

Der Luzerner Totentanz

Autor(en): **E.Z.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **9 (1905)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-576022>

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.



Der Luzerner Totentanz.

Nachdruck verboten.

Mit fünf Abbildungen.

Von den vielen Totentänzen, die Malerei und Holzschnitt uns geschenkt haben, ist außer den Schöpfungen Hans Holbeins des Jüngern selten wo einer bekannt geblieben. Es mag dies ein Zeugnis bilden für seine überragende Größe; denn von den zahllosen Behandlungen des Gegenstandes, der sich ja vom Mittelalter bis in unsere Zeit der Kunst des Publikums erfreut hat, wäre so manche köstliche, ergreifende zu nennen, die, an sich betrachtet, als großes Kunstwerk bestehen kann und die volle Wucht all jenes Ernstes, all jener Schrecken zu uns reden läßt.

Der Luzerner Totentanz, auf den wir durch die heutigen drei Blätter einen weitem Kreis aufmerksam machen wollten, verdankt diese Wiedergabe weniger dem Rang, den er neben den angedeuteten Hauptwerken nach Holbein, wie etwa Manuels und Rethels Werken, einnimmt, als der Aufgabe, die sich die „Schweiz“ mit in erster Linie stellt, alles, was unser Heimatland an Schönem und Gigantischem bietet, zu möglichst allgemeinem Bewußtsein zu bringen, sei es, daß wir es unter seinen Menschen oder in seiner Landschaft finden, sei es, daß wir den alten und den neuen Zeugen seines Kunstlebens, seiner Kultur überhaupt nachgehen. Der „Totentanz“ mit seiner allumfassenden Schilderung der Gesellschaft, des Menschenlebens wird aber immer zu den interessantesten Erzählern gehören, wenn wir im Bilde einen Gang durch eine gewisse Zeit und Gegend zu machen, nach dem Aussehen ihrer Menschen und ihren Ansprüchen an das Gestaltungsvermögen ihrer Künstler zu fragen wünschen.

Wenige unter den bedeutendern Schweizerstädten haben sich soviel von der Eigenart ihres alten Bildes zu wahren gewußt wie Luzern. Der Reiz, den seine malerische Altstadt auf den Besucher ausübt, nimmt es mit dem Reiz seiner unvergleichlichen Lage immer noch soweit auf, daß jener sich doch immer auch für sie etwas Zeit nimmt. Das Schlendern durch die schönen alten Gassen und über die traulichen alten Brücken bietet eine würdige, ebenso interessante wie angenehme Abwechslung zwischen den Touren in die großartige Natur hinaus und wird einem jeden, Schweizer wie Fremden, in lieber poestvoller Erinnerung bleiben, auch wenn es ganz flüchtig geschieht, wenn keine Zeit bleibt zu eingehender Besichtigung im besondern. Vor allem eben den Gang über die Brücken wird man nimmer müde, und man könnte beim Gedanken an Luzern ebenso gut die Musegg oder gar den Pilatus vergessen wie die.

Mit den Brücken können wir ihren Bilderschmuck als bekannt voraussetzen: die Kapellbrücke mit ihren Heiligen und Historien, weiter unten die Spreuerbrücke mit dem Totentanz von Meglinger, wo die Luzerner Großen einer vergangenen Zeit mit ihren Frauen und ihrem Wappen mit je einer Szene aus der überlieferten Totentanzfolge sich ein Andenken behaupten, das in vielfagender Gleichgültigkeit von ihrer Größe und deren Wichtigkeit zugleich redet. Eine reiche Erzählung von Menschen- und Volksgechichten auf dem Grund der einen altgültigen Predigt von der verschwindenden Kleinheit und Eitelkeit aller dieser Dinge vor der Ewigkeit, in der unsere Jahrhunderte und ihre Geschichte ganzer Völker sind wie ein Tag. Hier ließe sich noch gar lohnend verweilen. Doch wie gesagt: das überlassen wir in der Touristenjajon lieber gleich dem Wanderer selbst.

Was ihm bei kurz bemessener Aufenthaltsfrist und nicht gerade peinlicher Gewissenhaftigkeit eher entgehen möchte, sind in unserer museenüberfüllten Zeit weit öfter die Sammlungen aller Art. Die werden wohl selten außer der unfeiwilligen Regenmuße kultiviert. Und die vielen Wiederholungen, die sie bieten, machen das auch begreiflich. Es gibt aber doch auch

Sonderattraktionen, von denen der Ausländer vielleicht im Reisehandbuch liest, daß er sie gesehen haben muß, der Landesbürger aber, der nach alt- und überall bewährter Ueberlieferung das naheliegende Gute verachtet, meistens gar nichts weiß, Fachinteressenten natürlich immer ausgenommen.

Die Sammlung im Luzerner Rathaus nun besitzt die erforderliche Sonderattraktion in Gestalt des zweiten, um seiner räumlichen Geborgenheit willen weit weniger bekannten, aber seinem Format und seiner Ausführung nach genießbaren Totentanzes. Indem wir von den acht Stücken drei hier wiederzugeben und von den andern, wenigstens soweit das Wort es vermag, eine Vorstellung zu schaffen suchen, ist die Meinung, wie gesagt, lediglich die, ein eigenartiges, der Heimat erhalten gebliebenes Werk schweizerischen Kunstschaffens dem weitem Kreis unserer Geschichts- und Kunstfreunde wieder einmal in Erinnerung zu bringen. Wenn der eine oder andere sich dadurch zum Besuch verleiten läßt, wird er sicherlich sein Nachgehen belohnt und der Mahner in der „Schweiz“ den Sinn dieser Zeiten erfüllt finden. Die Ausgabe in Lithographien von Gebrüder Gysin in Luzern (Verlag von Rudolf Jenni, Luzern 1843) ist ziemlich selten und gibt mit den bloßen Umrissen ein recht unzulängliches Bild. In den Bibliotheken mag sie derjenige suchen, der sich von der Serie einen vorläufigen Begriff machen und im Vorwort etwas ausführlicher nachlesen will, was wir ihm hier an biographischem Material nachpunktieren. Der Herausgeber hat außerdem das Verdienst, die Bilder, als sie aus dem Staub der Vergessenheit in einem unwürdigen Gang hervorgeholt, gewissermaßen neu entdeckt und zu Ehren gezogen wurden, restauriert zu haben.

