

Das Motiv des Totentanzes in der Schweiz = Le thème de la danse macabre en Suisse

Autor(en): **Zinsli, Paul / Muller, Edmond**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz = Suisse = Svizzera = Switzerland : offizielle Reisezeitschrift der Schweiz. Verkehrszentrale, der Schweizerischen Bundesbahnen, Privatbahnen ... [et al.]**

Band (Jahr): **52 (1979)**

Heft 11: **Memento mori**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

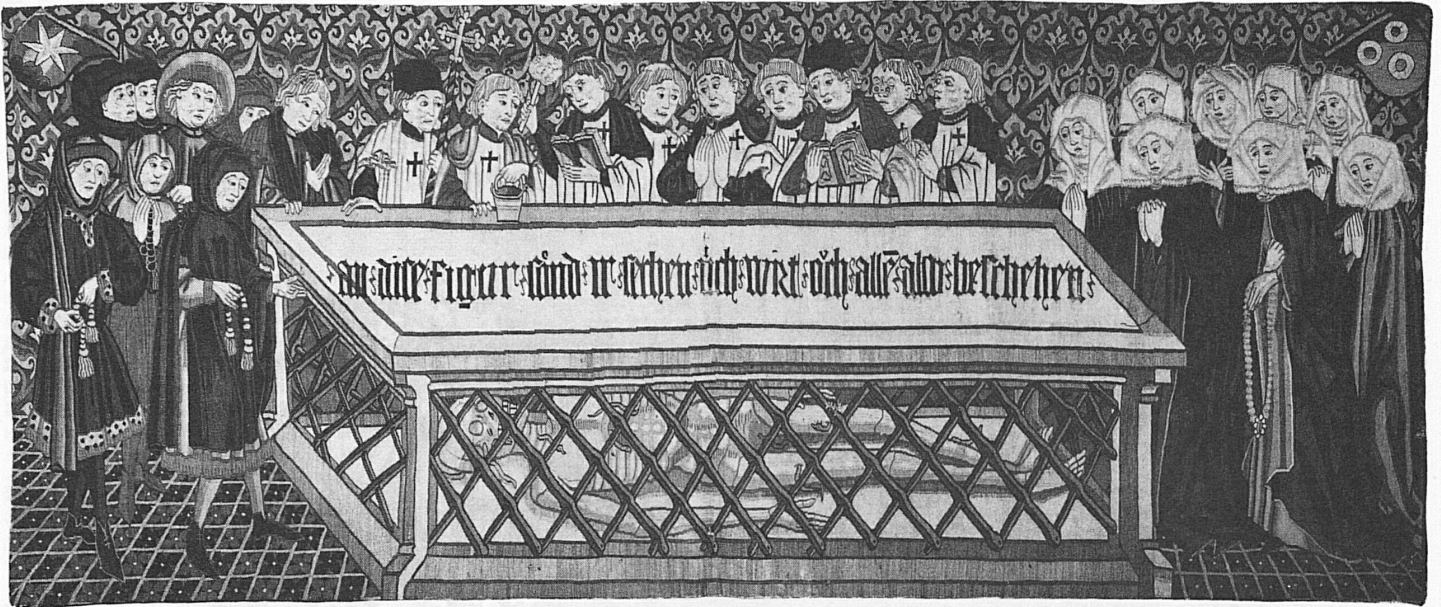
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-774942>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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



22

Bildteppich (Antependium) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Kirchliche Spende des Berner Schultheissen Thüring von Rigoltingen († 1463). Der verwesende Leichnam ist umgeben von Leidtragenden: den Deutschordensherren von Köniz in der Mitte, ihrer Schwesternkongregation rechts und der Trauerfamilie mit einem fürbittenden Heiligen links. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

Parent d'autel du milieu du XV^e siècle, don du bailli bernois Thüring von Rigoltingen (mort en 1463). Le corps en décomposition est entouré de ceux qui le pleurent: les chevaliers de l'Ordre teutonique de Köniz au milieu, la congrégation des Sœurs à droite et la famille en deuil groupée autour d'un saint en prière, à gauche

Tappeto della metà del XV secolo. Dono alla chiesa del sindaco bernese Thüring von Rigoltingen († 1463). La salma in decomposizione è circondata da persone in gramaglie: al centro i fratelli dell'Ordine germanico di Köniz, a destra le suore della medesima congregazione e, a sinistra, la famiglia in lutto con un santo intercessore

Antependium dating from the middle of the 15th century. Donated to the church by the Bernese mayor Thüring von Rigoltingen (died 1463). The decaying corpse is surrounded by mourners: the knights of the Teutonic Order of Köniz in the centre, their sister congregation on the right and the bereaved family with an interceding saint on the left

Das Motiv des Totentanzes in der Schweiz

«Media in vita in morte sumus» – «Mitten im Leben sind wir vom Tod umfassen!» Was so der St. Galler Mönch Notker der Stammler im 9. Jahrhundert formuliert hat, gehört zum dauernden Wissen des Menschen, das sein Dasein beschattet. Aber nicht zu allen Zeiten hat sich diese eigenartige menschliche Einsicht in derselben Weise ausgewirkt: als man noch in selbstverständlich-gläubiger Heilsgewissheit lebte, konnte man den Tod ohne Widerstand als die notwendige Pforte zu einem glücklichen Jenseits annehmen. Wenn aber im Glauben das Endgericht bedrohlicher hervortrat, wenn das Diesseits als ein besonderes Glück stärker empfunden und doch in seiner Nichtigkeit durchschaut wurde oder wenn gar der Zweifel an der kirchlichen Lehre sich regte, musste das Lebensende zu einem unerbittlichen Abschluss werden, und die Schrecken des Todes begannen schon jeden Augenblick irdischen Daseins zu umdüstern. Eine solche Wendung der Weltsicht ist im europäischen Bereich seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts eingetreten und spiegelt sich fortan eindrücklich in Kunst und Schrifttum des spätern Mittelalters. Kriegsgeschehen, Naturkatastrophen, vor allem aber die grassierenden Pestzüge haben den Gedanken ans drohende Ende wachgehalten und die Not des Sterbens wie das Schicksal der Verwesung im-

mer wieder vor Augen geführt. Damals kam jene «makabere» Grundstimmung auf, die gleichsam den Tod schon in allem lebendigen Wesen roch. Von ihr zeugt etwa noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts das im Landesmuseum aufbewahrte gewirkte Antependium, eine Seelenaltarstiftung des Berner Schultheissen und höfischen Nachdichters Thüring von Ringoltingen: auf diesem Bildteppich sieht man im Gittersarkophag einen schon verwesenden Toten, umgeben von den die Messe feiernden Deutschordensritter-Brüdern in der Mitte, rechts von Nonnen der Schwesternkongregation und links von der Trauerfamilie. Der warnende Spruch aber lautet «an dise figur sünd ir sehen, üch wirt ouch allen also beschechen» (auf diesem Bild sollt ihr erkennen, wie es auch euch allen so ergehen wird). Ähnliches vernahm man schon seit dem ausgehenden 13. Säkulum aus der Legende von der schreckhaften Begegnung dreier Ritter mit drei Verstorbenen, die den Lebenden rufen: «Was ihr jetzt seid, das waren wir; was wir jetzt sind, das werdet ihr!» Diese Sentenz klingt nun immer wieder auf und findet ihre ergreifendste Gestaltung in dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts traumhaft erwachsenen Bildmotiv des Totentanzes. Zuerst vielleicht bloss auf handgeschriebenen Bilderbogen, später auf

Einblattgedrucken verbreitet, vor allem aber in grossen Figuren auf Friedhofmauern und Kirchenwänden gemalt, entstanden solche höchst makabren Darstellungen besonders in französischen und deutschen Landen. Da konnten damalige Zeitgenossen betrachtend miterleben, wie die Menschen in ständischer Ordnung vom Papst und Kaiser über alle Stufen der geistlichen und weltlichen Macht-haber zum Bürger und Bauern, ja bis zum Narren und Bettelmann hinab unbarmherzig von Totengestalten erfasst und in den grausen Reigen der Verwesung hineingezerrt werden – der Tod ist der Herr dieser Welt! Zwar weist der Prediger am Anfang des Bildzyklus meist auf den Sündenfall und die Heilstat Christi hin; aber am Ende wartet doch der Friedhof und das jüngste Gericht. Kirchliche Moral, Ständesatire und eine «demokratische» Genugtuung über die Gleichheit alles menschlichen Geschicks durchziehen in verschiedener Stärke diese schaurigen Szenen auch in den untergesetzten Anrufversen der düstern Boten wie in den Klagen der Abberufenen. Über die Entstehung der Totentanzvision ist viel geschrieben worden, ohne dass freilich alles geklärt worden wäre. Verschiedene literarische Einflüsse, aber auch die alte volkstümliche Vorstellung vom Reigen der grabentstiegenen Toten auf dem Friedhof um

Mitternacht haben hineingespielt. Die frühest bekannte Wandbildfolge ist der Totentanz, der um 1425 an die Mauer des Friedhofs der «unschuldigen Kindlein» (des Innocents) in Paris gemalt war, die längst vernichtet, uns aber durch Holzschnitte des Druckers Guy Marchant vom Ende des 15. Jahrhunderts – wohl leicht abgewandelt und in Einzelszenen aufgelöst – noch überliefert ist. Kaum zwei Jahrzehnte nach dem Pariser Gemälde erscheint das zeitgemässe Motiv auch bei uns in den lebensgrossen Gestalten von tanzenden Todesboten und Todgeweihten an der Friedhofmauer des Predigerklosters von Basel. Diese um 1440 noch während des letzten mittelalterlichen Konzils und unmittelbar nach einer furchtbaren Pestepidemie entstandene Bilderfolge blieb durch lange Zeiten weit berühmt und muss ein hochbedeutendes, packendes Werk gewesen sein. Es wurde aber später mehrmals übermalt und auch verändert, und weder die verbreiteten Stiche von dem Basler Todesreigen noch die gewissenhafte Kopie des Zeichners Emanuel Büchel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts vermögen uns eine Vorstellung von der Eigenart und Schönheit des ursprünglichen Zustands zu geben. Als dann im Jahr 1805 die Friedhofmauer zusammengerissen und das ganze Werk endgültig zerstört wurde, konnten nur noch einige Fragmente aus dem Ruin gerettet werden. Durch sorgfältiges Abdecken der Übermalungsschichten auf diesen Relikten aber gelangte man in jüngster Zeit überraschend doch bis zum ersten Pinselstrich und der echten Konzeption des frühen Meisters. Wenn man dann noch die Aquarellkopien Emanuel Büchels vom zweiten, lange unbekannt gebliebenen Basler Totentanz heranzieht, der einst als schlichte Wiederholung des grossen Totentanzes bei den Predigern die Wände im Kleinbasler Kloster der Dominikanerinnen von Klingenthal unheimlich belebte, vermag man die einmalige Urschöpfung, die vielleicht keinem geringern als dem Meister Conrad Witz zuzuschreiben ist, wieder einigermaßen zu rekonstruieren. Weit würdevoller, monumentaler in der Haltung als in den veränderten Fassungen schritten die Gestalten im langen Zug meist bereits paarweise aufgliedert, daher. Zu einer Predigt wurde die düstere Bilderreihe aber erst durch die Versbeischriften, die bei den 24 altüberlieferten Figuren schon vorgeprägt waren, während bei den 19 neuen Bildern Basels auch das Wort neu hinzugeschaffen worden ist. Diese Anrede- und Antwortstrophen sind uns in den spätern illustrierten «Führern» zum berühmten Tod von Basel, wenn auch sprachlich erneuert, doch authentischer erhalten als die Gemälde in den Kupferstichen. Da spricht etwa der Ritter, nach dem alten oberdeutschen Schema, zum Ritter, dem er das Schwert aus der Scheide gerissen hat:

«Herr Ritter, ir sind angeschriben. Ritter-

schaft, die müsset ir triben Mit dem Tod und sinen Knechten. Es hilft weder Striten noch Fechten.»

