



# Europäische Totentanz-Vereinigung

Sektion Schweiz

Präsident: Franz Egger, Hist. Museum, Steinenberg 4, 4051 Basel  
Kassier: Walter Matti, Mädergutstr. 37, 3018 Bern  
Sekretär: Josef Brülisauer, Brunnhalde 7a, 6006 Luzern

Basel, 16. November 2012

Liebe Mitglieder

Artikel 2 der Statuten umschreibt den Zweck unserer Vereinigung: „Der Verein bezweckt die Förderung von Wissenschaft und Forschung, von Kunst und Gestaltung im Zusammenhang mit Totentänzen und verwandten Themen. Ziel ist die Steigerung des Bekanntheitsgrades dieses Genres sowie seine kontinuierliche und Systematische Erforschung.“

Wenn das Genre Totentanz immer wieder Aufmerksamkeit findet, ist dies nicht ausschliesslich, aber doch ein bisschen das Verdienst der Europäischen Totentanz-Vereinigung mit ihren nationalen Sektionen. Kürzlich sind zwei Bücher über das Thema Totentanz erschienen; beide Werke werden in diesem Rundbrief besprochen. Seit September 2012 zeigt die Reformierte Kirche Oberwinterthur an der Hohlandstrasse 7 eine Ausstellung mit dem Titel *lebenskunst & totenanz* mit einem reichhaltigen Begleitprogramm. Die vielfältige Ausstellung, sie dauert bis zum 25. November, mit künstlerischen Arbeiten aus sieben Jahrhunderten will zur Auseinandersetzung mit der irdischen Vergänglichkeit des Menschen einladen. Neben der ins Mittelalter zurückführenden Darstellungsform des Totentanzes zeigen moderne Ausdruckformen in Film, Tanz, Theater und Literatur die zeitlose Aktualität von Sterben und Tod auf. Unsere Sektion konnte das Unternehmen dank einem Mitgliederbeschluss, Projekten einen Beitrag von bis Fr. 2000.- zu gewähren, mit einem Zuschuss dieser Höhe unterstützen. Unser Mitglied, Dr. Rainer Stöckli, hielt am 5. September einen Vortrag mit dem Titel *Die Totentanzmatrix in der Ostschweiz von Wülflingen bis Chur und vom Bodensee bis Rapperswil*. Erst vor wenigen Wochen fand in Chartres der XV. Internationale Totentanzkongress, organisiert von der Französischen Sektion, statt. Eigens für diesen Rundbrief verfasste Matthys Klemm, Mitglied unserer Vereinigung, den Aufsatz *Grieshabers 'Totentanz von Basel'*. Der Autor, dem auch an dieser Stelle herzlich gedankt wird, verankert das Werk in der Zeitgeschichte der sechziger Jahre. Ich wünsche Ihnen viel Lesevergnügen

Franz Egger

\*\*\*

Austria	P. Winfried Schwab OSB, Kirchplatz 1, A-8911 Admont
Deutschland	Dr. Uli Wunderlich, Josephstrasse 14, D-96052 Bamberg
France	Dr. Bertrand Utzinger, 1 rue Saint-Orien, F-28120 Mesley-le-Grenet
Italia	Circolo Culturale Baradello, Studi Danza Macabra, I-24030 Clusone
Nederland	Maria Elisabeth Noordendorp, Thorbeckestr. 1, NL-1161 XR Zwanenbrug
Schweiz	Franz Egger, Historisches Museum, Steinenberg 4, 4051 Basel

## Beitrag:

### Grieshabers „Totentanz von Basel“

1966 schnitt HAP Grieshaber (1) seinen *Totentanz von Basel* (2). Für meinen Vater Willi B. Klemm, passionierter Totentanz-Sammler, war das damals ein ausserordentliches Ereignis. Unwillkürlich habe auch ich mich damit beschäftigt und möchte daher an dieser Stelle einige dieser Bilder und entsprechende Gedanken dazu vorstellen.

