

«Gwüss ist der Tod, ungwüss sein Zeit»

Der Totentanz in der Zentralschweiz
Historisches Lernen am Schauplatz

Kurt Messmer



Dank

Mit Unterstützung der

Lapis-Stiftung, Luzern

Stiftung «Dr. phil. Josef Schmid Staatsarchivar
von Luzern und Frau Amalie Schmid-Zehnder»

Impressum

Herausgeber

Pädagogische Hochschule Luzern,
Zentrum Geschichtsdidaktik und Erinnerungskulturen
Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern

Satz, Layout

Claudia Rossi, Winterthur

Lithografie

Thomas Humm, Matzingen

Druck

Wallimann Druck und Verlag AG, Beromünster

Titelbild

Jakob von Wil, Totentanz, Gemäldezyklus 1610/1615,
Ritterscher Palast, Luzern

© Zentrum Geschichtsdidaktik und Erinnerungskulturen,
Pädagogische Hochschule Luzern
Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern, 2014

© Text: Kurt Messmer

© Bilder: siehe Bildnachweis

Inhaltsverzeichnis

«Gwüss ist der Tod, ungwüss sein Zeit»	5
Von der Würde und Erhabenheit des Menschen auf dem Erdkreis	7
Fünf geschichtsdidaktische Koordinaten	8
Raus aus dem Haus!	8
Geschichte am Schauplatz als Lebenselixier	8
Eigenaktiv, selbständig, individuell	9
Vom Nahen zum Fernen – bitte retour!	9
Vom Impliziten zum Expliziten	10
Konzeptvorschlag, Quellen, Lernimpulse, Informationen	12
Wie einsteigen? Vorteil Induktion	12
Mini und midi: zwei Konzeptvarianten	13
Luzern, Weinmarkt – «Mein Gwalt bezwingt die gantze Welt»	14
Auftritt Tod	14
Wie tönte es auf dem Weinmarkt 1609 – und wie kommt es heute an?	14
Jakob Bidermann: Cenodoxus	15
Der Weinmarkt als Theaterplatz	15
Entr'acte: Drei bedeutende Luzerner Maler – Lehrer und Schüler	18
Der Entstehung folgen – chronologische Erkundung	19
Copyright – Qualität vor Originalität	20
Luzern, Ritterscher Palast – würdiges Ambiente für Meister von Wil	21
Der erste Palast der Stadt Luzern	21
Weltgeschichte, unscheinbar	22
Exkurs: vom fachgerechten Umgang mit Bildquellen	22
Totentanz Jakob von Wil, 1610/1615	23
Luzern, Spreuerbrücke – Bilderzyklus von europäischem Rang	25
Ein Denkmal, also denk mal	25
Heimat und Identifikation	26
Totentanz Kaspar Meglinger, 1626–1635	26
Standortbestimmung: Was wissen wir bereits? Welche Fragen sind noch zu klären?	27
Anmerkungen	27
Wir fragen weiter	27
Gegenüberstellung: Totentanz Jakob von Wil – Kaspar Meglinger	28
Was ist bekannt über den Ursprung des Totentanzes?	28
Wann und wo breitete sich der Totentanz in der Schweiz aus?	29
Der Totentanz in der Schweiz (Übersicht)	30
Referate sind gut, Lernprozesse besser	31
Auf nach Kirchbühl ob Sempach!	32
Der Kirchhof als Treffpunkt für Lebende und Tote?	33
Christophorus – vom jähren und vom wohl vorbereiteten Tod	34
Kirchbühl ob Sempach	34
Kirchbühl als Schauplatz für einen szenischen Totentanz	37

Ländliche Totentänze nach 1650	39
Barocke Volksfrömmigkeit als anregendes Umfeld für Totentanzdarstellungen	39
Kaspar Meglingers unendliche Listen	40
Der Totentanz in Wolhusen, 1661	40
Wiederhergestellte Geschichte	41
Der Totentanz in Hasle, 1687	42
Reaktionen auf den Bauernkrieg?	42
Fast vergessene Pioniere der Denkmalpflege	43
Der Totentanz in Lungern OW, um 1650	44
Der Totentanz in Emmetten NW, 1710	45
Frauen im Totentanz	46
Die Frauen im Spiegel der Totentänze	46
Maria und Eva	46
Der bitter Tod bin ich genannt – ein zeitgenössisches Lied	47
«Wo ich komm an, muoss alles dran»	47
Totentanzlied	48
Fragen, Standpunkte, Akzente	49
Wurzeln des Totentanzes	49
Gegensätze vereint: Tod und Tanz	50
Kritik an der Gesellschaftsordnung?	50
Kulturgeschichte des Volkes	52
Das letzte Wort hat Schultheiss Jakob Balthasar (1657–1733)	55
Inscription auf einer Totengedenktafel in der Franziskanerkirche Luzern	56
Bildnachweis	57

«Gwüss ist der Tod, ungwüss sein Zeit»

Geht man den Ursprüngen und der Verbreitung des Totentanzes nach, so entzieht sich auf den ersten Blick manches der historischen Deutung und Einordnung. Lässt man sich aber auf das packende Thema ein, verliert dieser Befund rasch an Bedeutung. Die Faszination des Totentanzes gründet darin, dass wir, meist an kulturgeschichtlich bedeutenden Orten, in bildhafter künstlerischer Form mit Grundbedingungen menschlichen Lebens konfrontiert werden. Kulturgeschichtlich geht es um Fragen nach den letzten Dingen unserer Existenz, denkmalpflegerisch um die Erhaltung der wertvollen Kulturgüter für uns und für kommende Generationen.

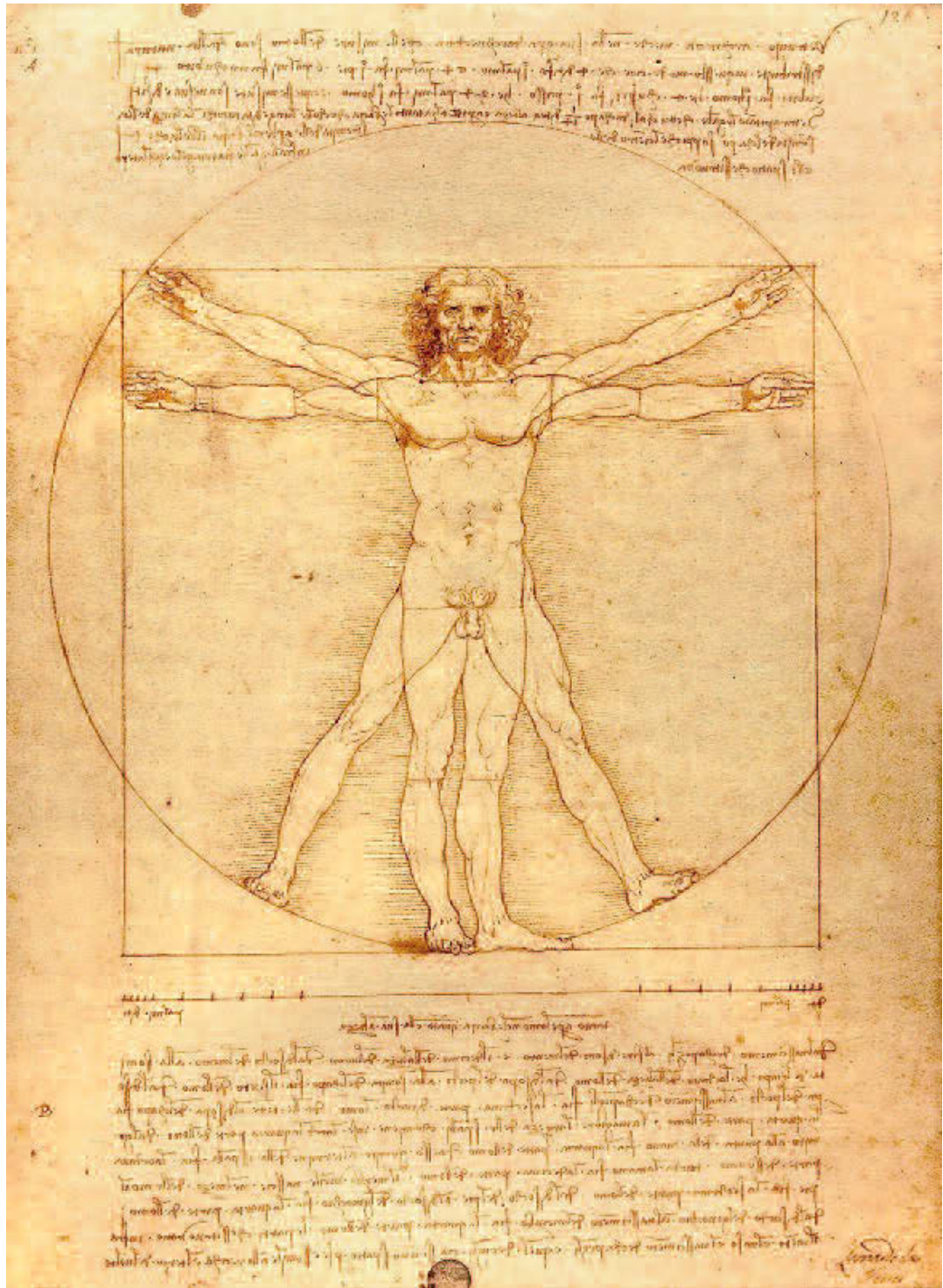
Die vorliegende Publikation «Gwüss ist der Tod, ungwüss sein Zeit» ist ein Gemeinschaftswerk des Zentrums Geschichtsdidaktik und Erinnerungskulturen der Pädagogischen Hochschule Luzern und der Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern. Mit dem Heft wird «kulturgeschichtliches Lernen am Schauplatz» propagiert und ermöglicht. Zum einen werden Ideen für Besuche von kulturgeschichtlichen Orten und Objekten vorgestellt. Zum andern werden die Besuchenden motiviert und angeleitet, mit den Denkmälern eigenständig in einen anregenden, lohnenden und herausfordernden Dialog zu treten.

Viel Freude beim Entdecken und Erschliessen, Nachdenken und Sich-Austauschen!

Pädagogische Hochschule Luzern,
Zentrum Geschichtsdidaktik und Erinnerungskulturen
Peter Gautschi, Leiter
Kurt Messmer, Historiker

Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern
Jürg Manser, Leiter
Cony Grünenfelder, kantonale Denkmalpflegerin

Leonardo da Vinci (1452–1519), die Proportionen des menschlichen Körpers, Rötzelzeichnung von 1512. Leonardo da Vinci gilt als einer der bedeutendsten Universalgelehrten aller Zeiten. Diese Zeichnung zu den Körpermassen bringt vollendet auch das neue Selbstbewusstsein des Menschen an der Zeitenwende um 1500 zum Ausdruck.



Von der Würde und Erhabenheit des Menschen auf dem Erdkreis

Auch in einem Heft zum Totentanz mit dem Leben beginnen, nicht mit dem Tod. Nicht an den Anfang setzen, was am Ende unausweichlich ist, sondern zu was der Mensch in seinem Leben fähig ist. Beginnen mit der «Würde und Erhabenheit des Menschen». Das hört sich beim Humanisten Ghianozzo Manetti 1452 so an:

«Die Welt ist wohl von Gott geschaffen, aber der Mensch hat sie verwandelt und verbessert. Denn alles, was uns umgibt, ist unser eigenes Werk, das Werk des Menschen; alle Wohnstätten, alle Schlösser, alle Gebäude aus der ganzen Welt... Von uns sind die Gemälde, die Skulpturen; von uns kommen der Handel, die Wissenschaften und philosophischen Systeme. Von uns kommen alle Erfindungen und alle Arten von Sprachen...!»¹

Gibt es einen selbstbewussteren Ausdruck für die Wirkmächtigkeit des Menschen? Seine Möglichkeiten scheinen unbegrenzt. «Die Welt ist wohl von

Palazzo Medici Riccardi in Florenz, 1444: die Waagrechte als Horizont, als Erdkreis, auf dem sich der Mensch entfaltet. Das neue Denken der Humanisten prägte den Anbruch der Neuzeit.



Gott geschaffen, aber der Mensch... von uns... von uns... von uns...!» wird Manetti nicht müde zu wiederholen.

Wenige Jahre vorher, 1444, hat Michelozzo im Auftrag der Medici in Florenz den ersten weltlichen Bau der Renaissance entworfen, den Palazzo Medici Riccardi. Mit dem neuartigen Bauprogramm, namentlich mit der starken Betonung der Horizontalen, wird die Idee des Humanismus zum sichtbaren Ausdruck gebracht – mit der Sprache der Architektur. Die Waagrechte ist der Horizont, auf dem der Mensch steht und seine Werke schafft. Renaissance als Gegenprogramm zur Gotik, die zuvor mit ihren Bauten noch vertikal zum Himmel wies. Diese Weltlichkeit und dieses Lebensgefühl finden sich eindrücklich in der Zeichnung Leonardo da Vincis von 1512, auch wenn sie nicht primär aus diesem Grunde angefertigt wurde (s. S. 6).

¹ Wolfgang Hug (Hg.): Unsere Geschichte, Band 2. Frankfurt am Main 1985, S. 1, mit Verweis auf: Fürsten, Künstler, Humanisten. Rowohlt Life 35. Reinbek bei Hamburg 1973, S. 26.

Palast von Lux Ritter in Luzern, begonnen 1556, der erste weltliche Bau der Renaissance in Luzern – der Querriegel stammt aus dem 18. Jahrhundert. Die Horizontalen betonen den Erdkreis des tätigen Menschen. Im Innern mahnt der Totentanz Jakob von Wils an die Vergänglichkeit.



Fünf geschichtsdidaktische Koordinaten

Lernende haben das Recht und die Pflicht zu fragen, sich zu vergewissern, unter was für Vorzeichen sie lernen – unabhängig von Alter und Ausbildungsstufe. Was für ein geistiges und materielles Konzept, was für ein didaktisches Verständnis, letztlich: Was für ein Menschenbild liegt dem Lehr-/Lernprozess zugrunde? Im Bereich Geschichte hat diese Forderung möglicherweise noch grössere Bedeutung als in anderen Disziplinen. Erst auf der Grundlage von Transparenz, Begründung, Legitimierung werden Lehrende und Lernende zu Partnern, werden Kritik und Einspruch möglich, machen Mitdenken und Mitverantwortung das Lernen zum emanzipatorischen Prozess. Deshalb sollen hier einige ausgewählte geschichtsdidaktische Koordinaten gesetzt werden, die kooperatives und reflexives historisches Lernen begünstigen und fördern sollen. Ein ausführlicheres Koordinatensystem dazu findet sich in den Publikationen «Beromünster – vaut le voyage»² sowie zum interdisziplinären ausserschulischen Lernen.³

St. Martin, Kirchbühl ob Sempach, Blick vom südlich gelegenen Weiler nach Norden. Einmal mehr zeigt sich in Kirchbühl: Architektur kann sprechen. Diesem baulichen Ensemble liegt eine Formensprache zugrunde, die unmissverständlich ist. Der Weg als Einstimmung, das Tor als Einladung, das Ensemble als zusammengehörige Einheit. «In Kirchbühl ergänzen und steigern sich Natur- und Menschenwerk gegenseitig.» (Adolf Reinle: Kirchbühl bei Sempach, 1970).

Raus aus dem Haus!

Unter dem Vorzeichen «www.» hat die kommunikative Revolution Informationsangebote geschaffen, von denen man ehemals nur träumen konnte. Dass die Qualität höchst unterschiedlich ist, erfährt man zwar rasch, dennoch: ein Quantensprung auf der Suche nach Informationen, punkto Text und Bild, zum Beispiel zu «Kirchbühl ob Sempach».

Aber dann sitzt man für einmal nicht vor dem Bildschirm, sondern begibt sich auf die kleine Anhöhe ob Sempach. Bereits der Weg vom südlichen

Weiler, dem «Dörfli», wie die Einheimischen sagen, zur Kirchenanlage wird zur Einstimmung. Auf einem ungewohnten Kopfsteinpflaster geht man achtsamer. Rechts das schlichte, aber geräumige Beinhaus mit seinen schmalen Fenstern, fraglos seit Jahrhunderten unverändert; dann passiert man das einfache Tor, das mit einem kleinen Dach geschützt wird. Klein der Torbogen, gross die Wirkung: Man betritt einen verlassenen Friedhof, sieht sich um, blickt auf den See, auf das andere Ufer, staunt weiter, steht schliesslich vor dem hinteren Kirchenportal. Vom Barock her kennt man die Meisterschaft des Inszenierens. Hier in Kirchbühl wird man mit der Inszenierung einer Nicht-Inszenierung konfrontiert. Was macht mehr Eindruck: Manifestation oder Nicht-Manifestation? Unwillkürlich fragt man sich, was einen im Innern erwartet, eine Entsprechung oder wider alles Erwarten ein Gegensatz? Man drückt auf die Türklinke – nicht auf die Maustaste. Das weltweite Netz ist zwar grandios. Im Wettbewerb mit einem Gang durch Kirchbühl läuft «www.» aber unter «ferner liefern».

Geschichte vor Ort als Lebenselixier

«Non vitae, sed scholae discimus.» Hören wir richtig? Nicht für das Leben, sondern für die Schule lernen wir? So jedenfalls formulierte Seneca im 1. Jahrhundert. Nur: Das war nicht ein Postulat, sondern das pure Gegenteil davon: eine Kritik. In einem Brief an einen Schulkollegen kritisierte Seneca mit dieser Aussage die damaligen Philosophenschulen in Rom. Längst haben wir Senecas viel zitierte Aussage, zweifellos in Übereinstimmung mit dem grossen Denker, auf den Kopf gestellt: Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir!

Vor dem Hintergrund tief greifender wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandlungen seit dem Zweiten Weltkrieg gewinnt Senecas Aussage zusätzliche Schubkraft. Innovationen und in ihrem Gefolge enorme Produktivitätsfortschritte haben in hoch entwickelten Ländern eine «Freizeitgesellschaft» möglich gemacht. Parallel dazu entwickelte sich die Mobilität in Beruf und Freizeit in einem Ausmass, dass, bei allen nötigen Vorbehalten, Begriffe wie «Mobilitäts-» und «Reisegesellschaft» nicht abwegig scheinen. Kommt dazu, dass verbesserte Lebens- und Arbeitsbedingungen, wiederum vor allem in stark industrialisierten Staaten, zu immer höherer Lebenserwartung geführt haben. Konkret bedeutet das: Um Land und Leute, Kultur und Geschichte vor Ort zu erkunden, stehen in unserer Zeit für Frauen und Männer potenziell fast 14 Lebensjah-





kannt wird. Mit individuell zu nutzender, gezielter Unterstützung sollen möglichst viele möglichst selbständig möglichst weit kommen.

Seneca, Philosoph und Literat in Rom, geboren um Christi Geburt im heute spanischen Cordoba, gestorben 65 in Rom. Skulptur in der Antikensammlung Berlin.

Vom Nahen zum Fernen – bitte retour!

Alles sei «von innen, von seinem Zentrum her zu beginnen», forderte Johann Amos Comenius im 17. Jahrhundert, «der Weg soll vom Leichten zum Schweren, vom Nahen zum Fernen, vom Allgemeinen zum Besonderen führen.» Mit seiner Maxime prägte Comenius die Pädagogik über die Reformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute nachhaltig.

Man darf dieser fundamentalen Erkenntnis zweifellos eine anthropologische Dimension zuschreiben – und soll sie doch nicht strapazieren. Was sollte ein Kleinkind, was sollten junge Schülerinnen zuallererst erkunden, wenn nicht ihr unmittelbares Umfeld? Fatal wäre es jedoch, wenn man das Prinzip «Vom Nahen zum Fernen» als Einbahnstrasse verstünde, auf der es kein Zurück gibt.

re mehr zur Verfügung als noch 1950. Tendenz steigend. Da sich in Sozialstaaten zugleich die Kaufkraft gerade auch älterer Menschen erhöht, werden nochmals günstigere Voraussetzungen für Exkursionen und (Kultur-)Reisen geschaffen. Hier von einem kulturhistorischen «Lebenselixier» zu sprechen, passt.

Eigenaktiv, selbständig, individuell

Das vorliegende Heft setzt bewusst und entschieden auf eigenaktive, selbständige Auseinandersetzung mit Geschichte vor Ort. Zu diesem Zweck werden Mittel und Wege bereitgestellt, die unterschiedliche Profile aufweisen: Im Zentrum stehen Lernimpulse, Arbeitsvorschläge, die eine individuelle Begegnung mit Phänomenen aller Art anbahnen. Ein (auch) eigenaktiver persönlicher Zugang ist unentbehrliche Voraussetzung dafür, dass ein historischer Ort zum eigentlichen geistigen Besitz von uns wird – das vielleicht höchste Ziel, das hier überhaupt zu erreichen ist: Wir sind mit einem baulichen Ensemble derart vertraut, dass wir sagen dürfen, wir verfügten geistig darüber. Unterstützt wird eine solche persönliche «Inbesitznahme», wie die Erfahrung zeigt, durch mehrfach wiederholte Erkundungen. Einmal ist keinmal.

Das eigenaktive, selbständige Lernen, zu dem das vorliegende Heft einlädt, setzt indes keineswegs allein auf persönlich-individuelle Begegnungen mit Objekten und Räumen, sondern schliesst ergänzend den Nachvollzug von vorgegebenem, systematisch aufgebautem Wissen ausdrücklich mit ein. Das ist nicht zuletzt eine Frage der Arbeitsökonomie im Sinne effizienten Lernens. Eine erhellende Übersicht, ein anschaulich gemachter Zusammenhang, eine entschiedene Klärung, ein differenzierter Hinweis können den Lernprozess – auch durch «blossen» Nachvollzug – kräftig unterstützen. Solche Unterstützung wird in diesem Heft mit angestrebt. Dabei gilt: «Jeder nach seinen Fähigkeiten, jeder nach seinen Bedürfnissen.» Diese Aussage von Karl Marx scheint wie geschaffen für eine didaktische Forderung, deren Bedeutung zunehmend er-



Achtung Gegenverkehr – ohne die Umkehr der Maxime «vom Nahen zum Fernen» geht es auch beim historischen Lernen am Schauplatz nicht.

- 2 Beromünster – vaut le voyage. Eine Dokumentation zum Kulturtag 2007 der PHZ Luzern. Luzern 2007; ferner: Historisches Lernen vor Ort: Leitende Kategorien und ihre praktische Umsetzung – Beispiel Kulturtag in Beromünster (Schweiz), in: Mirka Dickel und Georg Glasze (Hg.): Vielperspektivität und Teilnehmerzentrierung – Richtungsweiser der Exkursionsdidaktik. Berlin 2009, S. 83–105; Kurt Messmer: Der öffentliche Raum im Wandel. «Seherschule», Reflexivität, Perspektivität, in: Markus Furrer und Kurt Messmer (Hg.): Handbuch Zeitgeschichte im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts. 2013 (Wochenschau), S. 222–245 und S. 529–551.
- 3 Markus Wilhelm, Kurt Messmer, Armin Rempfler: Ausserschulisches Lernen – Chance und Herausforderung, in: Kurt Messmer, Raffael von Niederhäusern, Armin Rempfler, Markus Wilhelm (Hg.): Ausserschulische Lernorte – Positionen aus Geographie, Geschichte und Naturwissenschaften. Berlin 2011, S. 8–24; dazu auch: Kurt Messmer, Armin Rempfler, Markus Wilhelm: Lehren und Lernen an ausserschulischen Lernorten – 10 Thesen, S. 135–152.



Blick zurück in die Vergangenheit.
Richard Kissling, Telledenkmal, Altdorf, 1895.



Blick voraus in die Zukunft.
Richard Kissling, «Zeitgeist», Luzern, 1907.

