

**WIR SPIELEN, BIS DASS DER TOD
KÜNSTLER UNS ABHOLT** Kurt Schwitters
GEBEN DEM TOD EIN GESICHT

Dokumentation zum Workshop 3/2010





IMPRESSUM

Hrsg. 2011 von der Stiftung Illustration
c/o Museum Burg Wissem

Dokumentation zum Workshop 3/2010
„Wir spielen, bis dass der Tod uns abholt (Kurt Schwitters) –
Künstler geben dem Tod ein Gesicht“

Mit einem Beitrag von Dietrich Grünewald
Redaktion: Gabriele Schröder
Gestaltung: Frank Georgy, Köln (www.kopfsprung.de)
Druck: Kettler Druck und Verlag, Bönen
© bei den Verlagen, Künstlern und den Autoren

DRITTER WORKSHOP DER STIFTUNG ILLUSTRATION

Bereits zum dritten Mal veranstaltete die Stiftung Illustration im Bilderbuchmuseum Troisdorf am 27. und 28. August 2010 einen Workshop, der den Gedankenaustausch über künstlerische Illustration zum Ziel hatte. Wie schon in den beiden vorangegangenen Veranstaltungen, *Text und Illustration sind ein seltsames Paar* (zum Thema Märchen-Illustration, 2008) und *Comic meets Bilderbuch* (2009), wurden auch 2010 Künstler, Kritiker und Rezensenten, Professoren der Kunst-Hochschulen und -Akademien, Verleger, Lektoren, Sammler, vor allem aber auch Studenten und alle, die sich für den Dialog von Text und Illustration interessieren, in die Remise der Burg Wissem eingeladen. »Wir spielen, bis dass der Tod uns abholt« – so formulierte Kurt Schwitters gemeinsam

mit seinem DADA-Freund Hans Arp seinen Widerstand gegen eine erstarrte bürgerliche Gesellschaft, der er sich mit burlesken Verwandlungen und purer Unsinnspoesie entgegenstellte. Kann man durch Poesie sein Leben aufs Spiel setzen oder durchs Spiel den Tod bannen? Ist vielleicht ohnehin alles im Leben ein Spiel, ehe wir dem Tod von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen? Können wir den Tod durch bildliche Darstellung »begreifen«? Hilft uns ein Abbild vom Tod, ihn zu akzeptieren? Oder können wir ihn mit einer bildlichen Darstellung verharmlosen und lächerlich machen? Wie sieht er denn aus, der Tod? Viele Künstler haben dem Tod ein Gesicht gegeben – einige dieser »Gesichter« schauten wir uns im Workshop an.

Das direkte Gespräch mit bekannten Künstlern stand dabei, wie bereits in den vergangenen Jahren, im Vordergrund. Darüber hinaus wurden unveröffentlichte künstlerische Arbeiten gezeigt, eine Auswahl aus einem Illustrationswettbewerb, den der Peter Hammer Verlag im Jahr 2006 anlässlich seines 40-jährigen Jubiläums ausgeschrieben hat. Zu einer Geschichte von Hermann Schulz, *Die schlaue Mama Sambona* (in der es wahrhaftig um Leben und Tod geht), wurden von etwa 300 eingereichten Arbeiten rund 20 gezeigt und diskutiert. Wir danken allen Künstlern und Referenten, die erneut zugunsten der Stiftung Illustration honorarfrei gearbeitet haben.

Renate Raecke

PROGRAMM

TAGUNGSKONZEPT UND ORGANISATION:

Renate Raecke

(Kuratoriumsmitglied der Stiftung Illustration)

FREITAG, 27. AUGUST 2010

Dr. Maria Linsmann: Begrüßung

Renate Raecke: Einführung

Prof. Dr. Dietrich Grünewald: Künstler geben dem Tod ein Gesicht. Zur Ikonographie der Todesdarstellung.

Ute Wegmann: Wir nehmen das Schwitters-Zitat (»Wir spielen...«) wörtlich: Ute Wegmann zeigte ihre Verfilmungen von *Gehört das so?* nach dem Bilderbuch von Peter Schössow (Hanser Verlag, 2005) und *Die besten Beerdigungen der Welt* nach dem Bilderbuch von Eva Eriksson und Ulf Nilsson (Moritz Verlag, 2006).

SAMSTAG, 28. AUGUST 2010

Hermann Schulz und Karin Gruß stellten die Illustrationen von Tobias Krejtschi zur Erzählung *Die schlaue Mama Sambona* (Peter Hammer Vlg. 2007) vor. Im Anschluss präsentierte Karin Gruß eine Auswahl weiterer Illustrationen zum gleichen Text.

Nikolaus Heidelberg, Renate Raecke: *Kleiner dicker Totentanz* (DuMont Vlg. 1984) – ein Gespräch zum Thema *Danse macabre*.

Vitali Konstantinow, Dr. Jens Soentgen: *Der Tod und das Mädchen*. Gedankenaustausch zum Thema Liebe und Tod.

Rotraut Susanne Berner, Jürg Schubiger: Werkstatt-Gespräch zur Neuerscheinung *Als der Tod zu uns kam* (Peter Hammer Vlg. Herbst 2010).

Eröffnung der Ausstellung *Wie man Berge versetzt*. Hans-Joachim Gelberg zum 80. Geburtstag.

REFERENTINNEN REFERENTEN

ROTRAUT SUSANNE BERNER

Illustratorin, Autorin, München

PROF. DR. DIETRICH GRÜNEWALD

Prof. für Kunstwissenschaft/Kunst-
didaktik an der Univ. Koblenz-Landau,
Campus Koblenz (Inst. für Kunst-
wissenschaft)

KARIN GRUSS

freie Lektorin, individuelle Illustratoren-
Beratung, Düsseldorf

NIKOLAUS HEIDELBACH

Illustrator, Autor, Köln

VITALI KONSTANTINOW

Illustrator, Autor, Marburg

DR. MARIA LINSMANN

Leiterin des Bilderbuchmuseums
Burg Wissem, Troisdorf

RENATE RAECKE

Kuratorium Stiftung Illustration, Pinneberg

JÜRIG SCHUBIGER

Autor, Zürich

HERMANN SCHULZ

Autor, Wuppertal

DR. JENS SOENTGEN

Leiter des Wissenschaftszentrums Umwelt
der Universität Augsburg

UTE WEGMANN

Autorin, Regisseurin und Journalistin
(Deutschlandfunk Köln, Die Besten 7), Köln



Zusammenfassung des Vortrages von
Prof. Dr. Dietrich Grünewald anlässlich
des 3. Workshops der Stiftung Illustration
am 27. August 2010

KÜNSTLER GEBEN DEM TOD EIN GESICHT

ZUR IKONOGRAPHIE DER TODESDARSTELLUNG

KÜNSTLER UND TOD

Der Tod, personifiziert dargestellt als Violine spielendes Gerippe, wirkt auf Arnold Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872) nicht sehr bedrohlich. Es scheint, als sei er für den Künstler unsichtbar, aber spürbar. Böcklins Blick und Haltung lassen vermuten, dass für ihn der Tod gleichsam inspirierend wirkt, gleichsam dem Seneca-Motto »Vita brevis, ars longa« folgend. Viele Künstlerinnen und Künstler haben eine besondere Affinität zum Tod; die Intentionen sind dabei durchaus vielfältig, wie Selbstbildnisse von Frida Kahlo (*Selbstbildnis mit Tod*, 1940) und Andy Warhol (*Selbstporträt mit Totenschädel*, 1978) zeigen. Anbetracht der Selbstinszenierung Warhols als Medienstar, mag der Bezug zum Tod als Attitüde verstanden werden, als provo-

zierend makabres Spiel mit dem »memento mori«; bei Kahlo mag der Tod, der mit Blumenstrauß in der Hand auf dem Baldachin ihres Bettes liegt, darauf verweisen, dass er mit ihr jederzeit in Anspielung auf ihr lebenslanges Leiden seit dem Unfall von 1925 »Hochzeit« feiern kann...

