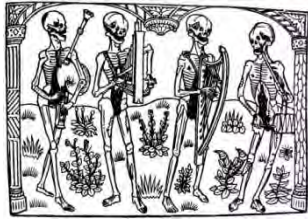


Danses Macabres



Suisse

Totentanz-Vereinigung Schweiz

Präsident Franz Egger, Gasstrasse 44, 4056 Basel
Kassier Walter Matti, Mädergutstr. 37, 3018 Bern
Sekretär Josef Brülisauer, Brunnhalde 7a, 6006 Luzern

Die Jahresversammlung 2020 ist auf unbestimmte Zeit verschoben

Basel, 20. März 2020

Liebe Mitglieder der Totentanz-Vereinigung Schweiz

Am 30. Januar 2020 ist in Zug Josef Wüest-Kaltenbacher im 92. Lebensjahr verstorben. Josef Wüest hatte zu den Gründern der internationalen Totentanz-Vereinigung gehört und die Schweizer Gruppe während rund zwanzig Jahren mit grossem Engagement im Alleingang geleitet. Er verwaltete die Adresskartei, zog die Jahresbeiträge ein, verfasste die Rundbriefe und verschickte diese in die ganze Schweiz. Ein Höhepunkt war für ihn sicher der internationale Kongress in Luzern im Jahre 1996. Wir danken Josef Wüest für seinen grossen Einsatz. Seiner Frau Elisabeth und seiner Tochter Esther entbieten wir unser herzliches Beileid. Wir wollen Josef in guter Erinnerung behalten. In diesem Rundbrief kommt er nochmals selbst zu Wort. Wir drucken (als ersten Text) einen Brief ab, den Josef vor anderthalb Jahren verfasste und an Josef Brülisauer richtete. Der Brief handelt von den Anfängen der Totentanz-Vereinigung.

Der zweite Text ist ein Beitrag von Regula Odermatt-Bürgi und handelt von einem Totentanz im Valle Maira im Piemont. Im dritten Beitrag stellt Walter Matti Stéphanie Miguet mit ihren Totentanz-Scherenschnitten vor. Der vierte Beitrag berichtet von einer neuen Untersuchung über die Beinhäuser in der Schweiz.

Ich wünsche Ihnen eine gute Zeit. Bleiben Sie gesund. Mit freundlichen Grüssen

Franz Egger, Präsident

31. Oktober 2018

Lieber Josef Brülisauer

Vielen Dank für die reichhaltigen Nachrichten mit den lieben Grüßen. Ich kann es noch immer nicht fassen, dass ich dich in der Bibliothek nicht gleich kannte.

Der bilderreiche Bericht aus Hasle weckte in mir gleich zwei Erinnerungen. Eine mit dem Beginn meiner Interessen für den Totentanz und die andere jene der dortigen Verabschiedung nach rund zwanzig Jahren Tätigkeiten und dem Neubeginn mit einem aktiven Trio. Bravo.

Meinen Anfang geschah nämlich im dortigen Beinhaus während einer Wanderung im Entlebuch. In der Folge schrieb ich darüber im "Tages-Anzeiger" mit einem Bild des Kaisers, den ich dort eingefangen hatte. Auf welchen Wegen diese Zeitung nach Paris gelangte, weiss ich nicht. Denn wenige Wochen später schrieb mir der Arzt Bertrant Utzinger aus Mesley-le-Grenet bei Chartres, dass er eine Person in der Schweiz suche, die sich für den Totentanz interessiere, zwecks der Gründung eines Vereins. Wenige Wochen später kam von ihm eine Einladung zu einem informellen Treffen in Willisau. Im nahen Schloss Wyher in Ettiswil gab es nämlich die frisch restaurierten Totentanzbilder von Wyl zu sehen. Deshalb die Wahl dieses Tagungsortes. Ich folgte der Einladung, mehr aus Neugierde für diese scheinbar sonderlichen Personen. Zugegen waren neben dem Anstifter mit Frau und Tochter noch zwei Personen aus Frankreich. Aus Deutschland ein Redaktor des "Münchener Merkur" und ein humorvoller Pfarrer aus dem bayerischen Wald. Aus Italien der Weihbischof von Bergamo und ein Advokato, auch von Bergamo. Beide seit Schulzeiten in Clusone befreundet. Zugegen waren auch Regula Odermatt und Heinz Horat, Kurator der Ausstellung in Ettiswil, welcher alle Gespräche und kurzen Vorträge meisterhaft übersetzen konnte. Am Schluss verkündeten die Italiener, dass sie im kommenden Jahr einen internationalen Kongress durchführen werden, welcher dann auch tatsächlich in Clusone stattfand und meisterhaft organisiert war. Teilnehmer kamen aus zwölf Ländern. Neben mir waren noch Regula Odermatt und Robert Wyss zugegen. Ich vermochte den meisten Vorträgen, dank den Bildern, gut folgen, machte viele Notizen, ergänzte diese auf dem Heimweg im Zug und schrieb am folgenden Tag einen Zeitungsbericht über diesen neuartigen Kongress. Er erschien umgehend im "Bund", dem "Luzerner Tagblatt" und in der NZZ. Mit dem damit erhofften Erfolg. Mehrere Lesende meldeten ihr Interesse an. Als ein Jahr später dann der zweite Kongress in Chartres stattfand, waren zwölf Teilnehmende und Mitglieder dabei.

Die Fortsetzung ist bekannt. Schade und betrüblich ist nur, dass jetzt die europäischen Kontakte fehlen und damit auch viele Anregungen.

Herzliche Grüsse aus Zug

Joseph

Der Totentanz San Peyre in Macra (Valle Maira)

Regula Odermatt-Bürgi

Nein, mit den öffentlichen Verkehrsmitteln kommt man im Valle Maira in den Cottischen Alpen (Piemont) nicht weit, schon gar nicht, wenn die Schulferien begonnen haben und kein Schulbus mehr fährt. Doch dafür gibt es den praktischen Sherpabus, der Gepäck und Wanderer transportiert, und fast jeder Automobilist nimmt Stopperinnen gnädig auf.

Als erstes liessen wir – meine Tochter und ich - uns vom Taxifahrer Paolo von Dronero nach Camoglieres hinaufbringen, eine kleine Ortschaft im mittleren Teil des Tales, bestehend aus etlichen malerischen Häuserruinen und der Locanda del Silenzio mit schönen Zimmern, einheimischer Küche, erstaunlicher Weinkarte und der Möglichkeit, den Schlüssel für die Kapelle San Peyre (Pietro) zu beziehen. Über einen angenehmen Wanderweg, der früher als Maultierpfad und Salzstrasse die Verbindung zu den Alpenpässen nach Südfrankreich herstellte, gelangt man in ca. 15 Minuten zum kleinen Sakralbau, der wohl im frühen 15. Jh. entstanden ist und zur Gemeinde Macra gehört.



