

Peter Falck und der Berner Totentanz

Autor(en): **Leisibach, Joseph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **89 (2012)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391938>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JOSEPH LEISIBACH

PETER FALCK UND DER BERNER TOTENTANZ

Die Darstellung des Totentanzes in der Dichtung und bildenden Kunst fand im 15. und 16. Jahrhundert eine weite Verbreitung. Dieses jedem Betrachter bekannte und eingängige Motiv der Vergänglichkeit alles Irdischen fand seinen sichtbaren Ausdruck im *Memento mori*, das in ständige Erinnerung gerufen werden sollte. Um 1516–1520 hat der Maler, Zeichner und Dichter Niklaus Manuel den Totentanz in einem monumentalen Gemälde von 100 m Länge und 2 m Höhe auf die Friedhofsmauer des Berner Dominikanerklosters gemalt und zu jeder Szene zwei Strophen eines Kommentars in Knittelversen aus seiner eigenen Feder hinzugefügt. In einem Reigen von 41 Figuren aus allen Ständen und Schichten der Gesellschaft, geordnet nach Vorgabe der geistlichen und weltlichen Hierarchie, vom Papst bis zur Begine und vom Kaiser bis zur «Feldhure», wird jede angesprochene Person vom Knochenmann zum Tanz der Gerippe im Beinhaus am Anfang des Zyklus eingeladen.

Leider ist das Original des Berner Totentanzes nicht mehr erhalten. Wir kennen das Gemälde Manuels nur noch durch eine Kopie, die der Maler Albrecht Kauw 1649, kurz vor dem Abbruch der Mauer, auf Papierblättern erstellt hat¹. Die Literatur zu diesem

¹ Georges HERZOG, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999 (Schriften der Burgerbibliothek Bern). Die Darstellung des Schultheissen (Totentanz, Taf. 15) ist ferner überliefert in einem grafischen Blatt von Conrad Meyer, um 1638, vgl. Christoph MÖRGELI / Uli WUNDERLICH, *Berner Totentänze. Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Bern 2006 (Schriften des Bernischen Historischen Museums, Bd. 7), S. 30.

Monument des genialen Berner Künstlers (1484–1530) ist seit dem 19. Jahrhundert und bis in die neueste Zeit gewaltig angewachsen², so dass man annehmen möchte, es sei zum Thema bald einmal alles gesagt und es lohne sich nicht, weitere Mühen und Druckerschwärze darauf zu verwenden. Wenn sich auch die heute erreichte Gesamtschau auf das von vielen wissenschaftlichen Disziplinen umworbene Kunstwerk nicht so schnell verändern wird, so darf im Detail und aus besonderer Perspektive immer wieder Neues erwartet werden. Schon Hellmut Rosenfeld hatte dazu aufgerufen, den Totentanz «aus der religiösen und sozialen Einzelsituation zu interpretieren» und erneut zu durchdenken³.

Zur Planung und Ausführung des Bildwerkes

Hinter manchen der im Totentanz dargestellten Figuren verbergen sich Porträts von bekannten Berner Persönlichkeiten, so dass

² Es seien hier zur näheren Orientierung bloss erwähnt: *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann*. Bern 1979 (Ausstellung Kunstmuseum Bern); Hans Christoph VON TAVEL, *Niklaus Manuel. Zur Kunst eines Eidgenossen der Dürerzeit*, Bern 1979; Paul ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, 2. Aufl., Bern 1979 (Berner Heimatbücher, 54/55); Hans Christoph VON TAVEL, Bern und die bildende Kunst, in: *Kunst und Kultur im Kanton Bern*, Bern 1987 (Illustrierte Berner Enzyklopädie), S. 8–81; Urs Martin ZAHND, «... aller Wäält Figur ...». Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz, in: Ellen J. BEER et al. (Hg.), *Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt*, Bern 1999, S. 119–139; Johannes TRIPPS, «Den Würmern wirst Du Wildbret sein». Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649), Bern 2005 (Schriften des Bernischen Historischen Museums, Bd. 6); Wilfried KETTLER, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit*, Bern u. a. 2009.

³ Hellmut ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*. 3. Aufl., Köln / Wien 1974 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 3), S. VII.

das Gemälde auch schon als Porträtgalerie⁴ bezeichnet worden ist. Zudem sind alle Figuren mit einem Stifterwappen in den Rundnischen der Bogenarkaden versehen, wobei der Stifter nicht mit der entsprechenden Figur übereinzustimmen braucht. Gerade die Entstehungsgeschichte ist eine der offenen Fragen um den Berner Totentanz. Wer gab den Auftrag, wer bestimmte das (scheinbar durch Tradition festgefügte) Gesamtkonzept? Auf keinen Fall nur Manuel selbst, auch kaum die Dominikaner, sondern eher der Rat und der Kreis einflussreicher Berner Familien und Persönlichkeiten⁵.

Aus der Literatur zum Berner Totentanz entsteht der Eindruck, jeder Stifter habe die Figur bestimmt, die er mit seinem Wappen und allenfalls auch mit seinen Namensinitien bezeichnen liess⁶. Doch schon hier beginnen meine Fragen. Ich vermute, dass die in vielen Kunstwerken jener Zeit geübte Praxis der Stifterbezeichnung bei einem so umfangreichen Werk mit zahlreichen «Sponsoren» ungefähr so gehandhabt wurde wie später, als die Geldgeber auf einer Liste aufgeführt wurden, nicht unbedingt in der Reihenfolge der Beitragshöhe, sondern in einer Art Hierarchie. Entsprechend scheint man in Bern vorgegangen zu sein, wobei offen bleiben muss, wer die Reihenfolge bestimmt hat, der Künstler oder die

⁴ Adolf FLURI, Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort, in: *Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1901*, Bern 1900, S. 119–266; Max DE DIESBACH, Portrait de l'avoyer P. Falck, in: *Fribourg artistique à travers les âges* 22 (1911), Pl. XXI.