TODESERFAHRUNG: STERBEN

Nun ist der Tod nichts konkret Fassbares – seine Darstellung als Skelettfigur oder – pars pro toto – als Totenschädel wie in diesen Beispielen ist ein konstruierter Kunstgriff. Tatsächlich wird er im Erleben des Sterbens erfahren (i.d.R. anderer Men-

Arnold Böcklin: *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, 1872. Öl/Leinwand, 75 x 61 cm, Berlin, Nationalgalerie (Seelen-Reich, S. 269)





Titus D. Lerner: Im gleichen Schritt, 1984.
Bronze, 60 x 65 cm (Jansen, S. 523)

schen). Sichtbar ist nicht »der Tod«, sichtbar, wahrnehmbar ist, was der Sterbende zurücklässt – die tote Hülle Mensch. Schon

in Kinderzeichnungen mit dem Motiv »Von der Wiege bis zur Bahre« wird das manchmal aufgegriffen. Der Tod, so wird schmerzlich bewusst, gehört zum Leben, schließt es unweigerlich ab. Im Bildtypus von den »Stufen des menschlichen Lebens«, ein vielfach aufgelegtes Motiv der populären Grafik des 19. Jahrhunderts, das ein Menschenleben von der Kindheit bis zum Alter zeigt, wird das anschaulich. Schon in der Renaissance zeigen uns Künstler wie Hans Baldung, gen. Grien, dass der Prozess vom Kind zur Greisin nicht aufzuhalten, jugendliche Eitelkeit nur eine törichte und flüchtige Erscheinung ist (*Die drei Lebensalter des Weibes*, um 1510). Und wenn Annegret Soltau in ihrer Arbeit *Generativ – mit Tochter, Mutter und Großmutter* (1994) Aktfotografien zerschneidet und wieder neu zusammennäht, so macht sie damit anschaulich, dass jeder Abschnitt des menschlichen Daseins – von der Jugend bis zum Alter und damit bis zum Tod – jederzeit »in uns« steckt. So ist denn auch das Video-Triptychon *Nantes von Bill Viola* (1992), das zwischen Geburts- und Todesszene einen sich im Wasser bewegenden Menschen

positioniert, ein prägnantes Sinnbild für den Lebensprozess – zu dem das Sterben gehört.

Kein Symbol, keine Fiktion, sondern eine bedrückende Dokumentation hat Ferdinand Hodler mit der Gemäldereihe vom langen qualvollen Leiden und Sterben seiner Altersliebe Valentine Gode-Darel hinterlassen. Schon seine Lebensgefährtin Augustine Dupin hat er im Tod gemalt – ganz persönliche Bilder, die auch eine Form der Trauarbeit sind. Als Selbsttherapie, als Versuch mit dem drohenden Tod umzugehen, können die Selbstporträt-Fotografien der an Krebs erkrankten Jo Spence (1934–1992) verstanden werden. Was hier bedrohliche Realität ist, inszeniert Izima Kaoru mit seinen »Leichen« als ein makabres Spiel. Seit 1993 suchen Models selbst Standort und Todesart für die künstlerische Fotoinszenierung aus. Tatsächlich wirken die Motive nicht abschreckend, sondern »ästhetisch«, kontemplativ – der Tod als ewiger Schlaf. Als erschreckendes Geschehen, als Verzweiflungstat spielt dagegen Neil Hamon in seiner Fotoserie *Suicide Self-Portrait – Hanging*

(2006) mit dem Sterben. Der sich selbst erhängende Künstler mag dabei an die berühmte Geschichte von Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weltberühmten Malers Francesco Francia*, des ersten aus der Lombardischen Schule, 1769/97, erinnern. Francia fällt in tiefe Depression, nachdem er ein Bild von Raffael erblickt hatte, weil er meint, im Vergleich seine eigene Nichtigkeit erkannt zu haben. Für ihn bleibt als Ausweg nur der Tod.

TRAUER, ERINNERUNG

Der Anblick Toter berührt uns, denn wir wissen um das eigene Sterben. Wirkliche Betroffenheit aber erzeugt nur die Wahrnehmung solcher Toter, die uns im Leben besonders nahe standen und die uns viel bedeuteten. Angerührt verspüren wir Trauer, Verzweiflung, manchmal auch Wut über das Unbegreifliche. Das bekannte Denkmal *Die Eltern* auf dem Soldaten-Friedhof Vladslo-Praedbosch bei Dixmuiden in Flandern, ist Ausdruck der Trauer und Erinnerung der Käthe Kollwitz an ihren Sohn Peter, der schon früh – 1915 – im 1. Weltkrieg gefal-

len ist. Das Bild wird als präsenten Erinnern zur Trauerhilfe. Die Totenmaske von Gerhart Hauptmann, die der Bildhauer Ernst Rülke am Tage des Todes (am 6.6.1946) abgenommen hat, ist ein Stück Bewahren, Erinnern, aber auch – als Bronzeabguss im Marbacher Schillermuseum präsentiert – ein Zeichen der Verehrung über den Tod hinaus. Zugleich schwingt im Erinnerungsbild die dokumentierte Gewissheit des Endgültigen mit. So haben vielen Grabmale, insbesondere solche mit (Todes-)Engelsfiguren, mit Todesgerippen oder Totenschädeln, diesen Doppelcharakter: Anerkennen des Todes und Erinnern an den Gestorbenen. Wenn Arnulf Rainer fotografierte Totenmasken übermalt (1978) oder in der Serie »Cadavert« (1970/80) Fotografien von Leichen (aus dem Leichenschauhaus) übermalt, so ist der Verweis auf das Vergangene, das »Durchgestrichene« erschreckend deutlich.

TOTENGÖTTER

Der Tod gehört zum Leben, das Sterben beginnt mit der Geburt. Dieses Wissen, das im Lebensalltag verdrängt und meist nur in

konkreten Sterbesituationen bewusst wird, kann in Bildern visuell anlassfrei präsent sein – als gegebenes Faktum und damit als Mahnung an uns Lebende: »Sih hier o Mensch wer du bis wie ungleich Dott und Leben ist« unterschreibt Johann Michael Eder seine Hinterglasmalereien (1810/20, Heimatmuseum Rosenheim). Und wenn Titus D. Lerner in seiner Bronze *Im gleichen Schritt* (1984) Mensch und Gerippe wie miteinander verschmolzen zeigt, so erinnert das an alte Darstellungen des Dualismus von Leben und Tod, wie wir sie z.B. in den Doppelfiguren präkolumbianischer (olkmenischer) Kunst finden.

Der Mensch suchte schon immer, sich das Unverständliche des Todes verständlich zu machen. Ein Abstraktum ist nicht greifbar, das Bild des Todes sollte aber nicht nur in Verstorbenen zu sehen sein. Losgelöst von konkreten Personen, erschaffen als ein allgemeines symbolisches Bildnis, als ein Gegenüber, das angesprochen werden kann, schafft seine Visualisierung eine gewisse Distanz und kann helfen, das Unabänderliche besser zu akzeptieren. So haben viele



Walter Crane (1845–1915): Das Rad des Schicksals, 1882. Öl/Leinwand, 70 x 65 cm, (Barilli, Tafel 54)

Kulturen die Vorstellung eines Totengottes, der an die Menschen herantritt, der für ihren Tod verantwortlich ist, geschaffen: die Azteken die Todesgöttin Mictecacihuatl, die Ägypter den Totengott Osiris, die Griechen Thanatos, den Bruder des Schlafes Hypnos, mal als geflügelter Dämon mit schwarzen Flügeln, mal als Jüngling mit verlöschter Fackel dar-

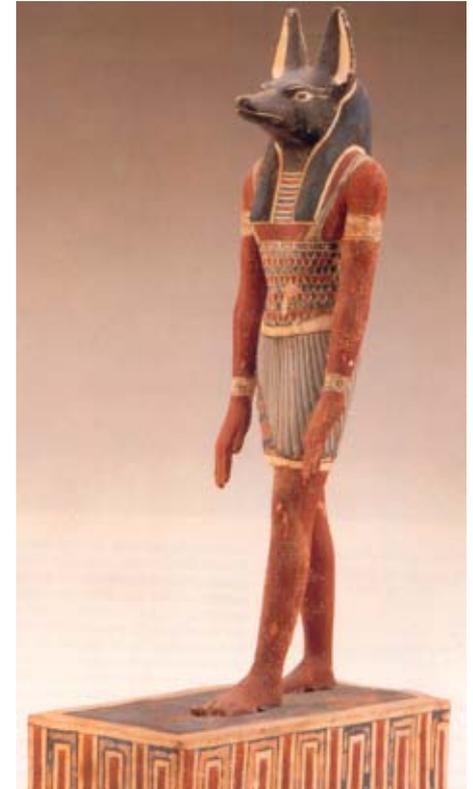
gestellt. Thanatos als schwarzer Dämon ist heute für viele Mangas und Computerspiele anregender Charakter.

