

## Vorwort

Liebe Leser,

das verflixte siebente Jahr? Nun ja, die redaktionellen Vorarbeiten für *L'art macabre* 7 fanden unter anderen Umständen, an mehreren Orten und mit Unterstützung zweier neuer Korrektoren statt. Außerdem wird das Jahrbuch erstmals nicht im eigenen Hause gedruckt. Ich denke, dass es uns dennoch gelingen wird, Ihre Erwartungen zu befriedigen. 19 Autorinnen und Autoren, darunter sowohl Laien als auch Profis der unterschiedlichsten Fachdisziplinen, stellen ihre Arbeiten auf 264 reich illustrierten Seiten vor. Die Beiträge gehen größtenteils auf die 11. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung vom 29. April bis zum 1. Mai 2005 in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden zurück. Themenschwerpunkt war – im Jahr der Wiedereinweihung der Frauenkirche – der personifizierte Tod als Metapher der Zerstörung. Folglich finden sozialkritisch-pazifistische Kunstwerke sowie Arbeiten von Künstlern aus dem Osten im vorliegenden Band verstärkt Berücksichtigung. Wir freuen uns, dass sich die Publikation trotz der vergleichsweise geringen Referenzanzahl erfolgreich verwirklichen ließ.

Den Auftakt macht im wahrsten Sinn des Wortes ein Beitrag aus der Musikgeschichte. Hugo J. Bonatti, Schriftsteller und Verehrer der österreichischen Komponistin Maria Hofer aus Kitzbühel, stellt Leben und Werk einer Frau vor, die mit einem Totentanz auf die veränderten Lebensbedingungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg reagierte.

Jula Dechs Aufsatz geht ebenfalls auf eine persönliche Bekanntschaft zurück. Die Autorin, Künstlerin und Kunsthistorikerin aus Berlin, schreibt über die Bedeutung der Sieben Todsünden für die makabren Holzstiche ihres Lehrers Fritz Eichenberg. Der Künstler wurde 1921 Meisterschüler von Hugo Steiner-Prag in Leipzig, verließ Deutschland 1933 in Folge der politischen Ereignisse und emigrierte in die USA.

Jael Dörfer hat ihr Studium in Marburg kürzlich mit einer germanistischen Magisterarbeit über den Tod in der Literatur um 1800 abgeschlossen. Uns präsentiert

sie daraus einen kaum bekannten Totentanz: *Freund Heins Wanderungen* von Johann Gottlieb Münch, geschrieben in Erlangen, Bayreuth und Jena, gedruckt in Görlitz 1795.

Marcell Feldberg, Mitarbeiter der Forschungsstelle für Sepulkralmusik an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, betont, dass Hugo Distlers Totentanz-Motette von 1934 allenfalls retrospektiv als "ars in tempore belli" bezeichnet werden kann: Der Komponist nahm sich das Leben, als er zur Wehrmacht einberufen wurde; das Gemälde, das ihm als Vorlage diente, verbrannte bei der Bombardierung Lübecks.

Kirsten Fitzke, gegenwärtig Doktorandin im Fach Kunstgeschichte in Heidelberg, hat im Rahmen ihrer Magisterarbeit unbekannte Zeichnungen aus einem Kriegstotentanz von Erich Drechsler entdeckt und beschrieben. Der Thüringer Graphiker schuf zwischen 1919 und 1924 nicht etwa einen, sondern sechs makabre Bilderfolgen, die das Grauen des vierjährigen Völkermordens zum Gegenstand haben.

Thomas Glöß, seines Zeichens Setzer, Drucker und diplomierter Designer, stellt Totentänze vor, die an oder im Umfeld der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB) im Lauf von über zwei Jahrhunderten entstanden sind. Leider lässt sich die Materialfülle an dieser Stelle nur andeuten; eine Bibliographie zum Thema tut demnach not.

Dr. Arndt Kiesewetter vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen war maßgeblich an der Restaurierung des Dresdner Totentanzes von 1534 beteiligt. In unserem Jahrbuch fasst er die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungstätigkeit zur Ikonographie des Reliefs zusammen, welches für das Georgentor des Residenzschlosses geschaffen wurde und sich heute in der Dreikönigskirche in der Neustadt befindet.