Es handelt sich um einen nach Süden orientierten, quadratischen Bau mit Satteldach, kleinem Dachreiter und fialenähnlichen Aufbauten über den vier Ecken. Als Besonderheit zieht sich das Dach über den Weg hinweg und stützt sich Mauern ab, so dass dieses Vorzeichen einen Raum bildet. Er soll früher Händlern und Reisenden Schutz vor Regen und die Möglichkeit zum Ausruhen geboten haben (in Nidwalden heissen solche Bauten „Ghirmhittli“, von „ghirmen“ = ausruhen) oder aber in Zeiten von Krieg, Unruhen und Pest

Wachtposten beherbergt haben, die den Durchgang sperren konnten.

Die Kapelle ist San Peyre geweiht, doch nicht dem Apostelfürsten, sondern dem seligen Petrus von Luxemburg (1369-1387, mit 14 Jahren Bischof von Metz, dann Kardinal, 1386 Berufung nach Avignon und später Patron dieser Stadt), der von den Herzögen von Saluzzo besonders verehrt wurde. Dieses Patrozinium verweist auf die geschichtliche und kulturelle Entwicklung des Tales. Das Valle Maira, das sich im 20. Jahrhundert dramatisch entvölkert hat und seit einigen Jahren dank einem sanften Tourismus einen leichten Aufschwung erlebt, gehört zum Languedoc, dem okzitanischen Kulturkreis, der sich von den italienischen Westalpen über die Provence bis zu Katalonien zieht und durch den Zentralismus der französischen Könige und die Herausbildung der Nationalstaaten zurückgedrängt wurde. Im oberen Teil des Tales wird heute noch okzitanisch, die Sprache der Troubadours, gesprochen. Im Mittelalter gehörte das Valle Maira einerseits zum Bund von Briançon, der 1343 bis 1713 bestand und zehn Berggemeinden in Savoyen/Piemont und Frankreich umfasste, andererseits zur Markgrafschaft Saluzzo. Bereits seit dem 13. Jahrhundert verfügte diese „Bergbauernrepublik“ über eine bemerkenswerte Autonomie in Verwaltung und Rechtsprechung, was eine ökonomische und kulturelle Blüte mit sich brachte, die jedoch durch den Übergang Saluzzos an Frankreich und an Savoyen (ab dem späteren 16. Jh.) beendet wurde. Vor allem im 15. Jahrhundert entstanden zahlreiche Kirchen und Kapellen mit reichem Freskenschmuck von erstaunlicher Qualität. Bei den Malern – erwähnt seien Hans Clemer (Klemer), der „Meister von Elva“, Giovanni und Tommaso Biasacci und Giovanni Baleison – handelt es um Wandermeister, die sich auch in Ligurien und der Provence nachweisen lassen.

Auch San Peyre wurde im 15. Jh. erbaut und vollständig mit Fresken ausgemalt, die bis zur Restauration 1997-2000 von mehreren Putz- und Farbschichten überdeckt waren. Die oberen und die unteren Szenenfolgen unterscheiden sich stilistisch und lassen auf zwei verschiedene Meister schließen.

Im oberen Teil erkennen wir an der Giebelseite die Verkündigung an Maria, flankiert von einem Bischof und einer jugendlichen Heiligen und gegenüber an der Altarwand, zum Teil aus dem 17. Jahrhundert stammend, vermutlich eine thronende Madonna, Petrus von Luxemburg, Petrus, Paulus und ein nur noch fragmentarisch erhaltener Heiliger. Die linke Seitenwand enthält Szenen aus der Kindheit Jesu, die rechte Darstellungen entweder aus dem Leben des hl. Martin von Tours oder des hl. Franziskus von Assisi. Eine Inschrift bezeugt, dass der Maler Tommaso Biasacci das Werk 146(?) ausführte.

Der untere, offensichtlich von einer anderen Hand stammende Teil weist weder Signatur noch Datum auf. Er zeigt einen – in einigen Elementen – recht eigenwilligen, stellenweise nur noch fragmentarisch erhaltenen Totentanz, der auf der

linken Seite beginnt und sich über die Altar- und rechte Seitenwand weiterzieht. Wie üblich bei dieser Bildgattung wechseln sich Todesgestalten und Standesvertreter in hierarchisch absteigender Reihenfolge ab. Alle Protagonisten, die Lebenden und die Toten, reichen sich die Hände oder fassen sich an, was den Eindruck verstärkt, dass sie – im Gegensatz zu vielen anderen Totentänzen – tatsächlich in einen Reigen eingebunden sind. Sie agieren vor leerem Hintergrund, der begrenzt wird durch das graue Band des Bodens und eine dunkelrote Abschlusslinie oben.

Was mir besonders gefiel, waren die mumifizierten Toten mit ihren ovalen Köpfen samt betonter Kinnpartie. Mussapi spricht stets von Skeletten, doch die Toten weisen Bauchschnitte auf und – vor allem bei den Gelenken – spitz abstehende, schmale Körperteile, die an gebrochene Knochen oder eher an zerrissene Sehnen erinnern. Wie üblich sind die Toten viel aktiver, viel beweglicher als die Lebenden, ein Paradox, das immer wieder fasziniert. Weil sie durch Händehalten Bindeglieder im Reigentanz sind, greifen sie nicht nach den Attributen der Lebenden, entreissen den Mächtigen nicht Krone und Szepter, verhöhnen sie nicht durch Imitation ihres Verhaltens. Verschiedene Autoren betonen aber die Wildheit, das Akrobatische ihres Tanzes, das Hüpfen, Vorbeugen, Zurückschnellen, ohne die Bewegungsabläufe genauer zu beschreiben. Tatsächlich scheint man im 15. Jahrhundert ähnliche Turnübungen wie heute gekannt zu haben. Der Tote zwischen Kardinal und König setzt zum Salto rückwärts an, um dann zwischen König und Bischof konzentriert und elegant auf beiden Füßen zu landen, ganz ähnlich wie heute die um eine gute stilistische Note bemühten Kunstturner beim Absprung vom Barren oder Reck. Mit einem Überschlag vorwärts wartet der Tote zwischen Franziskaner und Kaufmann auf. Man möchte an ein fröhliches Volksfest mit Tanz und übermütigen akrobatischen Einlagen von Gauklern denken.



