

1 Der Totentanz vom Spätmittelalter bis hin zur Gegenwart

Eva Schuster, Luisa Rittershaus und Jörg Vögele

Entstehung des Totentanzes

In allen Zeiten und allen Kulturen waren vor allem die religiösen Ansichten für die Einstellung zum Tod und seine Umsetzung ins Bildhafte bestimmend.¹ Der Glaube an ein jenseitiges Leben sowie die enge Beziehung der Todesauffassung zum Göttlichen und zur Idee eines postmortalen Gerichts fanden als wichtigste und bis in die Gegenwart überdauernde Konstruktionen ihren Niederschlag in der Kunst. Von besonderem Interesse erweist sich die Entwicklungsgeschichte der Todesrezeption in der Kunst des Abendlandes, die seit dem Spätmittelalter eine unvergleichbare Fülle und Vielfalt von Werken zur Todesthematik hervorgebracht hat. In der von tiefgreifenden Umwälzungen erschütterten Epoche erfuhr die Beschäftigung mit den Letzten Dingen (Tod, Gericht, Himmel, Hölle) eine noch nie erreichte Intensität, und in der Einstellung zum Tod machte sich ein Wandel bemerkbar. Zu den wichtigsten Faktoren sollen das schreckliche Erlebnis des Massensterbens durch den Schwarzen Tod, die größte europäische Pestepidemie 1347-52, sowie der wachsende Einfluss der Bettel- und Predigerorden, die immer heftiger mit der ewigen Verdammnis drohten, gehören.² Der Tod erschien nicht mehr nur als der von Christus besiegte, als ‚mors devicta‘, sondern zunehmend als ‚mors triumphans‘, als eine plötzlich auftretende Gewalt, die gleichermaßen Junge und Alte, Hohe und Niedrige, Gerechte und Ungerechte dahinrafft und oft keine Zeit für Umkehr und Buße lässt. Als eindrucksvollste literarische und bildkünstlerische Manifestation entstand gegen Ende des 14. Jahrhunderts der Totentanz, ein bis heute kontinuierlich tradiertes Motiv, das die Darstellung des Todes nachhaltig beeinflusst hat.³

Der Ausgangspunkt des Totentanzes wird in Frankreich gesehen. Der früheste bekannte Totentanz ist die 1424 gemalte ‚Danse Macabre‘ an den Beinhausarkaden auf dem Friedhof des Franziskanerklosters Aux Saints Innocents in Paris. Durch den Abriss der Ringmauer 1669 vollständig zerstört, verdankt das Gemälde seine Überlieferung und Verbreitung dem Holzschnittzyklus des Pariser Druckers und Verlegers Guyot Marchant aus dem Jahre 1485. Gelegentlich wird der Ursprung des Totentanzes auch in einem verloren gegangenen lateinischen Bilderbogen, dessen Verfasser in den Kreisen der deutschen Dominikaner um 1350 zu suchen sei, verortet.⁴ Im deutschen Sprachraum entstanden 1439/40 der Basler Totentanz, auch Predigertotentanz genannt, an der Friedhofsmauer des dortigen Dominikanerklosters und 1460 der Kleinbasler Totentanz in Basel-Klingental.⁵ Es folgte ebenfalls

um 1460 der Lübecker Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. In Bern gab es bis 1660 an der Klostermauer des ehemaligen Dominikanerklosters am Rande der Altstadt einen Totentanz mit Bildern und Begleitversen von Niklaus Manuel Deutsch (ca. 1484–1530). Dieser ist der erste Totentanz, bei dem der Künstler zweifelsfrei bekannt ist.⁶

Leider haben sich von den spätmittelalterlichen Totentanzgemälden nur wenige und diese meist in abgelegenen Gegenden erhalten. Die noch existierenden frühen Totentänze befinden sich mehrheitlich in Frankreich, einige wenige in Istrien und Norditalien. Die Totentänze der oberdeutschen Linie, wie z.B. in Ulm, Groß-Basel, Klein-Basel, Straßburg oder Bern, sowie der niederdeutschen Linie, wie z.B. das Gemälde in der Marienkirche zu Lübeck, sind fast alle der Zerstörung zum Opfer gefallen.⁷



Abb. 1: Totentanz Wandgemälde in der Abteikirche La Chaise-Dieu in der Auvergne, um 1460.