Oft finden wir den Tod verschmolzen mit dem Gott der Zeit in der Figur des Chronos. Sie versinnbildlicht den Ablauf der Zeit. Ein prägnantes Beispiel schuf Franz Ignaz Günther mit seiner Lindenholzplastik *Chronos* (um 1765/70), die den bärtigen nackten Greis mit der Sense und dem Stundenglas attribuiert. In seinem Gemälde *Das Rad des Schicksals* (1882) stellt ihn Walter Crane in gleicher Gestalt im Tempel der Zeit dar. *Mors et Mutabilitas* (Tod und Veränderlichkeit) umläuft als Textband. Noch hat Chronos nicht notiert, wem er den Tod bringen wird. Der Jüngling: Aion, sein Sohn, fungiert als Symbol des Neuanfangs. Damit wird deutlich: der Ablauf der Zeit meint im Individuellen den Ablauf der Lebenszeit, für die Natur aber gilt der ewige Kreislauf von Entstehen und Vergehen.

LEBEN NACH DEM TODE

Der Mensch freilich vermag sich nur schwer mit einem endgültigen Ende abzufinden. Daher entwickeln viele Kulturen und Religi-

Statuette des ägyptischen Totengottes Anubis, 3. Jh. v. Chr.. Holz mit Stucküberzug, bemalt, H 42 cm (Suche, S. 37)



onen den Glauben an ein Leben nach dem Tod. So finden wir einen ausgeprägten Totenkult im alten Ägypten. Neben Osiris fungiert hier Anubis als Totengott. Er hat die Aufgabe, die Versorgung der Toten zu sichern; er ist der Schutzgott des Balsamierens und Mumifizierens. Aber das Leben nach dem Tod wird nicht als automatischer Fortgang irdischen Lebens verstanden. Im *Totenbuch des Hunefer* (um 1300 v.Chr.) wird gezeigt, wie der schakalköpfige Gott die Prüfung im Totengericht überwacht: das Herz, Sammelstelle allen guten und schlechten Handelns, wird mit einer Feder, dem Symbol der Göttin Maat, aufgewogen. Hat der Tote ein »richtiges« Leben mit überwiegend guten Taten geführt, so wird er ins Gefolge des Sonnengottes aufgenommen; wenn nicht, droht ihm der endgültige Tod.

TOTENTÄNZE

Auch die christliche Religion verspricht ein Leben nach dem Tode. Der Tod ist in der menschlichen Ursünde begründet, verschuldet von Adam und Eva, die verbotener Weise vom Baum des Lebens und der Erkenntnis



aßen, deshalb aus dem Paradies vertrieben und sterblich wurden. Im Weltgericht wird geprüft, ob der Mensch ein christliches Leben geführt hat. Überwiegen böse Taten, so wird er der Hölle übereignet, überwiegen gute, so darf er in die Reihen der Seligen aufsteigen. So wird es anschaulich in zahlreichen religiösen Bildern geschildert. Viele monumentale Totentänze, wie der an der Friedhofskapelle des Predigerklosters in Basel (um 1440, heute zerstört, durch eine Aquarellkopie von Johann Rudolf Feyerabend von 1806 überliefert), beginnen ihren Reigen mit einer Predigerszene: der Mahnung an die Christenmenschen ein gottgefälliges Leben zu führen. Oft ist die Paradiesszene als Verweis auf die Ursünde in den Totentanz einge-

totentanz an der Friedhofskapelle des Predigerklosters, Basel, um 1440, heute zerstört, nach einem Aquarell von Rudolf Feyerabend, 1806, (Ausschnitt: die ersten vier Szenen) (Wunderlich S. 26)

bunden, vielfach finden wir das Weltgericht am Schluss oder auch den Höllendrachen mit seinem gierigen Schlund. Totentänze sind im ausgehenden Mittelalter ein gesamteuropäisches Phänomen, u.a. durch die Pestkatastrophen angestoßen. Wenn die Lebenden – von Papst und Kaiser bis zu Bauer und Bettelmann – dann von Totenfiguren (keine abstrakt allgemeine Todesfigur, sondern ein Leichnam als Pendant zur (noch) lebenden Person) im Tanz zum Tode geführt werden, so wird deutlich:



Niklaus Manuel (gen. Deutsch): Der Tod und das Mädchen, 1517. Öl auf Holz in Clair-obscur-Manier, Kunstmuseum Basel (Schuster, S. 84)

das Schicksal muss jeder erleiden; im Tod sind alle Menschen gleich. Die 39 Paare des Baseler Totentanzes im fast 60 Meter langen Reigen sind lebensgroß. Die tatsächliche Begegnung des Betrachters mit diesem

Reigen und diesen Figuren an der Friedhofsmauer wirkte als prägnantes memento mori, denn im makabren Gegenüber wird erschreckend sichtbar: auch man selbst wird sich einst in diesen Tanz einreihen. Daher haben sich auch manche Künstler, so wie Niklaus Manuel, gen. Deutsch, im Berner Totentanz, selbst in den Reigen eingereiht. Menschliches Fehlverhalten ist nicht Ursache für den

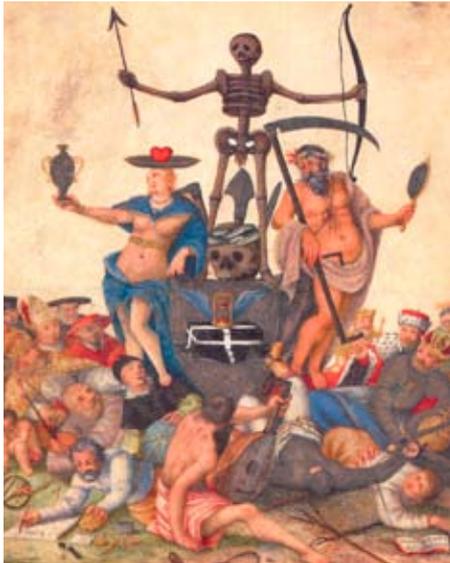
Tod, aber es hat Anteil daran, ob wir nach dem Tod verdammt oder erlöst werden. Und so deutet sich in manchen Szenen Kritik an falschem Verhalten an. Ein Beispiel ist die Eitelkeit der Edelfrau im Baseler Totentanz. Angesichts des wenig attraktiven Erschei-

Hausbuchmeister: Die drei Lebenden und die drei Toten, Ende 15. Jh. Kupferstich (Schuster, S. 72)



nungsbild der Todesfigur wird die Absurdität und Zwecklosigkeit des Blicks in den Spiegel offenbar, wirkt die Eitelkeit nur lächerlich. Der Totentanz wird zur Mahnung. Für die Totentänze sind wohl drei unterschiedliche Quellen prägend. Da gibt es ein-

Unbekannter Meister: Tod als Sieger, Anfang 16. Jh.
Deckfarben und Gold auf Pergament (Schuster, S. 87)



mal den Volksglauben, dass um Mitternacht die Toten auf den Gräbern tanzten, wie es z. B. Michael Wolgemuts Holzschnitt *Tanz der Gerippe* (1493) in Hartmann Schedels Weltchronik, *Liber Chroniacarum*, Nürnberg, vorführt.