Tod zwischen Franziskaner und Kaufmann

Die unterschiedlich langen, nur noch teilweise lesbaren Inschriften sind auf dem leeren Hintergrund neben und über den Figuren angebracht. Es handelt sich um Dialoge zwischen den Lebenden und den Toten. Der Inhalt dreht sich wie üblich um die Vergänglichkeit des Lebens, die Nichtigkeit von Macht und Reichtum, um den Tod als Gleichmacher. Die Sprache enthält Elemente aus dem Französischen und Okzitanischen. Alle Forscher verweisen, vor allem was die Inschriften betrifft, auf den Einfluss des Totentanzes des Cimetière des Innocents in Paris (1424, zerstört 1554). Mehrheitlich wird angenommen, dass San Peyre nicht direkt vom Pariser Original abhängt, sondern auf Guyot Marchands 1485 edierten Holzschnittkopien zurückgeht, also erst ab den späten 1480er Jahren entstanden sein kann. Dabei habe der Maler oder der Auftraggeber sich bemüht, den französischen Text der lokalen okzitanischen Sprache anzugleichen.

Bereits 1643 wurde der Totentanz auf Befehl des Bischofs Dalla Chiesa von Saluzzo überdeckt, weil er sich – wie Mussapi vermutet - entweder in schlechtem Zustand befand oder weil die mittelalterlichen Malereien nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob nicht auch politische und religiöse Gründe mitgespielt hatten. Rolf Paul Dreier (*Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften*, 2010, S. 11) ist der Ansicht, dass viele Beschädigungen – weggekratzte Gesichter und Attribute - gezielt angebracht wurden, um Identität und gesellschaftliche Stellung der Protagonisten auszutilgen. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit den Waldensern, die seit dem 12. Jahrhundert als Häretiker verfolgt wurden und fast nur in den schwer zugänglichen Tälern der Cottischen Alpen weitgehend unbehelligt überleben konnten. Im 16. Jahrhundert schlossen sie sich der zuerst lutherischen, dann auch der calvinistischen

Reformation an, denn nach der Bartholomäusnacht 1572 flohen viele Hugenotten in die abgelegenen Bergtäler oder versuchten, militärischen Widerstand zu leisten. Hugenottentruppen besetzten 1578 das Valle Varaina und im folgenden Jahr zusammen mit den Waldensern das Herzogtum Saluzzo. 1601 setzte in der Grafschaft Saluzzo die Hugenottenverfolgung und -vertreibung ein. Durch ihre Verbindung mit der reformierten Kirche gerieten auch die Waldenser in den Fokus der katholischen Gegenreformation, was immer wieder zu blutigen Auseinandersetzungen führte. Es ist vorstellbar, dass Waldenser oder Hugenotten in diesen unruhigen, von Gewalt und Gegengewalt geprägten Zeiten die Gesichter und Machtsymbole der verhassten weltlichen und geistlichen Obrigkeit wegkratzten, und der Bischof es vorzog, die beschädigten und für Unruhe sorgenden Bilder zu übertünchen.

Die ersten Figuren sind bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Wegen der Abhängigkeit vom berühmten Pariser Vorbild wird angenommen, dass der Tanz hier – wie ja auch in Basel und anderen mittelalterlichen Beispielen - mit der Gestalt des Predigers begann, der die Klagen der Sterblichen über Verlust von Macht, Reichtum und Schönheit in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang von Sünde, Tod und Auferstehung stellt.



Tod und Kaiser

Auf den ersten, ebenfalls kaum mehr erkennbaren Toten folgt der Papst – auch er nur sehr fragmentarisch erhalten. Er trägt die dreifache Krone (Tiara) und reicht den Toten links und rechts die Hand, so dass der Mantel - wie beim Kaiser und beim König - grossflächig von den ausgestreckten Armen herunterfällt. Tod: „(ve)n(es) a(vant“; Papst: „Ellas ensi grant honor cum si tost se perd“. Wenn der Tod ruft, nützt alle Ehre nichts, auch sie ist vergänglich.



Tod und Papst

Nach dem kirchlichen hat das weltliche Oberhaupt seinen Auftritt. Am Beispiel des Kaisers, einer raumgreifenden Gestalt in goldbraunem Gewand und weissgefüttertem, roten Mantel, wird Dreiers Hypothese einer mutwilligen Zerstörung am klarsten illustriert: Sein Gesicht und der auf das Kleid gestickte oder auf das Schild gemalte Reichsadler scheinen gezielt weggeschlagen zu sein. Tod: „Venes avant emnperor mort nesparmie petit ne grant“; Kaiser: „Ellas je (ne) sae cum fuir ni ond fuir...“. Der Tod verschont weder Kleine noch Grosse, auch für den Kaiser gibt es keine Fluchtmöglichkeit.

Relativ gut erhalten ist der Kardinal in rotem Habit und mit rotem Kardinalshut, der breit und frontal dasteht.

Er ist einer der wenigen, der den Toten die Hände nicht reicht, sondern wie abwehrend erhebt, die Handflächen gegen aussen gewandt. Doch es gelingt ihm nicht auszuscheren, die Toten halten ihn an Arm und Kleid fest. Die zu ihm gehörende Inschrift fehlt in der Literatur, die ich konsultiert habe.



Tod und Kardinal

Der Tote mit dem Überschlag rückwärts schliesst die Szenenfolge auf der linken Seite ab und leitet zum König auf der Altarwand über.

Dieser trägt eine einfache Krone, ein knielanges, am Saum pelzverbrämtes grünes Gewand und einen Umhang. Die Inschrift spielt auf die Farben der Garderobe an, denn der König klagt, dass er dem Tod verfallen sei und nie mehr weder grüne noch graue Kleider tragen wird. „Ay las e me faut mor(i)r, jamae ne po(rtr)raye plus ne vayr ne gris“.



