

Thomas Leßmann

### **Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters**

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2122>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Leßmann, Thomas: Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 43: ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben (2008), S. 15–27. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2122>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Der Totentanz

Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines  
didaktischen Mediums des Spätmittelalters

Der Tod als Endpunkt des irdischen Lebens bleibt ein immerwährendes Thema in der Kulturgeschichte der Menschheit. Das Rätsel des Todes, die Suche nach seiner Bedeutung und gleichzeitig die Absicht, dem Leben Sinn und Dauer zu verleihen, hat die Menschen in allen Kulturen und zu allen Zeiten in ihrem Denken beeinflusst. Neben volkstümlichen, religiösen, philosophischen und literarischen Aussagen, die immer als Vorstellungshilfen des nicht erfassbaren Todes dienen, hat die Konfrontation mit dem Tod auch zu bildkünstlerischen Darstellungen geführt.

Der Totentanz ist die bekannteste bildhaft gewordene Imagination zu diesem Thema.

### Der Totentanz – Eine Begriffsbestimmung

Der Begriff «Totentanz», auch «Makabertanz» genannt, ist in Kunst und Literatur ein weitgefasstes Phänomen und – «mit Ausnahme des mittelalterlichen Totentanzes – nicht genau definiert»<sup>1</sup>. Als eine moralisch-didaktische Bilderfindung christlicher Kunst stellt der Totentanz in seiner frühesten Form einen Reigentanz Lebender und Toter dar. Weltliche und geistliche Standesvertreter werden, in hierarchischer Abstufung, einer meist musizierenden Todesgestalt (Skelett oder verwesender Leichnam) gegenübergestellt. Die bildliche Darstellung ist von Versen begleitet und hat in Rede und Gegenrede die Aufforderung des Todes zum Mitkommen und zum Mittanzen sowie das Widerstreben der Lebenden zum Inhalt. Indirekt mit diversen mentalen Phänomenen der beginnenden frühen Neuzeit verbunden, entwickelte er sich in einem Wechselverhältnis mit zahlreichen älteren, meist literarischer Quellen, die sich mit der Unausweichlichkeit des Todes beschäftigen. Die ideengeschichtlichen Wurzeln liegen vor allem in frühen Texten der Buß- und Erbauungsliteratur, in illustrierten Handschriften und Inkunabeln sowie in profanem Gedanken- und Liedgut.<sup>2</sup>

---

1 Margarete Bartels: Totentänze – kunsthistorische Betrachtung. In: Hans Helmut Jansen: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Darmstadt 1989, S. 105–122, hier S. 105.

2 Umfassenderes Material zu den Quellen der Totentanz-Tradition bei Gerd Kaiser: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt 1983; Eva Schuster: *Das Bild vom Tod. Graphiksammlung*

Die ursprünglichen Darstellungen auf Kirch- und Friedhofsmauern geben Einblicke in das oft spannungsreiche Verhältnis der Menschen zum Tod und helfen darüber hinaus, das mittelalterliche Sinnsystem der Todesdarstellung besser zu verstehen.

«Media in vita in morte sumus.»<sup>3</sup> Diese Formel spiegelt die Einstellung der religiösen Menschen zu Sterben und Tod sehr genau wider. Auch wenn der Umgang mit dem Tod im ausgehenden Spätmittelalter durch gemeinschaftliche Rituale zum vertrauten Alltagsphänomen für die Menschen geworden ist, so wurde vor allem das unvorbereitete und plötzliche Sterben, das tief im christlichen Todesverständnis verwurzelt war, gefürchtet. «Eingelassen in die großen Ängste des ausgehenden Mittelalters»<sup>4</sup>, in ein Leben, das von polaren Gegensätzen und Unsicherheiten geprägt war, können die Totentänze vor allem als religiöses Disziplinierungsinstrument der Kirche verstanden werden. Als einprägsame Bilderpredigt vermittelten sie neben anderen erbaulichen Text- und Bildquellen das Ideal des guten Sterbens auf eine besonders abschreckende Weise. In den Worten von Uli Wunderlich waren sie «Teil eines umfassenden theologischen Programms, dessen zentrales Anliegen der Arme-Seelen-Kult ist, die Aufforderung zum Totengedächtnis und zur Vorbereitung auf das Schicksal im Jenseits»<sup>5</sup>.

