Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 39 (1937)

Heft: 1

Artikel: Die Churer Todesbilder

Autor: Zinsli, Paul

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162046

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: 14.07.2025

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

Die Churer Todesbilder

Von Dr. Paul Zinsli

Eine seltsame und heute fast vergessene Bilderfolge mit unheimlichen Darstellungen blickt von den Wänden eines düster-kühlen Gemachs im tief eingesenkten Untergeschoß des Rhätischen Museums zu Chur. Hat sich der Blick des hier eingetretenen Beschauers erst ein wenig an das Halbdunkel des Raumes gewöhnt, dann lösen sich aus den schiefergrauen Tafeln zwischen dem schwarz-braunen Riegelwerk spukhafte Gestalten heraus: trotz der durch Alter verblaßten Linien, der in dunkelm Einerlei versunkenen Farbwerte und mitten aus Zerstörungen allerlei Art drängt sich da ein Baum oder ein Stück einer Landschaft, dort das gefaßte oder schmerzverzerrte Gesicht eines Sterbenden, immer wieder aber das eindrückliche Drohen eines bizarren Gerippes hervor. Und haben sich dem aufmerksamen Betrachter die sprechenden Einzelheiten mählich zu einem Ganzen zusammengeschlossen, so erkennt er mit Staunen in manchem dieser Wandgemälde die ihm durch ihre schlagende Kraft vertrauten Bildgedanken Hans Holbeins aus seiner holzgeschnittenen Folge der «Todesbilder».

Diesen Zusammenhang der Churer Todesdarstellungen mit dem Schaffen des großen Basler Meisters hat man freilich immer erkannt, seit unsere Wandbilder in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts nach langer Vergessenheit in einem Korridor des bischöflichen Schlosses entdeckt worden sind. Schon Jakob *Burckhardt* berührt 1857 in seiner «Beschreibung der Domkirche von Chur», der ersten kunstgeschichtlich bedeutsamen Würdigung der Denkmäler «auf dem Hof», auch unsern Zyklus. Dieser Totentanz — heißt es da — «wiederholt im Großen einen Theil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Holbeins, und zwar so vortrefflich, daß man den originalen Strich des Meisters beim ersten Anblick kaum vermißt, so unwahrscheinlich auch die eigenhändige Ausführung bleibt».

Völlig der Vergessenheit entrissen und sogar in den Mittelpunkt des Tagesinteresses gestellt wurden unsere Bildwerke für eine kurze Zeit, als der Zürcher Kultur- und Kunstgeschichtsprofessor Friedrich Salomon *Vögelin* in einer 1878 erschienenen, stattlichen Untersuchung über die «Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur» [1]) dieses Unwahrscheinliche wahrscheinlich zu machen versuchte. In dieser eingehenden, besonders durch sorgfältige Aufnahme des Tatbestandes verdienstlichen Schrift verficht Vögelin mit viel Scharfsinn und kunstgeschichtlicher Kenntnis die These, daß Holbein selbst mit einigen seiner Schüler diese Churer Werke geschaffen habe. Ja, der Wunsch als der Vater des Gedankens bringt es sogar scheinbar zustande, die Entstehungszeit der Fresken ungefähr auf das Jahr 1518 festzulegen. Damals kam Holbein wohl irgendwo über die Schweizer Berge von seiner Italienfahrt nach Basel zurück, und er hätte sich dabei freilich eine Zeitlang in Chur aufhalten können. Nach Vögelin wären nun die Churer Wandbilder die ersten Fassungen, ja sogar die an Ausdruckskraft und in der Komposition vielfach überlegenen Entwürfe für das berühmte Holbeinische Holzschnittwerk von ca. 1525. Vögelins Zuschreibung fand vielerorts ein lautes, zustimmendes Echo [2]).

Die Aufnahmen zu den Abbildungen 3, 4 und 11 erstellte das phot. Atelier Lang in Chur, die übrigen der Verfasser.

[1]) F. S. Vögelin, Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder, Zürich 1878, herausgeg. v. d. Antiq. Gesellschaft.

[2]) Vgl. z. B. E. Périer, Les Fresques d'Holbein au Palais Episcopal de Coire, Revue Suisse des Beaux-Arts 1878, S. 33, 41, 49. — Es ließe sich wohl eine reiche kritische Literatur zu Vögelins These zusammenstellen nach Périers Andeutung: «Cette pénible et savante reconstruction n'a pas échappé au public d'outre-Rhin où elle a fait grand bruit dans le monde des connaisseurs.»

Da wandten sich zwei namhafte Kunsthistoriker mit gewichtigen Gründen gegen diese «Entdeckung» eines verschollenen, aber für die künstlerische Entwicklung des großen Basler Meisters bedeutsamen Werks. Schon 1876 hatte der bekannte Biograph Hans Holbeins Alfred *Woltmann* in seinem Werk über «Holbein und seine Zeit» (2. Aufl. II. S. 178) die Churer Bilder unter dem Kapitel «Alte Copien in Zeichnungen und Gemälden» aufgeführt. Nun suchte er in polemischer Kritik des Vögelinschen Standpunktes diese Einordnung der Fresken durch stilistische und historische Argumente zu stützen. Zu denselben Resultaten wie Woltmann kam unabhängig auch der Zürcher Kunsthistoriker Prof. *R. Rahn*. Beide Forscher, deren Aufsätze als entlegene Zeitungsartikel erschienen sind [3]), wiesen mit stilsicherem Urteil — es fehlt nämlich jedes historische Zeugnis über den Gemäldezyklus — die Wandbilder als «Kopien nach Holbein» der Mitte des 16. Jahrhunderts zu. Und sie vermuteten in ihnen sogar einen Auftrag des von den Zeitgenossen als Kunstfreund besungenen Fürstbischofs Luzius Iter, der von 1541 bis 49 regierte und nachweislich mit dem seit 1525 durch die Flucht seines Vorgängers Paul Ziegler verwaisten Bistum auch das Schloß auf dem Hof durch eine prächtige Ausstattung wieder herstellte.

Rahns Datierung «nach 1542» und Woltmanns Ansetzung zwischen die Jahre 1542 und 44 wurden schlagend bestätigt, als man anno 1882 um der bessern Erhaltungs- und leichtern Besichtigungsmöglichkeit willen die Gemälde vorsichtig von der Wand in der bischöflichen Residenz lösen und als episkopales Depositum in das Rhätische Museum überführen ließ. Bei dieser Gelegenheit wurde nämlich erst auf der mit Ornamenten gezierten dunkeln Riegelrahmung die Jahreszahl 1543 entdeckt. Mit einem so späten Entstehungsdatum der Bilderfolge konnte nun freilich die Urheberschaft Holbeins nicht mehr in Einklang gebracht werden; denn das Jahr 1543 ist der Zeitpunkt, an dem der Meister fern von seiner Heimat im größern Wirkungskreis am königlichen Hof in London, wo er seit über zehn Jahren zum zweiten Mal weilte, von der Pest dahingerafft wurde.

Seit dieser spannenden Auseinandersetzung und mit dem Erweis der Gemälde als Kopien wurde es wieder still um die Churer Todesbilder, ja sie traten für die Kunstgeschichte wieder fast ganz in das Dunkel der Vergessenheit zurück [4]).

Im folgenden soll nun versucht werden, dasjenige, was sich aus Vögelins eigenwilliger Schrift, aus der über Tages- und Zeitschriften verstreuten Holbein-Kontroverse und durch die Entdeckung des Entstehungsdatums als gesicherter Tatbestand herausstellt, festzuhalten, durch eigene Beobachtungen zu ergänzen und an sprechenden, zum ersten Mal publizierten photographischen Abbildungen die Eigenart des Werks zu bestimmen.

Über die *ursprüngliche Aufstellung* und den *Erhaltungszustand* berichtet eingehend die Arbeit Vögelins, in der die Malereien noch an ihrem alten Standort im bischöflichen Schlosse beschrieben werden. Durch spätere bauliche Veränderungen muß der schon bei der Entstehung nicht allzu helle Korridor noch bedeutend dunkler geworden sein, so daß unser Werk buchstäblich «in den Schatten gestellt» wurde, und dadurch auch der Nichtbeachtung, ja der fahrlässigen Zerstörung anheimfiel. Von der durch Riegelwerk in drei übereinander liegende Felderreihen aufgeteilten Wand ist der unterste Teil, der scheinbar einst mit einer Reihe dekorativer Vorwürfe geschmückt war, ganz zerstört. Während diese Felder wohl den benagelten Schuhen ein beliebtes Ziel boten, hat die zweite Reihe, mit der erst die eigentlichen Todes-

---

[3]) A. Woltmann, Die Todesbilder in Chur, Zeitschrift f. bildende Kunst 1878, Beiblatt Nr. 18. — J. R. Rahn, Die Todesbilder in Chur, Sonntagsblatt des «Bund» 1878, Nr. 12—15.

[4]) Spätere Erwähnung unserer Bilderfolge finde ich in dem von Samuel Plattner eingeleiteten, mit schlechten Nachzeichnungen versehenen Museumskatalog von 1885, ferner bei B. Haendke, Schweiz. Malerei des 16. Jahrhunderts, 1893, S. 211; Christ. Caminada, Bündner Friedhöfe, 1918, S. 125 f.