Vielfach wird die behutsame Steigerung, die vorerst nicht anders als organisch aufgefasst werden kann, fälschlicherweise mit einem quasi anthropologischen Prinzip gleichgesetzt: das «Nahe» für die Kleinen, das «Ferne» für die Grossen. Das eigene Quartier, der Schulweg, die nahen Arbeitersiedlungen und Industrieanlagen, die Bahnhöfe und Postgebäude, die Geschäfts- und Verwaltungsbauten, «Schulpaläste» und Hotels in Gemeinde, Stadt, Region sind auch für Erwachsene interessant.

Zwischen den beiden oben abgebildeten eindrücklichen Werken liegen zwar zwölf Jahre. Dennoch: derselbe Künstler, (fast) dieselbe Zeit, aber die Ausrichtung könnte kaum unterschiedlicher sein. In Altdorf wird eine mythische Vergangenheit heraufbeschworen, auf dem Bogen vor der ehemals imposanten Bahnhofskuppel in Luzern hingegen der «Zeitgeist» gefeiert. Ob «Vom Nahen zum Fernen» oder umgekehrt, ob im Lehrplan explizit vermerkt oder nicht: Hier wird Geschichte vor Ort zur Chance, die man Lernenden aller Alters- und Ausbildungsstufen nicht vorenthalten sollte.

Postuliert wurde der Regionalbezug der Geschichte in den Lehrplänen bereits seit den 1980er-Jahren. Im Lehrplan 21 werden die Wochenstunden für Geschichte indes nochmals drastisch gekürzt. Geschichte wird auf Sekundarstufe I praktisch zum 1-Stunden-Fach. Man wünschte sich für Lokalbezug und historisches Lernen vor Ort vorteilhaftere Rahmenbedingungen. Das vorliegende Heft versucht, exemplarisch Mittel und Wege aufzuzeigen, wie mit wenig Zeit relativ viel erreicht werden kann.

Vom Impliziten zum Expliziten

Die besten Konzepte und Zielsetzungen können die ihnen zuge dachte Wirkung nicht entfalten, wenn die Lernenden davon nichts mitbekommen. Geschichts didaktische Forschungen bestätigen, dass transparente Zielsetzungen und einsichtige Begründungen den Lernerfolg erheblich steigern können. Das verpflichtet: Was oft allzu leicht hin als «selbstverständlich» angenommen wird, das Implizite, reicht in der Regel nicht. Leitende Überlegungen müssen explizit zum Ausdruck gebracht werden. Dabei besteht primär Bringschuld: Lehrende sollen ihre «Karten» konsequent auf den Tisch legen. Aber es gibt durchaus auch eine Holschuld. Falls nötig, sollen die Lernenden, von sich aus, nach Sinn und Zweck eines Themas und Verfahrens fragen. Damit sind günstige Voraussetzungen für interessierte, motivierte, leistungsbereite Lerngemeinschaften geschaffen.

Diese Erkenntnis war wegleitend beim Entscheid, die vorliegenden fünf geschichts didaktischen Koordinaten nicht einem separaten Kommentar für Lehrpersonen und Kursleitende beizulegen. Vielmehr sollen sie für alle am Lehr-/Lernprozess Beteiligten in einem gemeinsamen Heft zugänglich und damit letztlich auch allen als verbindlich empfohlen sein.

Werden leitende Prinzipien und Überlegungen explizit formuliert, dienen sie nicht zuletzt auch einer kritisch-konstruktiven Bilanz. Eine solche Rückschau hat grundsätzlich zwei Stossrichtungen. Zum einen geht es um das inhaltliche Ergebnis: Was hat unsere Arbeit ergeben? Zum andern haben wir das Vorgehen zu beurteilen: Hatten wir die richtigen Mittel, Werkzeuge, Methoden?

Fragt man sich, worum es explizit gehe, um welche zentrale Problemstellung, um welche Erkenntnis, die exemplarisch an einem bestimmten historischen Stoff zu gewinnen sei, muss man sich quasi über (meta) den konkreten Stoff erheben, das Problem auf einer übergeordneten Ebene analysieren. Dabei können «Meta-Tabletten» behilflich sein.

P.S. Kontrollieren Sie bitte gelegentlich, ob Sie über hinreichend Vorrat an «Kulturreserve» verfügen. Zu diesem Zweck könnte es durchaus nützlich sein, das vorliegende Heft aufzubewahren. Mit diesem Kulturvorrat ist es übrigens eigenartig: je mehr man davon weggibt, desto grösser scheint der Teil zu werden, der zurückgeblieben ist.



Kurt Messmer: Bitte mehr Meta-Tabletten, Marke CLIO! Reflexivität als Leitkategorie – ein geschichtsdidaktisches Plädoyer. Luzern 2009.



Vorsorge zwecks Anregung mit anschliessender Erleuchtung und Bereicherung. Unbezahlbar, zu erwerben am wirkungsvollsten durch Eigenaktivität. Unterstützung durch Gleichgesinnte gestattet bzw. empfohlen.

Konzeptvorschlag, Quellen, Lernimpulse, Informationen

Wie einsteigen? Vorteil Induktion



In Anlehnung an eine politische Maxime des liberalen Luzerner Vorkämpfers Kasimir Pfyffer (1794–1875) liesse sich formulieren: «Öffentlichkeit ist die Seele des (didaktischen) Freistaats!» In diesem Sinn soll didaktische Transparenz dafür sorgen, dass Ziele, Inhalte, Verfahren, Begründungen einsichtig werden. Offenheit ermöglicht allen Beteiligten, Stellung zu nehmen, Wünsche und Verbesserungsvorschläge anzubringen. Diesem Anliegen dient die folgende Orientierung.

Für Lehr-/Lernprozesse stehen grundsätzlich zwei Vorgehen zur Auswahl. Man kann mit einem Kopfsprung beginnen, mitten ins Zentrum des Themas, praktisch ohne Vorbereitung. Wer geübt ist, Fragen zu stellen, wird sich davon anregen lassen und, nach weiteren konkreten Beispielen, wie von selbst Übersicht, Ordnung, Klärung verlangen. Nach dem unvermittelten Eintauchen sind allgemeine Merkmale, Grundsätze, Regeln gefragt. Die Ergebnisse sollen systematisiert, bilanziert und schliesslich auf den Punkt gebracht werden. In der Fachsprache nennt sich ein solches Verfahren «Induktion».

Demgegenüber steht die «Deduktion», der umgekehrte Weg. Man sucht – sei es im Internet, im Schulbuch, in der Fachliteratur – nach einer Definition, verschafft sich gleich zu Beginn einen möglichst systematischen Überblick und geht auf dieser gesicherten Basis zu konkreten Beispielen. Die Beispiele sind also nicht wie bei der Induktion primär Ausgangspunkt, Untersuchungsobjekt, sondern viel mehr Illustration. In der Fachsprache nennt sich das «Deduktion».

Beide Verfahren haben ihre Vor- und Nachteile. Die ungestüme Induktion kann zu Beginn allenfalls konzeptlos wirken. Sie hat eine gewisse projektartige Offenheit. Das sorgt für Spannung und Motivation. Ohne Systematik geht es allerdings auch hier nicht. Aber die Systematik ist bei der Induktion Produkt, nicht Quelle wie bei der Deduktion.

Deduktion und Induktion in schematischer Gegenüberstellung

	Phase 1	Phase 2
Deduktion	Definition Entstehung Entwicklung Zeit Ort ...	
Induktion		Definition Entstehung Entwicklung Zeit Ort ...

Für mündliche Beiträge, Referate, beim Vorstellen von Maturaarbeiten usw. wird meist die Deduktion gewählt. Packender als (ebenfalls nötige!) Zielsetzungen, Definitionen, Abläufe kann es jedoch sein, sogleich «in medias res» zu gehen, wie man schon vor zweitausend Jahren sagte: in die Mitte einer Sache. Auf das historische Lernen vor Ort übertragen, kann das heissen: Die Frage, was Barock sei, muss man nicht unbedingt mit (auch empfehlenswerten!) Theorien, Fachliteratur, Grundrissen usw. angehen. Man begeben sich stattdessen gleich zu Beginn in die Luzerner Jesuitenkirche, zur Wallfahrtskirche Hergiswald ob Kriens, nach Beromünster, St. Urban, Einsiedeln. Zahlreiche Antworten, selbst auf differenzierte Fragen, fallen einem dabei richtiggehend zu.

Mini und midi: zwei Konzeptvarianten

«Thema Totentanz?! Unmöglich – das hat nicht auch noch Platz.» Die folgende Konzeptvariante mini versucht den Gegenbeweis anzutreten – und selbst die Variante midi erscheint keineswegs realitätsfern, mag vielmehr als weitere Einladung aufgenommen und umgesetzt werden.

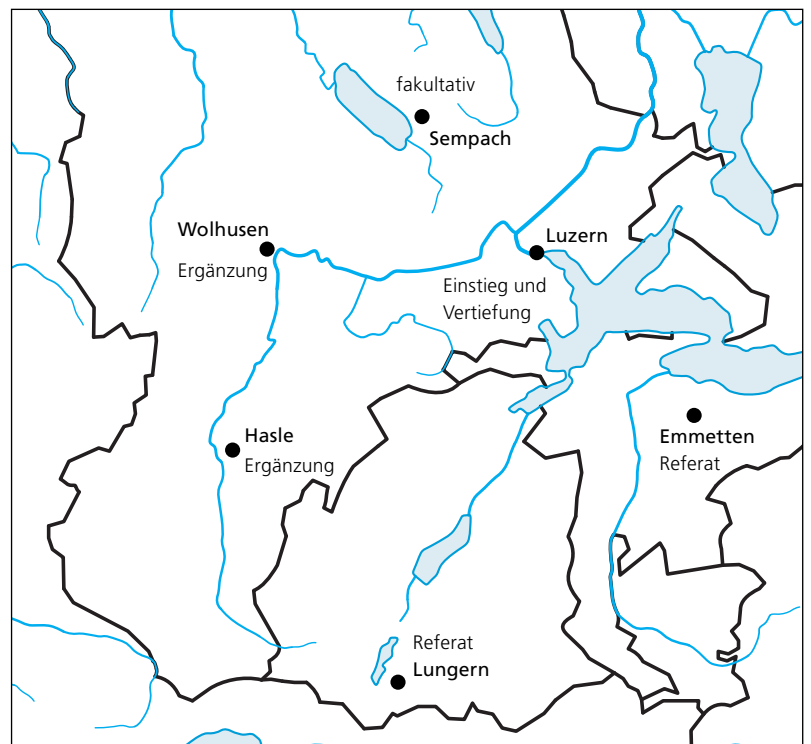
Der Totentanz in der Zentralschweiz

Konzept mini	Konzept midi
Vorbereitung <i>freiwillig</i> , 5 Teams: siehe «Einstieg» und «Vertiefung»	wie mini
Einstieg 90 Minuten a) <i>vor Ort</i> : Weinmarkt, Luzern als Theaterplatz b) <i>vor Ort</i> : Ritterscher Palast, Jakob von Wil	wie mini
Vertiefung 90 Minuten a) <i>Schule/Kurslokal</i> : erste Übersicht b) <i>vor Ort</i> : Spreuerbrücke, Meglinger	wie mini
	Ergänzung I <i>fakultativ</i> <i>vor Ort</i> : Exkursion nach Kirchbühl, in der Freizeit, individuell oder in der Gruppe/Klasse
Vorbereitung <i>freiwillig</i> , 5 Teams: siehe «Ergänzung, Schule/Kurslokal»	Vorbereitung <i>freiwillig</i> , 4 Teams: siehe «Ergänzung II, Halbtagesexkursion»
Ergänzung 90 Minuten <i>Schule/Kurslokal</i> : Kirchbühl ob Sempach, Totentanz in Wolhusen, Hasle, Lungern, Emmetten	Ergänzung II Halbtagesexkursion <i>vor Ort</i> : Totentanz in Wolhusen und Hasle, Referate zu Lungern und Emmetten

Die Variante mini ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie sich – zumindest in der Stadt Luzern – innerhalb von drei Doppelstunden im Rahmen des obligaten Geschichtsunterrichts umsetzen lässt: an einem Gymnasium, an einer Fachmittel- oder Berufsschule, in stufengerecht vereinfachter Form sogar auf Sekundarstufe I. Dasselbe trifft auf Ausbildungen auf der Tertiärstufe sowie auf die Erwachsenenbildung zu. Nötig sind also 3×90 Minuten, wenn's nicht anders geht, schränkt man sich sogar auf 2×90 Minuten ein. Im obligaten Schulbetrieb sind deswegen weder Lektionen zu tauschen noch Anfragen zu starten. Nicht allein Weinmarkt und Kapellbrücke sind stets frei zugänglich, sondern auch der Rittersche Palast, ohne Voranmeldung oder Reservation, kostenlos: Montag bis Freitag, 7 Uhr morgens durchgehend bis 18 Uhr abends. Lernchancen und Erfahrungen, die man möglichst vielen bieten sollte – unabhängig vom Jahrgang.

Konzept midi in lokaler Übersicht

Ist man dem Totentanz in der Zentralschweiz auf der Spur, stehen zahlreiche Möglichkeiten offen. Je nach Standort und Situation wird man dem Lokalen den Vorzug geben oder die eine oder andere kleine Expedition unternehmen. Entscheidend ist, dass einer Klasse/einem Kurs die Chance wenigstens zu einer realen Begegnung geboten wird.



Luzern, Weinmarkt – «Mein Gwalt bezwingt die gantze Welt»

Auftritt Tod

Mein Gwalt bezwingt die gantze Welt,
Ob mir erschrickt so mancher Held,
Gross Herren, Fürsten, Potentaten
Vergehn durch mich gleich wie der Schatten.
Alls wa man maint das mächtig sey,
Die Bäum, die Felsen, die Gebäu,
Das Eisen und der Stachel hart,
Was schwacher und was starcker Art,
Alls was im Lufft, was in dem Meer,
Alls was die Erden bringt hieher,
Entsetzet sich ab meinem Pfeil,
Dass ich abschiess in schneller Eil.
Bist weder du, noch der, noch der,
noch irgends andrer sicher mehr.
Diss Pfeil ist menniglichen Gifft,
Verschonet kain und alles trifft:
Offt Kinder, offt auch Jüngling schön,
Die Alten allzeit mit mir gehn.
So lang allda vom Sand noch was
Zu lauffen hat in disem Glas
Bleibt übrig mehr nit dann nur diss,
Für einen Doctor zu Pariss,
Sehr trefflichen gelehrten Mann,
Ob er schon gleret ist und vil kan,
So gilts doch alles bey mir nicht,
Mein Gwalt all Macht und Kunst zerbricht.
Er muess daran, es ist schon Zeit,
Das letzte Pünctlein ist bereit.
Ich möss, ich zihl, mein Pfeil schwing ich,
Jetzt gib ich ihm den letzten Stich...
Bey aim allein hat es kein Bleiben,
Ich muess gen noch wol mehr auffreiben.
Es gilt mir eben alles gleich,
Hoch oder nider, arm und reich.
Jetzt suech ich umbher under allen,
Wer müest die negste Schuld bezahlen.

Jakob Bidermann: Cenodoxus, die Comico-Tragoedia vom Doctor zu Pariss, Ausschnitt aus dem 4. Akt (Schluss), geschrieben 1602, im gleichen Jahr erstmals aufgeführt in Augsburg, danach 1609 mit grossem Erfolg in München sowie in Luzern.



So könnte es ausgesehen haben, als 1609 das Stück Cenodoxus von Jakob Bidermann auf dem Weinmarkt in Luzern aufgeführt wurde. Die hier abgebildeten Masken und Kleider von Toten stammen aus einem Mysterienspiel, das 1638 von Schülern des Gymnasiums in Bern auf dem Platz vor dem Münster dargeboten wurde. Bräunliche «libkleider» sollten Nacktheit vortäuschen, dazu trugen die Darsteller «Larven».

Wie tönte es auf dem Weinmarkt 1609 – und wie kommt es heute an?

- Bereiten Sie den nebenstehenden Text vor, den Sie beim Auftakt der Klasse/Gruppe auf dem Weinmarkt in Luzern zu Beginn des Unterrichts/Kurses möglichst ausdrucksstark vorlesen sollen. Zeigen Sie dazu das obige Bild, das im Grossformat bedeutend stärker wirkt. Sie können zu diesem Zweck zwei kopierte A3-Hälften zu einem A2-Plakat zusammensetzen.
- Bereiten Sie sich in einem kleinen Team vor, mit der Klasse/Gruppe eine kurze freie Diskussion zu leiten. Sie können von den Eindrücken ausgehen, die der vorgelesene Text und das gezeigte Bild ausgelöst haben. Die Diskussion wird ergiebiger, wenn die Teilnehmenden den Text von Jakob Bidermann vor sich haben, als Kopie oder direkt im vorliegenden Heft.

Jakob Bidermann: Cenodoxus

- a) Orientieren Sie die Klasse/Gruppe nach Rezitation und Diskussion knapp über das Stück Cenodoxus von Jakob Bidermann. Ordnen Sie die etwa drei Dutzend Zeilen, die vorgetragen wurden, in den grösseren Zusammenhang ein. Als Grundlagen stehen Ihnen die unten gezeigte Publikation sowie das Internet zur Verfügung (Stichworte: Jakob Bidermann und Cenodoxus).
Verankern Sie Ihren Beitrag, in dem Sie Ihre Ausführungen mit Kleinplakaten unterstützen und am Schluss eine übersichtliche Kurzfassung in Form eines Lernbilds zur Verfügung stellen.
- b) Das Stück Cenodoxus gehört in die Zeit von Reformation und katholischer Reform. Klären Sie diese Entwicklung und versuchen Sie, das Stück von Jakob Bidermann, das 1609 in Luzern aufgeführt wurde, in diesen Kontext einzuordnen.



Heinz Horat: Totentanz und Welttheater, in: Renaissance-malerei in Luzern 1560–1650. Ausstellungskatalog 600 Jahre Stadt und Land Luzern. Luzern 1986, S. 156–166, Text S. 163, Bild S. 178.



knapp:
Schweizer Geschichtsbuch 1. Von der Urgeschichte bis zur frühen Neuzeit. Berlin 2011, S. 230.
ausführlicher:
Historisches Lexikon der Schweiz, HLS, Stichwort: Gegenreformation, www.hls.ch.

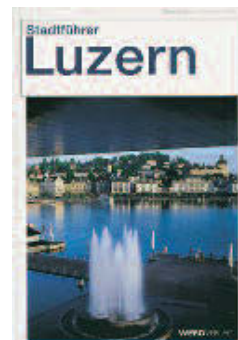
Der Weinmarkt als Theaterplatz

Im alten Luzern wurde der Weinmarkt seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Theaterplatz der Stadt.

- a) Betrachten Sie zusammen mit der Klasse/Gruppe das Wandbild am Haus zur Sonne, das den nordwestlichen Abschluss des Weinmarkts bildet. Knappe Angaben dazu finden Sie im Buch unten rechts. Lassen Sie zudem die Klasse/Gruppe den Spruch lesen, der oberhalb jenes Wandbildes angebracht ist. Welche Informationen sind daraus zu entnehmen? Welchen Fragen könnte man weiter nachgehen?
- b) Informieren Sie die Klasse/Gruppe über die Funktion und Entwicklung des Weinmarkts. Die beiden unten zitierten Publikationen ermöglichen Ihnen, die Teilnehmenden auf Grund von ausgeteilten kopierten Informationen zu aktivieren, etwa nach folgendem Muster: A und B lesen beide vorerst den ganzen Text. Anschliessend studiert A selbständig Teil 1, B studiert Teil 2. Wenn beide bereit sind, informieren sie sich gegenseitig.

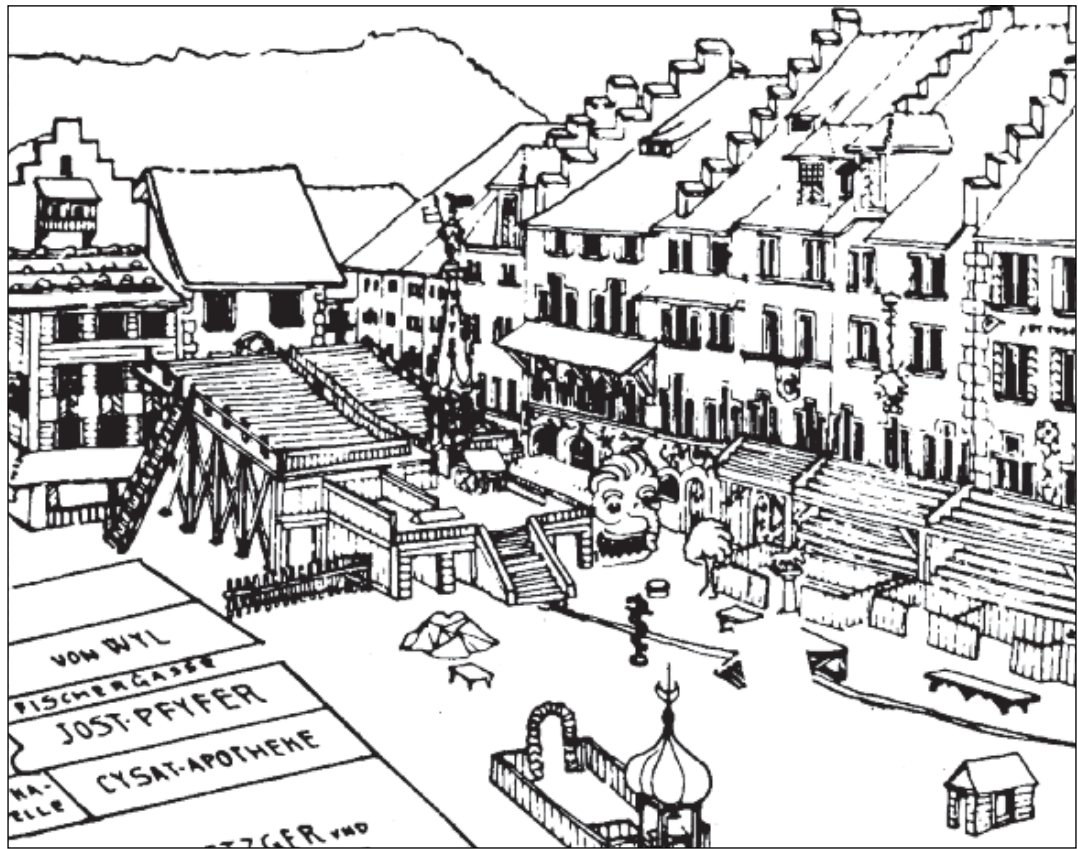


Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Luzern. Verein Kunst animiert Kunstinteresse (Hg.). Luzern 2010, S. 153.



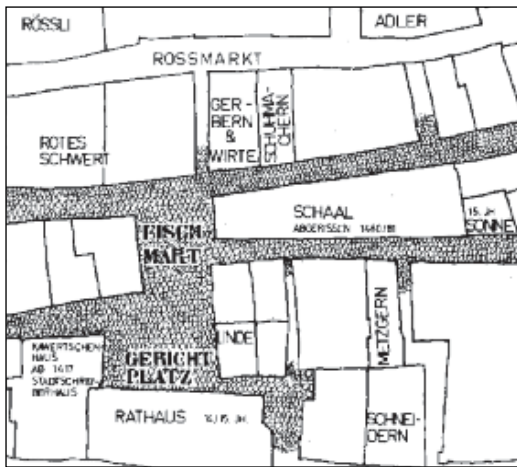
Stadtführer Luzern. Zürich 2001, S. 82f.
Siehe auch:
Schweizerischer Werkbund (SWB) Ortsgruppe Luzern, Otti Gmür (Vorsitzender): Der Platz an Beispielen aus Luzern. Buchdruckerei Schill & Cie AG (Hg.). Luzern 1976.

«Weinmarkt Luzern, aufgerüstet für den ersten Tag des Osterspiels von 1583», Rekonstruktion von Architekt August am Rhyn von 1929.