Aleksandra Koutny promoviert in Cambridge über die Personifikation des Todes in der polnisch-litauischen Kunst. Im vorliegenden Aufsatz konzentriert sie sich auf Darstellungen von Krieg und Gewalt in den Totentänzen der Region. Dabei hat sie Motive entdeckt, deren Ursprünge sich bis nach Bayern und in die Schweiz zurückverfolgen lassen.

Prof. Dr. Christoph Mörgeli, Medizinhistoriker und Museumsleiter aus Zürich, widmet sich einem monumentalen Exvoto in der Unteren Ranftkapelle in Sachseln, Kanton Obwalden. Robert Durrers von unzähligen Skeletten bevölkerte monumentale Wandmalerei entstand im Auftrag des Katholischen Volksvereins zum

Dank dafür, dass der heilige Bruder Klaus das Land vor dem Ersten Weltkrieg bewahrte.

Dr. Dieter Plötner, unseren Lesern bereits aus dem letzten Band bekannt, stellt diesmal den Feldherrn Napoleon als Handlanger des personifizierten Todes in politischen Karikaturen vor. Seiner Materialsammlung folgt hoffentlich bald eine Studie über *Bonaparte's Dance of Death* von Richard Newton, entstanden – gewissermassen prophetisch – bereits vor 1798.

Die Münchner Volkskundlerin Andrea Schilz zeigt in Ihrem Artikel anhand von eindrücklichen Bildbeispielen, dass makabre Motive in der "Schwarzen Szene" allgegenwärtig sind. Weltanschauliche Hintergründe für die imaginäre Beschwörung des Mittelalters, etwa die Angst vor Krieg oder Seuchen, gibt es ihren Ergebnissen zufolge allerdings nicht.

Christina Schlitzberger, Germanistin aus Kassel, geht der Frage nach, inwieweit Tankred Dorsts *Der verbotene Garten* das Totentanzmotiv als Metapher der Zerstörung einsetzt. Der Autor verfolgt mit seinem Drama jedoch keine pazifistische Intention. Für ihn beruht die Krise des Helden nicht länger auf der Gefahr von Kriegen; sie ergibt sich aus dem Gefühl der Entfremdung und dem Fehlen jeglichen Sinnzusammenhangs.

Hadwig Schönfelder, Autorin der Monographie über den Mauersberger Totentanz, hat sich im Vorfeld der Dresdner Tagung mit den zeitgeschichtlichen Bezügen des Reliefs aus dem Jahr 1951 beschäftigt. Sie weist nach, dass persönliche Kriegserlebnisse den Bildhauer Otto Rost veranlassten, von den Vorgaben des Auftraggebers abzuweichen.

Prof. Dr. Peter Springer, Kunsttheoretiker an der Universität Oldenburg, untersucht das Selbstporträt im Totentanz von Niklaus Manuel. Das Bild am Ende der Ständereihe ist nicht einfach ein Memento mori; es thematisiert das Verhältnis des Malers zu seinem Werk und lässt sich insofern in eine lange Tradition verwandter Darstellungen einreihen.

Prof. Dr. Johannes Tripps, tätig im Dipartimento per la Storia delle Arti der Universität Florenz, identifiziert in seinem Beitrag die bildlichen und literarischen Vorlagen zu Kriegsmann und Metze im Berner Totentanz. Seine Funde gewähren darüber hinaus vielschichtige Einblicke in die Lebensumstände der Landsknechte sowie der Angehörigen des Trossvolks um 1500.

Dr. Barbara Weyandt hat sich in unseren Reihen längst als Fachfrau für zeitgenössische Totentänze einen Namen gemacht. Diesmal erläutert sie die Apokalypse

von Horst Haack, die durch visionär anmutende Szenarien von Gewalt und Zerstörung beeindruckt. Wer sich auf das komplexe, aus 150 Einzelblättern bestehende Gefüge einlässt, entdeckt nicht nur den Knochenmann, sondern auch die zerbombte Dresdner Altstadt.