Tod und König, rechts Bischof

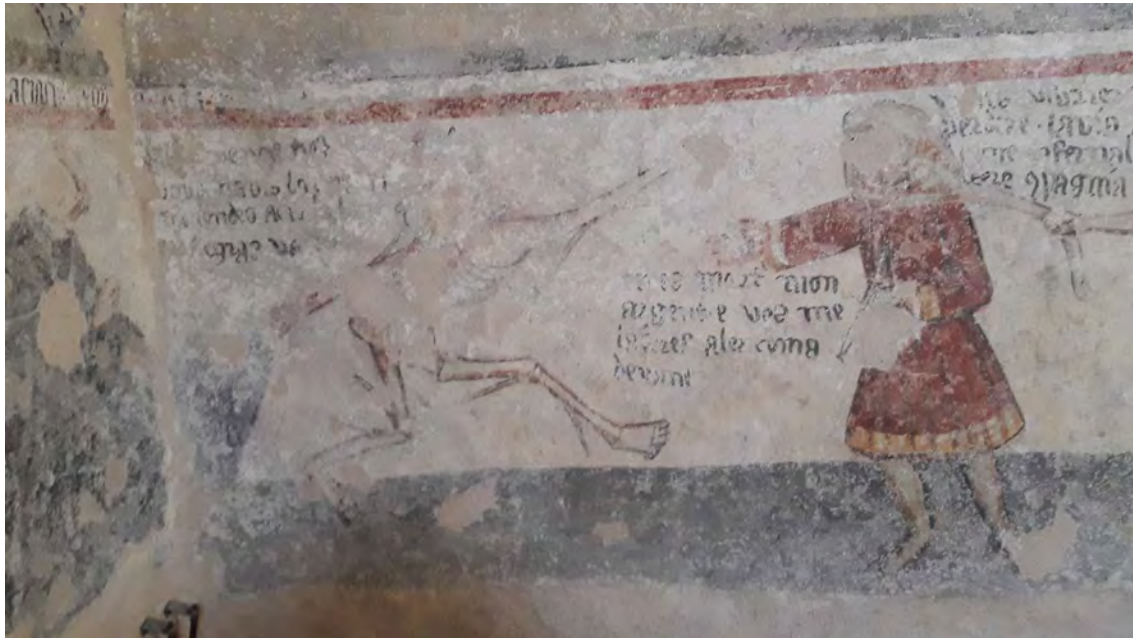
Der Bischof in weisser Albe und roter Kasel, die Mitra auf dem leicht gesenkten Haupt, hält den Bischofsstab im Arm. Der Text ist unverständlich.

Der Tod mahnt offenbar den Bischof zur Eile, und verkündet ihm, dass er nie ins bemalte Zimmer eintreten werde (?), denn von nun an führe er, der Tod, Krieg. „fetenez (?) avant (e)ves(que) jamays no intrere en chambra pente“; „la mort meyna guerra dorendevant“.

Der offenbar aus der Bauzeit stammende, eingemauerte Altar scheint auf den ersten Blick den Reigen zu unterbrechen, doch Arme, die links und rechts hervorragen und den Bischof auf der einen und den Edelmann auf der andern Seite halten, verraten, dass die Todesgestalt zwar präsent, aber vom Stipes überdeckt ist. Ob es sich hier nur um die konsequente Darstellung des zusammenhängenden Kreistanzes handelt oder ob religiöse Aspekte mitspielen, etwa dass durch die Messe, die den Opfertod Christi nachvollzieht, der Tod überwunden wird, sei dahin gestellt. Leider wird die originelle Lösung durch hässliche Kabel und Einbauten am Altar stark beeinträchtigt.

Der Edelmann oder Ritter in Rüstung und Helm holt schwungvoll zum Schwertstich gegen den heranstürmenden Toten aus, doch er wird doppelt abgeblockt durch den hinter dem Altar hervorragenden Arm und den Angreifer. Er droht trotzig, wenn der Tod sich in grossen Schritten nähert, werde er sich verteidigen, so gut er könne – und erntet Spott „Komm nur, Edelmann, mit dem Tod wirst zur Hölle fahren“. „Je me defendroye de la mort tant com je por(roye)

si sur (?) vien enver (?) moye a gran(t) pas com les fleces et pleut (?) com mechas (?) ; Tod: „Venes ensi connestable mais am(b) la mort venres (?) en ifert (?)“.



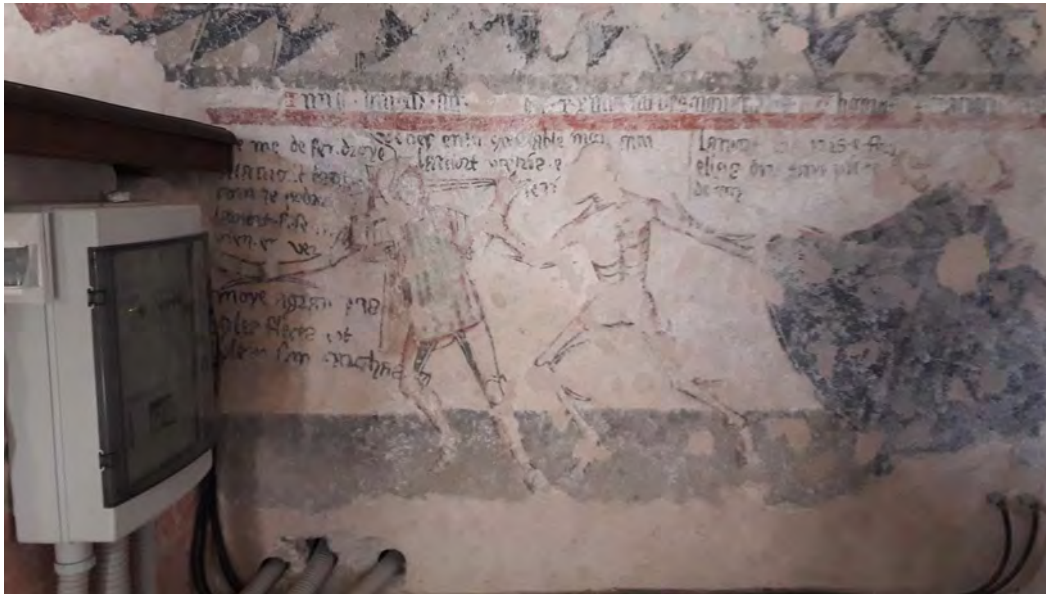
Tod zwischen Edelman und Wucherer

Der Benediktinerabt in seiner ausschwingenden schwarzen Kukulle (weites Obergewand) scheint sich zu sträuben und klagt, dass der Tod ihn festhalte und mit sich reisse. Gott möge sich seiner erbarmen. „la mort (me trais?) e fort me lige (?) Diu aye pietat de my“. Tatsächlich zerrt der nächste Tote einen Zipfel des Ordenshabits hinüber auf die rechte Seitenwand. Die Forschung betont, dass Italien, mit Ausnahme der Ostalpen (Bergamo, Trentino), keinen fruchtbaren Boden für Totentänze darstellte, doch die Wiederentdeckung der Fresken von San Peyre deutet auf die Möglichkeit hin, dass etliche zerstört oder überdeckt wurden. In Saluzzo zum Beispiel existierte ebenfalls ein Totentanz aus dem 15. Jh., der sich auf einer Mauer zwischen der Chiesa della Consolata und der Martinskirche hinzog. Erhalten geblieben ist lediglich das Paar „Benediktiner und Tod“, das sich jedoch stilistisch von den Fresken von San Peyre unterscheidet: die Bewegungen des Saluzzer Mönchs sind eleganter, theatralischer, die Mimik psychologisch differenzierter. Es gilt als ausgeschlossen, dass der gleiche Meister am Werk war.

