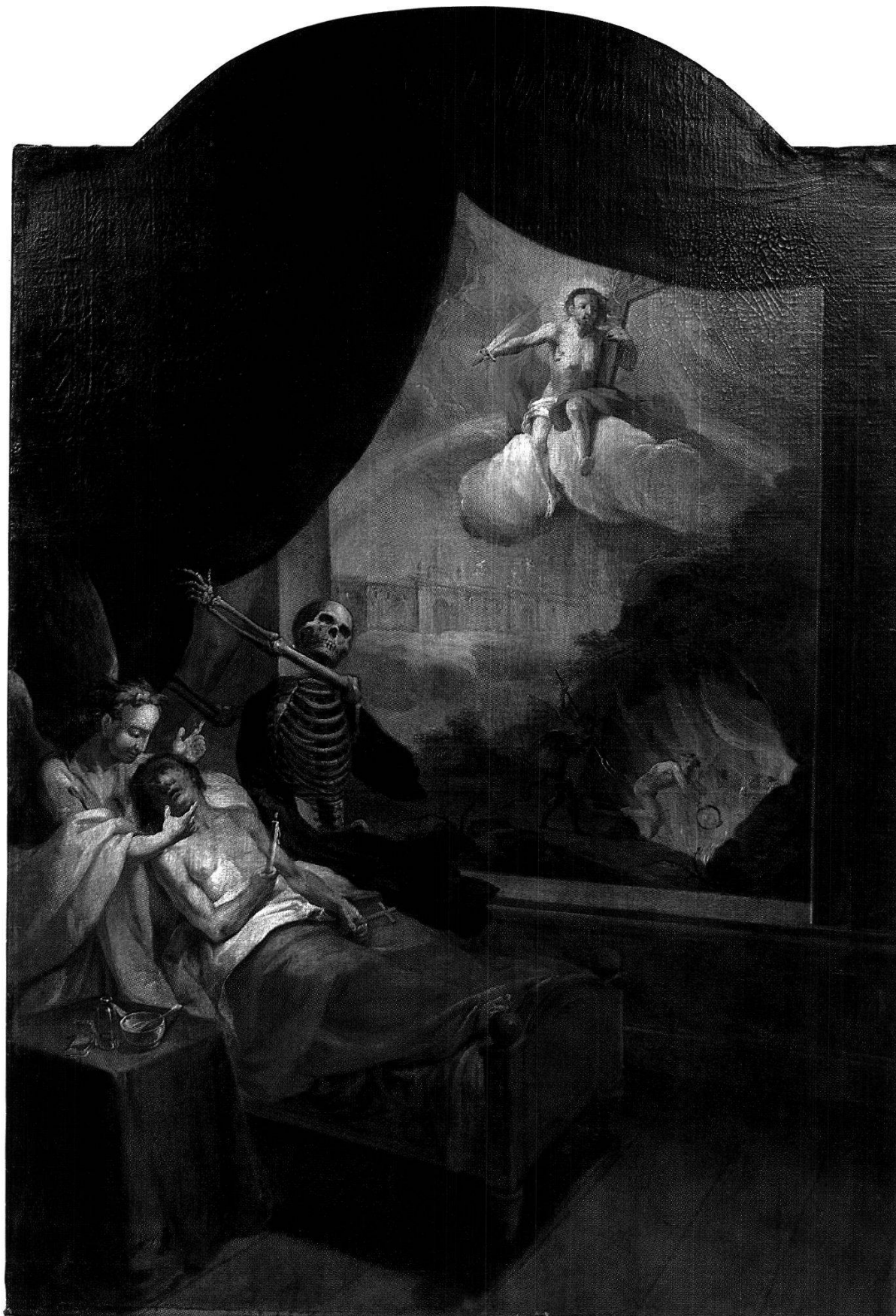


Abb. 13:
 Bauen, Pfarrkirche St. Idda. Sterbebild über der Türe zur Sakristei. Zweite Hälfte 18. Jahrhundert.

Kinn, als wollte er den Kopf des Kranken sachte in jene Richtung drehen, in die seine andere Hand zeigt. Dort ist die Wand wie ein grosses, rechteckiges Fenster geöffnet. Der Tod zieht mit einer dramatischen Bewegung den schweren Vorhang zur Seite, er ist es, der an der Schwelle zum Jenseits steht, er ist es, der die Einsicht in die andere Welt, das Eingehen in die Ewigkeit erst ermöglicht. Er wendet seinen Schädel dorthin, wo auch der Finger des Engels hinweist, lenkt den Blick weiter zu Christus, dem Richter, der als Menschensohn mit dem Kreuz auf den Wolken thront und in der Hand das Flammenschwert hält. Kaum sichtbar wölbt sich ein Regenbogen am verdunkelten Himmel. Die Ikonographie des Weltgerichts bestimmt also auch hier die Ausgestaltung des Einzelgerichts unmittelbar nach dem Tod.

