

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 63-64 (1983-1984)

Artikel: Der Tod als Jäger : ikonographische Bemerkungen zum Schlussbild
des Berner Totentanzes
Autor: Bächtiger, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043471>

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: 22.01.2026

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

Der Tod als Jäger

Ikonographische Bemerkungen zum Schlussbild des Berner Totentanzes

Franz Bächtiger

In der Rezeptionsgeschichte hat der Berner Totentanz schon immer als Manuels berühmtestes Werk figuriert. Joachim von SANDRART berichtet bereits 1679, Bern gennesse «viel Lobs wegen eines kunstreichen Todtentanzes auf einem Kirchhof daselbst, von ihrem Niclas Manuel vortrefflich gemahlt: welches aber, aus Unachtsamkeit und wenig Liebe zu der Kunst, damals zu Grund verfallen»¹. So

kennen wir das 1516/17 an die Umfassungsmauer des Predigerklosters gemalte Kunstwerk lediglich durch die Kopie, welche Albrecht Kauw 1649 mit grosser Sorgfalt geschaffen hat, elf Jahre bevor die Mauer mit dem Totentanz einer Strassenerweiterung weichen musste. Die kleinformatigen Blätter in Gouachetechnik von Kauw können dennoch eine präzise Vorstellung vermitteln, wie das monumentale Totentanzgemälde von ungefähr 80 m Länge und 3 m Höhe kurz vor der Demolition ausgesehen hat.

Der Zyklus besteht aus 24 Bildern. Die ersten zwei lassen sich auf Grund ihrer Bildrahmen als Tafelgemälde be-



Abb. 1. Albrecht Kauw nach Niklaus Manuel: Schlussbild des Berner Totentanzes (1649).

stimmen; sie zeigen den «Sündenfall», «Moses mit den Gesetzesstafeln», «Christus am Kreuz» und das «Beinhaus» mit den musizierenden Toten. Auf diese Einleitung folgt die Ständereihe des eigentlichen Totentanzes, an dessen Ende die Selbstdarstellung Manuels als Maler des makabren Schauspiels steht. Den Epilog gibt das Schlussbild des «Predigers», das analog zu den Eingangsbildern gerahmt ist und damit die ikonographische Verbindung zum Auftakt des Totentanzes herstellt. Die formale und inhaltliche Komplexität gerade dieser Darstellung (Abb. 1) hat in der Manuel-Forschung zu höchst unterschiedlichen Interpretationen geführt. Im Vordergrund stand dabei immer wieder die spezifische Frage, ob oder wie dieses Schlussbild zum ursprünglichen Werk Manuels gehört haben könnte.

Sentenzen

Schon Carl GRÜNEISEN, der als Theologe, Literatur- und Kunstschriftsteller und Dichter 1837 die erste Monographie zu Manuel verfasst hat, definierte das Predigerbild als eine «verwickelte Allegorie, worauf der Redner von der Kanzel herab den Totenkopf darhält, während die ganze umgebende Gemeinde am Boden liegt, jeder mit einem Pfeil durch die Stirne getroffen; voran der Tod, Köcher und Bogen umgespannt und mit der Sichel ausholend; rückwärts ein alter, weit geästeter Baum, dessen Stamm zur Hälfte von der Axt gefällt, und aus dessen Zweigen eine Menge von Menschen herabstürzt»². Vorausgesetzt, dass bei Manuel «unstreitig die geniale Laune, die seine ganze Bilderreihe durchherrscht», das Wichtigste sei, «wenn von der künstlerischen Auffassung des Totentanzes die Rede wird»³, sind hier wohl keine ästhetisch positiven Aspekte zu gewinnen. Grüneisen, dem es vorbehalten war, «unsern Landsmann auch nach seiner künstlerischen Seite hin zum ersten Male zu würdigen»⁴, blieb den Beweis schuldig, dass auch in diesem Fall «die Gruppierung des Ganzen in eine befriedigende Harmonie gebracht» worden wäre⁵. Noch schärfer urteilt 1878 Salomon VÖGELIN: «Das Schlussbild mit seiner fünffachen Allegorie fällt dann wieder aus der Höhe künstlerischer Konzeption und zeigt nichts als ein lebloses Nebeneinander von zusammengerafften, einander ausschliessenden Motiven.»⁶ Solcher Gegensatz wird deutlich in der Behauptung, Manuel sei «im Hinblick auf die Vielseitigkeit und Kraft seines Geistes, auf seine unerschöpfliche Erfindungsgabe und das Vermögen scharfer Wiedergabe der äussern Wirklichkeit, auf seinen hochentwickelten Schönheitssinn und die Schärfe seiner Charakteristik, endlich auf die Mannigfaltigkeit der technischen Darstellungsmittel unstreitig der grösste Künstler, den die Schweiz hervorgebracht»⁷. Und wenn schon der Totentanz