Abb. 1. Die Nonne und der Buhler

bilder beginnen, unter dem Verschönerungsdrang ewigkeitsdurstiger Hände viel gelitten, da sie sich in Schulterhöhe und bequemer Reichweite befand. Und weil ihre hohe Lage sie vor unbesonnenen Zugriffen schützte, ist die dritte Gruppe von Bildern am besten erhalten. Aber auch hier hat die Wirkung der Zeit, die Feuchtigkeit des Mauergrundes und offenbar mehrmalige Abwaschung ein Verblassen, eine Zersetzung und ein teilweises Nachdunkeln hervorgerufen. So befinden sich manche der Darstellungen heute in einem gar übeln Zustand, und für die meisterliche Kunst des Malers und die ursprüngliche Frische der Zeichnung legen nur wenige Stellen noch beredtes Zeugnis ab. Auf einen grauen, gelegentlich leicht durch sparsam hingesetzte, aber heute kaum mehr sichtbare gelbe, blaue, grüne und rote Töne belebten Grund hat der Künstler einst die Zeichnung im feinen Liniengewebe der gehöhten weißen Lichter und der wohlakzentuierten Schattenkonturen sicher hingesetzt. Eine bedeutende künstlerische Leistung verraten diese Wandbilder zweifellos, wenn auch der Meister nach Form und Gehalt der Holbeinschen Holzschnittvorlage verpflichtet ist; denn eine solche Umsetzung der kleinen Graphikblättchen von 6,5 zu 5 cm auf das Format eines Wandbildes von ungefähr 120 zu 90 cm, eine Übertragung aus der spröden Linienführung des Schwarzweißdrucks in die an eine Federzeichnung erinnernde, reizvoll hingesetzte Pinselkunst bedeutet mehr als ein bloßes Kopieren!

Aber freilich, um die Autorschaft eines Zeichners vom Ausmaße Holbeins zu erweisen, kann auch die beachtenswerte Kunst der Churer Bildwerke nicht genügen, selbst wenn man die schlechte Erhaltung in Betracht zieht, die den originalen Linienzug weitgehend zerstört haben dürfte. Vögelin erklärt deshalb alle Schwächen in unserer Bilderfolge, für die er nicht eine Schülerhand verantwortlich machen kann, als störende *Übermalung* einer spätern Zeit. Nach seiner Meinung sollen im 17. Jahrhundert die Gemälde, um den neuen Anforderungen nach stärkerer Plastik zu ge-

nügen, durch Vertreibung der Lichter und durch dunkle Lasuren «verbessert» worden sein. Ebenso sollen auch erst in dieser Zeit die meisten Figuren ihre schwarzen, auffälligen Umrisse erhalten haben. Und durch all das wäre dann die Holbeinische Strichführung fast ganz verdeckt worden! Schon Rahn ist über dieser Voraussetzung der Holbeinthese stutzig geworden und erklärt demgegenüber, man müßte eigentlich bildender Künstler sein, um bei dem jetzigen Zustand der Bilder die schwierige Frage zu lösen, wo der originale Strich des Meisters und spätere, wiederholte Übermalung zu unterscheiden sei.

Nun läßt sich aber wenigstens an *einer* Fassung unserer Todesbilder mit Deutlichkeit erweisen, daß das Gemälde unter *keinen* Übermalungen späterer Zeit gelitten hat (Abb. 1).

Zwar drängen sich in der Darstellung der «*Nonne*» jene dem Restaurator zugeschriebenen Stilmerkmale geradezu auf: die schwachen und unbestimmten Lichter, die harten, schwarzen Konturen und besonders jene dunkle, in den bräunlichen Lasuren fast malerische Haltung des Ganzen. Vögelin erklärt denn hier auch unbedenklich: «Dieses Bild hat besonders stark gelitten. Der «Restaurator» hat die Figuren aufs grausamste übergangen und sich eingreifende Änderungen, z. B. im Kostüm des Buhlen, erlaubt...» (S. 45). Demgegenüber vermittelt uns nun eine Inschrift den sichern Beweis, daß diese einem Übermaler zugeschriebenen Mängel und holbeinfremden Stilmerkmale schon der ursprünglichen Fassung angehört haben müssen. Freilich ist das nicht eine urkundliche Notiz; aber die selben Hände, die unser Gemälde durch die Zeiten immer bedrohlicher ruinierten, haben mit ihren Kritzeleien unfreiwillig ein wenig die Geschichte des von ihnen mißachteten Werks erhellt. Und gerade in dem der Übermalung bezichtigten Kostüm, auf den Pluderhosen des Buhlers, hat einer dieser von einem zeitlosen Laster befallenen Autoren einige lateinische Worte eingeritzt: «gloria patri et filio, gloria in spiritu et spiritu in sancto sicut erat in prin..», der Schluß ist undeutlich[5]). Bedeutsam aber für unsern Zusammenhang wird diese zufällige Inschrift durch das beigefügte Datum: zwischen den wohl als Mariensymbol erklärlichen Initialen MP und über einer dekorativen Kette von drei W steht die Jahreszahl 1579[6]) (Abb. 2).

Eine genaue Betrachtung dieser Schriftzüge widerlegt nun die Annahme, das Bild sei einmal entstellend übermalt worden; denn diese noch im 16. Jahrhundert hingekritzelten Lettern graben sich ja schon in die rotbraunen Lasierungen ein, die für die barocke «Verbesserung» bezeichnend sein sollen, und verletzen dabei auch die dicken Schwarzkonturen! Ist eine solche Darstellung mit malerischen Verwaschungen und harten Umrißlinien aber für das Bild der «Nonne» als ursprünglich erwiesen, so muß die Annahme einer spätern, entstellenden Restaurierung auch bei den andern stilistisch ähnlichen Bildern fallen gelassen werden. Freilich mögen einzelne nachträgliche Ausbesserungen trotzdem noch festzustellen sein. So verrät etwa das auffällige Glänzen einiger Stellen gerade in der Darstellung der «Nonne» wie das gegilbte und fast versunkene Weiß der Lichter, daß das Gemälde, wohl um es kontrastreicher zu gestalten, einmal mit einem Firnis überzogen worden ist.

---

[5]) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. O. Vasella, Freiburg, ist diese Eintragung der entstellte Anfang eines Lobgebetes, Doxologie genannt: «gloria patri et filio, et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum, amen.»

[6]) Untersucht man übrigens auch die andern Tafeln auf die mutwillig hingezeichneten Zerstörungen hin, so erscheint das Werk fast wie ein Gästebuch, in dem sich Kleriker und wohl auch Besucher vom 16. bis zum 19. Jahrhundert eingetragen haben. Neben Namen und Daten finden wir auch lehrhafte und beschauliche Anmerkungen zum Gehalt der Bilder. «Der wil gottes g'scheh», ist in die Todesszene der «Nonne» eingekritzelt, und eine Hand legte in Rötelzügen dem den «Mönch» gewaltsam entreißenden Tod die Worte «Du muost mit mir kommen» in den Mund. Derselbe Verfasser schrieb in das Bild des «Altweyb» tiefsinnig: «Nihil certior morte».

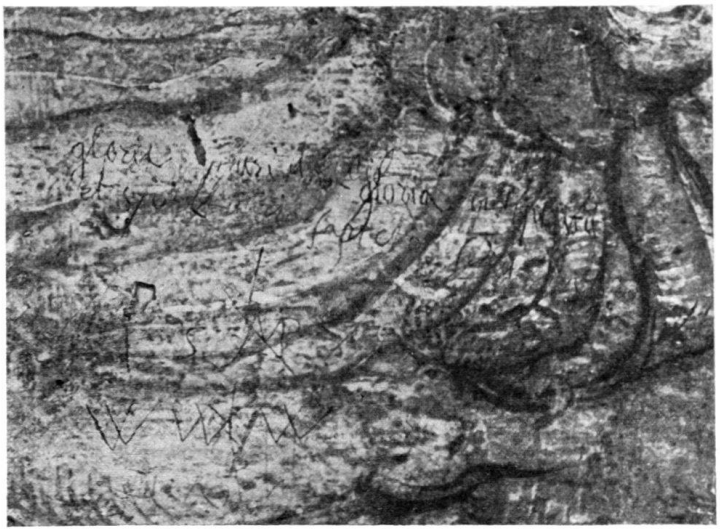


Abb. 2. Inschrift und Datum 1579 auf den Pluderhosen des Buhlers (s. Abb. 1).

Aber noch aus einem andern Grunde muß unsere «Inschrift» eine durchgreifende Übermalung des 17. Jahrhunderts ausschließen. Wenn schon 1579, also erst 36 Jahre nach der Entstehung, die Pietät vor dem Gemälde so weit geschwunden war, daß man unbedenklich darauf herumkritzelte, so läßt das wohl kaum auf einen großen Willen zur Erhaltung und Erneuerung des Werkes schließen; vielmehr erklärt es uns, warum durch die Jahrhunderte keine Stimme das Lob, geschweige denn etwas vom Dasein unserer Todesbilder verkündet hat. Nach den bisherigen Erörterungen sei vorläufig festgenagelt: die Churer Todesbilder sind das zwar schlecht erhaltene, aber im ganzen noch *originale*, von spätern «Zutaten» verschonte Werk eines nach den graphischen Vorbildern Holbeins arbeitenden Meisters aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

* * *

Dies Ergebnis erhärtet sich, wenn wir nun kurz die *Eigenart* unserer Bilderfolge nach Form und Gehalt durch einen Vergleich des Werkes mit seiner berühmten Vorlage zu bestimmen versuchen. Als unmittelbare Quelle kann nur eine der Buchausgaben der holzgeschnittenen Todesbilder in Frage kommen, da die Basler Probedrucke aus der Mitte der zwanziger Jahre von der in diesen und in Chur eingehaltenen Reihenfolge der Darstellungen abweichen. Die erste Buchausgabe mit der «natürlichen» Reihenfolge nach den sozialen Abstufungen der Stände erschien 1538, also fast anderthalb Jahrzehnte nach der Vollendung der Holzstöcke, ohne Holbeins Namen, bei den Brüdern Trechsel in Lyon. Ihr folgte die Anordnung der Churer Wandbilder, von einigen ursprünglichen Auslassungen und spätern Zerstörungen abgesehen [7]).