Zu seiner Rechten erscheint das Himmlische Jerusalem, hell zwar, aber entrückt, eher wie eine ferne Verheissung, als wie eine greifbare Realität. Die Stadt wirkt zudem fast abweisend mit ihrer geschlossenen Mauerfront, obwohl die Tore als vorspringende Risalite mit Kolossalpilastern architektonische Akzente setzen.

Zur Linken Christi aber ist die Hölle dargestellt, nicht wie der Himmel als gebaute Architektur, Symbol der Ordnung und der Harmonie, sondern als wilde Natur, als Chaos. An der Flanke eines dunklen Hügels öffnet sich glühend rot der Eingang zur Unterwelt. Ein Teufel stösst mit einer Gabel einen nackten Menschen in diesen Schlund. Üblicherweise konzentriert sich in der Innerschweiz die Höllenikonographie auf die Darstellung des Höllendrakens, des Flammenmeers in vergittertem Innenraum, auf Verdammte, die gefesselt oder von Schlangen umwunden sind, oder auf die Figur des Teufels. Hier in Bauen kommt jedoch ein alter, im Volksglauben verwurzelter Traditionsstrang zum Ausdruck. Der Strafort wird, wie in den jüdischen und antiken Jenseitsvorstellungen, ins Innere der Erde verlegt.¹⁴² Vulkane, die Feuer ausspeien, markieren den Eingang zur Hölle oder zum Fegfeuer.¹⁴³

Das Bild der Vier letzten Dinge von Bauen drückt im Gegensatz zu den mittelalterlichen *Ars-moriendi*-Darstellungen ähnlichen Inhaltes kaum eine klare, zusehenswerte Heilsgewissheit aus. Der Engel am Kopfende des Bettes stellt die einzige Hoffnung auf Hilfe dar, alle andern fürbittenden Assistenzfiguren fehlen. Noch hat sich der Sterbende nicht vom Diesseits gelöst, noch schwebt keine kleine, nackte Seele mit gefalteten Händen hinauf zu Christus, der auch keine Siegespalme, sondern nur das Flammenschwert trägt. Und der Himmel ist weit weg, eine Stadt mit geschlossenen Toren. Es lauert zwar auch kein Dämon auf die ausfahrende Seele, aber belebt ist nur der Eingang zum Höllenschlund, in den der Teufel einen Verdammten treibt.

¹⁴² Le Goff (wie Anm. 136), S. 33–34, 36–44.

¹⁴³ LdM, Sp. 330; Auch die Einführung des Allerseelentages (2. November) durch Abt Odilo von Cluny (gest. 1049) geht auf einen Bericht über die Klagen der büssenden Seelen in einem Vulkan in Sizilien zurück, denen durch Gebete und Almosen geholfen werden kann. Bereits die erste Vita, kurz nach dem Tod Odilos vom Mönch Jostuald verfasst, enthält diese Erzählung, die dann von Petrus Damiani in seiner wenige Jahre später geschriebenen «Vita Odilonis» aufgenommen wurde und im 13. Jahrhundert durch die «Legenda aurea» des Jakobus de Voragine weite Verbreitung fand. Le Goff (wie Anm. 136), S. 153–155; Philippe Maria Halm: Altbayrische Totentänze, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 4, 1909, S. 143–159, hier S. 157.

Neben dem Totentanz, neben der dramatischen oder auch elegisch kontemplativen Begegnung des Menschen mit seiner Endlichkeit, existieren auch Einzeldarstellungen des personifizierten Todes, der sich nicht an ein gemaltes menschliches Gegenüber wendet, sondern direkt an den Betrachter. Ihm – uns also – hält er unmissverständlich den Spiegel der Vergänglichkeit vor. Wie die Könige in der mittelalterlichen Legende der drei Lebenden und der drei Toten soll der Gläubige nach der Überwindung des ersten Schocks anfangen, über die Tatsache zu meditieren, dass auch er der Verwesung verfallen ist und seine Individualität, seinen gesellschaftlichen Rang, Reichtum und Ehre verlieren wird. Die Inschriften stehen denn auch oft in der Tradition der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten. Diese allgemeingültige, an sich noch nicht religiöse Erfahrung verbindet meistens mit der Beschwörung der Vier letzten Dinge, der Mahnung zum heilsamen Leben und der Aufforderung zum Gebet für die Armenseelen.

Dem frühesten Beispiel einer Einzeldarstellung des Todes innerhalb eines grossen, heilsgeschichtlichen Programmes sind wir in Sempach-Kirchbühl begegnet. In diesen der verfeinerten Hochgotik angehörenden Wandmalereien tritt er in ungewohnter Gestalt als bekleideter Mensch auf, der in ruhiger, weitausholender Bewegung seine Sense schwingt.¹⁴⁴

*Der Tod an der Beinhausdecke von St. Michael in Zug*¹⁴⁵

Das Beinhaus von St. Michael in Zug wurde 1513 erbaut. Die Kapellenseite gegen den Friedhof hin öffnet sich in zwei grossen Arkaden. Ihnen gegenüber standen an der südlichen, fensterlosen Längsseite die Totenkratten, die sich auch über die Giebelseite hingen. Die spätgotische, von Hans Winkler signierte und 1516 datierte Holzdecke schmückten ornamentale Flachschnitzereien mit lateinischen und deutschen Inschriften und figürlichen Medaillons. Sie beziehen sich auf den Heiligen Geist, auf Maria und die hl. Anna, die Patronin des Beinhauses. Was uns hier interessiert, sind die Spruchbänder, die sich unmittelbar über den ehemals aufgeschichteten Gebeinen hingen und das gewaltige Mahnmal menschlicher Vergänglichkeit mit Worten begleiteten und ins Heilsgeschehen einordneten.

