**Zeitschrift:** Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
**Herausgeber:** Bernisches Historisches Museum
**Band:** 51-52 (1971-1972)

**Artikel:** Zur Überlieferung des Berner Totentanzes von Niklaus Manuel
**Autor:** Matile, Heinz
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1043595

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

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

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

**Download PDF:** 15.07.2025

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

# ZUR ÜBERLIEFERUNG DES BERNER TOTENTANZES VON NIKLAUS MANUEL

HEINZ MATILE

Die Totentanzfolge, die Niklaus Manuel einst auf die Nordseite der südlichen Abschlußmauer des Predigerklosters gemalt hat, ist bekanntlich 1660 mit dem Abbruch dieser Mauer «um Erweiterung der Gassen» (d. h. der heutigen Zeughausgasse) «willen»[1] zugrunde gegangen.[2] Jede Beschäftigung mit diesem Hauptwerk des Berner Malers wird deshalb – soweit sie nicht allein die Texte und deren Überlieferung betrifft[3] – auszugehen haben von den aquarellierten Nachbildungen, die Albrecht Kauw 1649, also kurz vor der Vernichtung der Originale, angefertigt hat, und die sich heute im Bernischen Historischen Museum befinden.[4] Trotz stilistischer und vor allem qualitativer Unterschiede, die wir zweifellos in Rechnung zu stellen haben, vermitteln uns die Kauwschen Kopien der 24 Bildfelder eine wohl recht gute Vorstellung des verlorenen Zyklus.[5] Dabei dürften Abweichungen und nachweisbare Mißverständnisse vielleicht weniger auf Kauw als auf die schon im 16. Jahrhundert vorgenommenen Restaurierungen zurückgehen[6] oder dann mit dem Zustand der Originale im Jahre 1649 zusammenhängen, da diese «sehr in Abgang gerathen» waren[7] und an die Vorstellungskraft des Kopisten einige Anforderungen gestellt haben werden.

In diesem Zusammenhang spielen in der neueren Literatur u. a. zwei Fragen eine gewisse Rolle, die hier kurz aufgegriffen seien. Die eine bezieht sich auf die beiden Doppelbilder am Anfang des Zyklus und das Schlußbild, die andere auf die Überlieferung der Schriftfelder, die im 18. Jahrhundert nach den Kauwschen Kopien nochmals abgeschrieben worden sind.

## *Zu den Eingangsbildern des Totentanzes*

Entgegen der Vermutung, die zuletzt von Mandach ausgesprochen hat, der Zyklus des Predigerklosters sei

Folgende Abkürzungen werden verwendet: *Anshelm* = Die Berner Chronik des Valerius Anshelm. Hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern. 6 Bde., Bern 1884–1901. – *Beerli* = Conrad André Beerli, Le peinte poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps. Genève 1953. – *Fluri* = Ad. Fluri, Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort. In: Neues Berner Taschenbuch 1901, 119–226. – *Grüneisen* = C. Grüneisen, Niclaus Manuel. Stuttgart/Tübingen 1837. – *Kdm Bern V* = Paul Hofer und Luc Mojon, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. V, Die Kirchen der Stadt Bern. Basel 1969. – *Mandach/Koegler* = C. von Mandach und Hans Koegler, Niklaus Manuel Deutsch. Basel 1940. – *Scheurer* = S. Scheurer, Leben und wichtige Verrichtungen Niclaus Manuels. Bern 1742. – *Stumm* = Lucie Stumm, Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler. Bern 1925. – *Vögelin* = F. Salomon Vögelin in: Jakob Baechtold (Hrsg.), Niklaus Manuel. Frauenfeld 1878, LIX–CXX (= Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, 2). – *Zinsli* = Paul Zinsli, Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Bern 1953 (= Berner Heimatbücher, 54/55).

[1] *Scheurer,* 225.

[2] Zur Zerstörung vgl. Kdm Bern V, 73. – Überhaupt sei für alles Nachfolgende, um hier Wiederholungen soweit als möglich zu vermeiden, ausdrücklich auf Kdm Bern V, 70–83, verwiesen, wo *Luc Mojon* nicht nur den Forschungsstand (1969) zusammengefaßt, sondern auch wesentliche neue, z. T. in Zusammenarbeit mit *Anna Maria Cetto* gewonnene Ergebnisse vorgelegt hat.

[3] Zu den noch in anderen, älteren Abschriften überlieferten Texten vgl. zuletzt *Zinsli,* passim. Dort auch die ältere Literatur.

[4] BHM Inv.-Nr. 822. – Laut Vennermanual Nr. 12, p. 69 (zum 19. 2. 1650), und Deutschseckelmeisterrechnung 1650 (zum 28. 2.) (vgl. *Fluri,* 155) hat Kauw den «abgemahleten Todtentantz» dem Rat *verehrt* und dafür neben Naturalgaben eine Belohnung von 100 Pfund erhalten, die Nachbildungen also offenbar nicht im Auftrag, sondern aus eigener Intitiative angefertigt. (Laut freundlicher Auskunft von Herrn Dr. *Franz Bächtiger,* Bernisches Historisches Museum, gilt letzteres auch für die von Kauw zwischen 1656 und 1676 geschaffenen 82 Aquarelle mit topographischen Ansichten, vornehmlich bernischer Burgen und Schlösser, BHM Inv.-Nr. 26048 ff.; vgl. *R. Wegeli,* JbBHM 1937, 5–9.) Im 18. Jahrhundert gelangte das Buch mit den Kauwschen Kopien auf bisher unbekannten Wegen in den Besitz von Brandolf Egger (vgl. *Scheurer,* 225, und unten Anm. 39), «von Egger erbte es die Familie Augsburger, von welcher es an die Familie Manuel käuflich überlassen ward» (*Grüneisen,* 167 f.), die es ihrerseits um 1883 der Burgergemeinde bzw. dem Historischen Museum als Leihgabe, im Jahre 1900 dann als Geschenk überließ.

[5] Vgl. *Zinsli,* 6–10, und zuletzt Kdm Bern V, 82/83.

[6] Die *Bildfelder* des Totentanzes wurden im 16. Jahrhundert nachweislich zweimal restauriert, 1553 durch die Maler Jakob Kallenberg und Hans Dachselhofer und 1583/84 durch den Tischmacher Valerius Appel und den Maler Hans Ror (vgl. *Fluri* 138–140, 154 f., und Kdm Bern V, 72). Da Jakob Kallenberg erstmals 1527, also noch zu Lebzeiten Manuels, in Bern nachweisbar ist und diesem künstlerisch trotz großer Qualitätsunterschiede doch das eine oder andere verdankt – was ich in einem späteren Aufsatz nachzuweisen hoffe –, dürfte er Manuels Original nicht völlig verständnislos gegenübergestanden haben. Doch läßt sich heute nurmehr schwer beurteilen, wie groß die Eingriffe waren und welche der beiden Restaurierungen die größeren Veränderungen mit sich brachte.

[7] So äußert sich wenigstens *H. F. Veiras* (Heutelia, ‹Paris› 1658, 269), der Bern allerdings nicht besonders gewogen ist und beifügt, man «sehe wohl, daß man hier wenig curiôs sey Kunstreiche Sachen zu pflantzen, und zu erhalten». Den ganzen Passus zitiert *Zinsli,* 6.

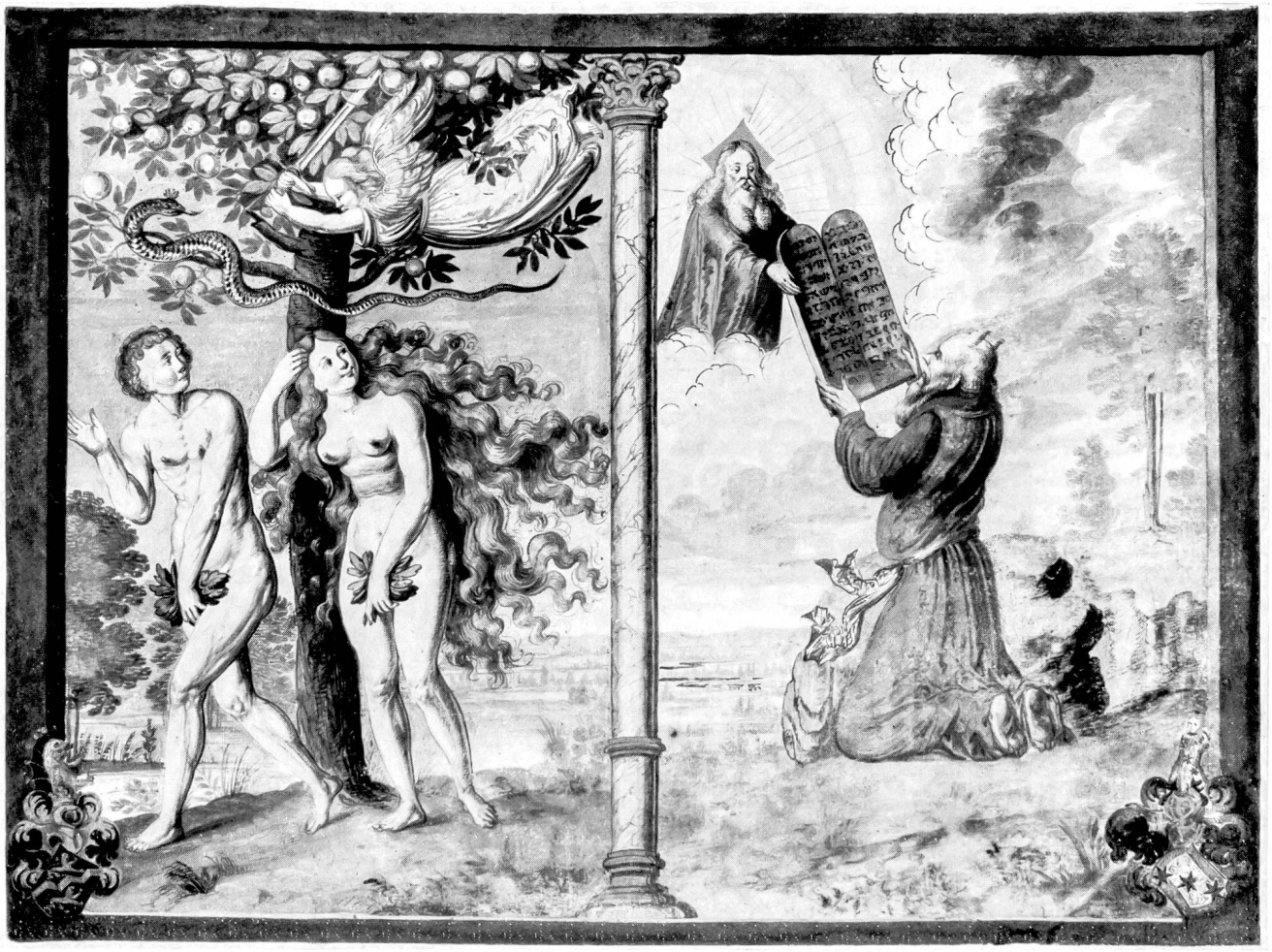

Abb. 1. Albrecht Kauw (1649) nach Niklaus Manuel: «Die Vertreibung aus dem Paradies» und «Moses empfängt die Gesetzestafeln»