Und der Reilige antwortet edel-gefasst:

«Ich han als strenger Ritter guot Der Welt gedient mit hohem Muot. Nun bin ich wider (gegen) Ritters Orden An disen Tanz gezwungen worden.»

Es war wohl auch die Absicht, zum Ruhm der

(71)

Todes zum Edelmann.
Nun kommet her ihr edlen Degen,
Ihr müsset die der Mannheit pflegen:
Mit dem Todt, der niemand verschont,
Gesegnet euch, so wird euch g'lohnt.



Der Edelmann.
Ich hab gar manchen Mann erschreckt,
Der mit dem Harnisch war bedeckt:
Nun ficht mit mir der grimme Todt,
Und bringt mich gar in grosse Noth.

Stadt Bern etwas dem berühmten Basler Gemälde Ebenbürtiges zur Seite zu stellen, als eine Gruppe von angesehenen Bürgern beschloss, in ihr Dominikanerkloster einen eigenen grossen Totentanz zu stiften und dem einheimischen Maler Niklaus Manuel den Auftrag zum Werk erteilte. Sicher hat man den Künstler auch auf das Vorbild am Rheinknie hingewiesen. Aber dieser hat aus einem andern Zeitgeist heraus in den Jahren zwischen 1516 und 1519 etwas Neues und Persönlich-Eigenartiges geschaffen. Da entstand auf der Innenseite der südlichen Ummauerung wieder eine Folge von nun vierzig, doppelte unter zwei Bogenöffnungen hineinkomponierten, lebensgrossen und teilweise neu erfundenen Menschengestalten, die von sich wild gebärdenden Toten weggezerrt, verspottet, verführt werden, und auch hier sind es wieder die Vertreter der alten Stände, die, symbolisch für die ganze Menschheit, in verschiedener Verfassung ihrem unwiderruflichen Ende

entgegengehen. Auch in Bern ist leider das Originalwerk Manuels nach mancherlei Zerstörung und Erneuerungen verschwunden. Obschon es lange zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehört hatte, wurde es im Jahr 1660 «um Erweiterung der Gassen willen», wie es heisst, «völlig weggethan» – musste also, wie in Paris und Basel, angeblich der Forderung des Verkehrs weichen, wohl aber auch, weil es den Zeitgenossen schon veraltet und fremd erschien.

Man vermöchte sich kaum mehr eine Vorstellung von der Pracht und Ausdruckskraft dieser Berner Gemäldefolge zu machen, wenn uns nicht der Maler Albrecht Kauw eine Kopie in Gouache-Farben übermalt hätte, die er 1649, elf Jahre vor der Vernichtung, von dem sicher schon verwitterten Original gefertigt hatte. Zwar enthalten diese verkleinerten Wiedergaben wohl auch schon Übermaltes und sind von Fähigkeit und Auffassungsweise des Nachzeichners mitbestimmt. Aber sie las-

23 Grossbasler Totentanz: Tod und Edelmann. Szene aus dem um 1440 von einem meisterlichen Künstler an die Mauer beim Prediger-Kloster gemalten Totentanz, dem einst weitberühmten «Tod von Basel». Das Bildwerk wurde im Lauf der Zeiten vielfach übermalt und teilweise erneuert, bis es, schon arg zerstört, im Jahre 1805 niedrigerissen wurde. Eine Vorstellung von der Bedeutung des ursprünglichen Wandgemäldes vermitteln noch verschiedene Kopien, die freilich nur den spätern, schon veränderten Zustand wiedergeben. Hier eine Abbildung aus den zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffenen Kupferstichen des Mathias Merian (nach der späten Ausgabe: «Totden-Tanz, wie derselbe in der löbl. u. Weltberühmten Stadt Basel als ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit künstlich gemahlet und zu sehen ist... Zu finden bey Joh. Rud. Im Hof 1744»).

24 Tod und Edelfrau. Kopie der Darstellung aus dem Grossbasler Totentanz bei den Predigern durch den Basler Zeichner Emanuel Büchel 1773 (Feder und Pinsel), der uns auch den Klingentaler Totentanz von Kleinbasel durch Aquarellwiedergaben seiner Hand überliefert hat.

23 Danse macabre de Bâle: la Mort et le gentilhomme. Scène de la Danse macabre peinte vers 1440 par un artiste peintre sur le mur du couvent des Frères prêcheurs. Cette œuvre a été arrachée en 1805. Diverses copies donnent encore une idée de l'importance de la fresque originelle. Ici une reproduction de la gravure de Mathias Merian faite au début du XVII^e siècle (d'après une édition ultérieure).

24 La Mort et la noble Dame. Reproduction de la Danse macabre de Bâle, au couvent des Frères prêcheurs, par le dessinateur bâlois Emanuel Büchel en 1773

23 Danza della morte di Basilea: la morte e il gentiluomo. Scena della danza macabra dipinta verso il 1440 da un artista di grande maestria sul muro che cintava il convento dei Domenicani. Il dipinto venne distrutto nel 1805. Esistono però alcune copie che possono dare un'idea di quello che era il dipinto murale originale. L'illustrazione propone un'incisione dell'inizio del XVII secolo di Mathias Merian (secondo l'edizione del 1744).

24 La morte e una nobildonna. Copia di una scena della danza della morte presso la chiesa dei Domenicani, dovuta al disegnatore basilese Emanuel Büchel, 1773

23 Dance of Death in Greater Basle: Death and the Nobleman. A scene from the Dance of Death painted on the wall near the Prediger monastery by an unknown master about 1440. The much-restored painting was finally demolished in 1805. Several copies still give some idea of the original mural. Here a reproduction from the copper engravings of Mathias Merian, done early in the 17th century (from the late edition of 1744).

24 Death and the Noblewoman. Copy of the scene from the Dance of Death in Greater Basle by the artist Emanuel Büchel of Basle, 1773 (pen and wash)

Vom Adel, Frau laßt euch pflanzen.
Ihr müßet hesthie mit mir täncken.
Ich seh schon nicht euer gelben Haar.
Was seht ihr in dem Spiegel klar?
Angst und Noht, wie ist mir bleibhen.
Den Tod hab ich im Spiegel gsehert.
Nicht hat er lehr rechtlein greulich Gestalt.
Das wir das Hert in Leib ist kalt.



24

Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel

sen doch noch in Komposition und Farbigkeit das Werk des schöpferischen Meisters erkennen. Auch Manuel hat, wie in den alten Totentänzen, die Allgewalt des Todes dargestellt. Aber bei ihm, dem in der Renaissancezeit verhafteten Künstler, gewinnt das irdische Leben im Prunk der Gewänder und der Fülle der Formen seinen eigenen Glanz und der sterbende Mensch die eigene Würde und Standhaftigkeit gegenüber den zappelig-grotesken Angreifern aus dem Schattenreich. Manuel hat es in seinen von Basel stark abweichenden Bildern, nachdrücklicher aber in den vielfach schon mit dem eigenen Wort geförmten Versen dargetan. Da steht etwa der Ritter – es ist der dem Künstler nahvertraute Deutschordensmann – allein unter dem weitgespannten Bogen vor einem hellen Himmel dem ihm mit der Lanze an sich pressenden Tod gegenüber, und wie viel männlicher als in Basel tönen hier auch die Verse!

Der Tod: «Ritter Bruoder, us Gottes Kraft

Dem Glouben hand ir vil Guots geschafft Und ouch beschirmt die Christenheit Den Tod versuochent mit Mannheit.» Worauf der Ritter die stolze Antwort gibt: «Mit Türken und Heiden han ich gestritten, Von Ungläubigen vil erlitten. Aber mit keinem Sterckeren han ich grungen, Der mich als der Tod hab bezwungen.»

Recht verschiedenen allerdings sind die Sympathien des Malerdichters unter die Todesopfer verteilt: die höhere Geistlichkeit trifft viel Spott und Ironie – wie weit freilich diese Verse erst von spätern Restauratoren verschärft worden sind, ist nicht völlig geklärt; der weltlichen Obrigkeit gesteht er im allgemeinen ihr Recht und Recht tun zu; mit den einfachen und niedrigen Menschen aber weiss er sich brüderlich verbunden. So steht er offen in Bild und Wort zu seinem wilden Gefährten auf den lombardischen Schlachtfeldern, dem Kriegsmann, und selbst dessen Begleiterin, die Metzge, spricht der dudelsackpfeifende düstre Geselle

voll Rücksicht an. – Das Neue und Kühne in Manuels Totentanz erweist sich aber vor allem darin, dass die Menschen hier erstmals sich ganz persönlich dem übermächtigen Gegner stellen: die meisten der todgeweihten Gestalten tragen das Porträt ihres jeweiligen Stifters. Ja, der Künstler stellt sich selbst auf dem letzten Bild – erstmals in der Geschichte der Totentänze – als «der Maler» mit eigenem Namen und prächtig gewandt in eigener Gestalt in die düstere Reihe. «Manuel, aller Welt Figur – Hast gemalet an dise Mur» ruft ihm der katzenhaft von hinten heranschleichende Todesbote zu, «nun aber musst du sterben!» Uner-schüttert und in seiner reformatorischen Gesinnung das Heil allein in Christus wissend, doch im Abschied auch noch seiner Helfer gedenkend, antwortet der Aufgerufene: «Hilf, einiger Heiland, drum ich dich bitt! Dann hie ist keines Blibens nit. So mir der Tod min Red wirt stellen, So bhüet üch Gott, mine lieben Gsellen!»

21



25

25 Niklaus Manuel: *Tod mit Juden und Heiden; des Malers Manuel Selbstbildnis mit dem heranschleichenden Tod.*

Der grosse, farbenreiche Totentanzzyklus mit den 46 bewegten Szenen entstand als Stiftung zeitgenössischer, mit ihren Wappen dokumentierter und teilweise auch porträierter Mitbürger in den Jahren 1516–1519 an der Innenseite der Klostermauer bei den Dominikanern (neben der heutigen Französischen Kirche) in Bern, wurde aber 1660 «um Erweiterung der gassen willen» zusammengerissen. Doch besitzen wir noch die eindrücklichen Gouache-Kopien von dem Werk, die der Maler Albrecht Kauw 1649 geschaffen hat. Sie sind gegenwärtig (bis 2. Dezember) in der Manuel-Ausstellung im Kunstmuseum Bern in der ganzen Folge zu betrachten, und es findet sich da auch eine packende Vergrößerung der kühnen Darstellung von Manuels eigener Sterbestunde, die die Wirkung des monumentalen Originals wiedergibt.