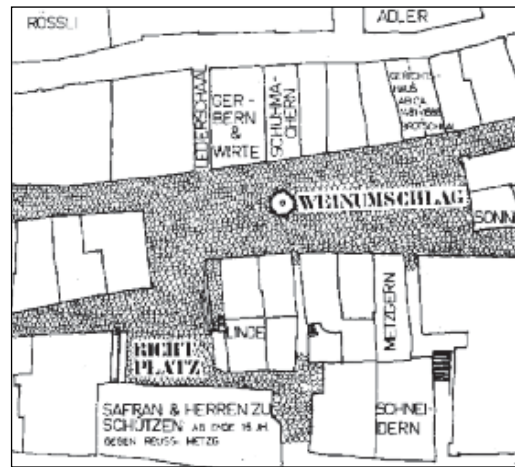


Postkarte mit Aufschrift:
 «Theater-Museum,
 München – Das Osterspiel
 auf dem Weinmarkt in
 Luzern, 1583 (Modell).»
 Möglicherweise hat
 am Rhyn dieses Modell
 als Vorlage benutzt.





Der Fischmarkt/Weinmarkt vor 1480/81.



Der Fischmarkt/Weinmarkt nach 1481.

Manche Plätze historischer Stadtkerne entstanden erst mit der Zeit, wie das Beispiel Luzern belegt. Die Planskizzen zeigen, dass dieser Platz vor 1480 als Schaal diente, als öffentliche Verkaufsstelle für Brot und Fleisch. Erst als diese Verkaufsstelle abgerissen und ins Haus Weinmarkt 17 verlegt wurde, öffnete sich ein geräumiger Platz. Ähnlich verhielt es sich beim Hirschenplatz und beim Kornmarkt. Eine Ausnahme bildet jedoch der Kapellplatz.⁴



So wie hier in Konstanz um 1420 könnte es auch in Luzern zugegangen sein. Fischhändler legen ihre Angebote auf einem schweren Tisch aus. Teils sind die Fische aufgehängt, teils noch in Fässern gelagert. Am linken Rand präsentiert ein Bauer Frösche; in einem Korb bringt er noch weitere. Hinten in der Mitte bietet ein Fischer Schnecken an. Auffällig, wie heftig die Männer mit Armen und Händen gestikulieren. Preisen sie ihre Waren an – oder strebt jeder nach einer möglichst vorteilhaften Auslage seiner Waren?

⁴ Der Kapellplatz diente als Friedhof, bevor er 1496 mit einem Getreidemagazin überbaut wurde. 1545 wurde die Sust hierher verlegt, die bis 1862 als obligatorischer Ort für den Warenumschlag diente.

Entr'acte: Drei bedeutende Luzerner Maler – Lehrer und Schüler

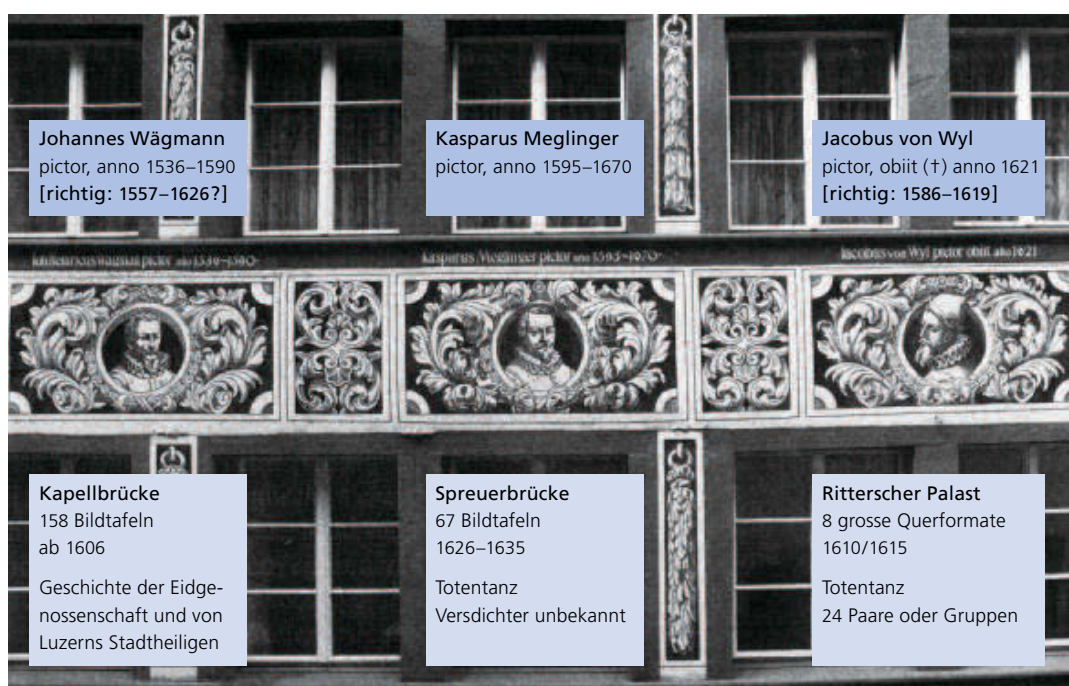
Wir verlassen den Weinmarkt in Richtung Ritterscher Palast und treffen bald auf eine ungewöhnliche historische «Info-Tafel». Am Haus Metzgerrainle 6 (Bild rechts) sind Porträts jener drei Maler angebracht, die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Luzern herausragende Werke schufen und erst noch als Lehrer und Schüler in direktem Zusammenhang zueinander standen.

Die Fassadenmalerei stammt von 1885, aus der Zeit des sogenannten Historismus. Bald stellt sich heraus, dass beim Anbringen dieses Wandgemäldes die Begeisterung für Geschichte grösser war als die Sorgfalt für deren Verbreitung. Die Lebensdaten der beiden Maler Wägmann und von Wyl sind fehlerhaft, dazu ist die Reihenfolge der drei Porträts willkürlich. Sie bieten sich dennoch als Ausgangspunkt für eine klärende Übersicht an.



Luzerner Altstadt. Eine bebilderte Quartiergeschichte. Quartierverein Altstadt (Hg.). Luzern 1978.

Öffentliches Andenken an drei Luzerner Maler im 16./17. Jahrhundert, teils mit fehlerhaften Angaben. Fassadenmalerei am Haus Metzgerrainle 6.



Der Entstehung folgen – chronologische Erkundung

In was für einem Zusammenhang stehen jene drei Maler und ihre Werke? Manches ist verlässlich geklärt, anderes erreicht bloss den Status «historische Passung». Hier vorerst eine stichwortartige Übersicht, dann ein Plan; zuerst das inhaltliche Gerüst, anschliessend die lokale Situierung.

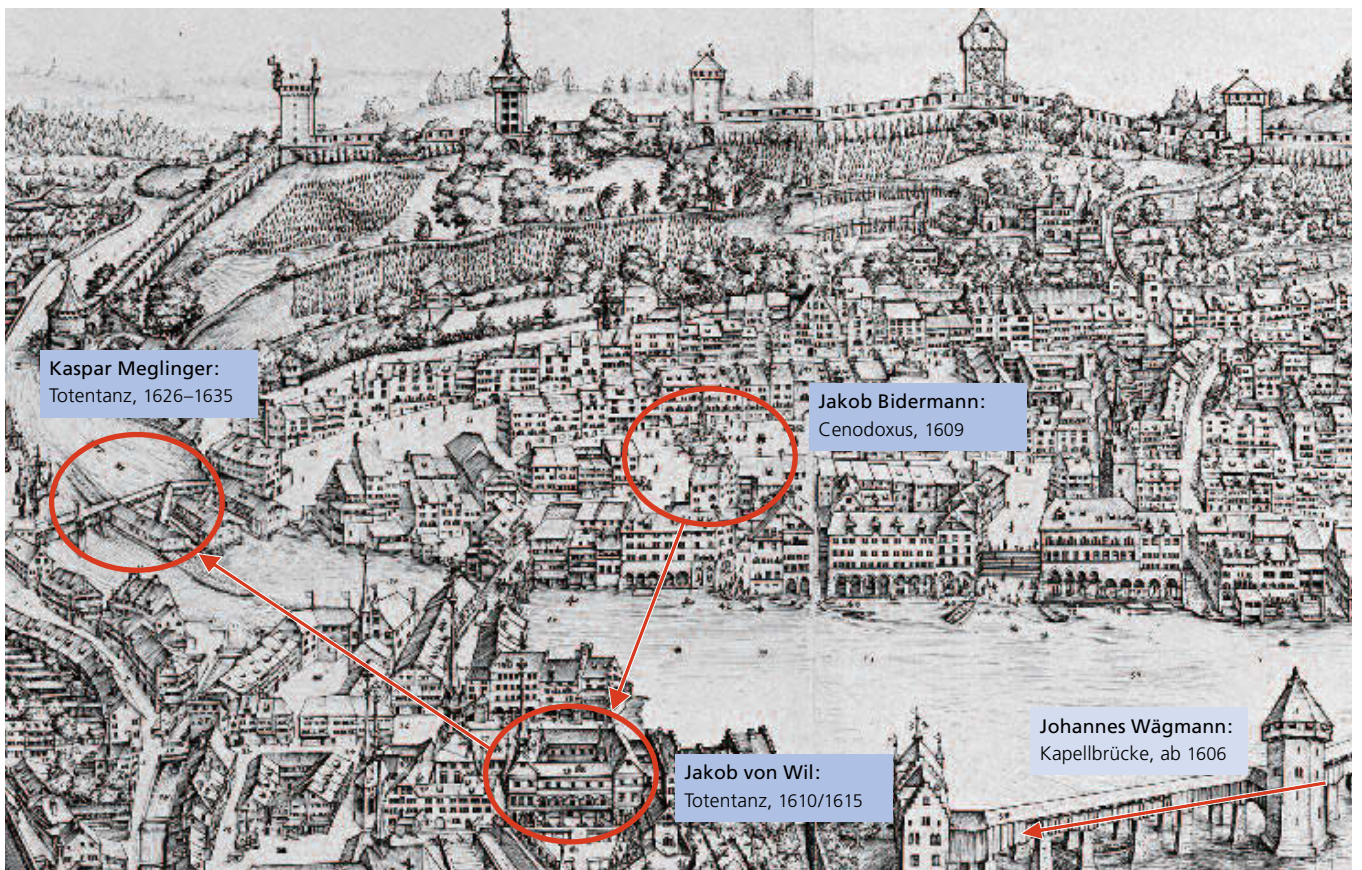
- 1609 wird auf dem Luzerner Weinmarkt das Stück Cenodoxus von Jakob Bidermann aufgeführt, mit einem eindrucksvollen Auftritt des Todes.
- Kurze Zeit später, vermutlich 1610/1615, entsteht der Totentanzzyklus, der heute im Ritterschen Palast hängt, im zweiten Stock im Innenhof des Luzerner Regierungsgebäudes. Ebenso wenig wie die genaue Entstehungszeit lässt sich auch der Maler mit Sicherheit feststellen.

Die Darstellung, basierend auf einem Ausschnitt des Martini-Plans von 1597, zeigt auf, wie nah und direkt die Ausprägungen des Totentanzes in Luzern zusammenhängen. Dabei wird eine Erkundung nahegelegt, die der Chronologie folgt, der Entstehungsgeschichte.⁵

Die Fachleute zweifeln zwar nicht am Werk Jakob von Wils. Belegen lässt sich diese Annahme indes nicht. Nicht auszuschliessen ist ferner, dass der Totentanzzyklus ursprünglich im Kreuzgang des nahen Franziskanerklosters hing. Das würde einer Praxis entsprechen, wie sie etwa in Freiburg im Üechtland zu beobachten ist.

- Jakob von Wil war Schüler von Johann Wägmann, der ab 1606 die Bilder auf der Kapellbrücke schuf.
- Wägmanns Schüler Jakob von Wil wurde seinerseits Lehrer eines berühmten Schülers, von Kaspar Meglinger, der 1626–1635 den Totentanzzyklus auf der Spreuerbrücke malte. Nach dem Tode des Lehrers übernahm der Schüler, Meglinger, die Werkstatt seines Meisters, heiratete dessen Witwe Katharina und sorgte für ihre kinderreiche Familie.

⁵ Bezugsquelle für den Martini-Plan: Historisches Museum Luzern, Pfistergasse 24, 6007 Luzern.



Copyright – Qualität vor Originalität

Die Beziehung Lehrer/Schüler lässt sich im Fall von Jakob von Wil und Kaspar Meglinger auch in ihren Werken nachweisen. Dabei mag die unbekümmer- te Art, wie Maler noch im 17. Jahrhundert mit Vor- lagen umgingen, mit Blick auf komplexe Urheber- rechtsfragen der Gegenwart erstaunen.

Zwar reicht der Begriff Plagiat mit seiner latei- nischen Wurzel in die römische Antike zurück. Aber noch im Mittelalter durfte ein Buch zwar nicht ge- stohlen, wohl aber abgeschrieben werden. Einen Stoff zu übernehmen, zu bearbeiten, zu verändern war in der Malerei ebenso üblich wie in der Musik. Handwerkliches Können galt mehr als Originalität.

Der Humanismus rückte die Individualität zwar vermehrt in den Vordergrund. Doch erst im 18. Jahr- hundert wurde die Idee vom geistigen Eigentum aus dem Naturrecht abgeleitet und fand schliesslich 1789 im Schutz des Eigentums in Artikel 2 der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte ihren festen Platz.



Der Tod und der Krämer.
Hans Holbein der Jüngere,
1525/1538.



Der Tod und der Krämer.
Ausschnitt aus dem
Totentanz von Jakob
von Wil, 1610/1615.



Der Tod und der Krämer.
Ausschnitt aus dem
Totentanz von Kaspar
Meglinger, 1626–1635.

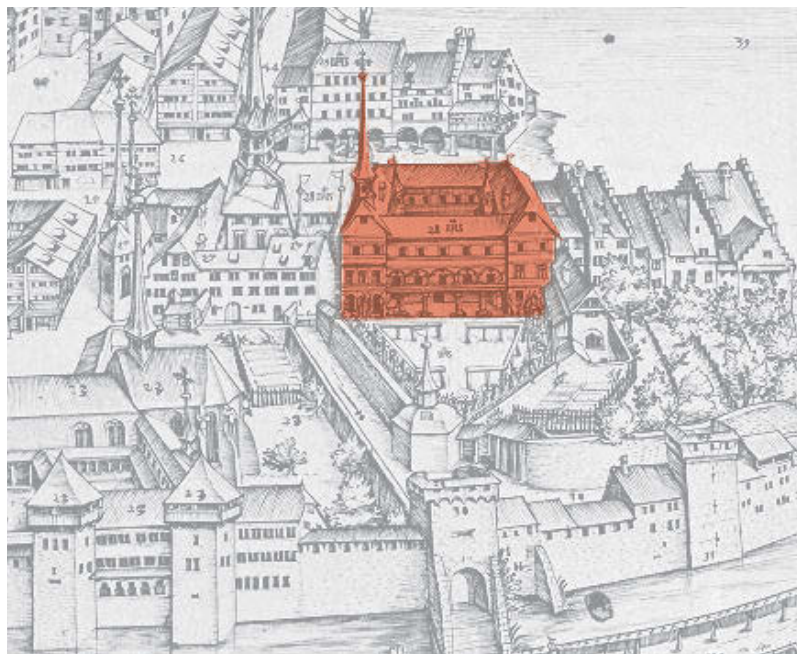
Luzern, Ritterscher Palast – würdiges Ambiente für Meister von Wil

Der erste Palast der Stadt Luzern

Bereiten Sie sich im Zweierteam vor, zum Auftakt unseres neuen Themas demnächst im Ritterschen Palast an der Luzerner Bahnhofstrasse einen Beitrag zu leisten. Informieren Sie die Klasse/Gruppe vor Ort kurz über Geschichte, Funktion und Baustil dieses Gebäudes. Besorgen Sie sich zu diesem Zweck das Falblatt, das in diesem Gebäude kostenlos aufliegt, in genügender Anzahl für die ganze Klasse/Gruppe. Hier weitere Angaben zur Vorbereitung:

Versuchen Sie wenn immer möglich, die Klasse/Gruppe mit Impulsen und Aufträgen zu aktivieren. Sie können zu diesem Zweck Ihre Lehrperson oder Kursleiterin fragen; vielleicht hilft Ihnen auch der folgende Impuls:

Bereiten Sie sich, am besten im kleinen Team, so gründlich vor, dass Ihnen selber die Hauptbotschaften klar werden, dass Sie zudem wissen, woran oder womit Sie der Klasse/Gruppe diese Hauptausagen erklären, illustrieren wollen. – Nun drehen Sie quasi den Spiess um: Aus Ihren Erkenntnissen, Aussagen machen Sie Fragen, die Sie den Teilnehmenden mündlich oder wohl am besten gleich schriftlich präsentieren. Weil Sie die Lösungen für sich selber bereits erarbeitet haben, fällt es Ihnen relativ leicht, die Diskussion zu führen, nachzufragen, schliesslich zusammenzufassen.



Deutlich wird auf diesem Ausschnitt aus dem Martini-Plan von 1597 erkennbar, dass der nach oben offene Palast von Lux Ritter ein regelmässiges Geviert bildete, das auch gegen Süden hin, Richtung Hirschengraben also, eine horizontal strukturierte, gerade verlaufende Hausfront aufwies, die mit Säulen, Rundbogen und Rechteckfenstern reich gegliedert war. Zur imposanten Wirkung trugen auch die beiden Eckvorbauten (Risalite) bei. Das heutige Kantonsratsgebäude wurde erst 1841–1843 angefügt. Es ist ein beachtliches Werk von Melchior Berri. Die kühle Strenge des Klassizismus steht in spannungsvollem Gegensatz zur ausdrucksstarken Renaissance, welche die Front des Regierungsgebäudes an der Bahnhofstrasse prägt.



Adolf Reinle: Ritterscher Palast, Regierungsgebäude in Luzern. Schweizerische Kunstführer (GSK) Nr. 235. Bern 1978.



Denkmalpflege und Archäologie: Das Regierungsgebäude – der Rittersche Palast. Luzern o.J.



Georg Carlen, Franz Egger, Josef Elias, Alois M. Haas, Regula Odermatt-Bürgi, Ursula Port Beeler:

Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996.

Eine komfortable Grundlage für Einführung, Übersicht und Vertiefung des Themas!

Weltgeschichte, unscheinbar

Die Renovation des Ritterschen Palastes machte es 1986 noch augenfälliger: Das querrrechteckige Feld über dem Portal ist leer. Blickt man zu dieser Stelle hinauf, ist der Gedanke nicht weit, da sei etwas noch immer nicht fertig...

Den Bauleuten und der Denkmalpflege ist aber kein Vorwurf zu machen, ganz im Gegenteil: Ihnen gebührt ein kulturhistorisches Kränzchen! Sie haben ein Denkmal erhalten, das sozusagen eine Leerstelle ist, etwas Fehlendes, Zerstörtes, für immer Verlorenes. Es verweist mit bescheidensten Mitteln auf eine der grössten Errungenschaften der Geschichte: auf die Egalité, die Gleichheit aller Menschen.

Diese Aufnahme dokumentiert, dass die rechteckige Wappentafel über dem antikisierenden Portal des Ritterschen Palastes leer ist. Ohne Zweifel: Hier wurde etwas herausgehauen und fehlt.



Höchstwahrscheinlich prangte in der heute leeren Wappentafel seit der Bauzeit um 1560 das Wappen des stolzen Erbauers, Schultheiss Lukas Ritter. Diese Vermutung teilt auch Adolf Reinle. Als 1798 die Franzosen in die Schweiz einmarschierten, hatten solche Standeszeichen ihre Berechtigung verloren. Wappen patrizischer Geschlechter, welche die Macht unter sich aufteilten, Vorrechte jeglicher Art beanspruchten und sich selber als die «von Gott verordneten rechten natürlichen Herren und Obern» verstanden, hatten ausgedient und wurden als Symbole entfernt. An der Bahnhofstrasse 15 in Luzern tritt uns Weltgeschichte nicht pompös entgegen, sondern quasi als blinder Fleck. Eine eindrückliche historische Lektion.

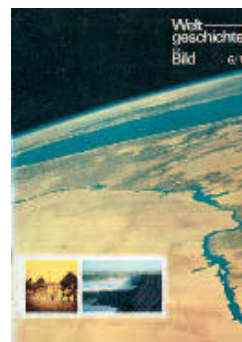
Exkurs: vom fachgerechten Umgang mit Bildquellen

Bildquellen gehören mit Textquellen und Sachquellen zu den drei grossen Gruppen historischer Quellen. Lange Zeit wurde den Bildern weit weniger Bedeutung zugemessen als den sprachlichen Quellen. Das zeigt ein Blick in ältere Fachliteratur und Schulgeschichtsbücher, wo auf Bildquellen weitgehend oder ganz verzichtet wird.

Seit den 1970er-Jahren wird der Quellenwert der Bilder zunehmend erkannt und genutzt. Diese Entwicklung hat heute über den «pictorial turn» der frühen 1990er-Jahre hinaus Dimensionen angenommen, von denen man sich noch vor wenigen Jahren kaum Vorstellungen machen konnte. Stellvertretend für den steigenden Stellenwert von Bildquellen in der Geschichtsvermittlung sollen ein Schulgeschichtsbuch von damals und eine aktuelle Fachpublikation die Entwicklung symbolisieren und zeitlich abstecken.

Der Einbezug von Bildern als Quellen der Geschichte erforderte eine fachgerechte «Gebrauchsanweisung». Einen wichtigen Beitrag dazu lieferte Erwin Panofsky, ein Kunsthistoriker, der eine Bildinterpretation in jenen drei Schritten empfahl, deren Systematik letztlich bis heute benutzt wird, auch wenn sein Ansatz in der Zwischenzeit leicht modifiziert wurde.

Einen informativen Überblick über die aktuellen geschichtsdidaktischen Ansätze des fachgerechten Umgangs mit Bildquellen bietet das 2012 erschienene Handbuch «Praxis des Geschichtsunterrichts».



Weltgeschichte im Bild.
«Pionierheft» 1
für das 6. Schuljahr.
Solithurn 1974.



Thomas Maissen:
Schweizer Geschichte
im Bild. Baden 2012.

Angelehnt an Panofsky, jedoch geschärft mit dem Profil systematischer Quellenkritik, empfiehlt sich auch für die Interpretation von Totentanzbildern ein dreistufiges Verfahren. Das «geschichtsdidaktische Rückgrat» bilden die drei Hauptfragen. Sie sind nicht verhandelbar, ganz im Gegensatz zu den hinzugesetzten Teilfragen, die je nach Bildquelle anzupassen, zu erweitern, zu differenzieren sind.

Interpretation von Bildquellen

Drei systematische Schritte

1. **Was sehe ich? – Analyse**
Wann und wie ist wer und was dargestellt? Im Zentrum, am Rande...? Wie bezieht sich das Dargestellte aufeinander?
2. **Wie deute ich? – Interpretation**
Um was für eine Bildsorte (Kategorie) handelt es sich? Was bedeutet...?
Von wem wurde das Bild gemalt?
Für wen? Absicht, Zweck, Botschaft?
3. **Wie ordne ich ein? – Kontextualisierung**
Historischer Zusammenhang? Vorher? Nachher (Tradition)? «Passt» das Bild in seine Zeit? Ist es rückwärtsgewandt oder weist es seiner Zeit voraus?

Dieser Drei-Schritt soll nicht nur hier zum Zuge kommen, sondern die «Bildkompetenz» (Hamann) generell fördern.



Christoph Hamann: Bildquellen im Geschichtsunterricht, in: Michele Barricelli, Martin Lücke (Hg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Band 1. Schwalbach/Ts, 2012, S. 108–124.

Totentanz Jakob von Wil, 1610/1615

Standort: Ritterscher Palast, Regierungsgebäude des Kantons Luzern, Bahnhofstrasse 15, Innenhof, zweiter Stock

Gesamteindruck als Einstimmung

Verschaffen Sie sich vorerst einen Gesamteindruck von Jakob von Wils Totentanzzyklus. Gehen Sie kurz von Bild zu Bild. Grundsätzlich können Sie beginnen, wo Sie wollen – und sich entweder in diese oder jene Richtung begeben.