Mitten hinein in die glücklichen Sechzigerjahre erscheint der Totentanz von HAP Grieshaber und wirkt wie ein Fanal. Der mittelalterliche Mahnruf *memento mori* war geeignet, die wohl situierte Gesellschaft in Mitteleuropa empfindlich zu stören. Alles scheint doch bestens geordnet: die Konjunktur ist so hoch wie nie zuvor, Industrie und Wirtschaft expandieren, exotische Potentaten unterzeichnen lukrative Rüstungsaufträge, Medizin und Astronautik sind in Schwindel erregendem Aufschwung, die neuen AKWs garantieren unbeschränkt Energie ohne Ende, die kriegerischen Konflikte des kalten Krieges bleiben isoliert fernab im vietnamesischen Dschungel. Entsprechend fühlt sich das Gros der westlichen Gesellschaft: Die Beatles-Songs entführen mit gelben U-Booten zum Wohlfühlen in Traumländer, die „Blumenkinder“ schwärmen von San Francisco.

An der Schwelle der Achtundsechziger

Aber hinter dieser scheinbar heilen Welt, unter der dünnen Kruste, brodeln es. Tiefer reichende Fragen erzeugen Unbehagen und werden gerne ignoriert. Doch bevor sich die lärmigen Demonstrationen der Achtundsechziger auf die Strasse ergiessen, bevor harsche Proteste und Kritik laut werden, weisen schon seit längerer Zeit wache und aufmerksame Zeitgenossen auf die Probleme hin, warnen vor unheilvollen Entwicklungen und unhaltbaren Zuständen. Bölls (3) *Billard um halb zehn* (mit seiner Kritik an den immer noch herrschenden Machtstrukturen) erlebt seine x. Auflage; Degenhart singt von den „Schmuddelkindern“ und signalisiert damit gesellschaftspolitische Themen; Tinguelys Maschinen produzieren als Sinnbild der Gesellschaft sinnlosen Leerlauf. In diesem Umfeld entsteht Grieshabers Totentanz. Er bringt Bilder, die unmittelbar hinter die scheinbar reale Wirklichkeit greifen und die dahinter schlummernden grossen Fragen aufleuchten lassen - seherische Fähigkeiten werden erkennbar.

Die Todesbilder

Der Totentanz von Basel kommt Grieshabers Vorliebe für Zyklen entgegen. Dazu kommt, dass seine Vorlage (4) den Text in drei Sprachen anbietet: Für den Schriftsetzer einzigartige Herausforderung zur typografischen Gestaltung (wenn auch der Text selbst unverändert bleibt). Grieshaber übernimmt die Form der Todesbilder, wie es bereits früher andere, u.a. Hans Holbein getan haben: Der grosse Reigen, in dem je ein Lebender und ein Toter miteinander tanzen, ist aufgelöst in Einzelbilder: Zu jedem Mensch kommt der Tod individuell in einer besonders auf ihn zugeschnittenen Form, so dass jeder klagen muss: *vado mori* – ich muss sterben.

---

1) Helmut Andreas Paul Grieshaber, 5. Februar 1909 - 12. Mai 1981.

Schriftsetzer-Lehre in Reutlingen

1031-33 Reisen in Ägypten und Griechenland

1933-1945 Berufsverbot unter den Nazi

1940-1945 Soldat; 1945-1946 Kriegsgefangenschaft im belgischen Bergwerk Mons

1951-1952 Lehrer an der Bernsteinschule in Sulz am Neckar

1955-1960 Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe

- 2) zum Basler Totentanz vgl: Franz Egger, Basler Totentanz, 2. Auflage, Basel 2009.
- 3) Grieshaber gestaltet mit Heinrich Böll, Werner von Trott zu Solz und Walter Warnach 1960-62 die Zeitschrift Labyrinth. Die Zeitschrift wurde nach 6 Heften 1962 eingestellt.
- 4) Matthäus Merian, Totentanz der Stadt Basel, 1696.

## Der Jurist



Ohne Hemmungen hält der Vertreter der Justiz den Schädel des Todes in Händen. Die Guillotine im Hintergrund kennzeichnet den repressiven Gewaltstaat. Ein ganzer Korb voller Schädel belegt, dass dies nicht ein irrtümlicher Einzelfall ist. Was damals noch kaum jemand in Frage stellte, wird bald von der Protestbewegung als Klassenjustiz gebrandmarkt werden, als Instrumentalisierung des Rechtes im Dienste einer herrschenden Elite. Wie ein Hohn tönen die mittelalterlichen Verse: „Von Gott all Recht gegeben sind, wie man die in den Büchern findet. Kein Jurist soll dieselbigen biegen. Die Lug lassen, die Wahrheit lieben“

