

DER TOTENTANZ

Vier künstlerische Positionen aus verschiedenen Zeitepochen und ihre mögliche Umsetzung im Unterricht

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra artium

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz

vorgelegt von

Mag.^a Maria Elisabeth Kramer

am Institut für

Bildnerische Erziehung

Begutachter: A. Univ.-Prof. Mag.art. Wolfgang Schreibelmayr

Linz, 2022

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Mag.^a Maria Elisabeth Kramer erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen inländischen oder ausländischen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Diese Arbeit wurde unter Betreuung von A. Univ.-Prof. Mag. art. Wolfgang Schreibelmayr am Institut für Kunst und Bildung der Kunstuniversität Linz verfasst.

Linz, April 2022

Mag.^a Maria Elisabeth Kramer

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der langen Zeit meines Studiums unterstützt, motiviert und begleitet haben.

Mein besonderer Dank gilt Herrn A. Univ.-Prof. Mag. art. Wolfgang Schreiberlmayr, der meine Diplomarbeit betreut und begutachtet hat und Fr. Dr. Angelika Plank, die mich immer ermutigt hat.

Danken möchte ich allen voran meinem Partner Franz Wilfan, der mir in der langen Zeit meines Studiums in jeder Lebenslage beigestanden ist, mich begleitet, unterstützt und ermuntert hat. Danke!

Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meinen Kolleginnen und Kollegen im BG/BRG St. Veit an der Glan, insbesondere bei Magistra Christine Obmann, Magister Simon Nickles und Magistra Cornelia Leitner.

Abschließend möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir vor vielen Jahren mein Studium der Kunstgeschichte ermöglicht haben. Meinem Vater danke ich dafür, dass er mich von klein an als Mädchen einfach überall mitgenommen hat. Durch das gemeinsame Tun und Wirken konnte ich von Sport über Handwerk und Geschäftlichem in vielfältiger und umfangreicher Weise von ihm lernen. Meiner Mutter danke ich, dass sie mir Gottvertrauen mitgegeben hat und mit dem gestandenen Satz: „Marlies, Du machst das schon!“ mir vermittelte, dass mir vieles gelingen kann.

Nicht nur die privaten Umstände haben sich mit der späten Vollendung meines Studiums intensiviert, auch das Ausbrechen einer weltweiten Pandemie kam dazu. Diese machte die Bedrohung und Angst, ungewollt an einem plötzlichen Tod zu sterben für uns alle spürbar und unsere Endlichkeit hier auf Erden rückte in unseren Alltag. Das sogenannte „SARS-CoV-2-Virus“ macht – wie der Tod im Totentanz –keinen Unterschied zwischen den Menschen. Jeder konnte jeden anstecken und gefährden. Bisher nie gekannte und gelebte Maßnahmen veränderten unser aller Leben. Das ist die große Parallele zum Ausgangspunkt des Themas „Totentanz“ im Mittelalter als die Pest in Europa wütete.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
idgF	in der geltenden Fassung
lat.	Lateinisch
o. J.	ohne Jahresangabe
o.a.	oben angegeben
z.B.	zum Beispiel

Kurzfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beleuchtet den Topos „Totentanz“ anhand von vier unterschiedlichen künstlerischen Werken aus vier verschiedenen Zeitepochen, in vier unterschiedlichen Techniken. Allen gemeinsam ist die Aufforderung: „Memento Mori!“ (lat. „Sei Dir der Sterblichkeit bewusst“). Bei der Auswahl der Werke wurde darauf geachtet, dass österreichische Künstler oder Werke in Kärnten vorgestellt werden. Es handelt sich um das Totentanzfresko an der Außenwand des Karner von Metnitz in Kärnten, um die Totentanztafeln des Künstlers Alfred Hrdlička im Gemeindezentrum Plötzensee in Berlin, um den Totentanz der Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal und um das Projekt „Basler Totentanz“ von Herwig Zens.

Alle vier künstlerischen Positionen werden nach dem gleichen Analyseschema beleuchtet und im Anschluss auf die Einsetzbarkeit im Unterricht für Bildnerische Erziehung untersucht und bewertet. Dabei wird insbesondere der fächerübergreifende Projektunterricht hervorgehoben. Als Ausgang- und Referenzpunkt dient der mittelalterliche Typus des monumentalen Totentanzes, der im öffentlich zugänglichen Raum in Verbindung mit einem Text die Betrachter vor der Begegnung mit dem Tod mahnen sollte.

Der Totentanz als Genre hat seine Aktualität über die Jahrhunderte nie verloren. Einleitend werden in der Diplomarbeit das Genre „Totentanz“, dessen Geschichte und Herkunft sowie seine unterschiedlichen Ausprägungen über die Zeit kurz umrissen.

Durch das Analyseschema, welches bei den vier Totentänzen angewendet wird, wird deutlich, dass die Herangehensweise der einzelnen Künstler und Künstlerinnen an das Thema, der Mitteleinsatz und die Präsentation im öffentlichen Raum, sowohl der historischen Situation, dem gesellschaftlichen Umfeld, aber auch der persönlichen Disposition geschuldet ist. Beispielgebend werden die vier künstlerischen Positionen beschrieben und die Veränderung und die Umformung des Genres „Totentanz“ über die Jahrhunderte analysiert.

Es zeigt sich, dass der Grund der Auftragsvergabe oder der Ausgangspunkt der Themenwahl die Verarbeitung des Todes mit künstlerischen Mitteln in der Form von Bild und Text erfolgt ist.

Abstract

This thesis takes a closer look at the topos "Dance of Death" on the basis of four different works of art from four different epochs, in four different techniques. What they all have in common is the warning: "Memento Mori!" (Lat. "Be aware of mortality"). When selecting the works of art, care was taken to ensure that Austrian artists or works in Carinthia are presented. These are the fresco Dance of Death on the outer wall of the ossuary (bone house) of Metnitz in Carinthia, the Dance of Death panels by the artist Alfred Hrdlička in the Plötzensee community center in Berlin, the Dance of Death by Kiki Kogelnik in the ossuary (bone house) of Stein im Jauntal and the project "The Basel Dance of Death" by Herwig Zens.

The same method of analysis is applied to these four works of art and then analyzed and evaluated for the use in art education classes. In doing so the main emphasis is put on the teaching of interdisciplinary projects. The medieval type of the monumental Dance of Death serves as a starting point as well as reference point and was intended to warn the viewer against the encounter with death in a publicly accessible space and in combination with a text.

The Dance of Death as a genre has never lost its relevance over the centuries. In this thesis the genre "Dance of Death", its history and origin as well as its different manifestations in course of time are briefly outlined.

The method of analysis used for the four Dances of Death makes it clear that the individual artists' approach to the theme, the use of resources and the presentation in public space is due to the historical situation, the social environment, but also to the personal disposition. The four artistic positions are described in an exemplary way and the changes and transformation of the genre "Dance of Death" over the centuries are analyzed.