Welche von den Buchausgaben nun unser Maler benützt hat, läßt sich bestimmen durch die den Gemälden in Chur auf der Rahmung beigegebenen lateinischen *Bibelzitate*. Erst die gelehrten Herausgeber der verschiedenen Buchausgaben haben es nämlich für nötig befunden, die nach keiner Erläuterung verlangenden Holbeinschen Bildgedanken mit einer Beischrift moralisch auszudeuten. Freilich stimmt nun keine der Editionen in den Textstellen bis auf den letzten Buchstaben mit den Spruch-

[7]) Eine Darstellung, der «Arzt», scheint z. B. durch den Einbruch einer Türe, das Bildfeld der «Äbtissin» erst im 19. Jahrhundert bei einem unglücklichen Versuch, die Malereien von der Wand zu lösen, verloren gegangen zu sein. Auch gibt die heutige Aufstellung im Rhätischen Museum nicht mehr ganz die ursprüngliche Anordnung wieder.

Tod und Bischof Abb. 3 Tod und Herzog Phot. Lang, Chur

zeilen unseres wohl des Lateinischen wenig kundigen Churer Malers überein. Deshalb muß aber noch nicht mit Vögelins allzu scharfsinnigen Überlegungen auf eine beiden Werken gemeinsame literarische Quelle geschlossen werden (S. 58 f.). Woltmann hat richtig gesehen: dem Maler oder eher seinem geistlichen Auftraggeber muß die Lyoner Ausgabe von 1542 vorgelegen haben; denn nur diese lateinische Auflage des Werks kennt die drei über den Churer Einleitungsbildern stehenden Aufschriften «creatio, peccatum, maledictio» sowie die von der Fassung von 1538 sich unterscheidende Bibelstelle zum «Schiffmann». Die «originalen» Abweichungen in Chur — aus Platzmangel gekürzte Zitate oder bloße Abkürzungen von biblischen Namen — darf man wohl seiner Phantasie zutrauen!

Von den 41 Holzschnitten des Lyoner Drucks konnten aus Raumgründen in unserm Zyklus nicht alle als Wandbild wiedergegeben werden. Heute sind, wenn wir das Ersatzbild des «Grafen» mitberechnen, noch 35 Darstellungen erhalten. Es fehlen Kardinal, Arzt, Sternseher (Graf), Jüngstes Gericht und Todeswappen. Aber diese 35 Motive verteilen sich auf bloß 17 Felder, und zwar so, daß außer dem kleinen Kompartiment mit der Königsszene jedes Feld *zwei* durch ein Säulchen oder Ornamentband getrennte, selbständige Darstellungen enthält (Abb. 3). Ja, um möglichst viele von den Holbeinischen Vorbildern unterzubringen, werden gelegentlich auf *einer* Feldhälfte zwei ursprünglich unabhängige Szenen etwas unglücklich zu *einem* Bild verbunden; z. B. ist — und zwar streng nach der Lyoner Reihenfolge, nicht nach einem ersichtlichen Sinnzusammenhang — in die Landschaft hinter dem arbeitenden Adam das «Gebein aller Menschen» eingefügt worden, und das Bild der «Greisin» ist um die im Holzschnittwerk unmittelbar vorangehende Darstellung des «Altmann» bereichert worden [8]).

[8]) Es ist interessant, daß die einzige ähnliche Auswertung von Holbeins Graphik zu Wandgemälden in der Gertrudenkirche zu Wolgast in Pommern aus dem 17. Jahrhundert völlig un-

Tod und Papst Abb. 4 Tod und Kaiser Phot. Lang, Chur

Die Eigenart der Churer Todesbilder gegenüber ihrer gedruckten Vorlage besteht aber nicht nur in solch eigenwilliger Zusammenfassung gegebener Bildmotive. Auch in der planmäßigen *Auswahl* der holzgeschnittenen Darstellungen für den Wandschmuck zeigt sich eine zwar nicht in erster Linie künstlerische, aber für die Arbeit des Künstlers doch entscheidende Haltung. Das aus dem religiösen Untergrund Frankreichs im 14. Jahrhundert herausgewachsene Bildwerk des Totentanzes mit seiner herben Mahnung an das Sterben-müssen war freilich an einem Bischofshof kein außergewöhnlicher Vorwurf. Aber *Holbeins* «Todesbilder» sind eben nur noch motivisch verwandt mit jenen gemalten Predigten des 15. Jahrhunderts. Ihr Geist ist ein anderer: sie sind der Ausdruck einer neuen Zeit, die dem abgeleierten Lied des «memento mori» das stolze Wort «Vitam, non mortem cogita» auf dem Grabstein des jüngern Peter Vischer entgegenstellte. Als «Lebensbilder» hat man diese «Imagines mortis» geradezu bezeichnet. Aber nicht nur der wenig christliche Triumph des irdischen Daseins, den etwa die Lyoner Herausgeber in den Holzschnitten gar nicht beachteten oder doch durch ihre beigefügten Moralsprüche zu verwischen suchten, sondern vor allem die aus der Reformations- und Bauernkriegstimmung der zwanziger Jahre erwachsene, angriffige *Satire* des Renaissancemeisters mußte in der Residenz eines altgläubigen Bischofs und konservativen Fürsten Anstoß erregen. Freilich das Motiv der Standessatire und mit ihr auch die Kritik an der Kirche ist dem Bildgedanken des Totentanzes gleichsam «ab ovo» eigen. In einem gedruckten Todesreigen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts z. B. werden der «gute» und der «böse

abhängig von Chur zum selben Mittel greift und auch zuweilen ein paar Szenen zu einem einzigen Bild zusammenzieht (s. Vög. S. 78 Anm.).

Münich» unterschieden, und dieser folgt gleich auf den «Diep». Aber mit der Glaubensspaltung war der antiklerikale Geist auch in den Totentänzen schärfer geworden — man denke an den Zyklus des Nikolaus Manuel! — und auf katholischer Seite wurde man jetzt empfindlicher. Als Beispiel dafür, wie die Holbeinische Satire in unsern Wandgemälden abgewendet und die Holzschnittmotive an das geistliche Milieu angepaßt wurden, diene das Churer Bild der «*Nonne*» (s. Abb. 1). Im graphischen Vorbild ist die betende Figur durch das schwarze Kopftuch und das wohl vom Holzschneider mißverstandene Skapulier trotz des etwas weltlich ausgeschnittenen Gewandes doch deutlich als Ordensschwester gekennzeichnet. Rosenkranz und Altar unterstreichen nur die kirchliche Bedeutung des Motivs. Und es ist zweifellos ein scharfer polemischer Einfall Holbeins, den Tod, in Nachäffung seines Opfers als ein garstiges altes Weib, die Nonne in ihrer Kammer mit ihrem Buhlen überraschen zu lassen. Im Churer Wandbild sind nun aber die Merkmale, die die Szene in die Klause einer Ordensschwester verweisen könnten, nach Möglichkeit getilgt. Die Kleidung der Beterin ist hier so unbestimmt gehalten, daß etwa Vögelin im Gemälde einfach die «Jungfrau» dargestellt wissen will, der Rosenkranz ist aus ihren Händen verschwunden, und der Tod löscht nicht mehr die geweihte Kerze, sondern hebt nach herkömmlicher Weise das Stundenglas. Kurz: die beißende Holbeinsche Satire ist der Darstellung genommen.

Dieselbe mildernde Umänderung mußte sich in Chur auch die Holzschnittvorlage des «*Papstes*» gefallen lassen. Die geschnittene wie die gemalte Fassung des Themas geben zwar übereinstimmend den höchsten Herrn der Christenheit im Augenblick seiner höchsten Machtentfaltung, bei der Kaiserkrönung. Während die eine Todesgestalt, auf einen Stab gestützt, sich hinter dem Kopfe des Papstes hervorneigt — im Gemälde hebt sie wieder die übliche Sanduhr — äfft ein zweites Gerippe in der Haltung, durch den Kreuzesstab und den bequasteten Breithut den dabeistehenden Kardinal nach. In Chur ist aber dies Spottmotiv fallen gelassen. Ebenso sind auch die das Ende des Papstes abwartenden beiden Teufelchen zu seinen Häupten, von denen das eine mit einer fünffach versiegelten Bulle angeflogen kommt, weggelassen worden (Abb. 4).