⁵ Urs Martin ZAHND (wie Anm. 2) hat anschaulich auf die Strukturen der damaligen Berner Gesellschaft hingewiesen. Zudem ist zu berücksichtigen, was die Beweggründe waren, sich gerade in Themen der «sakralen» Kunst zu so prominenter Selbstdarstellung zu bringen, wie es in den Kunstwerken dieser Zeit sichtbar wird. Schon damals standen Gemeinschaften und Individuen unter dem Druck, zeigen zu müssen, wer man war, wie man seinen Reichtum, sein Ansehen, seinen Einfluss geltend machen konnte. Vgl. auch Sandor KUTHY (Hg.), *Niclaus Manuel im Kunstmuseum Bern*, Bern 1999 (Schriftenreihe Kunstmuseum Bern, Nr. 2), S. 89.

⁶ So auch bei ZAHND (wie Anm. 2).

Auftraggeber⁷. Ganz verstehen könnte man den Entstehungsprozess des Berner Totentanzes nur, wenn es gelänge, das Beziehungsnetz von allen Beteiligten und Dargestellten, «ein Gewebe, bei dem Schuss und Kette nicht immer zu unterscheiden sind»⁸, zu entflechten. Ausserdem weiss man hier nicht, wo in Bezug auf Thematik, eventuelle «Porträts», Anspielungen auf Ereignisse, Zeitkritik usw. die Grenzen zwischen Auftraggeber und künstlerischer Freiheit zu setzen sind. Manuel, auf dem Höhepunkt seines Schaffens stehend, hat seinen Totentanz sicherlich sorgfältig geplant und vorbereitet. Das versteht sich auch daraus, dass er schon früh gelernt hatte, in «Bildprogrammen und Zyklen» zu denken⁹.

Auf jeden Fall beginnt die Reihe der «Stifter» mit der städtischen Hierarchie: zuerst der bei der Planung des Werks (um 1516/17) amtierende Schultheiss Wilhelm von Diesbach¹⁰, der ruhende Schultheiss Jakob von Wattenwyl¹¹, Wilhelms Bruder Ludwig II. von Diesbach, dann Hans von Erlach, gefolgt von mehreren Vertretern der Familie von Erlach, bevor andere angesehene Berner Geschlechter zum Zuge kommen. Warum der noch junge Hans von Erlach, Sohn des grossen Rudolf von Erlach, so weit vorne rangiert, lässt sich nur mit seiner damaligen Stellung im Kleinrat erklären¹². Tat-

⁷ Die Rangordnung in der Gesellschaft war damals äusserst wichtig, auch wenn die Durchlässigkeit zwischen den «Klassen» grösser war, als man gemeinhin annehmen möchte. Nicht nur an der eidgenössischen Tagsatzung wurde über die Sitzordnung oder die Reihenfolge der Insignien heftig gestritten.

⁸ Heinz MATILE, Zum Thema «Niklaus Manuel und die Glasmalerei», in: *Niklaus Manuel Deutsch* (wie Anm. 2), S. 67–74.

⁹ Hans Christoph VON TAVEL, Notizen zu den Zeichnungen und Holzschnitten Manuels, in: *Niklaus Manuel Deutsch* (wie Anm. 2), S. 42–50.

¹⁰ Schultheiss 1515–1517, gestorben im Amt als ruhender Schultheiss Ende 1517.

¹¹ Jakob von Wattenwyl, Schultheiss 1517–1519 und später noch mehrmals alternierend mit Hans von Erlach.

¹² Es würde sich lohnen, Hans von Erlachs jeweilige Position in den Wahllisten der Berner «Osterbücher» zu überprüfen. In den Freiburger Besatzungsbü-

sächlich wurde er wenig später, an Ostern 1519, als Niklaus Manuel die letzte Hand an sein Werk legte, zum Schultheissen gewählt.

Nun lässt sich beobachten, dass als «Stifter» ausschliesslich Berner Familien oder Persönlichkeiten auftreten, mit Ausnahme des Freiburger Schultheissen Peter Falck¹³. Ein ungeheurer Affront gegen Wilhelm von Diesbach, ihn nicht als Figur des Schultheissen darzustellen, könnte man meinen. Dem ist zu entgegnen, dass jeder Stifter nur einmal vorkommt, wie ja auch jeder nur einmal lebt und stirbt. Da aber Wilhelm von Diesbach, wie erwähnt, an erster Stelle des Werks figuriert, hatte Niklaus Manuel beim Bild des Schultheissen freie Wahl. Nicht nur deswegen, weil sich Freiburg und Bern zu jener Zeit geografisch, politisch und familiär¹⁴ besonders nahestanden, ist die Darstellung Falcks erklärbar. Peter Falck hatte sich seit den Mailänderkriegen weit über die Grenzen Freiburgs hinaus den Ruf eines einflussreichen und bekannten Diplomaten und Staatsmanns erworben und als Freiburger Schultheiss im Jahre 1516 die eidgenössische Tagsatzung geleitet, an der mit Frankreich der Friedensvertrag ausgehandelt wurde. Auch persönliche Beziehungen zwischen Falck und Manuel dürften bei dieser Bildauswahl eine Rolle gespielt haben.

chern lässt sich exemplarisch nachweisen, wie viel Geduld es brauchte, innerhalb der Räte während Jahren nach oben zu steigen, bevor man zu den höchsten Würden kam. Gerade Peter Falck hatte schon als Schreiber erfahren können, welchen Weg es gab, die Stufen zu überspringen, nämlich den Erwerb eines Rittersitels.

¹³ Zu ihm vgl. Josef ZIMMERMANN, *Peter Falk. Ein Freiburger Staatsmann und Heerführer*. Diss. phil., Freiburg 1905 (FG 12, 1905). Ferner findet sich zur Figur der Marketenderin (Taf. 20) das Wappen der Freiburger Familie Arsent. Schon dadurch wird die Beziehung zwischen Peter Falck und dessen «Todfeind» François Arsent thematisiert, die während Jahrhunderten das Freiburger Geschichtsbild mitgeprägt hat. Dies ist in einem anderen Zusammenhang zu erläutern.