auf Holztafeln gemalt gewesen[8], haben A. M. Cetto und Mojon – meines Erachtens überzeugend – nachweisen können, daß es sich bei den Darstellungen des eigentlichen Totentanzes um Fresken gehandelt haben muß und nur die vier Eingangsszenen (Abb. 1/2) und das Schlußbild (Abb. 3) wahrscheinlich Tafelbilder gewesen sind.[9] Schon früher geäußerte Zweifel, ob auch diese Szenen (es handelt sich um «Die Vertreibung aus dem Paradies», «Moses empfängt die Gesetzestafeln», «Christus am Kreuz zwischen Maria und Tod», das «Beinhaus» und am Schluß um die «Predigt») auf Manuel zurückzuführen seien, könnten dadurch neue Nahrung erhalten.[10] Es sei hier nicht auf die in diesem Zusammenhang vorgebrachten ikonographischen und stilistischen Argumente und Gegenargumente eingegangen, die – zusammengenommen – Manuels Autorschaft zumindest nicht ausschließen.[11] Herausgegriffen sei dagegen die Frage nach den Wappen, die nicht nur auf den 21 Bildfeldern des eigentlichen Totentanzes, sondern auch auf den vier

[8] *Mandach-Koegler,* XVII. – Die Vermutung, der Totentanz sei auf Holztafeln gemalt gewesen, läßt sich bis auf *J. von Sandrart* (Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste) zurückführen, wo von Bildern «mit Oelfarb» die Rede ist (Bd. I, 1675, II. Theils, III. Buch, 253), doch kann sich diese Bemerkung auch nur auf die «Reliquien» des Totentanzes beziehen, die nach der Zerstörung der Mauer im Rathaus aufbewahrt worden sind (vgl. Bd. II, 1679, II. Theil, 83) und bei denen es sich um Überreste der Eingangsbilder gehandelt haben dürfte (vgl. unten Anm. 20). *Scheurer,* 226, der vom «Original Niclaus Manuels, selbst so mit Oehlfarben gemacht war», spricht, folgt Sandrart. Ihm hat dann ausdrücklich *Grüneisen,* 164, widersprochen, worauf *Vögelin,* LXXXII, differenzierend bemerkt, die originalen Fresken könnten später mit Oelfarbe übermalt worden sein, was auch *Fluri,* 140, «sehr einleuchtend» findet. *Egbert Friedrich von Mülinen* (Helvetia sacra II, Bern 1861, 18) spricht, wohl nach Grüneisen, von «al fresco» gemalten Bildern.

[9] Vgl. *Zinsli,* 64 Anm. 2, und ausführlich Kdm Bern V, 75.

[10] Zur Frage der Autorschaft vor allem *Fluri,* 140 f., 159, 213 f., *Zinsli,* 9 f., 15 f., und *Mojon* in Kdm Bern V, 80.

[11] Zu diesem Ergebnis kamen sowohl *Zinsli* (mit größeren Vorbehalten gegenüber dem Schlußbild) wie *Mojon* (vgl. Anm. 10).

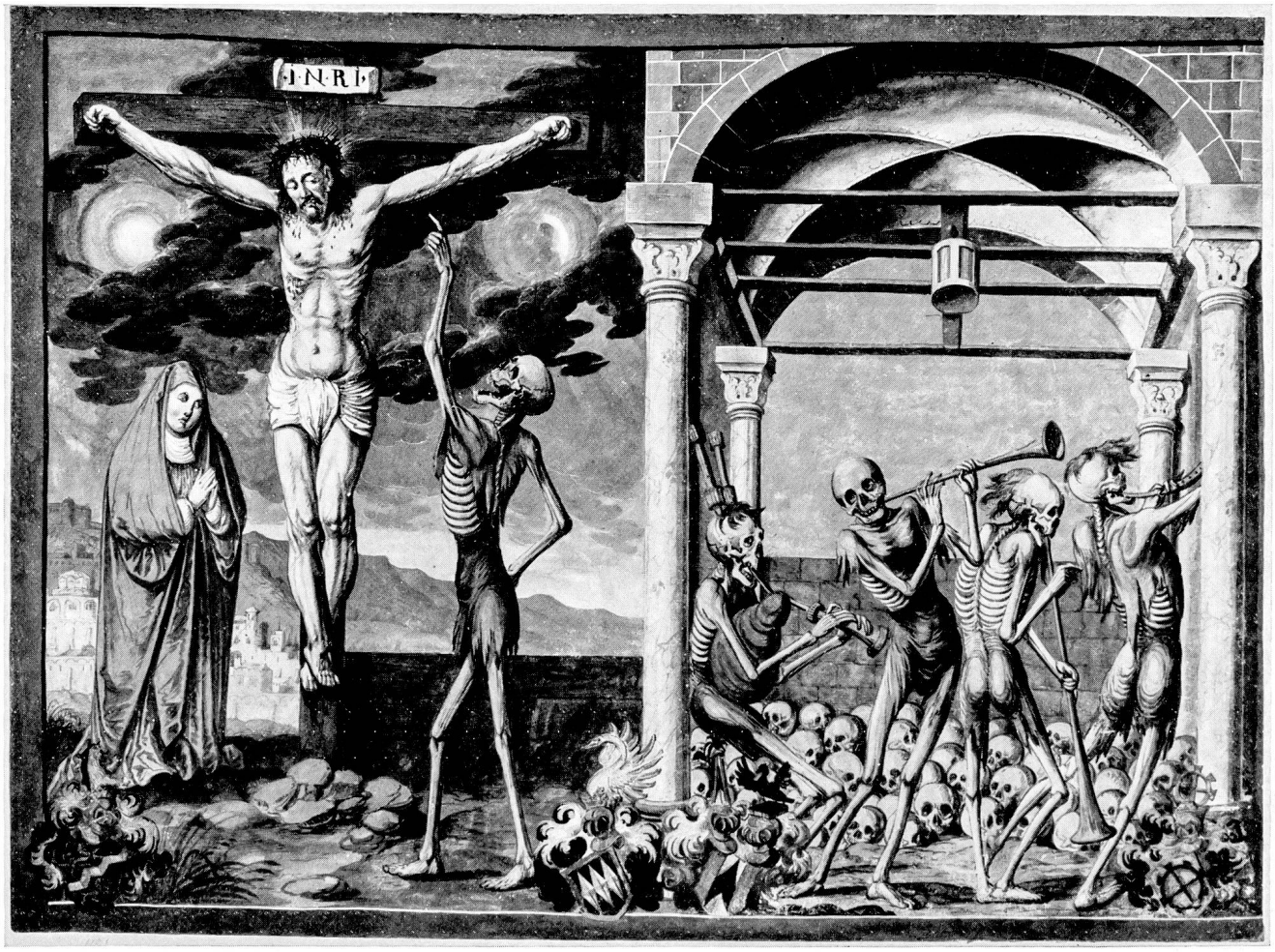


Abb. 2. Albrecht Kauw (1649) nach Niklaus Manuel: «Christus am Kreuz zwischen Maria und Tod» und das «Beinhaus»

Eingangsszenen angebracht waren, und deren sichere Bestimmung einen Hinweis auf die Entstehungszeit der vier Darstellungen geben könnte.

Zum größten Teil sind diese Wappen, die höchstwahrscheinlich auf jene Persönlichkeiten hindeuten sollen, welche mit Spenden zur Ausführung des Totentanzes beigetragen haben, schon von Fluri bestimmt worden.[12] Auf dem ersten Doppelbild der Kauwschen Kopie (Abb. 1) sind die Wappen der Familien von Diesbach und von Muleren zu sehen, auf dem zweiten (Abb. 2) die Wappenallianzen von Diesbach-von Bonstetten und von Erlach-von Mülinen. Letztere hat Fluri in Verbindung gebracht mit Ludwig von Diesbach und dessen zweiter Ehefrau Agatha von Bonstetten bzw. mit Hans von Erlach und dessen Gattin Magdalena von Mülinen.[13] Zutreffend dürfte auch die Verbindung des Diesbach-Wappens auf der ersten Szene mit der Person des 1517 im Alter von 80 Jahren verstorbenen Schultheißen Wilhelm von Diesbach sein.[14]

Einige Schwierigkeiten bot dagegen bisher die Deutung des Wappens der Familie von Muleren auf dem Mosesbild (Abb. 1), da der letzte männliche Sproß dieses Geschlechts, Urban von Muleren, schon 1493 gestorben ist[15], d. h. mehr als zwanzig Jahre vor der Ausführung des Totentanzes, die auf 1516/17 angesetzt werden kann.[16] Nun hat schon Fluri, ohne allerdings Schlüße daraus zu ziehen, darauf hingewiesen, daß Urban von

[12] *Fluri,* 157–214. Ergänzende Angaben im handschriftlichen Nachlaß von Fluri in der Burgerbibliothek Bern unter MHH XXX, 74 (Vorarbeiten mit weiteren Quellenangaben) und MHH XXX, 113 (Handexemplar von *Fluri*). – In der neueren Literatur sind die Angaben Fluris praktisch unverändert übernommen worden. Vgl. aber *Beerli,* 112–117, zur sozialen Stellung der Stifter.

[13] *Fluri,* 162–166.

[14] *Fluri,* 160 f.

[15] Vgl. *Fluri,* 130, 161 f.