Ähnliche Beispiele für die Verwischung der Holbeinschen Angriffe auf die zeitgenössischen Schwächen der Kirche lassen sich bei eingehender Betrachtung der gemalten Kopien mehren: so fehlt dem «*Mönch*» die Opferbüchse, an die er sich im Vorbild noch habgierig vor dem Tode festklammert, und der Tod, der den «*Abt*» verhöhnt, hat Mitra und Krummstab abgelegt. Ja sogar *harmlose* Anspielungen auf die Sphäre des Kirchlichen werden vermieden: die Begleiterin der Königin trägt nun sittsam ein Taschentuch statt des Rosenkranzes. Im gleichen Zusammenhang ist auch noch auf eine Änderung des Malers in den Gewändern der Frauen zu weisen: die nach der Mode der Zeit halb entblößte Brust etwa bei den Figuren der «Kaiserin» und der «Edelfrau» hat der Churer Künstler mit einem feinen Gewebe bis zum Hals bedeckt.

Aber nicht nur die geistlichen Belange in Holbeins Werk sind hier der Zensur unterworfen worden, auch die *weltliche* Kritik wurde am Hof des Fürstbischofs nicht geduldet. Im Druck hält der Recht sprechende «*Kaiser*» nur noch das zerbrochene Reichsschwert, das sprechende Symbol seiner Macht, in der Hand. Der Maler vermeidet diese Anspielung und schmiedet die Waffe wieder zusammen! Noch sprechender für die konservative Haltung des Churer Auftraggebers ist aber ein anderes Beispiel: auf den «Ritter» folgte im Holzschnittwerk die wilde Sterbeszene des «*Grafen*». Da erschlägt der klappernde Tod in der Gestalt eines aufrührerischen Bauern den erbärmlich sich duckenden gräflichen Herrn mit dessen eigenem Wappenschild. Für den Maler galt es nun, diese revolutionäre Darstellung zu verhüllen. Offenbar durfte er aber den «Grafen» in seinem Zyklus doch nicht fallen lassen wie Holbeins allzu

Abb. 5. Tod und Graf, nach Dürers «Ritter, Tod und Teufel»

beißende Fassung des «Kardinals». Da nun aber das Holzschnittwerk dem Churer Maler für die Komposition des «Grafen» kein fertiges Vorbild bot, zog er einfach den Dürerschen Stich mit «Ritter, Tod und Teufel» von 1513 zu Rate und suchte ihn zu einem in unsere Reihe passenden Todesbild umzuformen. Ein sprechendes Beispiel für die überzeitliche Wirksamkeit meisterlicher Graphik: der 1538 erst der Öffentlichkeit zugänglich gewordene Totentanz Holbeins wird schon 1543, und zwar nach der erst vor Jahresfrist erschienenen neuen Auflage, als Wandbild übertragen, und diesem Freskowerk wird der vor dreißig Jahren entstandene Dürerstich einverleibt — dazu all das noch in dem doch vom Kunststrom der Zeit recht abgelegenen Bischofsstädtchen in den Alpen! Unser Maler durfte nun aber nicht den «eques christianus», den Ritter ohne Furcht und Tadel Dürers geben, der gelassen dem Teufel und dem Tode trotzt. Für ihn galt es vielmehr, die Szene zu gestalten, in der der Reisige dem Knochenmann *unterliegt*. Im Todesschrecken wendet jetzt der Ritter betroffen das Haupt ab und wirft sich im Sattel zurück. In einer mit der Haltung des Sterbenden aber unvereinbaren Weise bewegt sich dagegen das Pferd noch wie unter der sichern Hand von Dürers todesmutigem Reiter in ruhiger Gangart schreitend neben den Unholden vorbei (Abb. 5).

Auffallend ist aber vor allem die Abweichung der Churer Gemäldefassung vom Meisterstich in der *Gewandung*. Den mächtigen Federbusch mag der Maler wohl aus dem Holzschnitt des «Grafen» übernommen haben. Aber Rahn schon hat erkannt, daß die übrige Umkostümierung des adligen Reiters — das mit einer Löwenmaske verzierte Schulterblatt mit einer Garnitur von Lederstreifen, die schönen Voluten an den Kniegelenken wie der kurze, unter dem Panzer hervortretende Waffenrock — nicht der freien Phantasie unseres Künstlers entsprungen ist. Der Maler konnte solche Motive zwar weder im Vorbild Dürers noch in den Holzschnitten vorfinden; aber er

entlehnte diese antikisierenden Elemente in der Absicht, die anderwärts entlehnte Komposition dem Stil der übrigen Todesbilder anzupassen, den alttestamentlichen Blättern Holbeins, die ja den Beschauer in vergangene Zeiten versetzen sollen. So ist denn dieser altertümlich und prunkvoll gewandete Ritter unter die von Holbein absichtlich aus der Gegenwart heraus erfundenen und im zeitgenössischen Kostüm entworfenen Gestalten der Todesbilder in Chur wie ein Fremdling hineingeraten.

Im übrigen weist aber unsere Gemäldefolge fast überall da, wo sie in den Trachten von der Vorlage abweicht, einen *moderneren* Charakter auf und verrät darin deutlich den modischen Geschmack der Jahrhundertmitte. Besonders klar springt dieser Zug unseres Malers nach zeitgemäßer Ausstattung dadurch in die Augen, daß er die noch meist bartlosen Männerfiguren Holbeins durch den nun als schön empfundenen Vollbart herausputzt. Den bezeichnendsten Beleg für das Modernisieren des Kopisten bietet das *Königsbild*, das er seines Breitformats wegen — es zeigt andere Maße, weil es in das besondere Bildfeld über einer Türe hineinkomponiert wurde — links und rechts durch zwei neue Figuren erweiterte. Hier hat nun schon Vögelin eingestehen müssen, daß die Tracht der dem Holzschnitt fremden Gestalten in den zwanziger Jahren noch unmöglich wäre. Man betrachte nur etwa die für die Mode um 1540 sprechenden zerschnittenen Oberschenkelhosen und den kurzen Schultermantel des vom rechten Bildrand halb verdeckten Edelmannes [9])! Vögelin hat auch schon darauf hingewiesen, daß der neu ins Bild gekommene, mit einem Turban ausgezeichnete Orientale in der Gruppe zur Linken des Königs jedenfalls in Beziehung steht mit dem 1535 veröffentlichten Bündnis Franz I. mit dem Türken Soliman II. Unsere Königsszene spielt ja am französischen Hofe. Das verrät im Wandbild zwar nur noch das mit Lilien bestickte Tuch hinter dem Sitz des Herrschers. Im Holzschnitt Holbeins aber ist deutlich und porträtartig der damalige König Franz I. gegeben. Durch den auch hier im königlichen Antlitz vom Maler angebrachten Bart ist aber diese individuelle Kennzeichnung in Chur verloren gegangen (Abb. 6). Ebenso hat der Maler den an die Züge Maximilians erinnernden «Kaiser» der Holzschnitte in einen bärtigen Herrscher umgewandelt, vielleicht in der Absicht, ein Bild des derzeitigen Regenten Karl V. zu schaffen. Eigenartig und für die Gedankenlosigkeit unseres Kopisten bezeichnend ist aber der Umstand, daß auf dem danebenstehenden Papstbild der Kaiser noch immer die jugendlichen Züge der Vorlage behalten hat. Und die gleiche Auflösung des Zusammenhangs zeigt sich nun auch in einem und demselben Bild, in der Darstellung des «Königs»: wo der Holzschnitt durch die zwei Fenster den Ausblick auf *einen* Platz bietet, läßt uns der Maler nur auf der einen Seite die Baulichkeiten der Vorlage erblicken; durchs andere Fenster aber führt er den Blick ganz unerwartet in eine freie, burgbekrönte Landschaft.

Mit der größten Freiheit behandelt der Churer Künstler durchwegs die *Architektur* seiner Vorlagen. Man beachte etwa, wie auf dem Bilde der «Nonne» der Bogen des Gewölbes auf der einen Seite sich in der Wand verliert, auf der andern aber in größerer Höhe in einem feinen Säulchen eine Stütze findet. Bei all den zahlreichen Abweichungen der Gemälde im Bereich des Architektonischen läßt sich trotz der gelegentlichen Umwandlung von Rund- in Spitzbogen nicht der Wille zu bestimmten neuern Formen erkennen; ein unmittelbarer Vergleich der Gemälde mit den zugehörigen graphischen Blättern vermag nur schlagend zu zeigen, wie schwung- und verständnislos gerade die Architektur bis in alle Einzelheiten hinein im Churer Werk erscheint. Man betrachte doch einmal einen Bauteil, für den sich kein Holbeinsches

---

[9]) Wie sich mit solchen Modernismen altertümliche Elemente in unserm Zyklus mischen, zeigt hier etwa wieder die, neben das modische Barett des Holzschnitts gehalten, recht «antiquarisch» anmutende Kopfbedeckung des Königs. Fortgeschrittene, fast ans Barocke grenzende Formen weisen dann etwa wieder die Krone in den Händen des Papstes und die Inful des Bischofs auf derselben Darstellung auf u. ä. m.

Vorbild fand — etwa die Säule zwischen dem Papst- und Kaiserbild — und man versteht Rahns hartes Urteil, daß sie an moderne Gußeisentechnik erinnere.