Die Giebelseite ist der Allgewalt des Todes gewidmet. In einem Halbmedaillon steht zwischen blühenden, rankenden Blumen merkwürdig klein, aber breitbeinig der Tod und markiert unübersehbar seine Präsenz mitten im Leben (Abb. 14). In der Hand hält er das Stundenglas. Schlangen und Würmer umwinden ihn, doch ist er nicht eigentlich als Skelett oder als verwesender Kadaver gekennzeichnet. Der Oberkörper, der durch Rippen strukturiert sein müsste, erweist sich als gleichmäs-

¹⁴⁴ Vgl. S. 133ff.

¹⁴⁵ Birchler (wie Anm. 54), S.120–122.

sige helle Fläche, von der steif die Gliedmassen ausgehen. Der Text ist – wie in den Totentänzen – ein Dialog zwischen dem Menschen, der seine Vergänglichkeit beklagt, und dem Tod, der zur Besserung mahnt (im Original fortlaufend):

O todt wie starch ist dein gewalt
syd du hin nimst iung vnd alt.
O Mensch du solt bessern dich
ker dich zuo got vnd sich an mich.

Im Medaillon der zweit hintersten Querborte symbolisiert der geharnischte Michael mit Schwert und Waage das Gericht:

O heliger ertzengel sant michel ein fürst des paradys. Bit gott für vns mitt flis.

Die südliche Langhausseite steht im Zeichen der «communio sanctorum», der gegenseitigen Verantwortung der Lebenden und der Toten. Die Inschrift an der Decke ruft zur Hilfe für die Armenseelen auf, und zwar in Worten, die uns im 17. und 18. Jahrhundert ganz ähnlich auch in den Beinhäusern von Schwarzenbach, Buchrain und Unterschächen begegnen (im Original fortlaufend):¹⁴⁶

Der win-kouff ist getrunken schon
wir mögen nit dem kouff ab ston
Getencken liebe kindt
all üwer guoten fründt
die kürztlich sin gestorben
vn villicht noch nitt hand erworben
gotes gnad vn barhmhertzigkajt
darum sy gros pin vn leyt
stett müessent dulden
vn dz sy die gottes hulden
selber nit erwerbe mögen
dz los dich mensch bewegen
kum inen zuo trost
das sy dester er werden erloest
us irem grossen ellendt
vnd gefvertt an dz endt
do fröd ist on leyt
als vns die gschrift seidt
die inen vn vns gott wöll geben
nach diser zitt in dem ewigen leben
an dom 1516.

¹⁴⁶ Vgl. S. 183 (Schwarzenbach), S. 187 (Buchrain); in Unterschächen steht über der Fegfeuerdarstellung: «Erbarmet euch mein, ihr meine fründt/ Die ihr mein old der glut Ehrben sind».



Abb. 14:
Zug, St. Michael, Beinhaus. Tod mit Stundenglas. Ausschnitt aus der Holzdecke. Signiert Hans Winkler, 1516.

Ein nur noch fragmentarisch erhaltenes Wandgemälde, das ebenfalls aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt und, gegen den Chor hin gerückt, wohl den Bereich mit den Totenkratten abschloss, vergegenwärtigt den anderen Aspekt der Solidarität zwischen der «streitenden» und der «leidenden» Kirche: Armenseelen greifen zu den Waffen, um ihrem Wohltäter in der Not beizustehen¹⁴⁷.

Der Tod, der dem Betrachter den Spiegel der Vergänglichkeit entgegenhält, lässt sich auch in der barocken Kunst der Innerschweiz verschiedentlich nachweisen. Zwei grössere Bildzyklen seien herausgegriffen.

*Die Toten von Schwarzenbach*¹⁴⁸

Südlich der Pfarrkirche steht ein spätgotisches Beinhaus, ein kleiner, kubischer Bau mit Pyramidendach und grosser, rundbogiger Eingangsöffnung. Jahrelange Verwahrlosung und Feuchtigkeit liessen die Wandmalereien in einen ruinösen Zustand verfallen, und dennoch bedeutet die Renovation von 1978 nicht einfach Ret-

¹⁴⁷ Paul Styger: Die Sage von dankbaren Toten im Beinhaus St. Michael, in: Zuger Neujaarsblatt, 1931, S. 35–42. 1960 wurde das nur noch fragmentarisch erhaltene Wandgemälde übermalt und 1984 wieder freigelegt. Freundliche Mitteilung von Dr. Josef Grünenfelder. Sehr eng verwandt mit der Darstellung im Beinhaus von St. Michael Zug ist jene am Beinhaus von Baar, die aber durch Renovationen stark beeinträchtigt ist. Linus Birchler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Bd.1. Basel, 1934, S. 72–76. Ich möchte das Thema der «dankbaren Toten» in der Innerschweizer Kunst einmal als Ganzes publizieren.