[16] Zur Datierung vgl. unten S. 276 f. und bes. Anm. 33 und 34.

Abb. 3. Albrecht Kauw (1649) nach dem Schlußbild des Berner Totentanzes: «Die Predigt»

Mulerens Schwiegersohn, Jakob von Wattenwyl, das Vermögen der von Muleren geerbt hat, und Mojon zudem richtig bemerkt, es könnte sich beim von-Muleren-Wappen seiner Stellung wegen (nach heraldisch rechts) um ein Frauenwappen handeln.[17] Liegt es deshalb nicht sehr nahe anzunehmen, daß sich das Wappen nicht auf den längst verstorbenen Vater, sondern auf dessen Tochter Magdalena von Muleren, die Ehefrau des Jakob von Wattenwyl, bezieht?[18] Erstaunlich wäre in diesem Falle nur das Fehlen des von-Wattenwyl-Wappens.

Beim Betrachten der beiden Doppelbilder (Abb. 1/2) fällt nun aber auf, daß auf dem zweiten vier, auf dem ersten jedoch nur zwei Wappen dargestellt sind. Könnte es sich dabei nicht einfach um einen durch die mangelhafte Überlieferung bedingten Fehler handeln? In der Tat spricht in der Komposition der beiden ersten Szenen, der «Vertreibung aus dem Paradies» und «Moses empfängt die Gesetzestafeln», nichts dagegen, daß sich auch dort, links und rechts an die Mittelsäule angelehnt, zwei weitere Wappen befunden haben. Hat man eine solche Hypothese erst einmal ins Auge gefaßt, wird man an der betreffenden Stelle der Kauwschen Kopie sogar eine gewisse Leere bemerken, die durch den dort, im Vergleich mit anderen Bildpartien erst noch recht unbe-

[17] *Fluri,* 162 (worauf die Annahme von *Beerli,* 114, beruht, es sei Jakob von Wattenwyl gewesen, der das Wappen seines Schwiegervaters habe anbringen lassen), und *Mojon* (in Kdm Bern V, 76 Anm. 2), der allerdings an eine Allianz von Diesbach-von Muleren gedacht hat. Eine solche ist nicht nachgewiesen und wenig wahrscheinlich, da die beiden Töchter des Urban von Muleren, mit dem die männliche Linie erloschen ist, dafür nicht in Frage kommen (vgl. Anm. 18).

[18] Magdalena von Muleren, zweite Tochter des Urban von Muleren (gest. 1493 an der Pest lt. *Anshelm* I, 425; vgl. *Fluri,* 161 f.) und der Verena Schwend von Zürich (gest. 1502); Geburtsjahr unbekannt, gest. 1513. Der Ehebrief mit Jakob von Wattenwyl datiert 14. 11. 1484 (nach *Hans Albert von Wattenwyl,* Genealogie der Familie von Wattenwyl, Bern 1943). – Eine wahrscheinlich ältere Tochter, Elsbeth von Muleren, kommt in unserem Zusammenhang kaum in Frage, da sie am 15. März 1482 in das Inselkloster eintrat. Sie lebte noch 1494.

stimmt und undeutlich wiedergegebenen Grasboden nur bedingt ausgefüllt wird.

Die weiteren Schlüsse ergeben sich beinahe von selbst. Das erste Doppelbild, das nach der überzeugenden Rekonstruktion von A.M. Cetto und Mojon[19] nahe der Eingangspforte, also wahrscheinlich an besonders exponierter Stelle aufgehängt war, dürfte 1649 so stark beschädigt gewesen sein[20], daß Kauw die fehlenden oder nur noch undeutlich erkennbaren Teile – in unserem Fall also den unteren, mittleren Teil des Bildes – in seiner Kopie (Abb. 1) sinngemäß ergänzen mußte. Während ihm dies für die Säulenbasis in Entsprechung zum oberen, wohl besser erhaltenen Teil der Säule leicht fiel, waren die ursprünglich neben der Säulenbasis stehenden Wappen, so nehme ich an, überhaupt nicht mehr zu erkennen oder doch so stark beschädigt, daß Kauw annehmen mußte, dort sei immer nur Grasboden dargestellt gewesen.[21]

Ausgehend von den überlieferten Wappen von Diesbach und von Muleren wird es sich bei den beiden aus diesem Grund auf der Kauwschen Kopie fehlenden Wappen um jene der dritten Ehefrau des Wilhelm von Diesbach, Anastasia Schwend von Zürich[22], und des Jakob von Wattenwyl[23] gehandelt haben, da angenommen werden darf, daß auch auf dem ersten Doppelbild, wenn überhaupt weitere Wappen, dann wie auf dem zweiten Allianzwappen dargestellt waren.

Unser Gedankengang wird in erster Linie durch die Tatsache gestützt, daß zur Zeit der Ausführung des Totentanzes nur Magdalena von Muleren bzw. deren Ehegatte für die Anbringung des Muleren-Wappens in Betracht zu ziehen sind[24]. Nun kommt aber noch hinzu, daß Jakob von Wattenwyl seit 1512 – zuerst alternierend mit Wilhelm von Diesbach, später dann, nach dessen Tod im Jahre 1517, im Wechsel mit Hans von Erlach[25] – ebenfalls Schultheiß gewesen ist.[26] Mit anderen Worten, der skizzierte Gedankengang läuft darauf hinaus, daß auf dem die Totentanzfolge einleitenden Doppelbild die Allianzwappen der beiden zur Zeit der Ausführung des Zyklus amtierenden Berner Schultheißen dargestellt

[19] Kdm Bern V, 74 f.; vgl. *Zinsli,* 67 Anm. 16 a, und unten S. 283 f.

[20] Für den schlechten Zustand der Bilder um die Mitte des 17. Jahrhunderts spricht neben dem oben S. 271 zitierten Passus aus *Veiras'* «Heutelia» auch der Hinweis von *Sandrart* (Teutsche Academie ..., Bd. II, 1679, II. Theil, 83), es seien nach Abbruch der Mauer «auf dem Rahthaus von gedachtem Todentantz noch etliche *Reliquien* verwahret» gewesen. Wie *Mojon* (Kdm Bern V, 75), möchte ich den anschließenden Satz, «Dabei findet sich insonderheit auch auf einer Tafel eine mit Oelfarb gemahlte kunstreiche Passion Christi, in welcher ein besonderer Fleiß und saubere Hand zu sehen, durch ihren N.N. übermahlt,...», auf die Kreuzigungsdarstellung des zweiten Doppelbildes (Abb. 2) beziehen, die Sandrart wohl besonders erwähnt, weil sie besser erhalten war als die anderen im Rathaus noch aufbewahrten «Reliquien», d. h. vermutlich das erste Doppelbild und vielleicht auch das Schlußbild, die allein als Tafelbilder in Frage kommen. *Scheurer,* 228, hat Sandrarts «N.N.» als Druckfehler für «N.M.», d.h. die Initialen Niklaus Manuels, angesehen, was keinen Sinn ergibt, da Manuels Original natürlich nur durch einen der späteren Restauratoren (siehe Anm. 6) «übermahlt» worden sein kann.

[21] Man kann sich sogar fragen (ohne es zu behaupten), ob sich im markanten Grasbüschel zwischen dem linken Unterschenkel der Eva und dem oberen Schaftring der Säule noch ein mißverstandener, auf dem Original schattenhafter Überrest der Helmzier des Wappens erhalten hat. – Mit *Zinsli,* 9 f., wird man sich aber vor allem nochmals überlegen müssen, warum die Wappen auf den Kauwschen Kopien (Abb. 1/2) die gemalten Bildrahmen teilweise deutlich überschneiden. Zur Erklärung bieten sich zwei Möglichkeiten an: entweder waren die Originale Manuels tatsächlich gerahmt und die die Rahmen überschneidenden Wappen dann nicht gemalt, sondern (in plastischer Form??) an den Rahmen befestigt, was ich für äußerst unwahrscheinlich halte, oder Manuels Originale waren ebenfalls nicht gerahmt, sondern von gemalten Rahmen eingefaßt, und die Wappen dann wie bei Kauw teilweise über diese Rahmen gemalt worden. Gegen eine Ausführung der beiden Eingangsbilder als Tafelbilder würde dies nicht unbedingt sprechen, zeigt doch laut freundlicher, mündlicher Mitteilung von Herrn Dr. *Hans-Christoph von Tavel,* Zürich, der den Oeuvre-Katalog von Niklaus Manuel vorbereitet, auch das Tafelbild «Bathseba im Bade» (Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 419, *Mandach-Koegler,* Taf. 17) unter dem heutigen Rahmen einen gemalten Rahmen. 1517 datiert, fällt dieses Bild zudem in die Zeit des Totentanzzyklus. Desgleichen weist die ebenfalls 1517 datierte «Lucretia» (Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 420, *Mandach-Koegler,* Taf. 18) einen gemalten Rahmen auf.

[22] Wilhelm von Diesbach war verheiratet 1) 23. 6. 1471 mit Dorothea von Hallwyl (gest. 1476), 2) 1480 mit Helena von Freiberg, und 3) 7. 5. 1501 (lt. Notariatsprot. II, 109) mit Anastasia Schwend (gest. im Winter 1517/18, lt. *Anshelm* IV, 241, 17 Tage nach ihrem an der Pest verstorbenen Gatten).

[23] Jakob von Wattenwyl, Sohn des Niklaus (Venner zu Pfistern, gest. 1466) und der Barbara von Erlach (gest. 1502), geb. 1466, gest. 1525 (vgl. *Anshelm* V, 140). 1486 des Großen Rats, 1487 des Kleinen Rats, 1490 Schultheiß nach Thun, 1495 wieder des Kleinen Rats, 1496 Venner zu Pfistern, 1505 Seckelmeister (vgl. *Anshelm* II, 416), 1512 Schultheiß (Amtseinsetzung am 11. Juni als Nachfolger des im Amt verstorbenen Hans Rudolf von Scharnachtal; vgl. *Anshelm* III, 387/388), 1513 als «zugs hoptman» im Zuge gegen Dijon (*Anshelm* III, 481), 1515 als Altschultheiß Führer von 4000 Mann nach Domodossola (*Anshelm* IV, 125). Zur Biographie vgl. Sammlung Bernischer Biographien, Bd. 4, Bern 1902, 207–214; Schweiz. Geschlechterbuch, III. Jg. (1910), 481 f.; *Hans Albert von Wattenwyl,* Genealogie der Familie von Wattenwyl, Bern 1943. – Zur Allianz von Wattenwyl-von Muleren vgl. das schöne Scheibenpaar in der Kirche Ligerz (*Lehmann* in ASA NF XVII, 1915, 141 f.) und die vier Scheiben des Johann Jakob von Wattenwyl, 1559, im Berner Münster, deren eine u. a. das Wappen seiner Mutter Magdalena von Muleren und seiner Großmutter Verena von Schwend zeigt (Kdm Bern IV, 326 ff. und Abb. 318).

