

Martin Kirves

Figurationen des Todes

**Hans Holbeins Neuaufakt des Totentanzes und
Daniel Nikolaus Chodowieckis Variation**

Erschienen 2019 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-65571

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6557>

DOI: 10.11588/artdok.00006557

Figurationen des Todes

**Hans Holbeins Neuaufakt des Totentanzes und
Daniel Nikolaus Chodowieckis Variation**

- Martin Kirves -

Der Tanz des Lebens mündet in den Totentanz. Im abendländischen Raum kam das Sujet des Totentanzes im späten Mittelalter auf. Anfangs als dramatische Dichtung, die szenisch aufgeführt wurde. Ein in Versen gestaltetes Wechselgespräch zwischen dem Tod und nach ihren Ständen und Berufen typisierten Personen. Die bekannteste Auskoppelung und dialogische Erweiterung des Totentanzes ist Johannes von Tepl's *Der Ackermann und der Tod*. Sein Werk stellt bereits einen Reflex auf die Totentänze dar und belegt damit, wie etabliert dieses Thema bereits um 1400 war.

Im heute nicht mehr vorhandenen Pariser Franziskanerkloster *der unschuldigen Kinder* wurde der Totentanz zum Gedächtnisfest der sieben Makkabäischen Brüder aufgeführt und mit dem lateinischen Namen *Chorea Machabaeorum*, auf Französisch *danse macabre* bezeichnet, weshalb der Totentanz auch unter dieser Benennung geläufig ist.

Im *Kloster der unschuldigen Kinder* verfestigte sich der Totentanz zudem auch bildlich. Die Szenen wurden um 1425 an die Kirchhofwand gemalt. Die Bilder dieser möglicherweise frühesten Wandmalerei eines Totentanzes sind in erweiterter Form durch die ab 1485 publizierten Holzstiche Guyot Marchants überliefert (Abb. 1). Vielleicht bildete die Pariser Wandmalerei den Auftakt zu der ab dann erfolgenden Verbreitung der Totentanzdarstellung, die bis heute Künstler dazu animiert, sich mit diesem Thema zu beschäftigen. Der Totentanz übt nach wie vor eine Faszination aus, der im Folgenden mit Hans Holbeins Variation des Sujets nachgegangen werden soll.

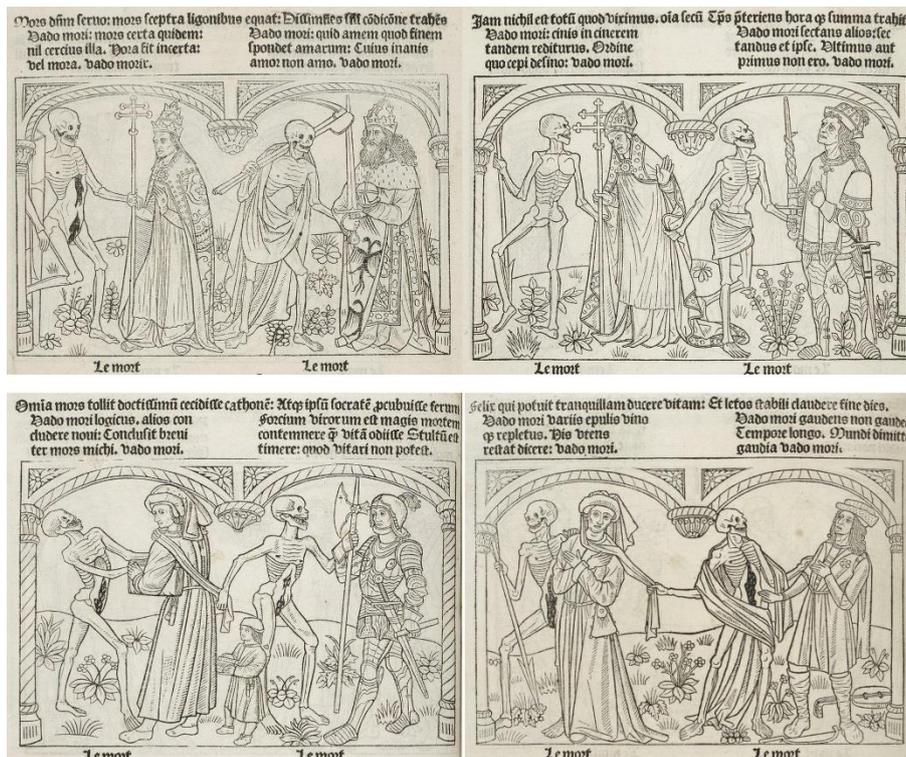


Abb. 1 Gyot Marchant, *Danse macabré*, 1485 (Auswahl).

Neusetzung und Tradition

Mit Hans Holbeins 1525 entstandener kleinformatiger Bildfolge stehe, so die einhellige Forschungsmeinung, etwas qualitativ Neues vor Augen, das sich gänzlich vom traditionellen Totentanz abgelöst habe, was im Folgenden hinterfragt werden soll.¹ Die einhellige Position wird bereits durch den Titel *Les simulachres & historiees faces de la mort* bestätigt: Es handelt sich bei den 41 Darstellungen eben nicht um einen Totentanz, sondern um ‚Bilder des Todes‘ (Abb. 30). Auch wenn der Tod auf verschiedenen Bildern, wie beim *Gebeyn aller menschen*, dem *Pfarrherr*, dem *Altweyb*, dem *Altman*, der *Edelfraw* und der *Herzoginn* musiziert, stellen auch diese Bilder ganz offensichtlich keinen Tanz dar (Abb. 2). Es wird weder, wie es in der Lübecker Marienkirche (1463) vor Augen stand, ein Reigen vollzogen, noch, wie es der Grossbasler Totentanz (um 1440) veranschaulichte, paarweise getanzt (Abb. 3 u. 4). Stattdessen verlagert Holbein die szenische Darstellung in die konkreten Lebenssituationen der vom Tode Heimgesuchten. Auch wenn für Holbein weiterhin das stände- und berufsspezifische Typenschema gilt, erfolgt durch die Einbettung des Todes in das Alltagsgeschehen dennoch eine zuvor nicht gegebene Individualisierung der Sterbenden, die mit einer neuen Unmittelbarkeit einhergeht, wodurch beim Betrachter der Schrecken vor dem allgegenwärtigen, plötzlich zuschlagenden Tod verstärkt wird. Obwohl der französische Titel erst etwa zehn Jahre nach Fertigstellung der Bildfolge anlässlich des Drucks der von Hans Lützelburger geschnittenen Stöcke durch die Gebrüder Melchior und Gaspar Trechsel für die Verleger Jean und François Frelon in Lyon formuliert worden ist, trifft er doch offensichtlich den Kern der Sache.²

¹ Mit ‚traditionellem Totentanz‘ ist hier nicht der Totentanz als ein bis in vorantike Zeiten zurückreichendes, in verschiedensten Kulturkreisen auftretendes Phänomen gemeint, sondern die für Holbein maßgebliche spätmittelalterliche europäische Formulierungen dieses Sujets.

Für die gängige Auffassung der Forschung, dass die spezifisch neuzeitliche Individualität der Dargestellten gerade durch die Entkopplung von der Tradition des Totentanzes erfolge, vgl. exemplarisch: Stephanie Buck: Die „Bilder des Todes“ und der Triumph des Lebens. In: Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515-1532 (Ausst.-Kat.), München 2006, S. 117-123, hier S. 117. In dem von Christian Rümelin verfassten Katalogeintrag zu den *Bildern des Todes* heißt es entsprechend: „[Die Folge] ist ständisch gegliedert, doch nicht als Tanz wie in der mittelalterlichen Tradition“ (ebd., S. 471). In diesem Sinne hatte bereits Gert Kaiser festgestellt: „So hat denn die Neuzeit den Tod von seinen dämonischen Wesenszügen gereinigt und hat ihn modernisiert, indem sie ihm das Tanzen austrieb“ (Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze.

Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser, Frankfurt a. M. 1983, S.69). Erstmals wurde eine grundlegende Differenz zwischen Holbeins *Bildern des Todes* und dem traditionellen Totentanz von Hellmut Rosenfeld diagnostiziert, wobei die damit verbundene Wertung zu Ungunsten Holbeins ausfiel: „Aber der Totentanzgedanke [...] wird hier endgültig zu Grabe getragen und umgefälscht, so daß keine der späteren Totentanzdarstellungen sich dem lähmenden, ja tötenden Einfluß der Holbeinschen Bilder entziehen konnte“ (Hellmut Rosenfeld: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Münster – Köln 1954, S. 283). Frank Petersmann greift die von Rosenfeld markierte Differenz auf, justiert die Wertung dabei jedoch in einer auf das moderne Selbstverständnis zielenden Weise neu, indem Holbein – im Gegensatz zum traditionellen Totentanz – den Tod als ein dem Leben „immanentes Ereignis darstelle“ (Frank Petersmann: Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983. S. 118).

² Vor dieser mit Bildtexten versehenen Buchausgabe sind in Basel in kleiner Auflage bereits Blattabzüge mit deutschen Bildtiteln verbreitet worden. In den späteren Bucheditionen wurde die Anzahl der Bilder sukzessive

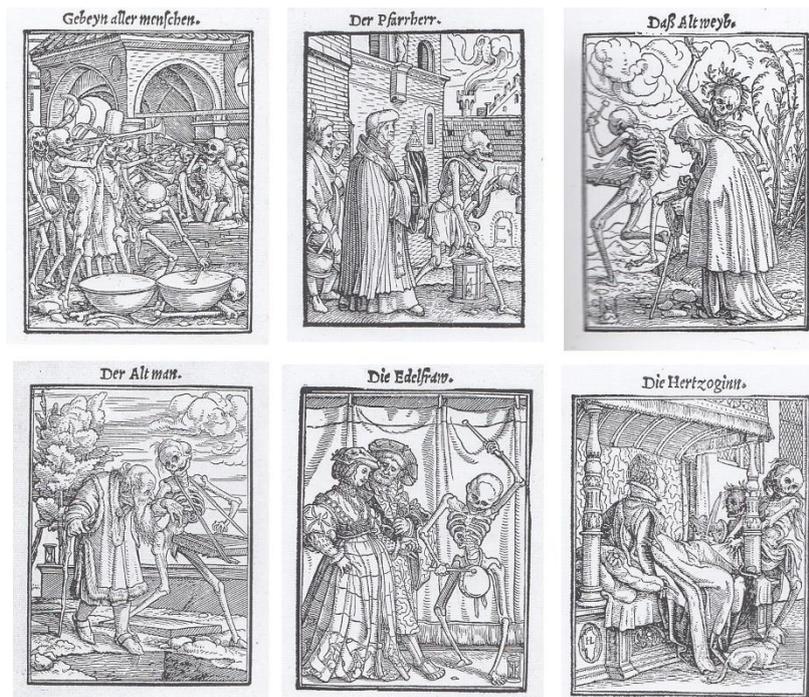


Abb. 2 Hans Holbein, *Bilder des Todes*, 1525 (Auswahl).

Bereits der kurze Vergleich hat hinreichend verdeutlicht, dass Holbein mit seiner Bildfolge tatsächlich etwas qualitativ Neues hervorgebracht hat, das sich keineswegs in die Totentanzdarstellungen einreihen lässt. Aus diesem Grund fungiert der heute gebräuchliche, seiner ersten lateinischen Edition (1542) *Imagines mortis* entlehnte Titel ‚Bilder des Todes‘ geradewegs als Markierung einer kategorialen Differenz zum Totentanz. Eine Differenz, die zugleich für den Hiatus zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Bildauffassung entsteht, weshalb Holbeins *Bilder des Todes* als Paradigma des neuzeitlichen Bildes fungieren, an dem eben diese Differenz expliziert werden kann.