¹⁴⁸ Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. IV. Basel 1956, S. 366.

tung vor dem sichern Untergang, sondern auch in einem gewissen Sinn Zerstörung. Erhalten geblieben ist zwar die Rötzelzeichnung eines Kriegers, ein Wappen¹⁴⁹ und Pilgerzeichen. Entfernt – oder mindestens nicht mehr sichtbar – sind heute die Reste einer ersten farbigen und einer zweiten Fassung in Grisailletechnik. Sie zeigten Fragmente von stilisierteren und im Vergleich zur letzten Fassung weniger souverän gestalteten Toten und Schädeln mit gekreuzten Knochen. Schwerer fällt ins Gewicht, dass bei der Konzentration auf die letzte dritte Fassung die zwar nur fragmentarisch erhaltenen, aber Subtilität und Qualität verratenden Reste schematisiert und vergrößert wurden, so dass der von Reinle gezogene Vergleich mit dem Totentanz von Hasle nicht mehr nachvollziehbar ist.¹⁵⁰

Die heute sichtbaren Wandmalereien in Grisailletechnik stammen wohl aus der Zeit des Kirchenbaues um 1680 (Abb. 15). Sie präsentieren in den Gewölbezwickeln und an der Altarwand Tote mit den üblichen Attributen. Die Aufnahmen vor der Renovation von 1978 zeigen, dass ihre Rippen seit jeher recht schematisch, die Wirbelsäule klötzchenartig, die Gelenke wie Ringe gestaltet waren. Die Köpfe jedoch wirkten zierlich und auffallend ausdruckstark: spärliche Haare umrandeten den herzförmigen Schädel, der unten in ein eckiges Kinn mit schütterten Bartstoppeln auslief. Die Wangen schienen eingefallen, Wimpern verstärkten zum Teil den Blick aus den grossen Augen. Vor allem die eigenwillige und feingeschwungene Linie quer über die Stirn, eher Schädelnaht als Braue, erhöhte die Expressivität. Gerade dieses, den Gesamteindruck prägende Element von Augen und Linien hat die Renovation stark vergrößert und auf ein flaches, fast ornamentales Zeichensystem reduziert.

Längs den Seitenwänden standen wohl ursprünglich die Totenkratten oder Schädelbehältnisse, die bis hinauf zum Ansatz der Gewölbezwickel reichten. Die Malerei der rechten Seitenwand ist bis auf ein Fragment zerstört: oben im Scheitel steht «IHS», darüber rundet sich ein Band mit der Inschrift «Erbarmet Euch Doch...». Möglicherweise war darunter das Fegfeuer dargestellt oder durch Texte vergegenwärtigt, erinnern doch diese Worte an die Aufforderung in den Beinhäusern von Buchrain, St. Michael in Zug und Unterschächen, den Armenseelen durch Gebete, Messen, Almosen und gute Werke beizustehen.¹⁵¹ Auf der gegenüberliegenden Seite verkünden die spärlichen Überbleibsel einer gerahmten Inschrift die Rolle des Todes als Gleichmacher und den Grundgedanken aus der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten.¹⁵²

Die beiden ganzfigurigen Gerippe an der Chorwand, die wohl ursprünglich den Altar oder Gebeine flankierten, stehen auf einer gerundeten Kuppe und halten – fast

¹⁴⁹ Die Rötzelzeichnungen sind über der zweiten Fassung in Grisailletechnik, aber unter der dritten, renovierten Fassung angebracht.

¹⁵⁰ Vgl. Fotomaterial im Amt für Denkmalpflege in Luzern, u.a. Aufnahmen um 1945, Neg. Nr. B 3370–B 3373; meine Aufnahmen um 1972.

¹⁵¹ Vgl. S. 181 (Zug), S. 187 (Buchrain).

¹⁵² Entziffern konnte ich folgende Teile «O Mentsch betracht aus ...dein/ was dis gebein für volg (?) sey gsein/ Ohn zweifel warens arm und reich/ J...ss ein anderen gleich/ (un?)scheid hie gar nit ist./ wir waren all was du jetzt bis/...stard auch Jung und alt./ (h?)aben wir ein gestalt/ auch müessen also werden/...zu dir/...gl auss hertzen grund/ ...stund».



Abb. 15:
Schwarzenbach, Beinhaus. Todesdarstellungen. Wandmalerei. Um 1680.

möchte man sagen «verschämt» – ein Leichen- oder Bahrtuch vor sich aufgespannt, das auf den Photographien von 1945 noch Inschriften enthielt. Nur Füsse, Hände und der Kopf sind sichtbar.