Die Kombination aus Text und Bild sowie die äußerst schlichte Botschaft, die von den Wanddarstellungen ausging, erreichten vor allem die unteren Stände und räumten damit den öffentlich zugänglichen Totentänzen einen populären Charakter ein. Gerade für die ärmeren und weniger Gebildeten bedeutete der Totentanz endlich eine Art Nivellierung, ein «Gleichheitspostulat»<sup>6</sup> für die gesamte unterprivilegierte Gesellschaft. So verstanden diente der Totentanz auch als Sprachrohr, indem er Kritik an den ungerechten Verhaltensweisen der höher gestellten Stände übte. Wenn auch die gottgegebene Einteilung der Gesellschaft in unterschiedliche Ordnungsstufen (*Ordo-Gedanke*) und die dadurch erfahrene soziale Ungleichheit im Leben nicht wettgemacht werden konnte, so wurde genau dies als Anklagepunkt und Drohung an die Mächtigen im Totentanz ins Gegenteil verkehrt. Damit hoben die Totentänze die herrschenden gesellschaftlichen Grundsätze zumindest auf der imaginären Ebene auf: Spätestens im Tod sind alle Menschen gleich.

Im Wesentlichen liegen dem mittelalterlichen Totentanz drei Aspekte zugrunde:

---

*der Heinrich-Heine-Universität*. Recklinghausen 1992; Hans Helmut Jansen (wie Anm. 1) sowie Uli Wunderlich: *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg 2001.

3 «Mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben». Ein Ausspruch, der dem Dichter Notker I. zugeschrieben wird und später von Martin Luther ins Deutsche übertragen wurde.

4 Kaiser, S. 25.

5 Wunderlich, S. 92. Vor allem der Totentanz im Barock wurde zunehmend von den Totenbruderschaften in Auftrag gegeben.

6 Kaiser, S. 43.

- I. Die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, ungeachtet ihrer sozialen Stellung. Dies wird ersichtlich durch den universellen Anspruch, alle Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände repräsentieren zu wollen.
- II. Die Vorstellung der Vanitas. Die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und der körperliche Zerfall werden auf die Weise eindrucksvoll ins Bild gesetzt; angesichts des Todes erweisen sich Schönheit, Jugend, Reichtum und Macht als vergängliche irdische Werte.
- III. Der verbildlichte memento-mori-Gedanke. Er entsteht aus der Konfrontation des Betrachters mit den Todesbildern und ist als didaktische Mahnung und Aufforderung zu verstehen, das Leben und den eigenen unausweichlichen Tod zu überdenken und stets auf diesen vorbereitet zu sein. Hierbei wird der Betrachter fiktiv in die gestaltete Totentanzszene einbezogen und muss sich als einen potentiellen Teilnehmer des makaberen Tanzes erkennen.

Totentänze entstehen ohne größere Unterbrechungen bis in die Gegenwart in Kunst, Literatur, Musik, Theater und im Film. Um diesen häufigen Rückgriff auf die Totentanz-Tradition und die Verwendung in anderen Kontexten, in anderen Medien, besser verstehen zu können, soll hier vor allem der Wandel eines Grundelementes im Vordergrund stehen: die kontrastierende und provozierende Darstellung von Tod und Mensch in einer bildhaften Aussage.

## Ursprung des Totentanzes – einige Entwicklungslinien

### *Sinnverwandte Quellen*

Der Totentanz ist ein gesamteuropäisches Ereignis, das aus unterschiedlichen Überlieferungs- und Vorstellungstraditionen entstanden ist und schon deswegen nicht als singuläres, von anderen Todesimaginationen unabhängiges Ereignis betrachtet werden darf. Auffallend jedoch neben dem zweifelsohne wichtigen christlichen Kontext jener Zeit ist die Tendenz der neueren Forschung, weltlich-religiöse Aspekte verstärkt auszuklammern, obwohl die Totentänze ein von didaktisch-religiösen und populären Elementen ausgestattetes Sujet sind. Kiening beschreibt diese «Anlagerung von Sinnverwandtem» in den Totentänzen als «historische Undeutlichkeit», die «vielleicht deren «Erfolgsprinzip» ausmacht»<sup>7</sup>.