¹⁴ Verschiedene Berner erwarben schon damals Landbesitz im Freiburgischen. An familiären Verbindungen wären zu erwähnen die Allianzen Englisberg-vom Stein, Diesbach-Arsent, Erlach-Praroman, Diesbach-Mossu, u. a.

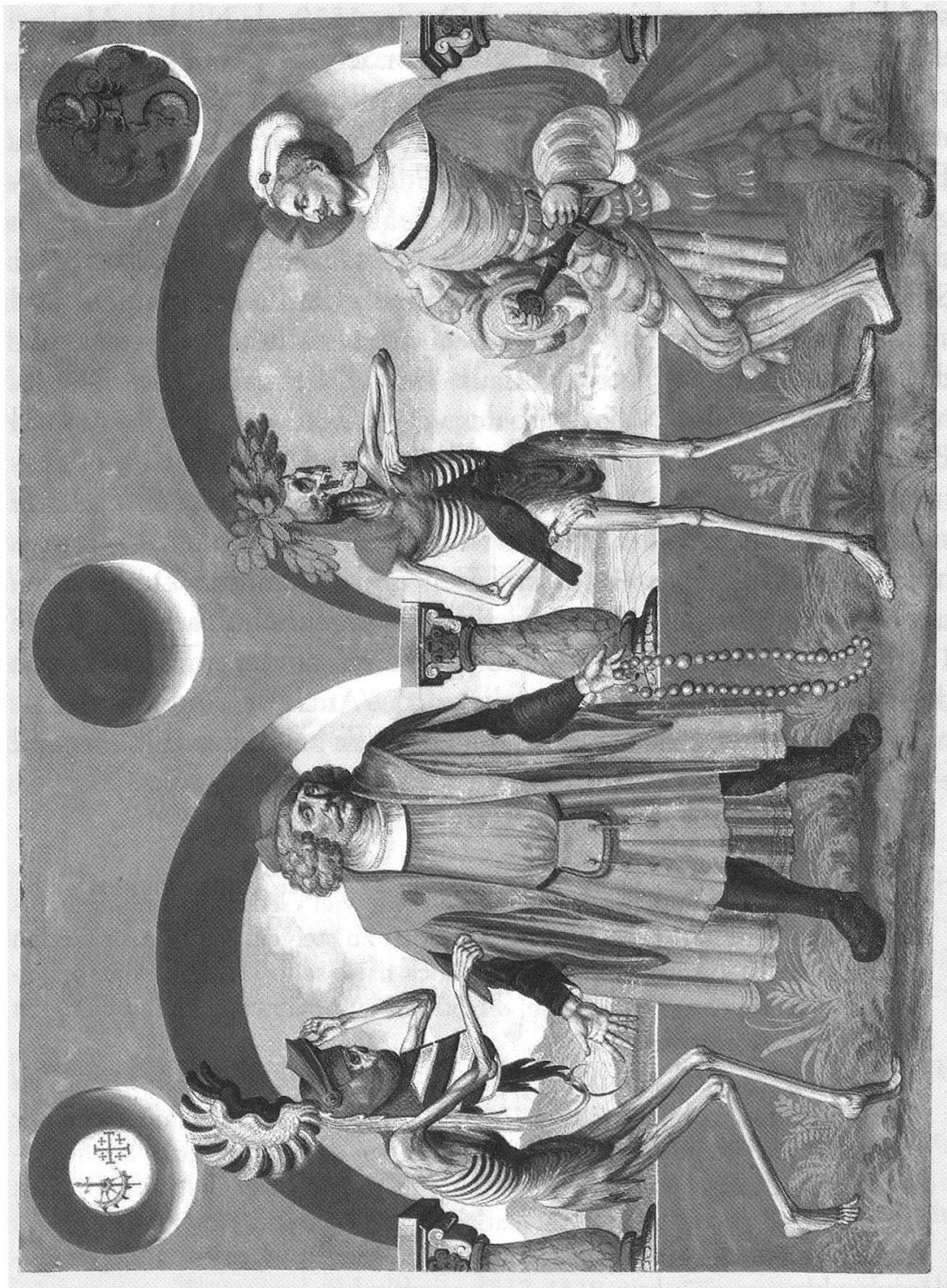


Abb. 1: Niklaus Manuel, Totentanz. Nach der Kopie von Albrecht Kauw, 1649. Taf. 15: Tod und Schultheiss / Tod und Jungherr. – Bernisches Historisches Museum, Inv. 822.15.

Ein Porträt von Peter Falck?

Man darf darüber rätseln, ob der Schultheiss in Manuels Totentanz¹⁵ tatsächlich die Züge von Peter Falck trägt. Jedenfalls entspricht die Gestalt des «gestandenen Mannes» seinem damaligen Alter von 50 Jahren und nähert sich dem Bild, das er von sich selbst in seinem Brief an Joachim von Watt (Vadian) vom 18. Februar 1519 gibt: «Ich habe Lust, fremde Länder zu besuchen. Wenn ich länger zu Hause bleibe, werde ich dick und so fett, wie du mich neulich gesehen hast.»¹⁶ Eine Zumutung auch für die Pferde, auf deren Rücken Falck so viele Stunden seines Lebens zugebracht hat.

Des Weiteren stellt sich die Frage, warum Falck eher ärmlich gekleidet ist. Nun muss man wissen, dass Niklaus Manuel ein Meister war im Erzeugen von Spannung durch Gegensätze: gut und böse, Liebe und Hass, Schönheit und Schrecken, arm und reich. Gibt es einen grösseren Gegensatz als Leben und Tod? Das Thema scheint seine künstlerische Fantasie beflügelt zu haben. Man betrachte neben dem Schultheissen die Figur des reichen Junkers, der in der Kleidung eines «Jungen Eidgenossen»¹⁷ mit geradezu geckenhafter Gestik daherkommt und sich die beissende Kritik des Künstlers gefallen lassen muss. Im Vergleich zu ihm ist Falck, als Schultheiss, wirklich ärmlich gekleidet. Er wünschte aber – oder wollte – vom Künstler, obwohl er ebenfalls der Zunft der «Jungen Eidgenossen» angehörte, nicht in entsprechender Kleidung abgebildet

¹⁵ Abb. 1.

