**Zeitschrift:** Wissen und Leben
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft
**Band:** 15 (1914-1915)

**Artikel:** Auch ein Totentanz
**Autor:** Lanicca, A.
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-750291

**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:** 02.07.2025

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

# AUCH EIN TOTENTANZ

(ETWAS VON SCHWEIZERISCHER GLASMALEREI)

„Auch ein Totentanz“ nannte Alfred Rethel die Holzschnittfolge, in welcher er die Revolutionsereignisse der 48er Jahre paraphrasierte. Anders erscheint hier der Knochenmann als man ihn in den alten Totentanzfolgen zu sehen gewohnt war. Reitend streicht er durch die Lande, und seine Schindmähre lechzt nach dem Blut der Verwundeten. Er hat keine Fiedel und nimmt sich nicht Zeit, seine Auserwählten zum Tanze zu komplimentieren. Er kennt die galanten Manieren nicht, mit denen der berühmte Tod von der Basler Predigerkirche Hoch und Niedrig zu Gaste bot; kennt auch nicht den grotesken Humor, mit dem Holbein und Manuel den Tanzmeister Tod begaben, der unter ihrem Stift und Pinsel zu einem hinreißenden Schauspieler auf der Bühne des Lebens wird. Er narrt seine Gäste und äfft seine Opfer nach; er agiert und triumphiert mit einer ganz besonders prickelnden Art von Lustigkeit. Davon hat Rethel nichts mehr, und doch schließt auch sein Tod sich dem Reigen an, den die bildende Kunst als Pantomime von Jahrhundert zu Jahrhundert weiterführt. Mit Recht nannte Rethel seine Folge „auch ein Totentanz“.

Diese Reigenfolge nun hat ein neues Glied erhalten, und zwar ist es diesmal die schweizerische Glasmalerei, die das Thema aufgegriffen und es in ihrer besondern Technik und im Geist der neuen Zeit abgewandelt hat.

Die ältesten Stätten, an denen solche Bildercyklen auftraten, waren „campi santi“, Friedhöfe und Klosterhöfe. In den Kreuzgängen lagen die Toten unter Steinplatten oder auch im grünen

Feld, das von den Arkaden umschlossen wurde. An den Mauern der Wandelgänge aber sah man in Bildsymbolen aufgezeichnet, was der Ort dem Besucher nahe legte, was er in ihm wecken wollte. Das Poem von der Vergänglichkeit alles Irdischen, das Drama von der Macht des Todes, hatte hier eine auch dem schlichtesten Friedhofbesucher verständliche Einkleidung erhalten.

Die Sitte der Totentanzfresken ist außer Übung gekommen. An ihre Stelle trat ein Friedhofschmuck von Marmorkreuzen und -Obelisken, von gebrochenen Säulen und Büsten, von Blechkränzen und Inschriften. Das „heilige Feld", der Camposanto, wurde eine Stätte persönlicher Erinnerungen. Jeder einzelne Tote erhielt sein Denkmal, aber der Geist des Ortes, die Idee der Stätte erhielt kein Denkmal mehr und keinen symbolischen Ausdruck durch die Kunst. Ausnahmen, wie das Monument an die Toten auf dem Père Lachaise-Friedhof in Paris sind eben Ausnahmen. Was in dieser unideellen Zeit die Gartenkunst für den Ausdruck des Friedhofgedankens geleistet hat, soll in diesem Zusammenhang unerwähnt bleiben. Hier interessiert uns das Wiederaufleben einer ältern Tradition in der bildkünstlerischen Ausgestaltung des Friedhofs. Wo es gelungen ist, die Idee des Friedhofes als *Erlebnis* zu fassen und verständlich zu machen, da möchten wir nicht wortlos vorübergehen, wenn Worte den Zweck haben können, einen künstlerischen Genuss zu vermitteln.