Wollen Sie Ihre ersten Eindrücke im Klassen- oder Gruppengespräch austauschen? Sie können auch gleich mit der vertieften Analyse beginnen. Hier folgt eine systematische Anleitung dazu:

1. **Was sehe ich? – Analyse**
 - a) Machen Sie eine kurze Bestandesaufnahme: wer, was, wie ... – Was ist aus Ihrer Sicht prägend für das jeweilige Bild?
 - b) In was für einer Gestalt ist der Tod dargestellt? Was tut er? Was für Dinge führt er mit sich? Wie ist er gekleidet? Worauf beziehen sich Kleidung und mitgeführte Geräte?
 - c) Erscheint der Tod eher als Freund – oder eher hämisch, grausam? In welchen Fällen wie? Erläutern Sie an konkreten Beispielen.
 - d) Trägt der Tod eine Kopfbedeckung? Worauf bezieht sich diese jeweils? Welche Funktion haben die zahlreichen Schleifen, Bänder, Schale des Todes?
 - e) Wie erscheinen seine Opfer? Würdevoll oder würdelos? Eher in positivem, eher in negativem Licht? Argumentieren Sie wiederum mit konkreten Belegen.



Hans-Jürgen Pandel: Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation I. Schwalbach/Ts. 2008.

Innovativ auch der Nachfolgeband: Kristin Land, Hans-Jürgen Pandel: Bildinterpretation praktisch. Bildgeschichten und verfilmte Bilder. Bildinterpretation II. Schwalbach/Ts. 2011.

- f) Ist jeweils ein Kampf im Gang, formal ausgedrückt durch gekreuzte Linien (X)? Oder ist die einzelne Szene eher statisch aufgebaut? Wo und wie zeigt sich das konkret?

2. Wie deute ich? – Interpretation

- g) Um was für eine Art von Bildern handelt es sich? Kann man auf Grund der Bildinhalte, der Art der Darstellung, der Formate, der Art der Präsentation der Bilder von einem bestimmten Bildertypus sprechen?
- h) Ist ein Gesamtkonzept, ein «Bildprogramm» erkennbar, wenn Sie die ganze Bilderfolge betrachten?
- i) Was für eine zentrale Botschaft vermittelt die Bilderfolge? Was will der Maler mit seinem Werk zum Ausdruck bringen?
- k) «Auf welcher Seite» steht der Maler? Eher auf der Seite der Mächtigen dieser Welt – oder eher auf der Seite der sogenannten «Kleinen» der Geschichte? Mit einem Wort: Stützt oder kritisiert er die bestehende Gesellschaftsordnung Luzerns um 1600? Welches sind Ihre konkreten Belege für Ihre Antwort?
- l) Formulieren Sie aufgrund Ihrer bisherigen Auseinandersetzung mit der Thematik eine Definition des Totentanzes.

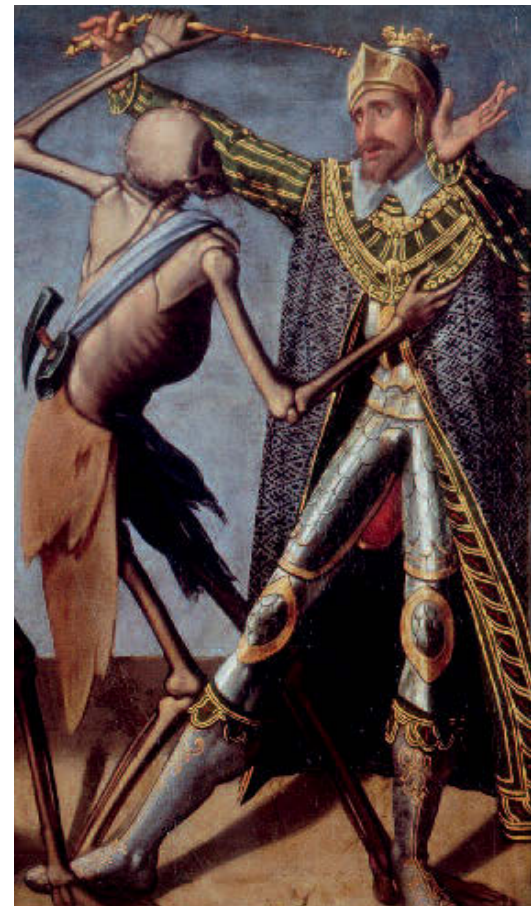
Warum trägt der Tod, der dem Kaiser des «Heiligen Deutschen Reiches Römischer Nation» in einem Totentanzbild gegenübertritt, zu Beginn des 17. Jahrhunderts einen Türkenhut? 1526 und 1683 standen die Türken vor Wien. Doch damit sind nur zwei herausragende Ereignisse einer jahrhundertelangen Auseinandersetzung ins Scheinwerferlicht der Geschichte gestellt. Die Kopfbedeckungen des Todes gehören zu den Gestaltungsmitteln, die Jakob von Wil meisterhaft einsetzt.



3. Wie ordne ich ein? – Kontextualisierung

- m) 1517 setzte die Reformation ein. Weniger in Deutschland durch Luther, vielmehr in Zürich durch Zwingli wurde der Grundsatz befolgt: Du sollst dir kein Bildnis machen! Statuen von Heiligen wurden aus den Kirchen entfernt, ihre Bilder verbrannt oder mit weisser Farbe auf ganzen Kirchenwänden übermalt. Papst und Geistliche wurden von Protestanten massiv kritisiert und abgelehnt. Um 1550 setzte im katholischen Europa die Gegenbewegung ein: die katholische Reform (Gegenreformation). Kann man den Totentanz von Jakob von Wil um 1610/1615 aus Ihrer Sicht als Werk der Gegenreformation bezeichnen? Ist diese Bilderfolge sogar eher ein politisches als ein künstlerisches Werk? Argumentieren Sie möglichst konkret.

Die gekreuzten Beine von Tod und König sind nur ein Anzeichen dafür, dass ein Kampf im Gang ist. Die zwei Hämmer, die der Tod in seinen Gürtel gesteckt hat, könnten auf das Bergbauregal des Königs hinweisen. War der Tod sein Knappe?



Luzern, Spreuerbrücke – Bilderzyklus von europäischem Rang

Ein Denkmal, also denk mal

Die Spreuerbrücke, die den Totentanzzyklus von 1626–1635 beherbergt, wurde erst nach dem Bau der Kapellbrücke, also nach den 1360er-Jahren, aber vermutlich noch vor 1400 errichtet. Mit weitgehend originalen Konstruktionsteilen des 16., 18. und 19. Jahrhunderts wird hier Brückenbaukunst mehrerer Epochen dokumentiert.⁶

Bei der 2011 abgeschlossenen Gesamtsanierung der Brücke wurden wie üblich zentrale denkmalpflegerische Grundsätze eingehalten. Ein wichtiges Prinzip ist etwa, dass schadhafte Elemente, wenn immer möglich, repariert und nicht einfach ersetzt werden, damit möglichst viel originale Substanz erhalten und an die kommenden Generationen übertragen werden kann. Sind Reparaturen und Ergänzungen nicht zu umgehen, werden sie mit grosser Sorgfalt und handwerklichem Können ausgeführt, damit sie qualitativ den historischen Teilen möglichst ebenbürtig sind.

Die Erhaltung dieses einmaligen Freilichtmuseums ist nicht zum Nulltarif zu haben. Die Gesamt-

sanierung kostete mitsamt den Vorarbeiten 2,3 Millionen Franken. Daran leistete die Denkmalpflege von Bund und Kanton 560'000 Franken. Ein grosser Aufwand, zweifellos. Aber letztlich gibt es dazu keine Alternative.

Der ehemalige Berner Denkmalpfleger Hermann von Fischer lieferte für den Umgang mit wertvollen Zeugen der Vergangenheit eine zeitlose Begründung: «Vor uns gab es Menschen, und nach uns kommen Menschen. Wir haben also vieles übernommen und müssen vieles wieder weitergeben. Die Zeitspanne, in der die Dinge uns gehören, ist kurz, verglichen mit ihrer Lebensdauer.»⁷ Denk mal – auch bei der nächsten öffentlichen Debatte über Aufwand und Ertrag der Denkmalpflege.

⁶ Wo nicht anders angegeben, stützen sich die folgenden Informationen auf die Website der Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern ab: www.da.lu.ch.

⁷ Der Bund, 24.07.1982.

Statische Mängel der Spreuerbrücke erforderten in den letzten Jahren eine Gesamtsanierung. So musste etwa der gebrochene Tragbalken im südlichsten Brückenfeld mit Stahlplatten verstärkt werden. Zudem wurden die schrägen Abstützungen zu den Brückenpfeilern wieder angebracht, wie auf der Aufnahme links gut ersichtlich ist. Auf diese Weise wurde ein originaler Zustand wieder hergestellt, denn nachweislich hatten diese Bugstreben die Tragfähigkeit früher verbessert. Nebst den Massnahmen an der Tragkonstruktion wurden die Bodenbretter erneuert. Auch an bedeutenden Bauzeugen gibt es Verschleisteile.

Die Aufnahme zeigt deutlich, dass die Brüstungsbretter, welche die historische Brückenkonstruktion vor Verwitterung schützen, zu einem grossen Teil ersetzt werden mussten. Die starke Verwitterung des Holzes macht diese Massnahme periodisch notwendig. Die Brüstungsschalung tritt dadurch anfänglich ungewohnt hell in Erscheinung, dunkelt aber rasch nach. Die Spreuerbrücke ist wieder in Form!



Heimat und Identifikation

Wie versteht das Team der Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern, geleitet von Jürg Manser und Cony Grünenfelder, den Auftrag der Öffentlichkeit? Hier die leitenden Ideen:

«Kulturdenkmäler sind Zeugen der Geschichte, denen wir täglich begegnen. Sie erinnern an unsere Vergangenheit, an die Geschichte der Menschheit. Sie ermöglichen den heutigen und zukünftigen Menschen, den eigenen Standort besser zu erkennen. Ein Mensch ohne Geschichte ist wie ein Haus ohne Fundament. Bau- und Kunstdenkmäler sind gebaute Gegenwart. Sie stiften Heimat und Identifikation. Durch sie erhalten unsere Wohn-, Arbeits- und Reiseorte ein Gesicht. Viele Denkmäler sind architektonisch und künstlerisch durchgeformt. Andere beeindrucken als Meisterleistungen der Technik. Sie spornen an zum qualitätvollen Weiterbauen.»⁸

Wenden Sie sich nun den Bildquellen der Spreuerbrücke zu. Die folgenden Impulse sollen Sie auf Ihrer Entdeckungsreise unterstützen und anregen.

Totentanz Kaspar Meglinger, 1626–1635

- Den Auftakt von Kaspar Meglingers Todesreigen bildet jene künstlerisch herausragende erste Tafel, die unten abgebildet ist. Listen Sie am besten schriftlich auf, welcher Objekte und Werkzeuge sich der Tod bedient.
- Teilen Sie für die folgende Analyse Ihre ganze Gruppe in drei oder vier Untergruppen auf. Werten Sie in diesen Untergruppen einige Bilder von Kaspar Meglinger als Quellen für die Luzerner Kulturgeschichte um 1630 aus. Welche Rückschlüsse auf Wirtschaft, Gesellschaft, Alltag, Mentalität und Religion sind möglich?
- In welchem Verhältnis stehen Bild und Bildspruch? Stimmen Verse und Bilder in Aussage und Absicht überein? Was von beidem wirkt härter auf Sie, was milder? Inwiefern? Belegen Sie Ihren Befund mit konkreten Beispielen.
- Vergleichen Sie Meglingers Totentanz mit jenem Jakob von Wils. Listen Sie einerseits Gemeinsamkeiten, andererseits Unterschiede auf. Systematisieren Sie Ihre Aussagen, indem Sie nach Kriterien suchen, die eine Gegenüberstellung von Aspekten ermöglichen.

*Was flücht und krücht was sträbt und schwäbt
Was schwümmt und ründt, ja was je läbt
Flücht alls den Tod, ist doch kein Ort
Auff Erde, darin nicht sey der Tod*

Todesreigen, aus dem Totentanzzyklus von Kaspar Meglinger auf der Spreuerbrücke in Luzern, entstanden 1626–1635.



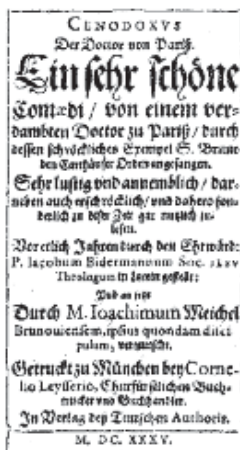
Standortbestimmung: Was wissen wir bereits? Welche Fragen sind noch zu klären?

Springt man mitten in ein Thema, «in medias res», wie das am Beispiel des Totentanzes in der Stadt Luzern soeben geschah, hat das manche Vorteile. Seit zweitausend Jahren macht man die Erfahrung, dass auf diese Weise das gewählte Thema jedenfalls nicht vollständig verfehlt werden kann.

Allerdings ist bei induktivem Vorgehen sorgfältig darauf zu achten, dass die Systematik nicht leidet. Klare Strukturen sind bei jeglichem Lernen unverzichtbar. Diesem Anliegen dient die folgende Standortbestimmung.

Anmerkungen

Informationen zu Jakob Bidermann und seinem Stück Cenodoxus sind im Internet leicht zu beschaffen. Zum Ritterschen Palast liegen kunstgeschichtliche Schriften in unterschiedlicher Ausführlichkeit vor.



CENODOXUS
Der Doctor von Pariss
Ein sehr schoene
Comaedi / von einem verdambten Doctor zu Pariss / durch dessen schreckliches Exempel S. Bruno den Carthäuser Orden angefangen.

Titelblatt der deutschen Ausgabe von Jakob Bidermanns Cenodoxus von 1635. Das ursprünglich lateinisch abgefasste Stück erschien erstmals 1602 in Augsburg.

Die Impulse zum Totentanz im Ritterschen Palast sowie zur Spreuerbrücke bedürfen dagegen einiger Anmerkungen, auch wenn hier nicht auf sämtliche Aspekte einzugehen ist. Dass der Tod häufig mit einer Kopfbedeckung versehen ist, die in direkter Verbindung zur Welt des Todgeweihten steht, wird mit jedem neuen Beispiel offensichtlicher. So etwa wartet der Tod, zwar in Gestalt eines Schweizergardisten, aber letztlich mit dem roten Hut eines Kardinals, Nachfolger des Papstes zu werden. Den Herzog holt der Tod in der Kleidung eines Jägers, der seinem Herrn bei mancher Treibjagd half usw.

Der Totentanz Jakob von Wils erscheint nicht zuletzt derart souverän, weil er trotz konsequentem Grundmuster kaum Stereotypen kennt. So wird etwa die Königin vom Tod mit einem Zweizack von hinten meuchlings erstochen. Im Gegensatz dazu genügt dem Maler, womöglich Jakob von Wil selber, ein fei-

ner Klang eines Triangels, er möge sein Leben beenden. Zwischen Kriegsmann und Tod ist ein heftiger Kampf im Gang. Den alten Bischof dagegen führt der Tod behutsam zum Tanz.

Die Bilderfolge von Wils, auf Augenhöhe aus nächster Nähe einsehbar, eignet sich gut für eine erste rudimentäre Definition:

- Im Totentanz holt der Tod die Menschen mitten aus dem Leben.
- Die Sünde der Menschen im Paradies steht am Anfang, dann nimmt der Tod die «Grossen» zuerst, die «Kleinen» zuletzt.
- Diese Reihenfolge entspricht den Rangstufen der einzelnen Gruppen (Stände) der Gesellschaft in der jeweiligen Zeit.
- Es gibt tanzende Paare, aber auch Genre-Bilder, die Einblick geben in Lebensbedingungen und Lebensformen aus dem Alltag.
- Der Tod zeigt sich in zahlreichen unterschiedlichen Charakteren. Eine Systematik ist kaum auszumachen.
- Manche Menschen versuchen sich zu wehren, andere gehen willig mit.

Wir fragen weiter

Mit der eben formulierten Definition liegt eine Eingrenzung vor, die zwar den Kern des Totentanzes umschreibt. Aber der historische Kontext, die Entwicklung des Totentanzes über die Jahrhunderte hinweg und nicht zuletzt dessen profane Botschaften sind damit noch nicht im Blickfeld. Zu fragen ist also, ob die Schöpfer der Totentänze mit ihren Werken neben der steten Mahnung des Memento mori noch andere Absichten verfolgten, namentlich gesellschaftspolitische. Deshalb ist zu klären, ob und allenfalls auf welche Weise und von wem solche Absichten in ganz bestimmten Zeiten und an ganz bestimmten Orten verfolgt worden sind, in Stadt und Land. Welche Rollen spielen zudem die Frauen in den Totentänzen? Schliesslich: Gibt es Totentänze noch in der Gegenwart?

Vorerst aber sollen die Totentänze von Jakob von Wil und Kaspar Meglinger einander gegenübergestellt werden. Was verbindet, was trennt die beiden auf ihre Weise höchst eindrücklichen Werke, die kurz nach 1600 in Luzern entstanden sind?

Gegenüberstellung: Totentanz Jakob von Wil – Kaspar Meglinger

5 zentrale Kriterien im Vergleich	1610/1615  Jakob von Wil, Ritterscher Palast	1626–1635  Kaspar Meglinger, Spreuerbrücke
Bildprogramm	Beginn mit dem Sündenfall, Ständepyramide, die «Grossen» zuerst, die «Kleinen» zuletzt	Beginn mit dem Sündenfall, Ständepyramide, die «Grossen» zuerst, die «Kleinen» zuletzt
Grundprofil	24 Paare, der Tod tanzt mit den Sterbenden	Der Tod tanzt nicht mit den Sterbenden, er holt sie mitten aus dem Leben
Szenen, Hintergrund	tonig blauer Hintergrund, keine Ausstattung, kein Einbezug der Natur	detaillierte Szenerien, reiche Ausstattungen, Einbezug der Natur
Vorlagen	Hans Holbein als häufig benutzte Vorlage	Hans Holbein als häufig benutzte Vorlage
Hauptbotschaft, «Partei»	Memento mori, dazu eher Bekräftigung der aktuellen Gesellschaftsordnung	Memento mori, dazu eher Bekräftigung der aktuellen Gesellschaftsordnung

Aufgrund dieser Gegenüberstellung ist das Verbindende und Trennende der beiden Werke bald festgestellt. Punkto Bildprogramm, Vorlagen und Hauptbotschaft gibt es kaum gravierende Unterschiede. Die Gesamtanlage der Zyklen, die sich im Grundprofil äussert, unterscheidet sich aber ebenso wie das Ambiente der Szenen.

Die folgenden Impulse bieten die Basis für die Antworten auf zwei zentrale Fragen.

Was ist bekannt über den Ursprung des Totentanzes?

Der folgende Text von Regula Odermatt-Bürgi passt vorzüglich zu dieser Frage.

Nach erfolgter Lektüre erklärt Person A Teil 1, Person B Teil 2. Entscheiden Sie gemeinsam, was Sie sich merken wollen.

Entstehung und Entwicklung des Totentanzes sind komplex und werden in der Forschung widersprüch-

lich diskutiert. Themen der Auseinandersetzung sind unter anderem die folgenden Fragen:

- Hat der Totentanz seinen Ursprung in der grossen Pest von 1348/1349?
- Steht am Beginn ein Drama, in dem der personifizierte Tod auftritt?
- Wie gross war der Einfluss der Bettelorden? (Dominikaner, Franziskaner u. a.)
- Entstand der Totentanz aus dem Volksglauben an den nächtlichen Tanz der Toten auf dem Friedhof? Oder lässt er sich ableiten von den verbotenen Tänzen von Lebenden auf dem Kirchhof?
- Handelt es sich beim Tod jeweils um Tote oder um eine Personifikation des Todes?
- War die Herausbildung des Totentanzes Ausdruck des sozialen, wirtschaftlichen und weltanschaulichen Umbruchs und der damit verbundenen Ängste, die das Spätmittelalter prägten? Jener Ängste, welche die damalige Gesellschaft mit gegensätzlichen Verhaltens-

mustern zu bewältigen versuchte, mit Askese (Enthaltsamkeit) und Ausschweifung, Verweltlichung und Mystik (religiöse Erfahrung)?

Weltflucht und Memento mori (Mahnruf: gedenke des Todes) standen schon im frühen Mittelalter im Zentrum der monastischen Spiritualität (klösterlicher Geist). Seit dem 11. Jahrhundert wächst die Bedeutung der sogenannten Contemptus-mundi-Literatur (Verachtung der Welt), und seit dem 12. Jahrhundert sind Vorformen des Totentanzes nachweisbar. Ausgehend von den Klöstern lässt sich im Verlauf des Mittelalters eine Popularisierung der Vergänglichkeitsthemen beobachten. Der Adel war bestrebt, durch eine kostspielige Totenmemorie die Legitimation der Dynastie im Diesseits und das Seelenheil im Jenseits zu sichern.

Der oben abgedruckte Text findet sich auf S. 171f. Lesen Sie die ganze Einführung in die Problematik! Siehe zu dieser Frage auch: Historisches Lexikon der Schweiz: www.hls.ch, Stichwort Totentanz.

Wann und wo breitete sich der Totentanz in der Schweiz aus?

Auf Seite 30 finden Sie die Übersicht «Der Totentanz in der Schweiz. Entwicklung im Zeitraum 1300–1700». Beim Erarbeiten im Zweier-Team können Sie so vorgehen:

- Machen Sie eine Bestandsaufnahme, indem Sie einer Kollegin, einem Kollegen die dargestellte Entwicklung sorgfältig beschreiben. Wer zuhört, kontrolliert und ergänzt! Gemeinsam nehmen Sie den Sachverhalt zur Kenntnis.
- Versuchen Sie nun Bilanz zu ziehen. Als Gerüst für Ihren Erkenntnisprozess können Ihnen die beiden Dimensionen «Zeit» und «Raum» nützlich sein. Konkret: Wann hat sich der Totentanz wo ausgebreitet?
- Versuchen Sie Hypothesen aufzustellen, mit denen sich die obigen Sachverhalte stimmig erklären liessen. Fühlen Sie sich bei diesen Überlegungen insofern frei, als auch die Forschung bei diesen Fragen an recht enge Grenzen stösst.



Regula Odermatt-Bürgi und Claus Niederberger: Beinhaus/Totenkapelle Wolhusen. Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 26, 2008, S. 171–185.