¹⁶ «Trahit enim me voluptas locorum visendorum, cum alias in patria morans efficiar crassus et ita pinguis, qualem me ... primum cognovisti.» Vgl. Emil ARBENZ (Hg.), *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen II*, St. Gallen 1894 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, XXV, dritte Folge, V), S. 216–219, hier S. 218.

¹⁷ Der Begriff symbolisiert die zeitgenössische Kritik am überbordenden Söldnerwesen in der Schweiz, vgl. Hans Christoph VON TAVEL, *Niklaus Manuel. Zur Kunst eines Eidgenossen* (wie Anm. 2); Guy P. MARCHAL, *Schweizer Gebrauchsgeschichte: Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, Basel 2006.

werden, sondern als einfacher Pilger, da er ja kurz zuvor, in den Jahren 1515/1516 unmittelbar vor seiner Wahl zum Schultheissen, tatsächlich die Pilgerreise nach Jerusalem unternommen hatte. Er ist als solcher klar erkennbar an der Tasche und am Rosenkranz¹⁸, der ihm in hilfloser Geste aus der Hand zu gleiten scheint. Da der Künstler zur Zeit der Entstehung dieses Abschnitts (etwas nach der Mitte des gesamten Zyklus) noch nicht wissen konnte, dass Falck im Jahre 1519 auf seiner zweiten Pilgerfahrt sterben sollte, kann seine Armhaltung auch anders gelesen werden, zumal die meisten dargestellten Figuren noch am Leben sind, zwar in Erwartung des sicheren Todes, aber mit der Ausübung ihres Berufs beschäftigt und kaum vom Schrecken des Knochenmanns berührt.

Ich schlage eine andere, sicherlich gewagte und in ihrer Schlüssigkeit kaum zu beweisende Lesart von Falcks Darstellung vor, welche die Insignien berücksichtigt, die der Figur beige stellt sind. Auch hier bildet Falck eine Ausnahme im Berner Totentanz. Nur hier findet sich Falcks «Stifterwappen» nicht in der Rundnische des Bogenzwickels. Der Tod hat es sich geschnappt und trägt den Wappenschild gleichsam schützend vor seiner Brust, dieweil er sich auch den Kopfschutz des Ritters Peter Falck, den Helm, angeeignet hat¹⁹. Niklaus Manuels Knochenmann hat sich darauf spezialisiert, sein Opfer jeglicher Auszeichnung zu berauben, indem er ihm sein Attribut, das Hoheitszeichen oder die Kopfbedeckung entreisst, so beim Papst, Kardinal oder Herzog, oder der Figur das Werkzeug stiehlt, dem Krieger den Harnisch und die Hellebarde, dem Koch den Topf und dem Bauern das Butterfass, wenn er nicht gerade mit dem Flötenspiel beschäftigt ist.

¹⁸ Besser zu bezeichnen als «Gebets- oder Andachtskette». Der «Rosenkranz» ist hier kein Hinweis auf besondere «Frömmigkeit» Falcks (das ist ein ganz anderes Kapitel), sondern markiert lediglich den Pilger, vgl. dazu Urs-Beat FREI und Fredy BÜHLER, *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, Bern 2003, S. 183ff. mit Abb. auf S. 188.

¹⁹ Der Künstler könnte sich aber auch vorgenommen haben, das Wappen heraldisch korrekt mitsamt Helm und Helmzier Falcks darzustellen.

Beissende Ironie liegt auch in der Figur neben Falck, beim Jüngling. Wie man beim Bild der Äbtissin nicht sicher ist, ob der Tod sie nach vorne zum Beinhaus begleiten oder als Braut dem Mönch zuführen will²⁰, so richtet der Tod den Blick des Jünglings mit Fingerzeig nach vorne, in Richtung Beinhaus. Er trägt auf dem Arm statt eines Falken²¹ den Totenvogel, den Raben, und scheint mit höhnischem Spott zum Edelmann zu sagen: He, suchst du etwa den Falken? Der ist dort!, in deutlicher Anspielung auf den Namen des Freiburger Schultheissen²². Und nimm dir ein Vorbild an seiner einfachen Kleidung, obwohl er in Amt und Würden steht.

Ein anderes Erkennungszeichen für Peter Falck findet sich an Stelle des Wappens in der Rundnische: der «Ritterorden vom Heiligen Grab» und der «Katharinenorden», Begriffe, die im Zusammenhang mit Falck und dem Berner Totentanz bis in die neuste Zeit immer wieder auftauchen. Nur ist es mit diesem Ritter so eine Sache! Es ist hier nicht der Platz, näher auf die Geschichte des Rittertums vom Mittelalter bis zur Neuzeit einzugehen²³. Vom feudälzeitlichen Wehrdienst über den Ordensritter der Kreuzzugszeit verlor der Ritterorden allmählich sein hohes Ansehen und verflachte zur Auszeichnung nobler Gesellschaften (Goldenes Vlies, Hosenband) und zum Verdienstorden, schliesslich zu einem simplen Andenken und zu den Orden, mit denen sich beispielsweise Generäle zu brüsten pflegen. Sicher scheint mir jedoch, dass die Insignien vom Heiligen Grab (das Jerusalemkreuz) und der heili-

²⁰ Ein deutlicher Hinweis auf entsprechendes Gerede im vorreformatorischen Bern, und nicht nur dort.

²¹ Der Falke als Attribut des Junkers ist ein bekanntes Motiv. Vgl. dazu etwa eine Berner Wappenscheibe von 1509, in: *Kunst und Kultur im Kanton Bern. Illustrierte Berner Enzyklopädie*, Bern 1987, Abb. S. 178.

²² Die Vorfahren Peter Falcks und auch er selber schrieben sich zunächst Falcon, dann Valck, Falk oder meist Falck, lat. Falco.