Ein solcher ward dem Besucher der Landesausstellung zu teil, wenn er in den arkadenumfriedeten Hof der Dorfkirche eintrat. Die eine Außenmauer dieses Kreuzganges ist von Rundfenstern durchbrochen. Kleine opake Glastafeln, durch Verbleiung zusammengefügt, füllen die Fensteröffnungen und nehmen in ihre Mitte eine farbige Scheibe. An diesen Farbenrechtecken bleibt der Blick des Vorüberwandelnden haften. Sie schimmern und glänzen in wechselnder Pracht, während wir uns an ihnen vorbeibewegen. Gestalten werden sichtbar. Es reizt uns, sie aus dem Farbenmosaik herauszulösen, dem Farbenspiel sein Geheimnis zu entlocken. Eine ornamentale Inschrift auf der Fußleiste der Bilder dient uns als Schlüssel.

## I. „DER TOD UND DER REICHE"

lesen wir auf dem ersten Bilde. Eine gelbe Autokarrosse füllt den Rahmen. Der Chauffeur im blauen Anzug und tief in die Stirn gezogener

Mütze sitzt am Lenkrad und nimmt die Weisungen des Fahrgasts entgegen. Dieser, ein hochgewachsener alter Herr in Zylinder und elegantem Anzug, steht am Wagenschlag. Er zögert offenbar, einzusteigen. Gefällt ihm etwa der Lenker nicht, dessen bleiches Gesicht und beschattete Augenhöhlen merkwürdig lauernd auf ihn gerichtet sind? Im Innern des Wagens wartet eine Dame; sie beugt sich vor, als wollte sie aus ihrer Ecke entfliehen; sie rafft ihre seidenen Hüllen zusammen als fröstelte sie. Ahnt sie vielleicht, dass es diesmal der bleiche Tod ist, der am Lenkrad sitzt? Es herrscht eine Spannung zwischen den drei Gestalten, ein Fragen, ein Zögern. Aber jeder ist machtlos seinen Ahnungen gegenüber, bis diese Gewissheit geworden sind — und dann ist es zu spät.

## II. „DER TOD UND DIE JUNGFRAU"

Grün und violett gekleidet, eine rote Feder weit ausladend auf das Barett gesteckt, elegant in der knappen Silhouette der Figur, — so geht sie über die nächtliche Straße. Ein kahlköpfiger junger Herr in Lackschuhen und Zylinder verneigt sich vor ihr. Offenbar wünscht er die Dame zu begleiten. Sie gibt ihm Gehör, aber zögernd, ohne Freude, ohne Vertrauen in den höflichen fremden Begleiter. Sein Antlitz ist ihr vielleicht zu fahl, seine Hände zu hager, seine Finger zu scharf in den Gelenken umgebrochen. Unter dem gleißenden Monokel wird kein Auge sichtbar, und doch sticht ein Glanz daraus hervor. Wie des Todes stierer Blick trifft er die Jungfrau; zu einem Weheruf öffnen sich ihre Lippen.

## III. „DER TOD UND DER ARBEITER"

Der Rollwagen ist zur Einfuhr bereit. Ein Arbeiter stemmt die Arme drauf und tut einen rüstigen Schritt. Neben ihm steht einer — vielleicht ist es der Werkmeister — mit schwarzem Vollbart, in welchem die Zahnreihen schimmern als stäken sie in einem lippenlosen, nackten Kiefer. Der Arbeiter starrt den Mann an. Eine Frage liegt in seiner Haltung. Soll er einfahren? Soll er es heute nicht? jetzt nicht? Keine Antwort. — Verschlossen und rätselhaft bleibt immerdar die Miene des bleichen Todes.