## Der Wucherer



Schon im klassischen Basler Totentanz ist der Wucherer sehr negativ dargestellt: er wird vom Tod brutal und mit Gewalt mitten aus seinen Geschäften gerissen – das Geld bleibt liegen. Vom Geld wird bei Grieshabers Szene abstrahiert. In seriösem Anzug, in der „Uniform“ der Bankier, die Hände harmlos in den Taschen versorgt, die obligatorische Zigarre im Mundwinkel, scheint der Wucherer kühl rechnend abzuwarten, wie sich die Kurse entwickeln. Die Schädel im Hintergrund lassen keine Zweifel über die Folgen der sich erfreulich entwickelnden Geschäfte. Auf der Strecke bleiben die, welche seit je die Zeche bezahlen müssen: die Bodenschätze liefernden Völker der „Dritten Welt“, die ausgebeuteten Arbeiter und Arbeiterinnen, die Kinder und Jugendlichen.

## Der Blinde



Bereits die Grossbasler Vorlage packt die Szene mit dem Blinden in eine Geschichte. Grieshaber verlässt die Vorlage vollständig. Unübersehbar ist der Bezug zu Deutschlands Vergangenheit und zum Dritten Reich. Der grosse Führer ist der Blinde par excellence, der ein ganzes Volk in die Finsternis führt. Die Punkte auf den Armbinden, die zunächst als Blinden-Signet erscheinen, entpuppen sich bei näherem Zusehen als angedeutete Hakenkreuze, die überall wieder auftauchen und eben wieder Blüten treiben im Hintergrund. Kaum wahrgenommen, lauert der Neonazismus rundum.

## Der Jude



Das ungeheure Geschehen des Holocausts, noch weitgehend verdrängt, wird hervorgeholt und angeprangert. Die Person des Juden kann nicht unbeteiligt dargestellt werden. Auch hier wird die Vorlage verlassen. Der mit dem Judenstern stigmatisierte Mann wird von zwei Totengestalten als Schergen flankiert. Jegliche weitere Attribute wie Uniformen oder Waffen sind überflüssig. Die Szene allein spricht Bände. Sie steht stellvertretend für die zahllosen Fälle von Rassismus und von Genoziden, die weiterhin geschehen.

### Der Tod – das letzte Kriterium

Die kritische Theorie der Frankfurterschule stellt alles in Frage. Widerständische Philosophen kritisieren die herrschenden Verhältnisse. Sie melden elementare Menschenrechte an, fordern ein grundsätzliches Umdenken. Unermüdlich werden die gesellschaftlichen Abläufe kritisch hinterfragt. Vor allem zugrunde liegende Ideologien werden durchleuchtet und ihre politischen und wirtschaftlichen Folgen aufgezeigt. Der Tod in Grieshabers Totentanz übernimmt eine gleiche Funktion. Unerbittlich tritt er auf, reisst die Menschen aus ihrem aktuellen Leben, bestehende Verhältnisse werden in Frage gestellt. So trifft es auch uns.

Matthys Klemm

## **Buchbesprechung:**

**Rolf Paul Dreier, Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650), Enschede 2010, 284 S. mit CD-Rom: 32 Abbildungen. ISBN 978-90-90251-11-0**

Es handelt sich um die Dissertation des in Luzern aufgewachsenen Schweizer Rolf Dreier an der Erasmus Universität Rotterdam.