²³ Vgl. dazu Louis CARLEN, Der Ritterorden vom Heiligen Grab zu Jerusalem, in: DERS. (Hg.), *Geschichte und Recht geistlicher Ritterorden besonders in der Schweiz*, Freiburg 1990 (Freiburger Veröffentlichungen aus den Gebieten von Kirche und Staat, Bd. 30), S. 57–89, hier bes. S. 86f.

gen Katharina vom Sinai (das gebrochene Rad mit Schwert) nicht automatisch den Ritterschlag vom Heiligen Grab und die Angehörigkeit zu den entsprechenden Orden bedeuten. Gerade für Falck trifft das nicht zu. Schon Max de Diesbach²⁴ und Falcks Biograf Josef Zimmermann²⁵ haben ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Falck 1515 in Jerusalem nicht zum Ritter geschlagen wurde. Als spätere Beispiele wären Sebastian Werro und Jost Fögelli zu erwähnen. Sie verwendeten die Pilgerzeichen bedenkenlos, wie Falck in seinen Büchern, obwohl keiner von ihnen den Ritterschlag vom Heiligen Grab erhalten hatte²⁶.

Peter Falck trug den Ritter-Titel (lat. *miles*) dennoch zu Recht, aber es handelte sich um einen anderen Typus des Ritters. Als er im Februar 1517 zur Besiegelung des eidgenössischen Friedensvertrags nach Paris reiste, wurde er dort von König Franz I. zum *Eques aur(e)atus* (Ritter vom Goldenen Sporn) geschlagen. In der kurzen Zeit zwischen seiner Jerusalem-Fahrt und dem königlichen Ritterschlag wurde er jedoch nie als Ritter bezeichnet, und er selbst verwahrte sich dagegen, sich entsprechend titulieren zu lassen²⁷. Es ist jedoch nicht auszuschliessen, dass er auf seiner zweiten Pilgerreise im Jahre 1519 auch noch den Ehrentitel des Ritters vom Heiligen Grab holte. Es könnte dies eine zusätzliche Motivation gewesen sein, die Mühen und Gefahren dieser Reise nochmals auf

²⁴ Max DE DIESBACH, Les pèlerins fribourgeois à Jérusalem (1436–1640), in: *Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg* 5 (1893), S. 189–282, hier S. 216–217.

²⁵ ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 90.

²⁶ Diese Einsicht verdanke ich intensiven Gesprächen mit dem Freiburger «Dreikönigs-Ritter», Dr. Norbert King. Vgl. auch Norbert KING, Die «Pilgerfahrt» des Freiburger Ritters Jost Fögelli (1578–1579), in: FG 86 (2009), S. 117–186, hier S. 162–172.

²⁷ Falcks Brief an Ulrich Zwingli vom 21. Aug. 1516, vgl. Emil EGLI / Georg FINSLER (Hg.), *Zwinglis Briefwechsel*, Bd. I, Leipzig 1911 (Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, Bd. 7; Corpus Reformatorum 94), Nr. 16. Merkwürdigerweise schreibt Falck aber, er sei kein *Eques auratus*, ein Titel, den er ein Jahr später erwarb.

sich zu nehmen, obwohl er Seefahrten in schlechter Erinnerung behalten hatte²⁸.

Auch Niklaus Manuel macht in seinem Werk sichtbar, dass dem Ritterschrank zu seiner Zeit ein hohes Sozialprestige zukam. Nicht zufällig findet sich ungefähr in der Mitte des Figurenzyklus eine geballte Ladung von Ritterschrank, vier an der Zahl, die alle am Pilgerzeichen von Jerusalem erkennbar sind, positioniert weit oben in der weltlichen Hierarchie, gleich nach Kaiser und König. Ausgerechnet in einer Zeit des Niedergangs des «echten» Ritterschanks, das zu einer Angelegenheit der Angeberei geworden war, wo «Junge Schweizer» sich dieser Auszeichnung bedienten, um zu Ansehen und Rang zu kommen, scheinen sie im Totentanz zum vereinten Kampf gegen den Tod anzutreten, den sie nur verlieren konnten.

Als Manuel die Szene des Schultheissen malte (um 1517/18), wusste er, dass Falck zwar einen Ritterschrank besass, weshalb ihm der Tod zur Entwürdigung Wappen und Helm entreisst. Da der Schultheiss aber als Pilger dargestellt wird und mit seinem Gesichtsausdruck nicht gerade glücklich aussieht, könnte man annehmen, er hätte lieber den Orden vom Heiligen Grab gehabt. Damit lässt sich vielleicht auch seine hilflose Geste deuten: leider war es umsonst!²⁹

Falck soll von den Abenteuern der Mailänder Kriege einen Bericht erstellt haben³⁰. Dem gegenüber ist nichts von einem Pilgerbericht bekannt, obwohl dies dem scharfen Beobachter und glänzenden Briefschreiber nicht allzu schwer gefallen wäre. Der Zeitmangel dürfte dabei weniger eine Rolle gespielt haben als vielleicht die

²⁸ Vgl. dazu Joseph LEISIBACH, Die Briefe von Peter Falck in der Collection Girard, in: FG 88 (2011), S. 83–222, hier Nr. 16, besonders S. 156 lin. 30ff. und S. 158 lin. 17–20.

²⁹ Damit soll aber keinesfalls gesagt sein, die Begierde nach einer Auszeichnung sei das einzige oder stärkste Motiv zur Pilgerfahrt gewesen. Neben der «Modeerscheinung» sind immer noch die Suche nach Heilum, die Sorge um das Seelenheil und die Bedeutung der Passion Christi als erstes Motiv im Auge zu behalten.

³⁰ Vgl. ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 114.

Enttäuschung über den verfehlten Rittersitel. Auch scheint er sich auf dem Bilde als Pilger in der Gesellschaft der noblen Ritter nicht besonders wohl zu fühlen.