Die beiden Totentänze gehören umsomehr zu den ureigensten Wahrzeichen Luzerns, als Kinder der Stadt ihre Schöpfer sind. Der Patrizler Jakob von Wyl ist seiner mit der Vergangenheit des Gemeinwesens vielfach verknüpften Familie nach geschichtlich gar wohl unterzubringen; aber Persönliches wissen wir herzlich wenig von ihm. 1621 ist er gestorben. Wenn ihn von seiner Gemahlin kein allzu großer Altersunterschied getrennt hat, so möchte der Umstand, daß sie nochmals zum Heiraten kam, etwa den Schluß erlauben, er habe sie nach nicht gar so langer Wanderung durchs Leben, also noch in guten Jahren, zurücklassen müssen. Sein Nachfolger im zarten Dienst war übrigens kein anderer als sein Nachfolger im Dienst an der Kunst und im Dienste Freund Heins, Kaspar Meglinger von der Spreuerbrücke. Ueber Jakob von Wyl aber ist uns nicht nur seinem äußern Leben nach so herzlich wenig bekannt — wclch Geschick er mit mehr als einem der größten Unsterblichen gemein hat — sondern auch sein Lebenswerk ist uns sehr mangelhaft überliefert, indem ein Großteil davon ihn selbst kaum überlebt hat. Mit dem Brand der Hofkirche von 1633 ist es untergegangen. Sein eigenes Bild wenigstens hat er uns nach berühmten Vorbildern im Totentanz erhalten.

Es ist lebhaft zu bedauern, daß die Revolutionszeit mit ihrem bekannten Reinigungs-, Kürzungs- und sonstigen Vereinfachungsverfahren die gereimten Ueber- oder Unterschriften beseitigt hat. Sie sind alle weggeschnitten. Es wäre hübsch gewesen, den Mann auch als Dichter zu kennen. Aus den Bildern zu schließen, müssen sie eher erbauulich geflungen und sich von andern muntern Totentanzreimen gar sprechend unterschieden haben.

Da es die Sünde gewesen, die über die Menschen den Tod gebracht, so beginnt der Maler mit dem Sündenfall, mit der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese. Von dem Engel mit dem Flammenschwert nimmt sie der Sichelmann in seine Hut. Ihm gehören sie nun. Er nimmt sie, wie



Totentanz des Jakob von Wyl im Rathaus zu Luzern. Der Tod mit Kaiser, Kardinal und König.

der Landjäger an der Grenze Landesverwiesene übernimmt. Er führt sie hin an den Sarg, vor dem ihrer harrend die Werkzeuge der harten Arbeit liegen, Hacke und Schaufel. Den verhängnisvollen Apfel, das Symbol der Sünde, nehmen sie mit. Am Sarge erhebt sich die lärmende gellende Triumpfmusik des Todes. Der eine Tod setzt den Fuß darauf und stößt in die hochaufrichtete Posaune, ein zweiter bläst ins Horn, ein dritter schlägt mit Knochen die Pauken. So das Vorpiel.

Auf dem heiligen Stuhl thront das hohe Haupt der Kirche, der Papst. Ein Tod als Schweizergardist steht ihm zur Wache als Vertreter seines Reiches, soweit es von dieser Welt, der Welt des Todes ist. Von der andern Seite aber tritt der stille Herrscher an ihn und langt ihm nach der dreifürigen Krone. Damit hat der Reigen begonnen, der, wie man sieht, wie überhaupt die spätern Darstellungen, nur noch dem Namen nach einer ist, ein Totentanz, in Wirklichkeit aber in eine Reihe von Einzelkompositionen aufgelöst ist, die allerdings in der Folge und in der Auswahl der Typen noch treu genug die Ueberlieferung hält.

Mit Schritt und Siegel tritt der Tod als Türkenbote zum Kaiser, der Schwert und Reichsapfel in Händen mit ernster Neugier in die Botschaft des Zudringlichen blickt, der ihn wohl einem mächtigen Sultan zum Vasallen anbietet. Den Kardinal tritt der graue Gast von hinten an, ihm fachte den Hut seiner Würde vom Haupte hebend. Verzweiflungsvoll sucht der König den härtigen Unhold mit dem Hammer abzuwehren. Umsonst! Der knickt ihm mit der Linken das gegen ihn erhobene Zepter entzwei und faßt mit der Rechten nach der Mantelfalte über der Brust. Da hilft kein Flehen und Weigern. Hier zum ersten Mal ist ein Widerstand, fast ein Kampf, aber auch bereits entschieden. Wir haben das Bild mit diesen drei Gruppen.

Vom Pfeil aus Todes Köcher getroffen, sinkt die Kaiserin in die Knie, in die Arme ihrer Dame zurück. Ohne Scheu noch Ehrfurcht packt er sie an der Schulter. In grauenhafter Länge geht der Arm des Riesens über ihre so stattliche Gestalt, daß sie gleichsam vor unsern Augen zunichte wird. In weicher Schönheit der Jugend schreitet die Königin einher. Da hält ihr steif, unerbittlich das Gerippe die Sanduhr in die Höhe; mit der Rechten hält es ihr schon den gefiedereten Zweifpieß im Nacken. Ungläubig vor dem bangen Weh schaut sie träumerisch verloren nieder. Aber schon greift die Rechte, die den Fächer führt, zum Herzen, das ihr stille steht. Schon hat sie gefühlt, daß ihre Stunde zu Ende geronnen.