Darstellungen des Totentanzes

Seit Anfang des 15. Jahrhunderts finden sich Totentänze als Monumentalmalerei an meterlangen Friedhofs- oder Kirchenmauern – zunächst vornehmlich bei den Dominikanern und Franziskanern – sowie in Handschriften, Büchern und Bilderbögen. Das Medium der Graphik diente zugleich auch der Reproduktion bedeutender Wandgemälde, von denen viele nicht mehr existieren.

In seiner ursprünglichen Form stellt der Totentanz tatsächlich einen Tanz der Toten mit den noch Lebenden dar, einen sich meist nach links bewegendem Reigen von je einer leichenartigen Gestalt und je einem Vertreter der damaligen Stände und Berufe, in absteigender Rangfolge angeordnet, von Papst, Kaiser und König bis zu Bauer, Bettler und Kind. Die Ständeprozession ist durch das Bild eines Predigers einge-

leitet, vor dem eine kleine Gruppe von Toten zum Tanz aufspielt. In vielen Fällen spielt das Totenorchester vor einem Beinhaus, dem die Ständereihe zustrebt. Schon nach relativ kurzer Zeit verlor die Totengestalt mehr und mehr ihre fleischliche Konsistenz, bis sie nur noch als reines Skelett dargestellt und als solches allmählich zur Personifikation des abstrakten Begriffs des Todes wurde.

Wie kein anderes Medium zuvor stellte der Totentanz die Vergänglichkeit des Menschen zur Schau; veranschaulicht auf drastische Weise durch die mumifizierten oder skelettierten Gestalten der Toten, die im Tanzschritt oder mit grotesken Sprüngen die Lebenden, ungeachtet ihres Standes, hinter sich herziehen. Hinsichtlich der Schockwirkung solcher Bilder repräsentiert der Totentanz ein eindringliches Memento mori in einer Zeit der großen Angst vor dem unvorbereiteten Tod, einen gewaltigen Aufruf zur Buße, zu ständiger Todesbereitschaft und gottesfürchtigem Lebenswandel. Für seine didaktische Funktion spricht auch das Nebeneinander von Wort und Bild: Über bzw. unter jedem Figurenpaar befinden sich vierzeilige oder achtzeilige Verse, zuerst die mahnende und oft auch kritische Anrede des Toten bzw. des Todes und darauf die Antwort der jeweiligen Person, die meist über den zwanghaften Tanz in den Tod klagt und eigene Sünden bekennt (siehe beispielsweise Matthäus Merian im Bildteil hinten sowie Abb. 3).⁸