## IV. „DER TOD UND DER ERFINDER"

Wir sehen in eine ärmliche Kammer, deren abgeschrägte Decke sich tief herabsenkt auf die Lagerstatt eines alten Mannes. Dieser liegt abgezehrt und wie erstarrt auf der Matratze. Seine

Finger sind krampfig gespreizt, der Mund geöffnet. Die Augen sind nicht sichtbar, weil das Antlitz unter der Stirn vom Bildrand überschnitten wird. Vor dem Lager, zu demselben sich hinunterbeugend, steht ein Postbeamter — kenntlich an der betressten Uniform — und hält ein leinenes Geldsäckchen schwer gefüllt in den Händen. Er bringt dem einsamen Forscher, den die Welt vergessen hat, endlich seiner Mühen, seiner Opfer wohlverdienten Lohn. Endlich! — Doch wie? Der Bote hat so sonderbare Hände, gräßliche Knochenhände; und unter der Dienstmütze schimmert ein Totenschädel. Und der Erfinder selbst? Liegt er nicht erstarrt und erfroren in der Kammer der Armut? Wir verstehen: nicht das Leben, sondern der Tod bezahlt die Leiden und Taten des Genies.

## V. „DER TOD UND DER GÄRTNER"

Der rüstige alte Gärtner hält ein Bäumchen in der Hand und befiehlt dem Arbeiter neben ihm, das Loch für die Wurzeln zu graben. Dieser stößt jedoch den Spaten nicht in die Erde. Der Alte scheint sich zu ereifern über den steifen, fahlen Gesellen, der ihm den Kopf zuwendet mit vom Hutrand verdeckten Augen und einem schmallippigen, unerbittlich höhnenden Mund. Wie unheimlich der Kerl aussieht! wie hartnäckig er sich weigert! Er scheint sein Handwerk besser kennen zu wollen als sein Meister. — Nicht für Pflanzen gräbt der Tod die fruchtbare Erde auf. Menschen, Menschen will er haben und begraben.

## VI. „DER TOD UND DAS KIND"

Es ist Sommerszeit und das Korn zur Ernte reif. Fernab liegt ein Dörflein im Mattengrün am blauen See. Eine Frau schneidet Korn, während ihr kleines Mädchen um sie spielt. Ein greiser Mann in Hemdärmeln tritt zu dem Kinde heran. Die Mutter achtet es nicht. S'ist wohl der Schnitter einer. Sachte fasst er das Mägdlein an der Hand, um es hinwegzuführen. Es schmiegt sich an des Alten Arm, aber es zögert dennoch, mit ihm zu gehen; es möchte Vertrauen haben und kann doch nicht. Rührend ist seine Gebärde, doppelt rührend, weil die geschäftige Mutter keine Ahnung hat, dass ihr Kind jenem schon die Hand gereicht, von dem die alte Weise singt:

„Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott . . ."

Bilder des Lebens wandeln sich in Bilder des Todes um. Unmerklich geht die Verwandlung vor sich. Ein Schritt, wie so viele schon getan sind, — diesmal ist es der letzte; eine Begegnung, wie sie jeder Tag mit sich bringt, — diesmal ist sie verhängnisvoll. Der alte Tod hat neue Rollen einstudiert. In diesem Gemäldezyklus kommt er nicht auffällig daher, er vermeidet jegliche Sensation und umgeht mit Geschick den Augenblick der Katastrophe, die an seine Begegnung geknüpft ist. Holbein hätte mit aller Wahrscheinlichkeit den Chauffeur Tod im Momente vorgeführt, wo er das Auto an einem Brückenpfeiler zerschellen lässt, oder den Schnitter, wie er das Kind — nicht hinter dem Rücken, sondern vor den Augen der wehrlosen, händeringenden Mutter hinwegführt. Hier dagegen naht der Tod als ein Bekannter, Vertrauter, ein Geselle, ein Freund. Die Menschen gehen ihm entgegen, grüßen ihn, reden mit ihm. Erst wenn sie auf Antwort warten, merken sie plötzlich, dass ein anderer vor ihnen steht, als sie meinten, nicht der Freund, dem sie trauten. Und nun wissen sie auch, dass sie Gezeichnete sind. — Diesen Moment macht der Künstler zum Vorwurf der Darstellung. Er gibt uns nicht das Ereignis, sondern die Ahnung, nicht das Drama selbst, sondern ein kleines intimes Vorspiel dazu. In einem einzigen Bilde, dem „Tod und Erfinder", ist das Präludium zu einem Nachspiel geworden, indem hier die verhängnisvolle Begegnung erst *nach* der Katastrophe stattfindet. Auch in diesem Falle hat also der Künstler aus einem bestimmten menschlichen Empfinden heraus jeden Affektausdruck und alles Pathos vermieden, um seiner Szene jene andere Art von Größe zu verleihen, die dadurch entsteht, dass ein ungewöhnliches Ereignis zur Selbstverständlichkeit erhoben wird.