Der Totentanz in der Schweiz

Entwicklung im Zeitraum 1300–1700 (Übersicht)

1300	1440	1520	1620	1650–1700
 <p>Kirchbühl ob Sempach, um 1300 Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, Wandgemälde im Kirchenschiff rechts</p>	 <p>Basel, Predigerkloster, um 1440 Totentanz, Maler unbekannt, ehemals auf der inneren Seite der Friedhofmauer, nur als Kopie erhalten</p>	 <p>Bern, 1516/1519 Totentanz von Niklaus Manuel Deutsch, ehemals an der Klostermauer der Dominikaner, nur als Kopie erhalten</p>	 <p>Luzern 1610/1615 Ritterscher Palast, Totentanz von Jakob von Wil, Innenhof, zweiter Stock, acht grossformatige Bilder</p>	 <p>Lungern OW, um 1650 Totentanz, ehemals im Beinhaus von St. Michael, bildhafte Darstellung zerstört, Verse erhalten</p>
		 <p>Basel, 1525/1538 Totentanz von Hans Holbein dem Jüngeren, Holzschnitte als Vorlagen für Wandmaleien</p>	 <p>Luzern, 1626–1635 Spreuerbrücke, Totentanz von Caspar Meglinger, 67 Bilder auf Dreiecktafeln im Giebel der Brücke</p>	 <p>Wolhusen LU, 1661 Beinhaus, Totentanz mit eingesetzten Schädeln</p>
				 <p>Hasle LU, 1687 Beinhaus, Totentanz, Wandgemälde</p>
				 <p>Emmetten NW, 1710 Heiligkreuz-Kapelle, Totentanztafel</p>

Referate sind gut, Lernprozesse besser

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, wie eine Gruppe oder Klasse mit arbeitsteiligem Verfahren beim historischen Lernen vor Ort relativ einfach aktiviert werden kann. Übernimmt jemand aus der Runde den anregenden Auftrag, eine Einführung in einen bestimmten Lernort zu geben, werden sowohl die Vorbereitung als auch die anschliessende Präsentation zu eigenaktiven Beiträgen – für den Vortragenden selber! So weit, so gut. Für die zuhörende Gruppe oder Klasse werden aber traditionelle Referate zur Ein-Weg-Kommunikation: Ein Wissender spricht zu scheinbar Unwissenden. Das soll nach Möglichkeit vermieden werden. Die sogenannte Präsentation der Ergebnisse lässt sich oft mit einfachen Mitteln in einen anregenden Lehr-/Lernprozess umwandeln. Die Referierenden werden mit einfachen Fragen, Hinweisen, Aufforderungen vermehrt zu Arrangeuren, die Zuhörenden vermehrt zu Mitdenken-

den, Mitarbeitenden, Mitfragenden, Mitbestimmenden, Mitverantwortlichen. Das Rezept hat sich bewährt und ist häufig recht einfach: So viel wie möglich von dem, was sich die Referierenden erarbeitet haben, setzen sie in Fragen an die Teilnehmenden um. Nicht ausgeschlossen, dass die so aktivierten Teilnehmenden bei gewissen Impulsen näher zum «Kern» vordringen als die Referierenden selber. Bei derartigen kooperativen Lehr-/Lernprozessen kommt es letztlich nicht drauf an, wer was beigeleitet hat. Im Mittelpunkt steht das gemeinsam erarbeitete Ergebnis, das Ziel, dass möglichst viele aus der Runde dazulernen, ihren Horizont erweitern, durch die ernsthafte, intensive Auseinandersetzung mit einem neu oder wieder entdeckten Phänomen bereichert werden.

Bei der fachlichen Vor- und Nachbereitung sowie beim Vertiefen leisten die folgenden Publikationen gute Dienste:



Die Spreuerbrücke in Luzern. Ein barocker Totentanz von europäischer Bedeutung. Luzern 1996, hier besonders nützlich: Heinz Horat: Katalog der Brückenbilder, S. 123–280.



Peter Felder: Die Kunstlandschaft Innerschweiz. Zusammenspiel von Landschaft, Geschichte und Kunst. Luzern 1995, besonders S. 103–117 (Memento mori).

«Der von kernigen Vierzeilern kommentierte Bilderzyklus Caspar Meglingers ist ein einzigartiger Kulturspiegel des luzernischen 17. Jahrhunderts.» (S. 113)



Rolf Paul Dreier: Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650). Diss. Leiden 2010 (mit CD).

Laut Dreiers Hauptthese waren Totentänze «raffinierte Kommunikationsinstrumente», nicht bloss «typisch spätmittelalterliche, rein erbauliche, kirchliche Kunstmotive».



Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Illustrierte Ausgabe. Köln 2011. (Zwei Drittel der Holzschnitte werden Albrecht Dürer zugeschrieben.)

«Mag Adel, Gut, Stärk', Jugendzier/In Fried' und Ruh' sein, Tod, vor dir?/ All das, was Leben je gewann/Und sterblich ist – muss daran.» Laut Sebastian Brant sind wir Menschen Narren, wenn wir das nicht erkennen. (S. 314ff.)

Siehe auch Luzern – Das Stadtportal. Bilder der drei Brücken, Hof-, Kapell-, Spreuerbrücke: www.stadt Luzern.ch.

Auf nach Kirchbühl ob Sempach!



St. Martin in Kirchbühl ob Sempach, eine Gesamtanlage, wie sie weitherum ihresgleichen sucht. Zwar wird bereits von aussen sichtbar, dass die ursprünglich romanische Kirche mit ihren kleinen Fensteröffnungen in spätgotischer Zeit umgestaltet wurde. Im 16. Jahrhundert waren mehr Licht und damit grössere Fenster erwünscht, was mit teilweise fast brachialen Eingriffen bewerkstelligt wurde. Nicht zuletzt der spätromanische Turm aus dem 12./13. Jahrhundert trägt viel dazu bei, dass Kirchbühl ein mittelalterliches Gepräge bewahrt hat. So treffen wir heute noch auf eine Anlage, wie sie in ihren Grundzügen bereits die Menschen vor 1600 beeindruckt haben mag.

Falls im Rahmen Ihres Geschichtsunterrichts oder Ihres Kurses eine gemeinsame Exkursion nicht möglich ist, sollten Sie sich die Chance nicht entgehen lassen, Kirchbühl auf eigene Initiative in der Freizeit zu erkunden. Auch hier steht das Prädikat fest: vaut le voyage!

Kirchbühl verfügt nicht über einen Totentanz. Aber das Gotteshaus und seine Umgebung können dennoch als ein einziges widerhallendes Memento mori verstanden werden. Beinhaus, Friedhof und Wandmalereien tragen viel dazu bei.

Schnitter Tod, Wandmalerei in Kirchbühl, um 1300, Südwand.



Der Kirchhof als Treffpunkt für Lebende und Tote?

St. Martin in Kirchbühl blieb von der barocken Erneuerung verschont, welche die Innerschweiz besonders ab 1650 erfasste. Das erhaltene Ensemble ist daher für den Kanton Luzern geradezu einzigartig. Trotz ihrer «Biografie», der baulichen Entwicklung namentlich bis 1583, sind der mittelalterliche Charakter der Kirche und ihre mittelalterliche Ausstattung im Wesentlichen erhalten geblieben.⁹

Entscheidende Bedeutung kommt dabei der Umfassungsmauer zu. Von aussen auf der Westseite von respektabler Höhe, erreicht sie im Innern der Anlage nur etwa Kniehöhe. Dennoch markiert sie unübersehbar und eindrücklich einen Bezirk, der eine starke räumliche Wirkung entfaltet. Steht man im Kirchhof und damit im ehemaligen Friedhof von Kirchbühl, so kann man das mentalitätsgeschichtliche Phänomen, das Peter Felder im Folgenden beschreibt, leicht nachvollziehen:

«Zentrale Begegnungsstätte der Lebenden und Toten einer Gemeinde war der Kirchhof mit seinem Gotteshaus und dem Gottesacker. Dieser geweihte Bezirk wurde im ausgehenden Mittelalter zum Hort eines geheimnisvollen Armenseelenkultes, der im Volksglauben tief verwurzelt war. Durch Opfer und Gebet sollten die armen Seelen von ihrer Feuerpein erlöst werden – ja, in manchen Köpfen steckte die feste Überzeugung, dass die Toten ihrerseits den Lebenden in Notzeiten beistünden. Solch gläubig-abergläubische Vorstellungen von den armen Seelen, die nächtlicherweise aus den Gräbern steigen und auf der Erde herumirren, bis sie endlich durch Seelenmessen und Fürbittegebete erlöst werden, haben beim einfachen Volk geradezu magische Kräfte entfesselt und dabei eine Geisterwelt heraufbeschworen, die in packenden Bildern des Innerschweizer Sagenschatzes fortlebt.»¹⁰

Auf dem «Gottesacker», der die Kirche umgibt, werden zwar seit 1832 keine Toten mehr begraben. Damals wurde der Friedhof verlegt, in die Stadt hinunter, zur neu erbauten Pfarrkirche. Aber die Tatsache, dass damit die Zeit gleichsam angehalten wurde, erhöht die Wirkung dieses bemerkenswerten Friedhofs noch. Kommt dazu, dass die bald zweihundert Jahre alten Grabkreuze wie Mahnmale aus einer ferneren Zeit anmuten. Einer der eindrücklichsten Plätze der Zentralschweiz.



Legende von den drei Toten und den drei Lebenden, Wandmalerei in Kirchbühl, um 1300, Südwand.



Der heilige Michael mit der Seelenwaage, Wandmalerei in Kirchbühl, um 1300, Südwand.



Christophorus, Wandmalerei in Kirchbühl, um 1300, Nordwand.

⁹ Uta Bergmann: Kirchbühl bei Sempach. Schweizerische Kunstführer (GSK) Nr. 504. Bern 1992, S. 29f.

¹⁰ Peter Felder: Die Kunstlandschaft Innerschweiz. Zusammenspiel von Landschaft, Geschichte und Kunst. Luzern 1995, S. 104.

Christophorus – vom jähen und vom wohl vorbereiteten Tod

Nach mittelalterlicher Vorstellung trug ein wohl vorbereiteter Tod entscheidend zum Seelenheil bei. Deshalb wirkten die Menschen «im irdischen Jammerthal» nach Möglichkeit darauf hin, dass sie vor ihrem Tod alles Weltliche geregelt, die Beichte abgelegt, die Kommunion und die letzte Ölung empfangen hatten. Im Frieden mit sich und der Welt, umgeben von ihren Angehörigen, wollten sie so ihre Seele Gott empfehlen.

Gefürchtet war dagegen der jähe Tod, der den Menschen drohte, wenn sie unter die Räuber fielen, auf einer Reise verunglückten oder in einer Schlacht umkamen. Im Mittelalter nahm man an, der Anblick des heiligen Christophorus, des Christusträgers, bewahre am betreffenden Tag des Anblicks vor dem jähen Tod. Häufiger Kirchenbesuch war daher ratsam.

Kirchbühl ob Sempach

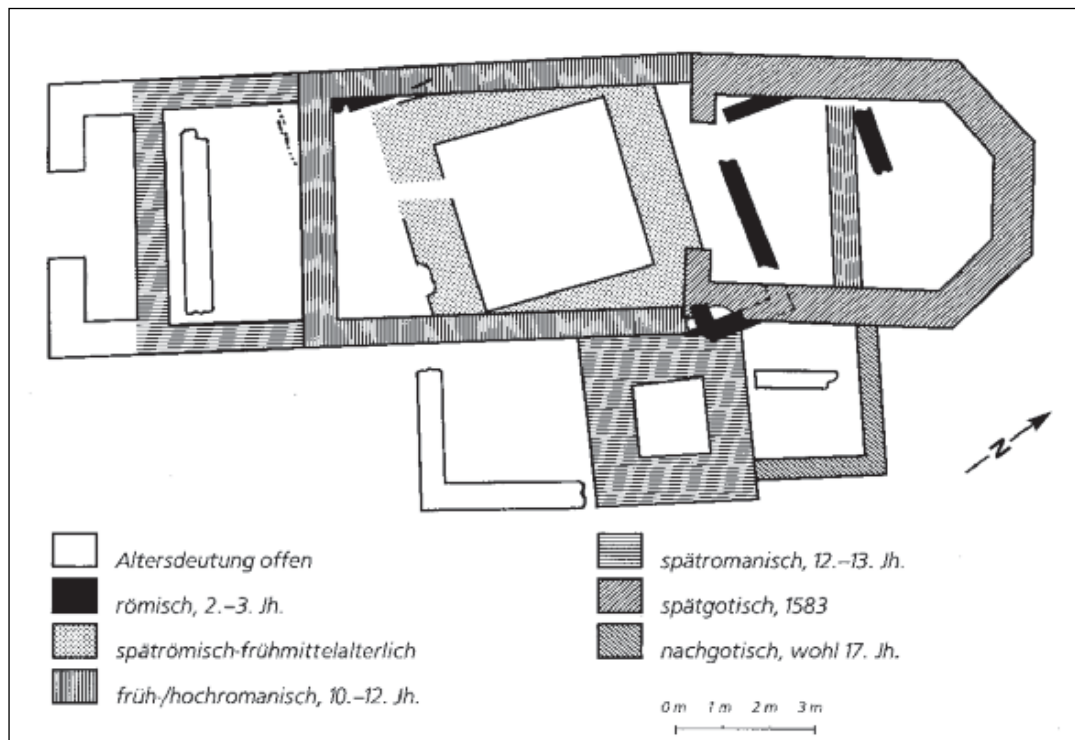
Als fachliche Grundlage steht der folgende Kunstführer zur Verfügung. Allerdings erfordern die Impulse a), b) und c) weitgehend eigenständige Auseinandersetzung mit der Anlage. Gefragt sind eigene Beobachtungen und Deutungen, die dann in der Klasse oder Gruppe zu diskutieren sind.



Uta Bergmann: Kirchbühl bei Sempach. Schweizerische Kunstführer (GSK), Nr. 504. Bern 1992.

Die folgenden Ausführungen basieren teils mit längeren Passagen auf diesem empfehlenswerten Kunstführer.

St. Martin in Kirchbühl ob Sempach, baugeschichtliche Entwicklung.



Wiederum ist es zweckmässig, die Arbeit aufzuteilen: Ein Zweierteam übernimmt die Gesamtanlage a) und den Haupteingang b), ein weiteres Zweierteam den Innenraum c). Bei den Wandmalereien d) drängt sich ein Verfahren auf, das die ganze Klasse oder Gruppe aktiviert.

a) Gesamtanlage

- Erste Eindrücke?
- Was für Elemente tragen konkret zu einer starken Gesamtwirkung bei?
- Warum wirkt Kirchbühl mittelalterlich, warum zugleich romantisch? (Achtung: romantisch – romanisch!)

b) Haupteingang

- Vergleichen Sie die Eingangspartie von Kirchbühl mit der Eingangspartie der Jesuitenkirche/Hofkirche/Franziskanerkirche.

c) Innenraum

- Wie ist der Innenraum gegliedert, und wie heben sich die einzelnen Teile voneinander ab?
- Welche raumwirksame Funktion haben die Treppeinstufen?
- Was ist romanisch, was gotisch? Passen hier die beiden Stile zueinander?
- Von den drei Figuren des Hauptaltars (links: Barbara, Mitte: Martin, rechts: Maria Magdalena) verkörpert die mittlere den Kirchenpatron. Welche zwei Kennzeichen (Attribute) weisen auf sein Amt hin? Was hat ihn berühmt gemacht? Achten Sie auf seine Geste und den Bettler; machen Sie sich kundig.

d) Wandmalereien

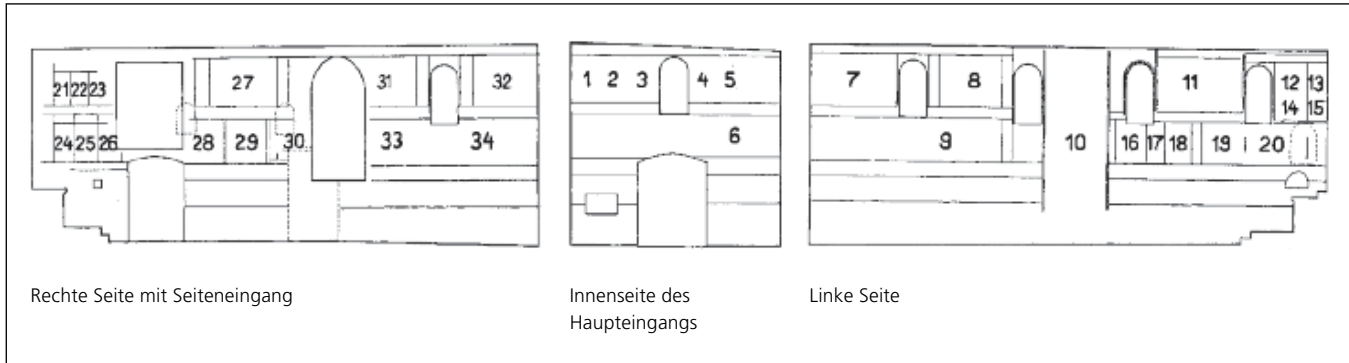
- Ein vollständig ausgemalter Kirchenraum! Wie muss er erst auf die Menschen gewirkt haben, als die Farben der von Brusthöhe bis Decke rei-

chenden Wandmalereien noch kräftig waren! Das Bildprogramm in Kirchbühl entspricht nicht so sehr einer «Armenbibel», die den Kirchgängern, die nicht lesen konnten, die Heilsgeschichte in chronologischer Abfolge erklärte. Das zentrale Thema des unbekanntes Malers, der hier um 1300 am Werk war, sind viel mehr der Tod und die Erlösung der Menschheit durch die Geburt und das Leiden Christi sowie die Fürbitte Mariens und der Heiligen.

Beschränken Sie sich im Rahmen des Themas «Totentanz in der Zentralschweiz» auf die Szenen, die sich mit dem Tod beschäftigen. Nehmen Sie die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten dazu, die als eigentlicher Vorlauf des späteren Totentanzes zu bezeichnen ist. Vorgeschlagen wird eine Partnerarbeit: Person A wendet sich den Bildteilen 8, 9 und 10 auf der linken Seite des Kirchenschiffes zu, Person B den Bildteilen 27 und 31 auf der rechten Seite. Da die bedeutenden Wandmalereien durch unsachgemässe Restaurierungen irreparable Schäden erlitten haben, gilt es vorerst, zumal bei ungünstigen Lichtverhältnissen, überhaupt nachvollziehen zu können, was dargestellt ist.

Sobald beide Personen ihre individuelle Vorbereitung beendet haben, erklären sie einander das Erarbeitete. Weil sich beim schwierigen Nachvollzug des Gemalten viele Fragen ergeben, empfiehlt sich, zu zweit vorzubereiten und die anschliessende gemeinsame Klärung zu viert vorzunehmen.

Erörtern Sie abschliessend die Frage, was für eine Qualität zum einen den Malereien des Kirchenschiffes aus der Zeit um 1300 zukommt, zum andern den Darstellungen am Chorbogen aus dem Jahre 1583: Ein Engel verkündet Maria die Frohbotschaft.



Erzengel Michael mit der Seelenwaage. Während im Kampf um die Seele die rechte Waagschale von Teufeln mit Säcken beschwert wird, füllt die Muttergottes, von einem weiteren Dämon bedrängt, auf der anderen Seite die Schale mit guten Werken auf.

- 9 Darunter ist die Hölle dargestellt, in der die armen Sünder auf unterschiedlichste Art von rot-häutigen Teufeln unter Aufsicht des Höllenfürsten, der in grosser Gestalt rechts erscheint, gequält werden. Relativ gut erkennbar sind zwei Teufel, die je einem Verdammten etwas in den Mund stossen (Blei, Steine, Mastfutter?), und ein weiterer, der eine arme Seele am Spiess trägt.
- 10 Das folgende, die ganze Höhe des Kirchenschiffes einnehmende Bild des heiligen Christophorus soll die Menschen vor dem Höllenschicksal retten. Denn sein Anblick bewahrt den Betrachter den ganzen Tag vor dem plötzlichen und unvorbereiteten Tod. Der aus diesem Grund überlebensgross und unübersehbar dargestellte Heilige ist hier noch nicht wie im Spätmittelalter als Waldriese bzw. als Furtknecht, der unter schwerer Last durch das Wasser wadet, aufgefasst. Er ist viel mehr der frontal und unnahbar dargestellte, vornehme Heilige im ritterlichen Gewand mit dem blühenden Stab in der rechten Hand und dem bekleideten Christuskind auf dem linken Arm.
- 27 Der Tod als Schnitter zwischen einer weiblichen Heiligen (Magdalena?) und einem heiligen Bischof oder Abt (Martin?), von denen ihn zwei stilisierte Bäume trennen. Anlass zu dieser Darstellung geben verschiedene Bibelstellen, wo die Sterbenden mit Garben verglichen werden. Es handelt sich um ein sogenanntes Memento mori (Mahnruf: gedenke des Todes).
- 31 Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Die drei jungen gekrönten Edelleute links (von denen durch den Ausbruch eines Fensters

nur einer vollständig erhalten blieb) begegnen auf ihrem Weg über einen verlassen Friedhof drei Toten, die ihnen grüssend entgegenreten. Diese berichten von ihrem früheren Leben und ermahnen die Edelleute, schon im Leben von ihrem genussüchtigen Lebenswandel abzulassen und an den Tod zu denken: «Was Ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet Ihr.» Die Legendenversion, die sich in Kunst und Literatur seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Frankreich über Westeuropa ausbreitete, steht ebenfalls als Memento mori zwischen profaner (weltlicher) und religiöser Themenwelt. Das Fresko in Kirchbühl gehört zu den frühesten monumentalen Darstellungen dieses Themas ausserhalb Frankreichs. Der französischen Tradition entsprechend sind die Toten aufrecht stehend als «lebende Tote» dargestellt.

e) Der Tod als Bruch, die Geschichte als Kontinuum

Die Planzeichnung auf Seite 34 verschafft einen Überblick über die bauliche Entwicklung der Kirche St. Martin in Kirchbühl. Nicht erfasst ist auf diesem Plan das Beinhaus von 1575, dessen Errichtung in eine intensive Bauphase fiel. Wenige Jahre danach, 1583, erfolgte der spätgotische Neubau der gesamten Chorpartie, wie sie sich bis heute erhalten hat. Auch der Friedhof mit den Grabkreuzen aus dem 19. Jahrhundert ist nicht Teil des Plans.

Lassen Sie sich von der langen Geschichte auf Kirchbühl anregen zu Überlegungen wie «Der Tod als Bruch, die Geschichte als Kontinuum – das Beispiel St. Martin in Kirchbühl ob Sem-pach». Ergänzend könnte ein Teil Ihrer Gruppe oder Klasse auch der folgenden Frage nachgehen: Was bedeutet es, dass Menschen diesen Ort seit nahezu zweitausend Jahren als Siedlungs- und Kultplatz gewählt haben? – Oder:



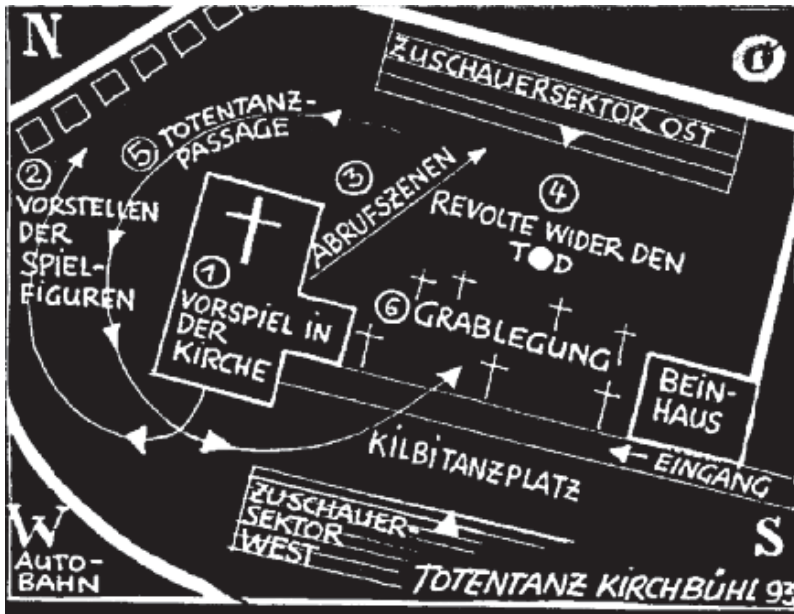
Was für eine historische Kontinuität hat eigentlich mein Schul- oder Wohnort? Lesen Sie einander nach getaner Arbeit Ihre Texte vor.

Kirchbühl als Schauplatz für einen szenischen Totentanz

«Auf dem unter Denkmalschutz stehenden Grundstück liessen sich alle Wunschvorstellungen realisieren», meinte Josef Elias, als er 1993 auf Kirchbühl ein Totentanzspiel inszenierte, «denn die inneren und äusseren Voraussetzungen zum Theatermachen waren dort naturgegeben vorhanden.»¹¹ Wie es in alten Sagen zum Ausdruck kommt, wurde der Kirchhof dabei zum Treffpunkt von Lebenden (Zuschauern) und Toten (Schauspielern).