It turns out that the reason for the assignment of the topic or the initial choice of the topic was to cope with death with artistic means in the form of image and text.

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung.....	2
Danksagung.....	3
Abkürzungsverzeichnis.....	4
Kurzfassung	5
Abstract	6
Inhaltsverzeichnis.....	7
1 Einleitung	10
2 Der Totentanz als Genre in der Bildenden Kunst.....	11
2.1 Definitionen des Totentanzes	16
2.2 Geschichte des Totentanzes.....	18
3 Der Metnitzer Totentanz.....	24
3.1 Pragmatik - Wozu wurde der Totentanz an den Außenwänden des Karners der Pfarrkirche in Metnitz geschaffen?	24
3.2 Semantik - Was ist der Bildinhalt des Freskozyklus?.....	25
3.3 Syntaktik - Wie ist die Komposition des Freskos?	27
3.4 Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Totentanz in Metnitz zu den anderen deutschsprachigen, monumentalen Totentanzdarstellungen im Mittelalter?	28
3.5 In welcher Weise kann der Totentanz in Metnitz im Unterricht Bildnerische Erziehung Eingang finden?	29
3.5.1 Die Ziele.....	29
3.5.2 Die Inhalte und Medien	30
3.5.3 Die Methoden und die Phasen der Vermittlung der Ziele	31
4 Tafeln des Totentanzes von Alfred Hrdlička im Gemeindezentrum/Kirche Plötzensee	33

4.1	Pragmatik - Wozu wurde der Totentanz von Plötzensee geschaffen?	33
4.2	Semantik - Was ist der Bildinhalt der Tafeln?	35
4.3	Syntaktik – Wie ist die Komposition des Totentanzes von Plötzensee?	38
4.4	Sigmatik – In welchem Verhältnis steht der Totentanz von Plötzensee zur Darstellungstradition der Totentänze aus dem Mittelalter?	41
4.5	Wie könnte der Totentanz von Plötzensee im Unterricht der Bildnerische Erziehung thematisiert und umgesetzt werden?	43
4.5.1	Die Ziele	43
4.5.2	Die Inhalte	44
4.5.3	Die Medien und die Methoden	45
4.5.4	Die Phasen der Erarbeitung	47
5	Der Totentanz der Künstlerin Kiki Kogelnik im Karner der Kirche von Stein im Jauntal	47
5.1	Pragmatik – Wozu wurde der Totentanz in Stein im Jauntal geschaffen?	47
5.2	Semantik – Was ist der Bildinhalt der Arbeit im Karner von Stein im Jauntal?	50
5.3	Syntaktik – Was ist die Kompositions-idee des Totentanzes der Kiki Kogelnik?	52
5.4	Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Totentanz der Kiki Kogelnik zu ihrem Gesamtwerk und zur Darstellungstradition der mittelalterlichen Totentänze?	55
5.5	In welchem Kontext und in welcher Art und Weise kann der Totentanz der Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal im Unterricht Bildnerische Erziehung umgesetzt werden?	58
5.5.1	Die Lernziele und die Inhalte	58
5.5.2	Die Medien und die Methoden	59
5.5.3	Die Phasen der Umsetzung	61
6	Das Projekt Basler Totentanz von Herwig Zens	62
6.1	Pragmatik – Wozu wurde das Werk des „Basler Totentanzes“ geschaffen? ...	62

6.2	Semantik – Was ist der Bildinhalt der Bildtafeln zum Basler Totentanz?	64
6.3	Syntaktik - Wie hat Herwig Zens sein Werk komponiert?	66
6.4	Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Bilderzyklus des Herwig Zens zum Basler Totentanz?.....	67
6.5	In welcher Weise kann der Totentanz von Herwig Zens im Unterricht für Bildnerische Erziehung eingebaut werden?	71
6.5.1	Die Ziele.....	71
6.5.2	Inhalte, Medien und Methoden.....	72
6.5.3	Die Phasen der Umsetzung	75
	Resümee.....	75
7	Literaturverzeichnis.....	78
	Abbildungen	82
	Abbildungsverzeichnis.....	93

1 Einleitung

„Totentanz – das ist einer der wenigen Begriffe des Mittelalters, die keiner Erläuterung bedürftig erscheinen, er ist im Wortschatz des Gebildeten verfügbar. Und wann immer diese Welt des mittelalterlichen Totentanzes durch Bildende Künstler, Dichter und Musiker aufgerufen wird, entfaltet sie eine beklemmende Aktualität, scheint sie an tiefsitzende gemeinsame Ängste zu rühren.“¹ Dieses Zitat von Gert Kaisers Abhandlung „Der Tanzende Tod“ trifft die Rezeption und Tradition des Totentanzthemas über die Jahrhunderte sehr genau und verdeutlicht auch wie langanhaltend die spannende Auseinandersetzung mit dem Thema bis in die jüngste Vergangenheit möglich war und ist. Dieses Spannungsfeld der Darstellungsmöglichkeiten und der Rezeptionsgeschichte möchte ich in dieser Arbeit punktuell bearbeiten und im Hinblick auf die historischen Implikationen beleuchten. Es war aufgrund meiner beruflichen Tätigkeit im Bereich der Bildnerischen Erziehung auch von Interesse, wie diese Ergebnisse im Unterrichtsgeschehen bearbeitet werden können.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit sollten folgende Forschungsfragen beantwortet werden: Wann entstanden die monumentalen mittelalterlichen Totentänze? Wie ist die Reihenfolge der Entstehung zwischen den Textquellen und den monumentalen Bildzyklen? Was zeichnet das Genre des Totentanzes aus und wie wird die Entwicklung über die Jahrhunderte durch die historischen, theologischen und künstlerischen Gegebenheiten der Zeit geprägt? Ändert sich mentalitätsgeschichtlich die Einstellung der Menschen zum Tod und wie spiegelt sich das in der künstlerischen Bearbeitung des Themas, sowie in der Verquickung mit dem Text wider? Welchen Stellenwert hat diese Form der Auseinandersetzung mit dem Tod in der heutigen Zeit? Nach welchen Kriterien kann man die besprochenen Totentanzzyklen beurteilen? Diese Frage führte zur Wahl der Analyse von Bildern, die von Prof. Schreibelmayr für den Unterricht empfohlen wird.² Jeder in dieser Arbeit bearbeitete Totentanz wird nach dieser Methode analysiert und interpretiert. Die Reihenfolge ist chronologisch.

¹ Kaiser 1989, S. 13.

² Bammer, Veronika, Schreibelmayr, Wolfgang, e.a. 2003, S. 8ff.

Diese Diplomarbeit beschreibt außerdem, wie es möglich wäre das Thema des Todes in den Unterricht einzubauen. Dazu wird nach jedem Totentanz-Beispiel die mögliche Bearbeitung in der pädagogischen und didaktischen Arbeit der Bildnerischen Erziehung erhoben.