Eine ihrer wichtigen Grundlagen hat die eigentümliche Verbindung von Tod und Tanz in dem christlichen Glauben an

«die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht, sowie die volkstümliche Vorstellung vom nächtlichen Tanz der unerlösten «Armen Seelen» auf den Friedhöfen,

7 Christian Kiening: Totentänze – Ambivalenzen des Typus. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 27 (1995), S. 38–56, hier S. 54f.

eine Auffassung, die mit der damals üblichen Einstellung des Menschen zum Tode eng zusammenhing»<sup>8</sup>.

In der Entstehungszeit der Totentänze in Europa, also ab Mitte des 14. Jahrhunderts, war der Arme-Seelen-Glaube durchaus weit verbreitet: Gerade bei der Rezeption der eindrucklichen Wandgemälde dürfte die Vorstellung «vom Reigen der Toten, die als gefährliche Wiedergänger die Lebenden in ihren Kreis ziehen wollen»<sup>9</sup>, eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben. Im Todesbewusstsein der Laienbevölkerung, das eng mit den magisch-phantastischen Elementen der Volksfrömmigkeit verbunden war, galten umhergeisternde Tote mitunter als reale Erscheinung.<sup>10</sup> Die Furcht vor schwerwiegenden Konsequenzen führte zu einer strengen Einhaltung spezieller Handlungsrituale und Bräuche, wie zum Beispiel das Aufsagen eines Arme-Seelen-Gebets oder die Aufstellung eines Arme-Seelen-Lichts auf den Gräbern der Verstorbenen. Der Volksglaube erzeugte in Verbindung mit der religiösen Atmosphäre eine diffuse Furcht vor dem Tod, ein nicht greifbares Phänomen, das tief im Verständnis der vorwiegend ländlichen Bevölkerung verankert war und den Alltag entscheidend mitgeprägt hat.

«Sollten nicht Volkserzählung und Volkslied in jenen Jahrhunderten Gefühle bewahrt haben, von denen die Literatur kaum etwas weiß?»<sup>11</sup> So fragte schon Johann Huizinga und verwies damit genau auf den Bereich, der selbst heute noch im Verborgenen bleibt, der sich weder figürlich noch textlich darstellen lässt und somit eine nebulöse Sphäre bildet, die den Totentänzen von jeher als besondere Faszination eigen ist. Eine auffallend dynamische Verbildlichung dieses Aberglaubens zeigt die Schedelsche Weltchronik aus dem Jahre 1493 (Abb. 1). Zu sehen ist ein «schwungvoller Freudentanz zweier Skelette und einer stark verwesten weiblichen Leiche, die zu den Klängen einer Schalmei [...] Hand in Hand springen»<sup>12</sup>. Das Bild zählt zu den lebendigsten Darstellungen tanzender Tote und ist zugleich eine «ungewöhnliche Illustration der christlichen Lehre von der Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht [...]»<sup>13</sup>.

Aus dem orientalischen Raum beeinflusst «Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten» ebenfalls die Entstehung des Totentanzes.<sup>14</sup> Diese Legende<sup>15</sup>, die Bild und Text kombiniert und so das Vorbild für die sprechenden Toten im Totentanz

---

8 Bartels, S. 105.

9 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin/Leipzig 1936/37. Bd. VIII., S. 1098.

10 Vgl. Christian Kiening: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München 2003, S. 55.

11 Johann Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hrsg. v. Kurt Köster. Stuttgart 1987, S. 175f.

12 Vgl. Schuster, S. 12.

13 Ebd., S. 13.

14 Vgl. Hans Schadewaldt: Totentänze-medizinhistorische Meditation. In: Brigitte Schulte: *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze: unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel «Des dodes dantz»*, Lübeck 1489. Diss. Köln/Wien 1990, S. 64f.