Neben solchen Unzulänglichkeiten und den erwähnten unbedachten Sorglosigkeiten lassen sich aber auch offensichtliche *Mißverständnisse* der Vorlage im gemalten Zyklus aufweisen. So hat der Maler beispielsweise den hohen Zylinderhut, den eines der Gerippe im «Gebein» trägt, in eine Schaufel umgewandelt. Er wollte damit eine ihm undeutlich scheinende Stelle klären und ausdeuten. Sogar an eigentlichen *Verbesserungen* dem Holbeinschen Original gegenüber fehlt es nicht. Die Figur des Königs etwa wird in der Churer Komposition aus der assymmetrischen Stellung des Holzschnitts streng und nach der Regel in die Mittelachse gerückt. Und in derselben dekorativen Anordnung verfährt der Maler bei der Verwendung von Holbeins «Ritter» und merkt offenbar gar nicht, wie mit dem Abrücken der Figuren vom linken Bildrand ins statische Gleichgewicht die mächtig-drängende Bewegung aus der Erfindung des Basler Meisters verloren geht. Eine *inhaltliche* «Verbesserung» des Malers läßt sich dann etwa auf dem Bildfeld mit dem «Adam», der «die Erden baut», nachweisen. Der Holzschnitt zeigt Eva mit dem Spinnrocken und *einem* Knaben, wohl dem Kain, an der Brust. Auf der Churer Fassung lehnt sich noch ein zweites Kind an die Stammmutter, und so wird das Gemälde nach dem Buchstaben durch das biblische Brüderpaar Kain und Abel vervollständigt. Seine Haltung als schulmeisterlicher Nachahmer und Besserwisser zeigt unser Maler aber ganz besonders deutlich in der Wiedergabe der Totengerippe. Holbein kennt nicht mehr die halbverwesten Leichen der alten Totentänze; denn das Malerisch-Modrige liegt seiner zeichnerisch-bestimmten Kunst nicht. Er stellt die düstern Gesellen hart und wirklich als fleischlose Skelette dar. Aber diese Gerippe sind nicht weniger schrecklich als die frühern Todesgestalten, weil auch sie trotz ihrer überzeugend naturalistischen Wirkung keineswegs bloß getreue Nachbildungen richtiger Skelette sind. Nicht nur daß die an Satyrn erinnernde Schwanzbildung und das Spitzrohr des Fauns an manchen dieser Todesdämonen der Phantasie des Künstlers entsprungen ist, Holbein gestaltet überhaupt das menschliche Knochengerüst eigenwillig nach seinen künstlerischen Eingebungen, um damit den Eindruck kräftig handelnder Gestalten zu erwecken. Goette, der in eingehenden Untersuchungen die Anatomie der Holbeinischen Todesfiguren betrachtet hat, gelangt zum Schluß, daß das Leben in diesen Gerippen geradezu erst durch ein Abweichen von der Naturwahrheit entstanden ist [10]). In völliger Verkennung ihrer künstlerischen Absichten berichtigt nun der Churer Maler seine Vorlagen auch in dieser Richtung: auf dem Holzschnitt des «*Edelmanns*» etwa zeigt das den Krieger fortzerrende Skelett ganz naturwidrig, aber für den Eindruck eines kraftvollen Stehens und Widerstehens notwendig, einen zweiten Oberschenkelknochen. Der Maler hat sich an dieser «Fehlzeichnung» gestoßen, hat aber durch seine Berichtigung nichts Besseres als ein schwächliches Klappergerüst zustande gebracht. Und trotz seinem Willen nach naturgetreuer Wiedergabe hat er es in allen Gerippen unterlassen, den untern Teil des Beins «richtig» durch Schien- und Wadenbein oder den Vorderarm durch Elle und Speiche darzustellen (Abb. 7).

Wenn wir so die wesentlichen Abweichungen des Gemäldes von den Originalblättern einer Betrachtung unterwerfen, so muß doch noch eine sofort in die Augen springende Änderung erwähnt werden: das Bild des «*Bischofs*» ist seitenverkehrt! Doch scheint diese Umwendung nur aus Gründen der Komposition vorgenommen worden zu sein, nur um die beiden Darstellungen zu einer Einheit zusammenzufügen (s. Abb. 3).

---

[10]) Alex. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897, S. 194 f. Daß Holbein übrigens eine genaue Kenntnis des Skeletts nicht fehlen konnte, beweisen schon «richtige» zeitgenössische Darstellungen, ferner aber auch die seit Jahrhunderten bekannte und geübte Sitte der Skelettierung von Leichen durch Auskochen (vgl. z. B. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 1928, S. 201).

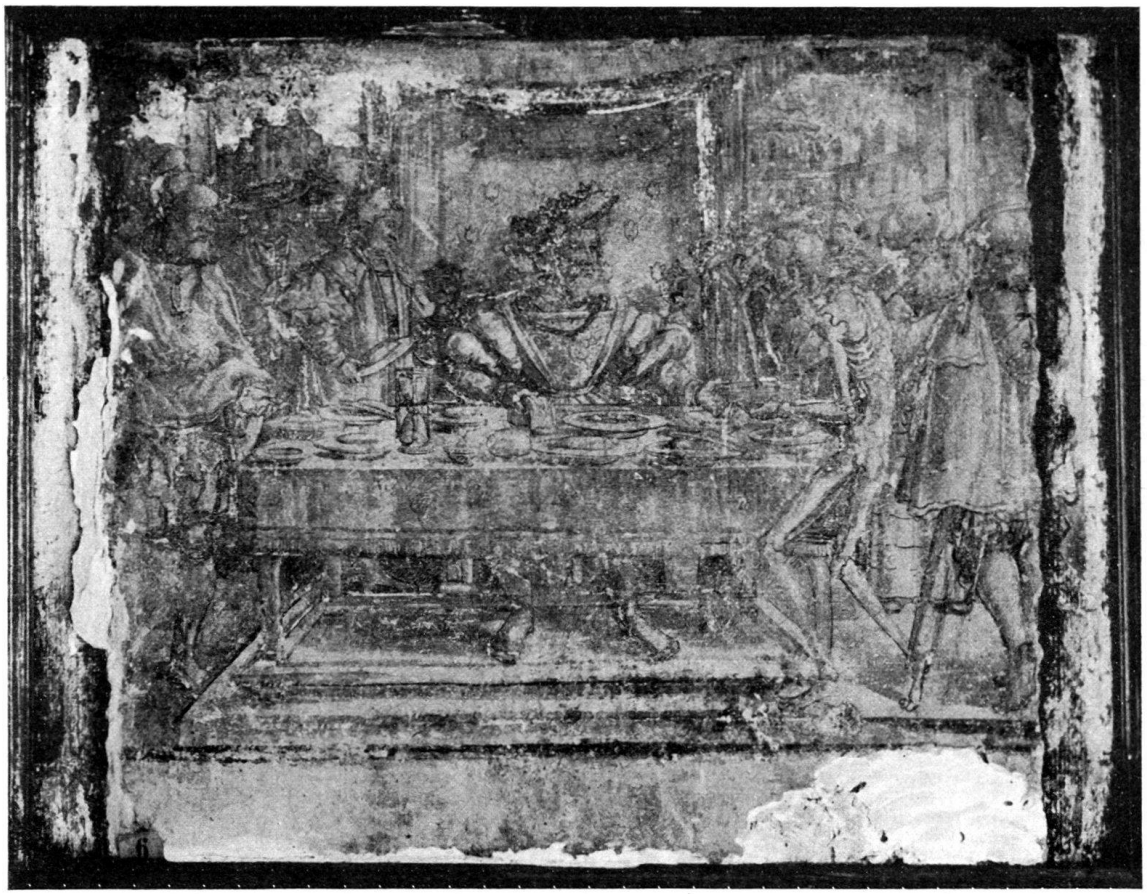


Abb. 6. Tod und König

Ganz besonders bedeutsam und für die Eigenart des Churer Zyklus entscheidend ist aber die *Umgestaltung des Hintergrundes*. Auf die Schwächen in der Wiedergabe der architektonischen Umwelt haben wir schon hingewiesen. Die Wahrnehmung dieser Unzulänglichkeiten hätte eigentlich eine Zuschreibung an Holbein zum vorneherein ausschließen sollen. Gehörte doch Architektur und Ornament zum Ureigensten von Holbeins Kunst: «Er konnte nicht leben, ohne sich von Zeit zu Zeit in die reine Vollkommenheit der architektonischen Formenwelt zu flüchten, und vielleicht lag hier die eigentliche Heimat seines Geistes. Merkwürdig im Vergleich mit allen andern deutschen Zeitgenossen ist seine Gleichgültigkeit gegen die *Landschaft*[11]).

Der Meister der Churer Todesbilder aber leiht gerade der Darstellung des *landschaftlichen* Hintergrundes seine offensichtliche Aufmerksamkeit. Nicht nur, daß in den Gemälden der leere, weiße Raum der Holzschnitte jetzt vegetativ belebt wird und daß Holbeins bloß dekorative Andeutungen von Tiefen und Horizontlinien aufschwellen und durch Binnenformen bereichert werden, so daß die Landschaft mit Fels- und Buschwerk im Gemälde die Figuren geradezu um- und überwuchert! Vielmehr gesellt sich zu dieser Verselbständigung des Hintergrundes als sprechendes Bildelement noch eine bezeichnende Umdeutung im künstlerischen Ausdruck: eine auffällige Richtung ins Stimmungshafte, ein Steigern der Formen ins Gebirgig-Wilde, kurz eine offensichtliche *Romantisierung* der Landschaft. Noch maßvoll kommt diese Tendenz zum Ausdruck im Bild des «*Ackermannes*». Schon das Holzschnittblatt

[11]) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, III, S. 121.