Dem Maler Manuel ist durchaus zuzutrauen, dass er auf diesem Weg eine leise vorreformatorische Kritik am Pilgerwesen, vielleicht auch am verblässenden Glanz des Rittertums anbringt und gleichzeitig Falck verhöhnt, indem er seine (schlecht?) getarnte Bescheidenheit der Vanitas des Jünglings entgegensetzt. Wenn Ellen J. Beer in den Skulpturen der klugen und törichten Jungfrauen am Portal von St. Vinzenz in Bern (um 1480) einen «Nadelstich auf die burgundische ›Modetorheit‹ am Hof Karls d. Kühnen» erkennt³¹, warum sollte eine ähnliche Zeitsatire einem Niklaus Manuel nicht auch erlaubt sein?

Niklaus Manuels Verse zum Bild des Schultheissen

Die deutlichsten zeitgeschichtlichen Anspielungen auf den Freiburger Schultheissen Peter Falck glaube ich jedoch im Text Niklaus Manuels zu erkennen³²:

Der Tod zum Schultheissen:

*Herr Schultheysz, nun der Tod ist hie,
Besinnend üch wol, was und wie
Vor Gott Jr dennzmal wöllend sagen,
Ob ettwar über üch wurde klagen.*

Antwort des Schultheissen:

*Min Regieren ist nit ein Gwallt,
Jch wach und richt in Dienstes Gstallt;
Statt, Land und Burger laszt sich daran,
Noch mag ich dem Tod nit entgan.*

³¹ Ellen J. BEER, Kirchliche und profane Kunst in Bern im 15. Jahrhundert, in: *Berns grosse Zeit* (wie Anm. 2), S. 23–31, hier S. 29.

³² Text nach ZINSLI (wie Anm. 2), Taf. XV.

Während bereits, nicht zu Unrecht, versucht worden ist, die Verse der Magistraten im Berner Totentanz sozial- oder religionsgeschichtlich zu untersuchen³³, möchte ich auch hier vorschlagen, den Text vor dem Hintergrund von Peter Falcks Biografie zu lesen.

Den entscheidenden Hinweis sehe ich in Vers 4 der ersten Strophe: *Ob ettwar über üch wurde klagen*. Während Wilfried Kettler bei seinen «philologischen Überlegungen» darüber rätselt, ob das Wort *ettwar* lokal oder modal zu verstehen sei³⁴, lese ich spontan im Sinne von *jemand*, so wie Zwingli, Salat, Vadian und andere es verstanden hätten³⁵.

Der harmlos anmutende Vers erinnert mich lebhaft an das Verhältnis zwischen Freiburg und Bern im Spätmittelalter, das von hellen und dunklen Farben geprägt ist, etwa wie das Standeswappen Freiburgs. Seit den Burgunderkriegen bis zur Reformation war das Verhältnis durch gemeinsame politische Interessen und die Verwaltung der Gemeinen Vogteien eng verzahnt, zudem durch persönliche Kontakte verflochten. Um 1511 kam es zwischen den beiden Städten infolge des Arsent-Prozesses zu einer diplomatischen Krise, die ihre Wellen bis in die eidgenössische Tagsatzung warf, allerdings nicht so lange wie der gleichzeitige Konflikt des Supersaxo-Handels. Das Thema muss vor allem in Bern die Gemüter heftig erregt haben. Es entstanden nämlich Gerüchte, Freiburg habe mit der Verurteilung und Hinrichtung von François Arsent eine Art Justizmord begangen, an dem Peter Falck nicht ganz unschuldig gewesen sei. Solche Verunglimpfungen eines Gemeinwesens oder einer Person und üble Nachrede galten als schwerwiegend und wurden gerichtlich verfolgt. Es gibt mehrere Hinweise darauf, dass sich Freiburg diesbezüglich diplomatisch zur Wehr setzen muss-

³³ Vgl. z. B. Conrad-André BEERLI, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps*, Genf 1953, S. 126.

³⁴ Wilfried KETTLER (wie Anm. 2), S. 153, unter Berufung auf *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. 1, Sp. 591–594.

³⁵ *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. 1, Sp. 595. In dieser Meinung bestärkt wurde ich von Prof. Dr. Walter Haas, Freiburg.

te³⁶. Falck selber war in dieser Angelegenheit mit Gesprächen beauftragt, meinte aber in einem Schreiben von 1514, man möge die Affäre doch endlich auf sich beruhen lassen³⁷.

In seiner Antwort an den Tod verteidigt sich der Schultheiss mit den gleichen Argumenten wie Falcks Biograf (Hagiograf?³⁸) Josef Zimmermann gegen die Freiburger Historikerkunft, die Falck zwar hohes Ansehen und entsprechenden Einfluss zubilligte, aber als moralisch verwerfliche Gestalt darstellte. Falck antwortet dem Tod, er habe nichts anderes als seine Amtspflicht getan³⁹. Die Frontalstellung des Schultheissen, so wie man in der Kunst eine Autoritätsperson darzustellen pflegte, entspricht ebenfalls seiner Rechtfertigung: Er stellt sich den Anschuldigungen, furchtlos⁴⁰ und standhaft, mit keinerlei Anzeichen, er habe – wie die Legende behauptet⁴¹ – seine Pilgerfahrten zur Sühne für seine Mitschuld am Tode Arsents unternommen.

Eine Überraschung?

Schliesslich sei noch ein Blick auf das letzte Bild des Totentanzes gerichtet, das den Prediger darstellt, über den schon viel spekuliert und geschrieben wurde, auch über den angeschnittenen Lebensbaum, aus dem die Sterbenden fallen wie reife Früchte oder welken-

³⁶ Das Nähere wäre in einer vertieften Studie zum Freiburger Arsent-Prozess zu untersuchen. Einen Ansatz dazu hat bereits Josef ZIMMERMANN (wie Anm. 13) geleistet.

³⁷ LEISIBACH (wie Anm. 28), Nr. 32, S. 204–206.

³⁸ Vgl. Stephan GASSER et al., *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2 Bde., Petersberg 2011, hier Bd. 1, Text, S. 162 Anm. 33.

³⁹ ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 129ff.

⁴⁰ Vor seinem eigenen Wagemut hatte ihn schon einmal sein Bruder Hans Falck in einem Brief gewarnt, vgl. ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 137f.