In sehr respektwürdigem Tempo will der ruppige Knochenmann im Arm mit dem würdigen alten Bischof davon,

der sich sonst nicht eben sträuben würde. Die Gesichter passen nicht zusammen. Die friedfame Ruhe des gläubigen Hirten gibt dem rohen Kumpen eigentlich wenig Anlaß zum Grimassenschneiden. Es scheint an des Flegels Physiognomie zu liegen, daß er selbst im gegebenen Fall kein anständiges Gesicht zu machen vermag.

Mit Jägerhorn und Spaten tritt er zum Kurfürsten, der in der Unterhaltung mit seinem Hofnarren nach dem Frechling herumfährt, welcher ihn gleich unerschämmt nach der Krone greift. Die Rolle mit den Siegeln scheint uns nicht das beste Gewissen verbürgen zu sollen; denn wer die Staatsgeschäfte in Gesellschaft seines Späkmachers erledigt, scheint seiner Schäflein und Kinder mit mehr Laune als Ernsthaftigkeit zu walten. Den Tiefstimm, der zum Negieren not tut, scheint unser Künstler nicht unter der Schellentappe zu suchen. Darüber ließe sich am Ende noch reden. Item: der Kurfürst da hat jedenfalls keine Zeit mehr für derlei Dissertationen, und wer weiß, sein Narr, der ist ihm am Ende auch bloß ein halber Narr gewesen oder dann gar kurz im Dienst gestanden, wenn er ihm noch so wenig Lebens- und Sterbensweisheit anzubringen gewußt, daß der arme Kurfürst heut, wo's gilt, ein Gesicht macht, als möchte er ewig Kurfürst sein. Was ein braver und tüchtiger Narr ist, hat mit dem Tode Schmollis getrunken und läßt ihm nichts nachsagen. Personne n'est grand devant son valet de chambre.

Die beiden folgenden Gruppen lassen auf den ersten Blick verschiedenen Auslegungen Raum. Die Frage wäre, ob sie in engerer Beziehung unter sich zu denken wären oder nicht. Eine mehr oder weniger novellistische Auffassung, die uns vor dem Original eher ankommt als vor der Lithographie, aber vielleicht stark unter dem Einfluß der klassischen Totentanzmaler des sechzehnten Jahrhunderts steht, hat gegen sich die aus dem Zeitgeist an Ort und Datum der Bilder sich im allgemeinen ergebenden Wahrscheinlichkeiten und die damit zusammenhängende, im Gegensatz zu jenen satirischen Künstlern stehende Pietät vor der katholischen Kirche, die diese Totentanzfolge geradezu unterscheidet, überdies den Umstand, daß wir sonst nur ein einziges Mal in Jakob von Wyls Schöpfung, nämlich im Brautpaar, eine Verbindung verschiedener Typen zu einer Gruppe, sonst immer jede ganz einzeln genommen finden. Wir lassen dem Luzerner Chorherrn Burkart Leu, der zu den genannten Lithographien den Text geschrieben, das Wort. Es wird sowieso nicht durchaus überflüssig sein, von dem Geist und Stil jener ehrwürdigen Publikation eine Vorstellung zu geben. Er schreibt: „Verkehrt, im Leben wie im Tode, steht Infel und Hirtenstab dem Abten, der keine Herde weidet. Was braucht



Totentanz des Jakob von Wyl im Rathaus zu Luzern. Der Tod mit Krieger, Bräutigam und Braut.

er sie, um Tag und Nacht in der Schrift zu forschen, um auf den Knien in heiliger Andacht sich mit Gott zu unterhalten und frommen Betrachtungen zu widmen? Darum läßt er gerne dem Tode die Zeichen der Würde, die niemals eine Bürde war. Doch in der Andacht läßt er selbst vom Tode sich nicht stören. Sanft naht sich dieser dem, den er auf den Knien findet. Nicht mit dem Pfeil durchbohrt er ihn, sondern nimmt ihn freundlich bei der Hand als bekannter und nicht unwillkommener Gast. . . Auch die Abtissin findet jetzt, wornach sie lange schon gestrebt. Von der Welt sich abzusondern, war ihr Wunsch. Erst der Tod erfüllt ihn ganz. Denn ach, die Welt liegt ja im argen, und auch im Kloster war noch Welt! Wenn nun der Tod erlöst die fromme Nonne, so dankt sie Gott und fleht, daß er gnädig die Gelübde als erfüllt ansehen möge. Nicht Pater noster spricht sie jetzt; denn in der Muttersprache lehrt der Tod sie beten. Das Latein hat er selbst schon längst den Menschen weggenommen und spricht seither gewöhnlich jene Sprache, die man gut versteht."

Ein rührendes Idyll und von höchster religiöser Poesie ist des Priesters Todesgang. Todesgang heißt es in edelm Doppelsinn. Einem Sterbenden will er die heilige letzte Tröstung bringen, und nun geht ihm als Chorknabe voran der Tod selbst. Schöner hat christliche Kultur den grausen Mörder niemals gebildet: der Tod selbst mit dem Glöcklein Andacht heischend, als Bote vor dem Leib des Herrn! „Und,“ fragt unser Chorherr, „wer sollte nicht beten, wenn dieses Glöcklein tönt?“ Doch er trägt nicht nur das Glöcklein. Er trägt das Licht voran. So schön und traut wie dieses Lichtlein brennt nicht die gesenkte Fackel des freundlichen kleinen Griechengenius. „Es hat dies Licht Christus angezündet, damit niemand mehr die Pforte des Todes eine dunkle nenne.“ Und wie er zu dem Priester zurückschaut, da ist es, als ob für einmal selbst aus dieser gräßlichen Schädelfrage das Grinsen, Grimm und Hohn hätten schwinden können. Es schaut fast was draus wie menschliches Nühen, menschliche Teilnahme und Achtung.