26 Niklaus Manuel: *Tod und Ritter.* Der Maler, der selbst als Reisläufer dem Tod auf dem Schlachtfeld entgegengeblickt hat, offenbart in dieser Szene die Sympathie für den Krieger – es ist die ihm vertraute Gestalt des Deutschritterordens von Köniz –, indem er ihn allein zwischen den beiden Säulen unter einen weiten Bogen stellt

25 Niklaus Manuel: *la Mort avec des juifs et des païens et autoportrait du peintre Manuel avec la Mort qui s'approche de lui en tapinois* (25).

Le grand cycle très coloré de la Danse macabre avec les 46 scènes dramatiques est une fondation de quelques contemporains que signalent leurs armoiries et dont quelques-uns sont même portraiturés; il a été créé de 1516 à 1519 sur la face intérieure du mur du couvent des Dominicains (près de l'actuelle Eglise française) à Berne, mais il a été démoli en 1660. Nous en possédons toutefois des copies remarquables exécutées à la gouache par le peintre Albrecht Kauw en 1649. Toute la série se trouve actuellement (jusqu'au 2 décembre) à l'exposition Manuel au Musée des beaux-arts de Berne, où l'on peut voir aussi un agrandissement saisissant du tableau de Manuel le représentant à l'heure de sa mort.

26 Niklaus Manuel: *la Mort et le chevalier* (26). Le peintre qui, comme lansquenet, a vu lui-même la mort de près sur le champ de bataille, témoigne dans cette scène de sa sympathie pour le guerrier, incarné par un chevalier de l'Ordre teutonique de Köniz qui lui était familier et qu'il place seul entre deux colonnes sous une arche spacieuse

22

25 Niklaus Manuel: *la morte con gli Ebrei e i pagani; i tratti del pittore Manuel si ritrovano sul volto della morte che si avvicina carponi.*

Il grande ciclo della danza macabra, ricco di effetti policromi, comprende 46 scene movimentate che furono donate da concittadini contemporanei del pittore; i loro blasoni appaiono nelle scene ed essi stessi vi sono in parte ritratti; l'opera venne compiuta negli anni 1516–1519 sulla parete interna del muro che cintava il convento dei Domenicani (accanto all'odierna chiesa francese) a Berne. Nel 1660 il manufatto venne distrutto. Ci sono però pervenute le copie dipinte a guazzo nel 1649 dal pittore Albrecht Kauw. La serie completa può essere ammirata (fino al 2 dicembre) nel quadro dell'esposizione delle opere di Manuel presso il Museo d'arte di Berne; vi figura pure l'avvincente ingrandimento del dipinto nel quale Manuel ritrasse l'ora della sua morte. La riproduzione può dare un'idea di quello che era l'originale monumentale.

26 Niklaus Manuel: *la morte e il cavaliere.* Il pittore, che nella sua esperienza di mercenario aveva conosciuto il volto della morte sui campi di battaglia, in questa scena fa risaltare la simpatia che egli sente per il guerriero (si tratta di un personaggio a lui familiare dell'Ordine del cavaliere germanici di Köniz); il cavaliere infatti è presentato fra due colonne sotto un ampio arco

25 Niklaus Manuel: *Death with Jews and Heathens; a self-portrait of the artist with death creeping up on him.*

The large, colourful Dance of Death cycle with 46 animated scenes was a gift of citizens, who are represented by their armorial bearings and in some cases by portraits, in the period 1516–1519. It was painted on the inside wall of the Dominican monastery in Berne (beside the modern French Church), but was destroyed in 1660. We still possess impressive gouache copies made by the painter Albrecht Kauw in 1649. They can at present be seen in their entirety in the Manuel exhibition in the Kunstmuseum, Berne (till December 2), where there is also a striking enlargement of the bold depiction of Manuel's own death that preserves the effect of the monumental original.

26 Niklaus Manuel: *Death and the Knight.* The artist, who as a mercenary had faced death himself on the field of battle, reveals his sympathy for the fighting man in this scene—it is a knight of the Teutonic Order of Köniz, a figure familiar to him—by placing him alone with Death between two pillars under a wide arch



26

«Der Tod» – in Manuels Versen ist es bereits der personifizierte Vernichter irdischen Lebens; in den Bildern aber geistern noch die männlichen und weiblichen Toten des alten makabren Reigens. Eindeutiger als der unerbittliche Thanatos erscheint das nun ganz entfleischte Gerippe auf den kleinen holzgeschnittenen «Todesbildern», die der berühmte Hans Holbein d.J. 1526 in Basel entworfen und für die sein kunstreicher, jungverstorbenen Helfer Hans Lützelburger noch zum grossen Teil die Stöcke geschnitten hat. Im Druck sind diese Bildchen aber erst 1538 in Lyon herausgekommen und wurden wegen ihrer einmaligen Gestaltung gleich weitherum verbreitet. In der ihnen vertrauten Umgebung und bei ihrem werktäglichen Tun überrascht nun hier der Tod die Lebenden: den Arzt in der Sprechstunde, den Sterndeuter vor der Himmelskugel. Es herrscht in diesen Darstellungen dieselbe «neuezeitliche» Gesinnung wie bei Manuel und eine noch verschärfte sozialkritische Ironie, etwa wenn der Graf von einem Bauern mit seinem eigenen Schild erschlagen, der Ritter hier nun grausam von einem gemeinen Mann durchstochen wird – es ist die Zeit des ersten grossen Bauernkriegs! Doch offenbart sich andererseits auch dieselbe humanistische Auffassung von der Grösse des

Menschen, etwa wenn der Domherr ungebeugt und ihn ruhig anblickend neben dem Tod einherschreitet. – Dass diese eindrücklichen kleinen Bildchen in der künstlerischen Komposition von einer ungewohnten Monumentalität sind, zeigte sich bald schon in vergrösserten Nachdrucken, vor allem aber in dem wenig bekannten Wandbildzyklus des einst in einen Korridor des bischöflichen Schlosses gemalten Totentanzes von Chur. Dies Bilderwerk ist der erste schweizerische «Totentanz», der uns, nie übermalt, wenn auch teilweise abgeblättert und beschädigt, bis heute erhalten geblieben ist. Dass diese 1543 in grauen und bräunlichen, weiss gehöhten Tönen gemalten 36 Szenen auf Holbeins wenige Jahre vorher erschienene kleine Todesbilder zurückgehen, zeigt sich schon beim ersten Anblick, zum Beispiel auf unseren Reproduktionen beim Vergleich der Darstellung des «Domherrn». Aber eine bloss sklavische Nachbildung durch einen unbedeutenden Kopisten haben wir keineswegs vor uns. Bedeutet es schon eine Leistung, die minuziöse «Vorlage» ungefähr 300fach in einer andern Technik zu vergrössern und so die weite Fläche füllend neu zu beleben, so wird sie noch gesteigert durch den andersartigen Stimmungsgehalt des Churer Malers, dessen Namen wir leider nicht kennen.

Die helle Klarheit der Todesbegegnungen bei Holbein ist hier in ein diffuses Dunkel eingegangen, romantische Berglandschaften und wildwüchsiges Gesträuch rahmen da die Handlung, und unruhige Lichter flackern auf. Zur weichern Gestimmtheit gesellt sich eine verhaltenere Aussage: gedämpft sind überall die sozialkritischen Züge, das Bild des vom Bauern erschlagenen Grafen ist sogar ersetzt durch Dürers Stich von «Ritter, Tod und Teufel». Das neu entfaltete Hofleben des damaligen kunstliebenden Bischofs Luzius Iler sollte wohl nicht neben dem «Memento mori» noch durch Unliebsames aus der gesellschaftlichen Welt gestört werden.

Der Zeit des Barock mit ihrer Spannung von Weltfreude und Todesängsten konnte das makabre mittelalterliche Motiv des Todesreigens nicht fremd bleiben, und sie hat es sich in neuer Weise angeeignet. Im altgläubig gebliebenen Luzern, wo seit 1574 die Jesuiten eingezogen waren und mit ihrem modernen Kunststil auch dem neuen Daseinsgefühl der katholischen Restauration den Weg bereiteten, malte um 1615 Jakob von Wyl einen solchen «Spiegel menschlicher Hinfälligkeit» auf grossen Leinwandbildern für ihr Ordenskloster. Es sind farbenprächtige Malereien in Öl nach der zeitgemässen Auffassung der vene-



zianischen Kunst. Nur noch 24 Totentanzpaare werden hier in der alten Ordnung der Stände im ununterbrochenen Nebeneinander stark bewegter Szenen vom Knochenmann überrascht. Zwar trifft dieser seine Opfer nun in der Tracht einer neuen Gegenwart und auch mitten in ihrem Alltag beim gewohnten Arbeiten und Sinnen wie bei Holbein; aber wie bei Manuel und dessen Vorgängern hat sie von Wyl noch vor einen gleichartigen Hintergrund gestellt, um allein das furchtbare Geschehen hervorzuheben. Da findet (auf unserer Abbildung) etwa der Tod die Jungfrau vor dem mit reichem Schmuck überdeckten Tisch, er packt den sich entgegenstimmenden Wucherer recht handgreiflich an, und dem Krämer entreisst er seine Bürde. Sanft naht er sich dem Maler – von Wyl hat das Motiv, wie dann auch seine Nachfolger, von dem Erfinder Manuel übernommen. Es ist hier auch der junge von Wyl selber, der sich mit entsagender Gebärde, den Malstock in der Linken, das feingeschnittene Gesicht abgewendet, in sein Schicksal ergibt. Weiss er schon, dass es auch ihn bald, noch in seinem 33. Lebensjahr, erreichen wird?

Ein Jahr darauf heiratet sein Malschüler Caspar Meglinger die Witwe des Meisters und trägt auch die Sorge für dessen sechs Kinder. Von Meglinger und seiner Werkstatt stammt der