2 Der Totentanz als Genre in der Bildenden Kunst

In jeder Epoche manifestierte sich der Totentanz nicht nur in der Bildenden Kunst, sondern auch im Brauchtum, der Musik, der Literatur, dem Tanz, dem Theater. Seit dem Mittelalter gibt es die Kombination von Theater, Predigt, Bild und den dazugehörigen Texten. Im Kärntner Metnitztal, bei der Pfarrkirche von Metnitz besteht diese mittelalterliche Tradition bis heute.

Das Wort „Totentanz“ hat mehrere Bedeutungen: Es kann den Tanz zum Anlass einer Totenfeier, wie er früher üblich war meinen, aber auch Tänze, die den Tod bannen und zur hedonistischen Sicht des Lebens aufrufen sollten, weiters kann auch der Tanz der Toten am Friedhof mit Totentanz bezeichnet werden, oder der letzte Tanz, zu dem der Sterbende vom personifizierten Tod aufgefordert wird.

Die Darstellung tanzender Toter, bzw. von tanzenden und musizierenden Skeletten bzw. Todesgestalten finden sich nicht nur in Europa, sondern auch auf anderen Kontinenten in anderen Kulturen und Zeitepochen. Uli Wunderlich führt in ihrem Buch anschaulich vor Augen, dass das Motiv der tanzenden Toten sowohl in einer antiken Grabanlage in Cumae bei Neapel erscheint als auch auf römischen Trinkbechern. Im Totenkult in Lateinamerika mischen sich in Mexiko heidnische Elemente aus der Zeit der mexikanischen Ureinwohner mit christlichem Brauchtum. Im asiatischen Raum ist die Tradition des Tanzes von Skelettwesen, den sogenannten „Citipati“, den Geistwesen, die am Friedhof für Ruhe sorgen und dem Mahakala, dem Herrn über die Lebenszeit untergeordnet sind im Buddhismus verbreitet. Sie sind auf den vielfigurigen Thankas, den aufrollbaren textilen Wandbehängen, auf Teppichen und Gefäßen aus den Tempeln des lamaistischen Buddhismus zu sehen. Sie tanzen und lachen und sind als Vermittler

zwischen den Toten und den Gottheiten tätig. Wissenschaftlich können Zusammenhänge zwischen diesen sehr ähnlichen Bildtraditionen (noch) nicht in Zusammenhang gebracht werden. Wunderlich bemerkt diesbezüglich: „Die Beschäftigung mit diesem Phänomen fordert jedem Einzelnen eine Grundsatzentscheidung ab: Entweder glaubt man an kulturübergreifende psychologische Muster oder man versucht, die Überlieferungswege durch die Jahrhunderte hindurch und über die Grenzen der Kontinente hinweg nachzuvollziehen.“³

Das Genre des Totentanzes, das in dieser Arbeit Referenzpunkt sein soll, ist der monumentale, mittelalterliche Totentanz, der die Figur des Todes mit zum Tod geweihten Personen verschiedener Stände in unterschiedlichem Alter zeigt. Den Bildern sind jeweils Verse beigefügt, die den Dialog zwischen den sich wehrenden Sterbenden und dem Tod wiedergeben. Der schickt sich dabei an, die Menschen tanzend mit sich fort zu führen. Die Bewegtheit des Tanzes wird in den Bildern sichtbar. (Vgl. Abb. 1)

Eine wesentliche Bedeutungsänderung erfährt der mittelalterliche Totentanz in der Neuzeit: Mit der Holzschnittserie, die vermutlich um 1524 unter dem Titel „Simulachres & historiées faces de la mort“ nach den Vorlagen von Hans Holbein dem Jüngeren publiziert wurde, geht eben diese wesentliche Komponente des Totentanzes verloren, nämlich der Tanz und die Dialoge zwischen den Paaren. Holbein zeigt in seinen räumlich sehr bewegten Figurenpaaren zwar die verschiedenen Stände, Alter und beide Geschlechter, allein die Bewegung des Tanzes ist nicht mehr zu sehen und der Reigen aller Figuren zum Totengericht hin fehlt ebenso. Holbein zerlegt den Reigen in einzelne, völlig unterschiedliche, voneinander unabhängige Szenen, die die unabwendbare Begegnung mit dem Tod zum Inhalt haben und in denen je nach Stand und Alter komplexe Sittenkritik geübt wird, wie es die Gesellschaft der Neuzeit mit den beginnenden reformatorischen Bestrebungen liebte. (Vgl. Abb. 2) Es handelte sich bei der weit verbreiteten Holzschnittserie, die über die Jahrhunderte viele Auflagen erlebte, um ein Druckwerk für gebildete Bürgerinnen und Bürger, die sich an der inhärenten Gesellschaftskritik ergötzen konnten. Ab dem Zeitpunkt der Veröffentlichung war es vor

³ Wunderlich 2001, S. 124.

allein diese Druckvorlage, die man bei der Rezeption des Totentanzgenre vorwiegend heranzog und die zum Vorbild für viele folgenden Totentänze vor allem in der Barockzeit wurde.⁴

Der Totentanz als Begriff und Genre in der makabren Kunst nimmt seit jeher eine Sonderrolle ein. Dies wird vor allem die Geschichte des Totentanzes zeigen, bei der deutlich wird, dass sich dieser über die Jahrhunderte erhalten, aber vor allem im 20. Jahrhundert stark verändert hat. In den Darstellungen des Mittelalters kommt keine Gottheit, kein Heiliger, keine erlösende Frohbotschaft vor. Dem entsprechend ist der Totentanz immer außerhalb des Gotteshauses im Bereich des Friedhofes verortet. Allein die Begegnung, der Tanz des Individuums in seiner spezifischen weltlichen Funktion, seinem Stand, seinem Geschlecht, seinem Alter mit dem Tod ist Thema des Bildes. Traditionell war der Totentanz von seiner Geschichte her Teil der Predigten der Mönche von Bettelorden. Er entstand in Europa aus einer Umdeutung der lebhaften, heidnischen Bestattungs- und Trauerrituale durch die Geistlichen im Spätmittelalter. Tänze und vor allem Totentänze im Bereich der geweihten heiligen Stätte des Friedhofes und der Kirche wurden von der Geistlichkeit als nicht angebracht angesehen und sollten aus diesem verbannt werden.