Mit der Herausstellung des neuzeitlichen Charakters der *Bilder des Todes* ging eine von den Totentänzen wegführende Neuausrichtung des kunsthistorischen Blicks einher. Man bemühte sich, andere maßgebliche Vorlagen ausfindig zu machen, an denen sich Holbein bei seiner Formierung des Neuen orientiert haben könnte. Für die szenische Situationsgebundenheit ist hier insbesondere auf die um 1512 entstandenen *Accidents de l'homme* hingewiesen worden, welche den Tod als innerweltlich agierendes Skelett zeigen und die Holbein auch bei der szenischen Ausgestaltung des Entwurfs einer Dolchscheide (um 1523) und dem Todesalphabet (1524) inspiriert haben könnten (Abb. 5-7). Auch unterscheiden sich die *Bilder des Todes* vom traditionellen Totentanz durch ihre bildliche theologische Rahmung. Den Todesdarstellungen

erweitert. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte siehe: Buck 2006, S. 117-118, zur Ausführung der Zeichnungen Holbeins: Christian Rümelin: Holbeins Formschneider. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 55, 1998, S. 305-322.



Abb. 3 Johann Rudolf Feyerabend, *Kopie des Basler Totentanzes*, 1806, (Auswahl).



Abb. 4 Reproduktion des *Lübecker Totentanzes* (Auswahl).

sind vier Szenen aus der Schöpfungsgeschichte vorgelagert. Sie reichen von der Erschaffung des Menschen bis zur Vertreibung aus dem Paradies. Und auf die eigentlichen Bilder des Todes folgt abschließend die Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Für diese Rahmung ist die um 1465 entstandene, weit verbreitete französische Handschrift *Le mors de la pomme* – Die Ursünde – angeführt worden.³

Nun entstammt diese Abhandlung aber gerade jenem Gedankenkreis, der etwa eine Generation zuvor mit dem Totentanz des Franziskanerklosters der unschuldigen Kinder eine äußerst wirkmächtige Manifestation erhielt. In diesem Zusammenhang hat bereits Émil Mâle darauf hingewiesen, dass der *Mors de la pomme* seinerseits als Grundlage für die Gestaltung von Totentänzen diene.⁴

³Vgl. dazu: Caroline Zöhl: *Mors de la pomme* und *Accidents de l'homme*. Ein französischer szenischer Todeszyklus vor Hans Holbein. In: *L'Art Macabre* 5. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Hrsg. v. Uli Wunderlich, 2004, S. 241-256.

⁴ Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, S. 347-380. Vgl. dazu: Buck 2006, S. 120.



Abb. 5 *Accidents de l'homme*, 1512 (Auswahl).



Abb. 6 Hans Holbein, *Entwurf einer Dolchscheide*, um 1523.



Abb. 7 Hans Holbein, *Todesalphabet*, 1524 (Auswahl).

Bei der Suche nach anderen für Holbeins Konzeption der *Bilder des Todes* maßgeblichen Quellen werden wir also doch wieder auf das Totentanzsujet verwiesen. Zudem bleibt dieses ohnehin bei jeder kunsthistorischen Betrachtung der *Bilder des Todes* virulent, da während des Basler Konzils (1431-1448) der weithin berühmte, einstmals 39 Darstellungen umfassenden Grossbasler Totentanz gemalt worden ist, neben dem in Basel im Dominikanerinnenkloster Klingental ein weiterer Totentanzzyklus zu sehen war.⁵ Holbein war selbst in Basel ansässig. Ihm muss der zur internationalen Sehenswürdigkeit avancierten Bildzyklus ganz geläufig

⁵ Zum Grossbasler Totentanz siehe: Susanne Warda: *Memento Mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2011, S. 225-269; Franz Egger: *Basler Totentanz*, Basel 2009.

gewesen sein, so dass die *Bilder des Todes* den Basler Totentanz reflektieren, was schon in der bereits erwähnten grundsätzlichen Übernahme des Stände- und Berufsschemas zutage tritt.

Führen wir noch einen letzten indirekten, aber dennoch aussagekräftigen Hinweis ins Feld, der Holbeins *Bildes des Todes* an die Totentänze heranrückt: Daniel Nikolaus Chodowiecki, der sich in seiner Bildfolge dezidiert mit Holbeins *Bildern des Todes* auseinandersetzt und dabei die Situationsgebundenheit der szenischen Darstellungen abermals forciert, also eben jenes vom Totentanz wegführende Moment verstärkt, betitelt seine Bildfolge ausdrücklich als ‚Der Todtentanz‘ (Abb. 18).⁶

Einerseits bringt Holbein also etwas qualitativ Neues hervor, das durch den späteren Titel kategorial vom Alten geschieden wird, andererseits lassen sich seine *Bilder des Todes* offensichtlich jedoch nicht gänzlich von Totentanzdarstellungen ablösen. Dies führt uns zur Frage, wie sich bei Holbein Altes und Neues zueinander verhalten. Inwiefern ist das Alte in den Bildern präsent und wo liegen die Quellen des Neuen? Damit ist letztlich die grundsätzliche Frage nach der künstlerischen Rezeption als solcher aufgeworfen, also nach dem Verhältnis zwischen der Auseinandersetzung mit dem Vorgegebenen und einer produktiven Neusetzung. Eine Frage, die sich auf die *Bilder des Todes* bezogen auf besonders interessante Weise zuspitzt, da mit dem Alten und dem Neuen zugleich die Kluft zwischen zwei Epochen – dem Mittelalter und der Neuzeit - im Raume steht.

Um die aufgeworfene grundsätzliche Frage zumindest exemplarisch zu beantworten, soll im Folgenden aufgezeigt werden, inwiefern Holbein mit seinen *Bildern des Todes* den Gehalt des Totentanzes weiter expliziert, das Vorgegebene also vertieft, es dabei aber zugleich auf eine andere Weise perspektiviert, woraus der Charakter einer Neusetzung des Themas hervorgeht. Anschließend wird anhand von Daniel Nikolaus Chodowieckis Totentanz untersucht, wie Holbeins aus der althergebrachten Darstellung hervorgebrachte Neusetzung abermals aufgegriffen, expliziert und perspektivisch verschoben wird. Um das Verhältnis von Tradition und Innovation zu klären, müssen wir jedoch zunächst die spezifische Bildidee des Totentanzes umreißen.

Tanz und Finalität

Der Totentanz veranschaulicht mit einer zuvor nicht gekannten Eindringlichkeit die unausweichliche Faktizität des Todes. Dazu forciert er die Darstellung ganz auf das diesseitige

⁶ E (=Wilhelm Engelmann: Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Nachträge und Berichtigungen von Robert Hirsch. Reprint der Ausgaben 1857 und 1906, Hildesheim 1969) 662, B (= Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Ein Bildband mit 2340 Abbildungen in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Wilhelm Engelmann) 1527-1538.

Ende, ohne dabei innerbildlich Raum für eine über den Tod hinausreiche Hoffnung zu lassen. Der Tod wird nicht als Übergang der Seele ins Jenseits, sondern als unentrinnbares Ende perspektiviert. Freilich nicht, um den Tod als solchen zu verabsolutieren, dann würde mit dem Totentanz eine atheistische Position proklamiert werden, sondern um ihn drastisch als endgültiges Ende der diesseitigen Bewährung vor dem Jüngsten Gericht vor Augen zu stellen. Da der Totentanz aber dennoch ganz auf die diesseitige Unentrinnbarkeit des Todes ausgerichtet ist, finden sich die gemalten Totentanzdarstellungen vorwiegend nicht im eigentlichen Sakralraum, sondern in den westlichen Schwellenräumen (Berliner Marienkirche), am eigentlichen Ort der Gebeine auf dem Friedhof (SS. Innocents in Paris, Basler und Berner Dominikaner) oder in der Friedhofskapelle (St. Peter in Straubing). Wie oftmals hervorgehoben, handelt es sich beim Totentanz um eine bildliche Bußpredigt, dessen einleitendes Bild zumeist einen Prediger darstellt.⁷ Der Totentanz ist Teil der *ars moriendi* – der Kunst des Sterbens – und bildet zugleich deren Gegenstück, da die Abberufenen zumeist gänzlich unvorbereitet vom Tod heimgesucht werden.

Besteht die Bildidee des Totentanzes also darin, mit aller Drastik das diesseitige Ende vor Augen zu stellen, ist das formale Mittel zur Veranschaulichung der Finalität des Todes der Tanz selbst. Damit der Tanz ein Tanz ist, muss ein bestimmter rhythmischer Bewegungsablauf vollzogen werden. Ohne diesen wäre der Tanz beendet. Da der Totentanz nun aber ein Tanz ist, dem sich kein Sterblicher zu entziehen vermag, kann ich, einmal in diesen Tanz hineingezwungen, nicht mehr ausscheren und muss dem vom Tod vorgegebenen Rhythmus folgen. Hat der Tanz einmal begonnen, bin ich Gefangener der vom Tode eröffneten Kunstform des Tanzes. Nun wird die immense Wirkkraft der Idee, den Tod mit dem Tanz zu verbinden offenbar: Der Tanz initiiert eine körperliche Bewegung in der Zeit, die im Fall des Totentanzes keine zyklische Bewegung vollführt, sondern auf direktem Wege in den eigenen Tod hineinführt. Ein Marsch in den Tod, der von entsprechend rhythmisch treibenden Instrumenten intoniert wird.⁸ Die abgelaufene Lebenszeit mündet in die Temporalität des Tanzes und damit in die zwingend notwendige Finalität des Lebens im Tode.

Im Tanz des Todes ist die eigene Handlungshoheit aufgehoben. Ich werde durch den Tanz bewegt und muss mich dabei dennoch – so erfordert es der Tanz – aktiv mitbewegen. Dieser letzte Tanz hat einen über alle innerweltlichen Tänze hinausgehenden raptischen Charakter: „Ich habe nicht gelernt zu Tanzen in diesem wilden Tanz nach dieser wilden Melodie“, so spricht der König auf dem angeführten Pariser Totentanz.⁹ Der Tanz des Todes ist von gänzlich

⁷ vgl. dazu: *Petersmann*, S. 67-73.

⁸ vgl. dazu: Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern - München, 1980, S. 93-95.

⁹ ebd., S. 79.

anderer Art als die weltlichen Tänze: Er muss nicht erst erlernt werden und ist in dieser Hinsicht keine Kunstform, sondern etwas Naturgegebenes. Der Schatten des Todes liegt bereits über der Geburt: „Ich muss tanzen und kann noch nicht stehen“, sagt das Kind in Grossbasel zum Knochenmann.¹⁰ Auch und gerade der virtuose Tänzer beherrscht den einmaligen und letzten Tanz keineswegs: „Die Damen“ so spricht der Tod zum Ritter in Paris, „pflgetet Ihr zu entflammen, indem Ihr lange sie zum Tanze führtet. Doch nun an einen andren Tanz! Was einer schafft, zerstört der andere.“¹¹ Der Tanz der Vernichtung steigert nicht die Lebensfreude, sondern lischt sie aus: „Denn da vergeht uns Spaß und Lachen, wenn diesem Tanzhaus wir uns nähern“, heißt es einleitend in dem um 1485 entstandenen druckgrafischen ‚Doten Dantz mit Figuren‘.¹²

Was der weltliche Tanz entfaltet, zerstört der Tanz des Todes. Jener kultiviert die körperliche Grazie zu einer musikalisch getragenen Kunstform, dieser ist eine Folge von ungelungenen Bewegungen, hässlich anzuschauen und kann in einen erbitterten Kampf ausarten.

Ornamentale Figuration

Mit welchen Mitteln wird die Bildidee, den auf das Sterben übertragene Tanz nun aber bildlich realisiert? Schließlich ist der Tanz doch etwas, was sich nicht allein in der Zeit vollzieht, sondern diese durch Bewegung und Musik modelliert, so dass Zeit für den Tanz ein notwendiges Medium ist, während demgegenüber das Bild zwar in gewissem Sinne Zeit zu veranschaulichen und phänomenal zugänglich zu machen vermag, letztlich als Medium jedoch unbewegt bleibt. Wie also gelingt es dennoch, die in der Metaphorik des Tanzes liegende Fatalität des Endes bildlich zu veranschaulichen?

Indem das Bewegungsmoment des Tanzes durch eine *ornamentale Figuration* zum Ausdruck gebracht wird.¹³ Sehen wir uns dazu das Bild des Ritters auf dem Grossbasler Totentanz in der

¹⁰ ebd., S. 271.