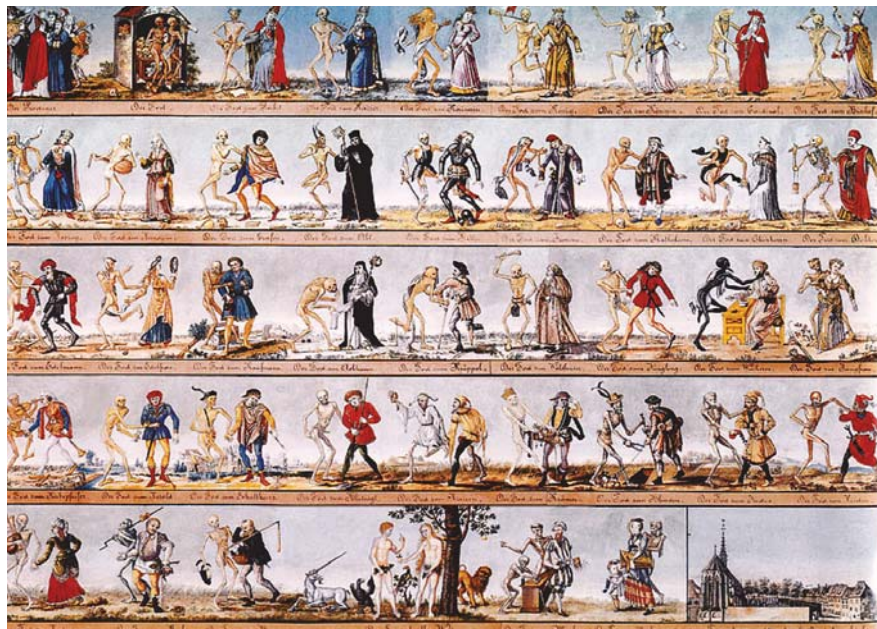


Abb. 2: Johann Rudolf Feyerabend, Der Prediger Totentanz, Aquarellkopie nach dem 1440 entstandenen Totentanz-Wandgemälde auf dem Kirchhof des Dominikanerklosters zu Groß-Basel, 1806.