Außerplanmäßig – aber wie es sich gehört in alphabetischer Folge – enthält *L'art macabre* 7 einen Beitrag der Herausgeberin, der sich weder mit dem Aspekt der Zerstörungen noch mit einer Künstlerpersönlichkeit aus den neuen Bundesländern beschäftigt. Im Artikel *Der Reigen um den Toten im Sarg* versuche ich, Einzelbeobachtungen verschiedener Kollegen zu einer Entwicklungslinie zu vereinen: Zeugnisse für Tänze im Rahmen von Begräbnis-, Trauer- und Gedenkritualen finden sich in Wort und Bild von der Antike über das Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.

Caroline Zöhl, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, hat sich eine Überblicksdarstellung zur Todesthematik im Werk von Horst Janssen vorgenommen. Für den Hamburger Graphiker gibt es nicht nur den Knochenmann als Verführer oder Vernichter. Grundsätzlich fasziniert ihn die Metamorphose, der sinnlich-schöne Augenblick des Vergehens ebenso wie der Akt brutaler Zerstörung. Tanzende Gerippe sind für ihn lediglich die traditionellste Art der Inszenierung. Von tiefgründiger Auseinandersetzung mit der Endlichkeit zeugen auch handwerklich faszinierende Selbstbildnisse und Stillleben in großer Anzahl.

Den Abschluss unseres Jahrbuchs bildet – nun schon zum vierten Mal – die Bibliographie mit Neuerscheinungen zur makabren Kunst, zusammengestellt von Michael Fenz, dem Schriftführer der ETV. Mehr als 40 Titel Primärliteratur bezeugen auf eindrucksvolle Weise, dass Romanciers, Lyriker, Buchkünstler und Comiczeichner die Lust an unserem Thema nicht verloren haben. Und auch für Wissenschaftler gibt es trotz 89 Neuzugängen in der Rubrik Sekundärliteratur noch viel zu entdecken.

Im Namen aller Beteiligten möchte ich den Autorinnen und Autoren des vorliegenden Werks danken, dass sie uns ihre Vorträge fristgerecht und druckreif zur Verfügung gestellt haben. Sowohl bei der Bildbearbeitung als auch beim Layout unterstützte mich Michael Fenz. Die Korrekturen besorgten in diesem Jahr Georg Drescher in Schweinfurt, Bruno A. Heinlein in Nürnberg, Kristin Locker in Leipzig, Christoph Mörgeli in Zürich und Winfried Schwab in Admont und Linz. Der Einband stammt wie seit Beginn unserer Reihe von der Düsseldorfer Buchbin-

derei Mergemeier. Gedruckt wird heuer erstmals in Overath. Ich hoffe, dass die Produktion gelingt, freue mich über Ihr Interesse und ganz besonders auf Ihre Reaktionen.

Düsseldorf, im Februar 2006

Dr. Uli Wunderlich  
Präsidentin der Europäischen Totentanz-Vereinigung e.V.



Abb. 6: Erich Drechsler: Bajonettangriff, schwarze Tusche und Kreide, 49,0 x 62,0 cm, Museum Junge Kunst (Frankfurt/Oder).

Das fünfte Blatt *Bajonettangriff* zeigt eine Nahkampfszene. Hier kämpfen nicht Menschen gegen Menschen, sondern der Tod selbst ist der Gegner eines Soldaten. Im Zentrum der Darstellung durchbohrt er mit seinem Bajonett den Körper eines Mannes. Mit empor gestreckten und gefalteten Händen fällt dieser in den Vordergrund, wo auf der linken

Seite ein weiterer Soldat bereits am Boden liegt. Die Bewegungsrichtung, in der die tödliche Verletzung ausgeführt wird, bestimmt die gesamte Zeichnung.

"Mit dem ratternden Tank wälzt er sich über verstümmelte, noch lebende Menschen",<sup>27</sup> beschrieb Erich Drechsler die Rolle des personifizierten Todes in seiner Zeichnung zu dem englischen geländegängigen Panzerkraftwagen des Ersten Weltkrieges, genannt Tank. Das Gerippe ist hier der Maschinist des Krieges, des Sterbens und der Zerstörung; er ist es, der das moderne Kriegsgesetz bedient: "Es ist, als ob der Tod die Sense auf das alte Eisen geworfen hätte, als ob er nun ein Maschinist geworden wäre [...]. Einst wars ein Reitertod, ein ehrlicher Soldatentod. Jetzt ist es