15 Sie ist in dem monumentalen Fresko vom Triumph des Todes im Camposanto in Pisa ins Bild gesetzt.

liefert, berichtet von drei auf die Jagd reitenden Königen, die im Wald auf drei Särge mit halb verwesenen Leichen stoßen. Die Toten rufen den Lebenden den markanten Satz zu: «Quod fuimus, estis, quod sumus eritis!» («Was wir gewesen sind, seid ihr, was wir sind, werdet ihr sein!»). Da die Lebenden von hohem gesellschaftlichen Rang sind, kann auch hier schon ein sozialkritischer Ansatz gesehen werden. Indirekt tragen auch die bereits seit der cluniazensischen Reform<sup>16</sup> in Frankreich, Deutschland und England zunehmenden *contemptus-mundi*-Gedichte<sup>17</sup> über das allgemeine geistige Klima zur Entstehung des Totentanzes bei, indem

sie die Menschen immer stärker zu einer Konzentration auf den Tod bewegen. Die Reflexion über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und die Hinfalligkeit des menschlichen Daseins sind in den Texten des Mittelalters schon stets präsent. Von dieser regen Auseinandersetzung mit dem Tod zeugen auch die im 13. Jahrhundert aufkommenden *vado-mori*-Gedichte, bei denen die Strophen litaneiartig jeweils mit den Worten «vado mori»<sup>18</sup> beginnen und enden. In diesen weit verbreiteten Vergänglichkeitsgedichten beklagen die Vertreter der einzelnen Stände den unmittelbar bevorstehenden Tod. Diese Dialogverse, die noch ohne Bildfindung auskommen, werden später mit den Darstellungen der mittelalterlichen Ständerevue kombiniert – am deutlichsten wird das am Beispiel der «Danse macabre».<sup>19</sup>



Abb. 1: Michael Wolgemut, *Tanz der Gerippe*, Holzschnitt aus: Hartmann Schedel, «*Liber chronicarum ...*»), Nürnberg 1493

16 Die cluniazensische Reform ist eine geistliche Gegenbewegung des 11. Jahrhunderts, die ihren Ursprung im burgundischen Benediktinerkloster Cluny hatte. Im Kern beinhaltete sie eine strengere Beachtung der Benediktsregel und forderte eine Vertiefung der Frömmigkeit von den Mönchen. Mit der cluniazensischen Reform wollte man dem geistigen Verfall der Klöster, der durch die verstärkte Aufnahme von Laien drohte, wirkmächtig entgegenzutreten.

17 *Contemptus mundi* = Verachtung der Welt.

18 *Vado mori* = «Ich mache mich auf zu sterben».

19 Wunderlich, S. 43/44.

Es zeigt sich, dass viele ambivalente Überlieferungsquellen, die immer auch an inkonstante religiöse und soziale Vorstellungen sowie Handlungspraktiken der Menschen gebunden sind, zur Entstehung der Totentanzidee beigetragen haben. Nach wie vor ist der genaue Ursprung der Totentänze ungeklärt, doch genau dieser ambivalente Charakter «stellt zugleich auch seine größte Leistung dar: die Verschmelzung von didaktischer Absicht der Bußpredigt sowie offizieller kirchlicher Lehre mit Elementen des archaischen Volksglaubens sowie profaner bürgerlicher Kultur»<sup>20</sup>.

## Der monumentale Totentanz

Die heutige Forschung geht im Allgemeinen davon aus, dass als Ursprung des Totentanzes Frankreich anzusehen ist: Die «Danse macabre» (Abb. 2), ein Wandgemälde von 1424 auf dem Beinhaus des damals beliebtesten Friedhof in Paris, Aux SS. Innocents («Zu den Unschuldigen Kindern»), wird immer wieder als «wichtigster



Abb. 2 (li.): «La Danse Macabre» von 1485 mit Dialogversen



Abb. 3 (re.): Oberdeutsche Vierzeilige Totentanz, Holzschnittfolge im Heidelberger Blockbuch von 1465