Der Hausbuchmeister zeigt in seinem Kupferstich eine weitere Quelle: *Die drei Lebenden und die drei Toten* (Ende 15. Jh.).

Es handelt sich um die Illustration einer Legende aus dem Orient: drei sorglose junge Edelleute, auf dem Weg von der Jagd, sehen hinter einer Wegbiegung drei Särge stehen, aus denen sich drei schon stark verwesene Leichname erheben und sie ansprechen: »Was ihr seid, waren wir, was wir sind, werdet ihr sein!«

Aber auch die Darstellung eines abstrakten Todes hat die Totentänze beeinflusst. In zahlreichen europäischen Werken, wie in Lorenzo Costas Fresco *Triumph des Todes* (1489), im Stundenbuch des René d'Anjou (1460) oder in der in Deckfarben und Gold auf Pergament ausgeführten Arbeit eines unbekanntes Meisters, *Tod als Sieger* (Anfang 16. Jh.), wird der Tod als Herrscher, mit Krone und Speer,

Sense oder Pfeil und Bogen ausgestattet, gezeigt, wie er über alle Lebenden, über die Liebe (Venus), über die Sinnesfreuden (Bacchus) triumphiert.

DER PERSONIFIZIERTE TOD

Aus dem persönlichen Tod wird ein allgemeiner Tod, ein personifiziertes Gegenüber, eine eigene Persönlichkeit. Als christliche Version antiker Totengötter tritt der Tod als Akteur in Erscheinung. In Gemälden wie dem von Hans Memling, *Der Tod* (15. Jh.), oder in Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Tod und der Landsknecht* (1510) wird er – makaber und abstoßend – als halb verwesener Leichnam gezeigt. In der vergänglichen Hülle noch relativ nah an der Erfahrung des Sterbens, bewahrt er so einen Bezug zum individuellen toten Menschen.

Im Baseler Totentanz tritt er in einer Szene als Skelett auf. Diese Darstellung soll auf den Beruf der Person verweisen, die hier zum Tode geführt wird: der Arzt. Er hat mit dem Körperbau und dem Innern des Menschen zu tun. (Basel war ein Zentrum der medizinischen Lehre, 1543 entsteht hier



Albrecht Dürer: Der Tod und der Landsknecht, 1510.
Holzschnitt (Schuster, S. 81)

ein bedeutendes anatomisches Tafelwerk.) Die Skelett-Darstellung löst sich dann von diesem inhaltlichen Bezug – der Tod als Gerippe zeigt jedermanns Tod. Es steckt



Szene Der Tod tanzt mit dem Arzt (Baseler Totentanz)
(Wunderlich, S. 82)

zwar in jedem Menschen, doch ist es im Erscheinungsbild unpersönlicher, weniger an ein Individuum gebunden und kann so – mit gewisser Distanz – als prägnantes allgemeines Zeichen für das Abstraktum Tod dienen.
Eine Fülle von Beispielen findet sich in der europäischen Kunstgeschichte bis zur zeitge-

nössischen Kunst. Stephan Balkenhohl (*Skelett*, 2000) schnitzt den Tod aus Holz, Horst Janssen (*Der tanzende Tod*, 1986) zeichnet ihn, Markus Lüpertz (O. T. Skizze zu den Toten-Tanz-Reliefs, 1991) malt ihn, Harald Naegeli sprüht mehrere hundert Todesfiguren im Stadtgebiet von Köln an Wände und Türen (1980/81, heute wieder entfernt) als symbolische Kritik an der Umweltzerstörung. Olaf Breuning versammelt zahlreiche Skelette auf seinem auf Aluminium montierten C-Print (*Skeletons*, 2002) und Christian Boltanski installiert in der Krypta des Salzburger Doms ein Ensemble aus kleinen Blechgerippen, die im flackernden Kerzenlicht tanzende Schatten werfen (*Vanitas*, 2009). Eingebunden in den Alltag, kann der Tod in bestimmten Rollen auftreten, z. B. als Arzt, der ja einerseits mit Heilung und der Rettung vom Tod zu tun hat, andererseits aber auch häufig den Tod nicht verhindern kann und damit fast als todbringend beurteilt wird. Katharina Fritsch stellt ihn – als eine Form des modernen Totentanzes – als lebensgroße Polyesterfigur in eine Reihe mit dem Händler und dem Mönch (1999/2001).



Katharina Fritsch: Doktor, Händler, Mönch, 1999–2001. Polyester und Farbe
(Arzt: 37 x 56 x 192 cm) (L'art macabre 11, S. 275)

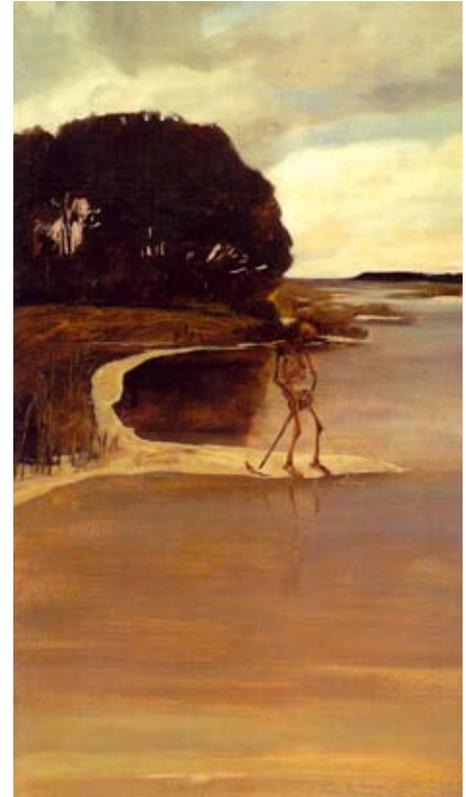
Um 1850 hat uns Max Klinger einen sehr »menschlichen« Tod gezeigt. Der pinkelnde Tod wird in dieser komisch-witzigen Sicht vom Sockel des distanziert Überirdischen herunter geholt, und damit – vermenschlicht – uns wiederum näher, was Ängste abbauen kann. Manche Darstellungen sind – in vergleichbarer Intention – eher skurril denn makaber: sie brechen das Pathetische durch despektierliche Darstellung und nehmen so dem Tod das Heroische, das ihn als »Triumphator« auszeichnet. Beispiele sind Jean-Frédéric Schnyders *Kapitän* (1973/74), der

das Gerippe aus Weinkorken, Draht und Knochen zusammenstellt und ihm eine Kapitänsmütze aufsetzt, oder Marc Quinns *Portrait of Marc Cazotte 1757–1801* (2006, ein krankhaft deformiertes Skelett.)

In der deutschen Sprache ist der Tod männlich – und die fast schon automatische Zuweisung des Gerippes als »Knochenmann« ist üblich. Doch kann die Todesfigur auch als Frau erscheinen (im Französischen heißt es »la mort«). Félicien Rops zeigt uns mit *Tanzender Tod* (um 1880) einen weiblichen Tod, wie auch Klaus Drechslers *Algraphie Tod mit Kind* (1991) und Leonor Fini präsentiert eine Art Modenschau weiblicher Todesfiguren (*Paravent, Metamorphosen der Frau*, 1973).