«als das grossartigste und auch künstlerisch bedeutendste Werk dieser symbolisch-satirischen Tendenz» gelten sollte⁸, dann gab es für das ästhetische Defizit des Schlussbildes nur eine externe Erklärung: Die festgestellten Mängel könnten nämlich der Erneuerung von 1553 zugeschrieben werden, «bei welchem Anlass mindestens die Figur des Predigers im Schlussbild ihre gegenwärtige Gestalt erhielt»⁹. Das Schlussbild wurde damit Manuel keineswegs abgesprochen, vielmehr betonte Vögelin die ursprüngliche Herleitung des «Predigers» aus dem Basler Totentanz; für die Bildmotive des Todes als Jäger und Mäher verwies er auf die ikonographischen Vorlagen in der Holzschnitt-illustration zum *Ackermann aus Böhmen* (Bamberg 1461)¹⁰. Demgegenüber hatte Alfred WOLTMANN bereits 1874 eine direkte Beziehung zwischen Manuels Predigerbild und einem Holzschnitt im Predigtbuch *De arbore humana* von Johannes GEILER VON KEYSERBERG (Strassburg 1521) vermutet¹¹. Auch Johann Rudolf RAHN stellt die Urheberschaft Manuels für das Schlussbild nicht in Frage; es entspreche der «von Alters her bekannten Darstellung der Todespredigt, deren verschiedene hier auf einem Gemälde vereinigten Episoden in Bildern und Predigten mehrfach behandelt worden sind»¹². Diese rein ikonographische Bewertung fiel Rahn um so leichter, als er Manuels Kunstfertigkeit mit der Auflage zu relativieren glaubte, dieser sei nicht imstande gewesen, «die volle Weihe des Künstlers zu empfangen»¹³.

In die gleiche Kerbe hieb 1897 Alexander GOETTE, mit der Absicht, den Berner Totentanz von Grund auf zu disqualifizieren. Die überschwängliche Anerkennung, welche Manuel gelegentlich gezollt werde, könnte im besten Fall im Bezug auf «manch originelle und schöne Einzelheit» verstanden werden, «verallgemeinert würde sie nur eine Verkennung dessen bezeugen, wodurch der Totentanz allein zur rechten Kunst führen konnte»¹⁴. Manuel habe zwar

² C. GRÜNEISEN, *Niclaus Manuel. Leben und Werk eines Malers, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhundert*. Stuttgart und Tübingen 1837, 158.

³ Ebd., 160.

⁴ S. VÖGELIN (wie Anm. 1), LXII.

⁵ C. GRÜNEISEN (wie Anm. 2), 180.

⁶ S. VÖGELIN (wie Anm. 1), XCIII.

⁷ Ebd., CX.

⁸ Ebd., LXXVI.

⁹ Ebd., LXXXII.

¹⁰ Ebd., LXXXVIII.

¹¹ A. WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*, Band 1. Leipzig 1874, 246 f.

¹² J. R. RAHN, *Niklaus Manuel. Repertorium für Kunsthistorik*, Band III, Heft 1. Stuttgart 1879, 14.

¹³ Ebd., 32.

¹⁴ A. GOETTE, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Strassburg 1897, 166.

die traditionelle Struktur der Totentänze übernommen, das heisst: «einfach die alte Predigt illustriert, und diese Illustration auf den Anfang und den Schluss des ganzen Gemäldes verteilt». Neu sei nicht die theologische Auseinandersetzung, sondern bloss ihre bildliche Darstellung; und «da sie mehrfach ungeschickt war, so möchte ich sie nicht gerade zur Charakteristik Manuels empfehlen»¹⁵. Während der «Sündenfall» und der «Prediger» sich im Hinblick auf das Basler Vorbild allenfalls noch verteidigen liessen, so könnte dies für «Moses» und «Christus» gerade nicht gelten, denn sie würden ihren Zweck vollkommen verfehlen, so wie die Predigt des Predigers: «Da das Totentanzgemälde das, was im Schauspiel sichtbar war, wiedergeben sollte, so war das Bild des Predigers natürlich, jedoch nicht die Darstellung des Inhalts seiner Predigt.»¹⁶ Wie sehr sich Manuel vom Grundgedanken des Totentanzes entfernt habe, zeige auch die in «ihrer Absurdität und Geschmacklosigkeit» übertriebene Selbstdarstellung des Malers am Schluss des Tanzreitens. So sei es gekommen, dass «die zielbewusste, harmonische Entwicklung eines künstlerischen Gedankens zurücktrat gegen die Neigung, mit ungezügelter Phantasie und populärer Satire die socialen und religiös-politischen Ziele seiner Zeit zu verfolgen»¹⁷.

Zwar mit der gleichen Logik, aber zu diametral gegenteiliger Meinung gelangt Adolf FLURI, der 1901 mit seiner verdienstvollen Studie über die Stifterwappen des Berner Totentanzes hervortrat. Seine Hauptaufgabe sah er darin, «historisches Material für eine richtige Beurteilung und Würdigung der grossartigen Schöpfung Manuels zu liefern»¹⁸. Gestützt auf den Fachreferenten Vögelin konnte er es sich nicht versagen, mit der Aufwertung des «Malers» und mit dem Ausschluss des «Predigers» auch grundlegende ästhetische Urteile zu fällen. «Es war ein genialer Gedanke Manuels, auch den Maler in den Totentanzreigen aufzunehmen. Auf allen früheren Darstellungen fehlt er. Er bildet den natürlichen und notwendigen Abschluss des Totentanzes; wenn er selbst vom Tod geholt wird, hört das