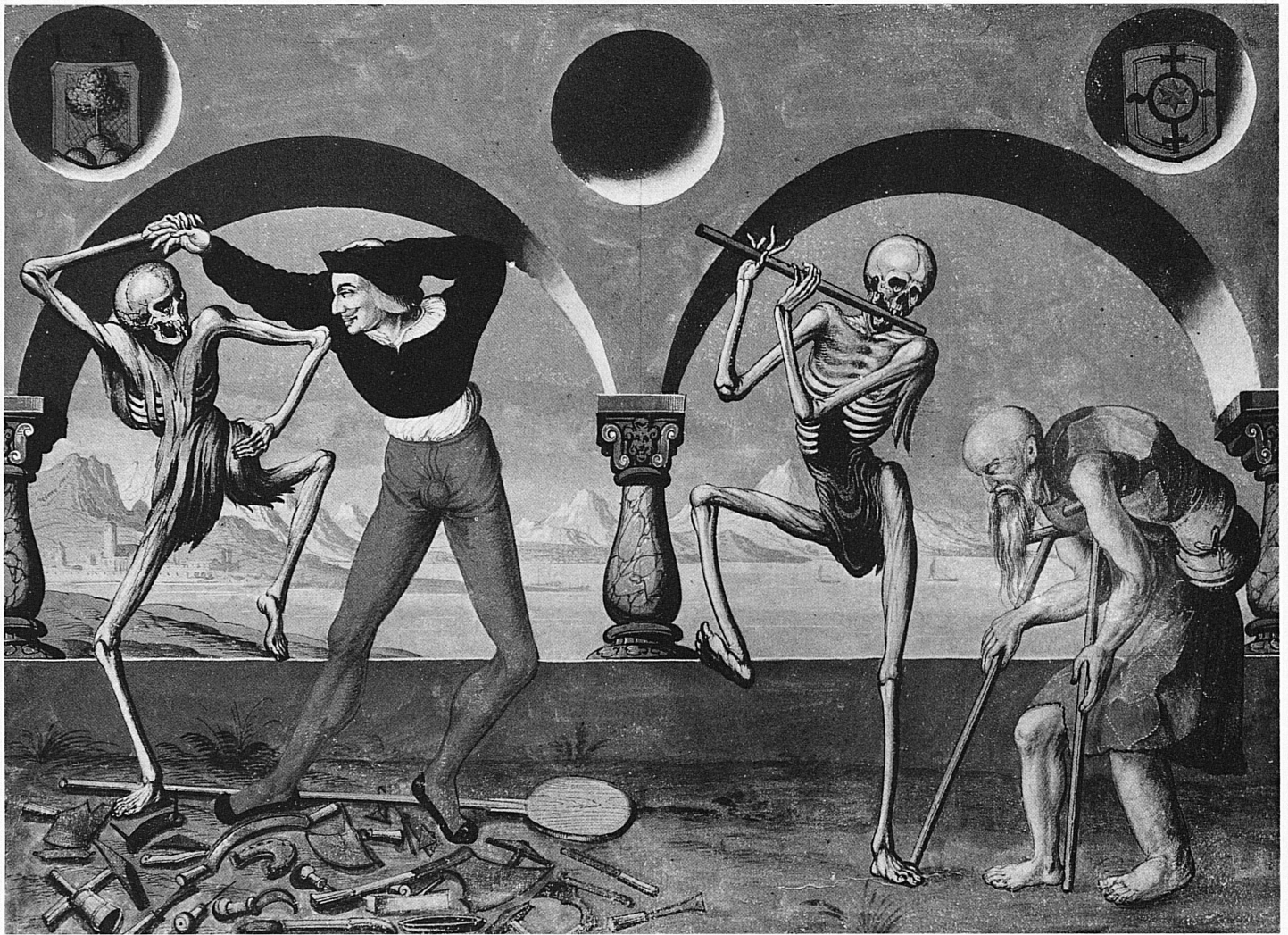
Totentanz in den dreieckigen Giebelfüllungen auf der Luzerner Spreuerbrücke, von deren ursprünglich 67 Tafeln man die meisten noch heute am Ort betrachten kann. Der künstlerische Abstand von Meglingers zwischen 1626 und 1632 gemalten Darstellungen gegenüber dem Werk von Wyl ist augenfällig, auch wenn vieles darin als blosse Gesellenarbeit anzusehen ist. Aber auch die ganze Auffassung ist anders geworden – einem stadtbürgerlichen Geschmack zuliebe – bei aller Realistik weniger schreckhaft. Die Begegnungen finden nun wieder in der nahen Umwelt der Sterbenden statt. Doch die Einzelheiten in Landschaft, Raum und Figuren überwuchern oft dermassen, dass das eigentliche Geschehen zunächst kaum zu erkennen ist und der verhängnisvolle Spielverderber erst aus dem Gewirr herausgesucht werden muss.

Dass das ebenfalls katholisch geprägte Freiburg i. Ü. zur Barockzeit auch einen Totentanz im Kreuzgang der Cordeliers – hier von Pierre Wuilleret 1608 – erhalten hat, wundert nicht. Doch auch das wenig bilderfreundliche reformierte Zürich ist im 17. Jahrhundert noch zu seinem Todesreigen gekommen, allerdings nicht in einem öffentlichen grossen Wandgemälde, sondern in den bescheidenen Stichen der Brüder Rudolf und Conrad Meyer aus dem

Jahre 1650. Holbeins künstlerische Konzeption ist darin für manches Blatt ein fernes Vorbild gewesen; aber alles ist hier nun schlichter und intimer geworden. Von Manuel stammt ebenfalls die Anregung, dem «Maler» noch ein eigenes Todesbild zu widmen. Bei Conrad Meyer, der allein die Bilderfolge noch vollenden musste, ist aus dem Motiv eine makabre häusliche Familienszene geworden. Da sieht man – und der Künstler schaut im Hintergrund selber zu –, wie der Tod seinen jungen Bruder Rudolf bei der Arbeit an der Staffelei abrufft und wie er auch die noch jugendliche Schwester mit sich fortzieht, während er den greisen Vater noch immer schont. So ernstbeschaulich klingt der visionäre, grausige Reigen verwesender Leichenboten und noch lebensgieriger Standespersonen des mittelalterlichen Totentanzes in der schon der Aufklärung zugewandten bürgerlichen Welt der Schweiz aus.

Anlass, gemeinsame Todesschicksale zu gestalten, hat freilich die folgende Zeit noch genug gegeben und gibt auch die heutige noch zu reichlich. Aber die jetzt erwachsenen Bilder stehen nun als originelle Schöpfungen Einzelner nicht mehr so deutlich im Zusammenhang der Jahrhundertübergreifenden alten Totentanztradition.

Paul Zinsli



28

27 Niklaus Manuel: Tod mit Kriegsmann und Metzge. Stolz schreitet der Reislige einher, die eine Hand am Schwertgriff, die andere an der Halbarde, und sein Bube folgt ihm mit den Beutestücken, während der recht «schütere» Todesbote ihn fast ein wenig furchtsam am Arm nimmt. – Der Metzge spielt der Tod eine verlockende Melodie auf dem Dudelsack vor. Die begleitenden Verse beweisen, wie mild unser reisiger Maler vom Schicksal dieser Gefährtin im Felde denkt.

28 Tod und «Handwerchsmann»; Tod und «armer Mann». Die beiden Bilder und stärker noch die zugehörigen Verse offenbaren Manuels soziale Einstellung. Der Tod setzt den Höhern und Gewaltigen viel stärker zu als den einfachen Leuten. Mit dem Handwerker – dargestellt ist bei diesem von unserm Maler erstmals erfundenen Bildthema in der Totentanztradition der Schneidermeister Lienhard Tremp, Zwinglis Schwager und bedeutender Förderer der Reformation in Bern – lässt sich das Knochengerüst in ein Moriskentänzchen ein. Den armen alten Mann, der «vil Hunger leyd (litt) uff diser Erden», begleitet es mit sanften Flötenönen zum erlösenden Ende

27 Niklaus Manuel: la Mort avec le guerrier et avec la courtisane (27). Le lansquenet s'avance fièrement, une main sur la garde de l'épée et l'autre sur la hallebarde, et son servent le suit avec les pièces du butin, tandis que le messager funèbre décharné le prend presque timidement par le bras. – A la courtisane, la Mort joue un air charmeur sur sa cornemuse. Le commentaire en vers prouve que notre peintre soldat évoque avec tendresse le sort de cette compagne de guerre.

28 La Mort et l'artisan; la Mort et le «pauvre homme» (28). Les deux images, et plus encore leur commentaire en vers, révèlent l'attitude sociale de Manuel. La Mort procède beaucoup plus rudement avec les grands et les puissants qu'avec les gens simples. Avec l'artisan, elle se livre à une danse burlesque, tandis qu'elle accompagne le pauvre vieillard vers sa délivrance aux doux sons de sa flûte

27 Niklaus Manuel: la morte con un guerriero e una cortigiana. Il mercenario avanza con passo orgoglioso, in una mano l'impugnatura della spada e nell'altra l'alabarda, seguito dal suo fante con il bottino, mentre il messaggero della morte «alquanto malconcio» lo afferra per un braccio quasi con apprensione. La morte suona con la cornamusa una melodia seducente per la prostituta. Dai versi che accompagnano il dipinto risalta tutta la comprensione del pittore, un tempo mercenario, per il destino di questa compagna di avventura sul campo di battaglia.

28 La morte e l'artigiano; la morte e il povero. Le due composizioni, e ancora di più i versi che li accompagnano, sono indicativi del pensiero sociale di Manuel. La morte si accanisce contro i superiori e i potenti, mostrando indulgenza per i semplici. Con l'artigiano lo scheletro si abbandona ad una danza moresca, mentre una dolce melodia del flauto accompagna il povero vecchio verso la redenzione finale

27 Niklaus Manuel: Death with Soldier and Whore. The mercenary strides proudly past, one hand on the hilt of his sword, the other holding his halberd, and his boy follows him with his booty, while a rather meek Death takes him hesitantly by the arm. Death lures the whore by playing her a tempting air on the bagpipes. The accompanying verses show what a mild view the soldier-painter took of the destiny of this type of camp-follower.

28 Death and the Craftsman; Death and the Poor Man. The two pictures reveal Manuel's social attitude, which comes out even more clearly in the verses. Death affrights the high and powerful far more than simple folk. The skeleton figure is even ready to engage in a sort of morris dance with the craftsman, and accompanies the poor man with the soft notes of his flute to an end that is also a deliverance

Sum quidem & ego mortalis
homo.

S A P. V I I



Ie porte le saint sacrement
Cuidant le mourant secourir,
Qui mortel suis pareillement.
Et comme luy me fault mourir.

29

Subito morientur, & in media nocte turba-
buntur populi, & auferent violentum
absq; manu.

I O B X X X I I I I



Peuples soudain f'esleueront
A l'encontre de l'inhumain,
Et le uiolent osteront
D'avec eulx sans force de main.

30

Hans Holbein der Jüngere schuf in der Mitte der 20er Jahre noch in Basel seine kleinen Todesbilder, die, von dem jungen Hans Lützelburger aufs feinste in Holz geschnitten, erst 1538 zu Lyon im Druck erschienen. Es handelt sich bei dieser meisterlichen Schöpfung nicht mehr um einen mittelalterlichen Totentanz, sondern jetzt eindeutig um die Begegnung des Menschen mit seinem Tod in seiner bestimmten Sterbestunde, mitten in seinem Wirken und in seiner vertrauten Umgebung.

29 Tod und Pfarrherr 30 Tod und Ritter

Hans Holbein le Jeune a créé à Bâle vers 1525 ses petits tableaux de la Mort, qui ont été très finement gravés sur bois par le jeune Hans Lützelburger, puis imprimés à Lyon seulement en 1538. Il ne s'agit plus dans cette création magistrale de danse macabre au sens médiéval, mais très nettement de la rencontre de l'homme avec sa mort quand somme sa dernière heure et qu'il vaque à ses occupations dans le cadre familial.

29 La Mort et le curé de paroisse 30 La Mort et le chevalier

Hans Holbein, detto il Giovane, dipinse pure a Basilea verso la metà degli anni venti la serie di piccoli quadri dedicati al tema della morte; essi furono ripresi dal giovane Hans Lützelburger il quale incise con grande cura lastre di legno che trovarono impiego solo nel 1538 nell'edizione di Lione. Questa creazione di grande pregio artistico non è più limitata alla danza macabra secondo la tradizione medioevale, ma ci presenta con dovizia di dettagli l'incontro dell'uomo con la morte, l'approssimarsi dell'ora finale; i personaggi sono colti in mezzo al loro operare e nell'ambiente che è loro familiare.