Abb. 7: Erich Drechsler: Tod im Tank, schwarze Tusche und Kreide, 57,0 x 48,7 cm, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Dresden).



ein Maschinentod.<sup>28</sup> Drechslers Zeichnung wirkt wie eine Illustration zu dieser bereits 1912 von Wilhelm Lamszus geäußerten Charakterisierung eines kommenden Krieges. Sie zeigt den hoffnungslosen Versuch der am Boden liegenden Männer, mit ausgestreckten Armen das tonnenschwere Gerät von sich abzuhalten. Doch die Soldaten sind dem Tod unterlegen, der Tank wird sie im nächsten Moment überrollen. Die niederwalzenden Ketten des Fahrzeuges haben bereits das linke Bein eines Mannes ergriffen. Er ist nackt dargestellt, wodurch der Eindruck seiner Schutzlosigkeit gegenüber dem Panzer noch



Abb. 8: Erich Drechsler: Totentanz im Drahtverhau, schwarze Tusche und Kreide, 62,6 x 49,0 cm, Museum Junge Kunst (Frankfurt/Oder).

verstärkt wird. Links neben dem Kettenfahrzeug verweisen Kreuze auf Soldaten, die an dieser Stelle zuvor ihr Leben lassen mussten.

In der Zeichnung *Totentanz im Drahtverhau* tänzelt der Knochenmann von einem Holzpfehl zum nächsten, während am Boden im angesammelten Wasser die Leichen gefallener Soldaten abermals in unterschiedlichen Verwesungsstadien liegen. Die öde, kraterähnliche Landschaft zeugt von den hier stattgefundenen Kämpfen, bei denen – wie Arnold Zweig schrieb – "die Wälder erst Lücken, dann Knäuel, dann Leichenfelder bleicher Stümpfe, schließlich Wüste"<sup>29</sup> wurden. Von dem in Kriegs- und Nachkriegszeit viel beschworenen Heldenbild des Frontkämpfers fehlt in diesem Schlussblatt jede Spur. Bei der rücklings zum Betrachter liegenden Leiche ist gar die Hose geöffnet, das Geschlecht des Mannes entblößt. Nichts mehr lässt an die repräsentative Männlichkeit denken, die ihren Niederschlag in der außeralltäglichen Welt des Krieges erfährt.<sup>30</sup>

Erich Drechslers Zeichnungen führen das Grauen des Krieges vor Augen: personifiziert in der überzeitlichen Gestalt des Todes, orientiert an den historischen





Abb. 5: Kronen und Fahnen im Totentanz.

Schwert sowie Waage dar.<sup>19</sup> Im Gegensatz zu dessen Holzschnitt sprengen sie aber steil nach oben und sind hintereinander statt nebeneinander angeordnet. Im rücksichtslos himmelwärts stürmenden Ritter mit Schwert erkennen wir unschwer den deutschen Kaiser Wilhelm II. – eine deutliche Spitze gegen den preußischen Militarismus. Der Tod als vierter Reiter wurde hier seines Pferdes beraubt und fliegend dargestellt, denn die Luftfahrt begann damals ihr kriegerisches Unwesen zu treiben. Geflügelte Todesgestalten sind seit der Antike präsent, im späten Mittelalter zum Beispiel auf dem Campo Santo in Pisa, dann vermehrt im Barock. Aber erst seit dem Weltkrieg gehört das ein Flugzeug steuernde Gerippe zum ständigen Repertoire.

### **Schädelmeer der Kriegführenden**

Die Fahnen der alliierten Mächte USA, England und Frankreich wehen im Hintergrund des Schädelmeeres, während vorne Federkiel, Brille und Tintenfass vielleicht den militaristischen Journalisten, Poeten, überhaupt den Schreibtischtäter oder allenfalls auch die (mislungene) Diplomatie darstellen sollen. Durch den Weltkrieg zerstört sind die Kronen des Zarenimperiums, der Donaumonarchie



wie des Osmanischen Reichs. Vom Sturm zerzauste Fahnen der Krieg führenden Nationen flattern über das Weltgrab dahin. Es brennt eine Stadt (vielleicht Ypern oder Reims), und es versinkt der britische Passagierdampfer "Lusitania", beschossen von einem deutschen U-Boot, ein Ereignis, das die antideutsche Stimmung in den Vereinigten Staaten stark verschärfte.