Malen auf. Ein weiteres Bild hat bei solcher Auffassung keinen Sinn. Nun folgt aber noch eine allegorische Darstellung, die wir schon wegen ihrer Plumpheit und Abgeschmacktheit unmöglich Manuel zuschreiben können.»¹⁹ Für eine spätere Zutat des «Predigers» spreche außerdem die Tatsache, dass der sonst immer wiederkehrende Säulen Gang und mehr noch die Wappen fehlen, welche sonst «ausnahmslos bei jeder vorigen Gruppe» stehen²⁰. Ikonografische Einwände, etwa der Rekurs auf den «Prediger» in den Totentänzen von Basel und Strassburg, seien ebenso wenig schlüssig wie der vage Hinweis auf einen Holzschnitt von 1461 als mögliche Vorlage. Viel eher dürften an dieser Stelle die Überreste eines früheren Zyklus vermutet werden, vorausgesetzt, dass hier schon vor Manuel ein Totentanz existiert habe²¹. Die Zuflucht zu dieser waghalsigen Hypothese verrät zugleich, was Fluri dilettierend am Herzen lag: Die schöpferische Kunst Manuels durfte auf keinen Fall durch fremdes Beiwerk verunreinigt werden. Oder, um mit der Reserve des Historikers zu sprechen: «Dass Manuel eine so abgeschmackte Allegorie nachgeahmt haben soll, kommt uns sehr unwahrscheinlich vor.»²² Zu solcher künstlerischer Idealisierung passt denn auch Fluris energisches Bemühen im Kampf gegen die «landläufig gewordene Auffassung», wonach Manuels Totentanz als ein «Vorläufer, ja als ein Bahnbrecher der Reformation in Bern» zu betrachten sei²³.

Mit Fluris Ausführungen schien der Weg frei für die rein künstlerische Fragestellung. Vorerst galt es aber, den bitteren Nachgeschmack zu beseitigen, den Goette mit seinem ästhetischen Aufguss verursacht hatte, den Fluri allerdings vornehm ignoriert wissen wollte. Dagegen suchte Lucie STUMM 1925 in ihrer Manuel-Monographie Goettes Verdikt mit dem verständnisvollen Hinweis zu entkräften, dieser habe zum einen Manuels Totentanz nur «in der Kopie aus zweiter Hand» gekannt, zum andern sei es schwierig, «sich nach der Kopie des zweimal restaurierten Wandgemäldes auch nur annähernd einen Begriff von der Wucht und ernsten Grösse der Originalschöpfung zu machen»²⁴. Neue Massstäbe für die künstlerische Beurteilung könne jedoch der durch glücklichen Zufall erhalten gebliebene Originalentwurf des «Chorherrn» setzen. «Bei genauer Be trachtung der Veränderungen, welche die Todesszene des Chorherrn vom Originalentwurf bis zur Kopie erlitten hat, wird man mit Leichtigkeit den Rückschluss auf die übrigen Todesdarstellungen ziehen können.»²⁵ Dieser Rückschluss kann freilich nicht für das Schlussbild des «Predigers» gelten, «da es späterer Zusatz zu sein scheint»²⁶. Mit Berufung auf die Beweisführung Fluris wird dieses Schlussbild Manuel abgesprochen, und «der Berner Totentanz findet also mit der Selbstdarstellung des Künstlers, dem der Tod die Malgeräte entreisst, seinen natürlichen und neuartigen Ab-

¹⁵ Ebd., 150f.

¹⁶ Ebd., 151.

¹⁷ Ebd., 159.

¹⁸ Ad. FLURI, Niklaus Manuel Totentanz in Bild und Wort. *Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1901*. Bern 1900, 214.

¹⁹ Ebd., 141.

²⁰ Ebd., 141.

²¹ Ebd., 213.

²² Ebd., 213.

²³ Ebd., 119. – Vgl. dazu G. TRÄCHSEL, Niklaus Manuel. *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern*. Bern 1879, 52.

²⁴ L. STUMM, Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler. Bern 1925, 45.

²⁵ Ebd., 46.

²⁶ Ebd., 42.

schluss»²⁷. Im Gegensatz dazu forderte Conrad von MANDACH 1940 überraschend eine Revision des verunglimpf-ten allegorischen Schlussbildes: «Soweit wir uns von den ursprünglichen Malereien nach den späteren Kopien eine Vorstellung machen können, halten wir die Grundzüge dieser Komposition für echt, sogar für recht charakteristisch im Sinne manuelischer Darstellungsweise.»²⁸ Fluris Haupteinwand (sic!) gegen den Prädikanten in der Tracht eines reformierten Pfarrers sei nicht stichhaltig, da dieser Umstand lediglich auf eine Umänderung nach der Reformation hinweise²⁹. Grundlegende Bedenken, welche die Position Fluris ernsthaft in Frage stellen, finden sich jedoch erst in der inhaltlichen Argumentation, wie sie Conrad-André BEERLI 1953 formuliert hat. Beerli wirft Fluri vor, er habe die Authentizität des Predigerbildes «sous prétexte de l'exécution maladroite de ce tableau» bestritten und dabei gerade die in der Tradition der Totentänze szenisch zentrale Bedeutung dieses Schlussbildes übersehen: «Ce n'est pas la valeur artistique, mais la signification de la scène qui importe ici.»³⁰ Zu Füßen des Predigers, dem «maistre» als Schlussfigur der französischen Totentänze, erscheint der Tod mit Bogen und Sense, um nun, nach dem individuellen Tanzreigen, als Jäger und Schnitter seine kollektive Ernte einzubringen. Da gibt es kein Entrinnen, es ist das anonyme Schicksal aller, ohne Unterschied des Alters oder Standes. Der Auftritt des Todes hier und jetzt gewährleistet die Symmetrie des Totentanzes, er bildet die Klammer, die, gleichsam in einer Kehrtwendung zurück zum «Beinhaus», den Anfang und Schluss miteinander verbindet.