Den Scheibenzyklus mit dem Totentanz schufen ein Künstler und ein Handwerker im Verein. Kein Zweig der darstellenden Kunst ist enger als die Glasmalerei an das Handwerk gebunden.

Die musivische Technik mit ihrer auffallenden Verbleiung stellt sich dem Künstler bei seinem Entwurf hindernd in den Weg. Je mehr es ihm nun gelingt, dieses Hindernis in positivem Sinne zu verwerten, desto mehr Glasgemälde-Charakter erhält sein Entwurf, desto mehr Kunstcharakter gewinnt die Glasarbeit. In unserm Werke decken sich Zeichnung und Verbleiung in so vollkommener Weise,

dass die Bleifassung nicht mehr als Hindernis empfunden wird. Sie hat freilich den Künstler zu einer synthetischen Formgebung veranlasst, welche bis zur Unerkennbarkeit gewisser Einzelheiten führt. Wir sind gezwungen diese aus dem Zusammenhang des Ganzen zu erraten. Das wird uns jedoch leicht gemacht dadurch, dass das Wesentliche überall mit voller Deutlichkeit zur Wirkung gebracht ist. Gerade die Undeutlichkeit in Nebensachen zwingt zu intensiverem Erfassen der Hauptsache. Eine ungewöhnliche zeichnerische Konzentration ist hier geleistet worden. Mit knappen Mitteln musste alles gesagt werden. Die Kontur musste sich der ganzen Figur bemächtigen, mit wenigen Zügen sie runden, bewegen und beleben. Eine Wendung des Kopfes, ein Sinkenlassen der Hand, ein Neigen, Sichstemmen, Sichstraffen musste den geistigen Vorgang klar machen. Dieser wird Handlung, die Handlung Geste, und die Geste, als Form interpretiert, wird *Linie* in der *Fläche*.

Der *Raum* tritt mehr und mehr zurück. Die Linearperspektive beschränkt sich auf primitive Angaben, die nicht dazu bestimmt sind, auf ihre Richtigkeit nachgeprüft zu werden. Die Luftperspektive ist ausgeschaltet. Die dritte Dimension wird hier eben als unwesentlich empfunden. Sie ist ein bloßes Verständigungsmittel, keine Darstellungsforderung mehr. Mit dem Aufgeben des Raumes verliert auch die Modellierung der raumfüllenden Körper an Bedeutung. Sie beschränkt sich auf eine mehr oder minder starke, Fläche von Fläche abhebende Deckung mit Schwarzloth und auf einige kräftige Binnenstriche, welche Überschneidungen angeben, ohne den Flächencharakter des Bildes aufzuheben.

Den rigorosen Gesetzen der Glasmalerei antwortet der schöpferische Künstler durch Anpassung. In der *Komposition* wird dies besonders deutlich. — Die großen musivischen Fenster des Mittelalters sind durchwegs nach Gesetzen der Symmetrie komponiert; die räumliche Darstellungsform der Renaissancescheiben greift zur Asymmetrie und führt sie durch. In unserm Falle nun hat der Künstler zwar auf Raumillusion verzichtet, greift aber dennoch nicht auf das alte Schema der Symmetrie zurück. Mit neuen kompositionellen Mitteln sucht er seiner Aufgabe Herr zu werden: durch eine kräftig isolierende Umrahmung in schwarzweiß betont er den Abschluss der farbigen