Kirchbühl ob Sempach, Innenraum. Im Vordergrund das noch weitgehend romanisch erhaltene Kirchenschiff. Seine frühesten Wandmalereien datieren aus der Zeit um 1300/1310 und sind damit zeitgleich mit der Manessischen Liederhandschrift, deren Hauptbestand ebenfalls aus der Zeit um 1300 stammt. Eine enorm kostbare Bildquelle, die sich fast über die gesamte Raumhöhe erstreckt und das ganze Schiff umzieht. Leider ist sie heute nur noch aufgrund braunroter Umrisszeichnungen lesbar. – Die Seitenaltäre stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert und korrespondieren wie die spätgotische Stabdecke mit der Chorpartie. Der Schlussstein des Kreuzrippengewölbes verweist auf das Baujahr 1583. Hier nicht sichtbar sind die teils unsorgfältig angebrachten gotischen Fensteröffnungen im Kirchenschiff.

¹¹ Josef Elias: Totentanz im Theater – aus heutiger Sicht, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 147–160, speziell S. 153.



Totentanz Kirchbühl, inszeniert 1993 von Josef Elias, Ablaufskizze. Elias, Fachmann für Schul- und Laientheater, fand auf Kirchbühl optimale Bedingungen für ein Totentanzspiel vor.

Im Vorspiel (1) dieses Stationentheaters erklärte ein Bussprediger im Innern der Kirche die 700 Jahre alten Wandmalereien, die von den letzten Dingen handeln, von Tod, Gericht, Verdammnis oder Erlösung. Nach dem Verlassen der Kirche stellten sich auf der Kirchhofmauer die Spielfiguren vor: König, Nonne, Ritter, Arzt, Jungfrau, Bauer und Krämer (2). Lebensfroh stürzten sie sich in einen Kirchweihentanz – bis die Heiterkeit der Kilbi jäh erstickt wurde vom Tod, der die Tanzenden mitten aus dem Leben rief

(3). Gegen seine Macht konnte auch eine Revolte (4) nichts ausrichten. Jetzt folgte der eigentliche Totentanz (5), der auf dem Friedhof (6) neben dem Beinhaus endete.

Offensichtlich, dass die Figuren des Todesreigen auf Kirchbühl die Gesellschaft des Mittelalters verkörperten. Immer wieder verwies Josef Elias in seinen Theaterarbeiten jedoch auf das Hier und Jetzt. Als daher der stressgeplagte Krämer mit seiner Umtriebigkeit im Berufsleben prahlt, wird seine Grablegung jäh unterbrochen durch einen simulierten Crash auf der nahen Autobahn. Sirenen heulen auf, und Schlagzeilen berichten vom tödlichen Ausgang des Unglücks. Im Widerschein der brennenden Fahrzeugwracks manifestiert der Tod seine Allgegenwart.

Auf Kirchbühl beschränkte sich Elias auf diese Szene, um vom Mittelalter auf die Jetztzeit zu verweisen. Dreissig Jahre vorher hatten Maturanden eines Schultheaters «Gegenkandidaten zu den Barockfiguren» vorgeschlagen. So wurde dem König ein aktueller Diktator zugeordnet, dem Kirchenmann ein Stadionprediger, dem Ritter eine «Kriegsgurgel», der Jungfrau eine Schönheitskönigin, dem Krämer ein Drogendealer, dem Kaufmann ein Topmanager, dem Narr ein Entertainer. Nur der Tod erhielt keine Parallelgestalt. Am Ende seines Theaterschaffens stuft Elias solche Aktualisierungen recht kritisch ein. Die aufwändig inszenierte Aktualität habe «eher oberflächlich» gewirkt im Vergleich zur starken mittelalterlichen Basis.¹²

Kirchbühl 1993, der Totentanz von Josef Elias, als Todesreigen, angeführt vom Tod, beginnend mitten im Leben auf einer Kilbi, und endend auf dem Friedhof, dem sagenumwobenen Treffpunkt von Lebenden und Toten.



Ländliche Totentänze nach 1650

«Keine andere Stilperiode hat den Kanton Luzern und die gesamte Innerschweiz nachhaltiger geprägt als der Barock.»¹³ Kulturgeschichtliche Fahrten belegen diese Feststellung von André Meyer stets aufs Neue.

Barocke Volksfrömmigkeit als anregendes Umfeld für Totentanzdarstellungen

Dabei mag man vorerst an die barocken Monumentalbauten im Kanton Luzern denken, an die 1666–1677 erbaute Jesuitenkirche, an den 1706–1726 erfolgten Kirchen- und Klosterneubau in St. Urban sowie an die beiden Barockisierungen der Stiftskirche Beromünster von 1680–1707 und 1773–1775. Dazu kommen zahlreiche barocke Landkirchen, von Ruswil, Reiden, Schongau, Pfaffnau und Ufhusen über Luthern, Inwil, Ettiswil und Eich bis Schüpfheim und Rain.

Besonders ausgeprägt, eigenwillig, zuweilen auch populär zeigt sich die barocke Volksfrömmigkeit jedoch in den Wallfahrtskirchen, sei es in St. Ottilien bei Buttisholz, Blatten bei Malter, Heiligkreuz im Entlebuch, Gormund, in der Heiligblutkapelle in Willisau, in Schötz, Mariazell bei Sursee oder Adewil bei Sempach.

Alle genannten Kirchen und Kapellen werden an volkstümlicher Ausdruckskraft jedoch weit übertroffen von der Wallfahrtskirche Hergiswald ob Kriens. Ihre Loretokapelle ist ein «Gotteshaus im

Gotteshaus». Zahlreiche Skulpturen und namentlich der Felix-Altar lassen Wunder und Heiligenlegenden, dazu die biblische Geschichte, ferner Tod, Auferstehung, jüngstes Gericht, Erlösung oder Verdammnis in derart drastischer Ausformung erscheinen, dass ihre gezielte Anschaulichkeit und schiere Expressivität kaum zu überbieten ist.



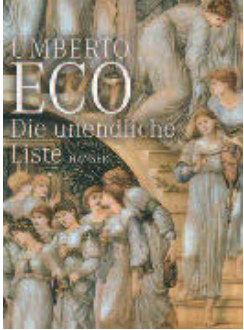
André Meyer: Siedlungs- und Baudenkmäler im Kanton Luzern. Ein kulturgeschichtlicher Wegweiser. Luzern 1977.

Das handliche, gut 200 Seiten starke Buch hat mit Recht zahlreiche Auflagen erfahren. Obwohl in die Jahre gekommen, ist dieser leider vergriffene Wegweiser in seiner Art in Bezug auf die Luzerner Kulturgeschichte immer noch aktuell.

¹² wie Anm. 11, S. 150 und 155.

¹³ André Meyer: Siedlungs- und Baudenkmäler im Kanton Luzern. Ein kulturgeschichtlicher Wegweiser. Luzern 1977, S. 84.





Umberto Eco: Die unendliche Liste. München 2009. «Wenn jemand in meinen Romanen nachliest, wird er feststellen, dass es darin von Listen nur so wimmelt.» «Ich habe keinen Augenblick gezögert und [dem Louvre] sofort die «Liste» oder das «Verzeichnis» vorgeschlagen, man könnte auch von «Katalog» oder «Aufzählung» sprechen.» (aus dem Vorwort)

Dieter Bitterli: Der Bilderhimmel von Hergiswald. Der barocke Emblemyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald bei Luzern, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung. Basel 1997.

Kaspar Meglingers unendliche Listen

Jakob von Wil hatte in seinem Totentanz 24 Paare dargestellt. Im Totentanz von Emmetten NW werden wir auf 23 Paare oder Gruppen stossen, die der Tod mitten aus dem Leben holt. Sogar 67 Tafeln umfasst der Totentanz Kaspar Meglingers auf der Spreuerbrücke in Luzern. Es leuchtet unmittelbar ein, dass für die Kernbotschaft des Totentanzes nicht eine derart immense Zahl erforderlich wäre. Aber das Aufzählen wird zum Ritual. Eine Aufzählung lebt von ihrer Addition. Ein Verzeichnis überzeugt durch seine Auslegeordnung, ein Katalog wirkt als systematische inhaltliche Auffächerung und schliesslich durch die Kraft der Zahl. Davon kündet geradezu hymnisch Umberto Ecos Meisterwerk «Die unendliche Liste».

Was Meglinger in dieser Hinsicht jedoch in Hergiswald vollbringt, sprengt jeglichen Rahmen. Er malt einen Bilderhimmel mit insgesamt 323 Tafeln zur Ehre Mariens.

Das Umschlagbild von Dieter Bitterlis vorzüglichem Werk kann das grandiose Raumerlebnis von Hergiswald nicht wettmachen – und das ist gut so. Räume, Gebäude, Plätze muss man begehen, «unter die Füsse nehmen», auch physisch auf sich wirken lassen. Immerhin vermag das Bild anzudeuten, dass man in Hergiswald unter einem ebenso mächtigen wie prächtigen Zeltdach steht, das architektonisch an einen Zentralbau, religiös an Litaneien des katholischen Ritus erinnert.



Der Totentanz in Wolhusen, 1661

Eine der interessantesten und zugleich qualitativ hochwertigsten Ausformungen eines monumentalen Totentanzes im Raum Zentralschweiz befindet sich im Beinhaus Wolhusen. Das Wandgemälde, das heute farblich etwas blass und ausgewaschen erscheint, befand sich bereits am Ende des 19. Jahrhunderts in schlechtem Zustand. Nach zahlreichen Restaurierungen lässt sich heute die ursprüngliche Farbgebung nur noch erahnen, ebenso die Leuchtkraft der Farben von einst. Zudem könnten im Verlauf der Zeit zahlreiche Details verloren gegangen sein. Umso mehr darf man sich über die sorgfältige Restaurierung freuen, die vor wenigen Jahren unter kundiger Leitung der Denkmalpflege des Kantons Luzern erfolgte.

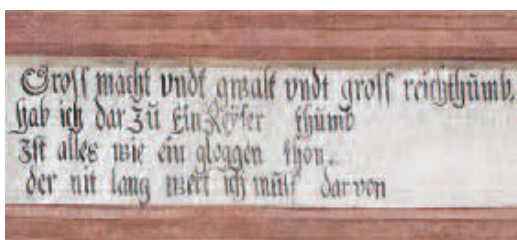
Impulse:

- Ziehen Sie erste Vergleiche zum Totentanz von Jakob von Wil in Luzern: «Bühne» des Todesreigens? Hintergrund?
- Wie wirken auf Sie die echten Schädel, die den Gemälden mit passender Kopfdrehung hinzugefügt sind?
- Aus welchen Ständen holt der Tod welche Vertreter mitten aus dem Leben?
- Die Malerei ist laut Regula Odermatt-Bürgi «von souveräner Sicherheit in Komposition und Linieneinführung». ¹⁴ Stimmen Sie diesem Urteil zu oder nicht? Begründung?
- Betrachten Sie das Wandgemälde, das auf einer Höhe von gut zwei Metern einsetzt, aus einer gewissen Distanz. Zeichnet sich der Totentanz durch die «Reduktion auf das Wesentliche» aus? Überprüfen Sie auch diese Aussage von Regula Odermatt-Bürgi im kleinen Team.
- Agil, beweglich, wendig – oder eher statisch, verharrend, abwartend? Was trifft im Totentanz von Wolhusen auf die noch lebenden Menschen zu, was auf den Tod, allgemein der Inbegriff des Erstarrten und Kalten?
- Wenden Sie sich speziell den Malereien an der Stirnwand der Totenkapelle im Norden zu. Wie erklären Sie sich das rüde, grässliche Gebaren des Todes?
- Bringen Sie einige der Verse am unteren Rand des Totentanzes in Zusammenhang mit den entsprechenden Bildern. Bleibt die Tonlage ähnlich – oder sind grosse Unterschiede zu den Bildern festzustellen?

Tauschen Sie Ihre Feststellungen jeweils gegenseitig aus. Ein Block mit Stichwörtern kann dabei als «Wandtafel» dienen.

Keyser, König,
Chur Fürst, Edel Mann

Totentanz im Beinhaus
Wolhusen, 1661.



Gross macht undt gwalt undt gross reichthumb,
hab ich dar zu Ein Keyser thumb
Ist alles wie ein gloggen thon,
der nit lang wert ich muss darvon

Totentanz Wolhusen, 1661 (Detail).

Wiederhergestellte Geschichte

Betrachtet man, auch bloss schwarz-weiss, den nebenstehenden Ausschnitt aus dem Totentanz in Wolhusen, wie er sich vor der Restaurierung durch die Denkmalpflege präsentierte, mit dem entsprechenden Ausschnitt des restaurierten Wandgemäldes (oben), glaubt man vorerst seinen Augen nicht zu trauen. Sind das tatsächlich dieselben zwei Paare, links der Tod mit dem Kurfürsten, rechts mit dem Edelmann? Die Restaurierungsarbeiten in Wolhusen sind besonders gut dokumentiert und machen eine Information beinahe zur Pflicht. Berichten Sie Ihrer Klasse/Kursgruppe von den Herausforderungen dieser Restaurierung. Als Grundlage dient das Heft, das auf Seite 29 empfohlen wird.



Keyser, König,
Chur Fürst

Totentanz im Beinhaus
Wolhusen, 1661 (vor der
Restaurierung).

14 Regula Odermatt-Bürgi: Totentänze der Innerschweiz, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 35–75, Zitat S. 43.

Der Totentanz in Hasle, 1687

Nicht allein in Wolhusen, sondern auch in Hasle traf man bei Restaurierungsarbeiten an der Totenkapelle auf eingemauerte Knochen, und zwar vorerst 1908 unter dem Dachvorsprung an der Aussenwand. Ob es sich dabei um ein Element der Verzierung handelte oder ob dadurch Unheil ferngehalten werden sollte, lässt sich nicht mehr sagen. 1979 kamen auch im Innern Schädel zum Vorschein, die in die Mauer eingelassen waren. Aber im Gegensatz zu Wolhusen dienten sie mit Sicherheit nicht als Kopf des jeweiligen Totengerippes. Vielmehr ist anzunehmen, dass diese Schädel in einem Vorgängerbau eindringlich an die Vergänglichkeit mahnen sollten, ähnlich wie jene im Beinhaus in Kirchbühl.

- Welche Stände der Gesellschaft werden im Totentanz von Hasle vom Tod mitten aus dem Leben geholt? Sind es dieselben wie beim Totentanz von Jakob von Wil im Ritterschen Palast in Luzern? Wie erklären Sie sich den Befund in Hasle?
- Zugeschrieben werden die Bilder des Totentanzes in Hasle dem Luzerner Maler Johann Jakob Fleischlin, der von 1669 bis 1700 gelebt und in der Zentralschweiz Wandgemälde und verschiedene Altarbilder geschaffen hat. Wie verhält es sich mit seiner Maltechnik? Ist sein Totentanz näher bei Jakob von Wil oder Caspar Meglinger?

- Wie nähert sich der Tod konkret seinen Opfern? Tritt er eher brutal und aggressiv, zupackend und kraftvoll auf – oder eher einladend und sogar einschmeichelnd?
- Verkörpern die einzelnen Figuren des Totentanzes in Hasle auch Lebens- bzw. Altersstufen?
- Wenden Sie sich nun vor allem den Versen zu. Mit welchen Argumenten versuchen die Lebenden den Tod zu überzeugen, er möge doch andere zuerst holen? Welche Appelle an den Tod wirken auf Sie am stärksten, welche am schwächsten?

Reaktionen auf den Bauernkrieg?



Der Entlebucher Bauernführer Christian Schibi wird im Rathausturm in Sursee 1653 gefoltert. Darstellung von 1840. Der Bauernkrieg war der grösste und radikalste Untertanenaufstand der alten Schweiz. Er endete für die Bauern in einer Katastrophe. Acht Jahre danach wird in Wolhusen ein Totentanz geschaffen, gut dreissig Jahre später in Hasle. Lassen sich die beiden Werke als Reaktion auf die Ereignisse von 1653 verstehen, wie in der Dissertation von Rolf Paul Dreier nahegelegt wird?¹⁵

Literatur zu den ländlichen Totentänzen nach 1650: Georg Carlen, Franz Egger, Josef Elias, Alois M. Haas, Regula Odermatt-Bürgi, Ursula Port Beeler: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 35–75; zu Lungern S. 38–41; zu Wolhusen S. 41–49; zu Hasle S. 49–54; zu Emmetten S. 54–67.

Totentanz im Beinhaus Hasle, 1687. Ob in der Stadt oder auf dem Land: «Gwüss ist der Tod, ungwüss sein Zeit».



Fast vergessene Pioniere der Denkmalpflege

Landschaft und Szenerie des folgenden Bildauschnitts passen in die Region von Emmetten im Kanton Nidwalden: hinten die Voralpenkette, im Vorder- und Mittelgrund hügeliges, bewaldetes Gelände; mittendrin ein wärschaftes Haus; der mehr als raumhohe Sockel solid in Stein aufgeführt, darüber eine Bohlenkonstruktion mit stattlicher Fensterfront; das Schindeldach sorgsam beschwert mit Steinen, das Gartengeviert vor dem Haus mit einer schützenden Mauer eingefasst; der Weg zum Haus breit und instand gehalten. Kurz und gut: Hier ist gut sein! Alles scheint zum Besten bestellt. Bewohnt wird diese Liegenschaft von einem Paar und seinem Töchterchen; die Bekleidung weist die Familie der ländlichen Mittelschicht zu. Mitten in Glück und Frieden bricht unbarmherzig der Tod herein. Mit seiner Sichel durchschneidet er das feste Band, das Mann und Frau um den Körper zusammenhält. Mit seinem Pfeil macht der Tod dem Leben der Frau und Mutter ein plötzliches Ende. Das Töchterchen hält vergeblich Hand und Rock der Mutter. Der Mann weint vergeblich Tränen in sein Taschentuch. Er musste den Kampf bereits aufgeben, das ist daran zu erkennen, wie er seine linke Hand hebt, halb zum Abschied, halb die Macht des Todes andeutend.

Warum bleiben Denkmäler, Text-, Bild- und Sachquellen erhalten, die uns darüber Auskunft geben, wie die Menschen vor uns das Leben materiell und geistig bewältigten? Ohne die Verantwortung den Nachkommen und der Geschichte gegenüber geht es nicht. Deshalb soll hier zwei Männern ein kleines «Denkmal» gesetzt werden. Sie haben mit ihrem persönlichen Einsatz dafür gesorgt, dass wir uns heute noch vorstellen können, wie Tod und Leben, Macht und Herrschaft, Gesellschaft und Familie, Arbeit und Alltag das Leben der Menschen während Jahrhunderten prägten.

Als in Emmetten NW 1932 Kirche und Beinhaus abgerissen wurden, veranlasste Pfarrer Franz Xaver Gabriel, dass das kurz nach 1700 entstandene Totentanzgemälde in Sicherheit gebracht und durch Kunstmaler Willy Mernsinger in Beckenried restauriert wurde. Ohne das Geschichtsbewusstsein des Geistlichen, der den unschätzbaren Wert dieser Bildquelle erkannte und das Nötige veranlasste, wäre dieses einzigartige kulturelle Panorama der ländlichen Gesellschaft der Zentralschweiz um 1700 womöglich unwiederbringlich verloren.

Gegen den drohenden Verlust des Totentanzes in Lungern OW war indes nichts auszurichten. Der um 1650 entstandene Zyklus wurde ein Opfer der

Naturgewalt. 1887 rissen bei einem Unwetter Schutt und Schlamm das Beinhaus und damit den Totentanz weg. Zum Glück hielt der junge Pfarrer Johann Beat Ming zu Beginn des 18. Jahrhunderts in seiner Chronik die Verse fest, die den offenbar acht Gemälden beigefügt waren. Höchst beachtlich, dass sich Ming seiner Funktion als Chronist und «Denkmalpfleger» durchaus bewusst war, wie aus seinem Kommentar eindrücklich hervorgeht:

«Es ist darin (im Beinhaus) auch abgemahlet der Todtentanz, wie namblich der unersättliche Todt die Menschen aus allen hoch und nidern Ständen mit sich hinweg reisset und damit unsere Nachkommende alles desto leichter widerumb nach der jetzigen alten schönen Form erneuweren können, will ich die Vers oder Underschrift, welche bey jedem Stand zu lesen ist, hier beysetzen.»

1. Der Tod hat ein Sanduhr und sagt zum Bapst:

O Vatter voll Gerechtigkeit
Zum Sterben find ich dich bereit,
Weil das Bapstumb hast gfüert.
Mit Heiligkeit gepflanzt und ziert.

2. Zum Cardinal und hat der Tod ein Sanduhr am Hertz:

O Cardinal mach dich auff gschwind
Gar böse Bottschaftt ich dir bring.
Dess Tods muost du gantz eigen sein.
Es hilfft dich nit der Gwalte dein.

3. Zum Bischof und hat ein Sanduhr:

Die Schäfflein wirst du nit mehr weyden,
Der Tantz der wird dirss gantz erleyden;
Mein Gebott muost du vollbringen gantz
Drumb schlag dein Sorg woll in die Schantz.

15 vgl. Rolf Paul Dreier: Die unbestrittene Autorität des Todes – Neue Ideen zur Kulturgeschichte der (Luzerner) Totentanzwerke. Vortrag vor der Historischen Gesellschaft Luzern vom 17. Oktober 2012 in Luzern; vgl. auch die Diss. von Rolf Paul Dreier, zitiert S. 31 in dieser Dokumentation; zur Darstellung: Lucien Leitess, Irma Noseda, Bernhard Wiebel: Martin Disteli 1802–1844 ... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern. Ausstellungskatalog. Olten 1977, S. 37 (Stich), S. 115 (Kommentar).

4. **Zum Priester, so geht zum Kranknen, sacrum portans viaticum; der Todt hat ein Schällen:**
Der Krancknen hab ietz und kein Acht
Allein dein End von selbst betracht;
Dein Leben fährt gleichsam dahin
Alss ob es eytel Staub wär gsin.
5. **Zum Keyser und ziecht mit beyden Händen:**
O Keyser ietz zu disser Frist
Dir gewissers nit vorhanden ist
Dan nur der Todt und kein guott Leben.
Drumb thue dich willigklich ergeben.
6. **Zum König und ziecht ihn sehr stark:**
O Herr König du streitst vergeben,
Dir wird entzogen auch dein Leben.
Du muost ietz gan zur rächten Seiten
Ess hilff dir nit dein Wort und Streiten.
7. **Zum Ritter und stosst ihm mit der Lanzen durch den Leib:**
Du musst mir halten ietz ein Schlacht
Wie woll ich deiner gar nit acht
Dein Stärcke hilfft dir nicht darvon
Dich will ich ritterlich bestahn.
8. **Zum Baur am Stecken:**
O alter Mann wass ziechst du ummen
So toget, auch darzu so krummen?
Was nimbst du dich des Lebens an
So ietz thuest auff der Gruben gan.

Der Totentanz in Lungern OW, um 1650

- a) Teilen Sie die acht eindrücklichen Verse in der Abschrift von Pfarrer Johann Beat Ming (1719–1743) auf acht Personen auf und lesen sie diese einander vor.
- b) Jeder Vers wird kurz kommentiert, zuerst von den Vorlesenden, dann auch von der ganzen Gruppe oder Klasse.
- c) Wie beurteilen Sie den Sachverhalt, dass in einer Region, in der fast ausschliesslich eine bäuerliche Bevölkerung lebte, von insgesamt acht Bildern eines Totentanzes nur ein einziges Bild mit dieser ländlichen Gesellschaft korrespondierte, das Bild 8 mit dem «Baur am Stecken» nämlich?
- d) Wie deuten Sie die Tatsache, dass hier allein der Tod spricht, dass sich hingegen die Menschen, die er holt, nicht äussern, beklagen, wehren? Wird damit eine gesellschaftspolitische Mentalität abgebildet?