Dreiers Ziel war es, „die Entwicklung der Botschaft von Totentänzen und den Gebrauch des Totentanzgenres zwischen dem Beginn des 15. und der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beschreiben.“ Man darf hinzufügen, dass Dreier nicht nur beschreibt, sondern auch interpretiert und damit manchmal provoziert. Im einleitenden Kapitel über die Forschungsliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts wird sehr selbstbewusst über die Totentanzforschung der genannten Jahrhunderte geurteilt. Wenn Dreier „die fehlende internationale Zusammenarbeit“ beklagt, ignoriert er die fast dreissigjährige internationale Zusammenarbeit der Europäischen Totentanzgesellschaft. So liegen die Akten des 15. Internationalen Totentanzkongresses, vom 17. bis 20. Oktober 2012 in Chartres abgehalten, bereits gedruckt vor! Richtig ist aber Dreiers Einwand, dass sich die Totentanzforschung lange der Beschreibung von Einzelwerken widmete. Gute Editionen mit brauchbaren Abbildungen und mit korrekter Wiedergabe der über Europa verstreuten Totentänze machen aber vergleichende Betrachtungen, wie Dreier sie vornimmt, überhaupt erst möglich. Die nicht ganz befriedigenden Einleitungskapitel sind bald vergessen, wenn man zum zentralen Teil von Dreiers Dissertation vorstösst (ab S. 35). Dreier arbeitet die spezifischen Eigenschaften spätmittelalterlicher Totentänze gut heraus, beschreibt die Veränderungen des Totentanzes durch die Reformation und zeigt dann die Entwicklung des Motivs in reformierten und katholischen Gebieten auf. Hier liegt die besondere und beachtliche Leistung dieses Buches. Wer Kontinuitäten und Veränderungen über Jahrhunderte hinweg beobachtet, beschreibt und interpretiert, benötigt gute Kenntnisse des Bestandes, ausgezeichnete Beobachtungsgabe und die Fähigkeit zum sprachlichen Ausdruck. Es sind Eigenschaften, die bei jungen (manchmal auch bei älteren) Forschern keineswegs selbstverständlich sind. Man muss nicht mit jeder Beobachtung und Interpretation Dreiers einverstanden sein, aber man darf sagen, dass der Autor eigenständig und gut beobachtete und sich bemühte, Interpretationen zu formulieren.

Als historischen Hintergrund der beiden „Urtotentänze“ von Paris und Basel sieht der Autor die Reformbestrebungen der Franziskaner und Dominikaner für die Gesamtkirche, aber auch für ihre eigenen Orden (Observanz), und den Konziliarismus. Gerade die Observanten habe ein besonderes Sendungsbewusstsein ausgezeichnet. Hier kommen bei Dreier zwei Bereiche einfach zu kurz. Einerseits die Rolle der Seelsorge bei den Bettelorden mit dem Mittel der Predigt (fast alle frühen Totentänze sind gemalte Busspredigten) und das Verhältnis des spätmittelalterlichen Menschen zum Tod, vor allem zum plötzlichen Tod. Inhaltlich zeichnen sich die Totentänze des 15. Jahrhunderts doch dadurch aus, dass sie den einzelnen Menschen (oder Menschengruppen) die Verfehlungen vor Augen führten, sie an ihre Sterblichkeit erinnerten und zu religiöser Umkehr mahnten.

Interessant ist Dreiers Aussage, dass sich in den Totentänzen des 15. Jahrhunderts mit den angeprangerten Verfehlungen der Kleriker und der Weltleute wichtige Themen der spätmittelalterlichen Reformbestrebungen erkennen lassen. Im verurteilten Lebensstil der in den Totentänzen auftretenden Menschen scheint das reformerische Ideal christlicher Lebensführung des 15. Jahrhunderts auf. Wie oft in diesem Buch, stehen neben interessanten Beobachtungen und Interpretationen auch Bemerkungen, die zu Diskussion oder gar Ablehnung herausfordern, etwa wenn der Autor das Fehlen des Totentanzes in Italien ohne

jede Quellenangabe einfach mit der Behauptung abtut, dass dort die Amtskirche die Verbreitung des Totentanzes zu verhindern gewusst habe. Bemerkenswert ist Dreiers Hinweis, dass bei den Totentänzen, die kurz vor der Reformation entstanden, der Vorwurf der fehlenden Pflichterfüllung zugunsten einer institutionellen Kirchenkritik zurückgetreten sei, so etwa bei Manuel und bei Holbein.

Die Reformation bedeutete auch für den Totentanz ein grosser Einschnitt. Nach der Reformation wurden auf Jahrzehnte hinaus kaum mehr monumentale Totentänze geschaffen. Dreier bezeichnet die Epoche von 1535 bis 1600 als Zeitalter des gedruckten Totentanzes. In diesen Jahrzehnten wurden Totentänze von reformierten Künstlern und Autoren im Sinne der konfessionellen Abgrenzung polemisch aufgeladen. Die Kritik am Papst bezog sich nicht mehr auf die Person, sondern auf das Amt. Auch den übrigen Vertretern der Altgläubigen wurde die Nutzlosigkeit ihrer Existenz vorgeworfen. Gleichzeitig sei es in den Totentänzen zu einem Abbau gesellschaftskritischer Elemente gekommen. Der Tod verlor zunehmend seinen Schrecken. Die reformierte Linie habe sich nach 1650 nicht mehr weiterentwickeln können, weil „die kommunikative Charakteristik dieses Typus unzeitgemäss“ geworden sei und weil sich wegen des Widerstandes reformierter Obrigkeiten kein pietistischer Totentanz habe durchsetzen können.