20 Irmgard Wilhelm-Schaffer: *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Köln 1999, S. 22.



Abb. 4: Lübecker Totentanz, Historische Aufnahme des Gemäldes von 1701

Ausgangspunkt der europäischen Totentanztradition» beschrieben.<sup>21</sup> Das Gemälde wurde später zwar zerstört, doch der Pariser Verleger Guyot Marchant veröffentlichte 1485 in Holzschnittbüchern Text und Bild des bedeutenden Kunstwerks. Der «oberdeutsche vierzeilige Totentanz» (Abb. 3) ist eine weitere wichtige Quelle – vor allem für die Darstellung der verschiedenen Stände. Als frühestes deutsches Zeugnis in lateinisch-deutscher Mischform wurde er zwischen 1443 und 1447 in Augsburg aufgeschrieben und ist heute – allerdings ohne Text – mit der Handschriftenkennzeichnung Cod. Pal. germ. 314 der Universität Heidelberg versehen. Die Verse indes sind offensichtlich schon älter. Die bekanntere und geläufigere Fassung beruft sich auf eine spätere Ausgabe des Totentanzes, die im Heidelberger Blockbuch mit Bild erscheint (Cpg. 438).

Ein Textvergleich zeigt auch eine mögliche Verbindung zu dem großen Totentanz auf dem Predigerkloster in Basel (Baseler Totentanz). Die 24 Figurenpaare werden in Basel jedoch zu 39 erweitert. Das Baseler Wandgemälde ist mit einer Länge von fast 60 Metern auf der Kirchhofmauer überaus imposant. In nahezu lebensgroßen Abbildungen werden die Figurenpaare in einer Prozession wiedergegeben. Die große Pestkatastrophe in Basel von 1439 dürfte hier tatsächlich als Entstehungsgrund gedient haben. Wie schon die «Danse macabre», so wurde auch der Baseler Totentanz zerstört, konnte aber in den später veröffentlichten Kupferstichen des Matthäus Merian erhalten werden.<sup>22</sup>

21 Kaiser, nach Pickering, S. 25f.

22 Die Kupferstiche Merians zeigen deswegen eine überarbeitete Version des Gemäldes.



Der Lübecker Totentanz sei hier als letzter berühmter monumentaler Totentanz erwähnt (Abb. 4). Um 1463 entstand in der Bürgerkirche St. Marien eine Totentanzmalerei, die mit einer Höhe von 1,75 Metern und einer Länge von ursprünglich dreißig Metern den gesamten Innenraum der in der Kirche liegenden Beichtkapelle umrundete. Man ließ ihn in angstvoller Erwartung der sich ankündigenden Pestwelle<sup>23</sup> 1463 anmalen, auch hier ist der Schöpfer nicht genau bekannt. Mit 24 Ständevertretern erlangte der Lübecker Totentanz «große Berühmtheit und beeinflusste die gesamte nachfolgende mittelniederdeutsche Totentanztradition»<sup>24</sup>.

## Die Verbreitung und Modifikation des mittelalterlichen Totentanzmotives

Mit der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern um 1450 durch Johannes Gutenberg verändert sich auch der Totentanz: Durch die Aufteilung in Seiten wird es technisch problematisch, lange Personenketten lesbar abzubilden. Durch das reduzierte Format kommt es zu Darstellungen von Paaren, bestehend aus einem Lebendigen und einem Toten, der nun selbst zum Tanze aufspielt und somit als Todespersonifikation gedeutet werden muss. Der Tod schickt also nicht mehr Verstorbene, um zum Tanz zu zwingen, sondern er holt die Menschen selbst. Diese Trennung in Einzelbilder und der Paartanz des Todes kündigte sich bereits in den frühesten Totentänzen durch die Arkadengliederung an. Herausragendes Beispiel für den aufgelösten Totentanz ist die 1526 gezeichnete Holzschnittfolge *Imagines Mortis* von Hans Holbein dem Jüngeren. Sie gilt als Fixpunkt für die endgültige Auflösung der Reigenform des mittelalterlichen Totentanzes zugunsten neuzeitlicher grafischer Einzeldarstellungen. Mit der technischen Revolution des Buchdrucks verbreiten sich die Totentanz-Motive schnell in der Bevölkerung, das nun zur Verfügung stehende (kleinere) Format führt aber zu einer Reduktion der ursprünglichen Gesamtdarstellung der Totentanzkomplexe, die teilweise komplette Ständereihen auf den Kirchhofsmauern präsentiert haben. Die entstandenen isolierten Paar-Darstellungen der neueren Totentänze erfordern eine andere, abgeschwächte Rezeption und können den gewollten Schrecken eines imposanten Wandgemäldes in keiner Weise ersetzen. Die Einzeldarstellung jedoch schärft den Blick auf die