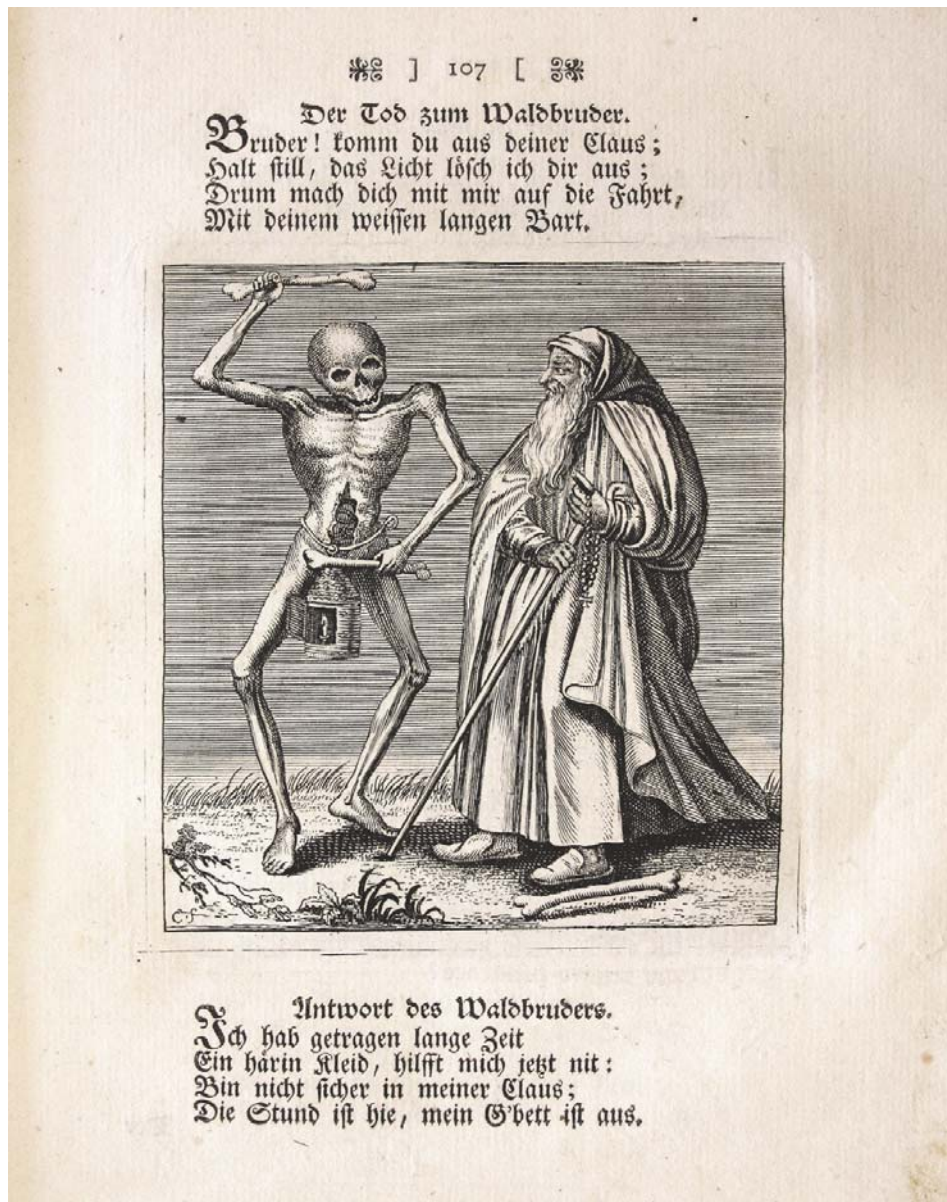


Abb. 3: Matthäus Merian d. Ä., *Waldbruder*, Blatt 24 der 1649 als Buch erschienenen Radierfolge nach dem 1440 entstandenen Totentanz-Wandgemälde auf dem Kirchhof des Dominikanerklosters zu Groß-Basel Toten-Tanz, wie derselbe in (...) Basel (...), Radierung, 11,2 x 9,4 cm, Graphiksammlung *Mensch und Tod*, Inv. Nr. B 1782.

Das Leitmotiv traditioneller Totentänze ist die Gleichheit. Die Texte bekunden, dass es in diesem letzten Tanz keine Hierarchien mehr gibt und dass eine ausgleichende Gerechtigkeit herrsche. Darüber hinaus machen sich in den Totentänzen die Ansätze einer scharfen Gesellschaftskritik bemerkbar: fast alle Personen, besonders die Hochgestellten, werden oft hart angeklagt und getadelt, wobei sich die schärf-



ten Töne gegen die Geistlichkeit richten. Trotz solcher unwälzend neuen Gedanken steht der Totentanz in der Kontinuität mittelalterlicher Memento mori- und Bußliteratur mit ihrem christlich-mahnenden Gleichheitspostulat. Neuartig und zugleich faszinierend am Totentanz ist die paradoxe Idee, einen Toten und später den personifizierten Tod selbst tanzend darzustellen, das Sterben mit dem Tanz, d.h. mit einer der vitalsten Lebensäußerungen, zu assoziieren.

Dabei ist der Sinn für das Makabre im Grunde kein christlicher Wert. Die Entstehung der makabren Totentanzbilder innerhalb eines Glaubens, der sich als eine Religion der Liebe und der Vergebung versteht, lässt sich zum Teil aus der Perspektive der Schreckenserfahrungen im ausgehenden Mittelalter erklären. Eine wichtige Rolle spielte die in jener Zeit von der Kirche in ihren erzieherischen Bestrebungen neu propagierte und 1336 dogmatisierte Vorstellung von einem Individualgericht unmittelbar nach dem Tod (*judicium particulare*). Sie steht in enger Beziehung zum katholischen Dogma des Purgatoriums, aus dem sich der Arme-Seelen-Kultus und damit eng verbunden der Volksglaube an die lebendigen Toten entwickelten.

Wandel des Totentanzes vom Spätmittelalter bis in die Neuzeit

Mit dem Aufkommen der Druckgraphik, die zur weiten Verbreitung und Popularisierung des Totentanzes beitrug, musste das Motiv an Ursprünglichkeit und Wirkung einbüßen. Bedingt durch das kleine Papier- und Buchformat von Handschriften, Blockbüchern und Einblattdrucken, das keine Darstellung von langen Personenketten erlaubte, löste sich der Reigen in einzelne Paare von je einer Totengestalt und je einem Ständevertreter auf. Diese äußere Veränderung führte zwangsläufig zu einer Wandlung des ursprünglichen Gedankens, zu einer Individualisierung des Todesgeschehens, die an die Stelle des monotonen Reigens, des kollektiven Sterbens, trat.⁹

Die entscheidende Rolle in dieser und allgemein in der Entwicklung des Totentanzes spielte die Holzschnittfolge *Imagines mortis* Hans Holbeins d.J. von 1526 (Abb. 4).¹⁰ Erstmals 1538 in Lyon als Buch publiziert, wurde sie immer wieder neu aufgelegt, kopiert und von vielen Künstlern als Vorbild genommen. Holbein lässt erstmals eine Personifikation des Todes in das Zeitgeschehen eingreifen – es war die Zeit der Reformation und des Bauernkriegs – und gleich einem Vollstrecker der Gerechtigkeit gegen Machtmissbrauch, Geldgier, Sünden und Laster vorgehen.¹¹ Die Folge beginnt mit vier Genesis Szenen, die den Ursprung des Todes dokumentieren, und schließt mit der Szene des Jüngsten Gerichts. Als religiöse Grund- und Leitidee des Totentanzes, die noch lange Zeit erhalten blieb, bildet die Heils-