¹¹ ebd., S. 83.

¹² ebd., S. 115.

¹³ Der Begriff ‚ornamentale Figuration‘ wir hier im Sinne des von Theodor Hetzer geprägten Begriffs des ‚Ornamentalen‘ verwendet, auf den er immer wieder zurückkommt (zentrale Passagen finden sich in: Theodor Hetzer: Das Ornamentale und die Gestalt, Stuttgart 1987). Im Gegensatz zum Ornament ist das Ornamentale nicht als Motiv gegeben. Es tritt selbst gar nicht gegenständlich in Erscheinung, sondern bestimmt als ein Prinzip der Formierung den Bildaufbau, wobei sich die Formierung aus den formalen Qualitäten des gegenständlichen Ornaments, insbesondere seiner expansiven Selbstzentriertheit speist. Otto Pächt hingegen spricht bezüglich der szenische Darstellung in ihrer jeweiligen Konkretion Bedingenden vom ‚Bildmuster‘ (Otto Pächt: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. In: ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Jörg Oberhaidacher u.a., München 1977, S. 17-57). Damit betont der stärker als Hetzer das bildstrukturelle Moment, wodurch im Gegenzug allerdings der die Bildspannung erzeugende formgenetische Aspekt unterbelichtet bleibt. Zur Konzeption des Ornamentalen siehe: Martina Dobbe: Das Ornamentale als bildtheoretisches Konzept?. In: Ornament. Motiv - Modus - Bild. Hrsg. v. Vera Beyer u. Christian Spies, S. 317-347.



Abb. 8 Matthäus Merians d. Ä., *Der Ritter aus dem Grossblaser Totentanz*

Version der erstmals 1621 publizierte Nachstiche Matthäus Merians d. Ä. an (Abb. 8)¹⁴: Der Tod ergreift den sich abwendenden Ritter am Schopfe. Angesichts des nicht zu verwundenden Gegners ist der schlechthin für die *vita activa* einstehende Ritter zur Passivität verurteilt und muss sich dabei doch aktiv dem Tanz des Todes fügen: „[...] zum Hohn der Standesehre“, klagt er, „bin ich zu diesem Tanz gepreßt“. Zur Veranschaulichung dieser ‚passiven Aktivität‘ bilden Tod und Ritter eine Symbiose; sie sind unauflöslich in einer ornamentalen Figuration miteinander verflochten, die nach außen hin von dem rechten Arm des Todes und dem linken des Ritters begrenzt wird.¹⁵ Der ebenfalls gerüstete Tod hält das aus der Scheide des Ritters gezogene Schwert in der Hand und wird damit als agierende Größe innerhalb der Figuration hervorgehoben. Neben dem anderen Arm, mit dem er dem Ritter ins Genick greift, ist sein Bein – parallel dazu – mit dem Ritter verschränkt, wobei es durch die Scheide soweit verlängert wird, dass die dadurch entstehende Diagonale den Ritter regelrecht zu durchstoßen scheint. Diese Durchdringung des Todes vollzieht sich innerhalb einer Vergitterung, welche von der sich durchkreuzenden Abfolge der parallelen Arme und Beine erzeugt wird (Abb. 9). Der sich abwendende Ritter ist Teil einer Figuration des Todes, aus der es kein Entkommen gibt und bei

¹⁴ Zur Publikation Merians siehe: Christoph Emmendorffer: „...wie ein immer-grünender Lorbeerbaum...“. Hans Holbein d. J. (1497/98-1543). Ausstellung zum 50. Geburtstag des Künstlers. Hrg. v. Björn R. Kommer, Augsburg 1998, S. 61 f.

¹⁵ Hammerstein spricht von einer „Bewegungsverstrickung“ (S. 92).



Abb. 9 Matthäus Merians d. Ä., *Der Ritter* - Vergitterungsstruktur

der selbst die Flucht zur Figuration gehört, wie es Holbein – über den Grossbasler Totentanz hinausgehend – beim Mönch veranschaulicht (Abb. 12). Kehren wir aber nochmals zum Basler Ritter zurück.

Das Motiv des Tanzes wird hier in eine ornamentale Figuration überführt, die gerade aufgrund der figurativen Verfestigung die Möglichkeit einer inneren Bewegtheit eröffnet, welche die eigentliche Bewegung des Totentanzes ausmacht. Die äußerlich von einer zum Tanz gehörenden Symmetrie getragene Bewegung ist jedoch das Gegenteil eines sich zur höheren Grazie aufschwingenden symbiotischen Miteinanders; es ist der Todeskampf, der die ritterliche Mâze und Minne konterkariert und weder heroisch noch grazil ist, sondern ungleich und ungelent. Die entwaffneten, den Gegner nicht erreichenden Arme und Hände weisen eine äußerst unelegante Haltung auf. Die Überführung des Tanzes in eine ornamentale Figuration des Todes ermöglicht es folglich, gerade durch den damit etablierten Maßstab der Schönheit des Tanzes die Hässlichkeit des Sterbens zu veranschaulichen. In dieser Hinsicht stellt die ornamentale Figuration des Totentanzes einen Grenzfall des Ornamentalen dar, das auf der Ebene der figurativen Struktur selbst nicht hässlich sein kann.

Auf der motivischen Ebene öffnet der Tod mit seinem grinsenden Schädel, dessen aufgespaltene Kalotte den realen Tod des Ritters anzeigt, die Figuration nach außen. Seine leeren Augenhöhlen sind eindringlich auf den Betrachter gerichtet, der dadurch mehr als nur

ein Zeuge des Geschehens ist. Er ist derjenige, der als Nächster ergriffen werden könnte. Ein Einschluss des Betrachters, der angesichts des lebensgroßen Totentanzes umso wirkungsvoller gewesen sein muss.

Holbeins forcierter Tanz

Wenden wir uns nach der Konturierung der Bildidee des Totentanzes und der Betrachtung seiner herkömmlichen Umsetzung als einer ornamentalen Figuration anhand des Grossbasler Ritters nun Holbeins Darstellung desselben Standes zu (Abb. 10).



Abb. 10 Hans Holbein, *Der Ritter*, 1525.

Das Moment des in Grossbasel nur optisch angedeuteten Durchstoßens wird zum tatsächlichen Durchstoßen mit der ritterlichen Lanze. Der Knochenmann stößt den fliehenden Ritter in den Tod hinein, während sich jener, zurückgewendet, vergeblich müht, dem Tod einen tödlichen Streich beizubringen. Dabei formt der Ritter einen nach rechts geöffneten C-Bogen fliehender und dennoch dem Tod zugewandter Passivität, während der Tod einen diesen symbiotisch ergänzenden, nach links offenen C-Schwung bildet, aus dessen Mitte heraus der aktive tödliche Stoß erfolgt. Die Lanze wird durch das Schwert und das linke Bein rahmend flankiert, während der Ritter die mörderische Waffe mit dem linken Arm vergeblich aufzuhalten versucht, wodurch der Ellbogen eine zusätzliche gegen den Tod gerichtete Achse erzeugt, welche die im

wechselseitigen Blick gegebene Verbundenheit der Kontrahenten unterlegt. Die Vergitterung der Grossbasler Darstellung ist durch die Abfolge der Standbeine und das parallele Verhältnis der äußeren Arme zueinander auch hier gegeben, allerdings ist die starre Gliederung in ein durch Diagonalen bestimmtes, auf den Todesstoß als Kulminationspunkt abzielendes in sich bewegtes Gefüge überführt worden. Indem bei Holbein auf diese Weise die innere Bewegung die Figuration als ganze durchdringt und bestimmt, entwickelt er das den Tanz ins Bild überführende Prinzip der ornamentalen Figuration konsequent weiter. Dabei greift er auf die Verschlingungen seines Todesalphabets zurück. Ritter und Tod wirken wie eine Initiale ohne formales Buchstabengerüst, wodurch die konsequent hervorgetriebene starke Bewegtheit des Todeskampfes – in eine Figuration gebannt – auf Dauer gestellt wird.

Wird die gesamte Folge auf die Anwendung dieses Prinzips hin betrachtet, lassen sich zwei interessante Beobachtungen machen: Zum einen folgen vor allem jene Darstellungen diesem Gestaltungsprinzip, in denen mit dem Tod gerungen wird. Zum anderen sind eben diese Szenen im Vergleich mit den übrigen Darstellungen nicht in derselben Weise räumlich situiert. Diese beiden Auffälligkeiten sind mit dem Prinzip der ornamentalen Figuration verknüpft: Durch die nur angedeutete Räumlichkeit der – wie beim traditionellen Totentanz – stets unter freiem Himmel in der Landschaft stattfindenden Szenen, schließen sich die ornamentalen Figurationen und der Umraum zu einem Figur-Grund-Verhältnis zusammen, wodurch die ornamentale Figuration zugleich hervorgehoben und als solche forciert wird. Da die Szenen der Bildfolge – im Gegensatz zum traditionellen Totentanz – aber generell eine konkrete räumliche Verortung aufweisen, muss die ornamentale Figuration motivisch durch ein den Tod mit dem Sterbenden körperlich verbindendes Ringen motiviert sein, während bei der unmittelbareren Darstellung des Tanzes beim traditionellen Totentanz theoretisch jede Szene dem Darstellungsprinzip der ornamentalen Figuration folgt.

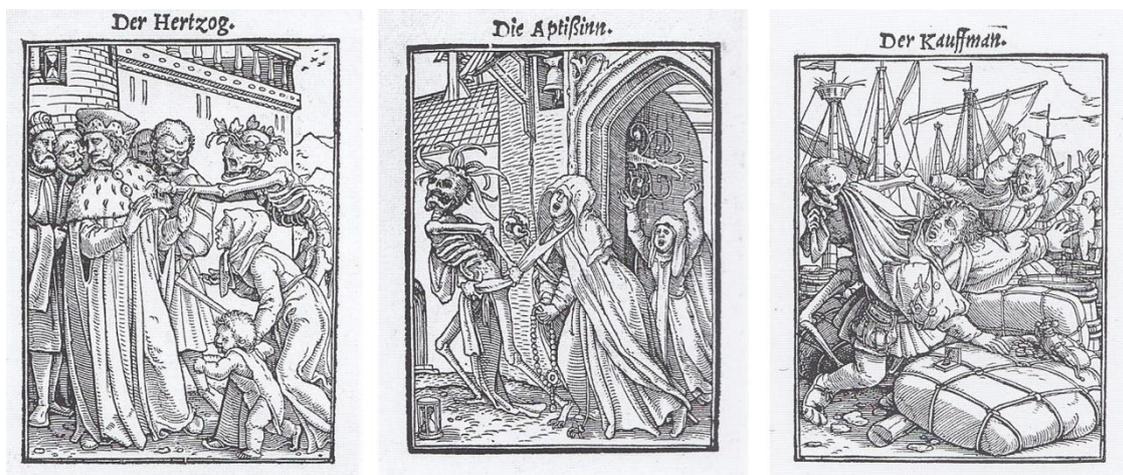


Abb. 11 Hans Holbein, *Der Hertog, Die Aptiſinn, Der Kaufmann*, 1525.

Innerhalb von Holbeins Bildwelt ist hingegen eine Antiproportionalität zu beobachten: Je mehr die jeweilige Szene örtlich konkretisiert ist und dadurch das Muster-Grund-Verhältnis zusehends aufgehoben wird, desto weniger vermag sich eine ornamentale Figuration zu profilieren. *Der Herzog, die Äbtissin* und *der Kaufmann* sind Beispiele für eine Position des Übergangs, bei der die ornamentale Figuration nahezu diffundiert (Abb. 11). Diese neue räumliche Situiertheit, welche die ornamentale Figuration formal untergräbt, wirkt sich maßgeblich auch auf den Gehalt des Totentanzes aus. Bevor wir jedoch dieser Neuperspektivierung, die sich auch in den Szenen der gegenüber dem traditionellen Totentanz gesteigerten ornamentalen Figuration findet, anhand einer näheren Betrachtung des spezifisch Neuen nachgehen, wenden wir uns nochmals der aus dem Alten entwickelten Ornamentalität zu, um einen weiteren, für die Semantik der *Bilder des Todes* wichtigen Aspekt zu beleuchten.