[24] Da Magdalena von Muleren schon 1513 gestorben sein soll (oben Anm. 18), dürfte tatsächlich Jakob von Wattenwyl, der sich nicht nochmals verheiratet hat, das Wappen seiner Frau postum angebracht haben.

[25] Hans von Erlach, dessen Allianzwappen der Darstellung des Beinhauses beigefügt ist (Abb. 2), wurde erstmals 1519 zum Schultheißen gewählt. Vgl. seine Lebensdaten bei *Fluri,* 165 f.

[26] Jakob von Wattenwyl hatte das Schultheißenamt inne vom 11. 6. 1512 (vgl. Anm. 23) bis Ostern 1515, von Ostern 1517 bis 1519, von 1521 bis 1523 und von Ostern 1525 bis zu seinem Tod im Juni 1525.

waren, beide Schultheißen also dieses Bild wohl gemeinsam gestiftet haben. Diese Folgerung liegt um so näher, als ein derart repräsentativer Zyklus, wie es der Totentanz mit seinen Wappen von mehr als 40 Burgern ohne Zweifel war, kaum ohne die Beteiligung der Schultheißen zu denken ist.[27]

Damit sei selbstverständlich nicht gesagt, daß der Totentanz als Ganzes etwa eine offizielle Stiftung des Staates gewesen sei, wie dies später z. B. bei Glasgemäldezyklen der Fall war, die neben dem Standeswappen oft auch die Wappenscheiben des Schultheißen, des Seckelmeisters und der vier Venner umfaßt haben.[28] Vielmehr wird man annehmen dürfen, daß der Beschluß zur Ausführung des Totentanzzyklus von den Predigern gefaßt worden ist und diese die Bürgerschaft dann zu entsprechenden Spenden und Stiftungen aufgerufen haben.[29] Aber auch in diesem Falle dürfte es eine Selbstverständlichkeit gewesen sein, den beiden Schultheißen den Ehrenplatz am Beginn des Zyklus, gleich neben der Eingangspforte, einzuräumen.[30]

Die Folgerungen, die aus diesem Gedankengang gezogen werden können, seien hier nur angedeutet. Allen voran darf wohl festgestellt werden, daß damit die Autorschaft Manuels auch für die vier ersten Szenen kaum mehr grundsätzlich in Frage gestellt werden kann. Die Vermutung, das Wappen von Muleren sei vielleicht ein Überbleibsel eines älteren Bilderzyklus[31], kann endgültig dahinfallen. Aber auch die andere Hypothese, die beiden Eingangsbilder seien erst später und von einem anderen Maler hinzugefügt worden, die bisher – so unwahrscheinlich sie aus mehreren Gründen auch gewesen sein mag[32] – nicht völlig von der Hand gewiesen werden konnte, dürfte vollends aufzugeben sein. Die Identifizierung der Wappen bestätigt vielmehr, daß auch die beiden Eingangstafeln in jenem Zeitraum entstanden sein dürften, den zuletzt Mojon für die Ausführung des Totentanzes vorgeschlagen hat, d. h. in der Zeit nach Ostern 1516 bis allenfalls in den Sommer oder Herbst 1517[33]: Wilhelm von Diesbach ist gegen Ende des Jahres 1517 gestorben, nachdem ihm Jakob von Wattenwyl schon Ostern 1517 im Schultheißenamt, das dieser

[27] Immerhin sei darauf hingewiesen, daß Wilhelm von Diesbach den Ehrenplatz seines Wappens auf dem ersten Bild auch seiner Eigenschaft als Vogt des Klosters verdanken könnte. *Anshelm* III, 95, nennt ihn im Zusammenhang mit dem Jetzerhandel ausdrücklich den «günstigen Vogt» der Prediger, wozu die Herausgeber in Anm. 2 erwähnen, der Rat habe dem Dominikanerkloster seit 1503 Vögte gegeben (mit Quellenangabe: Miss. K 360). Es war mir leider noch nicht möglich festzustellen, wer dieses Amt allenfalls nach dem Tode Wilhelm von Diesbachs innehatte. War es möglicherweise Jakob von Wattenwyl?

[28] Vgl. z. B. den 1678 nach Erlach gestifteten Zyklus von sechs Ehrenwappen des Standes Bern (*Heinz Matile,* Die Glasgemälde des 16. bis 19. Jahrhunderts in den Kirchen des Amtes Erlach, in: Aus der Geschichte des Amtes Erlach, Biel 1974, 189–192).

[29] Leider können wir über diesen Punkt mangels urkundlicher Nachrichten vorläufig nur Vermutungen anstellen, wie wir auch nur vermuten können, daß alle durch ihre Wappen vertretenen Burger tatsächlich mit Spenden zum Totentanz beigetragen haben (vgl. *Stumm,* 40, und Kdm Bern V, 71).

[30] Es könnte dies übrigens mit ein Grund gewesen sein, daß Fluri bei der Bestimmung des Diesbach-Wappens offenbar von vorneherein an Wilhelm von Diesbach gedacht hat. Denn während *Vögelin,* LXXVII, noch der Ansicht war, der «auf der innern, dem Kloster zugekehrten Wandfläche» gemalte Totentanz sei «nicht für die Betrachtung des Publikums, sondern nur der Mönche bestimmt» gewesen, dürfen wir davon ausgehen, daß die Bevölkerung, die ja an den Gottesdiensten in der Predigerkirche teilnahm, den äußeren Klosterhof durch den Eingang beim Pförtnerhaus betrat, um dann dem Totentanz bzw. dem angrenzenden Friedhof entlang (vgl. *H. Türler,* Das Beerdigungswesen der Stadt Bern... Vortrag vom 27. 3. 1895. Stadt- und Universitätsbibl. Bern, H.var. 10594, S. 1) bis zum Kircheneingang zu gelangen (zur Situation vgl. Kdm Bern V, 56/57, Abb. 53 und 54; wie alt die zweite, direkt zum Haupteingang der Kirche führende Pforte ist, entzieht sich meiner Kenntnis). Der Platz neben der Eingangspforte wird deshalb tatsächlich ein Ehrenplatz gewesen sein.

[31] Laut *Fluri,* 159, wurde diese Vermutung ausgesprochen von *Theophil Burckhardt-Biedermann,* Über die Basler Todtentänze. Beiträge zur vaterl. Geschichte, hrsg. von der Hist. u. antiq. Gesellschaft in Basel 11, Basel 1882. Dazu (ablehnend) Kdm Bern V, 76 Anm. 2.

[32] Vgl. die oben Anm. 10 genannte Literatur.

[33] Kdm Bern V, 71 f. Während *Mojon* für den terminus post quem, die Rückkehr Manuels vom italienischen Feldzug um Ostern 1516, keinerlei Zweifel hat, läßt er für den terminus ante quem (*Zinsli,* 64 Anm. 1, folgend) einen Zeitraum bis 1519 offen, nicht ohne gleichzeitig das Jahr 1517 für die Fertigstellung nahezulegen (vgl. unten Anm. 34). – Was Manuels Teilnahme am italienischen Feldzug betrifft, macht mich Herr Prof. Dr. *Paul Zinsli,* Bern, freundlicherweise darauf aufmerksam, daß der von *Ferdinand Vetter* (Der Mailänderkrieg von 1516 und Niklaus Manuel, Archiv d. Hist. Vereins des Kts. Bern, Bd. XXIII (1917), 141 ff., bes. 219 ff.) publizierte und Manuel zugeschriebene Brief vom 5. 4. 1516, der seitdem als wichtigstes Zeugnis für Manuels ersten Italienaufenthalt gilt, nicht unterschrieben ist und die Züge der Handschrift noch graphologisch gesichert werden sollten, auch wenn große Wahrscheinlichkeit für Manuel als Urheber besteht. Für die Teilnahme am Feldzug spricht auch, daß Manuel – wohl wegen der unerlaubten Reisläuferei – von Ostern 1516 bis 1517 vom Großen Rat (dem er von 1510 und wiederum von 1517 an regelmäßig angehörte) ausgeschlossen blieb (vgl. *Vetter* a. a. O., 184, Anm. 151). – Für den terminus post quem Frühjahr 1516 spricht zudem eine urkundliche Nachricht, die meines Wissens in der Manuel-Literatur bisher unbeachtet geblieben ist. *W. F. von Mülinen* (Ritter Jakob von Roveréa, Herr von Crest, in: NBTb 1915, 5), *Stumm,* 42 f., und *Zinsli,* 64 Anm. 1, sind bei der Bestimmung des Arbeitsbeginns (in verschiedener Weise) ausgegangen von der dem Wappen des Jakob von Roveréa auf dem Bild des «Grafen» beigefügten Bezeichnung «Ritter» und «Ich wart altt XXII Jar», die sie in Verbindung brachten mit dem 1523 datierten Porträt im Berner Kunstmuseum, das laut Inschrift «Im 30 Jor» des Jakob von Roveréa entstanden ist. Je nachdem, wie die Berechnung durchgeführt wurde, konnte der Arbeitsbeginn bzw. die Ausführung des «Grafen»-Bildes dann mit 1515/1516, 1515 oder 1516/1517 angenommen werden. Gleichzeitig wurde darauf hingewiesen, daß Roveréa bei seiner Aufnahme in den Großen Rat zu Ostern 1515 die Ritterwürde noch nicht besaß, Ostern 1516 aber als Ritter bezeichnet worden ist. Aus dem von *Max de Diesbach* (Les pèlerins fribourgeois à Jerusalem, 1436–1640, Fribourg 1891,

dann bis Ostern 1519 innehatte, gefolgt war.[34] Dagegen bleibt die Frage, inwiefern die vier ersten Szenen durch die späteren Restaurierungen und die Nachbildung von Kauw verändert und in ihrem Aussagewert für die Kunst Manuels verfälscht worden sind, natürlich weiterhin offen.