geschichte den Rahmen für die lange Reihe der einzelnen Todesbegegnungen. In Holbeins Bildern handelt es sich nicht mehr um tanzende Tote, sondern um den personifizierten Tod selbst, der die Menschen meist inmitten charakteristischer Alltagssituationen überrascht. Auch bei den Repräsentanten der Stände handelt es sich nicht mehr um anonyme Reigenfiguren, sondern um konturierte Individuen in ihrer eigenen Verantwortlichkeit. Hier haben sich verschiedene Motive aus dem Ständereigen der Totentänze herausgelöst und zu eigenständigen Szenerien entwickelt, die über Jahrhunderte hinweg konstant Wiederholung fanden: zum Beispiel der Tod und das Liebespaar oder der Tod und das Mädchen.¹²



Abb. 4: Hans Holbein d.J., *Der Ritter*, Holzschnitt, Blatt 31 der *Holzschnittfolge Icones mortis (Bilder des Todes)*, 1524-26 entstanden, 1554 erschienen, 6,5 x 5 cm, Graphiksammlung *Mensch und Tod*, Inv. Nr. B 1179.



Die neuartigen Formulierungen sind Ausdruck der zunehmenden Verweltlichung des Todes im Einklang mit dem humanistischen Geist der Renaissance. Sie markieren den Übergang vom spätmittelalterlichen zum neuzeitlichen Totentanz und zugleich einen entscheidenden Wendepunkt in dessen Entwicklung. Aus dem ikonographischen Typus der mittelalterlichen Totentanzdarstellungen entsteht die individuelle Begegnung des Einzelnen mit dem Tod. Mit dieser Entwicklung sind das Erzählerische, Exemplarische und auch ein ästhetischer Gedanke an die Stelle des Metaphysischen und Mystischen getreten, was für die meisten der nachfolgenden Schöpfungen, ob Wandmalereien oder Graphikfolgen, bestimmend wurde.

Die Symbole des spätmittelalterlichen Totentanzes wurden seit Mitte des 15. Jahrhunderts vermehrt aus ihrem gesamtheitlichen Kontext herausgelöst und fanden als einzelne, verselbstständigte Motive ihre bildliche Verwendung in den so genannten Vanitas-Darstellungen. In einer Vielzahl von Formulierungen und einem reichen Repertoire an Symbolen und Allegorien verweisen sie auf die Vergänglichkeit der Wesen und Dinge dieser Welt und deren unausweichliches Ende.

Nach der Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert blieb die Totentanztradition vorwiegend im deutschsprachigen Raum lebendig. Die graphischen und auch die malerischen Totentänze in der Nachfolge Holbeins sind größtenteils durch dessen muster-gültigen Zyklus geprägt, der sowohl im protestantischen als auch im katholischen Milieu rezipiert wurde. Eine Vielzahl der zahlreichen barocken und spätbarocken Totentänze des 17. und 18. Jahrhunderts weisen Rückgriffe sowohl auf Holbeins Zyklus als auch auf den Groß-Basler Totentanz auf.¹³ Die bekannten Bilderfolgen wurden gerne um biblische Szenen – die Darstellung des Sündenfalls, die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies – bis hin zum Triumph des Todes erweitert. Diese Ausweitung ist ein Charakteristikum der meisten Totentänze der Barockzeit und geht auf die biblische Vorstellung zurück, dass der Tod des Menschen durch den Sündenfall auf die Welt gekommen sei und ihn seitdem allgegenwärtig begleite.