29 La morte e il priore 30 La morte e il cavaliere

Hans Holbein the Younger completed his small pictures of Death in the mid-twenties of the 16th century, while he was in Basle. Finely engraved in wood by the young Hans Lützelburger, they were eventually printed in Lyons in 1538. This masterly cycle is no longer a Dance of Death in the medieval sense but a portrayal of man's meeting with death at the appointed hour, in the midst of his normal activities and familiar surroundings.

29 Death and the Cleric 30 Death and the Knight

Literaturangaben

Von neuern Gesamtdarstellungen seien nur erwähnt
Buchheit Gert: Der Totentanz, seine Entstehung und Entwicklung. Horen-Verlag, Berlin 1926
Rosenfeld Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung. Münster/Köln 1954
Cosacchi Stephan: Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum. Meisenheim am Glan 1965

Zu Basel

Maurer François: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. V: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, Basel 1961
Boerlin Paul-Henry: Der Basler Prediger-Totentanz (Separatdruck aus «Unsere Kunstdenkmäler», Jg. XVII, 1966, Nr. 4)
Riggenbach Rudolf: Die Wandbilder des Klosters Klingenthal, in: Fr. Maurer, Kunstdenkmäler Basel-Stadt, Bd. IV, Basel 1961
Über Basel und die spätern Totentänze siehe auch:
Riggenbach Rudolf: Basler und Schweizerische Totentänze (Sonntagsblatt der «Basler Nachrichten» Nr. 40, vom 4. Okt. 1942)

Zu Bern

Fluri Adolf: Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort (Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1901, Bern 1900)
Mojon Luc: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. V: Die Kirchen der Stadt Bern (S. 70–83), Basel 1969
Zinsli Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. P. Haupt, Bern 1953, 2. Aufl. 1979

Zu Chur

Zinsli Paul: Die Churer Todesbilder (in: «Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde», Bd. XXXIX, 1937)
Poeschel Erwin: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. VII: Chur und der Kreis der fünf Dörfer (1948), S. 220–227
(Als mögliche Meister der heute im Rätischen Museum aufbewahrten Wandbilder) hat Zinsli 1937 die Brüder Gallus und Lukas Bockstorfer genannt, Riggenbach hat die Zuschreibung übernommen, Poeschel sie nicht abgelehnt)

Zu Luzern

Müller Werner Y.: Der Luzerner Totentanz von Jakob von Wyl. Morgarten-Verlag, Zürich 1941 (das Bildwerk befindet sich heute im Regierungsgebäude von Luzern)
Der Totentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern, Räber u. Cie., Luzern 1937 (ohne Herausgebernamen, aber mit einer Einleitung von Paul Hilber.): 3. Auflage 1961 (mit anderer Einleitung)
Reinle Adolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II: Die Stadt Luzern, I. Teil: Die Spreuerbrücke, S. 98 ff., Basel 1953

Zu Freiburg

Strub Marcel: Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg. Tome III: La ville de Fribourg, p. 84 ff., Bâle 1959

Zu Zürich

Meyer Rudolf und Conrad von Zürich: Totentanz aus dem Jahre 1650, Neudruck nach den Originalplatten (Einleitung von Hans Trog), Verlag Art. Institut Orell Füssli, Zürich, ohne Jahrgang

Le thème de la Danse macabre en Suisse

«Media in vita in morte sumus» (au cœur de la vie nous sommes cernés par la mort): ce que le moine saint-gallois Notker-le-Bègue exprimait ainsi au IX^e siècle est un axiome de la sagesse des hommes qui assombrit leur destin. Mais cette prise de conscience propre à l'homme ne s'est pas manifestée de la même manière à toutes les époques. Lorsque l'on vivait encore dans la certitude du salut fondée sur une foi inébranlable, on se résignait à considérer la mort comme la porte obligatoire vers un au-delà plus heureux. Mais lorsque le Jugement dernier apparut plus menaçant au croyant, lorsque la vie d'ici-bas fut ressentie plus fortement comme un appréciable bonheur, même quand on en percevait la vanité, ou surtout quand on se mit à douter des enseignements de l'Église, la fin de la vie devint un impitoyable dénouement et l'angoisse de la mort commença à assombrir chaque instant de l'existence terrestre.

Ce changement de la vision du monde s'est manifesté en Europe dès le début du XIV^e siècle et a continué ensuite à se refléter dans l'art et les lettres de la dernière période du Moyen Âge. Les guerres, les catastrophes naturelles, et surtout les redoutables épidémies de peste, ont entretenu dans la pensée l'image de la fin imminente, des affaires de la mort et de l'inéluctable décomposition. On vit ainsi se former une conception macabre du monde, où l'odeur de la mort hantait déjà tout être vivant. Un parement d'autel datant vers le milieu du XV^e siècle conservé au Musée national témoin encore de cette conception. Il s'agit d'un autel funéraire fondé par le bailli et versificateur bernois Thüring von Ringoltingen. On voit sur cette tapisserie un mort en voie de décomposition dans un sarcophage grillagé; il est entouré, au milieu par des frères de l'Ordre des chevaliers teutoniques qui célèbrent la messe, à droite par les religieuses d'une congrégation et à gauche par la famille du défunt. L'adage en haut allemand invite à «voir sur cette image ce qu'il adviendra de tous». C'est une idée semblable qui se dégage déjà d'une légende de la fin du XIII^e siècle, où trois chevaliers font l'effrayante rencontre de trois trépassés qui leur crient: «Nous étions ce que vous êtes, vous deviendrez ce que nous sommes.»

Cette sentence revient sans cesse et trouve son expression la plus saisissante dans le thème imagé de la Danse macabre, qui se développe allégoriquement vers le milieu du XIV^e siècle. Ces représentations macabres n'ont probablement figuré au début que sur des feuilles de manuscrits, puis sur des planches gravées, mais elles furent peintes aussi en grandeur nature sur les murs des cimetières et des églises, surtout en France et en Allemagne. Les contemporains pouvaient y voir les hommes de tout rang, depuis le pape et l'empereur, en passant par tous les degrés de la puissance temporelle et spirituelle, jusqu'au bourgeois et au paysan, et même jusqu'au fou et au mendiant, tous saisis impitoyablement par des squelettes et entraînés dans l'horrible ronde de la putréfaction. La Mort est le maître de ce monde! S'il est vrai que le cycle imagé se réfère au début au péché originel et à la rédemption

par le Christ, le cimetière et le Jugement dernier n'en sont pas moins promis à tous. La morale religieuse, la satire sociale, et une satisfaction «démocratique» inspirée par l'égalité du destin de tous les humains, ainsi que les avertissements des lugubres messagers de la mort et les plaintes des trépassés inscrits au-dessous, forment le commentaire plus ou moins vigoureux de ces terribles scènes.

On a beaucoup écrit à propos de l'origine de la vision de la Danse macabre, sans que pour autant tout ait été élucidé. Diverses influences littéraires, comme aussi l'ancienne légende populaire des morts sortant de leurs tombeaux et se réunissant dans le cimetière à minuit, ont joué un rôle. La plus ancienne série de fresques qui nous soit connue est la Danse macabre peinte en 1425 sur le mur du cimetière des Innocents à Paris. Bien que détruite depuis longtemps, elle nous a été transmise, légèrement modifiée et découpée en scènes distinctes, par les gravures sur bois de Guy Marchant vers la fin du XV^e siècle. A peine quelque vingt ans plus tard, le même thème apparaît en Suisse sous forme de personnages grandeur nature représentant des morts dansant avec des messagers funèbres sur le mur du cimetière du couvent des Frères prêcheurs de Bâle. Cette suite de tableaux peinte vers 1440, encore pendant le dernier concile médiéval et immédiatement après la terrible épidémie de peste, est restée célèbre pendant longtemps; c'était probablement une œuvre d'art importante et émouvante. Elle fut plus tard repeinte plusieurs fois et aussi modifiée, et ni les gravures très répandues de la Danse macabre bâloise, ni la copie scrupuleuse du dessinateur Emanuel Büchel, de la fin du XVIII^e siècle, ne peuvent donner une idée de l'originalité et de la beauté de l'œuvre primitive. Quand en 1805 le mur du cimetière fut démoli et l'œuvre définitivement détruite, on ne put en sauver que quelques fragments. Toutefois, grâce à une élimination minutieuse des parties repeintes, on a pu récemment redécouvrir le trait de pinceau initial et l'authentique conception du vieux maître. Si maintenant l'on recourt aux aquarelles d'Emanuel Büchel représentant la seconde Danse macabre de Bâle restée longtemps inconnue – une simple reproduction de celle des Frères prêcheurs ornant lugubrement les murs du couvent des Dominicaines de Klingenthal à Petit-Bâle – on parvient à reconstituer la peinture originelle extraordinaire, qu'il sied peut-être d'attribuer au célèbre peintre que fut Conrad Witz. Avec beaucoup plus de dignité et de solennité dans l'attitude qu'il n'y en a dans les versions modifiées, les personnages s'avancent en un long cortège, le plus souvent par couples. Mais la lugubre série d'images n'est devenue vraiment un «sermon» que grâce aux inscriptions en vers qui accompagnaient déjà les vingt-quatre figures anciennes, alors que pour les dix-neuf nouvelles – celles de Bâle – on créa aussi de nouvelles paroles. Les strophes transcrivant l'échange de paroles ont été conservées dans des guides illustrés ultérieurs de la célèbre Danse macabre de Bâle plus fidèlement – mais avec quelques innovations linguistiques – que ne l'ont été les tableaux dans les gravures. C'est

ainsi que, d'après l'ancienne version en haut allemand, le dialogue suivant s'engage entre deux chevaliers, dont l'un avait arraché à l'autre son épée du fourreau: «Messire chevalier, votre tour est venu. La chevalerie, vous devez la pratiquer avec la Mort et ses servants. Les parades et l'escrime ne servent de rien. – J'ai toujours été, répond l'autre, un féal chevalier qui ait bien servi le monde avec un grand courage. Voici que j'ai été contraint à cette danse contraire à l'Ordre de la chevalerie.»