Desgleichen wird das Problem der Autorschaft und Datierung des den Zyklus abschließenden Predigtbildes (Abb. 3) durch unsere Überlegungen nicht unmittelbar berührt. Als Bild mit Rahmen ist es zwar mit den beiden Eingangsbildern verbunden, die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung also naheliegend; dagegen unterscheidet es sich von den beiden anderen Tafeln rein äußerlich schon durch die Darstellung nur einer einzigen Szene und das Fehlen von Wappen.[35] Das Problem wird deshalb auf anderem Weg gelöst werden müssen und kann hier nicht weiter verfolgt werden.[36]

Zu interessanten Ergebnissen würde wohl auch eine Überprüfung und Ergänzung der übrigen Wappenbestimmungen und der genealogisch-biographischen Angaben von Fluri führen. Dabei wäre u. a. nach den Gründen zu fragen, warum sich gerade die durch ihre Wappen bezeichneten Bürger am Totentanz beteiligt haben, andere aber, deren Wappen fehlen, offenbar nicht.[37] Eine Aufschlüsselung der Spender nach ihrer amtlichen und sozialen Stellung in den Jahren 1516 und 1517, nach ihrer damaligen Tätigkeit, ihrem damaligen oder auch späteren Verhältnis zu Manuel oder zum Predigerkloster, aber vielleicht auch aufgrund ihrer späteren Einstellung zur Reformation[38], könnte in mehrfacher Hinsicht – und nicht nur in bezug auf die Entstehungsgeschichte des Totentanzes – zu wertvollen und möglicherweise auch unerwarteten Ergebnissen führen.

## *Zur Überlieferung der Schriftfelder*

Kauw hat 1649 sowohl die Bild- wie die Schriftfelder von Manuels Totentanz kopiert. Während die Nachbildungen der Bildfelder erhalten geblieben sind, wurden die Sprüche im frühen 18. Jahrhundert nach den Kauwschen Vorlagen nochmals abgeschrieben, und zwar durch Brandolf Egger oder in dessen Auftrag, und zusammen mit den auf größere Blätter geklebten Aquarellen neu

19–29, 76–85) veröffentlichten Reisebericht des Bernard Musy von 1515 und einer beiliegenden Vertragskopie für den Seetransport nach dem Heiligen Land geht tatsächlich hervor, daß Roveréa die Ritterwürde Ende August 1515 erworben haben muß. An der Pilgerreise, von der Musy berichtet und zu welcher er am 24. April von Romont aufbrach, nahmen u. a. Peter Falk von Freiburg (der «Schultheiß» des Totentanzes, vgl. *Fluri,* 193 f.), Jakob von Roveréa, der in Ollon zur Reisegruppe stieß, und Humbert de Praroman, den sie in Lodi trafen, teil. Am 20. August betraten sie das Heilige Land und wenige Tage später – der Reisebericht bricht hier ab – dürfte Roveréa die Ritterwürde erlangt haben, trägt doch das entsprechende Diplom des Humbert de Praroman das Datum vom 28. 8. 1515 (*de Diesbach,* 28). In der erwähnten Vertragskopie, welche alle Pilger aufzählt und in der Musy offenbar bei jenen, welche die Ritterwürde neu erlangt hatten, einen entsprechenden Vermerk angebracht hat, wird auch «Dns Jacobus de Roverea, dominus de Crest, qui creatus est eques dominici sepulcri», genannt (ibid., 80). Er wurde begleitet von «Maximinus Gantner suus fumulus» (eine Beziehung zum Sonnenwirt Boley Gantner, vgl. *Fluri,* 181 f., konnte ich nicht feststellen). Da die Reisenden offenbar im Januar 1516 wieder in Freiburg waren (*de Diesbach,* 28), kann das Bild des «Grafen» mit der Bezeichnung «Ritter» nicht früher entstanden sein, selbstverständlich aber etwas später, d. h. im Sommer 1516. Dasselbe gilt übrigens auch für die Ritterinsignien des Peter Falk auf dem Bild des «Schultheißen».

[34] Die Identifizierung der Wappen führt also nicht zu einer genaueren Datierung des Totentanzes, als sie aufgrund anderer Indizien bisher schon möglich war, bestätigt sie aber. Streng genommen wäre dies auch der Fall, wenn man den Beginn der Arbeiten vor Ostern 1516 ansetzen wollte, was aber aus den in Anm. 33 z. T. genannten Gründen nicht möglich sein dürfte. Desgleichen würde von den Eingangstafeln her gesehen wenig dagegen sprechen, den Abschluß der Arbeiten über das Jahr 1517 hinaus auszudehnen, da Jakob von Wattenwyl bis 1519 im Amt blieb. Gegen eine solche Annahme sprechen aber andere Gründe, so das Todesjahr 1517, das nicht nur für Wilhelm von Diesbach, sondern auch für Hans Achshalm (*Fluri,* 206 f.; in diesem Zusammenhang schon von *Stumm,* 44, angeführt) und zudem Boley Gantner (*Fluri,* 181 f.) gilt, vor allem aber der ungefähre Zeitaufwand von nur zwei bis drei Monaten, den *Mojon* (Kdm Bern V, 71) für die Ausführung der Fresken errechnet hat. Sogar wenn man diese Zeitspanne verdoppelt und jene Zeit hinzurechnet, die Manuel für die Anfertigung der Entwürfe und die Ausführung der Tafelbilder benötigt haben mag, dürften sich die Arbeiten nicht länger als 12 bis 18 Monate hingezogen haben, um so weniger, als Manuel auch Gesellen eingesetzt haben wird, die er in den zu seiner Selbstdarstellung gehörenden Strophen ja auch erwähnt (*Zinsli,* 62). Ohne gegenteiligen Beweis wird man deshalb am terminus ante quem Herbst oder Winter 1517 festhalten können. Vielleicht hat der Herzog von Savoyen, als er Mitte November 1517 Bern besuchte und im Haus Jakobs von Wattenwyl abstieg (*Anshelm* IV, 232 ff.), den vollendeten Zyklus schon bewundert.

[35] Auch hier – wie auf dem ersten Doppelbild – ursprünglich Wappen anzunehmen, die Kauw nicht überliefert hätte, halte ich für sehr wenig wahrscheinlich, da uns dafür nicht nur jeder Anhaltspunkt fehlt, sondern auch die Komposition keine entsprechenden «leeren» Stellen aufweist.

[36] Immerhin sei bemerkt, daß das Predigtbild, das am Schluß des Zyklus, d. h. am Ende der Mauer und damit ganz in der Nähe des Haupteingangs zur Kirche angebracht gewesen sein muß, für die zum Gottesdienst gehende Bevölkerung aufgrund dieses örtlichen Zusammenhanges vielleicht von besonders sinnbildhafter Bedeutung gewesen ist – sei dies nun schon vor oder erst nach der Reformation.

[37] So sind z. B. von den vier Vennern nur Caspar Wyler und Anthoni Spillmann durch ihre Wappen vertreten, während die Wappen der beiden anderen Venner fehlen, nämlich jenes von Hans Küttler, Venner zu Metzgeren von 1514–1518, und jenes von Rudolf Senser (Venner zu Pfistern bis Okt. 1516) oder von Hans von Weingarten, der als Nachfolger des verstorbenen Senser am 12. 10. 1516 gewählt worden ist.

[38] Schon wenige Stichproben zeigen, daß sich unter den Stiftern sowohl spätere Befürworter wie Gegner der Reformation befinden, so daß sich vermutlich auch von dieser Seite her keine Argumente für eine reformatorische Tendenz des Totentanzes ergeben dürften.

Abb. 4. Kopie des 18. Jahrhunderts nach Albrecht Kauw (Abb. 5)

gebunden.[39] Als sich dieser Band im 19. Jahrhundert im Besitz der Familie Manuel befand, enthielt er, wie uns Vögelin berichtet, noch drei der originalen Kauwschen Schriftblätter: «Dagegen sind in dem Buche noch drei einzelne Blätter eingelegt, die die Verse enthalten: das erste zum Sündenfall und Sinai, das zweite zum Koch und Bauer, das dritte zum Ende aller Menschen. Auf letzterm aber findet sich die Schlußschrift, die im Buche selbst auf dem entsprechenden Spruchblatt fehlt: End des/Todtentanz gemalt und / geschrieben Durch / Albrecht kauw / 1649.»[40] Bei der Übergabe des Albums an das Museum fehlten diese drei Einzelblätter. Es war dies um so bedauerlicher, als sich alle neueren Autoren darin einig waren, daß die im 18. Jahrhundert angefertigten Spruchblätter, so schön und schwungvoll sie auch ausgeführt sind, eben doch eher Rückschlüsse auf die Schriftkunst ihrer Zeit als auf Manuels Totentanz zuließen bzw. alle Rückschlüsse auf die ursprünglichen Schriftfelder nur mit großer Vorsicht gezogen werden durften.[41] Vorsicht wird man in dieser Hinsicht auch zukünftig walten lassen müssen, aber doch in geringerem Maße, sind doch kürzlich zwei der drei verschollenen Blätter und vom dritten (d. h. dem ersten in der Reihe) wenigstens eine Photographie wieder nach Bern zurückgekehrt.[42] Die Ergebnisse einer ersten Untersuchung seien

[39] Vgl. *Scheurer,* 225, und *Vögelin,* LXXXIII. – Brandolf Egger (1674–1731), Sohn des Johann (1643–1713), kam 1710 in den Großen Rat und wurde 1721 Landvogt zu St. Johannsen. Vgl. auch Anm. 45.

[40] *Vögelin,* LXXXIV (im Anmerkungstext).

[41] Vgl. Kdm Bern V, 82.