Die Realität des Ephemeren

Betrachten wir dazu die Darstellung des Mönches (Abb. 12). Mönch und Tod bilden eine zum Zerreißen gespannte Figuration, wobei das optisch gemeinsame Aufwachsen ihrer Leiber, welche sich erst im Bereich der Oberkörper in entgegengesetzte Richtungen auseinanderdividieren, die Fluchtbewegung des Mönches konterkariert. Sein vorrangiges Anliegen ist es, die erbettelte Kollekte vor dem Tod in Sicherheit zu bringen.



Abb. 12 Hans Holbein, *Der Mönch*, 1525.

Sie ist ihm offensichtlich wichtiger als sein Seelenheil, schließlich ist sie die Quelle, aus welcher die angedeutete palastartige Abtei errichtet worden ist.¹⁶ Doch das massive Bauwerk hat keinen Bestand; die Wand ist eingebrochen. Darüber quellen – als Begleiterscheinungen des agierenden Todes – äußerst materiell wirkende Wolken hervor, die sich gegenständlich zu verfestigen scheinen. Sie versinnbildlichen die immateriell numinose Wirkkraft des Todes, die jegliches irdisches Werk vernichtet, mag es auch noch so beständig sein.

Die Wolkenformation folgt ihrerseits einer ornamentalen Verdichtung, welche die Wolken in sich zentriert und sie zugleich expandierend ausgreifen lässt. Als in sich bewegtes Pendant zum Tod aktiviert die Wolkenformation die Bewegung des Tanzes auf einer anderen Ebene. Durch diesen Motivwechsel steht Holbein ein weiteres Bildmittel zur Verfügung, um die Semantik der Darstellung weiterzuentwickeln und dabei zugleich präzisierend zu verfestigen. Beim Ritter etwa konterkariert der ornamentale Wolkenwirbel den ohnehin überzeichneten üppigen Federschmuck, der dadurch gänzlich als weltlicher Tand entlarvt wird. Darüber hinaus veranschaulicht der immaterielle Wolkenwirbel aber zugleich die Kraft des Todes, der mit irdischen Mitteln nicht beizukommen ist, so dass selbst ein Ritter unterliegen muss.

Innerhalb der Bildfolge verweisen die Wolkenformationen auf die Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 13), wo die Wolken auratisch die Wirkmacht des Erzengels Michael veranschaulichen. Die verselbstständigten Wolkenformationen der späteren Einzelszenen haben diese Semantik in sich konserviert und kündigen durch den Bezug auf die Exekutivkraft des Erzengels das Jüngste Gericht an.

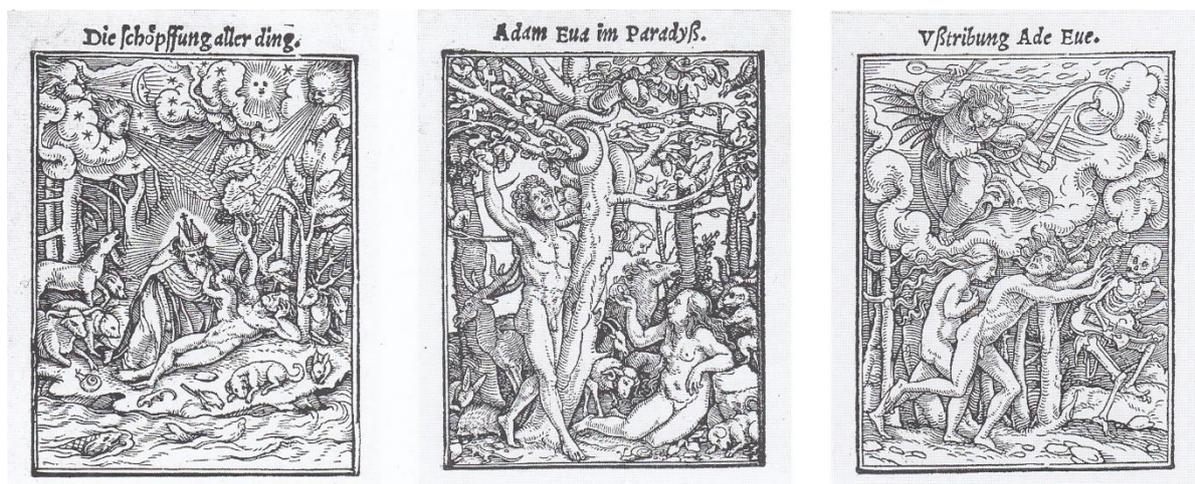


Abb. 13 Hans Holbein, *Die Schöpfung aller ding*, *Adam und Eva im Paradyß*, *Ustribung Ade Eue*, 1525.

¹⁶ Eike Wolgast vermutet hingegen, dass der Mönch auf der Flucht vor dem Tod in der Kirche sicheres Asyl zu finden hofft (Eike Wolgast: *Die Klerusdarstellungen in den Oberdeutschen Totentänzen und in Holbeins „Bildern des Todes“*. In: *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie*. Hrsg. v. Konrad Krimm u. Herwig John, Sigmaringen 1997, S. 197-219, hier S. 213).

Zugleich haben die Wolkenformationen aber noch eine andere, ebenfalls von der bildtheologischen Einbettung vorgegebene semantische Dimension, die aus dem Schöpfungsbild hervorgeht: Die Wolken stellen das kosmische Gefüge der Schöpfung dar, in deren Zentrum Gottvater den Menschen als Mittelpunkt der Schöpfung ins Leben ruft. Die aus den Wolken hervorbrechenden, mit der Gloriole Gottes verbundenen Winde überschneiden sich an eben jener Stelle, an welcher die für den Heiligen Geist einstehende Taube vor dem Lebensbaum steht. Die Winde versinnbildlichen das göttliche Pneuma, das Einhauchen des Lebens und sind damit die eigentlich beseelende Substanz, die den Menschen verlebendigt. In diesem Sinne – als Allusion der Seele – tritt die Wolkenformation beim *Alten Mann* in Erscheinung (Abb. 2). Wird er in die offene Grube hinabgestiegen und aus der Bildwelt verschwunden sein, steht die Wolkenformation als das eigentlich Bleibende über dem offenen Grab. Sie ist gleichsam die transformierte Krone des linkerhand stehenden verlassenen Baumes des Lebens, welche sich leicht der Wolkenformation entgegenneigt, so als ob sie sich aus dem Baum herausgelöst hätte.

Emblematisch zusammengefasst, finden sich die beiden Hauptaspekte der ornamentalen Wolkenformation auf dem Wappen des Todes (Abb. 14). Über dem für die Vernichtung alles Irdischen einstehenden, von den Knochenhänden triumphierend in die Höhe gehaltenen Trümmerstücks verdichten sich – als Bekrönung der Achse des Todes – die Wolken zum Zeichen seiner mit irdischen Mitteln nicht zu überwindenden Gewalt.



Abb. 14: Hans Holbein, *Die wapen deß Thotß*, 1525.

Zugleich schweben die Wolken aber auch über dem Wappen des Todes als etwas, das im Gegensatz zum sich auflösenden Diesseits gerade nicht der Gewalt des Todes unterliegt. Während schließlich auch das Wappen des Todes verfallen muss, scheint die Wolkenformation darüber gerade im Entstehen begriffen und zusehends konkreter zu werden.¹⁷

Eben diese Paradoxie zwischen Vernichtung und Persistenz findet sich – wiederum in eine andere Form des Ephemeren übertragen – auf dem Bild *Der Pfarrer* (Abb. 2). Hier veranschaulicht der über dem die Totenglocke läutenden, das erlöschende Lebenslicht tragenden Knochenmann aufsteigende Rauch die durch den Tod erfolgende irdische Vernichtung. Eine Vernichtung, die zugleich eine durch die ornamentale Materialität des Rauches hervorgehobene Transformation ins Numinose bedeutet, dem mit der Auferstehung der Toten am Ende aller Zeiten eine neue Leiblichkeit zuteilwerden wird, wie es das auf die Szenen des Sterbens folgende Jüngste Gericht vor Augen führt.

Der aufgezeigte Einsatz von Wolken und Rauch als bedeutungsgebende Mittel beinhaltet jedoch nicht, dass Holbein diese Mittel für die *Bilder des Todes* eigens erfunden hätte. Vielmehr kann er auf ein bereits entwickeltes Instrumentarium zurückgreifen. So findet sich beispielsweise auf dem um 1520 entstandenen stark querformatigen Holzschnitt ‚Christus unter dem Kreuz‘ (Abb. 15) links oben eine ornamentale Wolkenformation, die sich dezidiert als etwas gegenüber der Wolkendecke Eigenständiges profiliert.



Abb. 15 Hans Holbein: *Christus unter dem Kreuz*, um 1520.

¹⁷ Petersmann sieht in dem von den Armen des Todes triumphal emporgehaltenem Stein bereits diese doppelte Symbolik, indem der Stein für die Vergänglichkeit des Irdischen einstehe, zugleich aber den verworfenen Eckstein (Matthäus 21, 42-44) darstelle (*Petersmann*, S. 129-130).

Durch diesen zusätzlichen Bildgegenstand erhält der Leerraum über dem Kreuzesstamm eine Gewichtung, die kompositionell die optische Statik des Bildraums austariert. Zugleich erfolgt damit aber auch eine zeichenmäßige Verdichtung der peripheren Bildgegenstände: Der nahezu greifbar wirkende Wolkenwirbel erscheint als Pendant und polarer Gegensatz des Christus im Weg liegenden Felsbrockens am unteren rechten Bildrand, der die Härte der Passion, die Schwere des schier übermächtigen Kreuzes, aber auch die Erde als Tal des Todes versinnbildlicht. Demgegenüber wird der Wolkenwirbel als himmlisches und damit überirdisches Gegenstück zum Felsbrocken perspektiviert, was zusätzlich durch die das Bild diagonal teilende Achse des Kreuzesstammes und die Fels und Wolken aufeinander beziehenden Kreuzessarme forciert wird. Das Kreuz wird durch die Passion und den Tod Christi zum *lignum vitae*, zum wiedergewonnenen Baum des Lebens, der am rechten Bildrand genau über dem Felsen der Passion und des Todes situiert ist. Die Kraft des Kreuzes speist seinen durch den Sündenfall abgestorbenen Stamm erneut mit Leben, so dass der Baum, ebenso wie der obere Arm des Kreuzes, die für den irdischen Bereich einstehende Bildwelt überragt und damit über die Welt hinausreicht. Der Weg des Todes führt durch Christus zum Leben. Daher ist der von Christus zurückgelegte, nach Golgatha hinaufführende innerweltliche Weg zugleich ein kosmischer: Vom Gewicht der Sünden der Welt niedergeworfen, erscheint Christus in seiner monumentalen Größe schier weltdurchmessend und am innerirdischen Ziel – dem vom Totentanz veranschaulichten Tod – angelangt, wird sich als kosmische Resonanz auf den erlösenden Opfertod der Himmel gänzlich verdunkeln und die Erde in ihren Grundfesten erschüttert werden. Auch hierauf verweist die Wolkenformation, deren Binnenformen in Analogie zu den Faltenstrukturen des Gewandes Christi treten, die sie zugleich von ihrer Schwere erlösen. Holbein hat hier ein auf die *compassio* – auf das Mitleiden – zielendes Meditationsbild geschaffen, das durch die ornamentale Wolkenformation zugleich die kosmische Dimension des Leidens Christi erschließt, die jedem Einzelnen, der in seine Nachfolge tritt, den Weg zum Leben eröffnet.

Der virtuose Einsatz ornamentaler Wolkenformationen auf den *Bildern des Todes* findet sich also bereits zuvor in Holbeins Oeuvre, so wie er schon bei Albrecht Dürer, insbesondere auf seiner Apokalypse, zu beobachten ist, ganz abgesehen davon, dass Wolkengebilde generell als Topos für die Darstellung numinoser Wirkkraft fungieren. Da sie auf den *Bildern des Todes* aber als Pendant zur ornamentalen Figuration der mit dem Tode Verflochtenen in Erscheinung treten, sind die Wolkenformationen unmittelbar Teil der Bilddramaturgie, wodurch ihnen eine besonders hohe semantische Valenz zukommt, die reale Wirkkraft des durch die Knochenmänner veranschaulichten allgegenwärtigen Todes zu unterstreichen, aber auch über diesen hinauszuweisen.