Die Totentänze der Barockzeit zeichnen sich durch eine Überladung mit allegorischen Motiven und eine antikisierende Gestaltung aus. Nicht nur das Tanzmotiv verschwand, sondern auch die Ständerevue verlor mehr und mehr ihre Bedeutung zugunsten des narrativen Gesellschafts- und Sittenbildes, der Schilderung zeitspezifischer Begebenheiten und Situationen, wobei insbesondere auch die Darstellung des triumphierenden Todes eine häufige Verwendung fand. So wurde bereits in der Barockzeit und verstärkt zur Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert die althergebrachte Darstellungsweise des Totentanzes meist im Geist der jeweiligen Epoche umgewandelt, aktualisiert und mit neuen relevanten Inhalten verbunden: Ende des





18. Jahrhunderts verliert die religiöse Thematik mehr und mehr an Bedeutung und verschwindet schließlich vollkommen. Diese Abwendung wurzelt im Aufklärungsdemokratismus, in dem die Vorstellungen von Sünde, Jenseits und Gnade kritisch betrachtet und somit auch die überlieferten religiösen Bilder in Frage gestellt wurden.

An diese ‚moderne‘ säkularisierte Totentanzformulierung knüpft eine durch Ironie geprägte Darstellungsweise an, in der insbesondere Beobachtungen des menschlichen Verhaltens, von Lastern, sowie Ereignisse von großer Aktualität ihren Niederschlag fanden. Als neue satirisch-humoristische Interpretation des bekannten Themas erscheint Anfang des 19. Jahrhunderts die Form der Karikatur, zum ersten Mal konsequent in den 72 farbigen Radierungen der Folge *The English Dance of Death* von Thomas Rowlandson (1756-1827). Die lebhaft bewegten Szenen zeigen den Knochenmann in allen nur erdenklichen Rollen und Lebenssituationen, als fieschen Kavalier, Boxkämpfer oder Steuermann, als Gehilfen der Ärzte, als Schlittschuhläufer oder als Trinker. Rowlandson hat sich offensichtlich des Totentanzes bedient, um eine wirkungsvolle Satire auf die englische Gesellschaft seiner Zeit zu schaffen und die menschlichen Schwächen, Torheiten und Laster zu entlarven (siehe die Abb. 3 im Beitrag von Stephanie Knöll sowie im hinteren Bildteil).¹⁴

Der Totentanz erlebte eine neue Blüte in der deutschen Spätromantik. Unter den Totentänzen des 19. Jahrhunderts ragt als bedeutendste Schöpfung der wohlbekannte Holzschnittzyklus *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848* von Alfred Rethel (1816-1859) hervor. Aus der Betroffenheit über die Niederschlagung des Dresdner Aufstandes geschaffen, repräsentiert er sowohl durch seinen politischen Inhalt als auch durch die Gestaltung in Form einer Bildreportage eine völlig neue Totentanzgattung. In Rethels Zyklus wurde zum ersten Mal ein konkretes historisches Ereignis als Totentanz nachempfunden und mit der überzeitlichen Symbolik des Motivs verknüpft (Abb. 5).¹⁵ Zudem zeigt Rethel in dem Blatt *Der Tod als Freund* (Abb. im Bildteil) ein neues Bild vom Tod als einer versöhnlichen, einer harmonischen Gestalt auf. Diese Darstellung des Todes als der sogenannte ‚Freund Hein‘ oder auch ‚Gevatter Tod‘, verleiht dem Aufeinandertreffen des Sterbenden mit der Gestalt des Todes etwas Friedliches und Ruhiges.

Schon Ende des 18. Jahrhunderts zeichnet sich dieser neue Blick auf den Tod in der Totentanzfolge des deutschen Kupferstechers Daniel Chodowiecki ab. In dem Blatt *Das Kind* lässt dieser den Tod voller Mitgefühl das sterbende Kind in seinen Armen küssen (Abb. 6). Darüber hinaus wird in dieser Folge nunmehr auch eine Verbindung zwischen dem Tod und seiner Ursache hergestellt. Diese inhaltliche Neuerung findet in der Folgezeit, wie u.a. bei Alfred Rethel, ihre Fortsetzung.¹⁶