Der Tod hat keine Augen:
Er kann das Leid der
Menschen nicht sehen.
Der Tod hat keine Ohren:
Er kann die Klagen der
Menschen nicht hören.



Totentanz um 1710 aus dem ehemaligen Beinhaus Emmetten NW.

Der Totentanz in Emmetten NW, 1710

Die in dieser Art und Einteilung einzigartige Darstellung in der Zentralschweiz ist weder datiert noch signiert. Sie dürfte kurz nach 1700 entstanden sein. Die Holztafel mit insgesamt 23 Feldern, angeordnet in vier Reihen, befindet sich heute in der Heiligkreuz-Kapelle.

Wie Sie das aus Ihrer bisherigen Auseinandersetzung mit dem Totentanz in vielfältiger Form erfahren haben, sind die Teile und das Ganze voneinander abhängig. Einzelne Paare, Szenen, Bilder oder Bildteile sind zwar je auch für sich selber verständlich, aber ihren eigentlichen Sinn erhalten sie doch erst in jenem Zusammenhang, für den sie geschaffen wurden. Wo Sie im Falle von Emmetten beginnen, spielt kaum eine Rolle. Meist ist es vorteilhaft, mit einem ersten Eindruck und der gesamten Komposition zu beginnen, um sich nachher einzelnen Teilen zuzuwenden. Wichtig ist die Dialektik: vom Ganzen zu den Teilen – und wieder zum Ganzen zurück usw.

- Wie wirkt dieses Gemälde auf Sie? Warum wirkt es so – und nicht anders?
- Wie ist das Gemälde aufgebaut? Wo und womit beginnt die Komposition, wo und womit endet sie?
- Wer wird in welcher Reihenfolge vom Tod geholt?
- Wie fällt ein Vergleich mit anderen Totentanzdarstellungen der Zentralschweiz aus, mit Luzern (Jakob von Wil und Kaspar Meglinger), Wolhusen, Hasle?
 - Sind es dieselben – oder ganz andere Standesvertreter/innen, die hier vom Tod aus dem Leben gerissen werden?
 - Lassen sich die jeweiligen Szenerien vergleichen? Wie steht es unter anderem mit dem Einbezug der Natur?

- Welche Eigenschaften hat der Tod hier? Kommt er als hämischer Vollstrecker oder gar als Freund?
- e) Welche exemplarischen Einblicke erhalten wir anhand dieses Gemäldes in das Leben der einfachen Menschen in ländlich abgeschiedenen Gegenden um 1700? Wie arbeiteten, wohnten, kleideten sie sich?



Totentanz Emmetten NW, 1710, (Detail).

*uff erden ist kein sterckher handt
uffzlösen als der Ehelich stand
dan dises band der allein bricht,
der alles stürzt und znichten richt*

Frauen im Totentanz

Ursula Port Beeler: Die Frauen im Spiegel der Totentänze, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 77–92.

Immer wieder sind uns bisher in Totentanzdarstellungen Frauen begegnet: So etwa holt der Tod bei Jakob von Wil die Kaiserin, Königin, Äbtissin und Patrizierin ebenso wie die Jungfrau und das kleine Mädchen mitten aus dem Leben. Zuvorderst aber steht Eva, welche nach damaliger christlicher Auffassung die Sünde und damit den Tod in die Welt gebracht hatte. Es lohnt sich, diesen Aspekt zu vertiefen.

Folgen wir Ursula Port Beeler im Originalton:

«Auf besondere Weise ist Eva, die erste Frau, eingebunden in den Strafcharakter des Todes. Überaus folgenreich für das Verständnis der Ursache des Todes wurde in der christlichen Tradition des Mittelalters die Auffassung, dass es Eva war, die sich von der Schlange verführen liess, Gottes Gebot zu übertreten und vom Baum des Lebens zu essen. Ungeachtet dessen, dass auch Adam von der verbotenen Frucht gegessen hat, weist die Tradition durchwegs Eva, dem Urbild der Frau, die Hauptschuld zu und macht damit sie für den Tod, der über die Menschen kam, verantwortlich. Dies belegt der in der christlichen Tradition vielfach zitierte Satz: Von einer Frau nahm die Sünde ihren Anfang, ihretwegen müssen wir alle sterben... Leben und Tod wurden eng mit dem weiblichen Prinzip verbunden. Allerdings wurden sie auf zwei verschiedene Frauen übertragen: auf Eva der Tod und auf Maria das (ewige) Leben. Eva, die Sünderin, wurde damit zur Überbringerin des Todes, Maria als Gebärerin eines göttlichen Sohnes zur Trägerin des Lebens.»¹⁶

Die Frauen im Spiegel der Totentänze

Studieren Sie den ganzen Beitrag, aus dem oben zitiert wurde, und berichten Sie darüber in Ihrer Klasse/Gruppe. Übernehmen Sie selber die Aufgabe, möglichst anschaulich über die grossen Zusammenhänge zu informieren. Aktivieren Sie darüber hinaus zur eigenständigen Auseinandersetzung mit diesem interessanten Thema.



Der Baum des Lebens und des Todes. Miniatur aus dem Salzburger Missale von Berthold Furtmeyr, um 1481.

Maria und Eva

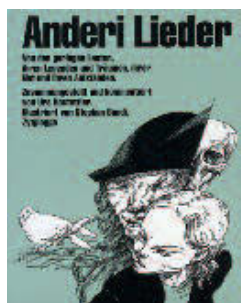
- «Von diesem Baum kommt das Übel des Todes und die Wohltat des Lebens.» Wie kommt diese Aussage auf einem der Spruchbänder konkret zum Ausdruck? Was steht für das Leben, was für den Tod?
- Sowohl Maria als auch Eva pflücken «Früchte» vom Baum des Lebens und des Todes und geben sie weiter. Worum handelt es sich? Was repräsentieren jeweils Gruppe und Begleiter bei Maria – und bei ihrer Gegenspielerin Eva?

Der bitter Tod bin ich genannt – ein zeitgenössisches Lied

Das folgende Totentanzlied war laut Urs Hostettler in der ganzen Schweiz verbreitet. Der früheste datierte Beleg stammt von 1719, als insgesamt 31 Strophen dieses Lieds bei Heinrich Wyssing in Luzern gedruckt wurden.

«Wo ich komm an, muoss alles dran»

- Beachten Sie, wie der Tod mit den Grossen dieser Welt umgeht, wie mit dem «armen Mann mit Wyb und Kind».
- Singen und begleiten Sie dieses Lied mit ihrer Klasse/Gruppe – ad libitum.



Anderi Lieder. Von den geringen Leuten, ihren Legenden und Träumen, ihrer Not und ihren Aufständen, zusammengestellt und kommentiert von Urs Hostettler, illustriert von Stephan Bundi. Neuausgabe. Bern 1992, Bild, Melodie, Text S. 64–65.



16 Ursula Port Beeler: Die Frauen im Spiegel der Totentänze, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 79.

Totentanzlied



Der bit - ter Tod bin ich ge - nannt, in al - ler Welt ganz wohl be - kannt, tuon
al - le Welt durch - zie - chen. Wo ich komm an, muoss al - les dran; kein
Mensch mag mir ent - flie - chen.

1. Der bitter Tod bin ich genannt,
in aller Welt ganz wohl bekannt,
tuon alle Welt durchziehen.
Wo ich komm an, muoss alles dran;
kein Mensch mag mir entfliehen.
2. Ich komm für bäästlich Heiligkeit,
bschrybt sich ein Haupt der Christenheit,
lass ihm myn Ankuft wissen.
Gib ihm ein Stoss und mach ihn bloss,
tuon ihm syn Härz durchspissen.
3. Dem Keiser tritt ich vür syn Thron
und ryss ihm von sym Haupt die Kron;
wann er mit mir wollt stryten,
nimm ich ihm bald syn Macht und Gwalt,
ryss ihm ds Schwärt von der Syten.
4. Gib ihm auch mit mym pfyl ein Stich,
syn Szepter ich zuo Stücken brich,
zuo Äschen muoss er wärden;
gib ihm ein Stoss, ist mir nicht z gross
kein Mensch uf dieser Ärden.
5. Noch hab ich weder Ruow noch Rast,
zum Künig reis ich in Palast,
halt ihn in schlechten Ehren.
Syn Purpur Kleid tuon ich mit Leid
in schwarze Farb verkehren.
6. Den Fürsten gib ich kurzen Bscheid,
schau nicht uf ihr Durchlüchtigkeit,
heb uf sie an zuo schiessen.
All ihre Knächt sind viel zuo schlächt –
die Tür könd sie nicht bschliessen.
7. Markgrafen, Ritter insgemein,
die rychen Herren gross und klein
müessen sich vor mir bucken.
Ihr Helm und Schilt bi mir nicht gilt –
schlag all in tusend Stucken.
8. Dem Doctor ist syn Zyt auch bstimmt;
wann er schon ein Purgatz* ynnimmt
nimm ich ihm doch das Läben.
Der Wurzlen Kraft und Krüter Saft
hilft nicht, ist alls vergäben.
(* Purgans: Abführmittel)
9. Die Jüngling nimm ich bi dem Haar,
die noch wend leben lange Jahr,
die werden sehr betrogen.
Bin wie ein Blind, nimm auch die Kind,
die noch nicht hand usgsogen.
10. Jungfräulyn sind mir nicht zuo fyn,
ich dämpfe ihren Hoffarts Schyn,
tuon ihren Muotwill stillen;
ihr stolzer Gang währt gar nicht lang,
zum Grab müessen s' bald ylen.
11. Der arme Mann mit Wyb und Kind
mit schwerem Schweiss syn Brod auch gwinnt,
ist gar wahr überladen;
ich zieh ihn ab, leg ihn ins Grab –
ist küehl, mag ihm nicht schaden.

Fragen, Standpunkte, Akzente

Die vorliegende Publikation über den Totentanz in der Zentralschweiz versteht sich mehr als Problematisierung und thesenartige Erörterung denn als Bilanz. Das entspricht der Sachlage. Hier einige vertiefende Anmerkungen.

Wurzeln des Totentanzes

Drei junge Edelleute begegnen unerwartet drei graugigen Toten, die auf ihre einstige irdische Grösse hinweisen und im Gegenzug den Lebenden das baldige Ende verheissen. Diese Legende von den drei Toten und von den drei Lebenden, die um 1300 auch von einem Wandgemälde in Kirchbühl ob Sempach erzählt wird, taucht erstmals in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts auf. Es ist, als ob diese Legende das Erscheinen des Totentanzes im krisengeschüttelten 14. Jahrhundert vorbereiten sollte.

Epidemien und Pestzüge, Verfolgungen, Kriege, Hungersnöte, soziale und religiöse Unsicherheit bewirkten, dass der Tod in jener Zeit allgegenwärtig war, von allen allzeit erfahrbar. Dazu passt, dass in der französischen Literatur 1376 erstmals das seltsame Wort «macabre» auftaucht. Frankreich scheint

Die vier apokalyptischen Reiter fegen über die Menschen aller Stände hinweg und verkünden den Weltuntergang. Holzschnitt von Albrecht Dürer, 1498, nach dem 6. Kapitel der Offenbarung des Johannes.



denn auch der Ausgangspunkt des Totentanzes zu sein und besass den berühmtesten aller Totentänze, ein 1424/1425 auf der Friedhofmauer des Franziskanerklosters der Innocents in Paris angebrachtes Gemälde, sozusagen Vorbild für die im 15. und 16. Jahrhundert entstehenden Totentanzdarstellungen.

«Keine Zeit hat mit solcher Eindringlichkeit jedermann fort und fort den Todesgedanken eingepägt wie das fünfzehnte Jahrhundert», schrieb der grosse niederländische Kulturhistoriker Jan Huizinga bereits vor rund hundert Jahren in seinem Standardwerk «Herbst des Mittelalters». Eindringlich formulierte er: «Unaufhörlich hallt durch das Leben der Ruf des Memento mori.»¹⁷ In diesen Zeitraum fallen zeitlich der Totentanz von Basel (um 1440) und Bern (1516/1519).

Von 1347 bis 1353 raffte die Pest in Europa rund 25 Millionen Menschen dahin. Das entsprach ungefähr einem Drittel der damaligen europäischen Bevölkerung. Dass der Totentanz in direkte Verbindung mit dem Schwarzen Tod gebracht wurde, kann vor diesem Hintergrund nicht erstaunen. Bei diesem Deutungsangebot, so willkommen es in seiner Eingängigkeit erscheinen mag, ist dennoch Vorsicht geboten. Es gibt zwar Beispiele für direkte Zusammenhänge. So findet sich im Sempacher Stadtbuch der Eintrag «1628 ist ein stärbet zu sämpach gesin». Dieser Stärbet, der letzte Pestzug in der Region, forderte gegen hundert Menschenleben, was Rat und Bürger zum Gelöbnis veranlasste, die Kapelle auf dem freien Feld vor dem Luzerner Tor neu zu bauen. In diesem Zusammenhang erinnert man sich auch an zahllose Ex-Voto-Tafeln in den Wallfahrtskapellen katholischer Regionen. Ex voto, das heisst: aus einem Gelübde heraus ist dieses Bild, dieses Andenken der Dankbarkeit angebracht worden. Aber von der Tatsache, dass 1440 im Ulmer Wengenkloster ein Totentanz gemalt wurde, direkt auf den vorgängigen Durchzug einer sonst nicht belegten Pestseuche zu schliessen, wie das selbst auf Stufe Lexikon geschah¹⁸, würde Geschichte zur Mechanik machen.

Eine unübersehbare Fülle von Belegen zeigt, dass die Pestheiligen im 15. Jahrhundert mit grösstem Eifer verehrt wurden, in unseren Gegenden namentlich der heilige Rochus, der auf Bildern und als

¹⁷ Jan Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 6. Auflage. Stuttgart 1952, S. 143.

¹⁸ Franz Egger: Mittelalterliche Totentanzbilder, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 9–33, hier S. 14 mit entsprechenden Detailnachweisen.



Der Bau der Kreuzkapelle ausserhalb von Sempach aus dem Jahre 1632 ging aus einem Gelöbnis hervor, in der Hoffnung, die Pest möge ein rasches Ende nehmen.¹⁹

Statue seinen Rock hebt und demonstrativ, für möglichst alle erkennbar, mit dem Finger auf seine Pestwunde zeigt. Huizinga formulierte kraftvoll, die Pestheiligen hätten im Spätmittelalter gleichsam als Krankenversicherung gedient. Die Mentalität, die darin zum Ausdruck kommt, war Teil eines epochalen Lebensgefühls. Das Bezugssystem Pest/Totentanz ist eine historische Passung, keine Reaktion im Sinne von «wenn – dann». Der Nährboden der Totentänze war die Grundstimmung jener Epoche, die Jan Huizinga als «Herbst des Mittelalters» in der Historiografie Europas bleibend verankerte.

Gegensätze vereint: Tod und Tanz

«Der rat ist ouch uber ein komen, das nieman sol im dem kilchof ze Kapelle keiglon (kegeln) noch stechen (fechten) noch turnieren noch schieszen, bi einer march silbers (als Strafe)», so wurde es auch im Luzerner Ratsbüchlein von 1310/1315 festgesetzt.²⁰ Kirchhöfe als beliebte Spielplätze, Sport und Spiel in enger Verbindung mit dem Ahnen- und Totenkult? Wenn wir Heutigen zur Kenntnis nehmen, dass die Friedhöfe im Spätmittelalter zu bevorzugten Plätzen gesellschaftlicher Zusammenkünfte gehörten und nicht zuletzt für Tanzveranstaltungen genutzt wurden²¹, sind wir zumindest irritiert. Sterben und Tanzen bringen wir kaum mehr zusammen. Der Tod ist das Sinnbild für das Erstarrte schlechthin, für das Immobile, Kalte, Festgefrorene. Im krassen Gegensatz

dazu steht der Tanz, die spielerische Bewegung lebendiger Körper, der sinnenhafte physische Ausdruck von Kraft, Eleganz, Geschicklichkeit, Lebensfreude. Hier tödliche Starre, dort überschwängliche Vitalität. Der tanzende Tod als burleske Imitation des Lebens? Nach Alois M. Haas erfährt die kulturelle Ausgestaltung des Spieltriebs des homo ludens im Tanz des Todes seine absolute Perversion.²² Wird der Mensch in seiner letzten Stunde durch die Aufforderung zum Tanz vom Tod ein letztes Mal verhöhnt? Längst kann der alte gebeugte Bischof im Totentanz von Jakob von Wil nicht mehr tanzen, ja, er hat das Tanzen kaum jemals gelernt. Nun aber zwingt ihn der Tod – wie alle andern – in den Todesreigen.

Während man sich unter einem Tanz gemeinhin ein tanzendes Paar vorstellt, gehören zu einem Reigen mehrere Tänzerinnen und Tänzer. Sie bewegen sich einheitlich, schreiten, springen, hüpfen gemeinsam. Die Paare stehen dabei in Reihen oder Kreisen, wie das bereits Kinder vom Ringelreihen kennen. Der Totentanz kann vielleicht als versteinerte Form eines Reigens gelten, der zum unentrinnbaren Ritual geworden ist, bei dem der Tod als despotischer Tanzmeister auftritt und aus dem tanzenden Lebenskreis heraus mit sanfter bis brachialer Gewalt Vertreterinnen und Vertreter aller Stände quasi in die Mitte des Kreises zwingt und sterben lässt.

Kritik an der Gesellschaftsordnung?

Neben Tod und Tanz gehört die Pyramide der geistlichen und weltlichen Stände der Gesellschaft im Mittelalter zum festgefügteten Bestand des Totentanzes. Die Vorstellungen, die sich die Menschen im Mittelalter über die Ordnung der Gesellschaft machten, waren statisch, nicht dynamisch. Dieser Vorstellung entsprach, dass die Gesellschaft durch und durch geprägt wurde von Ständen und dass diese Ordnung Gott gewollt war. Adel, Klerus und Dritter Stand sind als Grundstruktur geläufig, erweisen sich bei näherer Betrachtung aber bloss als Prinzip für weitere gesellschaftliche Abstufungen und Aufteilungen ohne Zahl. Neben Berufsständen, dem Ehestand oder dem Stand der Jungfräulichkeit gab es den Stand der Sündhaftigkeit, neben den geistlichen Ständen oder Weihen kannte man Stände an fürstlichen Höfen, ferner den klösterlichen und ritterlichen Stand, wobei die Kloster- und Ritterorden ihrerseits wieder mehrfach gegliedert waren. Das Prinzip des Standes (lateinisch: ordo, Ordo-Prinzip) durchdrang und lenkte alles Denken und Handeln der Menschen im Mittelalter.²³

Da dieses leitende Prinzip konstitutiv zum Totentanz gehört, ruft dieser Sachverhalt zwangsläufig der Frage, ob die Totentanzdarstellungen die Ständeordnung verfestigten oder aber kritisierten.

Offenkundig und unbestreitbar ist zum Ersten, dass der Tod sozusagen die geistliche und weltliche Hierarchie einhält, wenn er zum letzten Tanz auffordert. Zuerst müssen ihm die hohen Stände folgen, zuletzt die niederen. Zum Zweiten ist unverkennbar, dass der Tod nicht allen Ständen auf die gleiche Weise entgegentritt. Bei Jakob von Wil zeigt der Tod der Königin mit einer Hand die abgelaufene Sanduhr, während er ihr mit der anderen einen spitzen Zweizack ins Genick stösst. Völlig anders beim Maler. Ihm zeigt der Tod die letzte Stunde bloss mit einem feinen Ton des Triangels an. Den Bauer führt der Tanzmeister als Erntehelfer fast fürsorglich auf den (Toten-)Acker. Ist daraus bereits eine Kritik an der Gesellschaftsordnung abzuleiten? Im besten Fall eine sehr verhaltene.

Vergleichbare Unterschiede zwischen hohen und niederen Ständen sind festzustellen in den Versen, die den Totentanzdarstellungen beigelegt sind. Deutlich zum Ausdruck kommt dieser Sachverhalt auch im Totentanzlied «Der bitter Tod bin ich genannt». Hier reisst der Tod dem Kaiser scheinbar rücksichtslos «von sym Haupt die Kron». Vom König sagt der Tod, dass er ihn «in schlechten Ehren» halte. Den «armen Mann mit Wyb und Kind» dagegen legt der Tod zum Schluss des Liedes eigenhändig ins Grab. Das ist so kühl, «mag ihm nicht schaden». Auffallend, zweifellos, unübersehbar, trotzdem auch hier die Frage: Wieviel gesellschaftliche Fundamentalkritik steckt in dieser von uns gern unterstellten Empathie des Todes mit den sogenannten Kleinen der Geschichte?

Die Zeit um 1500 scheint sich auch hier als Übergangszeit zu zeigen. Zwar tut man gut daran, die Forderung nach Gleichheit aller Menschen nicht erst als «Erfindung» der Aufklärung aufzufassen. Der Gleichheitsgedanke lässt sich bereits in der Antike und im Frühmittelalter nachweisen. Von Cicero und Seneca ging er auf die Kirchenväter über und findet sich auch bei Papst Gregor dem Grossen im 6. Jahrhundert. Im Spätmittelalter schliesslich trat der englische Priester John Ball (1335–1381) in seinen Predigten für die soziale Gleichheit aller Menschen ein und forderte die Aufhebung der Standesgrenzen. Auf John Ball wird der berühmte Liedtext zurückgeführt: «Als Adam grub und Eva spann, wo war denn da der Edelmann?» Die Sprengkraft dieser provokativen Frage hielt sich aber in Grenzen. Der mittelalterliche Mensch war laut Huizinga auf die baldige



«Von der Veränderung aller Stände der Christenheit», Holzschnitt aus dem Jahre 1508, vermutlich von Hans Süss, einem Mitarbeiter und Gehilfen Albrecht Dürers. Die Kirche steht auf dem Kopf, die Kirchtürme zeigen nach unten. Am Altar steht ein Bauer; im Arbeitskleid, die Kappe auf, liest er die Messe für das einfache Volk. Folglich muss seine gewohnte Arbeit auf dem Feld von anderen besorgt werden: Ein Vornehmer steht am Räderpflug, ein Mönch führt das Ochsen- oder Pferdegespann. Auch beim Abliefern von Abgaben (?) am linken unteren Bildrand scheinen die Rollen vertauscht: Ein Herr hebt seinen Hut vor einem einfachen Mann.

Gleichheit im Jenseits ausgerichtet, nicht auf eine hoffnungslos ferne Gleichheit im Diesseits.²⁴ Im Vorfeld der Reformation und anschliessend im deutschen Bauernkrieg bekam dieses Lied jedoch in neuer Konstellation neue Stosskraft. Diese Kraft und Direktheit sind den Totentanzdarstellungen der Zentralschweiz allerdings nicht eigen.

¹⁹ Martin Steger: Sempach. Stadtführer. 2003, S. 8ff.

²⁰ zitiert nach: Leo Zehnder: Volkskundliches in der älteren schweizerischen Chronistik. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Band 60. Basel 1976, S. 330f.

²¹ Alois M. Haas: Der Totentanz aus religiöser Sicht, in: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 127–145, hier S. 128.

²² wie Anm. 21, S. 129, mit Verweisen auf Schulte und Kaiser.

²³ wie Anm. 17, S. 56 sowie 156f.

²⁴ wie Anm. 17, S. 61.

Kulturgeschichte des Volkes

«Ach Pur, wie sur gwünst du dein Brot/Ich gwüns mit arbeit angst und not», lautet der erste Teil des Verses zur Tafel 48 des Totentanzzyklus auf der Spreuerbrücke in Luzern. Geschrieben wurden diese zwei ebenso unscheinbaren wie aussagekräftigen Sätze um 1630. Man könnte über diese bedrückende Aussage insofern etwas erstaunt sein, als sie aus einer rund drei Jahrzehnte anhaltenden Phase der Prosperität datiert, aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges (1618–1648) nämlich, als die Bauern in der unversehrten Eidgenossenschaft zu gutem Preis in das verwüstete Ausland liefern konnten. Die Getreidepreise in Basel waren im ganzen 17. Jahrhundert nie annähernd so hoch wie zwischen 1630 und 1640.²⁵ Aber der Totentanz von Caspar Meglinger ist nicht Spiegel des aktuellen Konjunkturverlaufs, sondern steht für das Lebensgefühl, die geistige und materielle Befindlichkeit der Bauern in der Epoche der alten Eidgenossenschaft. Im Blickfeld ist nicht der Moment, sondern die *longue durée*, und die ist bei der damaligen bäuerlichen Bevölkerung gekennzeichnet durch Arbeit, Angst und Not.