Die rechte Seitenwand ist den niederen Ständen vorbehalten. Als erstes tritt der Wucherer auf, der dem Geiz und der Habgier verfallen ist.

Ohne zu arbeiten, sogar im Schlaf, steigert er seine Gewinne auf Kosten anderer, was gegen die Nächstenliebe und das Gebot Gottes „im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brot verzehren“ (Gen 3,19) verstösst. Die

Kirche untersagte den Christen den Geldverleih und drohte bei Übertretung des Verbots unbarmherzig mit Höllenstrafen. In San Peyre trägt der Wucherer ein rotes Kleid, hält in der Hand einen Dolch und den heute zerstörten Beutel.



Tod zwischen Edelmann und Benediktiner

Er wendet sich leicht rückwärts, um dem Toten hinter ihm Geld anzubieten.
„Tenes mort mon argent e vos me laissez aler coma devant“.

Durch die nächste Szene unterscheidet sich die Ikonografie von San Peyre von allen andern mir bekannten mittelalterlichen Totentänzen. Es ist nicht eine Todesgestalt, die den herabhängenden Teil des Chaperons (Kopfbedeckung) des Wucherers ergriffen hat, sondern eine nackte Frau.



Nackte Frau zwischen Wucherer und Franziskaner

Während üblicherweise die Frauen – analog zu den Männern - als Standesvertreterinnen in Erscheinung treten, also Opfer sind, die von den Toten unbarmherzig in den Reigen gezwungen werden, ersetzt in San Peyre die Frau den Tod, übernimmt dessen Funktion und Bedeutung. Sie hat blondes, hinten zusammengebundenes Haar, grosse, hängende Brüste und trägt Zoccholi, alles Hinweise, dass es sich um eine Dirne handelt. Ihr Bauch ist aufgeschlitzt, Eingeweide quellen hervor, möglicherweise hat sich auch eine Schlange in ihr Geschlecht verbissen. Sie ist die Verkörperung der Luxuria, der Wollust, Fleischeslust, eine der sieben Hauptsünden, und sie zieht in ihrer Lasterhaftigkeit nicht nur den ohnehin gefährdeten Wucherer, sondern auch den jungen, vielleicht etwas naiven Franziskanermönch in brauem Ordenskleid ins Verderben. Durch sie kommt einerseits die Auffassung der Kirche zum Ausdruck, dass durch die Frau Verführung, Sünde und Tod in die Welt kamen, andererseits werden moralisierende Aspekte eingebracht, nämlich die Mahnung, den richtigen Pfad nicht zu verlassen und den Verlockungen dieser Welt nicht zu erliegen, um nicht dem ewigen Tod zu verfallen. Zum Wucherer sagt sie, er habe schon verloren und werde sie auf dem Weg zum höllischen Abgrund begleiten. „(venè)s usurier vos perdere la via a labisme (?) ifernal me tere compagnia“ und zum Franziskaner, er werde sich wohl nicht wundern, dass er in Begleitung einer Prostituierten den Weg des Heils ausgeschlagen habe. „Fraire cordolier no vous esbais mie“, „Vos n'avez fet Santa via com la femna pareya vous esterez en compagnia“. Der Franziskaner reagiert hilflos und verzweifelt, weil er keine Möglichkeit erkennt, ins Kloster, also auf den rechten Pfad, zurückzukehren. „Ellas je ne sae que fer, en mon convent non pore plu torner“.

Die nächsten Figuren sind in schlechtem Zustand. Auf den Toten, der durch einen Salto vorwärts brilliert, folgt der Kaufmann in kurzem, ockerfarbigem Kleid und ausschwingendem Mantel. Seine kräftigen Beine stecken in Stiefeln. Wie der Franziskaner ist auch er ein Reisender, der hinauf und hinunter, zu Pferd und zu Fuss, unterwegs ist und nun nie mehr zurückkehren wird. „Je e stayt amont e a(val) a pie e a chaval...ellas on...torner... jamays“-

Der Landarbeiter, der Bauer, ist der Vertreter der einheimischen Bevölkerung und der letzte im Reigen. Er trägt ein knielanges, braunes Kleid, Schuhe und eine Kopfbedeckung. Sein Leben war schwer, von Arbeit und Armut geprägt. Ihn, den niedrigsten in der Ständereihe, den Unterdrücken, von den Herren ausgenutzt, ruft der Tod sanft und tröstend zu sich, zur ewigen Ruhe, denn er habe genug gearbeitet und Tag und Nacht keine Ruhe gefunden. „Venes lavor (..) vous avez tant lavore noit ne jor vous ne vous e(tes) repos(é)“.

Offen bleibt die Frage nach dem Künstler. Mussapi kommt nach umfangreichen stilistischen Vergleichen zum Schluss, dass der Maler des Totentanzes von San

Peyre auch die Fresken in der Kirche San Sebastiano in Celle die Macra geschaffen hatte. Das war mir nicht bewusst, als wir gleichentags nach Celle hinauf wanderten, mich interessierten einzig die Höllendarstellungen von San Sebastiano (Schlüssel in der Bar neben der Pfarrkirche von Celle).