⁴¹ Beispielsweise Jean-Nicolas-Elisabeth BERCHTOLD, *Histoire du Canton de Fribourg*, Bd. II, Freiburg 1845, S. 121f.

des Laub⁴². Vor der Predigerkanzel steht der Sensenmann, der zur Sommerzeit seine Ernte einbringt und sein grausames Werk vollendet hat, mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Haufenweise liegen die Toten, die er einzeln erlegt hat, zu seinen Füßen, jeder mit einem Pfeil im Schädel. Im Tod sind alle gleich, heisst es. Aber bei Niklaus Manuel ist vor allem *einer* gleicher als die andern. Im Vordergrund liegt, schon tot oder sterbend mit geschlossenen Augen, ein Mann in knallrotem Mantel. Man müsste blind sein, wenn man nicht sähe, dass seine Hand in Richtung Tod weist und auf das Kind, das seinerseits die Hand zu dem Manne hin reckt. Am Handgelenk trägt der Mann eine Art Armband. Was kann das alles bedeuten?

Wenn man dem Chronisten Valerius Anshelm glauben will, gab in Bern der Tod von Schultheiss Wilhelm von Diesbach Ende 1517 und kurz darauf von dessen Frau viel zu reden⁴³. Tatsächlich liegt neben dem Mann auch deutlich hervorgehoben eine Frau. Das Gesicht des Mannes ist jedoch nicht das eines 75-Jährigen. Es gleicht überdeutlich dem «Porträt» des Schultheissen Falck. Wer den nicht nur glorreichen Lebenslauf Peter Falcks kennt, kann verstehen, was die Handbewegung zum Kinde hin bedeuten könnte: noch im Sterben klagt er den Tod an, ihm ausser der Frau auch sein Kind genommen zu haben! Zudem fällt auf, dass das Kind in der verlängerten Achse der Frau liegt, der es eben erst entschlüpft zu sein scheint.

⁴² Abb. 2. Hans Christoph VON TAVEL, in: *Niklaus Manuel Deutsch* (wie Anm. 2), S. 285, zögert jedoch, dieses letzte Bild eindeutig Niklaus Manuel zuzuschreiben.

⁴³ Vgl. oben zu Anm. 10. Der Tod der Diesbachs sei überraschend erfolgt, schreibt Hans Christoph VON TAVEL, in: *Niklaus Manuel Deutsch* (wie Anm. 2), S. 256f.; DERS., *Bern und die bildende Kunst* (wie Anm. 2), S. 24f.; so auch TRIPPS (wie Anm. 2), S. 26. Aber ein Schock kann er für die Berner kaum gewesen sein, da Diesbach immerhin 75-jährig war, für damalige Begriffe ein sehr hohes Alter. Der Skandal bestand darin, dass Diesbach, der als der reichste Berner seiner Zeit galt, Schulden in «Millionenhöhe» hinterliess. Anshelm (in seiner Berner-Chronik, zum Jahr 1519) könnte in Wilhelm von Diesbach vielmehr auch ein «Exempel eines verderplichen Regiments» gesehen haben.