Vor dem Hintergrund der oben hervorgehobenen Antiproportionalität zwischen ornamentaler Figuration und räumlicher Situiertheit kompensiert Holbein durch das hinzukommende Bildmittel des ornamental formierten Ephemeren den mit zunehmender räumlicher Situiertheit einhergehenden Verlust an semantischer Prägnanz, der durch die ornamentale Figuration verbürgt wird.

Mit der Betrachtung der Wolkenformationen haben wir uns bereits im Raum der theologischen Selbsteinbettung der Bildfolge bewegt. Von ihr ausgehend, soll nun Holbeins Neuperspektivierung der Totentanzthematik verfolgt werden.

Der Tod als *alter ego*

Auf den Sündenfall erfolgt die Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 13). Adam und Eva eilen – noch ohne es zu wissen – dem Tod entgegen, der sie am Ausgang des Garten Edens empfängt und sie künftig begleitet, wobei ihnen der Tod stets einen Schritt voraus sein wird.¹⁸ Jenseits des Paradieses beginnt das Reich des Todes und bereits hier wird der vom Knochenmann intonierte Totentanz eröffnet. Der Adams Beinbewegung aufnehmende Schritt des Todes gibt den in der Welt zu vollführenden Tanzschritt vor. Der Tanz wird mit dem Lebensvollzug als solchem identifiziert. Ein Gleichschritt, bei dem der Tod Adams eigener, ihm vorauseilender Schatten ist (Abb. 16):

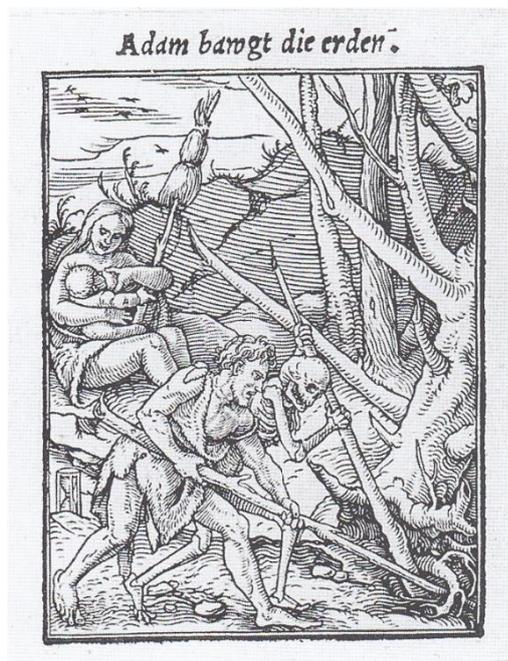


Abb. 16 Hans Holbein, *Adam bawgt die erden*, 1525

¹⁸ Frank Petersmann spricht von „zukünftigen Begleiter“ (*Petersmann*, S. 121) und Konrad Hoffmann formuliert pointiert: „Holbein vergegenwärtigt den im Leben verborgenen Tod“ (Konrad Hoffmann: *Holbeins Todesbilder*. In: *Ikonographia*. Anleitung zum Lesen von Bildern. Hrsg. v. Bazon Brock u. Achim Preiß, München 1990, S. 97-11, hier S. 97).

Durch den als Arbeitsinstrument verwendeten Ast ist Adam Teil der durch die schräg nach oben zielenden parallel stehenden Äste erzeugten Vergitterung, innerhalb deren er in unablässiger Gemeinschaft mit dem Tod im Schweiß seines Angesichts arbeitet. Die prächtig kraftvollen Locken, die sein Haupt im Paradies zierten, sind zerzaust und zusammengefallen. Innerhalb der Vergitterung ist Adam mit dem Tod in einer dreieckigen ornamentalen Figuration verflochten. Dabei erscheinen Beine, Arme und Oberkörper wie eine Bewegungsabfolge, so dass Adam und der Knochenmann nicht als Kontrahenten, sondern miteinander im Zeichen des Todes agieren. Die von den Arbeitsinstrumenten gebildete Spitze ist auf das Dunkel des Grabes gerichtet, das sich unter dem abgestorbenen, bereits halb weggebrochenen Baum des Lebens öffnet. Dies ist das Ziel seines gemeinsamen Agierens mit dem Tod: die eigene Auslöschung, die Adam zusammen mit dem Tod beständig im Blick hat und durch jegliches Tun zugleich befördert.

Durch das Zusammenspiel von Vergitterung und einer den Knochenmann mit Adam verstrickenden Parallelisierung gelingt es Holbein, die Bildidee des Totentanzes, nämlich die vernichtende Finalität des Todes vor Augen zu stellen, durch eine virtuose Transformation der ornamentalen Figuration auf eine gänzlich diesseits des Tanzes situierte Weise zuzuspitzen, wobei auch Eva nicht vom Tod verschont bleiben wird, wie es der in die scheinbar arkadische Idylle vorstoßende, mittlere angespitzte Ast drastisch vor Augen führt.

Der Tod tritt bei Holbein nicht mehr als eine Personifikation in Erscheinung, die den zum Sterben Auserwählten aus dem Leben abberuft, er ist der ständige Begleiter der Lebenden, ja mehr noch ihr *alter ego*, so wie die Schlange Eva als zweites Ich erschienen ist (Abb. 13). Durch die fatale Bejahung ist das zunächst als Versuchung Gegenüberstehende tatsächlich in das Naturell des Menschen eingegangen. Damit ist das Urbild-Abbild-Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf durch den nun dem Geschöpf innewohnenden Tod korrumpiert. Diese Form der allgegenwärtigen unmittelbaren Präsenz des Todes ist der Grund für die konkrete Situiertheit der einzelnen *Bilder des Todes*. Totentanz und Lebensvollzug sind ununterscheidbar.

Auch der Grossbasler Ritter (Abb. 8) veranschaulicht, wie der Sterbende ‚seinem‘ Tod entgegengeführt wird, indem der Tod den Ritter zu sich heranzieht und dadurch eine Bewegungsabfolge innerhalb der Figuration etabliert, die – in der Gegenüberstellung der Knie und im niedergelegten Helm und Rippenbogen emblematisch verdichtet – das Werden zum Tode vor Augen führt. Auch tritt der Tod dem Ritter ebenfalls gerüstet entgegen. Und doch erscheint er hier nicht als *alter ego* des Ritters, sondern als Seinesgleichen, so dass wir uns auf dem Feld der klassischen Vanitasdarstellung bewegen, entsprechend der Legende von den Drei Lebenden und den drei Toten, bei der die Toten zu den Lebenden sagen: „Was ihr seid, das waren wir.“

Was wir sind, das werdet ihr sein“.¹⁹ Im Gegensatz zu dieser auch für den traditionellen Totentanz maßgeblichen konfrontativen Gegenüberstellung, ist der Tod bei Holbein, gemäß seiner theologisch hergeleiteten unmittelbaren Allgegenwart in einem jeden selbst, weit mehr in das alltägliche Handeln integriert, wobei die von ihm Abgerufenen oftmals ihren eigenen Tod gar nicht gewahren, wie dies beispielsweise beim Richter, dem Prediger und der Nonne der Fall ist (Abb. 17).



Abb. 17 Hans Holbein, *Der Richter, Der Predicant, Die Nonne*, 1525.

Dieser vermeidlich unbeschwerte Tod ist mitnichten ein gutes Sterben, wie es aus moderner Wahrnehmung erscheinen mag. Ganz im Gegenteil wird dem Sterbenden hier die Möglichkeit einer letzten kardinalen Reue genommen, die noch im Tode eine Wesensumkehr zu bewirken vermag. Damit kommen wir zu der mit Holbeins Neuperspektivierung des Totentanzes einhergehenden Beschneidung des traditionellen Sujets, aus der zugleich eine Neusetzung der Betrachterposition resultiert.

Der Tanz als Schwellenraum zwischen Leben und Tod

Gerade aufgrund der allenfalls angedeuteten innerweltlichen Verortung sind die Szenen des klassischen Totentanzes in einer bereits vom Diesseits abgelösten Sphäre verortet, so wie das Sterben selbst als Aufhebung jeglichen Handelns selbst keine innerweltliche Handlung ist. Dadurch verleiht der Totentanz dem Sterben eine eigene, durch die Bewegung des Tanzes strukturierte Temporalität. Dass der den Sterbenden aus dem Leben reißende, auf die Finalität

¹⁹ Im Zusammenhang mit dem Totentanz weist Gert Buchheit auf diese prominent im *Triumph des Todes* auf dem Camposanto zu Pisa dargestellte Legende hin (Gert Buchheit: Der Tanz der Toten. In: ders.: *Unbekannte Bekannte. Geschichte, Legende und Deutung berühmter Kunstwerke*, S. 93-114, hier S. 100 f.).

des Todes ausgerichtete Tanz die weltlichen Tänze konterkariert, ist bereits hervorgehoben worden und dennoch eröffnet die mit dem Totentanz etablierte Eigenzeit einen Raum möglicher Erkenntnis, was selbst dann noch der Fall ist, wenn es sich um ein Kampfesgeschehen handelt. So wendet sich der Grossbasler Ritter (Abb. 8) zwar verzweifelt ab, scheint in der Verzweiflung zugleich aber in sich zu gehen. Entsprechend künden nahezu alle Beischriften der Totentanzbilder von der im Angesicht des Todes erkannten eigenen Sündhaftigkeit. Demgegenüber scheint der Ritter Holbeins (Abb. 10) in seiner weit stärkeren körperlichen Bewegtheit einzig vom Schrecken des Todes erfüllt zu sein. Die konkrete Situiertheit des Sterbens in der Welt führt zur Kontraktion der vom Totentanz entfalteten Zeit auf einen innerweltlichen Augenblick, zumal die meisten der bei Holbein vom Tode Geholten gar nicht um ihren Tod wissen.²⁰ Damit verschiebt sich aber zugleich die Betrachterposition: Wird der Betrachter vom traditionellen Totentanz in den Reigen des Todes hineingenommen, wird er nun in die Position eines Zeugens gerückt, da er im Gegensatz zu den Sterbenden von den bildlich dargelegten Sünden der Abberufenen weiß, während beim traditionellen Totentanz das Bewusstsein der Sündhaftigkeit bei den Sterbenden liegt, die den Betrachter zum Einlenken mahnen. Entsprechend lässt sich der Ritter des *Doten Tanz mit Figuren* vernehmen: „Hette ich mynem Stant nu recht gethan Frohlich wollt ich nü myt dyr gain.“²¹

Unter Verlust des beim Totentanz gegebenen Reflexionsraums hat Holbein den Schrecken vor dem willkürlich zuschlagenden, omnipräsenten, als *alter ego* in uns selbst wohnenden Tod forciert, den Betrachter dabei aber zugleich dem jeweils gezeigten Schrecken ein Stück weit in den Stand eines Zeugens entrückt. Etwa 250 Jahre später greift Daniel Nikolaus Chodowiecki Holbeins *Bilder des Todes* auf, um sie weiter in der durch Holbein vorgezeichneten Richtung zu explizieren, wobei er die Totentanzthematik seinerseits unter den Vorzeichen der Aufklärung neu perspektiviert (Abb. 18).

Der Totentanz im Takt der Aufklärung

Im Anschluss an Daniel Nikolaus Chodowieckis erste, 1769 im *Berliner Genealogischen Calender* publizierte Bildfolge – szenische Darstellungen von Lessings *Minna von Barnhelm* – wurde der Künstler regelrecht mit Aufträgen für Buch- und Kalenderillustrationen überhäuft.²² Eine kaum zu bewältigende Arbeitsflut, die ihn an das Kleinstformat fesselte, worüber er mehr-

²⁰ Konrad Hofmann stellt dementsprechend fest, dass der ‚innerbildliche Dialog‘ zwischen Tod und Mensch aufgegeben worden ist (Hoffmann, S. 105).