Daneben, im untern Teil der Gewölbezwinkel, scheinen zwei ganzfigurige Skulpturen wie Herolde ihre Botschaft aus einer Schriftröhre vorzulesen oder dem Publikum vorzuzeigen. Das eine hält in der Hand die Sense.¹⁵³ Das Fragment seines Spruches

Frag den Todten
... der Bahr
...un längst
...storben war
Er sagt es soll...
denn alle Mentschen
sterben Müessen

deckt sich mit einem Hinweis von Estermann, der am Ende des letzten Jahrhunderts im Beinhaus von Hochdorf stark beschädigte Fresken gesehen haben will, die den Sensemann und den Aufruf:

Frag den Todten an der Bahr
Der unlängst gestorben war –

und die Antwort:

Es soll noch keinen verdriessen
Alle Menschen sterben müessen

zeigten. Entweder handelte es sich um eine mehr oder weniger identische Darstellung, oder Estermann hat die beiden Beinhäuser verwechselt.¹⁵⁴ Tote, die sich über das Jenseits äussern, kennt man aus der mittelalterlichen und barocken Exempel- und Erbauungsliteratur, doch geht es dabei in der Regel um die Klage eines Verdammten, um den Hilferuf einer Armenseele, um die Mahnung zur Umkehr oder die Ankündigung des nahenden Todes. Hier in Schwarzenbach beschränkt sich die Aussage auf die unabänderliche Tatsache, dass alle dem Tod verfallen sind. Im

¹⁵³ Rosenfeld (wie Anm. 15), S.10–14.

¹⁵⁴ Melchior Estermann: Geschichte der alten Pfarrei Hochdorf, des Johannes-Ordenshauses Honrain, wie der Tochterpfarreien Honrain, Wangen, Ballwil und Rain (...). Luzern 1891 (Heimatkunde des Cantons Luzern, 12), S. 58. Rahn erwähnt in seiner Abhandlung über die Totentänze – rund 10 Jahre vor dem Erscheinen von Estermanns Heimatkunde – Hochdorf nicht und zitiert in Schwarzenbach nur jene heute noch lesbare Inschrift beim Gerippe mit den Totengräberwerkzeugen. Rahn (wie Anm. 106), S. 218. Der Spruch scheint sich einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben, kommt er doch auf einem Andachtsbildchen unter einem sich in einer gemauerten Gruft aufsetzenden Gerippe vor. Sammlung von Andachtsbildchen im Kloster Wesemlin, Luzern (eingesehen mit freundlicher Unterstützung von P. Dr. Rainald Fischer).

Zwickel gegenüber wendet sich ein ähnlich gestaltetes Gerippe ebenfalls leicht dem Altar zu. Es balanciert die Sanduhr auf dem Kopf. Auch es hat ein Papier entrollt, doch der Text ist ganz zerstört.

Während diese zwei Skelette im Ansatz der Gewölbezwickel optisch eher wie Bestandteile der Chorwand wirken, gehören die Heiliggeisttaube über dem Altar und die drei halbfigurigen Todesgestalten zur Deckenmalerei. Ihre Frontalität und Ruhe verstärken ihren Memento-mori-Charakter. Alle drei halten eine Inschrifttafel oder eher einen Spiegel mit barocker Rahmung auf dem Kopf, in dem der Besucher des Beinhauses, der unten zwischen den Knochen und Schädeln stand, sich und sein unausweichliches Schicksal erkennen sollte. Das Skelett über der Türe umklammert den Spiegel, der heute leer ist, mit beiden Händen, jenes an der rechten Seitenwand erhebt zusätzlich demonstrativ einen Pfeil, Sinnbild für die Strafe Gottes und das mörderische Walten des Todes.¹⁵⁵ Am besten erhalten ist die Figur links, aus deren Hüfte Pickel und Schaufel aufsteigen. Es handelt sich um Werkzeuge der ländlich-bäuerlichen Bevölkerung, und zugleich sind es die Werkzeuge des Totengräbers und Adams, der durch seine Sünde den Tod in die Welt brachte und als Strafe den Acker im Schweisse seines Angesichts bebauen muss.¹⁵⁶ Der Spiegel umschreibt in der einzigen vollständig erhaltenen Inschrift diese Bedeutung verbal:

So oft dis bruchst
zu gleich Betracht
dass dir darmitt
das grab werd gmacht.

*Der Tod und die Vier letzten Dinge von Buchrain*¹⁵⁷

Die Grisaillemalereien im Beinhaus von Buchrain stammen aus dem 18. Jahrhundert. Auch sie verknüpfen die Vergänglichkeit als allgemein menschliches Los mit christlich eschatologischen Vorstellungen. Die Vielschichtigkeit des Programmes, die belehrende Absicht, die Intensivierung der Furcht vor den Schrecken der Straforte, verbunden mit der Mahnung zum gottgefälligen Leben weisen auf die Bildungstradition der Jesuiten hin. Der Auftraggeber, vermutlich der Pfarrer, baute in dieser gemalten Busspredigt eher auf Abschreckung und Gericht, weniger auf Gnade und Hoffnung.