[42] Die beiden Blätter und die Photographie befanden sich in einem Konvolut, das die Burgerbibliothek Bern im Winter 1972/1973 aus dem Nachlaß des Herrn Friedrich Manuel im New Yorker Kunsthandel erwerben konnte. Das nur in der Photographie vorliegende Blatt befindet sich noch im Besitz der Familie Manuel. – Herrn Dr. *Hans Haeberli,* Burgerbibliothek Bern, danke ich herzlich für den Hinweis auf die Blätter und die

Abb. 5. Albrecht Kauw (1649) nach Niklaus Manuel: Schriftblatt zur «Vertreibung aus dem Paradies» und zu «Moses empfängt die Gesetzestafeln». Privatbesitz USA (Reproduktion mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers. Photo Wade H. Godfrey Jr., New Port Richey, Fi.)

hier zusammen mit den entsprechenden Abbildungen kurz mitgeteilt.

Über die Identität der drei etwas fleckigen und an den Rändern beschädigten, sonst aber ordentlich erhaltenen Blätter mit den von Vögelin erwähnten besteht kein Zweifel. Das erste, nur in einer Farbaufnahme vorliegende Blatt (Abb. 5) enthält die Texte zur «Vertreibung aus dem Paradies» und zu «Moses' Gesetzestafeln», das zweite (Abb. 7) jene zur Darstellung des Kochs und Bauers und das dritte (Abb. 9) die Schlußverse, die neben dem Bild der «Predigt» (Abb. 3) standen. Dieses enthält auch die von Vögelin zitierte Signatur «End des / Todtentantz gemalt vnd / geschriben Durch / Albrecht kauw» und darunter die Jahrzahl 1649.

Ein Vergleich mit den entsprechenden Blättern der Kopie des 18. Jahrhunderts (Abb. 4, 6, 8) zeigt, daß dort der Wortlaut der Sprüche unverändert beibehalten und nur die Rechtschreibung angepaßt wurde. So stehen z. B. in der ersten Strophe des Textes zum Koch in der Kopie (Abb. 6) i für y und t für d in «feyßder», i für y auch in «weyß», e für ä in «mänger», s für ß in «weyß» und «speiß», ts für tz in «seltzame», ei für i in «dinen», au für ou in «Bouch», «wirst du» für «wirstu» und «wildbrät» für «wilbräd».[43]

Stärker ins Gewicht fallen die Unterschiede im Schriftbild, die schon beim Vergleich der Abbildungen in die Augen springen. Vor allem die beiden letzten Blätter (Abb. 7 und 9) wirken gegenüber den Abschriften (Abb. 6 und 8) mit deren viel schwungvoller und aufwendiger ausgeführten Initialen und den stärker verzierten Schriftzügen zurückhaltender und auch bescheidener,

freundlicherweise erteilte Erlaubnis zur Publikation wie auch für die in steter Hilfsbereitschaft erteilten Auskünfte.

[43] Auf einen Abdruck des Textes wird hier verzichtet, da sich die weiteren Abweichungen anhand der Abbildungen leicht feststellen lassen und event. daraus zu ziehende Schlüsse nicht in meine Kompetenz fallen.

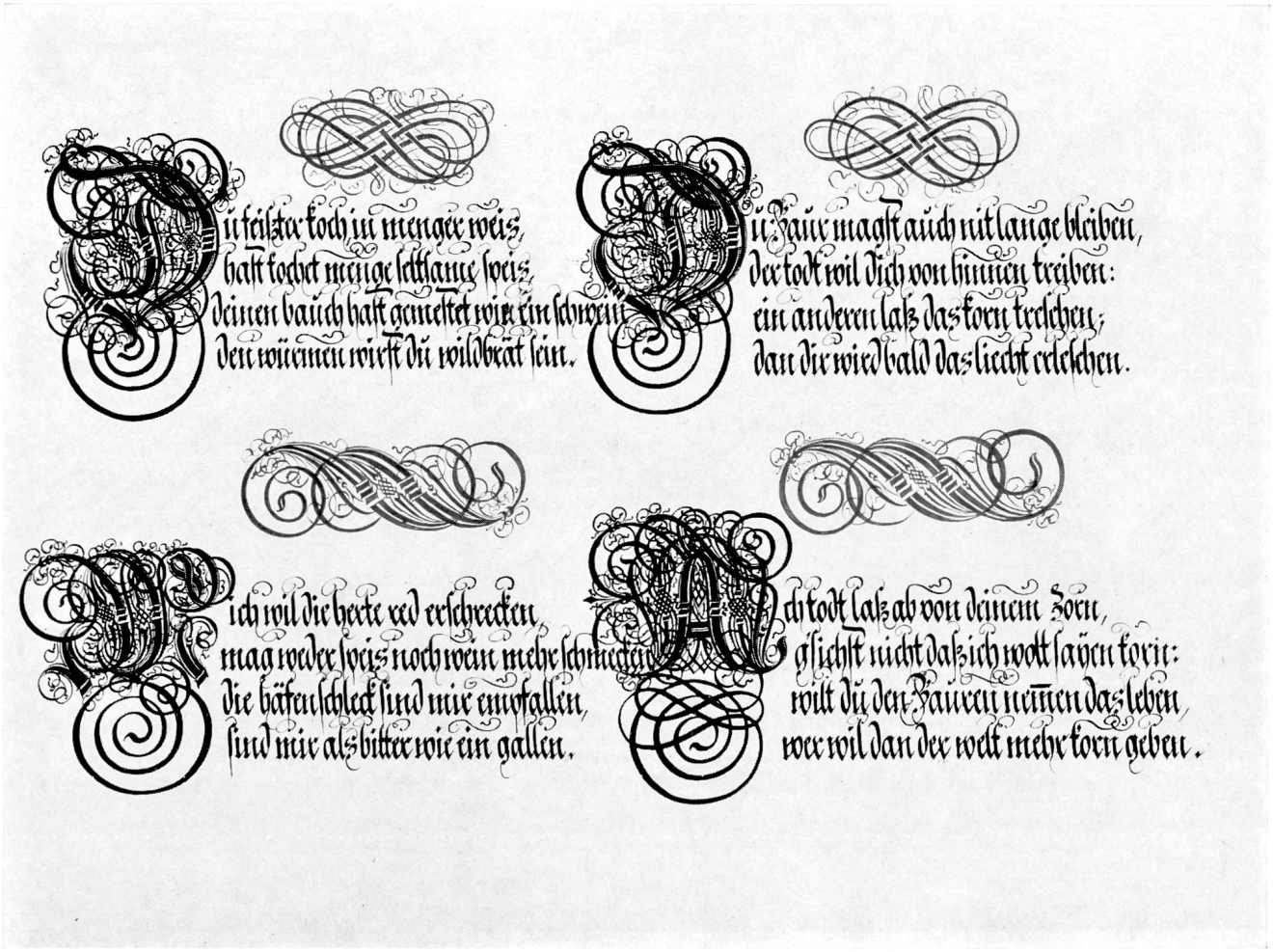


Abb. 6. Kopie des 18. Jahrhunderts nach Albrecht Kauw (Abb. 7)

in der Strichführung der Initialen sogar recht unsicher. Noch viel auffälliger sind diese Unterschiede beim Vergleich der Blätter selbst, da die Kauwschen Nachbildungen mit einer Höhe von 36,5 cm und einer Breite von 49,2 cm (Mittelmaße) in beiden Richtungen um rund einen Viertel kleiner sind als die Kopien (etwa 49,0 cm × 67,2 cm), also beinahe nur das halbe Bogenformat aufweisen. Das entsprechend kleinere Schriftbild – die vier Zeilen einer Strophe sind bei Kauw, ohne die Initialen, 6 bis 6,5 cm hoch, in der Abschrift dagegen 8 bis 9 cm – trägt wesentlich zum veränderten Gesamteindruck bei, den wir aufgrund der Kauwschen Nachbildungen von den Schriftfeldern erhalten. Die Abbildungen 11 und 13, die im entsprechenden Maßstab verkleinert sind, mögen davon eine Vorstellung vermitteln.

Bei den Farben der Initialen besteht eine Abweichung nur beim zweiten Blatt, das bei Kauw (Abb. 7) grüne, in der Abschrift (Abb. 6) dagegen schwarze Initialen aufweist.[44] Wiederum größer sind die Unterschiede bei den Verzierungen über, unter und zwischen den Strophen. So fehlen die vom Kopisten über den vier Strophen des zweiten Blattes (Abb. 6) angebrachten, freistehenden Verzierungen bei Kauw (Abb. 7) vollständig, der aber seinerseits auf dem ersten Blatt (Abb. 5) seine kalligraphischen Ornamente vielfältiger variiert hat, wogegen wiederum der Kopist dort aus dem einen Totengerippe gleich deren zwei gemacht hat, die miteinander fechten (Abb. 4). Zusammenfassend kommt man nicht um die Feststellung herum, daß der Kopist des 18. Jahrhunderts zwar prächtige, monumentale Schriftblätter geschaffen hat, die um einiges sicherer gestaltet sind als die Vorlagen, mit diesen aber nur in der allge-

[44] Bei den übrigen Initialen hat sich der Kopist an die Vorlage gehalten: rote, grüne und blaue Initialen auf dem ersten, schwarze auf dem letzten der drei Blätter. Der Text ist in beiden Fällen in Schwarz geschrieben.