Diese fundamentale Bedeutung des Schlussbildes ist auch von der Totentanz-Forschung erkannt worden. Hellmut ROSENFELD wies 1954 darauf hin, dass Manuel die abschliessenden Szenen des mittelrheinischen Holzschnittbuches mit dem Bussprediger am Schluss des Würzburger und Basler Totentanzes zu einem Gesamtbild verschmolzen habe: «Der Spielmann Tod, der am Mittelrhein zu allerletzt noch einmal ‹alle Stände› zum Tanze auffordert, wird bei Manuel zum Bogenschützen, der alle Stände vom Baum des Lebens herabschiesst. Aber wie im Würzburger Totentanz folgt als letzte Gestalt ein Prediger auf der Kanzel, deutet dieses Bildes ‹Figuren› aus und mahnt eindringlich an das Jüngste Gericht.»³¹ Rosenfeld räumt allerdings ein, Manuels Darstellung habe vielleicht nur den Tod als Bogenschützen gezeigt, wie er die Menschen aller Stände vom Baum des Lebens herabschiesst. «Die Kombination des Bogenschützen mit dem Sensenmann und mit dem Abhacker des Lebensbaumes dürfte Übertreibung eines Restaurators sein, der Geiler von Keyserbergs *Buoch de arbore humana*, Strassburg 1519 gelesen hatte, wo der Tod in Bild und Wort in dreifacher Funktion gegeben wird.»³²

In seiner Monographie zum Berner Totentanz präzisierte der Sprachforscher Paul ZINSLI 1953 diese erstmals von Woltmann zitierte Bildquelle mit dem Hinweis, dass, «wenn Manuel wirklich der Kompilator wäre», dafür bereits die Edition der *Sermones* von 1514 in Betracht käme³³. Doch stehe die verwirrende, barock überladene Allegorie mit ihren verschiedenen, einander ausschliessenden Motiven Manuels «Einfachheit» entgegen, «ist doch auf demselben Bild der Tod als Sensenmann dargestellt, auf dem er vorher als Bogenschütze die Menschen hingestreckt haben muss, die reihenweise mit pfeildurchbohrten Köpfen daliegen. An den Baum des Lebens im Hintergrund ist auch schon die Axt gelegt, und zum Überdruss weist der bereits als reformierter Geistlicher eingekleidete Prediger mit dem Totenkopf auf das Ende aller Dinge.»³⁴ Zinsli kann sich zugleich auf die These Fluris berufen, wonach Manuels Totentanz mit dem «Maler» seinen Abschluss finden soll, dies jedoch nicht auf Grund der bereits erwähnten, «von einem naturalistischen Vorurteil diktierten Meinung, dass mit dem Ende des Malers notwendig auch die Malerei zu Ende sein müsse», sondern einerseits wegen sprachlicher Unge-remtheiten in den Schlussversen des «Predigers»³⁵, andererseits wegen Manuels Dolchmonogramm nach dem Reimspruch des «Maler», das Anthony SCHMALZ (1642) überliefert hat³⁶. Das «ohnehin längst verdächtige Bild des Predigers» müsste demnach Manuel abgesprochen werden, um so mehr, als gerade hier – im Gegensatz zu den für Manuels Manier ebenfalls zweifelhaften Eingangsbildern – die Wappen fehlen. Wenn aber die Grundzüge der Komposition gleichwohl an Manuel erinnern, sei nicht auszuschliessen, dass am Schluss, «falls die beiden Eingangsbilder ursprünglich sind», ein entsprechendes Rahmenstück vorhanden war. Im Hinblick auf den «Prediger», der ja in der Figur des Dr. Macabré einem altüberlieferten Motiv der Totentänze entspricht, liesse sich also denken, dass dem Schlussbild in der Kopie von Kauw «ein altes Predigerbild zugrunde liegt, das ähnlich gebaut gewesen wäre»³⁷.

²⁷ Ebd., 42.

²⁸ C. von MANDACH, *Niklaus Manuel Deutsch*. Basel 1940, xvi.

²⁹ Ebd., xvi.

³⁰ C.-A. BEERLI, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps*. Genève 1953, 136, note 5.

³¹ H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz, Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 3). Köln – Graz 1968 (2. Auflage), 281.

³² Ebd., 281, Anm. 16.

³³ P. ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*. Bern 1953, 68, Anm. 31.