¹⁵⁵ Der Pfeil als Attribut des Todes, vgl. Rosenfeld (wie Anm. 15), S. 16–18; als Sinndbild der Pest und der Strafe Gottes, vgl. Henry H. Mollaret; Jacqueline Brosselet: La peste, source méconnue d'inspiration artistique, in: *Jaarboek 1965 Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*. Antwerpen 1965; Verena Sussmann: Maria mit dem Schutzmantel, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, S. 285–353, hier S. 316–320.

¹⁵⁶ Vgl. Altdorfer Balustrade, S. 136f.

¹⁵⁷ von Moos (wie Anm. 103), S. 239. Die Gemälde wurden bei der Renovation von 1925 stark übermalt. Letzte Restaurierung: 1985.

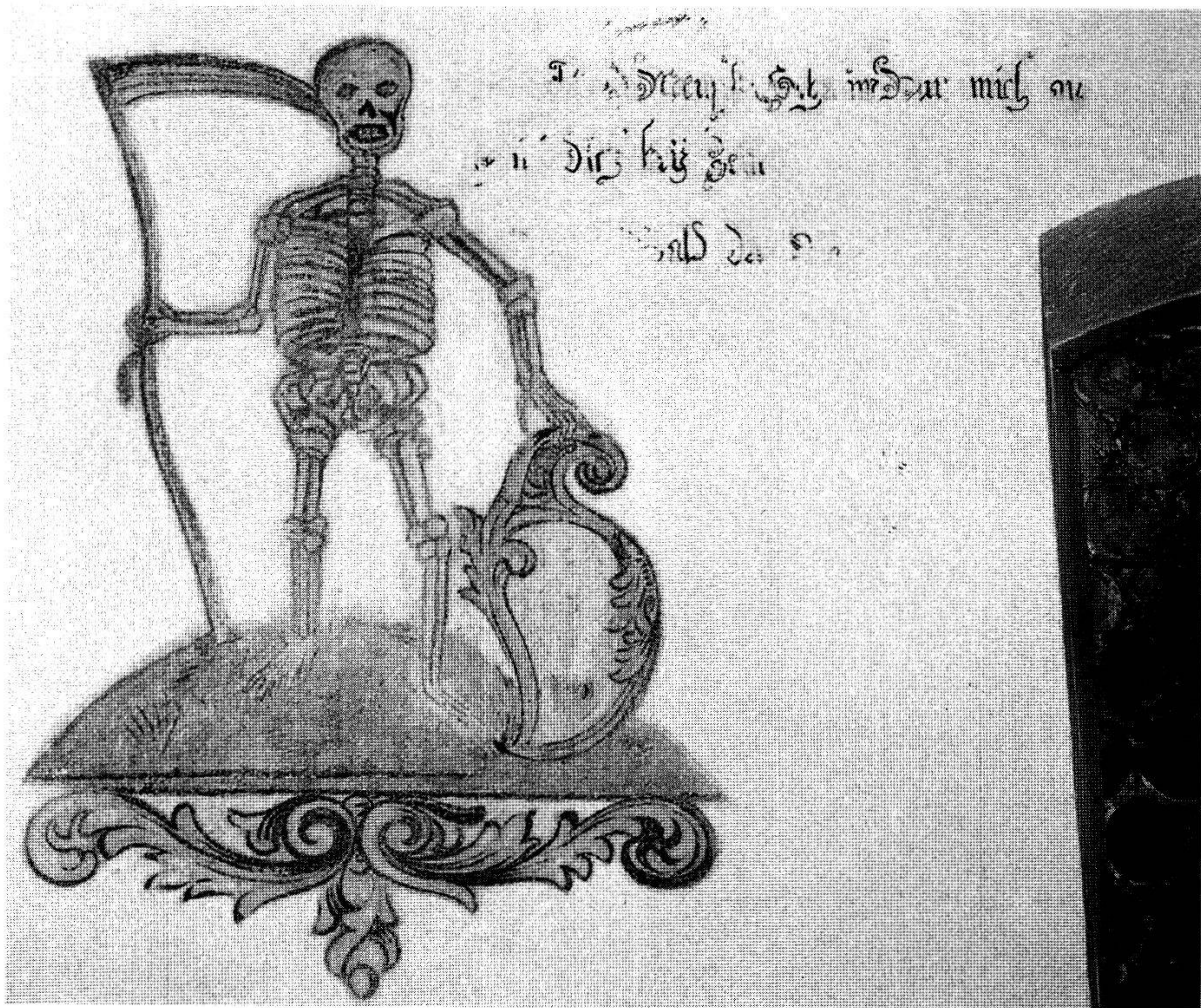


Abb. 16:
Buchrain, Beinhaus. Der Tod mit Sense. Wandmalerei. 18. Jahrhundert.

Von Dürstlichkeit und barockem Pathos geprägt ist das Altarbild, eine Pietà. Maria, die Brust vom Schwert durchbohrt, hebt leidvoll die Augen zum Himmel. Vor ihr, frontal, der helle, steil aufgerichtete Leichnam Christi.