Dem Ritter trägt der Tod seine Freundschaft an. Das Ehrenzeichen, das er trage, meint er, sei von zweifelhaftem Wert, da es von manchem unbedient getragen werde; davon möge er sich ohne Bedenken trennen und das seine dafür tragen, das am Sarge hafte.

Das folgende Gemälde finden wir wieder im Bilde vor. Wilden Mutes schlägt der Krieger mit dem Zweihänder auf den pfeilbewehrten Gegner ein. Doch schlägt ihn weder Tapferkeit noch Panzer, und er, der ihm schon so manchen zur Beute gegeben, muß nun selbst erfahren, in wessen Sold er gestanden. Da gibt es kein Entrinnen. Es hat auch ihm einmal das Stündlein kommen müssen!

Die alte Mahnung des Mönchs von St. Gallen, die wohl seither alles Denken und Dichten über den Tod begleitet hat, erfährt ihre ergreifendste Darstellung in der Szene, da der Tod in die Hochzeit einbricht, die des Lebens verheißungsvollsten Frühlingstag bedeutet. Da mögen die Menschen am wenigsten des Todes denken, da schneidet er am schneidendsten ein. Hier kommt auch immer wieder die Idee des Totentanzes zur Geltung, die im übrigen von allen spätern Darstellern des Gegenstandes fallen gelassen ist; denn hier ist und bleibt er der Spielmann, der zum Tanz aufspielt, er der ungeladene Gast. Ein grauenhaftes Hackbrett hat er sich hergerichtet aus Knochen. Er spielt auf dem Sarg, der das Lager ist, das ihrer harret. Er läßt die Liebenden aber nicht antreten zum Tanz. Dem Bräutigam gießt er von hinten den Trank zum ewigen Schlummer in den Pokal, und der Braut nimmt er Blumen und Kranz; er nimmt ihr die Hand, selber führt er sie zum Tanz, er führt sie heim. Schon liegt es wie Mohn und traumloses Beglammern auf ihren Zügen, da sie an den noch ungeesehenen Werber hinter sich die Hand verliert. In ihrer Blüte geht sie, weckt sie dahin. Von der Schwelle nach dem Saal des Lebens sinkt sie zurück. Sie hat es nur von weitem gesehen.

Am Lustlich sitzt das Fräulein. Sie sieht nur das Heute und das Morgen. Sie hat nichts zu tun, weiß nichts zu tun als schön zu sein, zu glänzen, erobern, herrschen, genießen — leben. Auf dem kostbar gedeckten, kostbaren Tisch liegen zur Verherrlichung ihres Leibes die kostbare Halskrause und die goldenen Ketten und Fläschchen und Kästchen, daraus sie die Geheimnisse ihrer Reize erneut. Sie hat das alles heute, heut noch nicht mehr nötig. Aus dem Spiegel, aus dem sie sich in immer neuer höherer Schönheit kennen will, schaut ihr, im Hintergrund, ein scheußliches fremdes Unwesen entgegen. Und wie sie aufsehen will, hat ihr ein zweites Gerippe das Stundenglas hingehalten. Den Spiegel aber hat der Künstler ernst mit einem Kreuz geschmückt. Und des Goldes und des andern Puzes harrt der Schacherjude. So werden andere, Wettbewerberinnen vielleicht, mit ihrem Reichtum ihre Reize schmücken. Und freut ihn das Geschäft, so reut ihn doch die flotte Kundsinn. Ihresgleichen kann er wohl brauchen.

Und tut ihr ihre Schönheit leid, sie geht doch mit ihr. Der Mammonsnecht aber muß seine Götzen zurücklassen, andern lassen, andern gönnen, wohl oder übel! Dem reichen Großkaufmann flüstert der Tod ins Ohr. Von all seinen Sorgen und Lasten, von Kisten und Ballen und Talern will er ihn befreien. Die Botschaft von der Freiheit hört er wohl, allein ihm fehlt der Glaube.

Die Weisheit, die ihm fehlt, die ist dem Künstler leichter



Totentanz des Jakob von Wyl im Rathaus zu Luzern. Der Tod mit Landmann, Krüppel und Kind.

gegeben. Jakob von Wyl scheint von diesen gewesen zu sein: der Künstler, der vor der Staffelei ob dem werdenden Bilde sinnend aus der Arbeit abgeholt wird! Hinter der Staffelei hervor neigt sich bescheidenlich und mild wie ein stiller alter Freund der trautbäuliche Feierabendgeber und schlägt ihm mit dem Triangel sanfte und trauliche Geleitmusik aus einer Ferne, während farben- und formenschaffende Musik seiner Seele langsam verklingt, und ob das wohl ein Scheiden ist, das ihn zu Träumen und Harmonien zieht, die er in des Erdenwallens endlosem Dämmern gesucht — —

Ein anziehendes Gesicht eines Weisen ist es, nicht ohne allen Schalk, will uns scheinen, das über diesem Totentanz gefesselt und darin mit seine Verewigung gefunden.