Tod und Edelmann Abb. 7 Tod und Domherr

bietet da einen reizvollen Naturausschnitt. In einer weiten, strahlenden Hügellandschaft — man hat darin die Höhenzüge des obern Baselgebiets sehen wollen (Stein) — begegnet der Tod dem Bauern bei seiner harten Feldarbeit. In dem im ganzen arg zerstörten Gemälde des Ackermanns schwingt nun der Horizont in viel bewegtern Linien; die milden Hügel sind hier in ein schroffes Bergmassiv umgebildet; eine deutliche Talsenkung dehnt sich unter dem hellen Himmelsstreifen zwischen den Berghöhen; der im Bündnerland unbekannte Chäsbisse-Turm im Mittelgrund hat einem Bau mit Spitzhelm weichen müssen. Der Künstler hat in diesem bergigen Hintergrund, von dem Vögelin voll Begeisterung erklärt, er gehöre «zum Schönsten, was in dieser Art von Nikolaus Manuel und Holbein existiert», einen *bestimmten* Eindruck aus der Umgebung der Bischofsstadt verarbeitet. Der Talausschnitt erinnert an die Ansicht des Bündner Oberlandes, wie sie sich dem Beschauer von Chur aus bietet — vor allem durch die charakteristische Berggruppe links, welche die fein ausgezeichnete Struktur der Signinakette mit den Erhebungen Oberhorn, Piz Feß, Piz Riein und dessen Ausläufern aufweist (Abb. 8).

Hat so im Gemälde des «Ackermanns» offenbar der unmittelbare Landschaftseindruck die Abänderung des Hintergrundes ins Gebirgige bestimmt und eine Übertreibung der Formen zugleich verboten, so läßt nun der Künstler, wo ihm kein landschaftliches Motiv vorschwebt, die Phantasie buchstäblich «ins Kraut schießen». In den Holzschnitten der «Austreibung» und der «Arbeit» ist die Stimmung des verstoßenen Menschengeschlechts und der kummervollen Öde durch eine knappe An-

deutung des Hintergrunds gegeben. «Statt dessen zeigt uns das Wandgemälde ein Chaos von Bäumen, Sträuchern, bizarren Felsen und Steinen, in welchem das Auge jede Spur eines einheitlichen Zuges vermißt» (Vögelin). Ähnliches wäre bei der «Greisin» und im «Ritter», ebenso in der Neufassung von Dürers Meisterstich zu beobachten; besonders deutlich aber in der Neufassung des «*Krämers*»: Im graphischen Vorbild spielt sich die Szene, in der *zwei* Gerippe sich mit dem furchtsamen Hausierer zu schaffen machen, silhouettenhaft vor einer freien, weißen Himmelsfläche ab. Im Churer Gemälde ist das zweite Skelett verschwunden. Statt dessen windet sich ein knorriger Baumstamm mit malerischem Astwerk hinter dem Krämer emport. Wild und gigantisch erheben sich in der Tiefe die frisch und locker hingesetzten Felszacken mit den so bezeichnenden herabhängenden Baumgebilden und burgbekrönte Bergspitzen in den bewegten Wolkenhimmel (Abb. 9). Diese Umformung der Todesbilder ins Phantastisch-Wilde durch einen übersteigerten, in malerische Gebirgsromantik übersetzten Hintergrund muß als ein bedeutsames *stilistisches Kennzeichen* unserer Malereien gewertet werden.

* * *

Wenn wir nun abschließend uns noch die Frage nach der kunstgeschichtlichen *Einordnung* unserer gemalten Todesbilder und nach dem mutmaßlichen *Schöpfer* des Werkes stellen, so sind wir zu ihrer Lösung ja auch heute noch ausschließlich auf solche stilistischen Merkmale angewiesen. Gesichert ist uns allein das Entstehungsjahr 1543 durch eine Aufschrift auf der ursprünglichen Fachwerkrahmung. Sonst findet sich auch nirgends ein Sterbenswörtchen aufgezeichnet, das von dem Dasein der düstern Fresken durch volle drei Jahrhunderte irgendeine Nachricht überlieferte. Nicht nur die durch Brände schwer heimgesuchte Dokumentensammlung der rhätischen Hauptstadt, auch das Archiv des bischöflichen Schlosses schweigt sich bislang völlig aus [12]). Und doch läßt sich vielleicht, abgesehen von den oben erwähnten, unfreiwillig einige Daten verratenden Kritzeleien auf dem Gemälde selbst mit allem Vorbehalt ein literarisches Zeugnis für die Wirkung unserer bildkünstlerischen Gestaltung auf ein sinniges Gemüt namhaft machen. Otto v. Greyerz hat einmal ein aus Bevers in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts erhaltenes Bündner *Totentanzlied* veröffentlicht [13]). Die vom Herausgeber wiederhergestellte Urform weist durch die Lautstufe auf einen oberdeutschen Dichter des 16. Jahrhunderts und der demokratische Geist wie mundartliche Einschläge machen sogar einen Bündner als Verfasser des Liedes wahrscheinlich. Könnte also der Dichter nicht unter dem Eindruck der Gemäldefolge stehen, wenn er den bittern Tod «für bäbstlich Heiligkeit», dem Kaiser «für sin Thron», «zum Künig in Palast», vor Fürsten, Markgrafen, Ritter, «rich und arm Mann» treten läßt [14])? «Jungfräulein» und «Jüngling», die im Holbeinischen Vorbild nicht zu finden sind, konnte der Dichter sehr wohl der Churer Umgestaltung der «Nunne» entnehmen! Und auch der «Doktor» soll sich nach Vögelins Angabe einst in einem Feld in Chur befunden haben, das später bei der Einfügung einer Türe herausgebrochen wurde. An die Todesbilder im Schloß erinnert im Lied vor allem der Umstand, daß das alte Motiv des Tanzes verschwunden ist und daß zugleich die mit den Bildzyklen sonst überlieferte Dialogform aufgegeben ist; nur der Tod spricht

---

[12]) Mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Archivar Battaglia stand mir das bischöfliche Archiv ganz zur Durchsicht offen, aber die von H. Rott (S. 196) gehegten Hoffnungen auf neue Aufschlüsse haben sich für meine Fragen nicht erfüllt.

[13]) O. v. Greyerz, Schweiz. Archiv f. Volkskunde, Bd. 25, S. 161 f. Es sind übrigens noch zwei ähnliche bündnerische Todesgedichte in romanischer Sprache erhalten, von denen das eine, über 300 Verse lang, ein eigentliches Totentanzlied in der alten Dialogform ist; Übersetzungsproben bei Caminada, Bündner Friedhöfe, S. 132, 134.

[14]) Auch v. Greyerz denkt an einen solchen Zusammenhang.

und preist seine Macht [15]). Nun ist es einer der bezeichnendsten Züge des Holbeinschen «Totentanzes» und damit auch der Churer Kopie, daß er nicht wie die alten

Abb. 8. Tod und Ackermann. Ausschnitt

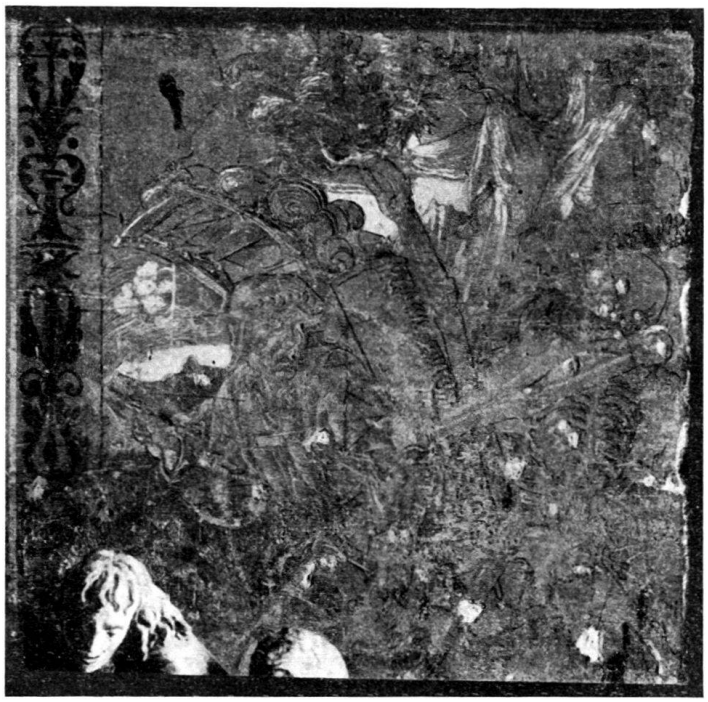


Abb. 9. Tod und Krämer. Ausschnitt

[15]) Demgegenüber kannten die allerältesten Begleitverse der gemalten Totentänze nur die Klage der Sterbenden, nicht aber die Aufforderung des Todes.