In katholischen Gebieten sei der Totentanz um 1600 wiederentdeckt worden. Eine spezifisch katholische Variante habe sich herausgebildet (Füssen, Luzern u.a.). Sie habe nicht mehr, wie im Mittelalter, Pflichtversäumnis, Machtgier, Eitelkeit, Habgier und Völlerei kritisiert, sondern die Integrität und Autorität kirchlicher und weltlicher Amtsträger propagiert. Die Bilder der Spreuerbrücke in Luzern waren inspiriert von der Bilderreihe der Bavaria Sancta (Heilige, Selige, und Fromme Bayerns). Herrschaft und Ordnung wurden nicht mehr infrage gestellt. Das Ideal war nun der fromme, gehorsame Untertan, welcher den von Gott gesetzten geistlichen und weltlichen Obrigkeiten gehorchte. Über alle Epochen hinweg gemein war den Totentänzen aber immer das Memento Mori-Motiv. Dreiers Untersuchung endet um 1650. Gerne schliesst man sich seinem Wunsch an, dass die Betrachtung auf die folgenden Epochen ausgedehnt werden sollte.

Franz Egger

\*\*\*

### **Buchbesprechung:**

**Hans Georg Wehrens, Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“, Verlag Schnell & Steiner, Regensburg 2012, 288 S. mit 119 Abbildungen, davon 90 farbig. ISBN 978-3-7954-2563-0**

Wehrens' Ansatz ist ein ganz anderer als der von Dreier. Wehrens macht keine vergleichenden Studien über das Motiv Totentanz, sondern stellt die einzelnen Totentänze im alemannischen Sprachraum vor. Sein Vorgehen ist traditioneller, deswegen aber nicht weniger anspruchsvoll oder weniger wertvoll. Gerade wegen der unterschiedlichen Fragestellung lassen sich die beiden Bücher nur schlecht vergleichen.

Keine Region in Westeuropa weist eine solche Dichte an Totentänzen auf wie der südwestdeutsche-schweizerische Raum. Bei genauem Hinsehen war es der alemannische Sprachraum, der für dieses Motiv besonders offen war, also das Gebiet zwischen Lech im Osten, ungefähr der Linie Hagenau-Ludwigsburg-Nördlingen im Norden, den Vogesen im Westen und der Rhone im Süden. Es sind dies die „Historischen Landschaften“ Schwaben, Bodensee, Oberrhein, Hochrhein sowie das deutschsprachige schweizerische Mittelland. Diese Gegenden waren schon im Spätmittelalter verhältnismässig dicht besiedelt, wiesen eine Vielzahl von Städten auf, waren wohlhabend. Sie waren im Handel, in der Kommunikation

und in der Bündnispolitik vernetzt. Die hohe Zahl an Totentänzen dieser Landschaften ist kaum ein Zufall der Überlieferung, sondern dürfte Ausdruck der langandauernden Empfänglichkeit dieser Gebiete für das Motiv des Totentanzes sein. Man stellt die Dichte des Motivs zwar fest, kann aber die Gründe für die Häufigkeit des Totentanzes für diese Gebiete nicht schlüssig erklären. Andere Landschaften, etwa der nordfranzösische-niederländische Raum, hätten dafür ähnliche Voraussetzungen gehabt.

Wollte man bislang über diese Totentänze mehr erfahren, musste man fast immer zu Einzelstudien greifen, die oft in schwer zugänglichen Büchern oder Zeitschriften erschienen waren. Einiges war völlig veraltet. Fehlende Abbildungen, mangelhafte oder fehlende Wiedergabe der den Totentänzen beigegebenen Texte waren eine weitere Erschwernis. All diese Gründe führten dazu, dass die moderne Forschung kaum Vergleiche unter den Totentänzen und schon gar keine übergreifende Studien anstellen konnte.