²¹ *Der tanzende Tod*, S. 143.

²² E 51 / B 53-64.



Abb. 18 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der Todtentanz*, 1791.

fach brieflich klagte.²³ Und dennoch hatte Chodowiecki, ohne dazu einen Auftrag erhalten zu haben, unter dem Eindruck der von Christian von Mechel und Rudolph Schellenberg

²³ Daniel Nikolaus Chodowiecki: Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Band 1: 1736-1786. Hrsg. v. Charlotte Steinbrucker, Berlin 1919, S. 221; ders.: Briefe an Anton Graff. Hrsg. v. Charlotte Steinbrucker, Berlin - Leipzig 1921, S. 188.

angefertigten, 1780 in Basel erschienenen Neuauflage von Holbeins *Bildern des Todes* eine Totentanzfolge konzipiert.²⁴ Trotz seines inzwischen hohen Ansehens und der ungestillten Nachfrage an Kalenderkupfern aus der Hand des ‚Raffael im Kleinen‘, konnte Chodowiecki seine Totentanzfolge zunächst jedoch nicht publizieren. Ursprünglich für den 1781er Jahrgang des Kalenders der Berliner Akademie vorgesehen, forderte der Herausgeber desselben ein erbaulicheres Sujet während der Verleger des Lauenburger Kalenders um seinen Debit fürchtete.²⁵ Erst zehn Jahre später, 1791, gelang Chodowiecki die Veröffentlichung im Lauenburger Kalender und das offensichtlich auch nur durch Überrumpelung des Verlegers, der Chodowiecki nach Erscheinen des Kalenders aufforderte, künftig die Inhalte der Bilder vorab „zu kommunizieren“: „Ich bitte es um deßwillen, weil ich den Schrecken über den Todtentanz nicht vergessen werde. So vortrefflich die Arbeit war, so revoltant war bey jedem der Gedanke, einer Dame den Tod in so mancherley Gestalten zum Weihnachts- oder Neujahresgeschenk zu machen, von Wappler in Wien wurde mir der ganze Transport remittiert mit einem äußerst beleydigenden Brief, worin derselbe sich nicht erklären kann, daß man so was wählen möge.“²⁶

Nur gegen den Widerstand der Verleger gelang es Chodowiecki also seinen Totentanz zu veröffentlichen.²⁷ Im Druck sind die einzelnen Blätter mit anonymen Kurzcharakteristiken versehen, die sich über Chodowieckis selbst gelieferten knappen Inhaltsangaben teilweise hinwegsetzen.²⁸

Die hindernisreiche Publikationsgeschichte verdeutlicht Chodowieckis anhaltendes Eigeninteresse an der Totentanzthematik ebenso wie die Drastik seiner Version, welche – nach einhelliger Verlegermeinung – eine unzumutbare Wirkung zeitigte. Was also interessierte Chodowiecki so stark am Totentanz, dass der für seine ‚empfindsamen‘ Darstellungen geschätzte Künstler mit einem derartigen Affront aufwartete und woraus resultiert die attestierte Verstörung überhaupt? Dies führt uns zu der Frage, welches Potenzial Chodowiecki für seine dezidiert im Zeichen der Aufklärung agierende Kunst in der Totentanzthematik sah, schließlich

²⁴ Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de Gravures d'Après ses Plus Beaux Ouvrages, accompagnés d'Explications Historiques et Critiques et de la Vie de ce Fameux Peintre par Chrétien de Mechel, Graveur de S. A. S. Monseigneur l'Electeur Palatin, et Membres de Diverses Académies. Première Partie, Le Triomphe de la Mort. A Basle chez l'Auteur, 1780.

²⁵ Chodowiecki 1919, S. 277.

²⁶ Elisabeth Wormsbäcker: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726 - 1801 Berlin. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Ein Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik. Hannover 1988, S. 157.

²⁷ Zur hindernisreichen Publikationsgeschichte siehe auch: Uli Wunderlich: Tag für Tag – Totentänze als Kalenderillustrationen. In: L'Art Macabre 5. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Hrsg. v. Uli Wunderlich, 2004, S. 223-240, hier S.234-336.

²⁸ Die Kurzcharakteristiken Chodowieckis sind abgedruckt in: *Wormsbäcker*, S. 157 f. Die anonymen Kalenderkommentare können auf dem Goethezeit Portal eingesehen werden: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/chodowiecki/totentanz-eine-kupferstichfolge.html>.

bedurfte der Rückgriff auf die aus aufklärerischer Sicht phantastische, ja geradewegs krude Darstellung lebendiger Skelette einer hinreichenden Legitimierung.

Mit der Einbettung des Todes in die alltägliche Lebenswelt und die Verschiebung der Betrachterposition vom imaginären Mittänzer zum Zeugen hatte Holbein mit seinem Neuaufakt des Totentanzes die für Chodowieckis Rückgriff nötige Vorarbeit geleistet. Nehmen wir, um zunächst den inhaltlichen Anschluss zu markieren, vergleichend die beiden Papst-Bilder in den Blick, da die Darstellung des Papstes für die seitens der Bildfolgen gesetzte Weltsicht von kardinaler Bedeutung ist und Chodowieckis Version zudem innerhalb seines *Todtentanzes* die wörtlichste Replik auf Holbeins *Bildes des Todes* darstellt.

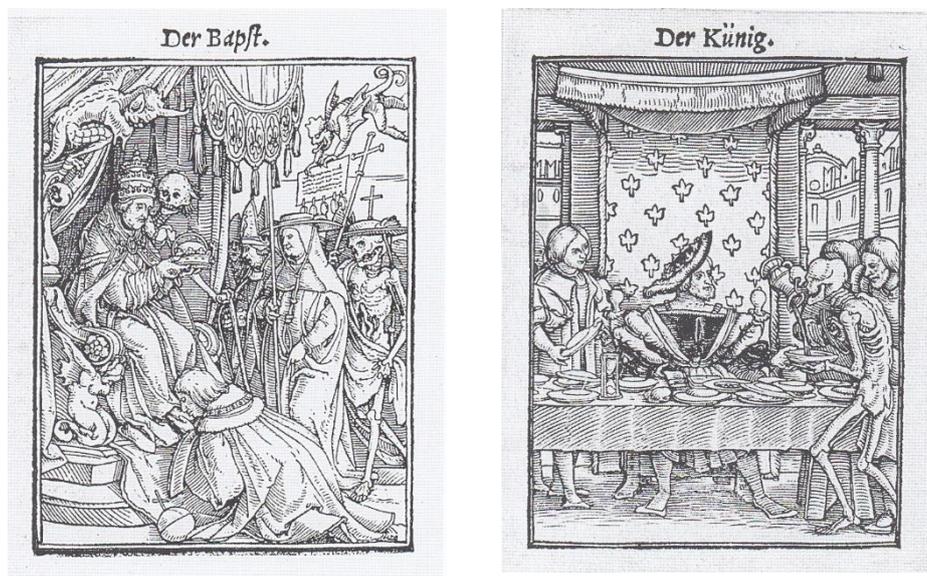


Abb. 19 Hans Holbein, *Der Papst* und *Der König*, 1525.

Bereits Holbeins Version (Abb. 19) ist äußerst drastisch: Der Papst ist von dämonischen Wesen umgeben, die ihn ganz offensichtlich in seinem Handeln bestimmen, wie es die letztlich in seinem Namen ausgestellte, von einem Dämon gehaltene Ablassbulle zeigt. Doch der Papst und auch der auf ihn zugehende, möglicherweise künftig den Stuhl Petri einnehmende Kardinal gewahren weder die Dämonen noch den Tod. Als *alter ego* des Papstes überbrückt der Knochenarm und Krückstock des Todes den Raum zum Kaiser, so dass dieser, statt die vermeintlich göttliche Gnade für seine Herrschaft zu empfangen, letztlich vom Tod gekrönt wird und folglich seinerseits nicht im Zeichen der Liebe, sondern im Namen des Todes handeln wird. Entsprechend dazu sitzt der König an einer überreich gedeckten Tafel, während er die bedürftigen Bittsteller darben lässt. Im Namen der Unbarmherzigkeit agierend, richtet ihn die Völlerei zu Grunde.

Auf dem Papst-Bild findet die dämonische Verführungskraft der Todsünden an der Thronwange des Stuhles Petri ihren emblematischen Ausdruck in dem weiblichen Flügelwesen. Die harmlose Zierde scheint in dem Dämon darüber ihre wahre hässliche Gestalt angenommen zu haben und nun als ganz reales Wesen dem Papst in einer pervertierten Verbalinspiration teuflische Ideen einzuflüstern. Dabei ruft Holbein mit dem üppigen Kapitell, auf dem der Dämon thront, die Ikonographie der Götzenanbetung auf, bei der die heidnischen Statuen auf einer kapitellbekrönten Säule stehen. Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Kreuze, so ist das Vortragekreuz des Kardinals durch den prunkenden Baldachin des Papstes verdeckt, während der dem Kardinal folgende Tod das Kreuz gleich auf zweifache Weise sichtbar präsentiert. Höhepunkt der bildlichen Anklage ist das vor dem Papst gebeugte Kreuz des Reichsapfels. Als Nachfolger und erster Diener Christi hat er sich nicht dem Kreuz unterworfen, sondern – mit dämonischer Unterstützung – darüber hinweggesetzt, wobei er jedoch im Namen des Kreuzes agiert. Damit erscheint der Papst hier, gemäß seiner Verdammung durch Martin Luther, als Inkarnation des Antichristen.²⁹ Durch die Totentanzthematik wird er jedoch in erster Linie als antichristlich agierender Mensch perspektiviert, an dem die vom Tod begleiteten Dämonen ihre Seelenernte vollziehen, als ob der Urteilsspruch des Jüngsten Gerichts bereits vollzogen wäre.



Abb. 20 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der Pabst*, 1791

²⁹ Zur Kritik am Klerus siehe: Wolgast, S. 204-218. Die mit Holbeins *Bildern des Todes* generell verbundene sozialkritische Dimension herauszuarbeiten, ist das zentrale Anliegen der Studie von Frank Petersmann (*Petersmann*, S. 172-274). Zum Verhältnis der Bildfolge zur satirischen Literatur der Zeit siehe neben *Petersmann: Hoffmann*, S. 108-109.

Aufgrund dieser Drastik wurden die Dämonen in anschließenden Ausgaben der *Bilder des Todes* weggelassen.³⁰ Bei ihrer Wiederentdeckung durch Christian von Mechel finden sie sich allerdings ebenso wie bei Chodowiecki (Abb. 20). Da Dämonen im aufklärerischen Horizont der Bildfolge als reale Wesen aber keinen Ort mehr haben, sind sie zu götzenartigen Statuetten zusammengeschrumpft, die auf der Baldachinbekrönung platziert sind, wo sie emblematisch für das Agieren des Papstes eintreten. Der Papst ist nicht mehr von Dämonen besessen, sondern vom Glauben an solche Absurditäten beherrscht. Entsprechend heißt es in Chodowieckis Kommentar: „Der Papst wird vom Aberglauben getötet [...]“.³¹

Treten die Dämonen in den Hintergrund, wird das eigentliche Geschehen in seiner Drastik aber noch über Holbein hinausgehend zugespitzt und als innerkatholische Posse vorgeführt. Die Szene ist in einen gleichermaßen von der Welt wie vom Kirchenraum abgeschirmten Thronsaal des Papstes verlagert, so dass die Vorgänge wie die Zeremonie einer Geheimgesellschaft anmuten. Dabei wird die Erteilung des Segens durch den Papst vom Tod konterkariert und nicht der Segen des Papstes, sondern derjenige des Todes als der eigentlich wirksame herausgestellt: Seine Knochenfinger berühren das Herz des von Machtsucht und Hämie schier zerfressenen Papstes, während sein anderer Arm zum finalen Todesstoß ausholt. Dabei blickt der Tod im Gegensatz zu den versammelten geistlichen Würdenträgern gen Himmel, wodurch die Wirksamkeit seines ‚Segens‘ ausgewiesen und legitimiert wird. Wie bereits bei Holbein angelegt, ist es nicht der Papst, sondern der Tod, der wahrhaft im Namen Gottes agiert. Tritt der Tod bei Holbein allerdings als *alter ego* hinzu, wohnen wir hier einer regelrechten Hinrichtung bei, die, so zeigt es der auf die übermächtige Tiara gerichtete Pfeil, auf das Papsttum als solches zielt. Dabei wird der Kardinal – ohne sich dessen bewusst zu sein – durch seinen Blick Richtung Kreuz zum Adjutanten des Todes, während die Mönche – aus der Perspektive des Betrachters – dem Tod und nicht dem Papst huldigen.