Das wie die Wandbilder in Grisailletechnik gemalte Antependium beschwört Vanitas-Gedanken: im Oval des Mittelteils erinnert ein Stilleben, bestehend aus den üblichsten und zugleich in ihrer lapidaren Aussage einprägsamsten Todesattributen Schädel, gekreuzte Knochen und Sanduhr, an Endlichkeit und Tod. Auf den seitlichen Kompartimenten erkennt man eine brennende und eine soeben erloschene Kerze, die Rauch absondern. Die Kerze als Lebenslicht, das sich selber langsam aufzehrt und verglüht oder plötzlich ausgeblasen wird, und der Rauch, der sich ebenfalls in Nichts auflöst, gehören zu den beliebtesten Vergänglichkeitsmetaphern der barocken Lyrik und Erbauungsliteratur. Sie verkünden anschaulich das «sic transit gloria mundi», die «fragilità della nostra vita».¹⁵⁸

¹⁵⁸ Filippo Picinelli: *Mondo simbolico*. Mailand 1669, S.613.– Das Leben als Flämmlein, das aufglüht und verglüht, spielt auch in der Innerschweizer Sage eine Rolle. Auch in unserer Region dürfte der Ursprung vieler solcher Sagen in der Exempelliteratur und den Predigtmärlein zu suchen sein. Denke (wie Anm. 2); Hain (wie Anm. 18), Moser-Rath (wie Anm. 2).

Die Lehre von den Vier letzten Dingen, den «quatuor novissima» vergegenwärtigt die Darstellung über der Türe.¹⁵⁹ Auf das Medaillon mit dem Tod, der in einen Mantel gehüllt ist und die Sense wie eine Siegesfahne hält (Abb. 16), folgt das Gericht dargestellt durch eine menschliche Halbfigur in rotem Mantel vor blauem, durch Wolken als Himmel gekennzeichnetem Grund. In der Hand hält sie die Rechtsattribute Waage und Schwert. In der Kartusche mit dem Fegfeuer brennen die Seelen in einem Kerker, der durch ein vergittertes Fenster im Hintergrund angedeutet ist. Die Hölle besteht aus einem Flammenmeer, Teufel quälen den Verdammten, um dessen Kopf Flammenzungen wie ein negativer Heiligenschein lodern. Es fehlt der Himmel, die Hoffnung auf Gnade, der Lohn für die guten Werke. Von der fragmentarischen Inschrift ist noch zu entziffern:

Zum Erst der Todt, dan das Gericht. hast
lätz gelebt das Fägfeuer
Bist du in der Waag an Sünden zu
schwer die Hölle und ewige Verdamnis.

An den Chorschrägseiten gewähren zwei rechteckige Wandgemälde nochmals Einblick in die Orte der Strafe: gefesselte Armeseelen schmachten im Fegfeuer und flehen – wie in Zug, Schwarzenbach und Unterschächen – um die Hilfe der Lebenden «Erbarn Euch unser zum wenigsten/ Ihr unserer Fründ. Job. 9 cap.». Unter dem anderen Bild, das vermutlich nicht das Fegfeuer, sondern die Hölle meint, steht «Dan die Hand Gottes hatt uns getrofe/ von wege unseren Sündenschulden».

Zu diesen Darstellungen aus dem Themenkreis der christlichen Eschatologie gesellen sich im hintern Teil des Langhauses zwei Einzelbilder des Todes als Mahnmaße allgemeiner menschlicher Vergänglichkeit. Ihre Inschriften stellen jedoch wiederum den Bezug zu den Vier letzten Dingen her. Über gemalten Barockkonsolen erheben sich auf auffallend stark gerundeten, mit Gras bewachsenen Hügeln nackte Gerippe mit kahlem Schädel und stark betonten Gelenkstellen. Sie stützen sich auf

¹⁵⁹ Die Vier letzten Dinge umfassen Tod-Fegfeuer-Himmel-Hölle oder Tod-Gericht-Himmel-Hölle und berufen sich auf den Propheten Jesus Sirach, der zu Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Güte gegen jedermann mahnt, auch gegenüber den Toten «an alle Lebenden verteile Gaben und selbst dem Toten sollst du Liebe nicht versagen» (7,33), und der seine Mahnung mit den Worten schliesst «Memorare novissima tua et in eternum non peccabis», «Denk an deine letzten Dinge, und du wirst in Ewigkeit nicht sündigen» (7,36) oder auf das 5. Buch Moses oder Deuteronomium «utinam sapient et intelligerent ac novissima providerent», «Wenn sie klug wären, dann begriffen sie es, sie würden ihr künftiges Ende bedenken» (32,29). Als geschlossenes Thema kommen sie vermutlich erstmals um 1430 in Gerard de Vliedervovens «Cordiale quatuor novissimorum» vor, einem Werk, das als Anleitung und Handbuch für die Priester diente und im 15. und 16. Jh. durch Handschriften und Drucke Verbreitung fand. Zum Teil waren den vier Kapiteln mehrfigurige Bilder vorangestellt. Spätestens im 16. Jh. erschienen aber auch Einblattdrucke unabhängig vom Cordiale. Um 1600 lässt sich eine Änderung in der Ikonographie feststellen, treten doch neben die szenischen Darstellungen auch Serien mit einzelnen Affektfiguren, welche die Formen des Jenseits als Seelenzustände darstellen. Himmel, Hölle, Fegfeuer (wie Anm. 99), S. 320. In der Innerschweiz sind die Vier letzten Dinge nicht nur als Grundidee eines ikonographischen Gesamtprogrammes nachzuweisen, sondern, wie hier in Buchrain, auch recht häufig als eine vierteilige Folge.