INDEX: TOTENSCHÄDEL

In zahlreichen Bildern wird als pars-pro-toto-Zeichen, als Index der Totenschädel zum Symbol für Vergänglichkeit und Sterblichkeit. In den barocken memento mori/Vanitasstillleben – wie z. B. von Pieter Claesz (*Vanitas-Stillleben*, 1656) – steht er im christlichen Kontext für die Anmahnung eines gottgefälligen Lebens. Aber auch in der neueren



Max Klinger: Der pinkelnde Tod, um 1880. Öl/Leinwand, 95 x 45 cm, Hamburg, Galerie Brockstedt (SeelenReich, S. 232)



Andy Warhol: Totenschädel, 1976. Siebdruck und Acryl auf Leinwand, 335,3 x 381 cm, New York, Dia Art Foundation (McShine, S. 341)

Kunst finden sich viele Totenschädel als Motiv, wobei die religiöse Intention häufig zum dekorativen Zeichen wird, zum eher beliebigen Todesverweis, ohne zwingend eine christliche Mahnung zu transportieren. Während Andy Warhol das Fotomotiv im acrylübermalten Siebdruck aufgreift (Schädel, 1976), wird der Totenkopf in der Popkultur zum eyecatcher, zum modisch-makabren, provozierenden Design, z. B. für die *Iron Mai-*

den Metal Heavy Band. Plastische Totenschädel sind in verschiedenen Materialien ausgeführt: aus Wawa-Holz geschnitzt (Stefan Balkenhohl: *Schädel*, 2002), in Bronze gegossen (Andrew Lord: *Totenschädel*, 1994), aus patinierter Bronze und Blattgold mit augenzwinkerndem Verweis auf die lange Nase Pinocchios (Miquel Barcelo: *Pinocchio mort*, 1998), aus Zellan, einer synthetischen porzellanartigen Abformmasse (Katharina Fritsch: *Totenkopf*, 1997/98) oder aus Plastik mit Einlegearbeiten (Andisheh Avini: O. T., 2006).

BILDGESCHICHTEN

Als personifiziertes Abstraktum ist der Tod ein Gegenüber, eine »Person«, die somit auch zur Handelnden werden kann. Im Totentanz von Hans Holbein d. J. (53 Holzschnitte, vermutlich 1524 entstanden, 1538 als Buch publiziert) ist der Skelett-Tod ein Akteur, der in kleinen ortsspezifischen Szenen Menschen in den Tod holt. Holbein behält die mittelalterliche Ständereihe bei, aber er nutzt die Szenen für zeitgenössische satirisch-gesellschaftliche Kritik. So prangert er an, dass

der Papst mehr weltliche als geistige Herrschaft ausübt und Privilegien vergibt, dass der Kaiser nicht gerecht, sondern nach Standeszugehörigkeit richtet, der Richter gegen entsprechende Löhnung die Partei der Reichen ergreift, der reiche Mann nur seinem Mammon verpflichtet ist und alle christliche Nächstenliebe vergessen hat. Holbeins Totentanz ist kein Reigen mehr, sondern eine Sammlung von kurzen Szenen, Ein-Bild-Geschichten, die der Betrachter deuten und das Geschehen davor wie danach ergänzend imaginieren muss. Auch als Akteur bleibt der Tod aber doch in seinen Entschei-

Alfred Rethel: Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1845, 1849. Holzschnitt, Bl. 6 (Schuster, S. 113)



dungen eingeschränkt: er handelt als Diener Gottes. Und wie schon Johannes von Tepl in seinem Streitgespräch *Der Ackermann von Böhmen* (um 1401) deutlich machte, kann der Mensch den Tod trotz allen Schmerzes der Hinterbliebenen für sein Tun nicht anklagen (Tepls Frau Margarethe ist im Kindbett verstorben): der Tod handelt im Auftrage

Käthe Kollwitz: Ruf des Todes, aus der Folge »Tod«, 1934–1937, Lithographie (Schuster, S. 151)



Gottes und »jeder Mensch ist pflichtig, dem Tod das Leben... zu geben«. So wird bei Holbein wie in vielen in seiner Art nachfolgend geschaffenen »Totentänzen« (der Begriff wird zum Genrenamen) der Tod als mit-leidslos und grausam gezeigt: z. B. wenn er kleine Kinder holt (Bsp. Daniel Chodowiecki: *Totentanzfolge*, 1791); aber auch als barmherziger Freund, wenn der Tod im Alter zur Erlösung wird. Bei Holbein tritt er recht heim-tückisch auf, wie er den ahnungslosen Alten in die Grube führt; Alfred Rethel zeigt ihn, wie er dem sanft entschlafenen alten Mann die Totenglocke läutet (*Der Tod als Freund*, 1851), und auch die Lithographie von Käthe Kollwitz (*Ruf des Todes*, aus der Folge *Tod*, 1934–1937) hat eher etwas Tröstliches.

TODESBILDER ALS MITTEL DER KRITIK

In den meisten Totentänzen verliert sich im Zuge der Aufklärung der christlich mahnende Tenor ganz; sie zeigen Szenen aus dem Alltag, mal sachlich, mal makaber mit entsprechend gruseligem Unterhaltungswert. Auch als Transporteur gesellschaftlicher (sati-rischer) Kritik können sie fungieren, so im

English *Dance of Death* (1814–1816) von Thomas Rowlandson. Wenn er im Blatt *The Honey Moon* zeigt, wie der Tod dem alten Gecken den Todestrunk eingießt, während seine hübsche junge Frau bereits mit dem Liebhaber anbandelt, so ist nicht der Tod komisch und verlachenswert, sondern das Verhalten des Alten, sich eine junge Frau zu nehmen. Auch die rasante technische Entwicklung, insbesondere das moderne Verkehrswesen, kann zum Thema werden. Hier hat der Tod ein neues Betätigungsfeld gefunden: Ferdinand Barth zeigt ihn uns als

Thomas Rowlandson: *The Honey Moon*, aus »The English Dance of Death«, 1814–1816. Farbige Aquatinta (Wunderlich, S. 108)



Lokomotivführer (1866), in Max Klingers Radierung legt er sich auf die Schienen der Eisenbahn, was – so folgert der Betrachter – diese entgleisen lassen wird (1889), Tobias Weiss zeigt den Tod als modernen Auto-

Tobias Weiss: Ein moderner Totentanz, 1913. Tod und Automobil, Radierung (Schuster, S. 128)



bilisten, der grinsend ein weiteres Verfahren, Menschen sterben zu lassen, im Unfall gefunden hat (1913). Vielfach sind die Szenen an konkrete spezifische Situationen gebunden, wenn z. B. Hanna Höch in ihrem Aquarell *Tod und Sorge* die Not der Nachkriegszeit von 1946 aufgreift. Die Darstellung des Todes – als letzte, schreckliche Folge eines kritisierten Fehlverhaltens – dient auch immer wieder als ein Mittel der Kritik, z. B. um gewerkschaftliche Forderungen durchzusetzen wie in Carl Mefferts Bleischnitt *Der zweite Mann* (1932), bei dem es um den Einsatz von zwei Zugführern ging. Oder es dreht sich um politische Kritik, wie sie Otto Dix 1933 anmahnte (*Die sieben Todsünden*, 1933) oder um ökologische Forderungen, wenn der Tod in Robert Hammerstiels *Niederösterreichischer Totentanz. Vierzehn Holzschnitte zum Lübecker Totentanz von 1463* (1983) mit ablaufender Uhr (es ist kurz vor 12) auf die atomare Gefahr verweist.

Hier wird deutlich, dass der Tod nicht mehr die plötzliche und unvorhergesehene Schicksalsmacht ist. Dieser Tod wird vom Men-



Robert Hammerstiel: Tod mit Stundenglas. Aus der Folge »Niederösterreichischer Totentanz. Vierzehn Holzschnitte zum Lübecker Totentanz von 1463, 1983 (Schuster, S. 171)



Helmut Ziegner (*1922): Memorial – ein deutscher Totentanz, 1981. 50 Linolschnitte (Auszug) (tendenzen, S. 83)

schen selbst herbei gerufen. Menschliches (Fehl-)Verhalten schwört Situationen herauf, die den Tod aktiv werden lassen. Besonders deutlich wird das in den Totentänzen, die den Krieg thematisieren. Im Danse Macabre (1919) des Schweizer Edmond Bille drängt er sich als makabrer Wächter unter die Soldaten, bei Hans Gabriel (*Ein neuer Totentanz in achtzehn Bildern*, 1904) schlüpft er in die Uniform des Hauptmanns. Und wenn er in der Scherenschnittfolge von Melchior Grosseck (*Gestalten des Todes. Ein Totentanz des Weltkrieges*, 1923) als Rattenfän-

ger von Hameln den Soldatenzug anführt, so schwingt mit, dass der Tod diese Rolle von kriegsbefehlenden Politikern zugewiesen bekommen hat. Nicht der Tod wird kritisiert, sondern die, die ihn verantworten – wie die Nationalsozialisten in Helmut Ziegners *Memorial – ein deutscher Totentanz* (1981), in dem der Tod in Uniform der SS-Schergen auftritt.