Der Todesstoß selbst wird durch seine Einbettung in eine parallelogrammartige Figuration forciert und dabei zugleich dauerhaft gehalten, wodurch nochmals eine inhaltliche Zuspitzung erfolgt: Vom Vortragekreuz ausgehend wird dem Papsttum der Todesstoß erteilt (Abb. 21). Diese Achse des Todes formt den oberen Schenkel eines Dreiecks, dessen Gegenstück der sich vor dem Papst zum Fußkuss Niederwerfende ist, während der stehende Kardinal die Hypotenuse dieser auf den Papst ausgerichteten Dreiecksform bildet. Da die Formation aber nicht klar als Dreieck formuliert ist, zielt sie zwar auf den Papst, zugleich ist dieser aber in die Formation eingebettet und damit Teil einer Figuration des Todes, der er sich nicht zu entziehen

³⁰

³¹ *Wormsbücher*, S. 158.

vermag: Eine der ornamentalen Figuration entsprechende Verflechtung, die in der Überkreuzung der Segensgesten ihren semantischen Knotenpunkt findet.



Abb. 21 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der Papst*, Kompositionsschema

Bildrevolutionen

Eine ähnliche Drastik wie beim Papst findet sich beim General (Abb. 22): „Den General“, so Chodowiecki, „ereilt der Tod im Kriege. Der mit einem weiten Mantel umhüllte Tod kommt zu ihm in zweierlei Gestalt: in der Rechten schwingt er die Sense, um den General zu enthaupten; die andere Hand des Todes ergreift den Schwanz des Reitpferdes. Oben aus der Luft schießt das mit einer Grenadiersmütze versehene Gerippe auf den Kopf des Reiters“.³²

Kommt dem General die Befehlsgewalt zu, letztlich über Leben und Tod der eingesetzten Truppen zu entscheiden, ist er hier selbst dem Tod ausgeliefert. Dabei ist der General kompositorisch so zwischen die Gerippe eingespannt, dass er in eine ornamentale Figuration verstrickt ist, welche den frei agierenden Bewegungsimpuls des Feldherrn in die Passivität einer doppelten Hinrichtungssituation überführt: die Mündung der Muskete zielt unmittelbar auf seinen Hinterkopf, während die Sense zudem eine Enthauptung einleitet. Doch, wie schon bei

³² ebd., S. 157.

Holbein, scheint der Betroffene seines eigenen Todes gar nicht gewahr zu werden, sondern – ganz im Gegenteil – mit hoch erhobenem Degen siegesgewiss den Befehl zum Angriff zu geben.

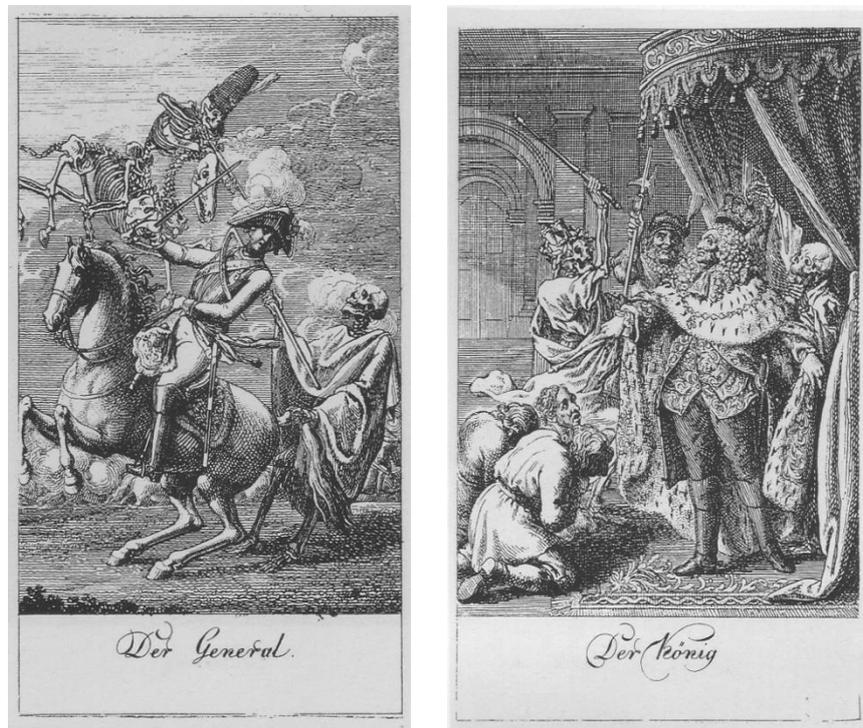


Abb. 22 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der General* und *Der König*, 1791

Wie beim Papst kehrt Chodowiecki im Zeichen des Totentanzes auch hier den ikonografisch verbürgten, hoch repräsentativen Gehalt der Szene geradewegs in sein Gegenteil: Die Potentaten werden als gänzlich machtlos vorgeführt. Mehr noch: Indem sie – im Gegensatz zum Betrachter – nicht einmal um ihre eigentliche Machtlosigkeit wissen, gerät ihre prätendierte Macht unter den Generalverdacht, letztlich nur angemaßt zu sein. In diesem Sinne wird der König (Abb. 22) vom Tod seiner Herrschaftsinsignie beraubt. Die mühelos vollzogene Geste der ‚Entkrönung‘ ist bereits völlig hinreichend, den König vollständig zu entmachten. Letztlich – so wird es bildlich vorgeführt – ist es einzig das Ornat, welches den Herrscher als solchen legitimiert.

Chodowiecki spitzt den vom traditionellen Totentanz vorgegebenen Vanitasgedanken zu. Der große ‚Gleichmacher Tod‘ kennt keine sozialen Unterschiede, während demgegenüber die mittelalterliche Darstellung der hierarchisch geordneten Himmel eine Entsprechung zwischen irdischem und himmlischem Stand zumindest nahelegt, auch wenn Könige und Päpste ebenfalls bildlich den Weg zur Höllentür antreten. Ihre forcierte bildliche Entmachtung kommt bei Chodowiecki einer durchaus von revolutionärem Impetus getragenen Exekution gleich. Dieser revolutionäre Zug trifft aber nicht allein die Dargestellten, er richtet sich ebenso auf die

Bildlichkeit als solche. Die Entlarvung des Ornaments als ‚leere Repräsentation‘ ist zugleich ein Angriff auf das traditionelle Zeichenregime, auf eine mit Allegorien und Personifikationen operierende Ikonographie, die im Namen der Aufklärung um eines ‚natürlichen Zeichensystems‘ willen demontiert wird, welches – so die utopische Hoffnung – die wahre Beschaffenheit der Gegebenheiten transparent werden lassen soll.³³ Bei Holbein hingegen bildet das auf die Szenen des Sterbens folgende *Wappen des Todes* (Abb. 14) geradewegs einen semantischen Konzentrationspunkt der Bildfolge, auch wenn das Wappen innerbildlich seinerseits dem zeitlichen Verfall unterworfen ist. Dass Chodowiecki die ‚De-Repräsentation‘ der traditionellen Ikonographie mit agierenden Personifikationen des Todes durchführt, die doch gerade der am empirisch Sichtbaren orientierten Bildwelt der Aufklärung widersprechen, zeugt von der zielsicheren Ironie Chodowieckis: Der Abgesang wird durch das endlich Überwundene selbst durchgeführt. Gerade die visuelle Überzeugungskraft der im Bildraum der Aufklärung agierenden lebenden Gerippe wirft – gegen diese Bildintention – aber zugleich die grundsätzliche Frage auf, ob nicht gerade das Gegebenensein einer schöpferisch gestalteten symbolischen Valenz ein gehaltvolles Kunstwerk auszeichnet.

Selbstverurteilungen

Der gegen die Obrigkeit gerichtete revolutionäre Impetus ist, so wird beim Betrachten der weiteren Bilder deutlich, keineswegs schichtenspezifisch. Selbst der Bettler (Abb. 23) wird hart bedrängt und muss sich gegen den „ihn erbarmungslos in den Bauch tretenden Tod“ zur Wehr setzen.³⁴ Chodowiecki kombiniert bei seiner Darstellung den ‚Krüppel‘ des Grossbasler Totentanzes mit dem ‚Alten Mann‘ Holbeins. Wird dieser bei Holbein jedoch mehr ins Grab geführt als hineingedrängt, entbrennt bei Chodowiecki ein bereits im Vorhinein entschiedener Kampf auf Leben und Tod. Der Schatten des Bettlers verlängert sich in denjenigen des Todes hinein und die sich auf die Kleidung des Bettlers beziehende zerfetzte Gewandung des Todes nimmt bereits die Verwesung vorweg. Die aus der Figuration herausgelöste und doch zu ihr gehörende hoch aufschwingende Krücke gepaart mit der vom Brüllen geformten Physiognomie – der Bettler scheint geradewegs den Bildern von Adrian Ostade oder Adrian Brouwer entsprungen zu sein – verleiht dem Kampf etwas Lächerliches, während der alte Mann bei Holbein durchaus seine Würde wahrt. Ebenso lächerlich wie der

³³ Weitere Ausführungen des Autors zum ‚natürlichen Zeichen‘ der aufklärerischen Bildkonzeption finden sich in: Martin Kirves: *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung*, Berlin 2012, S. 322-327.

³⁴ *Wormsbäcker*, S.158.



Abb. 23 *Der Bettler* des Grossbasler Totentanzes, Holbeins *Der Altmann*, Chodowieckis, *Der Bettler*.

Bettler wirken in ihren Kämpfen der renitente *Ahnenstolze*, der vom Tod mit den Knochen seiner eigenen Vorfahren erschlagen wird, und die dösige *Schildwache* (Abb. 24).

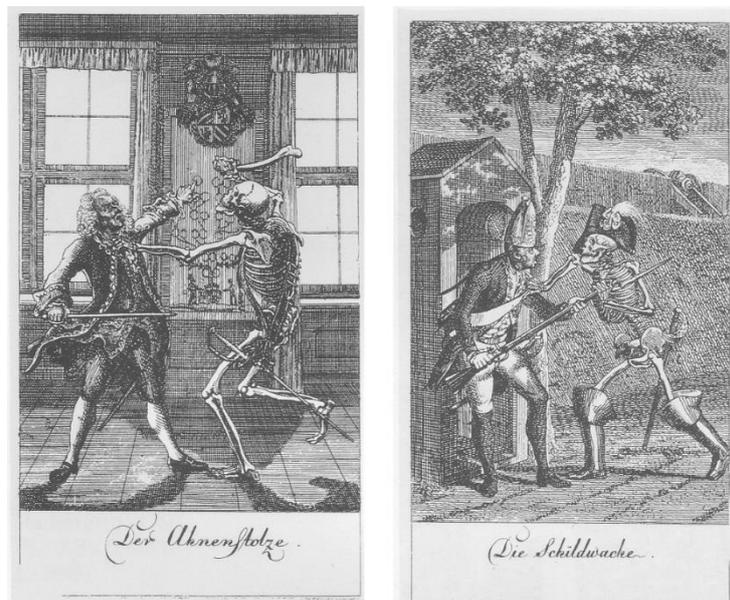


Abb. 24 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der Ahnenstolze* und *Die Schildwache*, 1791.