einen Schild oder einen Spiegel, dessen Rahmen Rokokoornamente aufweist. Darauf steht – heute sehr stark zerstört, aber bei meinem ersten Besuch noch lesbar – die bekannte Formel «Hodie Mihi/ Cras Tibi» links und die deutsche Übersetzung «Hüt an/ Mir/ Morgen/ an dir» rechts. Der Knochenmann links hält eine Sense und wendet sich an den Betrachter mit der Mahnung zum gottgefälligen Leben:

Betracht Mensch
Schau nur mich an
Rüst Dich bei Zeyten
noch so stark, noch so
hübsch nur zu bald
Mäht Dich nieder
der Sensemann.

Der Tod auf der gegenüberliegenden Seite streckt drei Pfeile empor, mit denen er jeden erlegt. Er sieht sich weniger als eigenmächtig Handelnder, denn als Werkzeug Gottes. Er verweist – einmal mehr – auf das unausweichliche Ende und das Gericht:

Alle die da sitzet und kniet bedenkt:
Dass wie das letzte
Körnli in der Sanduhr gesunken ist diese
Pfieler Euch sicher treffet
und Euch vor dem Richter
stellt der dan Euch das
verdiente Loos
ertheilen wird.

SCHLUSS

Ich habe versucht, einige Aspekte der Todesikonographie in der Innerschweiz auszubreiten und anhand der Beschreibung einzelner ausgewählter Beispiele zu verdeutlichen. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Nicht berücksichtigt wurden die eigentlichen Totentänze von Jakob von Wyl im ehemaligen Jesuitenkollegium, heute Regierungsgebäude, und von Caspar Meglinger auf der Spreuerbrücke in Luzern, von Wolhusen, Hasle und Emmetten.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Über sie erscheint im Rahmen einer Ausstellung im Historischen Museum in Luzern eine eigene Publikation (Die Spreuerbrücke in Luzern. Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung. Luzern 1996). Aus dem gleichen Grund habe ich auf die Abhandlung der Sieben Todsünden im Beinhaus von Unterschächen verzichtet, die 1996 als gedruckter Vortrag zum internationalen Totentanzkongress veröffentlicht werden wird.

Der Eindruck der Präsenz des Todes in der Innerschweizer Kulturlandschaft ist vor allem den zahlreichen Schäfeldarstellungen zu verdanken. Sie dominieren Vanitas-Stilleben, zieren Wände, Türen, Friedhofkreuze, das «castrum doloris», Beerdigungsfahnen, Sargtücher etc. Echte Schädel sind als eindrückliches Memento mori mit oder ohne Inschriften in Mauern eingefügt. Ihre Aufzählung und ihre Einordnung in das jeweilige ikonographische Programm hätte den Rahmen dieses Artikels gesprengt.

Interessante Themenkreise, die Teil des Totenbrauchtums waren, mussten weggelassen werden. So hätte beispielsweise die Analyse der Funktion und der genauen Plazierung der vier überlebensgrossen Totengerippe an der Sakristei der Jesuitenkirche in Luzern, die auf Holz gemalt und den Konturen nach ausgesägt sind und bei der Totenmesse zur Tumba gestellt wurden, zusätzlicher Archivstudien bedurft.¹⁶¹

Ausgeklammert habe ich ferner jene Bereiche, die sich mit den Armenseelen befassen. Zu ihnen gehören unter anderem die Vier letzten Dinge, Fegfeuerdarstellungen, die «dankbaren Toten» oder Fridolin mit Urso.

Anschrift der Verfasserin:

Regula Odermatt-Bürgi, Huob, 6370 Oberdorf

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Kantonale Denkmalpflege Luzern (P. Ammann, Luzern); Abb. 3: Rudolf Steiner, Luzern; Abb. 4, 5: Foto Weber-Odermatt, Stans; Abb. 6, 14: Kantonale Denkmalpflege Zug (Alois Ottiger, Zug); Abb. 7, 8, 9: Theres Bütler, Luzern; Abb. 10: Historisches Museum Luzern (Urs Bütler, Luzern); Abb. 11, 13: Firma Stöckli, Stans; Abb. 12, 15, 16: Kantonale Denkmalpflege Luzern.

¹⁶¹ Sie befinden sich heute im Historischen Museum in Luzern. Reinle (wie Anm. 22), S. 341.