Fassungen an Kirchhofswänden nur eine Illustration für den in Wechselrede beigefügten Text darstellt, sondern unter Verzicht auf die überlieferten Begleitverse seine eigene deutliche Sprache spricht. Also war unser Lieddichter bei der Ausdeutung der gemalten Szenen auch *frei* von jeder literarischen Vorlage.

Freilich eine aufschlußreiche Quelle für die kunstgeschichtlichen Belange unseres Werks bedeutet dies «Totentanzgedicht» auf keinen Fall. Von den *stilistischen* Anhaltspunkten, die uns nun sicherere Wege weisen sollen, muß vor allem jenes Vorherrschen einer romantischen, burgenbekrönten Berglandschaft beachtet werden. Zweifellos hat der Churer Künstler eine nachhaltige Einwirkung der sog. *Donauschule* erfahren, die in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts recht eigentlich den stimmungshaften Eigenwert der Landschaft entdeckt hat. Diese Kunstrichtung, die sich um die Hauptmeister Altdorfer und Huber herum gruppiert und räumlich und zeitlich weit hinauswirkt, tritt in dem weiten Raum vom Tirol bis zum Jura als typisch süddeutsche Landschaftsromantik greifbar in Erscheinung: *sie* gibt die Natur wieder mit wilden Gipfeln, mit moosigen Gründen und in der krausen Fülle frei wuchernden Buschwerks. Man könnte aus stilistischen Gründen also sehr wohl mit Rahn und Woltmann an einen schweizerischen, ja vielleicht einen einheimischen Maler als Schöpfer unserer Todesbilder denken. An guten, in einer Schultradition schaffenden Zeichnern war ja in der damaligen Zeit auf unserm Boden kein Mangel (Scheibenrisse!). Und doch ist das Raten auf einen Schweizer Künstler — man hat deren verschiedene namhaft gemacht — wenig Erfolg versprechend. Schon Haendke hat durch eine Bemerkung den Blick auf den engern Kreis der «*Bodenseeschule*» verwiesen und sich von ihrer eingehenderen Erforschung wesentliche Aufschlüsse versprochen. Die Herkunft aus dem Kunstkreis um Konstanz wird für unsere Malereien aus zwei Gründen nahegelegt: einmal weist die Technik der Grisaillemalerei nach dem Konstanzer und dem von ihm abhängigen Gebiet [16]), zweitens aber läßt sich auch nachweisen, daß Bünden seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert mit Kunstwerken aus dem Bereich um den Bodensee geradezu beliefert wurde. Ein Meistername für unsern unbekannten Maler konnte nun freilich auch seit der gründlichen Durchforschung dieses Kunstkreises in den umfassenden Archivarbeiten von Prof. H. Rott nicht durch ein schriftliches Zeugnis gesichert werden [17]).

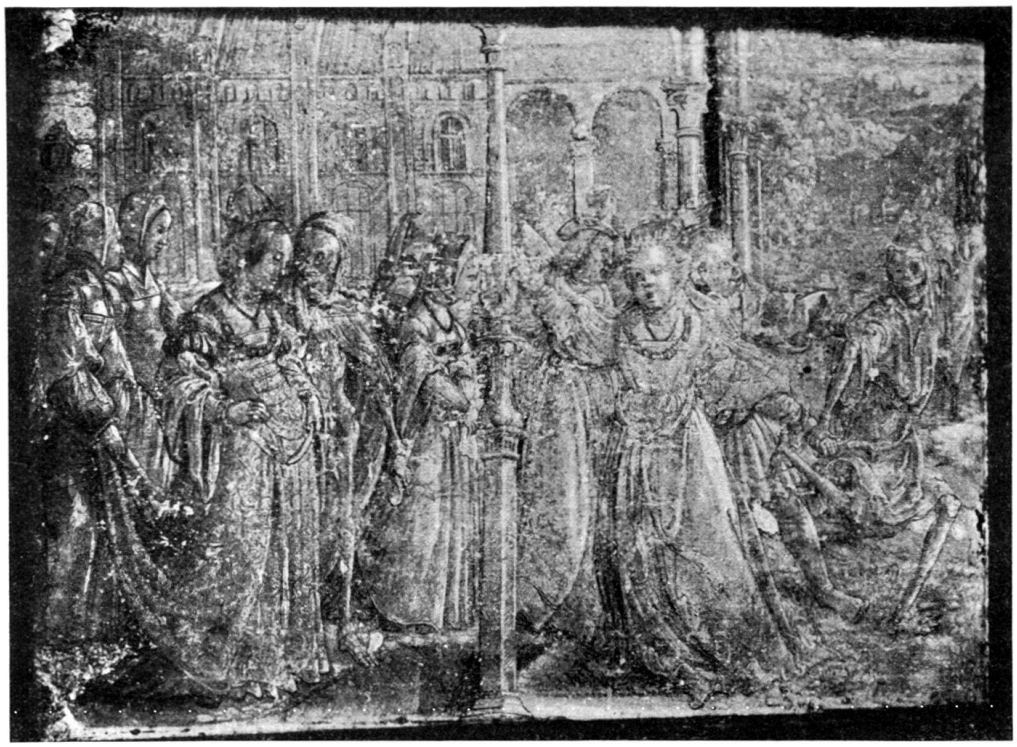
Nun aber gibt es wenigstens in Chur selbst einige *Werke*, die mit dem Maler der Todesbilder in einen nähern Zusammenhang gebracht werden müssen. Schon Jakob Burckhardt hat erkannt, daß der 1545 datierte und von Bischof Luzius Iter gestiftete *Laurentius-Altar* in der Kathedrale zusammengesetzt ist aus Tafeln verschiedener Hände. Von dem kleinen Untersatzbild mit der «Marter des Heiligen» [18]) erklärt dieser Gelehrte, es könnte «nach den besondern Eigentümlichkeiten der Zeichnung und nach der Vortrefflichkeit der Komposition zu urteilen», am ehesten dem großen Hans Holbein angehören. Jedenfalls hat also der unbekannte Maler dieses Täfelchens wie unser Totentanzmeister sich tief in Werk- und Sehweise Holbeins eingelebt. Wir haben aber noch einen sicherern Beweis, daß einer der auch stark von der Donaukunst im Landschaftlichen beeinflußten Maler des Altars unseren Freskenzyklus oder doch seine Vorbilder genau kennen mußte. Die Darstellung mit der «Weihe

---

[16]) Nach freundlicher Mitteilung von Prof. P. Ganz, Basel; vgl. z. B. die Grisaillen in Stein a. Rh., Münsterorgel in Konstanz, die Graumalereien im Schloß Wildenstein bei Meßkirch, im Münsterpfarrhof und in der ehemaligen bischöflichen Pfalz zu Konstanz usf.

[17]) H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bodenseegebiet, 2 Bd., Stuttg. 1933. — Wie mich Prof. Rott freundlich unterrichtet, bietet weder das Konstanzer Archiv für unsere Ursprungsfrage weitern Aufschluß, noch haben Rotts Forschungen in den Archiven von Luzern, Bern, Solothurn, Baden, Bremgarten usf. eine einzige nach Chur weisende Spur aufgedeckt.

[18]) Abgebildet bei K. Escher, Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen, Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 19, Bilderteil S. 64, 65, 66.



Tod und Kaiserin Abb. 10 Tod und Königin

des Heiligen» unter den sechs Seitenbildchen wiederholt nämlich ganz auffällig die Holbeinische Komposition der Papstszene: nur sind auch hier wie im Wandbild die Teufelchen, aber natürlich auch die Totengerippe weggelassen; der heilige Vater trägt den langen Bart und die Züge Papst Sixtus' III., und an Stelle des Kaisers kniet der Heilige. Auch der ganze Hintergrund ist aber aus dem Totentanz übernommen: der Maler hat einfach die Szenerie des «Pfarrherrn» dem Schema des Papstbildes eingefügt!

Dieses Altarwerk müßte nun freilich nicht in den gleichen Jahren wie unser Wandgemäldezyklus entstanden sein; denn die Bekrönung mit der Jahreszahl 1545 war ihm wohl nicht ursprünglich zugehörig (vgl. Escher S. 57, 103). Aber das Todesdatum des darauf abgebildeten Papstes Sixtus 1549 und die 1546 datierte Grisaille an der Westwand der Laurentiuskapelle, eine mit dem ornamentalen Formenschatz unserer Fresken verwandte Malerei, machen doch eine Entstehung um die Mitte der vierziger Jahre höchst wahrscheinlich. Sicher muß aber die Herkunft des Altars auch in der gleichen nordöstlichen Richtung gesucht werden wie diejenige der Todesbilder. E. Poeschel bringt das Werk vorsichtig mit den *Brüdern Frosch* in Feldkirch in Verbindung [19]). Grisaillen dieser Meister finden sich auf der Rückseite des 1572 datierten Castelbergaltars in Disentis. H. Rott sucht die Künstler im Bodenseegebiet in den Meistern Gallus und Lukas *Bockstorfer* aus Konstanz und Ravensburg [20]), den Söhnen des durch zahlreiche Malereien bezeugten Christoph Bockstorfer [21]). Es wäre übrigens sehr wohl denkbar, daß Christoph, der nachweislich ebenfalls in Grisaille malte (vgl. Rott, Text S. 85), selbst mit seinen Söhnen die Arbeit übernommen

[19]) Anzeiger, 1935, S. 219 f.