Im Dienst der Predigten der Dominikaner, machten die monumentalen mittelalterlichen Totentänze den Gläubigen einerseits die Bekehrung durch Verbreitung von Angst schmackhaft und andererseits wurde ein zutiefst grundlegender Gedanke der Gleichheit aller Menschen - zumindest zum Zeitpunkt des Todes - weitergetragen. Der Tod, der große Gleichmacher, der nichts und niemanden vergisst oder zurücklässt und die in der Hierarchie Unerreichbaren mit ihren Verfehlungen und Sünden konfrontiert, bekam eine Gestalt und Rolle. Er ist ein zynischer Verführer, Tänzer, Mahner, aber auch Partner, genauer ein Tanzpartner in der letzten Stunde. Der Tod wurde in den verschiedensten Verwesungsstadien dargestellt. Gesamtheitlich sind es dreiste, bei Frauengestalten vor allem beschämende auf die Sexualität anspielende Szenen, die sich vor den Augen des Betrachters abspielen und diesem Angst und Bange machen, vor allem im Zusammenhang mit den dazugehörigen Versen. Der monumentale mittelalterliche

⁴ Link 1993, S. 12.

Totentanz wird als moralisch-didaktische Bilderfindung christlicher Kunst genutzt und dient durch seine makabren Szenen als Attraktion. Leßmann benennt die 3 Ziele dieser bekehrenden Funktion: 1. Die Darstellung der Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, ungeachtet ihres Standes, Alters und Geschlechts, 2. Die Vorstellung des Vanitas Gedankens – der Vergänglichkeit aller irdischen Werte, 3. Die Verbildlichung des „Memento Mori Gedankens“. Die Unausweichlichkeit des Todes gemahnt zur Vorbereitung der Seele auf das Jenseits. Der Betrachter soll sich als Teil des Reigens erkennen.⁵

Der Totentanz erscheint in unterschiedlichen literarischen und bildkünstlerischen Variationen bis in unsere heutige Zeit. Das gemeinsame Thema, das Grundelement, das bei den Untersuchungen zu diesem Genre im Vordergrund steht, ist die kontrastierende Darstellung von Tod und Mensch in einer bildhaften Aussage.

Die Faszination des Genres bis in unsere Zeit hat nach Friedrich W. Kasten damit zu tun, dass die Totentanzidee im Laufe der Zeit zu einer Art Volksgut geworden war und immer wieder von Künstlern und Künstlerinnen bis in unsere Zeit rezipiert wurde und wird.⁶ Die Bildidee steht dabei fest, ohne dass es einen dogmatischen Darstellungskanon zu befolgen galt. Das historische Vorbild ist für die einzelnen Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem Genre über die Jahrhunderte befassten, zum Ausgangs- und Anknüpfungspunkt neuer Formulierungen geworden. Die Abfolge von Szenen, die Dialektik von Text und Bild, Tod und jeweiligem Tanzpartner/Tanzpartnerin ergeben die Dynamik im bildlichen Reigen. Der Totentanz besitzt eine einfache ästhetische Struktur, innerhalb derer auch eine vollständige Bedeutungstransformation möglich ist.⁷ Das Repertoire der darstellerischen Ausprägungen ist unüberschaubar und den historischen und gesellschaftlichen Anlässen der jeweiligen Zeit unterworfen. Als Beispiel der Vielfalt seien die hochexpressiven Darstellungen aus der Zeit des Ersten Weltkrieges, die

⁵ Leßmann 2008., S. 17.

⁶ Kasten nach 1884, S. 44

⁷ Peter Zawrel 1990, S. 12.

zeitkritischen Beispiele vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg, sowie die fotografischen und filmischen Variationen des späten 20. Jahrhunderts genannt.

Dass die Gesamtszenerie bis heute „Tanz“ genannt wird, weist darauf hin, dass in ferner Geschichte einmal eine andere Bedeutung vorherrschte.

Der Reigen, der Tanz stellt das Auf- und Ab des Kommens und Gehens auf diese Welt mit seinen vielfältigen auch sehr schönen Lebensrhythmen dar. Ein weltberühmtes Beispiel dafür ist der Tanz der drei Grazien in Botticellis „La Primavera“, die mit ihren Armbewegungen dieses Auf- und Ab andeuten. Der Tanz begleitete die Menschen in allen Lebenslagen und vormals – so zeigt es die Geschichte - auch am Friedhof an den Gräbern der Toten oder nach Begräbnisfeiern, um die, die vor uns lebten zu ehren, um sich im Positiven mit ihnen zu verbinden, sie mit dem Brauch ins Leben mit einzubinden.

Parallel zur Entstehungszeit der monumentalen Totentänze gab es auch die grafischen Darstellungen der einzelnen Szenen in Form von Einzelbildern, die für die individuelle Anschauung gedruckt wurden. Bei beiden Medien steht im Hintergrund die Bußpredigt, die sich der Bilder bediente, die die sinnliche Wahrnehmung des Gehörten vertiefen und den Menschen das „Memento Mori“, die „Bekehrung“ bei jedem Kirchgang in Erinnerung rufen soll, als Mittel der Unterweisung der Schriftunkundigen, aber auch der Gebildeten.⁸

Das ursprüngliche Medium des Totentanzes ist eigentlich das monumentale Gemälde mit den Versen unter oder über den Bildern, das im öffentlichen Raum im Bereich der Kirche und des umgebenden Friedhofes oder auf Brücken für das gemeinsame oder alleinige Betrachten, Lesen und Erleben im Alltag oder im Zusammenhang mit den kirchlichen Rhythmen gemalt wurde.

Die in dieser Diplomarbeit bearbeiteten Beispiele verdeutlichen, wie unterschiedlich die Rezeption dieses Genres bis heute erfolgt, allerdings werden gewisse Grundkomponenten z.B. die Präsentation des Werkes in einem der breiten Öffentlichkeit zugänglichen Raum, die Verbindung mit einem Text oder einer Predigt,

⁸ Kasten nach 1884, S. 23.

die Begegnung des Einzelnen mit dem Tod, der als Gerippe dargestellt wird, sowie der Tanz immer verwendet.

Ziel dieser Arbeit soll es sein exemplarisch auszuführen, wie unterschiedlich dieses Genre von Künstlerinnen und Künstlern genutzt wird, um unterschiedlichste Deutungsebenen zu berühren. Im Gegenzug ist jeder Teil der Rezeptionsgeschichte auch immer eine Auseinandersetzung mit den Krisen der Zeit, mit den persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Schockzuständen, die der Tod auslösen kann. Immer aber dient er dazu zu mahnen und gleichzeitig bannt die Verbildlichung die Angst, nicht zuletzt durch den Rhythmus des Tanzes, der sich immer weiter bewegt, wie das Leben fortschreitet in seiner Gleichzeitigkeit.

2.1 Definitionen des Totentanzes

Was unter einem Totentanz zu verstehen ist, darüber existieren unterschiedliche Auffassungen. Betrachtet man die ganze Bandbreite der Ausprägungen, dann kann man darunter die bildlich, literarisch und auch musikalisch vermittelte Vorstellung vom Spielmann Tod verstehen, der die unterschiedlichen Stände, beide Geschlechter und die Vertreter und Vertreterinnen unterschiedlicher Lebensalter zum Tanz auffordert oder nach seiner Pfeife tanzen lässt und auch die Verbildlichung von Totentänzen, die real am Friedhof oder an Gräbern von Ahnen vollzogen wurden aber auch von Toten, die am Friedhof tanzen. Totentänze stammen eindeutig aus dem Bereich der Sepulkralkultur.