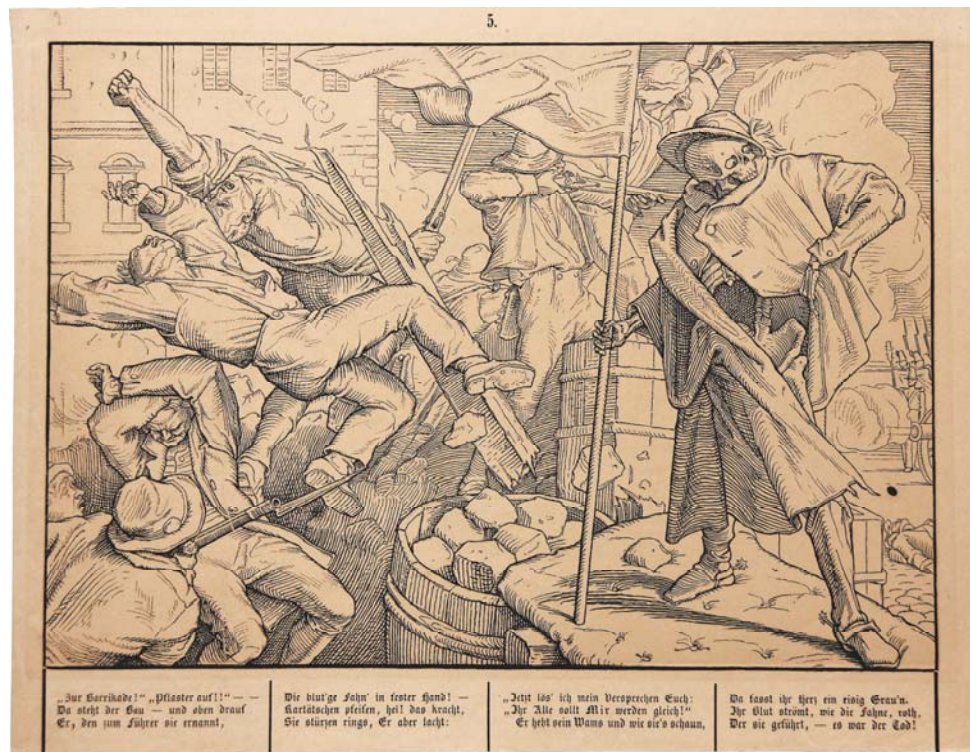


Abb. 5: Alfred Rethel, *Der Tod auf der Barrikade*, o. J. (1849), Blatt 5 der Folge von 6 Holzschnitten *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848*, Holzschnitt, 22,3 x 31,8 cm, Graphiksammlung *Mensch und Tod*, Inv. Nr. F 1149.

In ihrem Aufbau folgen die Totentänze aber weiterhin der alten Struktur als Reihe von einzelnen Todesbegegnungen, in denen sich nun traditionelle Motive und Bildelemente mit einer Vielfalt neuer Aspekte, wie Industrialisierung und technischer Fortschritt verbinden. Das warnende Memento mori bezieht sich häufig auf die erlebte Gegenwart mit ihren neuartigen Gefahren, wie etwa Eisenbahn- oder Flugzeugkatastrophen und Automobilunfälle. So greift Max Klinger 1889 die mittelalterliche Furcht vor einem plötzlichen und unerwarteten Tod auf und zeigt in seiner Folge *Vom Tode* in der Weite einer Berglandschaft ein Skelett auf Schienen liegen. Die Szenerie wird von einem dunklen Rahmen umfasst, in dem sich die Gesichter von bereits aus dem Leben gerissenen Personen geisterhaft abbilden (Abb. im Bildteil). Neben den bildkünstlerischen sind im 19. Jahrhundert auch eigenständige literarische und einige bedeutende musikalische Totentanzwerke entstanden, sicherlich auch infolge des neu erwachten Interesses am mittelalterlichen Motiv des Totentanzes in der Romantik und im Historismus.¹⁷



Abb. 6: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Das Kind*, 1791, Bild 10 der Folge von 12 radier-
ten Bildern in zwei Reihen auf einem Blatt (unzerschnitten); Illustrationen für *Königl.
Grosbritanischer Historischer Genealogischer Calender für 1792*, mit Kupfern von Cho-
dowiecki im gemeinschaftlichen Verlag von Berenberg, Radierung, 8,5 x 5 cm, Graphik-
sammlung *Mensch und Tod*, Inv. Nr. F 0141.