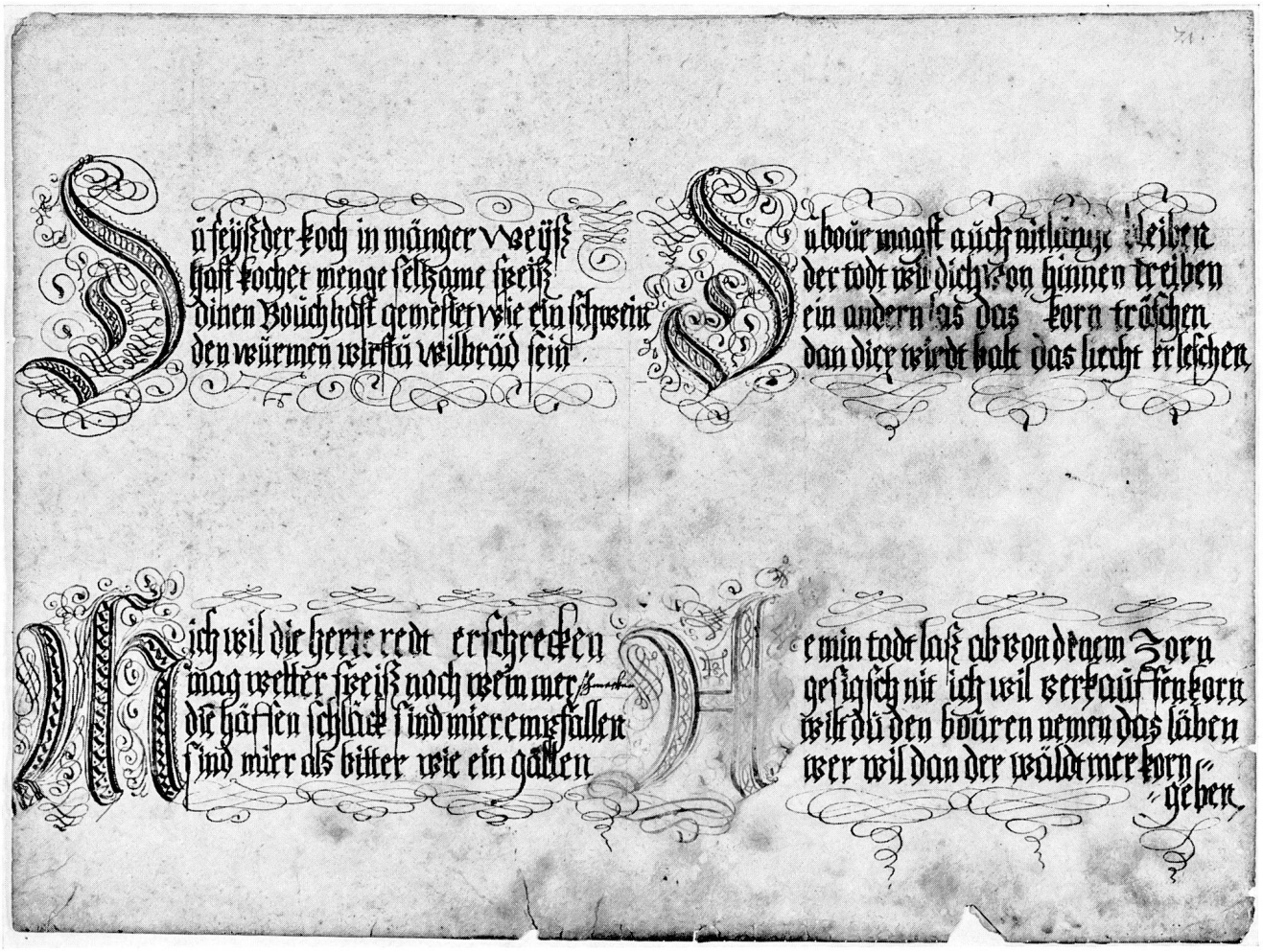


Abb. 7. Albrecht Kauw (1649) nach Niklaus Manuel: Schriftblatt zu «Koch» und «Bauer». Burgerbibliothek Bern

meinen Anordnung der Texte und teilweise auch in den Farben der Initialen übereinstimmen, im übrigen aber nur sehr bedingt Rückschlüsse auf die Kauwschen Nachbildungen erlauben.

Es ist dies insofern von Bedeutung, als Mojon, an sich mit vollem Recht, darauf hingewiesen hat, daß die Kalligraphie des Kopisten[45] bis in viele Einzelheiten mit den Schreibbüchlein des Urban Wyß übereinstimme, der 1553, als die Bildfelder durch Kallenberg und Dachselhofer restauriert wurden, seinerseits das Schriftbild des Totentanzes erneuert hat.[46] Die Annahme, das durch den Kopisten überlieferte Schriftbild «stamme zur Hauptsache aus dem frühen 16. Jahrhundert», und «Wyß habe zwar verschiedene Detailformen erfunden und einiges ausgeschmückt, sich aber auf die Grundformen Manuels gestützt», mußte deshalb naheliegen.[47] Wie sich nun aber zeigt, sind gerade die Initialformen, die bei Urban Wyß und dem Kopisten des 18. Jahrhunderts z. T. sehr ähnlich sind, von Kauw völlig anders ausgeführt worden. Sollten dem Kopisten – wider alle Wahrscheinlichkeit – nicht noch andere Nachbildungen der Schriftfelder Manuels zur Verfügung gestanden haben, wird man wohl zukünftig davon ausgehen müssen, daß

[45] *Scheurer,* 225, berichtet, Brandolf Egger, «auch ein Künstler und Liebhaber», habe «die Verse mit eigener Hand sehr nett und sauber darzu geschrieben», die Schriftfelder nach Kauw also selbst angefertigt, doch möchte ich dies mit *Mojon* (Kdm Bern V, 82 Anm. 6) in Frage stellen. Der Vergleich mit Kalligraphien der Zeit (vgl. jetzt z. B. *Christian Rubi,* Alte Berner Schreibkunst. Jakob Hutzli, Das gülden ABC, Bern 1975), die z. T. sehr ähnlich sind, zeigt, daß es nicht leicht fallen dürfte, den Namen des Kopisten zu eruieren.

[46] Kdm Bern V, 82. Zur Restauration durch Urban Wyß (1553) und Caspar Schlatter (1580) vgl. *Fluri,* 139 f. 154, und Kdm Bern V, 72. Zu den Schreibbüchlein des Urban Wyß vgl. *Johann Lindt,* Beitrag zur Forschung über Urban Wyß, in: Schweizerisches Gutenbergmuseum 1968, Nr. 4, 200–206, und *Christian Rubi* (vgl. Anm. 45), 28 f.

[47] Kdm Bern V, 82.

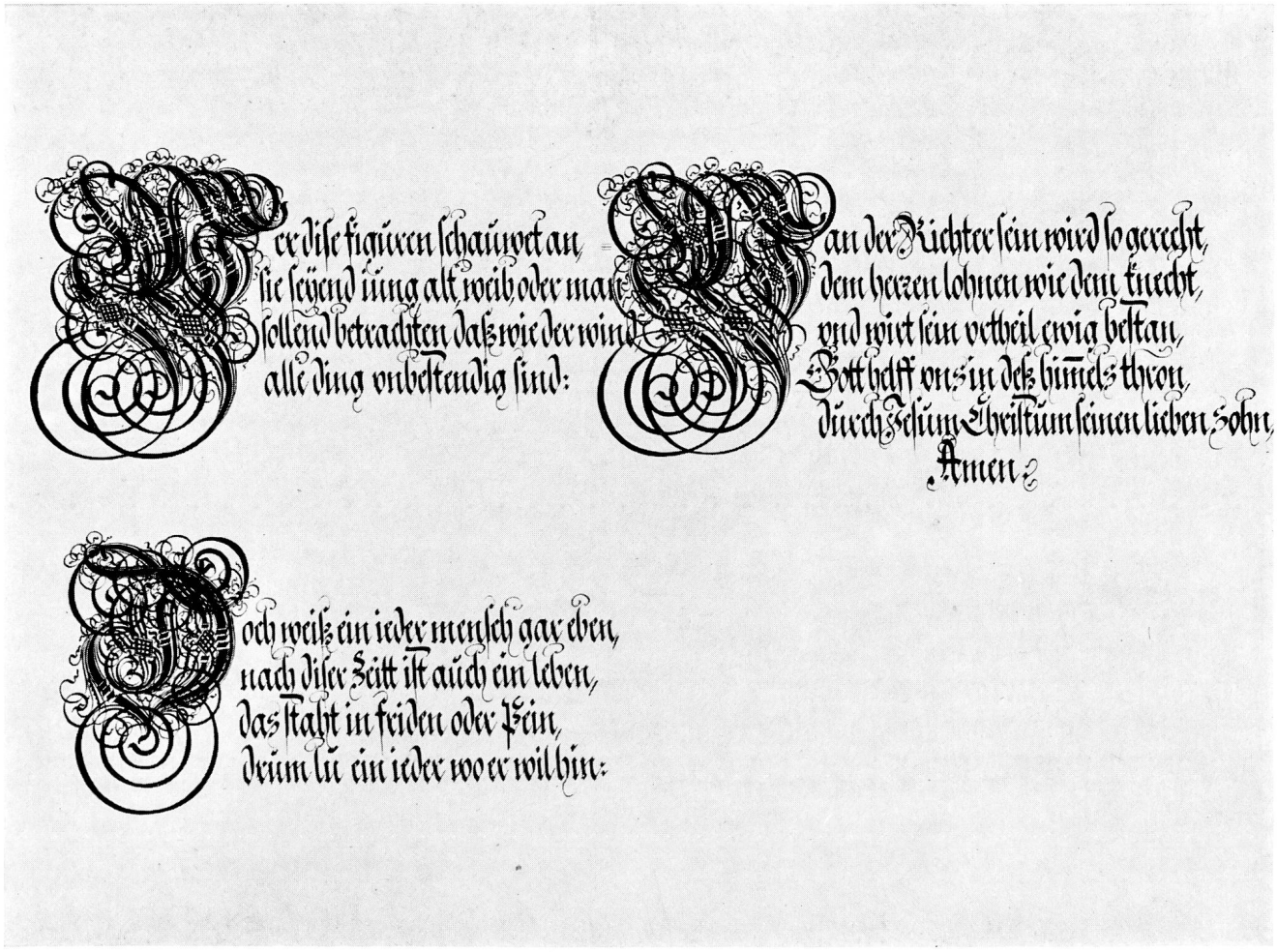


Abb. 8. Kopie des 18. Jahrhunderts nach Albrecht Kauw (Abb. 9)

dieser zwar den Kalligraphien in den Schreibbüchlein des Urban Wyß recht nahe kommt, dies aber keine einigermaßen gesicherten Rückschlüsse auf die von Manuel verwendeten Formen und Verzierungen mehr erlaubt, da Kauw uns andere Formen überliefert, von denen wir nur zu gerne wüßten, ob sie tatsächlich mit jenen des Totentanz-Originals annähernd übereinstimmen.[48]

Keine Sicherheit, aber doch einen (mehr gefühlsmäßig zu beurteilenden) Hinweis kann uns der Vergleich der wiederaufgetauchten Blätter mit den Kauwschen Aquarellen geben, zu denen sie ja ursprünglich gehört haben. Tatsächlich zeigt die hier nicht abgebildete Rückseite des zweiten Blattes sehr deutliche Abklatsch- oder Abreibespuren von dem in der Reihe nachfolgenden Bildfeld mit der Darstellung von Narr und Mutter und am oberen Rand zudem Farbspuren, die beweisen, daß Aquarelle und Schriftblätter vor der Anfertigung des neuen Einbandes unter Brandolf Egger schon zusammen eingebunden waren.[49] Aufgrund geringer Spuren an den Blattkanten kann zudem angenommen werden, daß dieser wohl auf Kauw zurückgehende Band im Schnitt rot gefärbt war. Daraus ergibt sich, daß sowohl die wiederaufgetauchten Schriftblätter wie die *gleich großen* Aquarelle noch immer ihr ursprüngliches Format aufweisen, d. h. die Aquarelle, als sie von Egger auf größere Blätter aufgeklebt wurden, um sie dem Format

[48] Daß die 1576 entstandene Abschrift der Totentanz-Sprüche von Hans Kiener (Burgerbibliothek Bern, MHH IX 122; vgl. *Zinsli,* 65 Anm. 8, mit weiterer Literatur) noch einfachere Initialen aufweist, sei wenigstens erwähnt, obwohl Rückschlüsse von Kiener auf Manuel in dieser Hinsicht noch schwieriger sein dürften, da Kiener ja keine Kopie des Schriftbildes beabsichtigte.