Die ursprüngliche Form des Totentanzes die im Hochmittelalter entstanden ist und in dieser Arbeit als bildliche und ikonografische Referenzform aller beschriebenen Totentänze fungiert, findet im Lexikon des Mittelalters folgende Definition: „Darstellung einer meist durch erläuternde Verse ergänzten Figurenreihe in Reigenform, bei der eine lebende Figur, als Vertreter eines Standes oder Lebensalters gekennzeichnet, und ein Toter (verwesender Leichnam, mumienartig mit »Bauchschnitt« oder als Skelett) jeweils

Paare bilden.“⁹ In diesem Lexikon wird zuerst A. die Ikonografie und B. die Literatur beschrieben. Bei der Literatur wird darauf verwiesen, dass die deutsche und die französische Totentanz-Tradition eine Erscheinung des 15. Jahrhunderts sei, deren Entstehung und Ausbildung weder mit der Pestkatastrophe von 1348 noch mit späteren Seuchen direkt in Verbindung zu bringen sei. Sie gehöre vielmehr – von Dominikanern und Franziskanern gefördert – in den allgemeinen Rahmen der Todesdidaktik, in der die Aufforderung zu einem christlich-bußfertigen Leben in Text und Bild einen zunehmend drastischen Ausdruck gefunden hätte.¹⁰

Totentänze sind im Bereich von Friedhöfen, Kreuzgängen, auf den dem Friedhof zugewandten Mauern der Kirche, auf Beinhäusern am Friedhof zu verorten. Sie erscheinen als monumentale Malereien im öffentlichen Bereich. Zeitgleich erscheinen auch Druckwerke, wie Holzschnitte in Form von Blockbüchern, Bilderbogen und Einblattdrucken. Viele heute nicht mehr erhaltenen Wandbilder sind uns heute noch durch Nachzeichnungen, Kopien und Kupferstiche erhalten. Sie verbreiteten sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts als „Danse macabre“ von Frankreich aus nach Deutschland, der Schweiz, nach Österreich, den Niederlanden, nach Italien und Spanien und nicht zuletzt nach England.

Das älteste, bis heute erhaltene Beispiel eines monumentalen Totentanzes ist in der Auvergne in der Abteikirche St. Robert, La Chaise-Dieu zu finden. Es entstand vermutlich um 1410. Charakteristisch für die monumentalen mittelalterlichen Totentänze ist, dass die Toten in wildem Tanz in Aktion treten, die Sterbenden aber eher zögerlich dem Reigen folgen. Dargestellt werden alle Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände, beider Geschlechter und alle Lebensalter. Eingeleitet werden die Totentänze, die meist einen Reigen aller Beteiligten in eine Richtung zeigen, von Predigerdarstellungen, erweiternd werden oft auch Szenen von musizierenden Toten, der Kreuzigung, das Jüngste Gericht oder den Höllenschlund und dem Sündenfall gezeigt, bei dem ja die

⁹ Grams-Thieme 1997, T I, 8, Sp. 898-899

¹⁰ Grams-Thieme 1997.

Bewusstheit über die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts seinen Aufgang genommen haben soll.

Die eindeutige Botschaft an den Betrachter, die Betrachterin lautet: Es kann jeden treffen, dem Schicksal sterben zu müssen entgeht niemand, die Stunde weiß niemand. Die Veranschaulichung der kirchlichen Ständelehre und ihrer Unauflöslichkeit auf Erden – da sie ja von Gott gewollt ist - und gleichzeitig die Androhung der Aufhebung der gesellschaftlichen Position und Bedeutung des Einzelnen im Jenseits herbeigeführt durch den Tod, der einen noch dazu mit der Aufforderung zum Tanz dorthin befördert macht die Faszination dieses Genre aus.¹¹ Totentänze sind also eine Mahnung und solidarische Aussicht auf eine Gleichbehandlung vor dem Gericht Gottes, bei dem alle Seelen nach den Moralvorstellungen der christlichen Kirche gerichtet werden und - entsprechend Ihrer Taten und nicht ihres Standes - wieder einer göttlichen Einordnung anheimfallen: Vorhölle, Fegefeuer, Hölle und Paradies bzw. Himmel. Auf den Friedhöfen des Mittelalters, die immer ein Ort regen Treibens und großer Bewegung waren, sollte dies durch die monumentalen Totentänze vermittelt werden.

In den romanischen Ländern wird das Genre des Totentanzes in der Neuzeit als Bildthema aufgegeben. In den nördlichen Ländern erreicht es in der Form des Holzschnittes durch Hans Holbein d. J. einen weiteren Höhepunkt und bleibt bis in die Gegenwart als Bildmotiv beliebt.

2.2 Geschichte des Totentanzes

Das Motiv des Totentanzes entstand wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Über die tatsächliche Herkunft des Dargestellten gibt es eine Fülle von Mutmaßungen. Die Frage, ob in erster Linie literarische oder bildliche Vorlagen ausschlaggebend waren oder die im Mittelalter weit verbreitete Lust am Tanz und an den Mysterien- und Moraliitätenspielen der Zeit eine entscheidende Rolle spielten, lässt sich aus einem

¹¹ Wunderlich, 2010, S. 46.

Mangel an frühen Überlieferungen bis heute nicht eindeutig beantworten. Trotzdem seien hier einige entscheidende chronologische Anhaltspunkte aufgelistet.

Der Ursprung des bildnerischen Genes des monumentalen Totentanzes entspringt dem weit verbreiteten heidnischen Volksglauben und dem Brauchtum im Zusammenhang mit Bestattungs- und Trauerritualen in den verschiedensten Regionen Europas, bei denen auf oder an den Gräbern gegessen, gesungen und getanzt wurde. Zeugnisse dafür finden sich in heidnischen und frühchristlichen Nekropolen. Die umfangreichsten Quellen sind allerdings die vielen Synodalakten, Konzilsbeschlüsse und Beichtspiegel, die nachweisen, wie sehr diese Bräuche den kirchlichen Vertretern missfielen und von ihnen durch Erlässe und Verbote unterbunden werden sollten. „Nachdem Verbote nicht halfen, versuchten Geistliche, dem Toten- respektive Friedhofstanz im Hohen Mittelalter eine Wendung im unmittelbar christlichen Sinn zu geben. Sie ersannen Bilder und Texte, welche die Sünder an ihr Ende erinnern und zu gottesfürchtigem Lebenswandel bekehren sollten.“¹² Diese Bilder waren die Totentänze.

Auf den monumentalen Totentänzen sind Friedhofskanzeln dargestellt, auf denen die Bettelordensleute zur Buse aufriefen. Der Prediger ist bei den hochmittelalterlichen Totentänzen ein Teil der Totentanzszenen. Prediger nutzten die Totentanzbilder, oder makabre Texte oder Erzählungen um Almosen, Ablass und testamentarische Verfügungen zu ihren Gunsten zu erwirken.