Die brutalste aller Darstellungen ist jedoch das *Fischweib* (Abb. 25). Die vom Tod überraschte dickleibige Fischverkäuferin ist von ihrem Podest gestürzt, während der Totenmann in einer bilddurchmessenden Bewegung mit der scharfen Sense ausholt, um der sich auf dem Boden Windenden den Garaus zu machen. „Der Tod“, so Chodowiecki, „schwingt erbarmungslos seine Hippe um dem keifenden Weibsbild den Todesstoß zu verpassen“, wobei der totbringende Schnitt ins Fleisch durch den sich in der Verlängerung des Sensenblattes auftuenden Einriss in

der dunklen Wolkenformation vorweggenommen wird, während die bauchige Höhlung den Abgrund der Grube versinnbildlicht. In dieser regelrechten Hinrichtungssituation wird der Betrachter aus dem Bildmittelgrund heraus von einer jungen Fischkäuferin angeblickt, ganz so, als ob sich gar nichts Bemerkenswertes ereignen würde. Sie ist der Mittelpunkt eines idyllischen Genrebildes, das durch die Hauptszene im Vordergrund ‚aus heiterem Himmel‘ aus den Fugen gerät, ohne dass dadurch der heitere Himmel getrübt werden würde. Die junge Frau verhält sich zur erschreckenden Drastik des Todes so, wie die kalligraphischen Untertitel zu den hässlichen Szenen des Sterbens.



Abb. 25 Daniel Nikolaus Chodowiecki, Der Ahnenstolze und Die Schildwache, 1791.

Walther Nithack-Stahn, der 1926 anlässlich einer Neu-Herausgabe einen weiteren Kommentar zu Chodowieckis Bildfolge verfasst, versucht dem Bild die Grausamkeit zu nehmen, indem er das Fischweib als vierschrötige, ruppig-brüske, aber doch herzensgute Frau in das Berliner Milieu einbettet und so die Darstellung in eine mitleiderregende Szenerie umdeutet.³⁵ Der Gehalt des Bildes zielt aber geradewegs auf den Ausschluss des Mitleids. Die Frau, stellt Chodowiecki fest, stirbt „vor Zorn bei einer Zänkerei mit ihrer Nachbarin.“ Folglich sieht der Kalendertext die Ursache ihres Todes in „einem unausbleiblichen Steckfluß.“ Der Tod kommt mithin nicht von außen, er sitzt bereits in ihrem Charakter. Und dies gilt nahezu ausnahmslos auch für alle anderen Szenen: „Der Papst wird vom Aberglauben getötet [...]“, „Den König bringen Geiz und Herrschsucht zu Fall [...], „Neben der Königin sitzt ihre junge, schöne Nachfolgerin im hermelinbesetzten Mantel, auf die die alte Königin eifersüchtig ist und daran

³⁵ Walter Nithack-Stahn: Totentanz. Erzählt nach 12 Stichen von Daniel Chodowiecki. Berlin 1926, S. 44-48.

stirbt“, „Der dicke Arzt gibt dem im Sessel sitzenden Kranken, dessen Puls er fühlt, keine Lebenschance, doch hat er sich verrechnet: der Tod packt ihn an der Brust, um ihn ins Jenseits zu befördern“, „Der unbekleidete (sic!) Tod geißelt das [Freuden]Mädchen „mit den französischen Lilien der Lustseuche“ [...]“, etc. (Abb. 18).³⁶ Dabei sind die Physiognomien bereits durch eben jene zum Tod führenden Charakterzüge geformt: die von Selbstherrlichkeit entstellte Grimasse des Papstes, das arrogant-despotische Antlitz des über die Bittsteller hinwegblickenden Königs, die cholerisch-schwarzgallige Miene des Ahnenstolzen, das dösige Gesicht der Schildwache, das perfide Lächeln des durch Geldschneiderei und Völlerei selbst zum Bluthochdruckpatienten gewordenen Arztes, ja selbst die Gesichtszüge des Bettlers zeugen von einer schnapsgespeisten Unbarmherzigkeit.



Abb. 26 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (Sterbebild), 1777.

Wenige Jahre vor der ursprünglichen Konzeption seines Totentanzes, hatte Chodowiecki 1777 im Auftrag Georg Christoph Lichtenbergs für den von ihm herausgegebenen *Göttinger Taschen-Calender* die an Willam Hogarth angelehnte Bildfolge *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* angefertigt (Abb. 26).³⁷ Im Gegensatz zu Hogarth sind die konträren Werdegänge jedoch ganz auf die Darstellung der stufenweisen Entwicklung der jeweiligen Physiognomien konzentriert, wobei die Sterbeszenen den größtmöglichen Kontrast aufweisen: ein vor Verzweiflung zerbrechendes Leben einerseits und ein von hoffender Erwartung über den Tod

³⁶ *Wormsbäcker*, S. 157 f.

³⁷ E 188 / B 381-392.

hinausgetragenes Sterben andererseits. Ganz im Sinne des traditionellen Totentanzes ist der Tod nicht das Ende, sondern die substanzielle Summe des Lebens und damit jenes Gewicht, das am Ende der Zeiten gewägt werden wird. Konform mit dem traditionellen Totentanz ist letztlich der Lebensvollzug als solcher die *ars moriendi*, welche in die Verantwortlichkeit eines jeden Einzelnen fällt.

Vor diesem Hintergrund zeigt Chodowieckis Totentanz Variationen des Lasterhaften. Der Tod ist dabei nicht – wie bei Holbein – ein den Lebenden beständig begleitendes, irgendwann zuschlagendes *alter ego*, er ist, als externalisierter Charakter des Sterbenden, ihr eigenes *ego*. Folglich ist das Sterben nichts anderes als eine Selbsthinrichtung, weshalb Chodowiecki – im Gegensatz zum Kalenderkommentator – nirgends vom Tod als ‚Freund Hein‘ spricht, obwohl er selbst anlässlich seiner Illustrationen von Matthias Claudius *Wandbeker Boten* den Tod als zwar schrecklich anzusehenden, aber dennoch beinahe zärtlich agierenden ‚Freund Hein‘ dargestellt hatte (Abb. 27).³⁸ Innerhalb von Chodowieckis Totentanz gibt es keinen ‚sanften Tod‘, wie ihn Chodowiecki andernorts auf eine für die Epoche der Empfindsamkeit charakteristische Weise veranschaulicht (Abb. 28).³⁹



Abb. 27 Chodowiecki, *Freund Hein*, 1777.



Abb. 28 Chodowiecki, *Der Schwiegervater*, 1782.

Einzig die Darstellung der Mutter (Abb. 29) scheint grundsätzlich aus dem Rahmen der Selbstverurteilungen herauszufallen, was umso bedeutsamer ist, da der Darstellung als Auftaktbild ein programmatischer Charakter zukommt. Dem traditionellen Totentanz entsprechend, wird gleich eingangs die der menschlichen Handlungshoheit gänzlich entzogene

³⁸ E 207 / B 424.

³⁹ beispielsweise: E 108, 114, 437, 544 / B 193, 199, 912, 1188. Zum ‚sanften Tod‘ wie ihn vor allem Herder herausgestellt hat siehe: Martin Kirves: Der Tod als Aufklärer. Daniel Nikolaus Chodowieckis Totentanz. In: *L'Art Macabre* 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung. Hrsg. v. Uli Wunderlich, 2010, S. 81-101, hier S. 85-90. Neben weiteren Literaturangaben zu dieser Thematik finden sind dort auch die im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Vorzeichnungen Chodowieckis zu seinem Totentanz.

Willkürlichkeit des Todes vor Augen geführt, auch wenn der weitere Verlauf der Bildfolge erweist, dass die Sterbenden den Tod durch ihren Lebenswandel selbst herbeigerufen haben. Hatte die theologische Rahmung bei Holbein den Verlust der als Raum einer letzten wesensumkehrenden, finalen Selbsterkenntnis fungierenden Eigenzeit des traditionellen Totentanzes relativiert, zumal das sich an die Szenen des Sterbens anschließende Jüngste Gericht keinen Ort der Verdammnis zeigt, fällt diese Einbettung bei Chodowiecki weg. Es bleibt einzig die mit dem Totentanz erfolgende Zuspitzung auf die irreversible Finalität des Todes, wobei diese Finalität – im Gegensatz zum traditionellen Totentanz und zu Holbeins Neusetzung des Themas – stets einen Zug ins Lächerliche aufweist. Selbst bei der Mutter ist dies der Fall, indem das auf der Flucht vor dem Tod stolpernde Kind, als freilich wirkungslos bleibender atropäischer Gestus, sein Hinterteil entblößt.



Abb. 29 Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Die Mutter*, 1791.

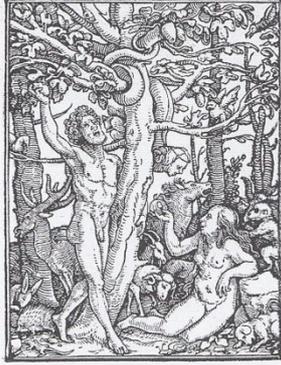
Der lächerliche Zug relativiert den Ernst aber keineswegs oder etabliert gar eine ironische Distanz. Im Gegenteil, er ist das Vehikel, um die Erbarmungslosigkeit des Todes zu bejahren, schließlich haben die Sterbenden, von der Mutter einmal abgesehen, aufgrund ihres jeweiligen Charakters den Tod herbeigeführt und sich damit – freilich ohne sich dessen bewusst zu sein – selbst verurteilt und gerichtet. Der lächerliche Zug ermöglicht es dem Betrachter, sich diesen Sachverhalt ohne ‚falsches‘ Mitleid vor Augen zu führen, worin sich Chodowieckis aufklärerisches Anliegen erfüllt. Gleichzeitig offenbart sich in solcher Lächerlichkeit des Todes aber die ganze Tragikomödie des Menschen, bei der auch das Finale nicht als Katharsis wirkt.

Eine Tragikomödie, der sich innerhalb der mit Chodowieckis Totentanz etablierten Welt niemand – auch der Betrachter nicht – zu entziehen vermag. Und dennoch ist der vom traditionellen Totentanz gerade durch die den Betrachter einbindende Metaphorik des Tanzes eröffnete Raum mitleidend-reuiger Trauer nun gänzlich verschlossen. Hierin liegt der eigentliche sich im artikulierten Unbehagen der Verleger kundtuende Schrecken dieser für heutige Augen auf den ersten Blick so ‚harmlosen Bildchen‘.

Die Schöpfung aller ding.



Adam Euz im Paradyß.



Vßiribung Ade Eue.



Adam bawgt die erden.



Gebeyn aller menschen.



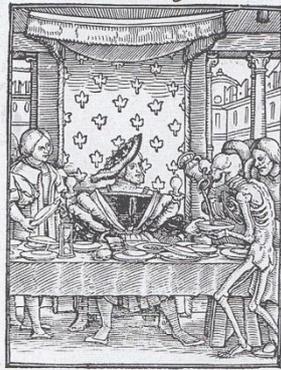
Der Bapst.



Der Keyser.



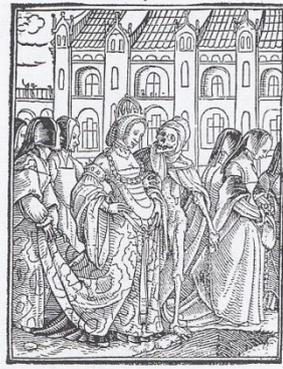
Der König.



Der Cardinal.



Die Keyserinn.



Die Königin.



Der Bischoff.



Der Hertzog.



Der Apt.



Die Apfstin.



Der Thümberr.



Der Richter.



Der Edelman.



Der Fürspräch.



Der Ratsberr.



Der Pfarrherr.



Der Predicant.



Der Münch.



Die Stunne.



Der Ritter.



Der Groff.



Der Alt man.



Die Gressinn.



Die Edelfrau.



Die Hertzoginn.



Der Ritter.



Der Groff.



Der Alt man.



Die Gressinn.



Die Edelfrau.



Die Hertzoginn.





Abb. 30 Hans Holbein, *Bilder des Todes*, 1525.

Verfasst im August 2019.

Dr. Martin Kirves
 Fehmarner Str. 16
 13353 Berlin
martinkirves@gmx.de
 youtube/Bildmeditationen