Fläche; durch die dekorative Aufteilung der Farben stellt er die Flächeneinheit her und fördert das Interesse an dieser Einheit durch eine besondere Konzentration von Gestalten und Gegenständen. Die Figuren füllen immer die ganze Höhe des Rahmens; mehr noch, sie drängen aus ihm hinaus; gewaltsam hält der Rahmen sie umschlossen. Der Kopf des Gärtners z. B. berührt den obern Bildrand; wäre der Mann gerade aufgerichtet, so hätte er nicht mehr im Bilde Raum. Der Hut des Gärtnergehilfen, der als Totengräber dasteht, wird vom Bildrand durchschnitten, ebenso das Antlitz des Erfinders. Im Bilde mit der Autogesellschaft sind nur die für die Figuren wesentlichen Teile des Vehikels ins Bild aufgenommen; alles andere ist — außerhalb des Rahmens — der Phantasie des Beschauers zur Ergänzung überlassen.

Gerade aus der Komposition dieser Scheiben ließe sich, wenn dies überhaupt nötig wäre, der Beweis erbringen, dass wir es hier nicht, wie allzu oft in der modernen Glasmalerei, mit einer nachahmenden Kunst, einem sogenannten historischen Stil zu tun haben. Aber ein Zusammenhang mit der Vergangenheit ist dennoch vorhanden: das Werk ist an heimatlicher Tradition gewachsen. Es schließt an eine Technik an, die auf Schweizerboden ihre besondere Geschichte hat und greift einen Vorwurf auf, der hier nicht zum ersten Mal seine Einkleidung erhält.

Aus Basel, der Stadt der altberühmten Totentänze, ist dieser neue Zyklus hervorgegangen. Burkhard Mangold hat die Entwürfe geschaffen. Die Glasmaler Eichin und Straub in Basel haben sie ausgeführt. Der Maler und Graphiker Mangold hat außer diesen Scheiben auch eine Anzahl Entwürfe zu Glasgemälden ausgestellt. Einer dieser Scheibenrisse, die Frauen am Grabe des Auferstandenen darstellend, hat dieselben formalen Eigenschaften und Vorzüge, die wir am Totentanz bewundern. Der große Entwurf eines Kirchenfensters hingegen ist durchgehend in hellen, wässerigen Farben komponiert und entbehrt dadurch eines Hauptreizes der Glasmalerei, der in dem kunstvoll-harmonischen Nebeneinander stark abweichender und kontrastierender Farben besteht. Der andere kleine Entwurf eines Kirchenfensters hat zwar ein entzückendes Farbenmosaik, das für sich allein fähig ist, eine Märchen- und Legendenwelt in der Phantasie wachzurufen. Es leidet aber,

meines Erachtens, an einer für das große Kirchenfenster niemals günstigen asymmetrischen Komposition mit starker Raumflucht. — Sein Meisterstück hat Mangold wohl in der Kabinettscheibe geleistet. Er besitzt den seltenen Takt, genau zu unterscheiden, was in seiner besonderen Kunst dem Künstler, was demGlasmaler zukommt. Er überschreitet seine Kompetenzen nicht. Sein Entwurf, z. B. der Frauen am Grabe, besitzt Sinn, Schönheit der Proportionen und Weisheit im Aufbau der Fläche, wie sie nur aus Künstlerhand hervorgehen können. Dennoch hat es den Anschein, als hätte er das Beste dem Handwerk überlassen wollen. Er verzichtet auf jeden zeichnerischeu und malerischen Effekt. Und gerade durch diese meisterhafte Beschränkung macht er es dem Glasmaler möglich, die Scheibe in voller Pracht als lichtdurchströmtes Mosaik leuchten zu lassen. [1])