Hoch und schwer beladen zieht der Krämer seine Landstraße. Da hängt sich was an seine Last. Er sieht herum, ob der ihn wohl ziehen lasse. Der ihn angefaßt, ist aber kein Bettler und kein Wegelagerer, der auf der Lauer nach seinem Gute lag. Der macht ihn auch leichter, macht ihm schon ganz leicht, so leicht von allem Gut, daß er wohl unfroh seiner Freiheit weiterzöge, wenn der ihn ziehen ließe. Aber der läßt sich an seiner Habe nicht genügen, noch am letzten Kleidungsstück, das an ihm hängt. Er nimmt ihn selbst in einem mit. Er hat ausgewandert seinen schweren mühsamen Weg all die heißen staubigen oder winddurchstürmten Landstraßen entlang. Nach den höher und höchst Gestellten dieser Erde finden wir den Tod beim Abholen der Mühseligen und Beladenen. Es scheinen aber auch da nicht alle gern auf ihn zu hören.

Leichter als dem habebeforgten Krämer will dem müden Landmann mit der Sense die Gespannschaft des allschneidenden Sichlers behagen. Er folgt dem neuen Gebieter, der ihn wohl wie ein ernster, unsterblich alter Bekannter anmutet, mit der ernststen Ruhe, die ihn sein endlos hartes Tagwerk längst gelehrt hat. Willenlos, selbstverständlich geht er den neuen wie den alten Weg, selbst ein Halbi der Garbe geworden, wie er ihn so oft geschnitten.

Noch bereitwilliger als er nimmt der bettelnde Krüppel die Einladung, die ewig Ausruhen bedeutet, an. Er ist schon lang ein Gefolgsmann des Todes mehr als des Lebens. Schon lang ist er selbst halb ein Gerippe. Ihm lacht in dieser Welt kein Gut und kaum eine Freude mehr. Er ist das Wandern jederzeit satt mit seinem verkümmerten Leib. Vielleicht kommt ihm der Freund nicht einmal früh genug. Vielleicht hat er lange schon auf ihn gewartet, geharrt, sehnsüchtig und verzweifelt. Jetzt endlich . . .

Aber um all das kümmert der sich gar nicht. Er sieht keine Person an und kein Leben. Er nimmt keinen Sold um Aufschub und keinen, sich zu beeilen. Er fragt nicht, ob er

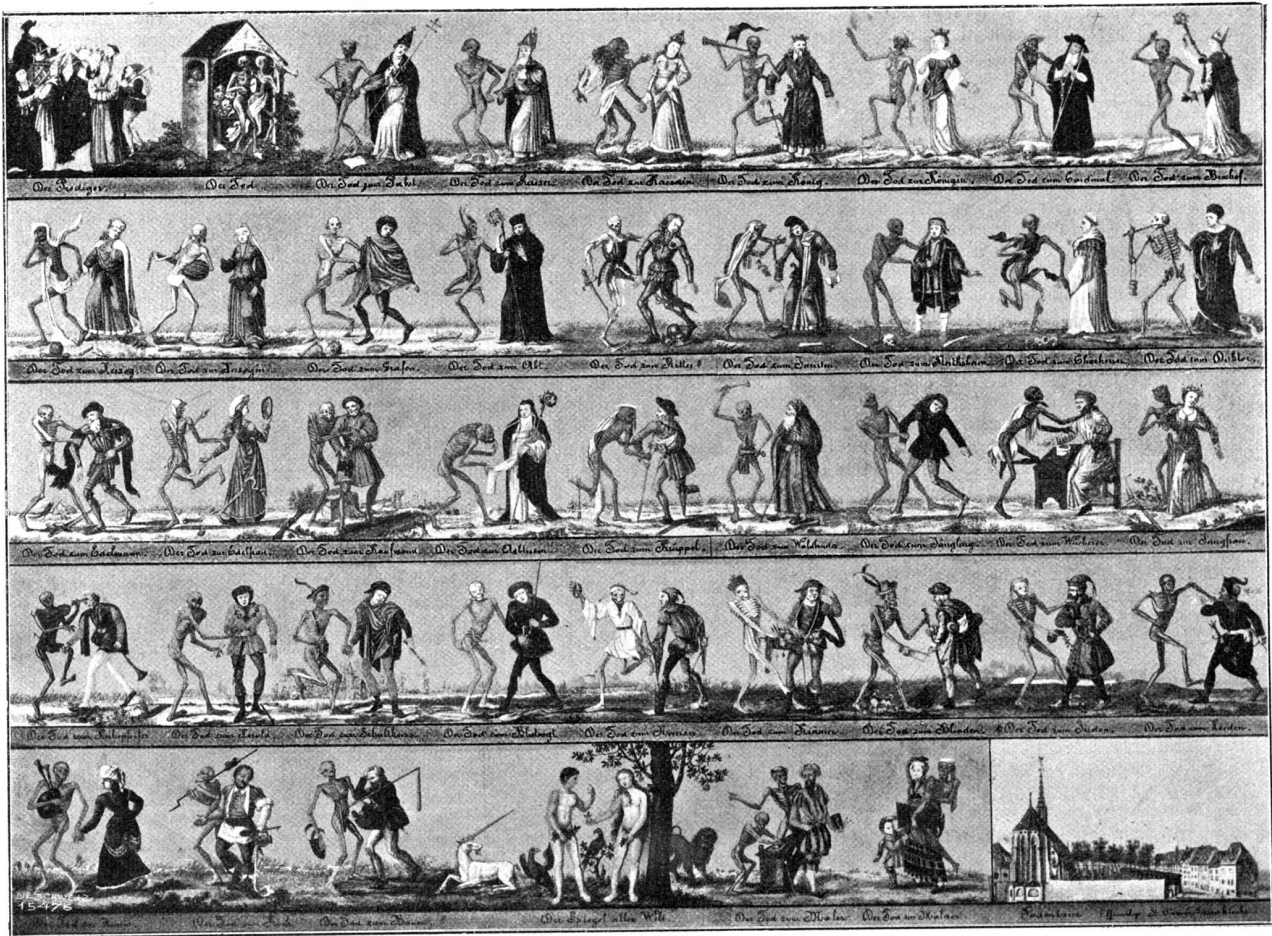
willkommen ist oder unwillkommen. Er fragt nicht nach der Zahl der Jahre noch nach der Gesundheit. Gleichzeitig sind ihm alle verfallen, von der ersten Jugend, von der ersten Lebensregung an, wie im müd und trübe verschleichenden hundertsten Jahr. So treffen wir ihn im bittersten Amt, wie er das zarte spielende Kindlein von der Hand der selbst noch so jungen und blühenden Mutter wegnimmt, ob es sich auch wehre und weine und in ihren Schoß sich flüchten will und durch der Mutter Arme sich geborgen glaubt. Der wehrenden Mutter hält der Feind den Apfel hin wie einen Gutschein. Noch einmal, zum Schluß will der Künstler symbolisch den ganzen Kreislauf des Geschicks der Menschen deutlich machen. Der Apfel, die Frucht von Adams und Gwas Sünde, will bezahlt sein von ihnen und von allen. Dem Gültbrief kann sich keines verweigern, das Haupt der Kirche nicht und nicht das harmlose Kind. So knüpft die letzte Gruppe unseres Zyklus wieder an die erste an, die Vertreibung aus dem Paradies. Und nicht zufällig steht des Kindes Tod an dieser Stelle und in diesem unmittelbaren Zusammenhang. Erst am Opfer des sozusagen noch un-gelebten Lebens wird die ganze unerbittliche Folgemäßigkeit des Gerichts über uns zur Wirklichkeit.