³⁴ Ebd., 15.

³⁵ Ebd., 15.

³⁶ Ebd., 65, Anm. 8.

³⁷ Ebd., 16.

Demgegenüber stellt Luc MOJON 1969 fest, dass die Ursprünglichkeit der Rahmenbilder, vorweg die des Schlussbildes, zwar verschiedentlich angezweifelt worden sei, «doch lassen sich mit Ausnahme des die Gesetzestafeln empfangenden Moses alle Szenen im Bildprogramm überlieferter Totentänze oder in entsprechenden Texten nachweisen»³⁸. Die Authentizität des Schlussbildes dürfte deshalb wohl nicht länger bestritten werden, denn: «Der Gedanke, den vor die Kanzel gestellten Tod gleichzeitig als Sensenmann, Bogenschützen und als Fäller des Lebensbaumes zu präsentieren, scheint von Niklaus Manuel zu stammen.»³⁹

Eine wichtige Ergänzung lieferte in diesem Zusammenhang Heinz MATILE, dem es 1975 gelungen war, die fehlenden Wappen zum ersten Eingangsbild zu identifizieren, mit dem Resultat, «dass damit die Autorschaft Manuels auch für die vier ersten Szenen kaum mehr grundsätzlich in Frage gestellt werden kann»⁴⁰. Offen bleibe indessen die Frage, inwiefern diese Szenen durch die späteren Restaurierungen und die Nachbildung von Kauw «verändert» und in ihrem Aussagewert für die Kunst Manuels «verfälscht» worden seien. Das Problem der Autorschaft des Predigtbildes werde durch diese Überlegungen nicht unmittelbar berührt. «Als Rahmenbild ist es zwar mit den beiden Eingangsbildern verbunden, die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung also naheliegend; dagegen unterscheidet es sich von den beiden andern Tafeln rein äußerlich schon durch die Darstellung nur einer einzigen Szene und das Fehlen von Wappen. Das Problem wird deshalb auf anderem Weg gelöst werden müssen...»⁴¹

Auf besondere Schwierigkeiten, den «Prediger» ins gesicherte Werk Manuels einzugliedern, stiess 1979 auch Hans Christoph von TAVEL. Es wäre denkbar, dass dieses Bild, analog zur Darstellung des «Moses», unter den Restaurierungen besonders stark gelitten habe und bis zur Unkenntlichkeit verändert worden sei⁴². Dennoch gibt von

Tavel in der Beurteilung des Schlussbildes den stilistischen, nicht den ikonographischen Argumenten den Vorzug: «Obschon die Darstellung des Predigers ein verbreitetes Motiv des Totentanzes ist, wirkt dieses Bild durch die illustrative Aneinanderreihung verschiedener Motive (Predigt, Tod als Schütze, Tod als Sensenmann, Tod durch Fällen des Baumes, auf dem der Mensch sitzt) nicht wie ein Werk Manuels. Die Komposition mit der ganz an den rechten Rand gerückten Hauptfigur des Predigers ohne klaren räumlichen Bezug zum übrigen Bildfeld kommt sonst bei Manuel nicht vor. Es handelt sich hier wahrscheinlich um den späteren Ersatz für ein verlorenes Gemälde Manuels oder überhaupt um eine spätere Ergänzung des ‹Totentanzes>.»⁴³

Jean WIRTH wiederum kann sich 1979 auf die Autorität Zinslis berufen, indem er behauptet, die Rahmenbilder, so auch das Schlussbild des «Predigers», seien ohne Zweifel als spätere Zutat zu verstehen, das heisst: Der Berner Totentanz soll also mit dem Maler Manuel schliessen⁴⁴. Inzwischen aber hatte Zinsli seine Meinung bereits revidiert und sich zur Auffassung von Mojon bekehrt, allerdings mit der Einschränkung, dass der «Übermaler» noch immer für «sehr viel entstellende Eigenwilligkeit» verantwortlich sei⁴⁵.

Triplex mortis pictura

Als Fallstudie zum Schlussbild des «Predigers» eröffnet die Forschungsgeschichte zwei Problemkreise: die Frage der Attribution und das Verständnis allegorischer Darstellungsweise. Beide Bezugspunkte verweisen, «ideologisch» verschränkt, auf die gleiche geistesgeschichtliche Grundlage. So kann die hartnäckige Konzentration auf die stilistische Frage, ob das Schlussbild des «Predigers» nun von Manuel selbst stamme oder nur als spätere Zutat zu betrachten sei, als klassische Folge jenes Strebens verstanden werden, das, dem Geniekult des 19. Jahrhunderts verpflichtet, selbst die Weihe der Attribution beansprucht, jedoch in unergiebigen Mutmassungen dort stecken bleibt, wo die eigentliche Sinnfrage nach der Bildabsicht erst beginnen könnte. Die künstlerische Bewertung, die sich vornehmlich auf geschmackliche Kriterien abstützt, führte zu mehr oder weniger abschätzigen Bemerkungen über die «verwickelte» Darstellung des Predigerbildes. Diese Abneigung spitzte sich zu auf die «Allegorie» an sich, kapriziert durch vermeintliche Widersprüche, die sich in der Bilderzählung aufzeigen lassen. Die generelle Verachtung für alles «Allegorische» erklärt sich wiederum auf dem Hintergrund einer Wertverlagerung, welche am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Trennung der ursprünglich synonym verwendeten Begriffe «Symbol» und «Allegorie» in Gang gesetzt wurde.