[49] Die Rückseite des ersten Blattes konnte, da dieses nur in der Photographie vorliegt, nicht kontrolliert werden, während die Rückseite des dritten Blattes, da es sich hier um das letzte des Zyklus handelt, selbstverständlich keine solchen Farbspuren aufweist.

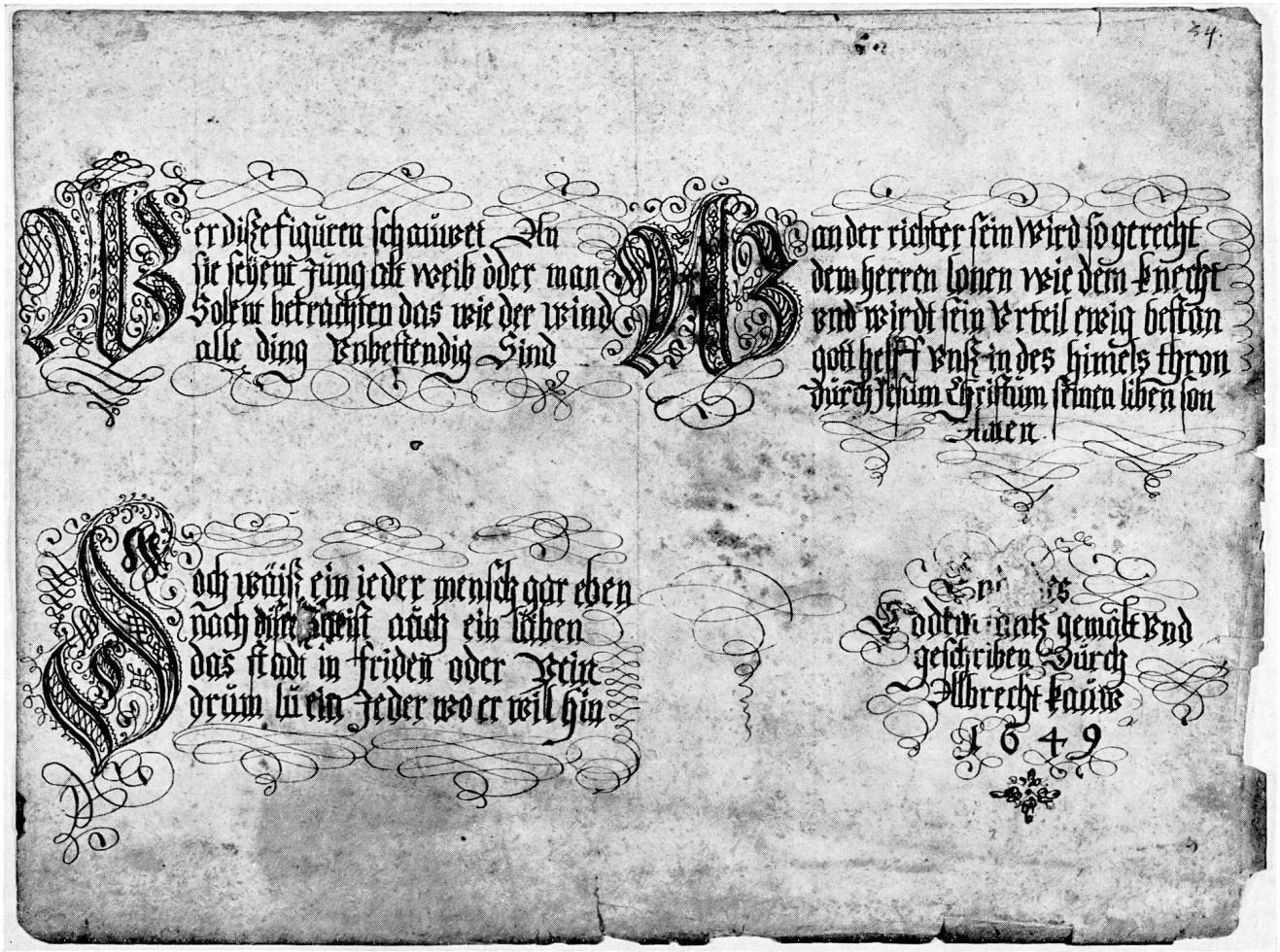


Abb. 9. Albrecht Kauw (1649) nach Niklaus Manuel: Schriftblatt zur «Predigt» mit Signatur und Datierung. Burgerbibliothek Bern

der neuen Schriftblätter anzupassen, nicht beschnitten worden sind.[50]

Dementsprechend passen die Kauwschen Schriftblätter natürlich auch rein optisch sehr viel besser zu den Aquarellen als die fast doppelt so großen Abschriften des 18. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Abbildungen 10 und 11 mit den Abbildungen 12 und 13, die maßstabsgetreu verkleinert sind, mag dies hier verdeutlichen, wobei zu beachten ist, daß das Schriftblatt in Abbildung 11 zu diesem Zweck allseitig beschnitten werden mußte. Vor allem beim Vergleich der Originale selbst wird man es jetzt aber noch mehr bedauern, daß die übrigen Schriftblätter Kauws nicht mehr erhalten sind, wäre es doch ganz besonders reizvoll, die Reihe von 48 Bild- und Schriftfeldern in ihrer ursprünglichen Form nebeneinander sehen zu können.[51] Ich möchte – wie gesagt, mehr gefühlsmäßig – annehmen, daß wir dem Original Manuels aber auch schon mittels der wiedergefundenen Blätter einen Schritt näher gekommen sind.

So möchte ich vermuten, daß das Größenverhältnis von Bild- und Schriftfeld, wie es A. M. Cetto und Mojon aufgrund ihrer im Grundsätzlichen überzeugenden Rekonstruktion errechnet haben[52], zwar nicht dem Verhältnis zwischen den Kauwschen Aquarellen und Schriftblättern entsprochen haben kann, aber doch um

[50] Spätestens *Vögelin,* LXXXIV, hat angenommen, die Aquarelle seien im 18. Jahrhundert beschnitten worden; diese Vermutung wird auch in der neueren Literatur ausgesprochen (vgl. Kdm Bern V, 73). – Herrn *Walter Dällenbach,* Berner Kunstmuseum, danke ich für seine freundlichen Auskünfte in diesen buchbinderischen Belangen.

[51] Da die Kauwschen Aquarelle und die Schriftblätter des 18. Jahrhunderts – ohne den Einband zu beschädigen – 1975 einzeln passepartouriert worden sind, besteht heute wenigstens anhand dieser Blätter die Möglichkeit, eine bessere Vorstellung des Wandbildzyklus zu gewinnen, was bis anhin nur auf photographischem Wege möglich war.

[52] Kdm Bern V, 74 f.

Abb. 10/11. Albrecht Kauw's Darstellung von «Koch» und «Bauer» nach Manuels Totentanz in maßstabgerechtem Vergleich mit dem im 18. Jahrhundert kopierten Schriftblatt (letzteres allseitig beschnitten, vgl. Abb. 6)

ein weniges zu Gunsten der Schriftfelder korrigiert werden sollte. Die beiden Autoren haben die Größe der Bildfelder mit etwa 2,3 m Höhe und 3,1 m Breite angenommen, jene der Schriftfelder dagegen mit etwa 0,9 m Höhe und 1,6 m Breite[53], wobei sie davon ausgingen, daß die Figuren, die nach Sandrart in Lebensgröße dargestellt gewesen sein sollen, 1,5 m hoch waren. Zu dieser Annahme bemerkt Mojon, die Erfahrung zeige, daß bei ähnlichen Wandmalereien die Figuren «in der Regel etwas unterlebensgroß zur Darstellung gelangen».[54] Da die Höhe der Figuren im Durchschnitt aller Nachbildungen von Kauw $^{2}/_{3}$ der Blatthöhe entspricht, das Verhältnis von Blatthöhe zu Blattbreite aber etwa 1:1,35 beträgt, würde sich beim Original Manuels schon bei Annahme einer geringfügig kleineren Figurenhöhe von 1,45 m eine Bildfeldgröße von etwas weniger als 2,2 m Höhe und etwas mehr als 2,9 m Breite und – bei einer gleichen Wandlänge von 107,5 m, wie sie Mojon angenommen hat – ein Bildintervall von beinahe 2 m und damit eine Schriftfeldgröße von etwa 1 m Höhe und 1,8 m Breite ergeben. Der Unterschied mag geringfügig sein, das Größenverhältnis zwischen Bild- und Schriftfeldern aber vielleicht doch etwas ausgewogener.

Aber nicht dieser Berechnungen wegen sind die drei Textblätter von Kauw hier veröffentlicht worden, sondern in der Hoffnung, daß zukünftig weitere Rückschlüsse auf den Totentanz des Niklaus Manuel gezogen werden können, die bisher noch nicht möglich waren oder dann wegen des andersartigen Charakters der Abschriften aus der Zeit des Brandolf Egger in die Irre führen mußten.

[53] Vgl. Kdm Bern V, 71, Abb. 71.
[54] Kdm Bern V, 74 Anm. 5.

Abb. 12/13. Albrecht Kauw's Darstellung von «Koch» und «Bauer» im Vergleich mit dem originalen Schriftblatt