Das Buch von Wehrens schliesst hier eine Lücke und man kann dem Autor für seine Arbeit kaum genug danken. Es geht Wehrens nicht um die Genese des Motivs, sondern um die möglichst vollständige Darstellung aller Totentänze im alemannischen Raum vom Spätmittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Zwar werden in kurzen, einleitenden Kapiteln die Vorläufer und Vorbilder sowie die Entstehung des Totentanzmotivs vorgestellt, Schwerpunkt und Hauptteil bilden aber die 52 in Wort und Bild inklusive der Forschungsliteratur vorgestellten Totentänze, fast die Hälfte davon befindet sich in der Schweiz. Wehrens beschränkte sich keineswegs auf die monumentalen Totentänze an Kirchen- und Friedhofsmauern – hier liegt die Publikation von Kassel über den monumentalen Totentanz vor –, sondern zog auch die Schöpfungen in Handschriften, Druckwerken und in der Grafik mit ein. Wehrens versteht unter Totentanz einen „Bilderzyklus mit Darstellungen der Macht des Todes über das Menschenleben, ins Bild gesetzt als Reigen oder Tanz oder als Bildkreis von Einzelbegegnungen der Todesgestalt mit seinen Opfern“ (S. 13).

Man kann eine Reihe von Elementen benennen, die die ausserordentliche Qualität dieses Buches ausmachen: Die angestrebte Vollständigkeit in der Erfassung der Totentänze, die ausführliche Vorstellung der einzelnen Werke, die zahlreichen Abbildungen, die genaue und vollständige Wiedergabe der vielen den Totentänzen beigegebenen Texte in der ältesten Fassung und der ursprünglichen Schreibweise, die saubere Erfassung der Forschungsliteratur, die durch das ganze Buch festzustellende und gleich bleibende Exaktheit, die Übersichtskarte sowie die Entdeckungen und Wiederentdeckungen (zum Beispiel: Glasscheibe aus Zurzach, Wiederentdeckung des alten Textes in Kientzheim, Hinweis auf den Verbleib von Abzeichnungen des Totentanzes von Obertsdorf etc.). Das Buch von Wehrens wird auf Jahre und Jahrzehnte hinaus zu den ganz wichtigen Werken der mitteleuropäischen, ganz besonders auch der schweizerischen Totentänze zählen.

Das Buch ist noch bis zum 31. Dezember 2012 zum Subskriptionspreis von 39,95 € erhältlich, danach wird es 49,95 € kosten.

Franz Egger

\*\*\*

## Beitrag:

### Der hl. Fridolin mit dem Gerippe des verstorbenen Glarner Landmanns Urso

Der heilige Fridolin stammte vielleicht aus Irland, vielleicht aus Poitiers. Er dürfte um die Mitte des 7. Jahrhunderts gelebt haben. Er war Gründer einer religiösen Gemeinschaft im heutigen Säckingen (am Hochrhein, auf deutscher Seite), die sich im 9. Jahrhundert zum Kanonissenstift Säckingen wandelte. Er wird in Südbaden, im Elsass und in der Schweiz verehrt und ist Landespatron des Kantons Glarus. Zentrum der Fridolinsverehrung ist Säckingen. Bei der alljährlich am ersten Sonntag nach dem 6. März stattfindenden Prozession wird sein Reliquienschrein, eines der bedeutendsten Werke barocker Silberschmiedekunst in Südwestdeutschland, durch die Stadt Säckingen getragen. Der hl. Fridolin wird oft als Benediktinermönch mit einem Skelett dargestellt.

Die Legende besagt, dass Urso, ein Landmann der Talschaft Glarus, mit Zustimmung seines Bruders Landolf, seine Güter (ungefähr den heutigen Kanton Glarus) im 7. Jahrhundert dem hl. Fridolin schenkte und bald darauf starb. Ursos Bruder Landolf focht die Schenkung an und wollt Fridolin das Land wieder wegnehmen. Da erweckte Fridolin den verstorbenen Urso von den Toten – daher das Skelett – und lud ihn als Zeuge vor Gericht. Das Kantonswappen von Glarus zeigt den hl. Fridolin als Pilger.



Das elegante Figurenpaar stammt aus der Kirche von Kaisten bei Laufenburg (AG), also aus der Umgebung von Säckingen. Fridolin wird als schlanker Mönch vorgeführt. Er legt seine Linke um die Hüfte des toten Urso, während Urso seinen rechten Arm auf Fridolins Schulter legt. Urso ist hier nicht als Knochengerippe, sondern als verwesende Leiche dargestellt.

Das Figurenpaar ist aus Lindenholz geschnitzt, misst in der Höhe 88 cm, und dürfte am Oberrhein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Das Werk eines unbekanntens Bildschnitzers wurde 1926 vom Historischen Museum Basel angekauft.

Franz Egger