Eine wesentliche historische Grundlage zur Verbreitung des Totentanzmotives hat mit Sicherheit die Fülle des geschauten Todes zur Zeit der Pestepidemien im 14. und 15. Jahrhundert und die Gespaltenheit der Kirche während des großen Schismas (1378-1417) gespielt. Der Schock der Epidemie und der Verlust der kirchlichen Einigkeit führten wohl zu Verzweiflung und einem Gefühl von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein. Diese Voraussetzung manifestiert sich in der Umbildung der Todesgestalt im Totentanz vom verwesenden Spiegelbild des Ständevertreters hin zur Personifikation des Todes, der nicht als Gesandter Gottes, sondern als unabhängige Person mit souveränem Recht

¹² Wunderlich, 2021, S. 47.

beinahe willkürlich in den Szenen der Totentanzfresken zu agieren scheint.¹³ Die mögliche Schreckensabfolge für die Gläubigen wird in den Predigten mit der Konfrontation mit dem Tod und dem letzten Gericht skizziert. Da der Totentanz von seiner Funktion her vor allem ein „memento mori“ ist, wird der Teufel und die Hölle nicht dargestellt.

Die monumentalen hochmittelalterlichen Totentänze sind ein bildliches und literarisches und seit dem Barock auch ein szenisch verwirklichtes Phänomen.

Bis heute gibt es zwei gegensätzliche Ansichten, was zuerst da war: Die grafischen Darstellungen oder die monumentalen Wandgemälde. Da vorwiegend die Monumentalgemälde die Zeiten überdauert haben, kann von der Quellenlage her diese Frage nicht mehr schlüssig nachvollzogen werden.¹⁴ Diese Auffassung, dass die monumentalen Totentänze von den grafischen Totentänzen abhängig sind vertritt Rosenfeld, der in seinem umfangreichen Werk zum Thema Totentanz einen Stammbaum der Totentänze erstellt hat, in dem die rein literarischen, monologischen und dialogischen Totentanzdichtungen im 14. Jahrhundert am Beginn der Entwicklung stehen. In der Nachfolge dieser würden der Würzburger Totentanz von 1350 und der französische *Danse de macabré* von 1375 als Bilderbogen folgen. Die erste bis heute nachzuweisende Übernahme dieser Vorbilder erfolgte dann in der Abteikirche La Chaise-Dieu in der Auvergne und 1424 im Totentanz des Pariser Franziskanerklosters Aux SS. Innocents. Eine gegensätzliche Auffassung vertritt Franz Link, der die Wandmalereien auf Friedhofs- und Kirchenmauern, die eine allgemeine Bekannt- und Beliebtheit hatten in den Holzschnitten mit begleitendem Text durch den Buchdruck übernommen und verbreitet gesehen hat.¹⁵ Dazu ist anzumerken, dass die Totentänze im Mittelalter immer begleitend zur Bußpredigt gesehen werden müssen. Die meisten Totentänze werden durch die Worte eines Predigers eröffnet und die Bilder dienten der

¹³ In den frühen Totentänzen erschienen die Sterbenden ihren eignen Totenfiguren, d.h. sich selbst als verwesende Leichen. Schiretz, Thomas, *Der Totentanz – Von der Bildidee zur szenischen Darstellung*, in: *Museum Österreichischer Kultur und Ausstellung Triumph des Todes*, 1992, Eisenstadt 1992, S.1f.

¹⁴ Rosenfeld 1974, S. 301 ff.

¹⁵ Neumann et al. 1998, S. 10.

Sichtbarmachung des Wortes, wie es zu der Zeit auch bei den Armenbibeln der Fall war. Die Predigt, d.h. das Wort hatte klar Vorrang vor dem Bild, das als didaktisches Hilfsmittel gesehen werden kann. Über die Pilgerwege und die Missionierung und Reisetätigkeit der Mönche wurde das Genre über weite Strecken durch ganz Europa verbreitet.

Welche ursprünglichen Szenendarstellungen und ikonografischen Vorbilder gab es vor den uns am deutlichsten bekannten monumentalen Totentanzdarstellungen des Hochmittelalters?

Die ursprüngliche Textform, die den Totentanzversen und damit den textlichen Vorlagen der bildlichen Totentänze voraus gehen, sind die seit dem 13. Jahrhundert auftauchenden, weit verbreiteten Vergänglichkeitsgedichte, die „Vado Mori“ in denen die Vertreter der einzelnen Stände in zwei Versen beklagen, dass sie sich nun aufmachen zu sterben und dies unausweichlich ist. Vado mori (ich mache mich auf, um zu sterben) haben zwei Merkmale mit den Totentänzen gemeinsam: Die Gleichheit aller Stände und die Unausweichlichkeit des Todes, sowie die intime Begegnung mit dem Tod.¹⁶

Reinhold Hammerstein nennt einen lateinischen Urtext und seine deutsche Übersetzung aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts, der in einer 1443/47 entstandenen Heidelberger Handschrift (Cpg 314) zu erkennen ist als erstes Vorbild. Die Handschrift wurde von Sisismund Gossembrot, einem bibliophilen Juristen, wahrscheinlich für Margarethe von Savoyen, in Latein und alemannisch- mittelhochdeutscher Mundart verfasst. Ort und Zeit der Entstehung des lateinischen Textes und seiner deutschen Übersetzung sind umstritten. Dieser Text ist dann erst im 15. Jahrhundert wieder verbreiteter.¹⁷

Für die meisten Forscher zum Thema „Totentanz“ oder „Danse Macabre“ gilt der monumentale Totentanz auf der Friedhofsmauer der Franziskanerkirche Aux S.S. Innocents in Paris als die früheste uns überlieferte Darstellung des Totentanzes. Dieser wurde im 17. Jahrhundert wahrscheinlich im Zuge eines Straßenbaues zerstört. Der

¹⁶ Kaiser, 1989.

¹⁷ Hammerstein, 1980.

Entstehungszeitpunkt ist in einem Tagebuch eines Pariser Bürgers aus dem Jahr 1424 überliefert. Gemalt wurde der Totentanz in den Jahren 1424 und 1425 mit Text und Bild auf der Wand des Friedhofes. Verschiedene Stände, vom Papst und Kaiser angeführt, wurden in Begleitung eines tanzenden Todes dargestellt. Die Szenen wurden durch einen Text eingeleitet, der die Unausweichlichkeit des Todes mit einfachen Worten verdeutlicht. Die Verbreitung des Genres war zu diesem Zeitpunkt aber bereits eingeleitet worden. Überliefert ist dieser Totentanz in dem Druck von Guyot Marchant von 1485. Die Rezeption dieses Totentanzes kann man bis nach England verfolgen.