23 Die Pest dient der Totentanzforschung zwar folgerichtig als epochenspezifisches Merkmal, wird darüber hinaus – leider meist ungeprüft – oft zum singulären Entstehungsfaktor der monumentalen Wandgemälde erklärt. Nur selten jedoch gibt es einen so unmittelbaren Zusammenhang wie beim «Lübecker Totentanz»: Im Winter 1463/64 sah sich ganz Norddeutschland von einer Pestepidemie bedroht. Neben der Pest müssen noch weitere epochentypische Seuchen und Krankheiten genannt werden, wie z. B. Mutterkornvergiftung (Antoniusfeuer), Cholera, Ruhr und Typhus. Vgl. dazu Stefan Winkle: *Geisseln der Menschheit. Kulturgeschichte der Seuchen*. Düsseldorf 32005. Zudem schwächten zahlreiche folgenschwere Hungersnöte (Missernten) und Klimakatastrophen (Überschwemmungen, Kälte, Dauerregen) die Bevölkerung. Vgl. dazu: Wolfgang Behringer: *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. München 2007.

24 Vgl. Schulte, S. 4f.

Details, denn durch die bessere druckgrafische Bearbeitung kommt jetzt ein Interesse an ästhetisch ansprechenden Bildern zutage. Das Verwesungs- und Vergänglichkeitsmotiv steht nicht mehr selbstverständlich im Vordergrund; «das Grausige des ehemals tanzlustigen Todes ist dem Holbeinschen Tod abhanden gekommen.»<sup>25</sup> Jedes Blatt bietet eine einzigartige Milieustudie und ein höchst individualisiertes Bild, das die epochentypischen Missstände, Unsitten der Zeitgenossen oder historische Ereignisse in der Frühzeit der Reformation und des Bauernkrieges widerspiegelt. In der Totentanzfolge Holbeins wird die Begegnung des Einzelnen mit dem Tod thematisiert, was eine andere psychologische Wirkung hervorruft als die Ständereiung (Abb. 5). Die Aussage wird von einem «er holt sie alle» zu einem «er holt dich». Gleichzeitig könnte man in der Auflösung der Kollektivdarstellungen der frühen Totentänze den Weg der späteren Individualisierung des Todes in unserer Gesellschaft vorgezeichnet sehen ...

Neben Hans Holbein sind noch Niklaus Manuel (1517, Berner Totentanz<sup>26</sup>) und die Kupferstiche des Hans Sebald Beham (um 1540, (Abb. 6)) zu nennen. Diese Künstler werden in der einschlägigen Forschungsliteratur immer wieder als erste Vertreter des «modernen» Totentanzes genannt. Sie leiteten die Herauslösung aus dem «Korsett» spätmittelalterlicher Wandgemälde gewissermaßen ein und ebneten damit den Weg zu neuen ikonografischen Darstellungsfor-



Abb. 5: Hans Holbein d. J., *Der Ackermann*, Holzschnitt 1526



Abb. 6: Hans Sebald Beham, *Der Tod und das schlafende Weib*, Kupferstich 1548

25 Petra Giloy-Hirtz: Mittelalterliche Totentanz-Dichtung. In: Hans Helmut Jansen (wie Anm. 1), S. 123–143, hier S. 129f.

26 Vgl. dazu Paul Zinsli: *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel* (= Berner Heimatbücher, Bd. 54/55). Bern <sup>2</sup>1979.