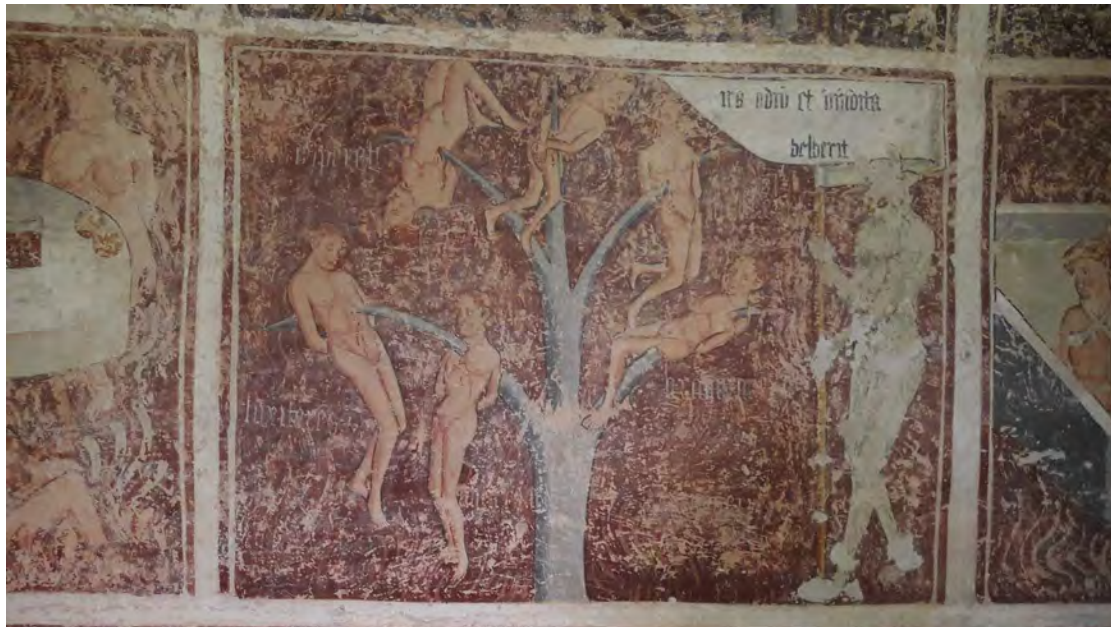


Bauer

Das Innere des kleinen Gotteshauses überrascht denn auch durch sein vielschichtiges Bildprogramm. Im Altarbereich ist das Martyrium des hl. Sebastian dargestellt, flankiert vom Co-Patron Fabian und dem Pestheiligen Rochus. Die linke Seitenwand ist dem Himmel vorbehalten: zwei Reihen von Seligen, darüber Christus zwischen Maria und Johannes, unten in Medaillons die verschiedenen Tugenden. Zu den Geretteten gehören auch die Vorfahren im Limbus und die Armenseelen.

Auf der rechten Seite trägt der Teufel die Verdammten in einer Kratte in die Hölle. Acht grosse, auf zwei Reihen aufgeteilte Darstellungen schildern drastisch die verschiedenen Folterungen und Qualen, denen die Sünder auf ewige Zeiten ausgesetzt sind. Gemäss mittelalterlicher Vorstellung bestand die Höllenpein ja nicht nur aus Feuer und Hitze. Da wird auch lustvoll auf dem Rost oder am Spiess gebraten, gesotten, unaufhörlich gemästet, mit Ästen durchbohrt,

vom Teufel geritten, von Drachen gebissen, etc. Auf jedem Bild hält ein Teufel eine Standarte empor, auf der sein Name und die betroffenen Haupt- und Nebensünden aufgezeichnet sind.



Die von Ästen durchbohrten Sünder



Eine weitere Höllenpein

Mussapi betont die Ähnlichkeit der Linienführung, Farbgebung, Kleidung, Bein- und Kopfform, etc. in beiden Zyklen. Vor allem die Dirne von San Peyre scheint direkt aus der Hölle von Celle entlaufen zu sein. Sie verfügt wie die Verdammten von Celle über ein blassrosa getöntes Inkarnat mit dunklen Umrisslinien und rötlichen Schatten. Besonders offensichtlich ist ihre Verwandtschaft mit der Wollust, auch sie mit hängenden Brüsten und blondem Haar.



Wollust

Das Motiv der Luxuria, die vom Teufel geritten wird, überlappt sich mit der umgekehrten Vorstellung der Frau, die Männer verführt, zum willigen Reittier degradiert und der Lächerlichkeit preisgibt, denken wir an die nackte Phyllis, die rittlings auf Aristoteles sitzt bis hin zur Foto mit Friedrich Nietzsche und dem Philosophen Paul Rée, die sich von einer neckisch Peitschchen schwingenden Lou Andreas-Salomé vor den Wagen spannen lassen.

Die Fresken von San Sebastiano sind unter dem Fenster der linken Seitenwand signiert und datiert: 1484, Giovanni Balaison (iobanes baleison), der 1485 auch das Kirchlein San Sebastiano und Fabiano in Marmora ausmalte und nach Ansicht von Mussapi anschliessend den Totentanz von San Peyre schuf.

Literatur (Auswahl)

Mussapi, Elisa: La Danza Macabra di Macra. In: Memento Mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi. Atti dei Convegno internazionale, Torino, 16-18 ottobre. 2014. Torino, 2014, p. 479-496.

Beschreibung der Architektur (Marco Piccat) und der Ikonographie inklusive Totentanz und Inschriften (Joan Larzac). Siehe:
<http://www.chambradoc.it/danzeMacabre-Macra.page>

Für die Inschriften interessieren, siehe:

Piccat, Mario: Le scritte di San Peyre di Macra (Val Maira): una „Danse Macabre“ in Occitania. In: Bolletino del Atlante Linguistico Italiano, III Serie, (24) 2000.

PS

Falls genügend Zeit und Interesse an lokaler Wirtschaftsgeschichte vorhanden sind, lohnt es sich, das Sardellenmuseum zu besuchen. Celle war das Zentrum des Acciughe-Handels für ganz Oberitalien, was etwa so naheliegend ist, wie wenn ein abgelegenes Dörfchen irgendwo im Napfgebiet fast schweizweit für den Vertrieb von Fischen aus dem Bodensee zuständig wäre.

Der Totentanz in der heutigen Scherenschnittszene Stéphanie Miguet

Walter Matti

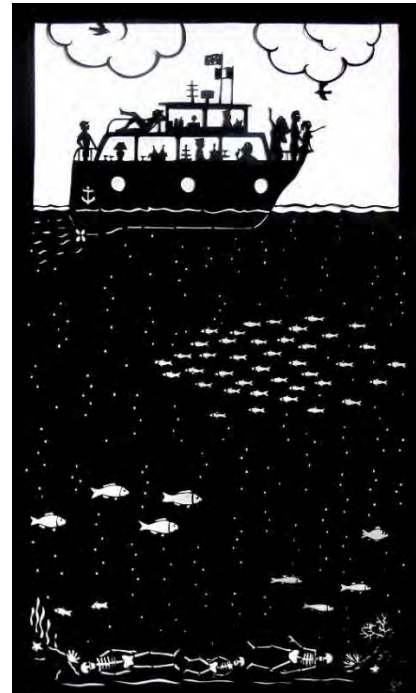
Die vierte Austragung der zeitgenössischen Scherenschnitt-Künstler und -Künstlerinnen fand am 13. und 14. Juli 2019 in Château-d'Oex, VD, statt. 28 Teilnehmerinnen und Teilnehmer nahmen daran teil, so auch eine der wenigen französischen Künstlerinnen: Stéphanie Miguet.