Das nächste große Werk, das nachfolgende Kunstwerke zu beeinflussen schien, ist der Basler Totentanz, der nach der Pest in der Stadt 1440 entstand. Dieser Totentanz war noch bis ins 18. Jahrhundert Vorbild im süddeutschen Raum. Der Lübecker Totentanz von 1463 oder 1466 war Vorbild im norddeutschen Raum.¹⁸

In der Neuzeit erfährt das Thema des Tanzes mit dem Tod oder den Toten, wie sie bei den monumentalen Totentänzen des Mittelalters immer gezeigt werden, eine gravierende Transformation. Hans Holbein stellt in seinen situationsgebundenen Todesbildern keinen Tanz mehr dar. Es entsteht durch seine berühmte Holzschnittfolge „Simulachres de la mort“ die Bildidee der Begegnung mit dem Tod in alltäglicher Umgebung. (Vgl. Abb. 2) Trotzdem die Holzschnittfolge von Holbein so weite Verbreitung fand, blieben die von seinem Werk beeinflussten Totentänze mit den mittelalterlichen Totentänzen verbunden. Das Genre entwickelte sich weiter und wurde in der Folge von ihrem Umfeld dem Friedhof, dem Kirchenraum losgelöst. Allerdings war dieses Druckwerk fortan Vorbild für unzählige Kunstwerke im sakralen Raum.

Eine wahre Blütezeit erlebte das Totentanzthema in der Barockzeit zwischen 1600 und 1700 im katholischen Süden. Ein Zentrum ist zu dieser Zeit die Mittelschweiz. Zu den Werken von damals, zählt z.B. die berühmte Bilderfolge von Kaspar Meglinger auf der Spreuerbrücke in Luzern. Diese Brücke mit ihren 71 Bildern in den Giebelfeldern der Holzbrückenüberdachung ist von der Barockzeit bis heute eine Attraktion und ist der erste Totentanz im profanen Raum, losgelöst vom Ort der Bestattung. Bei diesen Bildern

¹⁸ Neumann et al. 1998.

ist der Tanz, wie bei dem Vorbild von Holbein verschwunden und es sind Begegnungen mit dem Tod im alltäglichen Lebensumfeld der unterschiedlichsten Personen.

Das Totentanzthema wurde sowohl von der Reformation wie auch von Seiten der Jesuiten in der Gegenreformation „benutzt“, um den „wahren“ Glauben zum Sieg zu verhelfen und die Gläubigen zu Umkehr und Buße zu ermahnen.

Einen Einfluss auf die Darstellung der Totentanzikonografie nahm auch der „Totenspiegel der menschlichen Hinfälligkeit“ von Abraham a Santa Clara am Ende des 17. Jahrhunderts. Die Bilddarstellungen von in Meditation versunkenen Mönchen mit dem Totenschädel, sowie belehrende Bildthemen kommen, beeinflusst durch diesen dazu. Die Totentänze von Wondreb, Babenhausen und jene der „Toden-Capell zu Loreto in Wien“ (um 1709 entstanden und 1784 zerstört) sind von dieser Neuerung beeinflusst.

Im 18. Jahrhundert ist das Motiv des Totentanzes bei Friedhofskapellen sehr verbreitet. Vorbilder für diese blieben die Totentänze von Basel aber auch die Holzschnitte von Holbein. In der Zeit nach dem Barockzeitalter sind die grafischen Totentänze bereits wichtiger als die an öffentlichen Orten gemalten Totentänze. Sie transportieren Gesellschafts- und Systemkritik im Zusammenhang mit der Revolution.

Im 20. Jahrhundert werden die beiden Weltkriege zu Auslösern von vielen entstandenen Totentänzen in den unterschiedlichsten Techniken und in unterschiedlichsten Ausprägungen. Man unterscheidet zwischen den Totentänzen der Zwischenkriegszeit und jenen der Nachkriegszeit.

Die Entwicklung des Genres ist im Laufe des 20. Jahrhundert einer zunehmenden Abstraktion und individuellen, künstlerischen Umformungen unterworfen. Der Totentanz wird zunehmend standortungebunden. Zur Mahnung an die Mitmenschen entstehen im Zusammenhang mit sakralen und sepulkralen Räumen einige bemerkenswerte Totentänze.¹⁹ Drei davon werden in dieser Arbeit beleuchtet.

¹⁹ Neumann et al. 1998.

3 Der Metnitzer Totentanz

3.1 Pragmatik - Wozu wurde der Totentanz an den Außenwänden des Karners der Pfarrkirche in Metnitz geschaffen?

Das Totentanzfresko in Metnitz reiht sich in seiner Funktion ganz in die Tradition der anderen monumentalen Totentanzdarstellungen des späten Mittelalters. Diese sollen in erster Linie im Zusammenhang mit ihrer Umgebung gesehen werden. Totentänze begegnen im Umfeld von Bestattung und Friedhof und sie fügen sich dort in die Friedhofsikonographie ein. Wenn auch die Bildtradition profan erscheint, so war die Funktion der Totentänze doch religiös. Sie erinnert die Menschen daran, die irdischen Werte, wie Schönheit, Macht, Reichtum, Ansehen angesichts der Vergänglichkeit all dessen, Buße zu tun und zu reflektieren, wie und wofür man seine Talente einsetzt, um in das Reich Gottes zu gelangen. Allerdings fehlt bei jedem Totentanz und auch in Metnitz eine Darstellung desselben z.B. durch das Jüngste Gericht. Diesbezüglich bleibt festzuhalten, dass die Kirche die Popularität dieser Bilder nutzt und sie in ihr Lehrgebäude mit aufnahm. Sie hatten die frühen Bedeutungsinhalte für ihre Zwecke umgewandelt. Der Tanz wurde zur schaurigen Szene und diese wurde als Mittel zum Zweck der Buße dargestellt. In erster Linie aber stellt er nichts anderes dar als es am Friedhof geschah und geschieht – die Begegnung mit dem Tod. Es kann gesagt werden, dass sich nur jene Kirchengemeinden einen Totentanz leisten konnten, die auch das Geld dafür hatten. Die ikonographische Ausschmückung einer Kirche ist immer im Zusammenhang mit dem Wohlwollen der Stifter zu sehen.

In Metnitz scheint noch eine spezielle Komponente hinzugekommen zu sein. Der Autor Erwin Koller erwähnt in diesem Zusammenhang, dass im Markt Metnitz ein merkantiles Interesse zur Entstehung des Totentanzes beigetragen haben könnte. Sie scheinen die Fresken auch als Lockmittel für Pilger und Schaulustige eingesetzt zu haben. Metnitz hatte mit dem benachbarten Wallfahrtsort Grades eine Konkurrenzsituation. Beide Orte hatten kurz aufeinander um Allerheiligen ihre Jahrmärkte. Koller meint, dass die

Kaufwilligen, um den berühmten Totentanz einmal zu sehen, lieber den Markt in Metnitz als jenen in Grades besuchen sollten.²⁰

Es kann also festgehalten werden, dass Funktion und Intention der Stiftung eines monumentalen Totentanzes mit der beeindruckenden Ikonographie und Größe, das Anlocken von Käufern und Besuchern des Marktes waren. Bilder dienten also auch den merkantilen Interessen von Pfarrgemeinden und galten weithin als Sehenswürdigkeit, die man besuchen sollte.