Abb. 7: Johann Rudolf Schellenberg, *Frontispiz*, Kupferstich 1785)



Abb. 8: Daniel N. Chodowiecki, *Das Kind*, Radierung 1791

men: «Seither, schlußfolgere ich, muss die Einzelszene als Totentanz-Szene gelten dürfen, auch und gerade dann, wenn es sich nicht um einen Tanzakt handelte.»<sup>27</sup> Nach seiner höchsten Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert bleibt der Totentanz hauptsächlich eine Bildform des deutschsprachigen Raumes. Der Totentanz wird jetzt nicht mehr allein religiös eingesetzt (Säkularisierungstendenz), sondern bekommt eine politisch-satirische Nuance, welche heute die Hauptaussage der Totentänze darstellt. Er wird vom ‹Tanz der Stände› immer mehr zum narrativen Gesellschafts- und Sittenbild, zum Beispiel bei der Folge Johann Rudolf Schellenbergs «Die Erscheinung Freund Heins in Holbeins Manier», eine ironische Beobachtung des Menschen und seiner charakteristischen Eitelkeiten. Zeitgenossen wie Friedrich der Große und Voltaire werden mit aufgenommen (Abb. 7), aber auch technische Erfindungen – zum Beispiel der Heißluftballon – werden in die Werke eingefügt. Auch die Darstellung der Todespersonifikation hat sich gegenüber den frühen Totentänzen geändert. In der zwölfteiligen Radierungsfolge von Daniel N. Chodowiecki von 1791 ist in dem Blatt «Das Kind» (Abb. 8) der Tod nicht länger schrecklich

27 Rainer Stöckli: *Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiten, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert*. Konstanz 1996, S. 52.

und gnadenlos, vielmehr hat die Darstellung von dem das Kind küssenden, mit ihm sanft entschwebenden Tod etwas Versöhnliches. Die Variabilität der Todespersonifikationen wird im 20. Jahrhundert noch ausgebaut, der Tod kann nun schrecklich, tröstend aber auch übermütig dargestellt werden. Spätere Darstellungen zielen gleichberechtigt neben der satirischen oder mahnenden Aussage auf gestalterische Raffinesse. Ein Beispiel für die Betonung des ästhetisch-erotischen Reizes des Totentanzthemas ist das seit der Renaissance beliebte Vanitasmotiv «Tod und Mädchen» (Abb. 9). Die Wurzeln dieses Motivs liegen in antiken Mythen, zum Beispiel im Raub der Proserpina durch Hades, und gehört noch heute zu den beliebtesten Darstellungen der Todesbegegnung.

### Aktualität des Totentanzes

Neue Wertschätzung als bildkünstlerische Aussage gewinnt der Totentanz in der deutschen Spätromantik durch die starke Betonung des aktuell-politischen Geschehens, beispielsweise in der Folge «Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848» von Alfred Rethel (Abb. 10). In seinen als Totentanz betitelten Holzschnitten übt Rethel Kritik an der grausamen Niederschlagung der Märzrevolution und inszeniert den Tod als alleinigen Sieger. Eine andere Begründung für das Wiederaufleben des Totentanzes im 19. Jahrhundert kann das Verlangen nach symbolhaften Darstellungen allgemein sein. Insgesamt ist hier eine erstaunliche Themenvielfalt zu beobachten, die jedoch auf Kosten der Ausdruckskraft



Abb. 9: Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, Tempera auf Holz, 1517



Abb. 10: Alfred Rethel, *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848*, Holzschnitt 1849



Abb. 11: Alfred Rethel, *Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831*, Holzschnitt 1851



Abb. 12: Hugo Simberg, *Der Tod hört zu*, Aquarell und Gouache, 1897

des einzelnen Werkes gehen kann – die Totentänze sind zuweilen künstlerisch weniger durchgestaltet und haben Flugblattcharakter.

Zum fin de siècle hin ändert sich das wiederum und es entstehen hervorragende Blätter zum Thema Tod und Totentanz von Künstlern wie Max Klinger, Edvard Munch, Hugo Simberg, James Ensor und Alfred Kubin. In der symbolistischen Kunst rückt zunehmend die psychische Verfassung der Gesellschaft in den Mittelpunkt der Todesdarstellungen, der politisierende Charakter tritt in den Hintergrund.