Am Ende führt uns der Künstler noch ins Weinhaus, wo mit Triumphmusik die Versammlung aller Gebeine, aller Abgeschiedenen gefeiert wird. Die Schuld ist bezahlt. Der Tod hat sie all über die Erde hin eingetrieben. Da sind sie alle vereint, die mit- und nacheinander über die Erde gewandert; dieselbe Heimstätte hat sie aufgenommen, und an keinem steht man, was er gewesen da oben. Es ist alles eitel gewesen. Jedes ist nur eine Nummer in der ganzen großen Zahl. Vielleicht gehen oben noch von ihren Werken um. Vielleicht aber haben auch die kein eigen kenntlich Gesicht mehr, liegen als Nummern oder als Sandkörner am Haufen.

Eine Predigt ist zu Ende.

* * *

Von allen Totentänzen, die wir kennen, verdient den Namen am wenigsten der des Jakob von Wyl. Abgesehen von den Hochzeitselementen, wo Tanz und Spiel im besondern Anlaß gegeben sind, kann von Tanz eigentlich auch der überlieferten Form nach nicht mehr gesprochen werden. Der Geist, in dem die früheren verfaßt sind, gestattet noch den Namen, ob auch sie vom Meigen sich in unter sich unabhängige Einzelszenen aufgelöst haben. Der Geist, der diesem zu Gewatter gestanden, versteht keinen Spaß mehr. Der ist ein ganz anderer geworden. Und darin gerade scheint uns die Hauptbedeutung dieses Werkes zu liegen. Es ist ein sprechender Zeuge vom Wandel der Zeiten, nicht nur in der Kunst, vor allem in der Kirche und in der



Totentanz von der Kirchhofmauer des Predigerklosters im Historischen Museum zu Basel.

Gesellschaft*). Vielleicht haben wir mit der Zeit wieder Gelegenheit, von diesem zum Bedeutendsten unter unsern erhaltenen Kulturdenkmälern gehörenden Stoff noch dies und jenes zu bringen, wie etwa den unmittelbar unter Holbeins Einwirkung entstandenen Churer Totentanz oder aus Manuels großartiger Schöpfung. Von Holbein hat die „Schweiz“ in der ihm gewidmeten Nummer bereits zwei Holzschnitte und den berühmten Dolchscheidenentwurf wiedergeben können. Man wird dann in einem Gesamtbild von der Geschichte dieses Gegenstandes verfolgen können, was sich schon in einer Vergleichung unserer Wylschen mit Bildern von Basel, in den Holbeinschen insbesondere, summarisch ausspricht: wie der Totentanz, aus den allgemeinen Bedürfnissen einer frühern Zeit herausgewachsen, allmählich als eines der wichtigsten Kampfmittel schon den Anfängen des großen Glaubensstreits wie auf dessen Höhe gedient hat, wie er, der die Geschichte dieser Zeit gleichsam hat schaffen helfen, selbst wieder diese Geschichte durchgemacht hat und am Ende wieder im Dienst der Kirche, der neuerstandenen katholischen Kirche steht. Die Satire, die ihm seine geistreichste Entwicklung gegeben, ist verschwunden. Der Tod versteht keinen Spaß mehr. Er steht vor uns als ernster Prediger. Die Menschen sind andere geworden. Das Jahrhundert, in dem „es eine Lust zu leben war“, wie Ulrich von Hutten geschrieben, ist zu Ende. Und mit ihm die tollen Sprünge, die es mit dem Tod gemacht.

Für diesmal nur noch einige allgemeinere Nachträge.