Il était probablement dans les intentions d'un groupe de vénérables bourgeois de Berne de susciter, à la gloire de leur ville, une œuvre qui pût rivaliser avec le célèbre tableau bâlois, lorsqu'ils décidèrent de doter aussi leur couvent de Dominicains d'une grande Danse macabre et d'en confier l'exécution au peintre bernois Niklaus Manuel, sans doute après l'avoir orienté vers le modèle de la Cité rhénane. Mais, sensible à un autre courant spirituel de l'époque, celui-ci créa dans les années 1516 à 1519 quelque chose de nouveau et d'absolument original. On vit apparaître de nouveau sous son pinceau, du côté intérieur de l'enceinte sud, une série de quarante personnages grandeur nature mais d'une conception neuve; c'étaient chaque fois deux couples, sous chacune des arcades, qui sont entraînés, nargués et fourvoyés par des squelettes grimaçants. Ici encore, des représentants des vieilles classes sociales symbolisent toute l'humanité; malgré des états d'âme divers, tous vont au-devant de leur inéluctable destin. Malheureusement à Berne aussi, l'œuvre originelle de Manuel a disparu après bien des dégradations et des rénovations. Quoiqu'elle eût compté parmi les précieuses curiosités de la ville, elle fut en 1660 sacrifiée («à l'élargissement des rues» et «complètement éliminée»). De même qu'à Paris et Bâle, elle dut céder aux exigences du trafic, mais il est probable aussi qu'elle déconcertait déjà les contemporains. Il serait bien difficile aujourd'hui de se faire une idée de la splendeur et de la puissance expressive de cette suite bernoise de tableaux, si le peintre Albrecht Kauw ne l'avait perpétuée par des gouaches en couleurs qu'il exécuta en 1649, onze ans avant la destruction de l'original, qui était sans doute déjà défraîchi. Ces reproductions de format réduit ont aussi été repeintes partiellement et sont influencées par les tendances et les conceptions de celui qui les a faites. Elles laissent toutefois reconnaître, par la composition et le coloris, l'œuvre du créateur. Manuel aussi représente la toute-puissance de la Mort, de même que les anciennes Danses macabres. Mais chez ce peintre, qui appartient déjà à la Renaissance, la vie terrestre garde son éclat grâce au faste des vêtements et à la plénitude des formes; de même l'homme appelé à mourir conserve sa contenance et sa dignité en face de ses persécuteurs agités et grotesques, échappés au royaume des ombres. C'est ce que Manuel a exprimé avec insistance dans ses tableaux, qui s'écartent fortement de ceux de Bâle, comme souvent aussi dans ses propres inscriptions en vers. Ainsi le chevalier, qui appartient à l'Ordre teutonique familial à l'artiste, se trouve seul sous la vaste arcade, devant un ciel azuré, en



face de la Mort qui le presse contre elle avec sa lance. Les vers aussi sont empreints de plus de force virile. «Frère chevalier par la grâce de Dieu, dit la Mort, vous avez bien servi la Foi et aussi protégé la chrétienté. Mais la virilité ne sert à rien contre la Mort.» Le chevalier rétorque fièrement: «Je me suis battu contre les Turcs et les païens et les incroyants m'ont fait beaucoup de mal. Mais je n'ai jamais lutté avec quelqu'un d'aussi fort que la Mort, qui m'a vaincu.»

Les sympathies du peintre et poète sont, certes, très inégalement réparties entre les élus de la Mort: il voue la moquerie et l'ironie aux hauts dignitaires ecclésiastiques (dans quelle mesure les restaurateurs ultérieurs ont encore aiguisé les pointes, c'est ce que l'on n'a pas entièrement élucidé); il reconnaît en général la droiture et la loyauté des autorités civiles; quant à l'homme simple et humble, il lui est fraternellement proche. Il s'exprime ainsi ouvertement par l'image et la parole à l'égard de son rude compagnon, le guerrier sur les champs de bataille de Lombardie; même pour sa compagne la courtisane, le macabre joueur de cornemuse a des paroles pleines d'égards. Ce qui est nouveau et très hardi dans la Danse macabre de Manuel, c'est que pour la première fois les humains sont confrontés personnelle-

ment à leur tout-puissant adversaire: la plupart de ceux qui sont destinés à mourir portent le portrait de l'éventuel donateur. L'artiste figure en personne sous son nom et vêtu somptueusement dans le lugubre cortège, ce qui est un cas unique dans l'histoire des Danses macabres. «Manuel, lui dit le messager funèbre qui se glisse en tapinois derrière lui, tu as peint tout le monde sur ce mur, mais maintenant c'est à toi de mourir!» Inébranlable et, dans sa foi réformée, confiant seulement dans le salut par le Christ, et pensant aussi à ses compagnons à l'heure de la mort, Manuel répond: «Secours-moi, Seigneur, je t'en prie, car mon temps ici-bas est accompli! Puisque la Mort me réclame, que Dieu vous garde, mes chers compagnons!»

Dans les vers de Manuel, «la Mort» c'est déjà le destructeur personnifié de la vie terrestre, tandis que dans ses tableaux il nous montre toujours la vieille ronde macabre des trépassés. Plus réaliste que l'impitoyable «thanatos» apparaît le squelette entièrement décharné sur les petites gravures sur bois représentant la Mort, que le célèbre Hans Holbein le Jeune a esquissées à Bâle en 1526 et pour lesquelles son habile assistant, Hans Lützelburger, décédé prématurément, a préparé les planches. Mais ces petites gravures n'ont été imprimées qu'en

1538 à Lyon. Elles se propagèrent rapidement grâce à leur incomparable exécution. On y voit la Mort surprendre les vivants tandis qu'ils vaquent à leur travail dans l'environnement familial: le médecin dans son cabinet de consultation, l'astrologue devant un globe céleste. La conception y est moderne comme chez Manuel, et la critique ironique de la société est encore plus aiguë: par exemple, lorsque le comte est assommé avec son propre écu par un paysan ou lorsque le chevalier est sauvagement poignardé par un manant (nous sommes à l'époque de la première guerre des Paysans). Mais on y trouve aussi la même conception humaniste de la grandeur de l'homme, ainsi lorsqu'un chanoine marche fièrement à côté de la Mort en la regardant bien en face. La composition artistique de ces petits tableaux dégage une force inusitée. Aussi ne tarda-t-on pas à en faire des reproductions agrandies. Une série de fresques moins connues, la Danse macabre de Coire, peinte jadis dans un corridor du Palais épiscopal, en est également inspirée. C'est la première Danse macabre en Suisse qui n'ait pas été recouverte et qui a été conservée, quoique partiellement craquelée et détériorée. Ces 36 scènes peintes en tons gris et bistres, rehaussés de blanc, se rattachent indubitablement à celles que Holbein avait



32

Die Churer Todesbilder. Im Jahre 1543 hat ein nicht mehr sicher fassbarer, bedeutender Künstler eine Folge von 36 Szenen in Grisaille-Technik auf eine Wand im bischöflichen Schloss zu Chur gemalt. Die Darstellungen erweisen sich zur Hauptsache als freie, etwa 300 fache Vergrößerungen der kleinen Holzschnittbildchen des Hans Holbein, die 1538, fünf Jahre vorher, im Buchdruck erschienen waren. Aber ein andersartiges malerisch-pittoreskes Empfinden spricht aus diesen weiss gehöhten Graumalereien, in denen vor allem Landschaft und Himmel stimmungsvoll aufklingen und die trotz der teilweise argen Zerstörung noch den heutigen Beschauer packen.

31 *Tod und Bischof, Tod und Herzog.*

32 *Tod und Edelmann, Tod und Domherr (vgl. Abb. 29 und 30)*

Rätisches Museum Chur. Die Bilder werden zurzeit restauriert

Les scènes macabres de Coire. En 1543, un peintre éminent, que l'on ne peut plus identifier avec certitude, a peint en grisaille une suite de 36 scènes sur le mur du palais épiscopal de Coire. Ce sont pour la plupart des représentations libres, agrandies 300 fois, des petites gravures sur bois de Holbein le Jeune qui avaient paru en impression cinq ans plus tôt, en 1538. Toutefois, c'est une autre conception picturale qui s'exprime dans ces grisailles rehaussées de blanc, où le paysage et le ciel sont en harmonie et qui, malgré quelques endroits très abîmés, sont restés encore aujourd'hui saisissants.

31 *La Mort et l'évêque, la Mort et le duc.*

32 *La Mort et le gentilhomme, la Mort et le chanoine (cf. ill. 29 et 30)*

Musée rhétique de Coire. Les fresques sont en cours de restauration

I dipinti del ciclo della morte a Coira. Nel 1543, un pittore di valore, del quale non si è potuta stabilire con precisione l'identità, dipinse in tecnica grisaille una serie di 36 scene su una parete del castello vescovile di Coira. I soggetti sono stati per lo più ripresi liberamente, e ingranditi circa 300 volte, dalle piccole silografie di Hans Holbein stampate cinque anni prima, nel 1538. Da queste figure grigie, sfumate in bianco, si sprigiona però una fascino diverso, per così dire pittoresco; ancora oggi, nonostante il grave deterioramento di una parte dei dipinti, chi contempla l'opera si sente preso dal fascino che si sprigiona soprattutto dall'atmosfera ricreata dal paesaggio e dal cielo.

31 *La morte e il vescovo, la morte e il duca.*

32 *La morte e il gentiluomo, la morte e il canonico (cfr. le illustrazioni 29 e 30)*

Museo retico di Coira. I dipinti sono attualmente in fase di restauro

The Dance of Death in Chur. An artist of some importance who cannot now be identified with any certainty painted a cycle of 36 scenes in grisaille on a wall of the episcopal castle in Chur (Coire) in 1543. The pictures proved to be chiefly free interpretations, enlarged some 300 times, of the small woodcuts by Hans Holbein that had been printed five years before. But the painterly feeling expressed in these grey paintings with their white highlights is quite different. Here sky and landscape create their own atmospheric effect and can still move the modern observer although some of the pictures have suffered badly from the ravages of the years.

31 *Death and the Bishop, Death and the Duke.*

32 *Death and the Nobleman, Death and the Canon (see Figs. 29 and 30)*

Rhaetian Museum, Chur. The pictures are at present being restored

Rudolf und Conrad Meyers Kupferstichfolge «Die menschliche Sterblichkeit unter dem Titel Todten-Tanz in LXI. Original-Kupfern.» 1759.

33 Der Ritter wird im wilden Zweikampf zu Pferd von dem kraftvoll zustossenden Tod aus dem Sattel geworfen. Das Kampfgetümmel im Hintergrund ist bezeichnend für alle diese spätern Todesbilder, die nicht mehr den einzelnen allein dem übermächtigen Gegner gegenüberstellen, sondern ihn stets in der menschlichen Gemeinschaft zeigen.

34 Dies wird besonders sinnfällig in der Todesbegegnung von «Maaler und Kunstverwandten»: dargestellt ist nicht mehr der stolze und selbstbewusste Künstler wie in Manuels Todesbild (25), sondern eine eigentliche Familienszene, bei der zwei noch jugendliche Menschen, Bruder und Schwester, von den düstern Dämonen aus der trauten Stube weggeführt werden. Zentralbibliothek Zürich



Ritter.
Der ist ein rechter Ritters mann
Der sich selb Vber vnder Rann
Hastu g-kämpfft nach S-Pauli Lehris
Wirdt dir bey glegt die Crown der Ehrn.

Série de gravures de la Danse funèbre de Rudolf et Conrad Meyer, 1759.

33 Dans un rude combat équestre le chevalier est violemment désarçonné par la Mort. Le tumulte guerrier à l'arrière-plan est caractéristique de la période tardive de ces représentations macabres, qui n'opposent plus seulement un individu isolé à son tout-puissant rival, mais qui le montrent dans son environnement humain.

34 Cela est particulièrement sensible dans la confrontation macabre «peintres et amateurs d'art»: ce n'est plus l'artiste fier et sûr de lui, comme sur le tableau de Manuel (25), mais toute une scène familiale où deux êtres encore jeunes – un frère et une sœur – sont entraînés hors de la chambre par de sombres démons

Serie di incisioni dedicata alla danza macabra e dovuta a Rudolf e Conrad Meyer.

33 Nel selvaggio duello a cavallo, il cavaliere viene violemmente disarcionato dalla morte. Il parapiglia della lotta riprodotto sullo sfondo è caratteristico di queste raffigurazioni del tardo periodo dedicate al tema della morte, nelle quali il singolo non affronta più da solo l'avversario strapotente, ma viene presentato in mezzo alla comunità degli uomini.