Die ungebrochene Faszination der Künstler sieht man an der Bandbreite der zeitgenössischen Totentänze, von denen sich viele im Besitz der Grafiksammlung Mensch und Tod der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf befinden. Die Spanne reicht von der Darstellung einer späten Cholera-Epidemie in Paris (Abb. 11), dem Tod als geduligen Zuhörer (Abb. 12), hauptsächlich um Eros und Tod kreisende Bilder von Horst Jansen und Salvador Dali, politisch motivierten Darstellungen von Hans Gabriel Jentsch (Abb. 13) bis hin zu den Umweltsünden anprangernden Blättern des «Niederösterreichischen Totentanzes» von Robert Hammerstiel.

So ist der Totentanz dank seiner vielseitigen Medialität offen für zeitgenössische Bezüge und dient als Indikator für Ängste und Nöte in der Gesellschaft. Er ist ein Mittel zur künstlerischen Reaktion auf die Tabuisierung von Alter und Tod in der Gesellschaft,<sup>28</sup> auf übertriebene Wissenschaftsgläubigkeit, auf Bedrohung durch

28 Vgl. Schuster, S. 18. Zur Diskussion um die angebliche Verdrängung des Todes vgl. Thomas Macho/Kristin Marek: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007. Auch spiegelt sich das Interesse am Umgang mit dem Tod und den damit zusammenhängen Kulturpraktiken in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen der letzten Jahre wider, z. B. *Last minute. Ein Buch zu Sterben und Tod*. Hrsg. vom Stapferhaus Lenzburg, Baden 2000.

Kriege, Nuklearwaffen und Umweltverschmutzung. Die Angst vor dem Tod bleibt, obwohl die großen Kriege, Seuchen und Hungersnöte aus dem Alltagsbild der in den Wohlstandsländern lebenden Menschen verbannt sind: Im 18. Jahrhundert verschwand die Pest aus Europa, im 19. Jahrhundert wird die Pockenschutzimpfung eingeführt. Cholera und Tuberkulose sind seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine allgemeine Bedrohung mehr. Doch treten neue Schrecken auf, zum Beispiel Aids und Krebs. Die Todesstunde ist trotz moderner Gerätemedizin und Wissenschaft für die Menschen nicht leichter geworden, ebenso wenig gewinnen wir durch den technischen Fortschritt Sinngebung für unser Leben.<sup>29</sup> Wir erleben einen Widerspruch von Freiheit und Sicherheit, den Condrau<sup>30</sup>

so treffend formuliert, und spüren dabei die Heideggersche Seinsvergessenheit. Ferner kommt hinzu, dass heute, da viele Menschen nicht mehr die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode haben, das irdische Leben alles ist, was ihnen in Erwartung steht – so blicken sie ohne Hoffnung auf ewiges Sein der Endgültigkeit ins Auge.

Und so

«tanzt der Tod fort und fort – ohne außer Atem zu kommen und, natürlich, ohne zu altern. Er tanzt aus Jahrzehnten heraus, die den Begriff des Ewigen, des Fortundfortdauernden eingeübt haben. Er tanzt in Jahrzehnte hinein, die ihren Glauben an den figürlichen, personifizierten Tod preisgegeben haben. Viel zu viel wissen wir, wenn wir wollen, über den klinischen Tod, über den Tod auf der Intensivstation, über die technischen Möglichkeiten, den Lebenszerfall in die Länge zu ziehen. Dennoch hält sich, hartnäckig – besserem Wissen vis-à-vis – die Figuration des Knochenmannes.»<sup>31</sup>



Abb. 13: Hans Gabriel Jentsch, *Der Hauptmann*, Holzschnitt 1904

29 Imhof bezeichnet die heutigen «Lebensverlängerungen» auch als «Todesverhinderungen». Vgl. Arthur E. Imhof: Der Tod zur rechten Zeit – Gedanken eines Historikers. In: Eva Schuster, S. 31–45, hier S. 32f.

30 Gion Condrau: *Der Mensch und sein Tod*. Zürich <sup>2</sup>1991, S. 29.

31 Stöckli, S. 8/9.