³⁸ P. HOFER und L. MOJON, *Die Kirchen der Stadt Bern. Antonierkirche, Französische Kirche, Heiliggeistkirche und Nydeggkirche* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Band v). Basel 1969, 80.

³⁹ Ebd., 80.

⁴⁰ H. MATILE, Zur Überlieferung des Berner Totentanzes von Niklaus Manuel. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, Band 51-52/1971-1972. Bern 1975, 276.

⁴¹ Ebd., 277.

⁴² H. Ch. von TAVEL, Katalog: Der Totentanz. *Niklaus Manuel Deutsch, Maler - Dichter - Staatsmann*. Ausstellung Kunstmuseum Bern. Bern 1979, 254.

⁴³ Ebd., 285.

⁴⁴ J. WIRTH, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*. Genève 1979, 107, 111.

⁴⁵ P. ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*. Bern 1979 (2. Auflage), 62, Anm. 42.

Die Kunsttheorie der Goethezeit verhalf dem «Symbol» als natürlichem Zeichen zu einer nachhaltigen Aufwertung, während «Allegorie», die Darstellung einer Sache durch eine andere, zum willkürlichen, konventionellen Zeichen abgewertet wurde. Dementsprechend liess GOETHE 1797 in seiner Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* verlauten, dass von den allegorischen Kunstwerken am wenigsten Gutes erwartet werden könne, weil sie «das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen»⁴⁶. So gesehen ist es kein Zufall, wenn diese ästhetische Erbschaft ihren Niederschlag auch in der Disqualifikation des allegorischen Schlussbildes finden sollte. Auffällig ist allein schon die Tatsache, dass hier nie ernstlich versucht wurde, die verschiedenen Bildmotive zu analysieren. So wurde nie abgeklärt, warum das nackte Kind im Vordergrund von den tödlichen Pfeilen verschont bleibt, weshalb der ausschreitende Tod einen Strohhut trägt, welche Rolle die im Hintergrund versammelte Gruppe von pfeildurchbohrten Menschen spielt. Zwar wurden im Hinblick auf das Agieren des Todes bestimmte ikonographische Vorlagen in Erwägung gezogen, aber nicht weiterverfolgt. Mehrmals wies man sogar auf das spezifische Bildmuster in den Predigten des Johannes Geiler, doch ohne diese bedeutsame Vergleichsmöglichkeit zu überprüfen.

In seiner Predigt *De arbore humana* stellt GEILER mit der Vision der «triplex mortis pictura» die drei Erscheinungsweisen des Todes vor. Der «Tod der Alten» wird mit einer Axt bezeichnet, wie sie zum Fällen von Bäumen Verwendung findet. Die Alten, das sind Menschen, welche 50 Jahre alt sind; ihnen kommt deshalb das lateinische Zahlzeichen L zu, wodurch die Form der Axt präfigurativ das nahe Ende in Erinnerung ruft. Der «Tod der Jungen» wird mit Pfeil und Bogen dargestellt, weil der Tod mit seinen Pfeilen die Jungen überallhin verfolgt, auch wenn sie vor ihm weit geflohen sind. Der «Tod der Kinder» aber soll im Zeichen einer Sense gesehen werden, mit welcher der Tod die Kinder wie Gras niedermäht, so wie er die Jungen mit seinen Pfeilen trifft und schonungslos mit der Axt den Lebensbaum der Alten fällt. Seine Tätigkeit als Schnitter, Jäger und Baumfäller gleicht den verschiedenen Arbeiten, wie sie ein Bauer ausübt, doch der Tod vollführt sein Werk zu jeder Zeit. Deshalb trägt er seine Werkzeuge stets bei sich: die Axt am Gürtel eingesteckt, die Sense geschultert, Pfeil und Bogen in der Hand⁴⁷. Diese Vision wird in *De arbore humana* mit zwei Holzschnitten illustriert. Im kleinen Bild (Abb. 2) sieht man den Tod beim Fällen des Lebensbaumes. Aus der Baumkrone stürzen die todgeweihten Alten kopfüber zu Boden, genauer: in offene Gräber, welche rund um den Lebensbaum für sie vorbereitet sind. Das

große Bild (Abb. 3) mit dem Titel «Figura mortis» führt dem Betrachter eine Waldlandschaft vor Augen. Hier erscheint der Tod, bärisch gekleidet, mit der Axt am Gürtel, mit der Sense über der Schulter, mit Pfeil und Bogen schussbereit in der Hand. Hämisch grinsend zielt er auf ein junges Liebespaar, das sich im Schatten eines Baumes niedergesetzt hat. Doch sind die Opfer bereits durch seine tödlichen Pfeile getroffen worden, die Frau durch den Hals, der Edelmann durch die Schulter. Vor diesem Paar sieht man zwei nackte, durch Schnittwunden grässlich verstümmelte Kinder und daneben einen alten Mann, der regungslos auf dem Rücken liegt. Der große Baum in der Bildmitte wird für ihn zum Lebensbaum, von dem er herabgestürzt ist. Zugleich findet der Vorgang seine Erklärung in den Werkzeugen des Todes. Die Axt ist für den alten Mann bestimmt, die Sense für die Kinder und die Pfeile für das Liebespaar. Im Mittelpunkt der Bilderzählung steht zweifellos dieses junge Paar, das vom Tod jäh überrascht wird. Der Tod wird zum Jäger, der den Jungen überall auflauert. Mit einer Hirschjagd im Hintergrund des Waldstückes wird diese bedrohliche Perspektive «naturaliter» bestätigt.