Noch kostbarer als solche eher versteckten Trouvaillen von Textquellen ist wohl der schier grenzenlose Fundus an Bildquellen der Totentanzzyklen. Man kann davon ausgehen, dass die Maler dieser Darstellungen letztlich jenes Umfeld abbildeten, das sie umgab. Es gab kaum einen Grund, den Alltag anders darzustellen, als er sich darbot. Wie wurden um 1600 Güter transportiert? Jakob von Wil zeigt uns die dazu verwendeten Ballen und Fässer. Mit was für Verkaufsgestellen waren die Hausierer unterwegs? Mit was für Werkzeugen bebauten die Bauern ihre Felder? Gab es vor vierhundert Jahren für Invalide bereits Krücken, und wie sahen diese aus? Wie sah der Schmucktisch einer vornehmen jungen Frau um 1600 aus? Allein die acht grossformatigen Bilder mit den insgesamt 24 Paaren des Totentanzes im Ritterschen Palast in Luzern sind ein reichhaltiger Spiegel jener Zeit. Und erst der Zyklus auf der Spreuerbrücke! Wir begegnen Menschen aller Stände und Lebensalter, erhalten Einblicke in Werkstätten und Bauarbeiten, Interieurs und Gärten, Hochzeits- und Festgelage, Jagd und Fischerei. Wir sind auf Märkten und in Mühlen mit dabei, treffen auf Frauen bei der Handarbeit, auf Musikanten, blicken in Kinderstuben und in begleitete Reisewagen vornehmer Familien. Kurzum: Wir blättern in einem riesigen Geschichtsbuch. Diese Bilder lassen das pralle Leben von damals Revue passieren.

Gehen wir einer Frage aus dem damaligen Alltag etwas konkreter nach: Womit spielte ein Kind



In der einen Hand hält das kleine Mädchen ein Windrädchen, in der anderen – im wahren Sinn des Wortes – ein Steckenpferd. Die Szene könnte lieblich und anmutig sein, ist aber im Gegenteil grauenvoll. In Gestalt einer Mumie hält der Tod der Mutter oder Kinderfrau einen Apfel hin und lenkt sie damit von ihrer Obhut ab. Unterdessen packt er das Kind bereits am Arm. Dass es sich um ein Kind reicher Eltern handelt, mit federgeschmücktem Hut, Halskrause, einem Kleidchen, dessen blauer Stoff mit Goldfäden durchwirkt ist, mit roten Strümpfen und kostbaren Schuhen, kümmert den Tod auch in diesem Falle nicht.

Jakob von Wil, 1610/1615 (Totentanz, Detail).

aus einer vornehmen Familie um 1600? Die ältere schweizerische Chronistik erweist sich auch hier als vorzüglicher Erinnerungsspeicher. Thomas Platter etwa, der Ziegenhirt aus Grächen VS, der nach einem bewegten Leben eine der bedeutendsten Autobiografien des 16. Jahrhunderts schrieb, berichtet 1572, sein ältester Bruder habe aus einem Savoyer Krieg ein «höltzins rösslin» mitgebracht, «das zoch ich an eim faden vor der thür. Do meinnet ich gänzlich, das rösslin könde gan, daruss ich kann verstan, das die kind oft meinnend, ire tüttin (Titti, Puppen), und was sy hand, sigend läbendig». Ebenso farbig sind die Hinweise seines Sohnes, Felix Platter (1651–1652), Rektor der Universität Basel. Ein Bekannter von ihm habe «ein hültzen menlin, dss, so man zug, fechten kont, von Strassburg gekrompt».

Offensichtlich handelte es sich bei diesem hölzernen Männchen um einen Hampelmann, der blitzartig in Fechtstellung ging, sobald man an der Schnur zog, an der seine Glieder befestigt waren. An anderer Stelle berichtet er von Holzschiffen: «Von iugert



Kaum je zeigt sich im Totentanz der Charakter des geschlossenen Reigens derart ausgeprägt wie hier. Eva hält jenen Apfel in der Hand, der schliesslich als Erbsünde auch zum Tod des Kindes führen wird. Das Ende weist zum Anfang, aus dem tödlichen Reigen gibt es kein Entrinnen.
Jakob von Wil, 1610/1615 (Totentanz, Detail).

auf, nam ich mir fir, wiit zereissen, auch über mer, so ich kent, macht kleine schifflin von holtz, legt sy in bruntrug und schaltet sy herumb, alls fiere ich uf dem mer.» Kann jemand über seine Jugend- und Lebensträume und zugleich über seine Spiele in Kindertagen anschaulicher und anrührender erzählen?²⁶

Innenräume katholischer Kirchen und Kapellen, die im Spätmittelalter vollständig ausgemalt wurden, werden oft als Armenbibeln bezeichnet (lateinisch: *biblia pauperum*). Der Ausdruck erklärt sich weitgehend selbst: Da die breite Bevölkerung nicht lesen konnte, sollten die Menschen biblische Geschichten oder – wie in Kirchbühl ob Sempach – Ermahnungen im Hinblick auf Tod, Gericht und Auferstehung in Bildern eingängig erfahren und die geistlichen Botschaften bei jedem Kirchgang im Sinne einer Litanei wiederholen und vertiefen.

Es erscheint sachgemäss und daher berechtigt, im Falle der Totentanzdarstellungen – analog zu den Armenbibeln – von Bibeln der Kulturgeschichte zu sprechen. Das hängt direkt und eng mit ihrem öffentlichen Charakter zusammen. Um sich der Bedeutung dieses zentralen Sachverhalts bewusst zu werden, stellt man den Totentanzdarstellungen am besten Bild- und Textquellen gegenüber, deren his-

torischer Wert vergleichbar ist, allen voran die älteren eidgenössischen Chroniken. Greifen wir die Chronik des Luzerner Diebold Schilling heraus. Sein 1513 fertig gestelltes Werk ist für den Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit ein historischer Tresor fast ohnegleichen. Bei aller Wertschätzung dieser und vergleichbarer Quellen (Tschachtlan, Berner Schilling u. a.) bleibt indes stets die Frage, wer denn diese Bilderchroniken zu damaliger Zeit je zu Gesicht bekommen hat. Das kostbare Buch wurde bei seinem Entstehen von der Regierung zwar begleitet, vor der Fertigstellung kritisch geprüft und musste, wo und wie es der Obrigkeit geraten schien, geändert werden. Auf diese Weise bekamen in Luzern mindestens die 36 Kleinräte sowie die 64 Grossräte wiederholten Einblick in diese Chronik. Dennoch bleibt zu bedenken, dass es sich um ein Unikat handelte, das seiner repräsentativen Funktion entsprechend sicher verwahrt wurde. Es ist kaum vorstellbar, dass die breite Stadtbevölkerung Luzerns, die damals rund 3500 Personen umfasste, die Schilling-Chronik je zu Gesicht bekam, von der Landbevölkerung nicht zu reden. Ein eingeschlossenes Unikat aber, sei es eine Bibel, sei es eine Bilderchronik, kann nicht «Lehrbuch der Armen» sein, kann letztlich nur eine sehr beschränkte, indirekte Auswirkung auf das Denken und Handeln der Menschen einer Gesellschaft haben.

Völlig andere Voraussetzungen bestanden bei den Totentanzdarstellungen. Sei es im luzernischen Wolhusen oder Hasle, in Emmetten NW oder Lungern OW: Beinhäuser, Kapellen, in denen die Toten vor der Beerdigung aufbewahrt wurden, waren viel besuchte Orte von vielen Menschen, in mehr oder weniger regelmässigen Abständen. Immer wieder, permanent, zeitlich unbegrenzt. In Luzern, einer ausgeprägten Brückenstadt, mag die durchgehende Wirkung mindestens ebenso prägend gewesen sein. Man stelle sich vor: Eine von insgesamt drei Brücken zwischen Gross- und Kleinstadt (Kapell-, Reuss- und Spreuerbrücke) mit 67 Bildtafeln! Auch wenn die Stadtbewohner diese Galerie nicht jedesmal mit ernstem Bemühen studierten und darüber meditierten, wie wir das heute auch nicht tun, so war und blieb dieser Zyklus doch eine öffentliche Manifestation allererster Ordnung. Und nicht allein für die Stadtbewohner: Auch Landschäftler und Gäste aus

²⁵ Andreas Suter: Der schweizerische Bauernkrieg von 1653. Politische Sozialgeschichte – Sozialgeschichte eines politischen Ereignisses. Habilitationsschrift. Tübingen 1997, S. 361 (Tabellen 4f.).

²⁶ wie Anm. 20, S. 346.



Blick in die Franziskanerkirche, linke Wand des Mittelschiffs mit den ursprünglich originalen, nach 1622 aufgemalten erbeuteten Fahnen aus siegreichen eidgenössischen Schlachten: Eine Kirche ist während Jahrhunderten Ruhmeshalle. Kriegstrophäen als permanente öffentliche Manifestation und Zeichen sorgen dafür, dass man unter Gottes Schutz steht.

der Eidgenossenschaft und selbst fernerer Herrschaften mag der Gang über die Spreuerbrücke immer wieder beeindruckt haben. Und dieses Manifest wirkte sich nicht nur in jener Generation aus, in der es um 1630 geschaffen wurde, sondern es blieb Denkmal, wurde sporadisch restauriert, wie die Wappen der Spender belegen, mahnt auch zu einer Zeit noch eindringlich, in der es seinen religiösen Charakter als Mahnmal längst verloren hat. Die Bilder bleiben, Deutungen und Wirkungen ändern.

An offenen Geschichtsbüchern fehlte es in der Stadt Luzern wahrlich nicht – ganz im Gegenteil. Es dürfte in Europa im Spätmittelalter und in der Neuzeit wenige Städte gegeben haben, die im öffentlichen Raum, täglich zugänglich für jedermann, eine derartige Fülle von «Geschichtsbüchern» besaßen wie Luzern. Zum Totentanzzyklus auf der Spreuerbrücke kamen die Bilderzyklen auf der Kapellbrücke zur Stadtgeschichte sowie auf der 1835 bis 1853 abgebrochenen Hofkirche zur Heilsgeschichte.

Damit aber nicht genug. Zu diesen Reussübergängen und zum Kirchweg in den Hof zu St. Leodegar kam eine historisch-politische Manifestation, welche die Brückenbilder allenfalls an Eindrücklichkeit noch übertraf: die Franziskanerkirche als Ruhmeshalle, die Politik und Religion verband. Als Aufbewahrungs- und Ausstellungsort für die Fahnen, die den Gegnern in siegreichen Schlachten abgenommen wurden, wählte die Stadt Luzern seit dem Sempacherkrieg den am besten geeigneten Platz, die Franziskanerkirche. Hier herrschte sonn- und werktags der grösste Zustrom von Menschen, sowohl aus der Stadt als auch von weither. Das Franziskanerkloster war offenkundig ein bewährter Treffpunkt. Das unterstreicht die Tatsache, dass der Rat Luzerns hier von 1344 bis 1575 Sitzungen abhielt, obwohl ab Mitte des 14. Jahrhunderts bereits eine eigene Ratsstube im heutigen «Balances» und rund hundert Jahre später im Vorgängerbau des heute noch bestehenden Rathauses an der Reuss zur Verfügung stand. Auch Bürgerversammlungen wurden bei den Franziskanern durchgeführt. An einem geeigneteren Ort hätte man Kriegstrophäen nicht aufbewahren oder besser: zur Schau stellen können. Über Generationen, über Jahrhunderte hinweg prägte dieser Fahnenwald das Bewusstsein der Menschen.

Geschichte ist immer konkret. Man muss sich deshalb auch hier konkret vorstellen, was dieses «historische Museum» in der Franziskanerkirche für eine Wirkung entfaltet haben muss. Ursprünglich wurden die erbeuteten Fahnen beidseitig an den Hochwänden des Mittelschiffes angebracht. An Stangen ragten sie in den Raum und machten aus dem Kirchenraum einen eigentlichen Fahnenwald. Dieser erinnerte nicht nur an Fest- und Feiertagen, sondern jahrein und jahraus an die glorreichen Siege der Eidgenossen. Man wusste Gott auf seiner Seite. Was Wunder, dass sich die Eidgenossen als «usserwelt» und «in des almechtigen gottes schirm» wähten. Politik und Religion verbanden sich. Das Gotteshaus wurde zur Ruhmeshalle.

Bereits Ende des 15. Jahrhunderts mussten die durch Kerzenlicht schadhafte gewordenen Fahnen durch Kopien ersetzt werden. Nach dem Erdbeben von 1622 wurden die Fahnen schliesslich entfernt und durch Gemälde ersetzt. Noch immer erinnern diese im Kirchenraum an den ehemaligen Fahnenwald. Was einst kraftvoll-sinnliche Eindrücke ohnegleichen hervorgerufen haben mag, wirkt heute eher zurückhaltend, diskret.

Das letzte Wort hat Schultheiss Jakob Balthasar (1657–1733)



*Herr Schultheiss, euwer Macht und Gwalt
Sollt übergäben Ihr allsbald,*

*Denn jedes Amt, vorbhalt in sich,
Das Einer, in dem Andern wick*

Auf der Bildtafel mit der ursprünglichen Nummer 24 des Totentanzes von Caspar Meglinger begegnet der Tod vor den Mauern einer fiktiven Stadt dem Schultheissen. Offenbar vermeidet Meglinger bewusst jede Ähnlichkeit mit Luzern. Einen derart dominanten Rundbau wie oberhalb des Zentrums dieser Tafel gibt es hier nicht. Der Schultheiss, unterwegs vermutlich mit zwei Ratsmitgliedern, hebt sich mit seiner schwarzen vornehmen Kleidung von seinen beiden Begleitern deutlich ab: die Mütze auffällig, der Kragen mit einem dicken Pelz besetzt, die Fütterung des Mantels schon fast anmassend. Dazu trägt der Magistrat in seiner Rechten auffällig grosse helle Handschuhe und hält mit seiner Linken einen Degen mit kostbarem Griff. Ein mächtiger Bart unterstreicht schliesslich Rang und Anspruch des hohen Herrn.

Den Tod beeindruckt das alles nicht. Zwar wählt er seinerseits eine Kleidung, die jener des Schultheissen kaum nachsteht. Aber bereits seine distanzierte Körperhaltung demonstriert unzweifelhaft, wer hier die Hauptfigur ist und das Sagen hat. Kühl wägt er den kostbaren mannshohen Schultheissenstab gegen seinen todbringenden Pfeil ab. Das Ergebnis steht bereits in jenem Brief, den ein zweiter Toter dem Schultheissen in hämisch gespielter Demut überbringt.

Wen Caspar Meglinger wohl vor Augen hatte? Jakob Balthasar, Schultheiss Luzerns im ersten Drittel

des 18. Jahrhunderts, kann es zeitlich nicht gewesen sein. Doch am Schluss dieser Publikation soll er hier zu Wort kommen. 1657 geboren, besuchte Balthasar das Luzerner Jesuitenkollegium und betrieb danach ein Handelsgeschäft, vermutlich auch mit Tuch. 1678–1704 war Jakob Balthasar Grossrat, ab 1704 Kleinrat. 1681–1783 amtierte er als Vogt zu Weggis, 1699–1701 als Landvogt zu Baden. Zudem war er Kastvogt der Klöster im Bruch (Luzern), St. Urban, Beromünster und Rathausen. 1685–1699 wirkte er als Vogtschreiber, 1706–1714 hatte er als Salzfaktor das lukrativste Amt Luzerns inne. Danach wurde er zum Bannerherrn der Luzerner Kleinstadt bestimmt und vertrat Luzern oft an Tagsatzungen. 1714–1730 versah er in den geraden Jahren das Amt des Schultheissen. 1731, im Alter von damals 74 Jahren, verzichtete er auf eine Wiederwahl. Zuerst gehörte er zu den Parteigängern Frankreichs, dann Roms und des Kaisers.²⁷

Schultheiss Jakob Balthasar, Sie haben das letzte Wort!

²⁷ Peter Hoppe: Zum Luzerner Patriziat im 17. Jahrhundert, in: Kurt Messmer, Peter Hoppe: Luzerner Patriziat. Sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Studien zur Entstehung und Entwicklung im 16. und 17. Jahrhundert. LHV 5. Luzern/München 1976, S. 217–512, speziell S. 367 und 456.

Inscription auf einer Totengedenktafel in der Franziskanerkirche Luzern

D.O.M. (Deo optimo maximo)
LEGE VIATOR, ET LUGE.
QUOD ENIM TU ES, HOC EGO FUI,
ET QUOD NUNC EGO SUM, TU BREVI ERIS
UMBRA, NIHIL.
FUI EGO IACOBUS BATHASAR
ILLUSTRISSIMAE REI PUBLICAE LUCERNENSIS
CONSILIARIUS,
SED NON INVENI CONSILIUM CONTRA MORTEM.
FUI MAJOR, ET QUIDEM GENERALIS.
SED MORS ME FECIT ESSE MINOREM.
FUI SENATOR,
SED MORS SENATOREM ET QUIDEM IAM SENEM
ABSQUE ULLO RESPECTU SUSTULIT.
FUI DIRECTOR SALIS,
NEC TAMEN SAL A PUTREDINE ME POTUIT
PRAESERVARE.
FUI ETIAM SUMMUS PRAETOR,
ET HANC DIGNITATEM MORS MIHI NON ERIPUIT,
SED IPSUS EGO SENIO, ET LABORIBUS
CONFECTUS
EANDEM ADHUC VIVENS DEPOSUI.
HAEC OMNIA FUI,
SED IAM NUNC LXXV ANNORUM SENICULUS
AD NIHILUM REDACTUS,
ET ANNO MDCCXXXIII DIE XXIX IANUARI
IN SEPULCHRO PARENTUM MEORUM
TUMULATUS
EXPECTO CARNIS RESURRECTIONEM,
ET VITAM AETERNAM
AMEN.

Freie Übersetzung:

Dem besten und höchsten Gott
Lies, Wanderer, und trauere.
Denn was du bist, das war ich,
und was ich jetzt bin, wirst du in Kürze sein: ein
Schatten, ein Nichts.
Ich war Jakob Balthasar
Ratsherr des glorreichen Standes
Luzern,
fand aber keinen Rat gegen den Tod.
Ich war bei den Obern, ja zuoberst.
Aber der Tod hat mich erniedrigt.
Ich war ein Mitglied des Rates,
aber der Tod hat den Ratsherrn und selbst den Greis
ohne Rücksicht hinweggenommen.
Ich war Salzfaktor,
und nicht einmal das Salz konnte mich vor dem
Vermodern bewahren.
Ich war auch Schultheiss,
diese Würde hat mir der Tod aber nicht genommen,
da ich sie noch zu Lebzeiten, von Altersschwäche
und Mühsal gezeichnet, selbst niedergelegt
habe.
Das alles war ich,
Aber nun, als Greislein von 75 Jahren
zu einem Nichts geschrumpft,
und am 29. Januar 1733
im Grab meiner Eltern
beerdigt
erwarte ich die Auferstehung des Fleisches,
und das ewige Leben
Amen.

Bildnachweis

Kantonale Denkmalpflege Luzern

Titelbild, S. 7 r; S. 8; S. 10 r; S. 12; S. 18 o; S. 20 unten l und r; S. 22; S. 24 l und r; S. 25 l und r; S. 26; S. 28; S. 30 linke Spalte, S. 30 Spalte halbrechts, rechte Spalte Mittelbilder; S. 32 o und u; S. 33 o, M, u; S. 37; S. 39; S. 41 o, M, u; S. 50; S. 52; S. 53; S. 54; S. 55.

Jürg Manser

S. 7 l.

Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.

Foto: Johannes Laurentius

S. 9 l.

Staatsarchiv Uri

S. 10 l.

selekt, Marktplatz für junges deutsches Produktdesign, Neue Projekt GmbH & Co., Mainz

S. 11 r.

swisstopo, Bundesamt für Landestopographie, K606-01©2004 swisstopo

S. 13.

Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650. Luzern 1986, S. 147

S. 14.

Der Platz. Eine Arbeit der Ortsgruppe Luzern des Schweizerischen Werkbundes (SWB) an Beispielen aus Luzern. Luzern 1976, S. 1

S. 16 o; S. 17 l und r.

Deutsches Theatermuseum München

S. 16 u.

Rosgartenmuseum Konstanz, Hs 1, fol 25r

S. 17 u.

Luzerner Altstadt. Eine bebilderte Quartiergeschichte. Luzern 1978, S. 193

S. 18 u.

Martini-Plan nach Faksimile im Eigentum der Denkmalpflege und Archäologie des Kantons Luzern

S. 19; S. 21 o.

Kupferstichkabinett Basel

S. 20 o.

Europäische Totentanz-Vereinigung

S. 27.

Fotoarchiv Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Foto Philippe Wernher

S. 30 Spalte halblinks.

Kunstmuseum Bern, Burgergemeinde Bern, Bern: Manuel (Deutsch), Niklaus, Männliches Bildnis, 1514/1515, Mischtechnik auf Fichtenholz, 35.6 × 25.9 cm
S. 30, Mittelspalte.

Selbstbildnis Hans Holbeins des Jüngeren, 16./17. Jh. (Inv. Nr. 1335). Kunstmuseum Basel.

Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

S. 30, Mittelspalte.

Fachstelle für Kultur- und Denkmalpflege Obwalden

S. 30, rechte Spalte o.

Denkmalpflege Nidwalden

S. 30, rechte Spalte u; S. 45 o und u.

Uta Bergmann: Kirchbühl bei Sempach. Schweizerische Kunstführer GSK, Nr. 504. Bern. 1992, S. 7, S. 11

S. 34; S. 36.

Lucien, Leitess, Irma Nosedá, Bernhard Wiebel: Martin Disteli... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern. Olten 1977, S. 37

S. 42.

Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern 1996, S. 154, S. 155

S. 38 o und u.

Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 15710, fol 60v

S. 46.

Urs Hostettler, Stephan Bundi: Anderi Lieder. Von den geringen Leuten, ihren Legenden und Träumen, ihrer Not und ihren Aufständen. Neuausgabe. Bern 1992, S. 64–65

S. 47; S. 48.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2014, Foto by A. Fischer/H. Kohler

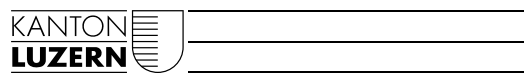
S. 49.

Hans-Dieter Schmid, Wilhelm Sommer: Der deutsche Bauernkrieg. Stuttgart 1984, S. 2

S. 51.

Kurt Messmer

Dr. phil., von Emmen LU, bis 2011 Fachleiter Geschichte und Professor für Geschichtsdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Luzern sowie Lehrbeauftragter für Geschichtsdidaktik an der Universität Freiburg CH; seit 1995 Mitglied der Denkmalkommission des Kantons Luzern.



Bildungs- und Kulturdepartement
Denkmalpflege und Archäologie
Libellenrain 15
6002 Luzern

Tel. 041 228 53 05

Fax 041 210 51 40

www.da.lu.ch

sekretariat.denkmalpflege@lu.ch

sekretariat.archaeologie@lu.ch

PH LUZERN
PÄDAGOGISCHE
HOCHSCHULE

Pädagogische Hochschule Luzern
**Zentrum Geschichtsdidaktik
und Erinnerungskulturen**
Frohburgstrasse 3
6002 Luzern

Tel. 041 228 33 54

www.zge.phlu.ch

zge@phlu.ch