Mein Interesse galt ihren eindrücklichen und auf eine besondere Art einzigartigen Darstellungen des Todes.



Stéphanie Miguet wurde 1971 in Lyon geboren. In ihrer Kindheit beschäftigte sie sich oft mit Papier und Schere. Diese Kindheitserinnerungen sind für sie noch heute eine unerschöpfliche Inspirationsquelle geblieben. Doch erst vor 13 Jahren begann sie sich intensiv mit der Technik des Scherenschnittes auseinanderzusetzen. Hier nun fand sie ihren künstlerischen Ausdruck und ihren persönlichen Stil.

Ihre Werke zeichnen sich durch ihre Fabulierfreude aus, sie ist die geborene Geschichten-Erzählerin. Ihre Bilder sprechen vom Erlebten, von ihrem Blick auf die Welt mit ihren aktuellen Problemen, aber auch von Menschen in ihrer Umgebung. Sie erzählt von ihren Wünschen, von Liebe, von Freud und Leid. Doch dahinter versteckt sich eine versteckte Ironie und eine Prise Humor, was uns nachdenklich, aber auch schmunzeln lässt.



Der arbeitende Tod

Inspiriert wurde Stéphanie Miguet vor allem durch den mexikanischen Künstler José Guadalupe Posada (1854-1913). Zu den sicherlich bekanntesten Werken Posadas zählen seine calaveras oder Skelette, insbesondere „La Catrina“, die er mit beissendem Sarkasmus und schwarzem Humor auf die mexikanische Oberschicht vor der Revolution gestaltete (cf. wikipedia.org).



Stéphanie Miguets Todesdarstellungen folgen eigenen Gesetzen. Ihre Arbeit zeichnet sich durch klare, einfache, aber aussagekräftige Linienführung aus. Die subtile, spitzfindige Verflechtung von Bild und Text zeigt Erscheinungen, flüchtige Spuren, fragile Abdrücke, unwillkürliche Erinnerungen an Totentanz-Musikstücke oder Liedtexte von ihrer Lieblingsband. Mit Originalität und Frische kommt ihre Kunst des Papierschnittens daher.

In den traditionellen Totentänzen stehen sich Mensch und Tod gegenüber. Stéphanie Miguet hingegen lässt hier einfache, gebräuchliche Werkzeuge dem Tod entgegentreten. Mit bewusstem Tiefsinn und humoristischer Anspielung bringt sie uns über unser Tun zum Nachdenken.

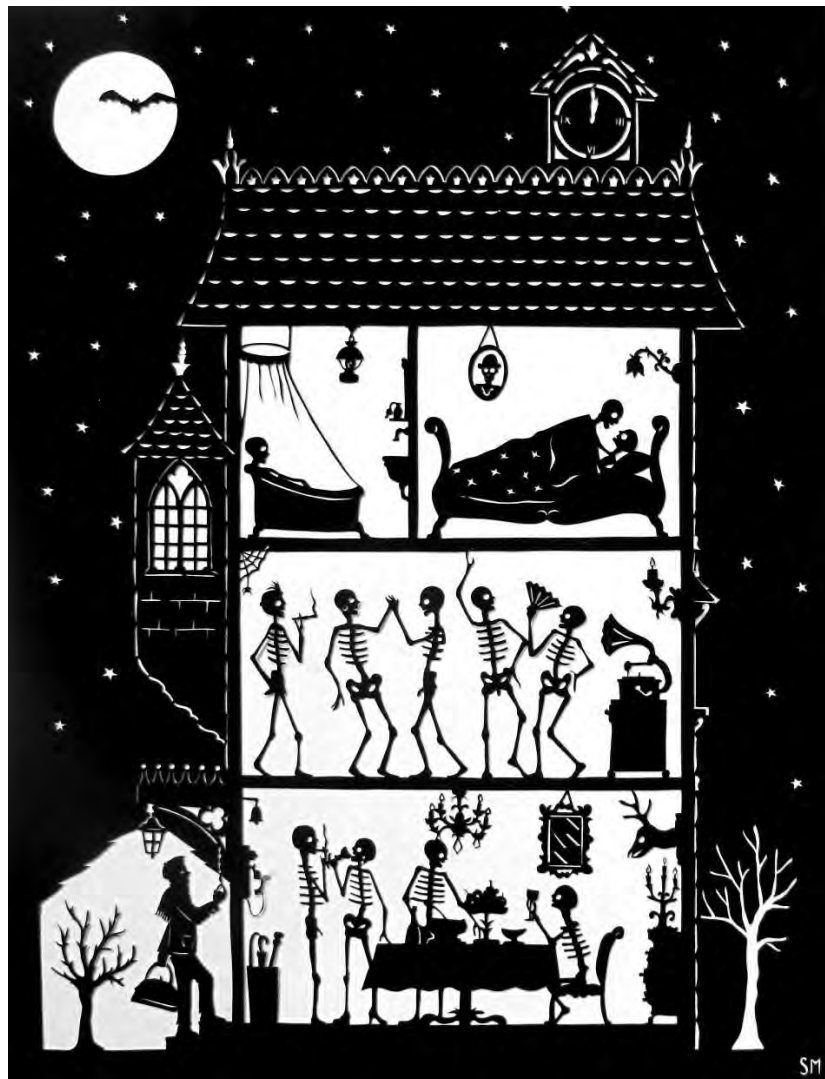
Im Alltag, bei der täglichen Beschäftigung, die wir mit Hilfe von Werkzeugen und Geräten durchführen, lauert der Tod uns auf. Er wirkt weder fordernd noch bittend, er ist einfach da, macht seine Arbeit und das Umfeld lässt ihn kalt. Bedeutet dies, dass der Mensch durch die Technik ersetzt wird, dass die Technik den Menschen beherrscht, dass die Gefahr nicht mehr vom Menschen, sondern von der Maschine ausgeht? Die Antwort dürfen sich alle selbst geben. Lockt der Tod nun Menschen oder Maschinen, einerlei, alle müssen diesen letzten Weg beschreiten.