[20]) Ersterer nachweisbar zwischen 1544 bis 66, der zweite zwischen 1564 bis 75.

[21]) Rott a.a.O., Textband S. 80 f.

hätte; denn gerade anno 1543 verläßt er Konstanz, taucht allerdings noch im gleichen Jahr in Kolmar wieder auf.

Eine Gruppe von mindestens *drei* Malern muß denn auch aus stilistischen Gründen für die Schöpfung unserer Gemäldefolge angenommen werden. Deutlich hebt sich nämlich die breite und malerische Darstellungsweise etwa in den Bildern der «Erschaffung» und «Vertreibung» von der subtilen Zeichnung der Szenen mit der «Kaiserin» und ähnlich gehaltenen ab (Abb. 10). Und von diesen unterscheidet sich wieder etwa der Meister des «Richters» und «Fürsprechs» durch seine gedrungenen Figuren und die dicken schwerfälligen Umrisse wie überhaupt durch die geringere Qualität seines Schaffens (Abb. 11).

Wenn wir bis jetzt von *dem* Meister der Churer Todesbilder schlechthin gesprochen haben, so sollte damit nur die Einheit des gesamten Werks, d. h. die künstlerische Auffassung des verantwortlichen Hauptmeisters erfaßt werden, dessen führende Gedanken auch in den minder wertvollen Gesellenarbeiten erkennbar sind.

Was das Werk Bockstorfers, der der Frührenaissance in Konstanz Bahn gebrochen hatte, mit den Churer Bildern verbindet: der neue Geschmack in den Schmuckformen in Verbindung mit einem noch ausgeprägten Sinn für die Stimmungslandschaft, das könnte ebensowohl auch auf den sog. *Meister von Meßkirch* verweisen, den P. Ganz mit dem Maler Max Weiß d. J. zusammengebracht hat [22]). Beide zeigen freilich eine stärkere Vorliebe für die Architektur und eine sicherere Beherrschung ihrer Formen als die Churer Kopisten. Nun gibt es aber interessante Wandmalereien aus dem Umkreis des Meisters von Meßkirch, die — nach den Beschreibungen [23]) — auf unsere Bildergruppe hinweisen: auf dem Schloß Wildenstein im Meßkircher Amt befinden sich im Riegelwerk einiger Wohnräume grau in grau gemalte Fresken. Ihre Darstellungen von Jagdszenen in reichem Rankenornament, Triumphzügen von Putten und andern allegorischen Gestalten erinnern besonders an ein weiteres, von der Forschung noch nicht beachtetes Gemälde unserer Churer Werkstätte.

Ein sicheres Zeugnis für die Hand eines unserer Totentanzmeister läßt sich nämlich noch in *Chur* nachweisen. In dem schlecht beleuchteten Korridor des bischöflichen Schlosses, dessen Südwand einst die düstern Fresken schmückten, hat man vor einigen Jahren unter der Tünche an der der Todesbilderwand gegenüberstehenden schattigen Mauerfläche ein neues, recht seltsames Gemälde entdeckt. Und das Entscheidende: dieses Bild trägt das Datum 1543 und muß also zusammen mit den düstern Grisaillen auf der andern Seite des Gemachs entstanden sein. Nach Form und Gehalt hebt es sich aber überraschend ab von seinem makabren Gegenbild: dort eine fein ausgeführte Zeichnung auf mattem graubraunem Grund, und hier ein in bunten Farben skizzenhaft hingeworfener Wandschmuck, dessen Malweise sich wohl vereinen läßt mit der Handschrift des Meisters der «Erschaffung» und «Vertreibung» und den verwandten

---

[22]) P. Ganz, Der Meister von Meßkirch, Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung in Basel 1916; vgl. die 1543 datierte Zeichnung eines Scheibenrisses S. 40.

[23]) Vgl. F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freiburg 1887, S. 414. P. Ganz, a.a.O. S. 21. Von dem bei Kraus S. 249 erwähnten Totentanz im ehemaligen Predigerkloster, dem heutigen Inselhotel, in Konstanz, ist nach meinen Erkundigungen nichts mehr erhalten. — Während der Drucklegung dieser Arbeit kann ich noch Einsicht nehmen in die Publikation von A. H. Schmid, Die Wandgemälde des Klosters St. Georgen in Stein a. Rh., Huber & Co. 1936. Die darin behandelten, freilich schon 1515 und 1516 datierten Bildwerke des Festsaals stimmen nach ihrer Technik in Leimfarben auf trockenem Grund und in der Ausführung von Grisaille mit aufgesetzten Farbtönen (vgl. S. 30/31) mit den Churer «Fresken» überein. Nach bestimmten, verwandten stilistischen Einzelheiten könnte man freilich den Steiner Hauptmeister *Thomas Schmid* mit unsern Darstellungen in Verbindung zu bringen versuchen, wenn nicht der Schluß von dem greifbaren Frühwerk über Jahrzehnte seines höchst lückenhaft erhaltenen und wenig gesicherten Wirkens auf ein doch so weit «fortgeschrittenes» Alterswerk jetzt noch allzu gewagt wäre.

Tod und Richter Abb. 11 Tod und Fürsprech

Feldern der Todesbilder! Einen noch stärkeren Gegensatz zu dem gemalten Gegenüber als die nicht zuletzt wegen des dunkeln Standorts gewählte kontrastreichere Farbigkeit unseres Gemäldes stellt sein heiterer Inhalt dar: Durch einen im Renaissancegeschmack gehaltenen Rahmen von Blatt- und Stengelornamenten erblickt man vorn eine im grünen Gras ruhende Hirschkuh. Aus ihrem Kopf heraus entfaltet sich eine an eine Helmdecke erinnernde, rote Schmuckform. Darüber liegt ein kelchartiges Gefäß mit zwei volutenförmigen Henkeln, und aus diesem erhebt sich eine jugendliche Mädchengestalt in bunter Kleidung mit flatterndem Blondhaar, die einen Becher in den Händen trägt. Was soll dieses seltsame Bildwerk bedeuten? Nach der freundlichen Auskunft, die ich von Herrn Dr. Erwin Poeschel erhielt, handelt es sich um eine recht originelle Darstellung der Diana. Das der Diana heilige Tier ist die Hirschkuh; außerdem gilt sie ja als Naturgöttin, der Wälder, Wasser und Quellen untertan sind, weshalb ihr hier ein Gefäß in die Hand gegeben ist, aus dem sie Wasser gießt. Endlich sieht man über der Jahreszahl in einer verwaschenen Inschrift noch die Majuskelbuchstaben A N A, wohl das Fragment des Wortes DIANA. Vermutlich ist unser Bild nur der Rest eines übertünchten Zyklus ähnlicher Figuren, möglicherweise eine Allegorie der Jagd[24]) (Abb. 12).

[24]) Deutlich sichtbare Farbspuren stützen diese Vermutung. Schon Vögelin hat übrigens die Meinung geäußert, es möchte sich im leeren Feld über der östlichen Türe der andern Wand noch ein aufschlußreiches Todesbild finden lassen. Vielleicht wird bei einer spätern Renovation auch dieser Schleier noch gelüftet. Zu einem inhaltlichen und stilistischen Vergleich locken die graublauen Fresken aus dem ehemaligen Haus zum Steinbock in Konstanz mit personifizierten Darstellungen von Tugenden u. a. Von H. Rott dem Philipp Memberger d. Ä. († 1573) zugeschrieben, s. Rott S. 92; Zeitschrift f. Gesch. des Oberrheins 1905, S. 458, 460 (Wingenroth).

Was nun diese Diana-Darstellung stilistisch mit den Todesfresken in Verbindung bringt, das ist hier wie dort die Einheit von Renaissancegeschmack in Rahmung und Komposition mit einer malerischen Stimmungslandschaft im Sinne der Donaukunst. Den gleichen Naturzauber, den wir auf unserm allegorischen Bild im Ausblick auf einen moosig-frischen Grund von Wiesen und Wäldern mit blauem Gebirge und einer reizenden Jagdszene gemalt finden, hat ja der Totentanzmeister in seinen Gebirgsgründen mit bloß zeichnerischen Mitteln gerade als wesentlichstes Novum zur Holbeinschen Vorlage hinzugefügt.

Eine solche Vereinigung von Elementen verschiedener Herkunft ist für den Stil unseres Künstlers bezeichnend; als eine Verbindung von deutscher und welscher Form aber auch zugleich sprechend für den *Stil* der *Zeit*; unsere Wandbilder lassen überdies noch ein Nebeneinander von schroffern Gegensätzen sichtbar werden, die aufschlußreich sind für die geistige *Haltung* des damaligen *Menschen*: auf der einen — buchstäblich auf der einen Seite muß der Maler alle auf die religiösen Überzeugungen hinzielenden Einfälle und Ausfälle der Holbeinschen Vorlage im Wandbild gewissenhaft verhüllen — auf der andern Seite gegenüber aber läßt man sogar am Hofe eines Bischofs freimütig das Gemälde einer heidnischen Göttin erstehen. Und mehr als das zufällige Spiel einer künstlerischen Laune ist zweifellos dies merkwürdige Gegenüber unserer Malereien in demselben Raum: die Grauen erregenden, grauen *Todesbilder* hier und dort das farbige Bild des *heitern Lebens*.

Phot. Lang, Chur

Abb. 12. Allegorisches Gemälde (Diana?)