34 Questo particolare risalta soprattutto nell'incontro della morte con il pittore e gli amici: qui non è più raffigurato l'orgoglioso artista, sicuro di se stesso, quale lo aveva presentato Manuel nel suo dipinto della morte (25); ora ci troviamo dinanzi ad una vera e propria scena familiare nella quale un fratello e una sorella, ancora in età giovanile, vengono strappati all'intimità della casa dai tetri demoni

Dance of Death in copper engravings by Rudolf and Conrad Meyer, 1759.

33 The knight is flung from his saddle in the wild encounter by the powerful lunge of Death. The confused battle scene in the background is typical of all these later pictures of death, in which the individual is no longer alone in the unequal combat but is always shown as a member of a community.

34 This is particularly evident in the meeting of the "painter and art lovers" with death. It is not a proud and self-assured artist who is represented here, as in Manuel's picture (25), but rather a family scene in which two comparatively young people, brother and sister, are torn from their home surroundings by the grim visitors

29. ⁶⁵ Maaler und Kunstverwandte.



Maaler und Kunstverwandte.
Wem Gott seine Gestalt schöne gestalt,
Durch Widerburt, uns gemüht gemahlt;
Der fragt nichts nach dem Todtenbild,
Wer es gleich nach so scheinlich und wild.

peintes quelques années plus tôt, comme on peut le constater au premier regard, par exemple en comparant sur nos illustrations le personnage du chanoine. Toutefois, il ne s'agit pas simplement de l'imitation servile d'un obscur copiste. Reproduire minutieusement un modèle en l'agrandissant trois cents fois et animer pleinement le vaste espace, est déjà une gageure technique que souligne encore la différence d'inspiration du peintre de Coire, dont on ne connaît malheureusement pas le nom. La lumineuse netteté des confrontations macabres de Holbein s'estompe ici dans une ombre diffuse; des paysages romantiques et des buissons sauvages entourent la scène qu'éclairent des lumières intermittentes. A ce réalisme estompé correspondent des inscriptions plus mesurées: les traits de critique sociale sont partout atténués, l'image du comte assommé par le paysan a même été remplacée par la gravure de Dürer, «Le chevalier, la Mort et le diable». La vie seigneuriale de l'évêque Luzius Iler, qui aimait les arts, ne devait pas être troublée par de sombres épisodes sociaux s'ajoutant encore au funèbre «memento mori».

L'époque baroque, partagée entre la joie de vivre et l'angoisse de la mort, ne pouvait pas rester indifférente au sombre thème médiéval de la Danse macabre, et elle se l'est approprié sous une forme nouvelle. A Lucerne, ville restée fidèle à l'ancienne foi, où les jésuites s'étaient établis depuis 1574 et, par leur art moderne, avaient ouvert la voie aux nouvelles conceptions de vie de la Contre-Réforme, le peintre Jakob von Wyl peignit vers 1615 un «Miroir de la fugacité du destin humain» sur de grandes toiles destinées à leur couvent. Ce sont des peintures à l'huile au riche coloris conforme au style vénitien qui avait cours à l'époque. On ne compte plus ici que vingt-quatre couples qui sont surpris par la Mort suivant l'ancien ordre social, dans une juxtaposition ininterrompue de scènes dramatiques. Comme chez Holbein, les victimes sont représentées dans les vêtements de l'époque et vaquant à leurs travaux et à leurs habitudes de chaque jour; mais von Wyl, de même que Manuel et ses prédécesseurs, les a placées devant un arrière-fond uni afin de faire mieux ressortir l'atroce événement. On voit, sur notre illustration, la Mort saisir la jeune fille devant une table chargée de bijoux, ou maîtriser avec rudesse l'usurier qui se débat ou le marchand auquel elle arrache son fardeau. En revanche, elle s'approche doucement du peintre; c'est un thème que von Wyl et ses successeurs ont emprunté à Manuel. Ici c'est le jeune von Wyl lui-même qui, avec une mimique résignée, tenant l'appui-main dans la gauche et détournant son visage aux traits fins, s'abandonne à son sort. Sait-il déjà qu'elle ne tardera pas à l'enlever quand il aura à peine 33 ans? Un an plus tard, son élève Caspar Meglinger épouse la veuve du maître et prend aussi à sa charge ses six enfants. De Meglinger et de son atelier provient la Danse macabre qui orne les pignons triangulaires du pont des Moulins à Lucerne (Spreuerbrücke), dont la plupart des 67 tableaux qui la composaient sont encore aujourd'hui à leur place. L'écart artistique entre l'œuvre de Meglinger, peinte entre 1626 et 1632, et celle de von Wyl, est manifeste même dans les parties qui ne sont que du travail d'atelier. Mais toute la conception est égale-

33

34

Suite page 54



35

Jakob von Wyls Luzerner Totentanz. Die um 1615 für die Jesuitenkirche als mächtige Ölgemälde mit überlebensgrossen Figuren geschaffenen Bilder strahlen in Form und Farbe eine leuchtende barocke Pracht aus. Nicht abgetrennt vom Schicksal der Mitmenschen erfahren auch hier die Vertreter einzelner Stände, Berufe und Lebensalter ihr Todeschicksal. Die Bilder befinden sich heute im Lichthof des Luzerner Regierungsgebäudes (Rittersches Palais).

35 Die Jungfrau am Schmucktisch wird von zwei als Dienerinnen verkleideten Skeletten aus dieser Welt des äusseren Glanzes abgeholt. Den Wucherer greift der Todesbote derb an. Doch dem Maler, der sich selbst porträtiert hat, naht er sich sacht aus dem Hintergrund. Auf seinem Reiseweg wird der Krämer von hinten überfallen.

36 Mit dem geschwungenen Zweihänder sucht der Krieger vergeblich, den zustechenden Tod abzuwehren. Weltmännisch stolz steht der Bräutigam da und lässt sich von hinten her den Todesbecher füllen. Zwei düstere Boten, der eine mit Klängen auf einem knöchernen Xylophon, der andere mit einem lockenden Schmuckstück bemühen sich um die Braut im weissen Mühlsteinkragen. Sie nimmt, wie ihr Verlobter, von dem hintergründigen Geschehen keine Notiz, und beide scheinen dem Betrachter des Bildes ruhig entgegenzublicken

La Danse macabre de Lucerne, par Jakob von Wyl. Les grands tableaux à l'huile avec des personnages plus grands que nature, peints en 1615 pour l'église des Jésuites, reflètent par les formes et les couleurs la lumineuse splendeur de l'époque baroque. Ici encore, les représentants des différents états, métiers et âges de la vie, ne sont pas séparés de leurs semblables pour affronter la mort. Ces tableaux se trouvent aujourd'hui dans la cour du Palais Ritter où réside le gouvernement lucernois

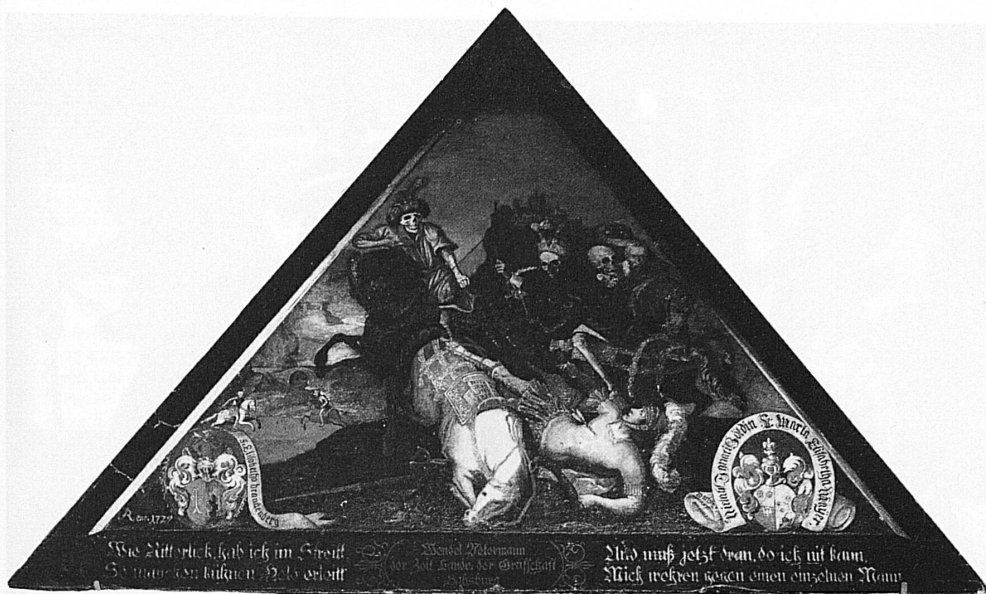
La Danza della morte lucernese di Jakob von Wyl. Immaestosi dipinti a olio, con figure di grandi dimensioni, creati verso il 1615 per la chiesa dei Gesuiti, sono una testimonianza dello splendore barocco sia nella forma che nei colori. Anche qui, è in mezzo agli uomini che i rappresentanti di diversi ceti e professioni, di età più diversa, apprendono il loro destino finale. I dipinti si trovano ora nella corte interna del palazzo governativo di Lucerna (Rittersches Palais)

Jakob von Wyl: the Dance of Death at Lucerne. The huge oil paintings with figures larger than life were painted for the Jesuit church about 1615 and irradiate a Baroque splendour of form and colour. Again as members of a human community, the representatives of various classes, professions and ages are overtaken by their personal fate. The pictures are now in the inner court of the Lucerne government building (Ritter Palace)

36



Photos: P. + W. Studer



40 Die Spreuerbrücke von Luzern. Die sehr alte Holzbrücke über die Reuss, die um 1300 noch Mühlensteg hiess, weil sie zu den Stadtmühlen hinüberführte, erhielt später den Namen Spreuerbrücke, weil man von ihr aus die Mühlenabfälle ins Wasser warf. Sie wurde 1408 neu gebaut und später immer wieder teilweise erneuert. Luzerner Eigenart ist der Schmuck der Brücken durch Tafelbilder im Dachstuhl, wie sie zuerst schon die Kapellbrücke mit schweizergeschichtlichen Darstellungen aufwies. Im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts erhielt auch die Spreuerbrücke ihren Bilderzyklus mit dem düstern Motiv des Totentanzes. Der Luzerner Meister Caspar Meglinger malte die dreieckigen Ölbildtafeln zwischen 1626 und 1636. Auch diese Darstellungen sind – wie in Manuels Berner Totentanz – mit Wappen ausgewiesene Stiftungen bekannter Luzerner Persönlichkeiten. Von den ursprünglich 60 Gemälden sind heute noch etwa 40 zu sehen. Mit kleinen Figurengruppen, meist in perspektivischer Rauntiefe, führt uns Meglinger seine vielfach selbst-erfundene Themen vor Augen. Überall steht da der Sterbende noch in der Gemeinschaft der Überlebenden. 37 der Ritter 38 der Probst 39 der Arzt