NARRATIVE FOLGEN

Die meisten der Kriegstotentänze sind exemplarische Zusammenstellungen von prägnanten Szenen aus dem Kriegsgeschehen, in denen der Tod agiert. In Frans Masereels *Danse macabre* (1941) zum 2. Weltkrieg wird aus der losen Sammlung eine narrative zusammenhängende Geschichte mit sich steigernder Dramaturgie. Der Tod ist hier nicht nur ausführender Agent, sondern er handelt bewusst, er denkt mit, ja er fühlt mit – und in diesem Falle scheint er – selbst ratlos – am Schluss mit den Leidtragenden des Krieges zu trauern. Dieser Totentanz ist eher ein Toten-Theater. Eine Art Theaterspiel ist auch die erste



Frans Masereel: Danse macabre, 1941. Tuschzeichnung aus der Bildfolge (Masereel, S. 521)

längere Totentanz-Bildgeschichte, die keine narrativen Einzelszenen addiert, sondern eine sich entwickelnde Handlung, einen Prozess schildert. Alfred Rethel stattet in seiner sechsteiligen Holzschnittfolge *Auch ein Totentanz aus dem Jahr 1848* (1849)

den Tod mit dem »Hecker«-Hut, dem Hut der Revolutionäre von 1848, aus. Allegorische Frauengestalten, die menschliche Laster

Szenen fotografie aus der Aufführung des »Jedermann« (Hugo von Hofmannsthal) in Salzburg 2010 (Jedermann, S. 31)



(List, Eitelkeit, Lüge, Blutgier, Tollheit) symbolisieren, rufen den Tod aus seiner Gruft und beauftragen ihn, in die Stadt zu reiten. Dort wiegelt er die Menschen als links-radikaler Demagoge auf und führt sie schließlich im Barrikadenkampf in den Tod. Die Volksausgabe dieser Folge wurde in hoher Auflage (10 000 Exemplaren) als Bilderbogen mit einem beigefügten Text von Rethels Freund Robert Reinick gedruckt und fand große Resonanz. Hier schien nach der gescheiterten Revolution jedes gewalttätige Aufbegehren gegen die Obrigkeit eindringlich verurteilt. Wir wissen heute (nach einem Brief Rethels an seine Mutter), dass der Künstler sich zwar gegen radikale Demagogie wandte, aber den Aufstand als Volksbewegung gegen politische Willkür und für die deutsche Einheit

Robert Budzinski: Totentanz, 1924. Holzschnitt (Auszug) (Wunderlich, S. 127)

keineswegs ablehnte. Doch seine Bildfolge war leicht von rechtspolitischer Seite zu verwenden. So fand sich 1849 dann auch als Gegenentwurf ein zweiter Totentanz auf dem Markt – ebenfalls eine Bildgeschichte in 6 Bildern. Eduard Ills *Noch ein Totentanz* zeigt den Tod in der Uniform der Staatsmacht, die eine demokratische Entwicklung verhindern will. Zwar triumphiert der Tod, bringt Zerstörung und Sterben auf beiden Seiten, doch der Zeichner hält an seiner Vision fest: im Schlussbild muss sich der Tod der weiblichen Personifikation der Freiheit (und Germania) beugen.

Bildgeschichten können als *Theater* (weite Bildfolge, bei der jedes Einzelbild als eine



Art Theater-Akt fungiert) oder als *Film* (enge Bildfolge mit geringen zeitlichen Abständen von Bild zu Bild) auf Papier verstanden werden, ein visuelles Angebot, das der Betrachter durch seine kombinierende Fantasie imaginierend erweitern und zur Geschichte zusammenfügen muss. Auf der Theaterbühne selbst ist der Tod als Akteur natürlich auch präsent – meist – wieder erkennbar – in vertrauter Kennzeichnung, als Skelett. Das sicher bekannteste Beispiel ist Hugo von Hofmannsthals *Jedermann*. *Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*. Seine Aufführungen auf dem Domplatz in Salzburg zeigen allerdings, dass die Visualisierung des Todes durchaus variiert werden kann. In der Aufführung 1984 erscheint er konventionell als Knochenmann, 2010 präsentiert ihn Ben Becker in geschwärzter Nacktheit und langem, offenen Mantel. Kontext und Aktion machen ihn identifizierbar, wie auch in Ingmar Bergmanns Film *Das siebente Siegel* (1957), in dem der Tod – schwarz gekleidet mit weißer Maske – in ein Schachspiel mit einem Ritter einwilligt. Sollte der Ritter gewinnen, so darf er leben bleiben. Der Rit-

ter verliert das Schachspiel. Doch er stößt das Brett um, gewinnt so Aufschub, kann seine Burg erreichen und seine Frau noch einmal sehen – doch dann tritt der Tod durch die Tür...

DER BESIEGTE TOD

Die Geschichte erzählt vom Aufbegehren des Menschen gegen den Tod. Als fantasievoller Widerstand gegen die unabänderliche Macht des Todes wurden viele Geschichten erfunden, die davon erzählen, wie einzelne Menschen den Tod besiegt bzw. überlistet, zumindest eine Frist erstritten haben. Ein bekanntes Beispiel ist *Die G'schicht von' Brandner-Kaspar* (Fliegende Blätter No. 1363/ München 1871; aktuell verfilmt von Joseph Vilsmaier, 2008) von Franz von Kobell. Die Illustration zeigt uns den Tod milieugerecht in bayerischer Tracht. So vermenschlicht, kann er vom spitzbübischen Wilderer betrunken gemacht und beim Kartenspiel betrogen werden. Derb geht es in der Bildgeschichte von Carl Reinhardt *Kasperl und der Tod* (Münchener Bilderbogen Nr. 106, 2. H. 19.Jh.) zu. Kasperl nimmt seine Keule

und zerschlägt den Knochenmann in seine Einzelteile. Material fassbar, ist der Tod auch zu prügeln und zu besiegen – und in der Rolle des Prügelknaben gehört er zum festen Repertoire des Kasperletheaters. Paul Klee hat uns zwei interessante Tod-Handpuppen hinterlassen: den Herrn Tod (1916) und die Frau Tod (1921), beide für das Kasperletheater des Sohnes Felix geschaffen.

Seit dem 16. Jahrhundert finden wir in Märchenschwänken und Bauernpredigten den Wunschtraum erzählt, dass der Tod zu besiegen sei. Kinder einer 4. Klasse haben das bekannte Märchen vom Schmied, der den Tod in den Apfelbaum bannt (Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 82, Bechstein: Der Schmied von Jüterbogk), als Triptychon gemalt – aber sie haben auch weitergedacht: was passiert denn mit der Welt, wenn niemand mehr stirbt?

Auch in Robert Budzinskis *Totentanz* (1924), einer achteiligen engen Holzschnittfolge, wird der Knochenmann besiegt. Er fordert eine nackte junge Frau zum Tanz auf – doch die weiß ihn im Reigen so zu drehen, dass sein Skelett in alle Einzelteile zerfällt. Hier –

wie auch in der Performance von Ana Mendeta (*On giving Life*, 1975; Foto-Druck 1993) – geht es freilich nicht um einen individuellen Sieg über den Tod; die Geschichte veranschaulicht, dass letztlich das Leben als Prinzip (symbolisiert durch die Frau als Gebärrerin, als Quelle des Lebens) über den Tod triumphiert.