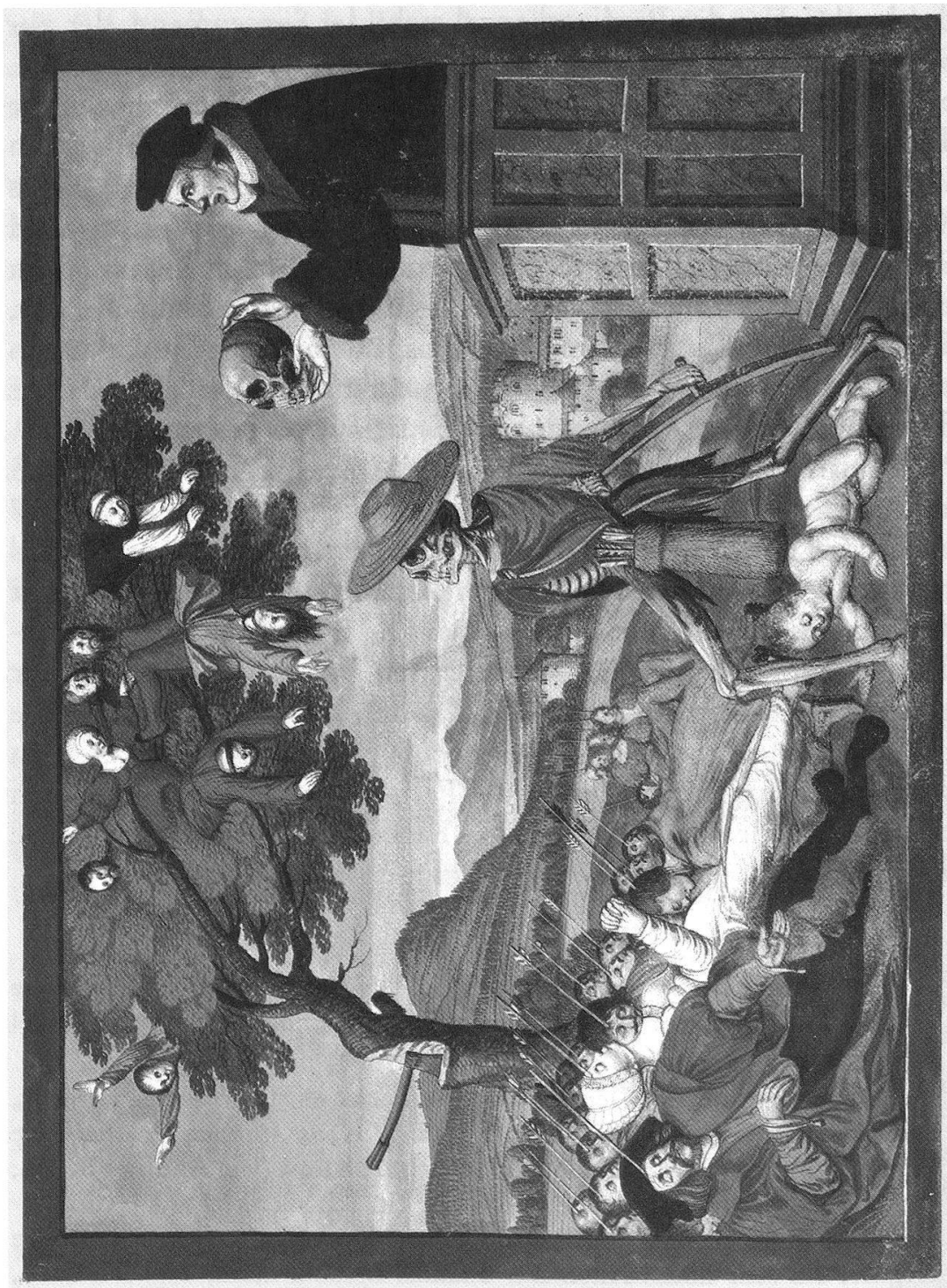


Abb. 2: Niklaus Manuel, Totentanz. Nach der Kopie von Albrecht Kauw, 1649. Taf. 24: Der Prediger. – Bernisches Historisches Museum, Inv. 822.24.

Alles erfunden? Die Beschreibung passt haargenau zum Leben und Sterben des Peter Falck. Im Jahr zuvor (1518) hatte er nicht bloss seinen Bruder Hans, sondern auch seine Frau Anna von Garmiswil verloren. Aus einem Brief seines Bruders Hans wissen wir, dass Peter Falck 1506 um ein Kind trauerte, das kaum älter als fünf Jahre gewesen sein kann. Da Mädchen damals sehr jung verheiratet wurden, ist auch nicht auszuschliessen, dass Falcks Frau im Kindbett gestorben war. Jedenfalls war die Tochter Ursula sein einziges Kind, das ihn überlebte. Es muss für ihn ein Trauma gewesen sein, ohne männlichen Nachkommen zu sterben. In seinem Testament, das er vor seiner zweiten Pilgerreise in Venedig machte, setzte er als Miterben die Söhne seiner Schwester Antonia ein, die mit seinem Freund Daniel Meyer verheiratet war. Auf dem Totenlager (zur See) verfügte er in einem Kodizill, die Söhne Daniel Meyers sollten das Recht erhalten, den Namen Falck anzunehmen, was praktisch eine Adoption bedeutet hätte. Falcks Tochter Ursula und ihr Mann Petermann von Praroman wussten dies zu verhindern, indem sie das Testament gerichtlich anfochten.

Ein Mann, der das fast alles gewusst haben kann, war Hans von Erlach, Falcks Berner Kollege und Begleiter auf seiner diplomatischen Mission nach Venedig im Jahre 1512. Zusammen hatten sie in der Adria Todesängste ausgestanden⁴⁴ und während Wochen Gelegenheit gehabt, über Gott und die Welt nachzudenken, sich über alle ihre Interessen auszutauschen und sich persönlich sehr nahe zu kommen. Schon 1499 auf dem Hegauer Zug könnten sie sich begegnet sein. An der Hochzeit von Falcks Tochter Ursula mit Petermann von Praroman im Jahre 1514 in Freiburg dürfte Hans von Erlach zu den Gästen gehört haben, da er ein Vetter des jungverheirateten Praroman war; diese verwandtschaftliche Beziehung hat zweifellos die Freundschaft der beiden Männer noch gefestigt und vertieft.

Es ist durchaus möglich, dass Manuel zunächst plante, das Ehepaar Diesbach auf der letzten Tafel darzustellen (wie auch auf der ersten), aber dann unter dem Schock des nun wirklich un-

⁴⁴ LEISIBACH (wie Anm. 28), Nr. 16.

erwartet gestorbenen Peter Falck⁴⁵ dem Mann das Gesicht des Letzteren aufgesetzt und die Szene mit dem Attribut des Kindes erweitert hat. Da Falck gestorben war, durfte Manuel sich erlauben, den Freiburger jünger darzustellen, nicht mit ergrautem Haar wie beim Schultheissen und befreit vom Blick, der an einen Bernhardiner-Hund erinnert, so jugendlich, wie er ihn vielleicht schon als Söldner und beim Einstieg in öffentliche Ämter kennengelernt hatte. Aus diesem Kontext wird auch klar, was die Objekte am Handgelenk bedeuten könnten, ja müssten: Es sind Pestglöckchen. Auch in Bern muss bald bekannt geworden sein, dass Falck an der Pest umgekommen war.

Es sieht ganz danach aus, als habe Hans von Erlach, der an Ostern im Todesjahr von Falck erstmals zum Berner Schultheissen gewählt worden war, durch den Künstler Manuel seinem Freund dieses rührende Denkmal setzen wollen.

Die vorgelegten Betrachtungen bieten keine neuen Erkenntnisse zur Biografie des Freiburger Schultheissen Peter Falck, aber bisher kaum bekannte Querverbindungen in einem begrenzten Kontext. Die Spekulation, ob der Schultheiss im Berner Totentanz ein Porträt von Peter Falck sei, nähert sich in Verbindung mit dem letzten Bild der Gewissheit, dass wir es hier tatsächlich mit zwei Porträts des Freiburger Staatsmanns und Humanisten zu tun haben. Die erläuterten Beobachtungen wollen indes nicht mehr sein als ein Versuch, aus der Perspektive von gesicherten Daten aus dem Leben des Freiburger Schultheissen Niklaus Manuels Totentanz zu interpretieren, ohne andere Deutungen ausschliessen zu wollen⁴⁶.

⁴⁵ Er starb am 6. Okt. 1519 auf der Heimreise von seiner zweiten Pilgerfahrt nach Jerusalem.

⁴⁶ Ich danke Herrn Dr. Hans Christoph von Tavel für einen lebhaften Gedankenaustausch. Ein neuer Werkkatalog Niklaus Manuel wird von den Autoren Petra Barton Sigrist, Michael Egli und Hans Christoph von Tavel im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, SIK – ISEA, bearbeitet und voraussichtlich 2015 erscheinen.