Der alte ersprießliche Bund zwischen Kunst und Handwerk ist also in diesem Scheibenzyklus erneuert worden. Aber noch ein weiterer fruchtbarer Zusammenhang wird durch ihn hergestellt: das freie Kunstwerk stellt sich in den Dienst eines besonderen *Zweckes*. Bekanntlich waren die alten Totentanzfresken an bestimmte Orte geknüpft, mit deren Bedeutung verwachsen, zu deren Schmuck geschaffen. So hat auch unser Zyklus, wenigstens vorübergehend, eine außerhalb des persönlichen Ausdruckswillens liegende übergeordnete Zweckfunktion erhalten. Wer durch den Arkadenhof auf die Dorfkirche zuschreitet, wird durch die Scheiben mit ihren lockenden Farben aufgerufen, angehalten, und gestimmt zu einer Betrachtung des Lebens vom Standpunkt seiner Vergänglichkeit. Er tritt anders in die Kirche ein, als wenn er unmittelbar von der lärmenden Straße käme und deren Bilder ihm noch vor den Augen schwirrten. Die Welt der künstlerischen Vorstellungen mit ihrem Symbolgehalt hat ihn aufgenommen und öffnet ihm die Pforten zur Welt der Seele, die er im Gotteshause sucht.

---

[1]) In einem Aufsatz von C. Benziger (*Wissen und Leben*, Jahrg. VII, Heft 24) wird die Ansicht vertreten, es sei das Kunstgewerbe das eigentliche Dominium der schweizerischen Kunst. Das hier besprochene Werk und seine Bedeutung innerhalb unserer Kunstausstellung, ist wohl dazu geeignet, als Einzelfall jene These zu stützen. — Die These selbst könnte in überzeugender Weise ergänzt werden, wenn auch Graphik und Zweckarchitektur in jenes „Dominium" einbezogen würden. Eine Andeutung in diesem Sinn ist in jenem Aufsatz bereits enthalten.

Der Zweck der Bilder wird durch den Ort selbst determiniert. Hoffen wir, dass sie aus einem so bedeutungsvollen Zusammenhange nicht mehr herausgerissen werden mögen, dass vielmehr der Erbauer einer neuen Dorfkirche, einer Friedhofhalle, eines Krematoriums sich zu guter Stunde des Werkes erinnern und ihm einen bleibenden Standort zur Freude vieler schaffen möge.

PRILLY A. LANICCA

□□□

# KRIEGSSTEUER UND TAXATION.

Die Ausführungen in Nr. 15 über die eidgenössische Finanzpolitik lassen einige Ergänzungen für wünschbar erscheinen, soweit es die Kriegssteuer betrifft. Zunächst die Bemerkung, dass nie die Rede von einer „Besitzsteuer" in dem erwähnten Sinne war; auch ist unbekannt, dass Herr Speiser den Vorschlag gemacht habe, eine einmalige Abgabe von allem Vermögen über 30,000 Fr. vorzusehen. Der ganze Aufbau des Gesetzes, auch die Progressionsskala ist das Produkt längerer gemeinsamer Beratungen der vorberatenden Kommission, die zuerst an Hand des Basler Steuergesetzes und des Steuergesetzes über den Militärpflichtersatz und später auf Grund vorliegender Berechnungen geführt wurden. Diese Beschlüsse sind von Herrn Speiser in der bekannten trefflichen Weise in Gesetzesform redigiert worden. Ein Vorentwurf für eine „Besitzsteuer" wie angedeutet wird, hat nie existiert. Die allgemeine Direktive hat der Vorsteher des Finanzdepartements gleich von Anfang an dahin gegeben, dass keine Rede von einer *Klassensteuer* sein dürfe, d. h. bloß von einer Besteuerung der sogenannten reichen Personen, sondern dass bis zu einem gewissen Maß auch der *Mittelstand* herangezogen werden müsse. *Das* ist der Grund, wie man zu den 30,000 Fr. kam und nachher zu den 20,000 Fr., die dann die Konferenz der kantonalen Finanzdirektoren auf 10,000 Fr. ermäßigt hat. Das erklärt auch, warum man von der Besteuerung des Einkommens nicht völlig Umgang nehmen konnte, wenn man nicht grobe Ungleichheiten schaffen wollte.

Richtig ist, dass die Achillesferse des Entwurfes die *Taxationsbestimmungen* sind. Das haben aber nicht erst die Kritiker des Entwurfes herausgefunden, sondern die vorberatenden Instanzen waren sich vollständig klar darüber, dass es heißt: entweder die