COMICGESCHICHTEN

In der Comic-Kurzgeschichte *Die Verspätung* (aus: *Tango de la Mort*, 2000) von Ulf K. (i.e. Ulf Keyenburg) hat ein Mann sich verspätet, d. h., er ist nicht da, um, wie vorgesehen, zu sterben. Jetzt aber wird er vom Tod abgeholt, damit er aus der Liste der Lebenden gestrichen werden kann. Bei David B. tritt der Tod als Detektiv in Erscheinung (in: *Strapazin* 76/2004). Wie hier tritt der Tod – dargestellt in seinem konventionellen Erscheinungsbild als Gerippe – in vielen kürzeren und längeren Comicgeschichten auf. Dabei hat er sich von der blind ausführenden Agentenrolle meist emanzipiert. Als Akteur trifft er eigene Entscheidungen, kann Gefühle zeigen, agiert und reagiert. Er handelt.



Neil Gaiman (T)/ Chris Bachalo, Mark Buckingham (Z): Death. *Der Preis des Lebens*. Stuttgart: Feest USA 1993, S. 25

Visuell kann er sich aber auch vom tradierten Bild lösen. Die beiden Comic-Alben *Death* (Szenario von Neil Gaiman, innerhalb des Comic-Epos *Sandman*, 1989–1996) basieren auf der Idee, dass der Tod alle 100 Jahre eine sterbliche Hülle annehmen kann. Er erscheint als junges Mädchen, dessen

Outfit der schwarzen Jugendkultur Gothics entstammt. Death trägt als Schmuck das Anch-Zeichen, das Henkelkreuz, das sich in den alt-ägyptischen Totenbüchern als Symbol für das körperliche Leben findet, aber auch für das Weiterleben im Jenseits steht. In der Esoterik ist es das Zeichen für Unsterblichkeit und Lebenskraft. In Band 1 (*Der Preis des Lebens*, 1993, Zeichnungen: Christ Bachalo, Mark Buckingham) wird die Geschichte des jungen Sexton erzählt, den der Tod in Gestalt des Mädchens rettet. Death zeigt ihm deutlich, dass seine Todessehnsucht, seine Selbstmordgedanken unangemessen sind. Während Death das Leben wieder verlässt, hat Sexton gelernt und wird sein Leben nun sinnvoll meistern. Als geflügelter Jüngling namens Chagan tritt der Tod in der Manga-Romanze *Tränen eines Engels* von Olga Rogalski auf (Hamburg 2008, 2. Aufl. 2009). Anstatt seinem Auftrag zu folgen und den Jungen Nico aus dem Leben holen, rettet er ihn und verliebt sich in ihn. Damit verstößt er gegen eine grundlegende Regel. »Wir Todesengel dürfen den Menschen keine Gefühle entgegenbringen...

vor allem nicht jenen, die zu holen wir beauftragt wurden«, erinnert ihn Su-Su, ein weiblicher Todesengel. Als Strafe droht die eigene Vernichtung. Sein menschlicher Geliebter aber ist bereit zu sterben und opfert sich für Chagan.

Nicht pathetisch-melodramatisch, sondern ironisch, witzig-unterhaltsam ist die Comic-Serie von Nina Ruzicka: *Der Tod und das Mädchen* (3 Alben, Leipzig 2005, 2006; 2. Teil im Internet: www.todundmaedchen.de). Ruzickas Titel bezieht sich natürlich auf das Gedicht *Der Tod und das Mädchen* von Matthias Claudius, vertont von Franz Schubert (Streichquartett Nr. 14 d-Moll D 810; das Streichquartett ist Leitmotiv in Ariel Dormans Theaterstück *Der Tod und das Mädchen*, 1991, verfilmt 1994 von Roman Polanski als Aufarbeitung der Diktatur Pinochets in Chile.) Das romantische Motiv des jungen, liebes- und lebenshungrigen Mädchens, das grausam vom Tod aus dem Leben gerissen wird, wird von zahlreichen Postkartenbildern aufgegriffen. In der Comicgeschichte ist der Tod allerdings nicht allmächtig, sondern an Regeln gebunden: Die Person, die er aus dem Leben führen will,

muss ihm erst in die Augen sehen und einen Namen geben. Dieser Regel verdankt es das Mädchen, dass es als kleines Kind dem Tod schon einmal entkommen ist. Es weigerte sich, ihm einen Namen zu geben. Die weitere Geschichte dreht sich um den Konflikt zwischen Tod und Mädchen, wobei jenes sich als pfiffiger und siegreich erweist; stets kann es in zahlreichen witzigen Szenen dem Tod entkommen. Auch hier erscheint der Tod nicht als Gerippe, sondern in einer Mönchskutte, aus dem statt eines Gesichts nur Schwärze und zwei große Augen starren. Vorbilder für diese Darstellung finden sich z. B. in einer süddeutschen Holzsulptur (*Tod in Mönchskutte*, 15. Jh.) oder in Alfred Rethels Holzschnitt *Der Tod als Feind* (oder *Der Tod als Würger*, 1847).

TOD UND EROS

In Ruzickas Comic verliebt sich der Tod schließlich in das Mädchen. Intelligent und augenzwinkernd spielt die Autorin auf weitere motivähnliche Geschichten an. So sind *Tod und Mädchen* gemeinsam im Kino und sehen sich den Film Joe Black (Regie Mar-

tin Brest, 1988; Remake eines Filmes von 1934) an. Joe Black, der Tod, verliebt sich in eine junge Ärztin. Auch im Kinderbuch *Das rothaarige Mädchen. Eine Geschichte aus dem Wilden Westen* von Helen Eustis (illustriert von Reinhard Michl, Stuttgart 1985) verlieben sich Mädchen und Tod ineinander. Während diese Geschichte zu einem harmonischen Zusammenleben von Mädchen und Tod führt, finden sich in zahlreichen Bildern der Kunstgeschichte Beispiele, die diese Beziehung makaber und einseitig schildern. Der Kontrast von zartem, ideal-schönen Frauenleib und Totenmann zeigt die Vergänglichkeit des Menschlichen besonders drastisch und erschreckend. Der Zugriff des Todes wird dabei nicht selten als erotische Annäherung (Hans Baldung, gen. Grien: *Der Tod und die Frau*, 16. Jh.), als sexuell zudringlich gezeigt (Niklaus Manuel, gen. Deutsch): *Der Tod als Kriegsknecht umfasst ein junges Weib*, 1517). Das Sterben wird zum Liebesakt, wobei sich das Opfer trügerisch und ahnungslos dem Verführer hingibt (Beispiele: Hans Sebald Beham: *Der Tod und das schlafende Weib*, 1548; Edvard Munch: *Der Tod*

und das Mädchen, um 1895/1900; Arminius Hasemann: *Eros Thanatos ein Totentanz*, 1921 Jürgen Brodwolf: *Tod und Mädchen*, 1968).

DER VERLACHTE TOD – DER TOD ALS WITZFIGUR

Nicht alle Frauen sind williges Opfer des Todes: manche sperren sich erfolgreich, wie in (Bernd) Natkes Comic-Serie *Der kleine Tod* (Hannover, 3 Alben 1996, 2002, 2003). Natke versammelt kleine Episoden, in denen der Tod als komisch-tragische Figur auftritt. Es gibt nicht nur einen Tod, sondern eine ganze Mannschaft, die die Aufgabe hat, die

Menschen vom Leben zum Tod zu befördern. Der Protagonist, der kleine Tod, tritt mit einem hundeähnlichen Wesen, genannt Fischbrötchen, auf – doch so sehr er sich auch anstrengt, es will ihm nicht gelingen, seine Aufgabe zu erledigen. Die Episoden variieren das Muster des Scheiterns, das prinzipiell endlos auszuspinnen ist. Die Todesfiguren treten alle in schwarzen Kapuzenkutten auf, mit cartoonhaft betonten Knubbel-Nasen und der Sense als vertrautem Werkzeug.