37



40 Le pont des Moulins (Spreuerbrücke) de Lucerne (40). Ce très vieux pont de bois a été construit en 1408; il a été depuis souvent rénové partiellement. Une caractéristique lucernoise est la décoration des ponts par des tableaux couvrant la charpente du toit, à l'instar des tableaux historiques qui ornent le pont «Kapellbrücke». Vers le milieu du XVII^e siècle, le pont des Moulins eut également son cycle de peintures consacrées au sombre thème de la Danse macabre. Le maître lucernois Caspar Meglinger peignit les trois tableaux triangulaires entre 1626 et 1636. Sur soixante tableaux, il n'en reste plus qu'une quarantaine. Meglinger nous présente des sujets, qu'il a souvent imaginés lui-même, à l'aide de petits groupes de personnages dans une perspective de profondeur et d'espace. On y voit partout le mourant mêlé à la communauté des vivants. 37 le chevalier 38 le prêtre 39 le médecin

40 Lo Spreuerbrücke di Lucerna. L'antico ponte di legno venne ricostruito nel 1408 e rinnovato costantemente in epoche successive. Caratteristici di questo ponte lucernese sono i motivi che ornano la travatura; l'idea venne ripresa dai quadri di storia svizzera riprodotti sul Kapellbrücke. Nel secondo quarto del XVII secolo anche lo Spreuerbrücke venne dotato di un ciclo di quadri dedicati al tetto motivo della danza macabra. Il maestro lucernese Caspar Meglinger dipinse a olio le tavole triangolari fra il 1626 e il 1636. In origine il ciclo comprendeva 60 dipinti di cui quaranta sono tuttora conservati. Mediante piccoli gruppi di figure, collocati per lo più nella profondità di spazio creata dalla prospettiva, Meglinger ci presenta tutta la ricchezza dei temi di sua creazione. In tutti i motivi, il morente è al centro della comunità di chi gli sopravvive. 37 il cavaliere 38 il priore 39 il medico

38



40 The Spreuer Bridge in Lucerne. This ancient wooden bridge was rebuilt in 1408 and has undergone repeated partial renovations ever since. A speciality of Lucerne is the decoration of its bridges with pictures fitted under the roof, a system first adopted when scenes from Swiss history were used on Chapel Bridge (Kapellbrücke). In the second quarter of the 17th century the Spreuer Bridge was also given its picture cycle—with the lugubrious theme of the Dance of Death. Master Caspar Meglinger of Lucerne executed the triangular oil paintings between 1626 and 1636. About 40 of the original 60 pictures are still on view today. Meglinger presents his themes, mostly of his own imagining, in small groups of figures, usually in scenes in which perspective creates a strong sense of depth. The doomed individual is always seen in the company of those who will survive him. 37 the knight 38 the provost 39 the physician

39



Was kennst du dich zum Regner
Du bist schon gefallen in vrenhener
Kein Hof noch wach Kein hieses frucht
Gemeinschaft vor meiner wucht

Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener
Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener

Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener
Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener

Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener
Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener

Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener
Das ist ein aus dem hiesigen
Die hiesigen sind schon in vrenhener

deste gratification, allait prier régulièrement le rosaire pour les âmes. Dans les Grisons, des ficelles avec des nœuds fixées au crâne indiquaient combien de prières avaient été dites. Les âmes en peine, particulièrement celles des condamnés qui avaient été exécutés, passaient pour de puissants intercesseurs. La «Légende des morts reconnaissants», qui sortent des tombeaux et des ossuaires pour défendre leur bienfaiteur contre ses ennemis, est souvent représentée dans les ossuaires de Suisse (ill. 66). La véritable fonction de l'ossuaire consiste, à côté du culte des morts, dans la conservation des dépouilles mortelles. Il s'agit généralement d'ossements ou suivant la composition du terrain (par exemple à Palerme ou à de très hautes altitudes où le sol est le plus souvent gelé) de corps momifiés ou desséchés. Le fossoyeur devait habituellement procéder au dépôt dans l'ossuaire de deux cadavres à la fois, et souvent au nettoyage des os, ce qui donnait lieu à des plaintes à cause de l'odeur nauséabonde et du désordre. En Lorraine et en Alsace, la famille en deuil se réunissait de nouveau à cette occasion pour des adieux définitifs. A Beckenried, le fossoyeur demandait à la famille si elle désirait que le fils aîné, ou un autre enfant, portât lui-même le crâne du père à l'ossuaire. L'amoncellement des ossements dépend de la conception de la mort qui régnait à l'époque et qui détermine, conjointement avec le culte des morts, les détails de l'architecture de l'ossuaire. Obligée de me limiter à des généralités, je ne puis m'étendre plus longuement sur des particularités régionales. A l'origine, les dépouilles mortelles étaient sans doute entassées dans des fosses communes. Ce n'est que vers le début du second millénaire que l'on a creusé des caveaux et édifié au-dessus des chapelles. Le culte des morts et le culte de la fécondité sont fréquemment enchevêtrés. C'est sans doute la raison pour laquelle les distributions de pains avaient souvent lieu devant l'ossuaire et que, dans le canton de Lucerne, l'étage supérieur n'était pas une chapelle mais un grenier. Il est intéressant de noter la similitude de ce genre d'ossuaires à deux étages avec les entrepôts gothiques en pierre, qui avaient aussi deux étages, ainsi que l'alternance des destinations sacrée et profane dans ces deux types d'édifices. Tandis que l'on entreposait du blé dans l'ossuaire sanctifié, il était d'usage d'allumer le samedi dans les entrepôts des cierges pour les âmes en peine. Les vicissitudes économiques, politiques, sociales et religieuses qui ébranlèrent la société à la fin du Moyen Age, et surtout les terribles épidémies de peste, suscitérent un déferlement d'œuvres littéraires et artistiques consacrées à la précarité de la condition humaine. Les ossements symbolisaient le «memento mori». Les caveaux devinrent plus accessibles. On construisit des édifices à un étage caractérisés par une façade ou une partie de façade sans fenêtre. Devant se dressaient les «grilles des morts» (ill. 58), qui étaient des claies de bois généralement peintes en rouge derrière lesquelles s'entassaient la grande masse anonyme des ossements, témoignage du destin éphémère des hommes. Sur le mur opposé se trouvait en général une large fenêtre en forme de cintre, la «fenêtre des âmes» permettant de voir les ossements qui rappelaient la vanité de l'existence terrestre et incitaient à prier pour le repos des âmes en

peine. Souvent, toute la façade donnant sur le cimetière était en arcades, de sorte qu'en venant au cimetière on était obligé de voir les grilles des morts.

Au XVI^e siècle, l'iconographie de la mort se modifie. L'art nordique de la Renaissance et le maniérisme conservent le thème de la mort, mais y joignent souvent des confrontations piquantes ou érotiques. A partir des Danses macabres de Niklaus Manuel et de Holbein, la ronde médiévale des morts est remplacée par une représentation individuelle du drame de la mort. Au XVII^e siècle, sous l'influence de la Contre-Réforme, de la guerre, des famines, des émeutes, de la peste et de la croyance à la sorcellerie, déferle toute une vague nouvelle d'œuvres littéraires et artistiques consacrées à la vanité de la vie terrestre. En Italie et en Bohême, ce sont même de vrais chefs-d'œuvre d'art décoratif baroque dont le matériau est fait d'ossements. Les ossuaires baroques de Suisse centrale rendent compte de cette relation avec la mort, devenue individuelle. Ils se rapprochent par l'architecture du type général des chapelles, mais remplacent les grilles des morts par de simples niches murales où ne sont plus exposés que des crânes isolés, souvent pourvus d'une inscription. Dans la région alpine, on trouve des ornements peints, des adages, des symboles des différentes classes ou des armoiries. En France, des cassettes en pierre portant des inscriptions, des filets de métal ou des draps de lin recouvrent les ossements de certains morts, qui gardent ainsi leur individualité.

Le culte des morts détermine bien d'autres détails de l'architecture, entre autres les deux portes que possèdent beaucoup d'ossuaires. Autrefois, l'office divin n'était pas limité au chœur de l'église; à certains jours, des processions passaient en répandant des bénédictions et des exorcismes à travers les tombes jusqu'à l'ossuaire. Le rituel de l'entrée et de la sortie a toujours eu une grande importance dans la liturgie chrétienne. On voit aujourd'hui encore en Bavière les processions du «de profundis» entrer dans l'ossuaire par une porte et en sortir par l'autre. D'autres ossuaires à deux portes forment le portique d'entrée du cimetière, par lequel passe le chemin rituel de l'église. D'une part, la vue du mur fait de crânes devait rappeler aux fidèles leur destin mortel et les inciter à la contrition, d'autre part, la signification juridique, religieuse et magique des clôtures, des portes et des seuils était très importante. C'était particulièrement le cas pour la porte du cimetière, qui séparait le domaine sacré du domaine profane. On y déposait et y bénissait la dépouille mortelle une dernière fois pour que les démons accompagnant le cortège funèbre fussent exorcisés et que le mort prît congé de sa patrie terrestre, comme aussi pour empêcher des esprits maléfiques de ressortir pour aller tourmenter les vivants. Les rites à la sortie du domicile mortuaire et sur le chemin du cimetière découlent des mêmes conceptions.

L'ossuaire, qui est souvent un bâtiment de peu d'apparence, peut être considéré comme l'expression de l'attitude autrefois très complexe à l'endroit de la mort et des morts: attitude où s'interpénétraient les idées et les fonctions les plus diverses, le christianisme et le paganisme, l'espérance dans la résurrection, les croyances et les superstitions, la religion et la magie.

Le thème de la Danse macabre en Suisse

Suite de la page 30

ment changée: elle est moins effrayante malgré son réalisme afin de ne pas heurter les goûts bourgeois. Les confrontations macabres ont lieu de nouveau dans le proche environnement des mourants. Mais les détails du paysage, des lieux et des personnages sont si foisonnants que l'on ne distingue presque plus l'événement et qu'il faut chercher dans la mêlée où se trouve le fatal Meneur de jeu. On ne s'étonnera pas de trouver à l'époque baroque une Danse macabre également à Fribourg en Nuithonie. Peinte par Pierre Wuilleret en 1608, elle orne le cloître des Cordeliers.

Mais également Zurich, ville réformée aux tendances iconoclastes, a connu au XVII^e siècle la Danse macabre, non par de grandes fresques publiques, mais par les modestes gravures des frères Rudolf et Conrad Meyer de l'an 1650. Certaines sont vaguement inspirées de la conception artistique de Holbein, mais tout y est plus simple, plus sobre. C'est à Manuel que se réfère l'idée du peintre de se consacrer aussi à lui-même une image macabre. Chez Conrad Meyer, qui dut encore terminer seul la série, le thème donne naissance à une scène macabre au sein de la famille. On y voit la Mort attirer à elle son jeune frère Rudolf travaillant devant son cheval, ainsi qu'une sœur toute jeune, tandis qu'elle épargne encore le vieux père et que, dans le fond, le peintre lui-même observe la scène. Ainsi l'horrible ronde des messagers de la Mort, déjà en putréfaction, unis aux grands personnages encore pleins de vie de la Danse macabre médiévale, continue à traduire une vision grave de l'existence dans une Suisse bourgeoise qu'éclairait déjà les premiers rayons du siècle des lumières.

Certes les temps ultérieurs, comme aussi l'époque actuelle, ont donné suffisamment d'occasions de représenter des destinées funèbres collectives. Mais les œuvres conçues de nos jours sont les créations originales des artistes; elles ne s'inscrivent plus clairement dans le contexte de l'ancienne tradition de la Danse macabre, qui s'était transmise pendant des siècles.

Traduit par Edmond Muller