Es möchte einen hier die Lust antommen, noch etwas weiter bei unserm Gegenstand im allgemeinen zu verweilen, noch etwas zur Begleitung darin beizutragen. Von dieser

Lust ist man recht bald geheilt. Wenn man in Kunst und Literatur nach ihm ausgeht, so findet sich, daß die Zahl der Werke Legion ist, und zwar durch alle, bis in die ältesten Zeiten. Und schließlich — wenn man sich's recht überlegt — was uns in Erstaunen setzt, ist nun nicht die Legion dieser Werke, sondern der Umstand, daß sie nicht noch viel, viel zahlreicher sind. Wie wenig ist das alles doch im Vergleich zur Bedeutung des Gegenstandes! Das Unerhörteste, was uns in der Beschäftigung mit der Geschichte des „Todes“ begegnet, ist und bleibt: wie wenig, wie herzlich wenig sich eigentlich die Menschen um ihn kümmern und gekümmert haben. Eine Erklärung dafür finden wir nicht, eine logische. Wie stark muß doch das Leben sein, daß es uns so allgemein darüber hinwegträgt! Ja, das Leben! Das ist nun eben stärker als die Logik oder, wenn man will: es hat seine eigene Logik in sich, für die alle Logik der Menschen äußerlich und nichtig bleibt. Es ist schlechthin das große Ja, das über jedes noch so unleugbare Nein ganz einfach zur Tagesordnung übergeht. Was würde aus dem Leben, was würde aus uns, wenn wir an den Tod dächten, soviel, wie eigentlich selbstverständlich wäre? Es ist bekanntlich von Zeit zu Zeit ein Versuch gemacht worden, besonders in der Geschichte der christlichen Religion, welcher der Tod nur ein Anfang, ein Ausgangspunkt ist für das eigentliche wahre Sein, der Versuch, die Menschen zur Bestimmung zu bringen. Es ist immer bei einer Welle geblieben. Der heilige Franz von Assisi hat seine überragende Größe unter den Verzichtenden gerade darin, daß er das Leben nicht verneint, sondern in seiner allergeringsten Neußerung geliebt und gefeiert hat. Sein Lobgesang auf die Sonne, von der all dies Treiben auf unserer Erde lebt, ist eine der merkwürdigsten, erhabensten Urkunden, in denen die Menschen diese Tatsache ausgedrückt haben. Und die furchtbaren Fanatiker jener Regung, ein Jacopone da Todi und wieder

*) Wir geben für einmal zur Vergleichung den bekanntern Totentanz von der Basler Predigerkirche.

ein Savonarola, haben mit ihren Ausschreitungen der Weltluft auf die Dauer keinen Gehalt getan.

Die Aufgabe ist die, nicht das Leben schlechtweg abzulehnen, sondern es ernst zu nehmen. Nach seinem Ernst, nach seiner wahren Bedeutung aber wird es der nicht nehmen, der nie an seine Begrenztheit und Gebrechlichkeit denkt. Wir haben für diese Art den trefflichen Ausdruck „In den Tag hineinleben“. Und das tun Tier und Pflanze auch. Des Menschen Sache ist es aber, dabei nicht zu bleiben, etwas anderes zu sein. Kommt er über das tierisch-pflanzliche Leben nicht hinaus, dann ist er schon so gut wie tot. Dies ist die Auffassung, gegen die das große, endlose, in Wort und Bild die Geschichte durchziehende Memento mori sich richtet. Die Freude am Grotesken, der Humor mag sich der Idee noch so köstlich bemächtigt haben, die Predigt bleibt; ob sie im Pathos oder in der Satire oder in der rein künstlerischen Freude am Düstern und am Gruseln steckt, die Predigt bleibt darin. Und jeder Predigt mächtigtes Register wird immer der Hinweis auf die Zerstörung unseres Leibes und auf die Häßlichkeit des Gestells sein, das die mehr oder weniger blühende Neugierlichkeit bekleidet.

Sie hat denn auch das größte Können gereizt, sich in ihrem Dienst zu versuchen. Was ausgesuchte Kunstfertigkeit in Treue der Darstellung in einzelnen Fällen geleistet hat, übersteigt jede Vorstellung. Oben in der ehrwürdigen Altstadt von Bar-le-Duc, wo die schwarzgrauen stillen kleinen Renaissancepaläste vor ihren wundernden Gärten in der Verlassenheit trauern um die vergangenen Zeiten glänzender Hofhaltung der Herren Herzöge von Bar, liegt ein solches Wunderwerk geboren. In einer Seitenkapelle der dunkeln Kathedrale hat eine trauernde Fürstin ihrem Gatten ein Grabmal errichtet, das in grauenerregender Wahrheit den halbvergangenen Leib in der Hülle von Wehr und Zier seines Ranges zeigt. Mit einer Kühnheit ohne Gleichen hat der Künstler das Bild der Verwesung in Stein gehauen. Als eine Mahnung hatte es die Fürstin so gewollt, eine grausame Mahnung für sich selbst. Der Stein hat wohl noch manchem seine stille Rede gehalten. An der stillen lothringischen Landstadt geht durch und hält an der Grenzstadt Paris-München-Konstantinopel. Wie viele mögen es sein, die dem seltsamen Wunder der Bildhauerkunst die Ehre gegeben?*)

Ist Kasteiung der eigenüchtigen, weltlitterfranken Seele die Mutter dieses Gedankens gewesen und schreiten wir darum auch vorwiegend unter dem Eindruck einer grauam rauen Predigt von dannen, so hat man das Gefühl dämonischer Freude an der unbarmherzig wahren Darstellung des Gräßlichsten vor dem scheußlichen Meisterwerk in farbigem Wachs in einem glücklicherweise angemessen dunkeln Winkel des Bargello zu Florenz. Dort ist die Verwesung menschlicher Körper, in kleinstem Puppenformat freilich, mit einer Treue gegen die Gestalt nicht nur, sondern auch gegen die farbigen Erscheinungen, das Blauschwärzliche, in einem so bildsamen Stoff, wie das Wachs ist,

*) Eine Parallele siehe in der Abteilung „Altfranzösische Skulptur“ im Louvre.

zu einer Vollendung gebracht, welche an die Nerven auch des starken Mannes Ansprüche stellt, denen man die wenigsten gewachsen sieht. Wenn wir auch hier vielleicht weitab gelangt sind von den großen Geistesströmungen, die den Freund Dein als Bundesgenossen ins Vordertreffen aufgeboden haben, zur Geschichte unseres Verhältnisses zu ihm bietet das unheimliche Machwerk dieses krassen Naturalisten seinen nicht zu mißachtenden Beitrag.