Die hier gezeigten Szenen stammen aus der Serie "dead can dance".





entstanden an der Ausstellung in Château d'Oex, 13./14. Juli 2019



Wann die Zeit gekommen ist, bestimmen grundsätzlich nicht wir. Vielleicht müssen wir, wie auf diesem Scherenschnitt gezeigt wird, noch draussen warten. Der Todesreigen und das Festmahl hingegen haben schon begonnen und die Freude scheint gross zu sein.

Herzlichen Dank möchte ich Stéphanie Miguet aussprechen für unser interessantes und aufschlussreiches Gespräch, die Arbeit zu begutachten und insbesondere die Erlaubnis zu geben, diese Scherenschnitte zu publizieren.

stephaniemiguet@wanadoo.fr

stephaniemiguet.com

Bern, im Juli 2019

Der Aufsatz von Georges Descoedres über Beinhäuser in der Schweiz

Franz Egger

Im September 2018 veranstaltete die Österreichische Gesellschaft für Mittelalterarchäologie eine Tagung mit dem Titel „Leben mit dem Tod. Der Umgang mit der Sterblichkeit in Mittelalter und Neuzeit.“ Die Vorträge wurden kürzlich publiziert in: Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 35 (2019). Hier folgt eine Besprechung des Beitrags von Prof. em. Dr. Georges Descoedres, von 1997 bis 2011 Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Archäologie des Mittelalters an der Universität Zürich. Der Titel von Des-coeudres Vortrag lautete „Beinhäuser in der Schweiz. Entstehen und Verschwinden.“ Mit Abbildungen.

Beinhäuser waren kleine, meist saalartige Bauten bei Kirchen und Friedhöfen. Sie dienten der Aufbewahrung von Gebeinen in Zweitbestattung. Meistens war ein einfacher Altar vorhanden. Selten waren Beinhäuser doppelstöckig mit einer Kapelle über dem Raum mit den Gebeinen. Die Knochen waren ordentlich aufgeschichtet. Alles war auf Sichtbarkeit angelegt. Im Spätmittelalter waren Beinhäuser sehr verbreitet. In reformiert gewordenen Gebieten mit anderen Vorstellungen über die Erlangung des Heils verschwanden die Beinhäuser aus dem Landschaftsbild. In katholischen Gegenden erfüllten sie weiterhin ihre Funktion bis ins 19. Jahrhundert, als man das Aufsichten von Gebeinen und deren Zurschaustellung als unzeitgemäss empfand. Die Beinhäuser wurden leergeräumt, manchmal zu Leichenhallen umfunktioniert. Heute stehen in der Schweiz noch etwa 150 Beinhäuser.

Beinhäuser sind wenig erforscht. Gründe dafür sind vielleicht ihre Einfachheit und Anspruchslosigkeit. Beinhäuser sind architektonisch einfach und meistens ohne Malereien. Zudem fand man das Aufsichten von Gebeinen in der nachaufgeklärten Moderne nicht gerade anziehend. Regula Odermatt-Bürgi befasste sich schon in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts mit den Beinhäusern der Innerschweiz.

Descoedres Aufmerksamkeit galt besonders den archäologisch untersuchten Beinhäusern, so vor allem den Beispielen von Morschach SZ, Bischofszell TG, Steffisburg BE, Leuk VS, Schwyz SZ und Nidau BE. Ihn interessierten die wechselnden baulichen und funktionalen Aspekte mit dem damit verbundenen Bedeutungswandel. Viele Beinhäuser wurden im Laufe der Jahrhunderte baulich verändert und den jeweiligen Bedürfnissen angepasst. Manchmal waren Beinhäuser als Torhaus zum Kirchhof errichtet worden, so in Muotathal SZ, Rickenbach LU, und Wolfenschiessen NW. Die Kirchgänger mussten zwangsläufig durch das Beinhaus gehen, um zur Kirche zu gelangen.

Speziell war das Beinhaus von Leuk VS. Es befand sich unter der Kirche und

wurde bei der Kirchenrenovation vor rund vierzig Jahren wieder zugänglich gemacht. Unter dem Fussboden der Kirche kam eine Kapelle zum Vorschein. Die Wände waren teilweise mit dünnen Gipswänden abgedeckt. Hinter den Gipswänden kamen Gebeinhaufen vermisch mit 26 kunsthistorisch wertvollen Heiligenfiguren zum Vorschein. Hinter diesen Haufen hatten sich sorgfältig aufgeschichtete Schädelwände erhalten. Offenbar hatte man im 19. Jahrhundert die Schädelwände verbergen wollen. Vielleicht aus Pietät gegenüber den Verstorbenen hatte man den Raum nicht leergeräumt, sondern die Schädelwände einfach hinter Gipswänden verborgen. Die Hohlräume hatte man mit weiteren Gebeinen und nicht mehr gebrauchten Heiligenstatuen aufgefüllt.

Auch Schwyz ist ein besonderer Fall. Dort standen auf dem Friedhof zwei Beinhäuser. Das ältere zweigeschossige Beinhaus wurde 1518 über älteren Fundamenten errichtet. Es steht noch heute. Das jüngere Beinhaus wurde 1678 gebaut und 1870 abgebrochen.

Das Beinhaus in der reformierten Gemeinde Nidau BE hatte im Zuge der Reformation seine Funktion verloren. Der Kanton Bern kaufte das Beinhaus auf und baute es zu einem Kornhaus um. Im 19. Jahrhundert verlor es dann auch diese Funktion. Bei der jüngsten Renovation wurden darin Wohnungen eingerichtet.

Beinhäuser waren immer auch ein Memento mori. Sie erinnerten die Menschen an die Sterblichkeit, aber auch an die vorangegangenen Generationen, die – so die Vorstellung – der Fürbitte und des Gebets um Erlösung bedurften. Beinhäuser verbanden die Lebenden mit den Toten.

In den letzten Jahren ist das Interesse an den Beinhäusern gewachsen. Viele wurden renoviert. Descoedres Liste der archäologisch untersuchten Beinhäuser umfasst immerhin 21 Beispiele. Descoedres Aufsatz, der mit einem ausführlichen Literaturverzeichnis schliesst, ist ja selbst ein Beispiel dafür, dass sich neben den Volkskundlern, Theologen und Archäologinnen auch die Kunsthistoriker vermehrt für diese Bauwerke interessieren.