Der Vergleich mit dem Schlussbild des Berner Totentanzes zeigt auf den ersten Blick, dass die Vision des dreifachen Todes hier nicht in der formalen, sondern in der inhaltlichen Aussage übereinstimmt. Die erste Lebensstufe ist

⁴⁶ Johann Wolfgang GOETHE, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1797). – Freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Hellmut Thomke, Bern.

⁴⁷ Johannes GEILER VON KEYSERBERG, *Sermones*. Strassburg 1514, III, 3 ss.:

Huic dicto gentilium alludit triplex mortis pictura. Primo enim depingitur instar cesoris arborum cum securi ubi senium mors significatur: ipsi sunt qui quinquagesimum agunt annum per securim congrue significatum. Cuius figuram prae se fert Litera L, quae quinquaginta significat. Secundo depingitur instar sagittarii cum sagitta et arcu: ubi mors iuvenum significatur: quos (etsi ab ea longe fugere videantur) sagittis tamen percutit. – Tertio depingitur mors instar fenise cum falce fenaria: ubi significatur mors puerorum non assimilium feno viridi et flosculi candorem lili et rosarum ruborem exuperantium. Communis igitur est mors omnibus: nullius enim nobilitati parcit.

XIII ss.:

Senum mortem maturam seu meritam, iuvenum immaturam, puerorum autem acerbam dixere. Aliis denique multis notionibus appellata est: quae nihil faciunt ad praepositum. Verum et ego huic fictioni alludens quae veritatem significat, mortem descripsi iuxta verum depingendi modum: cum securi, arcu et falce. Securi senes, arcu iuvenes et falce pueros occidentem. Visa enim est mors tanque arborum incisor tanque ferarum sagittator et tanque fenisector: habet enim haec omnia instar rustici officia, ipsisque vicissim dat operam: iam senes arbores incidit: iam iuvenes iaculis ferit: iam fenum puerulos falce succidit. Haec omnia omni tempore facit: semper ei plenilunium est: vulgariter (weden) pro incidentis arboribus: semper tempus venandi iuvenes et iaculandi: semper fenificum pro puerulis desecandis. Singula haec secum instrumenta retinet, securum sub cingulo, arcum in manu et falcam in collo. In hoc ab aliis rusticis differens qui non omnia instrumenta rustica simul secum habent, neque semper tempus per singula operandi.



Abb. 2. Der Tod fällt den Lebensbaum der «Alten»
Illustration in den Sermones von Johannes
GEILER VON KEYSERBERG (Strassburg 1514).



Abb. 3. Der Tod und die drei Lebensalter ▷
Illustration in den Sermones von Johannes GEILER VON KEYSERBERG
(Strassburg 1514).

im nackten Kind verkörpert, über das der Tod vorne am Bildrand hinwegschreitet. Das zweite Lebensalter wird in der Vielzahl der Jungen repräsentiert, die alle mit dem Pfeil des Todes in die Stirne getroffen sind. Dazu gehört auch jene Gruppe von Flüchtigen, die sich weit entfernt im Hintergrund in Sicherheit wählten, dem schussgewaltigen Jäger Tod aber dennoch nicht entrinnen konnten. Das dritte Lebensalter zeigt sich in den alten Menschen, welche vom halb gefällten Lebensbaum herabstürzen, unter ihnen zwei Mönche – ein Barfüßer und ein Prediger: auch sie gelten als reife Opfer ihres vorgerückten Alters⁴⁸. Mit der in die Hauerbe eingeschlagenen Axt wird dem Bildbetrachter instrumental zu verstehen gegeben, dass da der «Tod der Alten» hintergründig tätig ist. Mit diesem Indiz führt die Bild-

erzählung wieder zurück zur dominierenden Gestalt des Todes im Vordergrund. Übereinstimmend mit Geilers Beschreibung erscheint er in der Tracht des «rusticus», das heißt: mit dem Bauernrock und mit dem Strohhut des Schnitters⁴⁹. Ausgerüstet mit Sense, Bogen und Köcher, seinen «Werkzeugen» für die Kinder und Jungen, schreitet er voran auf ein vorgegebenes Ziel wie vor ihm schon die Ständevertreter, welche sich mit ihren Tanzpartnern alle auf einen bestimmten Zielpunkt, auf das Beinhäuschen, hinbewegen. In dieselbe Blickrichtung weist in auffälliger Kongruenz der Totenschädel, den der Prediger auf der Kanzel in seinen Händen hält. Das Vorzeigen des Schädels vergewärtigt ein neues, charakteristisches Bildmotiv, das zwar im Œuvre Manuels wohl bekannt ist⁵⁰, hier aber als logische Verbindung zwischen dem Schlussbild der Lebensalter und dem Tanzreigen zu dienen hat. Mit dem Prediger auf der Kanzel beginnt nämlich die «Wendung» des Totentanzes in die Gegenrichtung. Der Prediger tritt einerseits als Interpret des Schlussbildes und andererseits als Visionär des Tanzreigens auf. Er ist der Referent einer umfassenden Bilderpredigt, und in dieser Funktion liefert er auch das stärkste ikonographische Argument dafür, dass dieses Schlussbild, eingebunden in das traditionelle Bildprogramm, zum ursprünglichen Bestand des Berner Totentanzes gehört haben muss. Die Irritation, welche in der Forschungsgeschichte die «Randfigur» des Predigers bisher verursacht hat, klärt