Mit der burlesken Neugier des Künstlers nach einem schöpferischen Verhältnis zu dem Gegenstand, mit der Burleske, die sich in der Darstellung des Menschen je nach seiner verschiedenen Aufnahme des Todes für den Künstler ergibt einerseits und der Schilderung des Gegenstandes als Predigtmotiv ander- und wohl ersterseits, ist aber die Stellung des Knochemanns in Kunst und Literatur noch nicht erschöpft.

In beiden zugleich liegt die Wurzel zu einem Gedanken, der dann doch wieder weislich zu sondern ist, ob er sich nun, wie meist der Fall gewesen, auf religiösem Weg oder auf dem rein weltlichen Denken gebildet hat, der Gedanke, den Tod für die Satire in Anspruch zu nehmen. Der Gedanke an den Tod muß jedem Ohnmächtigen, jedem Bedrückten eine gewisse Ruhe, eine gewisse Unbefangenheit, aber mehr als das, Mut, sogar Heftigkeit geben im Hinblick auf den Gegenstand seiner Klage. Je mehr sich sein Uebelthäter überhebt, desto kräftiger wirkt sein Sturz aus aller Erdenherrlichkeit, desto süßere Genugtuung winkt dem Leidenden. Das Ende, das über ihm hängt, wird diesem sogar den Mut geben, sich in Bild oder Wort gegen ihn zu wenden. Indem er ihn dem Tod gesellt, kann er ihm seine ganze menschliche Glendigkeit vorhalten, kann ihn aller seiner Fehler zeihen, kann ihm mittelbar drohen, kann ihn strafen, kann sich rächen. Er kann sich so ein ganz persönliches Bene tun. Er wird aber, jenachdem er Geist genug hat, dies in bedeutender Weise zu tun, also daß die Allgemeinheit und wohl auch die Zukunft mithält, sich auf eine höhere Warte stellen, wird die Missetaten einer Partei, eines Standes, einer ganzen Menschenorte oder mehrerer zur Zielscheibe seines Spottes und seiner Strafreden nehmen; er wird, wenn er ein wahrer Weiser ist, sich auch noch weiter erheben und in Erkenntnis der allgemeinen Schwäche „aller Welt Spiegel“ geben in seinem Werke. Alles Menschenleben und -treiben kann da untersucht und verhandelt werden; die größte Aufgabe, die ein Dichter sich vornehmen kann, die ganze Menschheit um sich her kann er sich schaffen, erzählend, lyrisch, dramatisch, er kann in dem einen Augenblick ihres Scheidens zugleich ihr Leben bringen, seine ganze Zeit kann er schildern und richten. Dienen kann er ihr, helfen kann er ihr vielleicht. Und wenn er schon lange selbst hat mitgehen müssen, so kann er sich noch in späteren Jahrhunderten freuen; dann erreicht der Kunstwert seines Werkes den letzten Höhepunkt; dann kommen noch die Gelehrten, schöpfen daraus eine ganze Weisheit über ihn und seinesgleichen, wie sie gelebt, gedacht, getan und gemeint haben. Er gehört dann der Kulturgeschichte an. (Schluß folgt).

Der ungelehrte Becher.

Nachdruck verboten.

Novelle von Anna Burg, Narburg.

VI.

Von nun an traf Hans Albrecht oft mit Senta zusammen. Er begegnete ihr regelmäßig auf dem Tour von Frau von Senda und besuchte sie auch häufig zu ihrem Five o'clock. Das Zusammensein mit ihr war ihm Bedürfnis geworden. Er fühlte, daß ihre Gegenwart veredelnd auf ihn wirkte, und in Momenten idealen Aufschwungs schäzte er sich glücklich, durch solch reine Freundschaft mit dieser Frau verbunden zu sein.

Aber er war jung und verliebt. Der Gedanke, daß diese Freundschaft Endziel und Zweck ihrer Bekanntschaft sein sollte, schien ihm lächerlich. Er hoffte mit Bestimmtheit, sich Senta's Liebe zu erringen und sie einst zu seiner Gattin zu machen. Vorläufig gewährte es ihm einen süßen Genuß, sie mit weicher, diskreter Zärtlichkeit sanft zu umwerben, was sie sich auch gefallen ließ. Ja, es schien ihm oft, als sehe er den Widerschein seiner Gut in ihren Augen; dann überströmte seltsames Glückshoffen sein Herz.

Einnmal sagte er es ihr ganz ehrlich, daß er bestimmt hoffe, sie einst als Gemahlin seiner Mutter zuführen zu können.

Aber sie schüttelte den Kopf und erwiderte lächelnd: „Gerade, daß wir so sicher sind, uns nie zu heiraten, finde ich an unserem Verhältnis das Schönste.“

Ein Schatten umwölbte seine Stirn.

„Das ist nicht eben schmeichelhaft für mich.“

Sie sah ihm voll ins Gesicht.

„Verstehen Sie mich nicht, lieber Freund? Sind denn Freundschaft und Liebe so weit voneinander entfernt? Sie sagen, daß Sie mich lieben. . . Nun ja, ich liebe Sie auch; aber muß man sich deswegen heiraten?“

Als sie so ruhig die Worte sprach: „Ich liebe Sie auch“, zuckte er heftig zusammen und machte eine rasche Bewegung, als wollte er auf sie zutreten und nach ihren Händen fassen. Dann wandte er sich aber und sagte:

„In diesem Punkt verstehen wir uns noch nicht.“

Nein, er verstand sie nicht. Umsonst grübelte er über ihr Wesen nach. War sie so kühl, so frei von aller Leidenschaft, daß sie keine andere Liebe als dies ruhige Sichverstehen kannte?