Im Vordergrund der rechten Bildhälfte sind Husarentschakko, deutscher Stahlhelm und italienischer Federhut zu erkennen. Der Doppeladler des habsburgischen Kaiserreichs macht in gerupfter und aufgespießter Form einen erbärmlichen Eindruck. Die Gasmasken weisen auf das neue Massenvernichtungsmittel hin, das im Weltkrieg für Tod und Schrecken sorgte. In der Darstellung des beinahe unendlichen Schädelmeers beschritten Durrer und Hinter übrigens durchaus neue Wege. Vergleichbare Darstellungen des Massensterbens fand ich bei früheren Künstlern auch bei recht eingehender Suche nicht.

Aus diesem Meer von Mord, Brand und Tod erhebt sich in ansteigenden Stufen (nicht unähnlich den Darstellungen des Läuterungsbergs bei Dante) die unversehrte, mit grünen Wiesen ausgestattete Friedensinsel Schweiz. Auf dem

Abb. 6: Aus dem Schädelmeer ragen Fahnen und der aufgespießte Doppeladler hervor.





Der Titel *Sacrifice de Napoléon Buonaparte, 18 juin 1815* (*Napoleon Bonapartes Opfer*)<sup>40</sup> ist eine satirische Erinnerung an dessen Rede auf dem Maifeld. Damals verkündete der Kaiser, dass er sich für Frankreich opfern werde. Er reitet über das Schlachtfeld von Waterloo, zeigt auf das Kampfgeschehen und wendet sich zum Tod, der hinter ihm sitzt. Im Gegensatz zum Bildtitel opfert sich Napoleon hier nicht selbst, sondern er verspricht dem Tod alle seine Soldaten. Und dieser sagt: "Auch du wirst mitkommen."

Unter dem Titel *Sujèt allégorique* (*Allegorie*)<sup>41</sup> führt der lachende und fiedelnde Tod, der mit einem Blumenkranz geschmückt ist, die Prozession an, für die Napoleon die Richtung weist: nach Frankreich. Zu seinem Gefolge gehören die Zwietracht, der Kriegsgott und das Elend. Napoleon tritt völkerrechtliche und andere Grundsätze mit Füßen; denn zu erkennen ist hier ein Dokument mit dem Titel "Unabhängigkeit der Völker". Es mag hier vielleicht die Vorstellung von einem Totentanz anklingen oder aber eher von einer Kooperation zwischen ihm und dem Tod.

Vor den beiden letzten Karikaturen steht nun eine Bilanz. Erinnerung sei an die eingangs formulierte Frage: "In welche Beziehungen setzten zeitgenössische Künstler

die Figur des Todes zu Napoleon?" Die Antwort kann jetzt wohl lauten: In den Anfangsjahren war das Auftreten des Todes in dem Sinne, dass der Knochenmann Napoleon holen möge, eher ein aus der Not geborener Wunsch. Nun aber bringt die Mehrzahl der Beispiele aus den Jahren 1813 bis 1815 ein wechselseitiges Zusammenwirken zwischen den beiden Gestalten, eben eine makabre Beziehung, zum Ausdruck, zum Beispiel in *Napoleon and his friends* oder *The Corsican and his Bloodhounds*, auch *The Two Kings of Terror* und so weiter.

Für diese Einschätzung treffen meiner Meinung nach zwei Feststellungen von Richard W. Gassen aus dem Jahre 1987 zu:

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tritt ein tiefgreifender Wandel in der Todesthematik ein: Der Tod wird profaniert. [...] Er verliert – zumindest auf Zeit – etwas von seinem Schrecken, er wird harmloser, vermenschlicht, fast zum "Partner" des Menschen, mit dem man verhandeln kann ...<sup>42</sup>

Akzeptiert man diese Antwort, ergibt sich eine neue Frage: Wie lange wird diese "Zusammenarbeit" wohl gut gehen? Nicht erst heute ist bekannt, dass langjährige gute Beziehungen auch einmal ein böses Ende nehmen können. Das ist besonders in diesem Falle zu erwarten, bei dem das Ergebnis der Kooperation etwa 560 000 in den Napoleonischen Kriegen Gefallene aus vielen Ländern Europas waren.<sup>43</sup>