Mit Spiel, Ironie und Witz soll der Tod »totgelacht« werden, will uns im makabren Spaß

im Verlachen die Angst vor dem Tod nehmen. Das besiegt nicht den Tod, doch worüber man lacht, darüber kann man auch sprechen – und das Totschweigen, das Tabuisieren des Themas ist gebrochen. So soll zum Schluss noch auf einige kleine visuelle Lachgeschichten um und mit dem Tod, der hier meist in konventioneller Vertrautheit als Skelettfigur auftritt, verwiesen werden. Zahlreiche Cartoons beziehen sich allgemein wie auch recht speziell auf ein durchaus auch komisches Agieren des Knochenmanns. So präsentiert Gahan Wilson einen biederen Zeitgenossen, der gerade einem Gast die Tür öffnet. »Du wirst nie erraten, wer vor der Tür steht!« ruft er, den Sensenmann vor sich, wohl seiner Frau zu (aus: Hans Gamber (Hg.): *Das Weißbuch des Schwarzen Humors*. München: Heyne 1984). Beck zeigt den Tod modern: sein Mitarbeiter hat einen Laubbläser dabei (Eulenspiegel 5/10, 28) und Till Mette zeichnet ihn in Anspielung auf



Bernd Natke (*1962): *Der kleine Tod...Todenst*. Hannover: Unser Verlag 2001, Bd. 1, Panel S. 12

die sog. Schweinegrippe, die 2009 die Welt beunruhigte, als niesendes Schwein. Robert Gernhardts Bildgedicht *Memento mori* (aus: *Hier spricht der Dichter*. Zürich 1985) spielt auf makabre Weise mit unserer Angst. Der bedrohliche Sensenangriff des Todes gilt nicht, wie scheinbar offenbar, dem erschrockenen Mann, sondern dem kleinen Schmetterling, der – von ihm unbemerkt – über seinem Kopf herumflattert. Beendet sei der kleine Überblick mit einem Motiv von Dieter Gross. Es zeigt den ungeschickten Tod, wie er rücklings die Treppe herunterstürzt. »Endlösung« ist das Blatt untertitelt – aber vieldeutig mit einem Fragezeichen versehen! (Hannover 1984)

Dieter Gross: Endlösung? 1984, Blatt aus »Ein Totentanz«, aus Gross 1985, S. 45



LITERATURAUSWAHL

Ariés, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. München: Hanser 1984

Bilder und Tänze des Todes. Gestalten in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Kat. Unna (Ev. Stadtkirche)/ Paderborn (Erzbischöfliches Diözesanmuseum) 1982

Ebeling, Hans (Hg.): Der Tod in der Moderne. Frankfurt/M.: Syndikat 1984

Guthke, Karl S.: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur. München: Beck 1997

Grünewald, Dietrich: Knochenmann und schwarzer Vogel. Anmerkungen zum Bild des Todes. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 3/1988, 28ff.

Jansen, H. H. (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt 21989

Kunst + Unterricht 150/1991 (Themenheft Tod) Kaiser, Gert: Der tanzende Tod. Frankfurt/M.: Insel tb 1982

Lang, Walther K.: Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990. Berlin: Reimer 1995

Schuster, Eva (Hg.): Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Recklinghausen: Aurel Bongers 1992

Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten. Kat. Kunstmuseum Bern 2006–2007, Leipzig: Kerber 2006

Zum »Totentanz«:

Europäische Totentanzvereinigung: <http://www.totentanz-online.de/totentanz.php>

Fest, Joachim: Der tanzende Tod. Über Ursprung und Formen des Totentanzes. Kunsthaus Lübeck 1986

Frey, Winfried (Hg.): Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen. Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000 (Ausstellungskatalog)

Groll, Karin: Alfred Rethel. Auch ein Totentanz aus dem Jahr 1848. Meßkirch 1989

Grünewald, Dietrich: Der Totentanz bei Rethel, Ille und Schwarzkopf. In: Eckart Sackmann (Hg.): Deutsche Comicforschung 2009. Hildesheim: comicplus+ 2008, 21–32

Grünewald, Dietrich: Erzählung von Tod und Sterben – Totentänze und das »Prinzip Bildgeschichte«. In: Uli Wunderlich (Hg.): L'Art Macabre 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Bamberg 2010, 57–80

Heppe, Karl Bernd: Bilder und Tänze des Todes. Unna 1982 (Kat. Paderborn Erzbischöfliches Diözesanmuseum)

Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Regensburg: Schnell + Steiner, 2006 (Kat. Köln Museum Schnütgen)

Kettler, Wilfried: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2009 (UB) Kaiser, Gert: Der tanzende Tod. Frankfurt/M.: Insel tb 1982

Kraft, Hartmut: Tanz mit dem Totentanz. Köln: Salon 2007

Link, Franz (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot 1993 (Schriften zur Literaturwissenschaft Band 8)

Maessen, Hubert: Der Sprayer von Zürich: Kölner Totentanz. Köln: Walther König 1982

Memento Maori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Kat. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum 1984

Pollack, Marie-Christin: Der mittelalterliche Totentanz (Unter besonderer Berücksichtigung des Lübecker Totentanzes von 1489). Norderstedt: Grin 2004

Rethel, Alfred: Auch ein Totentanz. Einführung von Theodor Heuss. Stuttgart 1057 (Reclam)

Richter, Daniel: Todestanz (art 5/07, 30 ff.)

Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung. Entwicklung. Bedeutung. Köln: Böhlau 1954, 3. verb. u. vermehrte Aufl. 1974

Schwab, Winfried/Hausner, Renate (Hg.): Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2002

Sörries, Reiner: Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Kat. Kassel: Museum für Sepulkralkultur 1998 (Dettelbach: J. H. Röhl 1998)

Stöckli, Rainer: Zeitlos tanzt der Tod. Konstanz: Universitätsverlag 1996

Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Kat. Kassel: Museum für Sepulkralkultur 1998

Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis heute. Kat. Mannheimer Kunstverein 1986

Totentänze aus 5 Jahrhunderten. Kat. Oberhausen 1977

Trippts, Johannes: »Den Würmern wirst Du Wildbret sein.« Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw (1649). Bern 2005

Walther, Peter: Der Totentanz in der Berliner Marienkirche. [Hrsg.: Gemeindefürsorge St. Nicolai und St. Marien, Berlin]. Berlin: Schelzky und Jeep 2001

Wunderlich, Uli: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br.: Eulen-Verlag 2001

Zens, Herwig: Zens. Projekt Basler Totentanz. Paderborn: Edition Galerie B. in der B&B – Verlags GmbH 1990

Ziegner, Helmut: Memorial – ein deutscher Totentanz. 50 Linolschnitte 1981 (tendenzen 153/1986, 83)

QUELLEN

Barilli, Renato: Die Präraffaeliten. Herrsching: Schuler 1988

Gernhardt, Robert: Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte. München, Zürich: Diana TB 2001

Gross, Dieter: Ein Totentanz. Eine Ausstellung des Wilhelm-Busch-Museums Hannover. Gifkendorf: Merlin 1985

Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt: Steinkopff, 2. erw. Aufl. 1989

Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Kat. Salzburger Festspiele 2010
L'art macabre 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Hg. von Uli Wunderlich. Bamberg 2010

Masereel, Frans: Bilder gegen den Krieg. Hg. von Theo Pinkus. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2. erw. Aufl. 1985

McShine, Kynaston: Andy Warhol Retrospektive. München: Prestel 1989

Schuster, Eva (Hg.): Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Recklinghausen: Aurel Bongers 1992

Seelen-Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920. Hg. von Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München: Prestel 2000

Suche nach Unsterblichkeit. Totenkult und Jenseitsglaube im Alten Ägypten. Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum 1990

tendenzen Nr.153, 27. Jg., 1986 Exil und Widerstand (München: Damnitz-Verlag)

Walk of Modern Art Salzburg. Prospekt Salzburg (Salzburg Foundation) 2010

Wunderlich, Uli: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br.: Eulen-Verlag 2001



Stiftung
Illustration