⁴⁸ Eine Allusion auf die beiden im Jetzerhandel 1509 zerstrittenen Ordensgemeinschaften wäre möglich; vgl. dazu F. BÄCHTIGER, Katalog: Bern zur Zeit von Niklaus Manuel. *Niklaus Manuel Deutsch, Maler – Dichter – Staatsmann*. Ausstellung Kunstmuseum Bern. Bern 1979, 184 ff. – Naheliegender ist jedoch die Interpretation der ständischen Vielfalt auch im Lebensalter der «Alten».

⁴⁹ Vgl. dazu die um 1514 geschaffene Illustration einer Getreideernste in der *Eidgenössischen Chronik des Wernher Schodoler*, Band III, 121 r (Faksimile-Edition, Luzern 1983).

⁵⁰ Vgl. dazu die um 1513 zu datierende Zeichnung einer «Vanitas mit dem Schädel Manuels» bei H. Ch. von TAVEL, Katalog: Zeichnungen. *Niklaus Manuel Deutsch, Maler – Dichter – Staatsmann*. Ausstellung Kunstmuseum Bern. Bern 1979, 323–325, Nr. 159, Abb. 95.



Abb. 4. Hans Baldung Grien: Prediger auf der Kanzel, Zeichnung um 1503.

sich auf in der Kompetenz, die eben dieser Leitfigur im Totentanz zukommt. Der ursprüngliche, katholische Prediger auf der Kanzel – in Analogie zur Zeichnung von Hans Baldung Grien (Abb. 4) – musste nach der Reformation sozusagen «ex officio» durch einen reformierten Pfarrer abgelöst werden. In Bern fand diese Umwandlung offenbar bei der ersten Restaurierung 1553 statt, im Basler Totentanz 1564, als der alte Prediger auf Geheiss der Obrigkeit das Aussehen des Reformators Oekolampad erhielt⁵¹. Die ur-

sprüngliche Botschaft ist gleichwohl, trotz der reformatorischen Veränderungen, dieselbe geblieben: 1. Wir alle müssen sterben. 2. Der Tod kennt keine Unterschiede, er nimmt keine Rücksicht auf den Stand, das Alter oder Geschlecht der Menschen. Diese eminent homiletische Bedeutung kann auch das Schlussbild des Berner Totentanzes für sich beanspruchen. Wie in Geilers Predigt *De arbore humana* sind die Adressaten in erster Linie die Jungen⁵². Besonders sie stehen in Gefahr, vorzeitig dem allgegenwärtigen Jäger Tod zum Opfer zu fallen. Ihnen gilt die biblisch fundierte Warnung: «Gott ist ein rechter Richter und ein Gott, der täglich droht; will man sich nicht bekehren, so hat er sein Schwert gewetzt und seinen Bogen gespannt und zielt und hat darauf gelegt tödliche Geschosse; seine Pfeile hat er zugerichtet, zu verderben.»⁵³

⁵¹ F. MAURER, *Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Dritter Teil: St. Peter bis Ulrichskirche* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Band v). Basel 1966, 294 f., Abb. 361. – Die Frage, ob in Bern – analog zu Basel – im Predigerbild ein porträthaftes Denkmal für den bernischen Reformator Berchtold Haller gesetzt worden ist, kann wohl nicht entschieden werden. Der bartlose Prediger mit seinem Barett besitzt zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Porträt Hallers von 1535 (Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 835), dagegen spricht aber die notorische Fettleibigkeit des Reformators; vgl. K. GUGGISBERG, *Bernische Kirchengeschichte*. Bern 1958, 192.

⁵² Johannes GEILER VON KEYSERBERG, *De arbore humana* (wie Anm. 47), III, 3.

⁵³ Psalm 7, 12–14; vgl. H. ROSENBERG (wie Anm. 31), 17. – Vgl. auch Johannes GEILER VON KEYSERBERG, *De arbore humana* (wie Anm. 47), III, 3: *Gladium suum vibravit, arcum suum tetendit et paravit in ea vasa mortis sagittas suas ardentibus effecit.*

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Bernisches Historisches Museum, Bern

Abb. 2–3: Stadt- und Universitätsbibliothek Bern

Abb. 4: Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen. Bremen 1966, 19, Nr. 64, Abb. 36. Photos und Photorepro: S. Rebsamen, Bernisches Historisches Museum, Bern