In Metnitz wird seit dem Mittelalter sowohl der monumentale Totentanz an der Außenwand des Karners als auch ein Totentanzspiel als Volksschauspiel dargeboten. Dieses findet alle 4 Jahre statt und wird bis heute aufgeführt. (Abb. 3) Sowohl der Freskenzyklus als auch das Totentanzspiel gehen auf das Mittelalter zurück. Die Texte des Spieles und jene Sprüche unter den Fresken unterscheiden sich allerdings. Im Spiel werden verschiedene Liedtexte aus dem 16 und 17. Jahrhundert zu einem liturgischen Szenenspiel zusammengefasst, welches die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod gemahnt und zur Buße aufruft.²¹ In Metnitz ist der große Freskenzyklus auch die stationäre, bildliche Manifestation des szenischen Spiels, das sich bis heute großer Beliebtheit erfreut.

3.2 Semantik - Was ist der Bildinhalt des Freskozyklus?

Das Totentanzfresko in Metnitz ist entlang der Außenmauer des achteckigen Gebeinhauses – auch Karner genannt – auf einer Länge von 50 m und einer Frieshöhe von 1,20 m gemalt. Es wurden 25 Tanzpaare von einem unbekannten Künstler um 1500/1540 dargestellt. Die Originale sind im örtlichen Totentanz-Museum ausgestellt. Die Reproduktionen am Karner bieten dem Besucher aber auch heute einen guten Eindruck der mittelalterlichen Bildwirkung. Das Ensemble von Kirche, Friedhof und Karner ergeben eine ursprüngliche Gesamtwirkung. Der spätgotische Karner befindet

²⁰ Koller (1980), S. 139-168.

²¹ User 2022.

sich südlich der Pfarrkirche. Er ist zweigeschossig und oktogonal. Das Untergeschoß diente als Aufbewahrungsstätte der Gebeine. Das Obergeschoß als Kapellenraum. Beim Kapelleneingang im Norden beginnt und endet der Bilderfries jeweils mit einem predigenden Mönch.

Die Tanzpaare – die einem Reigen gleich - um den Karner zu ziehen scheinen – tanzen einen Paartanz, manchmal spielt der Tod dem Sterbenden mit einem Instrument den Tanz, z.B. dem Bettler. Am Beginn des Reigens steht der Papst, der mit seinem Begleiter dem Tod direkt auf den Höllenschlund zugeht. In der Reihenfolge der oberdeutschen Totentanztradition folgen ihnen in der kanonischen Ständereihenfolge die übrigen 24 Tanzpaare: Kaiser, Kaiserin, König, Kardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Chorherr, Akademiker, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Nonne, Krüppel, Koch, Bauer, Kind und Mutter.

Die Personifikationen des Todes sind abwechslungsreich, bei jedem Paar in einem anderen Verwesungsstadium manchmal als schwarze, dann wieder als hellbraune Hautskelette dargestellt, bei denen die Innereien durch den gesetzten Bauchschnitt fehlen oder noch teilweise heraushängen. Die Hautfarbe des Todes, der das Kind holt, ist schwarz. Er hat ein weißes Leichentuch um die Schultern. (Abb. 4)

Hinter den Tanzpaaren ist eine Mauer dargestellt, hinter der der Himmel zu sehen ist. Manchmal gibt es Bäume oder eingebautes Mobiliar, wie Wiege oder Kanzeln. Als Abschluss und Rahmung oben und unten sind Ornamentbänder in Ocker gemalt. Am Anfang und Ende des Totentanzfresko stehen unter den Predigern die Texte ihrer Moralpredigten. Unter den Tanzpaaren ist der dazugehörige Dialog des Todes mit seinem Opfer zu lesen. Er ist in gotischer Schrift und in einem, noch vom Mittelhochdeutschen beeinflussten, frühen Neuhochdeutsch verfasst.

Als Beispiel sei hier der Text zum Bild mit dem Kind zuerst in Mittelhochdeutsch, dann in der heutigen Sprachtradition gegeben:

Tod:

Kreuch her an du mußt hy tanczen lern (Kriech heran, du musst hier tanzen lernen)

Weyne adir lache ich hore dich gern (weine oder lache, ich höre dich gern)

Hettistu den totten yn dem munde (Hättest du die Mutterbrust in dem Munde)

Es hilft dich nicht an desir stunde (es hilft dir nicht zu dieser Stunde.)

Kind:

Awe liebe miter meyn (O weh, liebe Mutter mein,)

Eyn swarczer man czeut mich do hyn (ein schwarzer Mann zieht mich dahin)

Wy wiltu mich nw vorlan (Wie willst du mich nun verlassen,)

Nw muß ich tanczen und kann noch nicht gan (nun muss ich tanzen und kann noch nicht gehen.)²²

3.3 Syntaktik - Wie ist die Komposition des Freskos?

Das Fresko dient einer Funktion, dem entsprechend muss der Künstler der Friesacher Malerschule eine leichte und gleichzeitig eindrucksvolle Art der Darstellung der Szenen wählen, die der Architektur, der Örtlichkeit, den Auftraggebern und den Rezipienten dient. Er wählte mit großer Wahrscheinlichkeit die Vorlage des Holzschnittbuches des sogenannten „Heidelberger Blockbuches“. (Abb. 4) Dieses folgt in Bild und Text dem Aufbau des oberdeutschen Totentanzes und wurde 1465 in Basel gedruckt. Es wird allgemein angenommen, dass es die Urform des berühmten Basler Totentanzes von 1439 wiedergibt. Sowohl die Darstellungen der Figurenpaare als auch die Texte von Metnitz haben nachweislich ihr Vorbild in dem Blockbuch.²³

Zur leichteren Lesbarkeit trägt die Nähe des Freskos zum Betrachter bei. Der Künstler hätte den Fries auch unter die Überdachung setzen können, dann wären die Fresken sicher länger und besser erhalten geblieben, so sind die Szenen und der Text dem Auge des Betrachters nicht fern, sondern nahe. Die gotische, ornamentale Rahmung setzt die Begrenzung. Die Figurenpaare werden alle vor einer verputzten Mauer tanzend dargestellt. Nichts lenkt von den Paaren ab und vor der grauen Wand leuchten die

²² Staunig 2001, S. 30,31.

²³ Wunderlich 2001.

bunten Farben der Kleidung und kommen so kontrastreicher zur Anschauung. Die Szenen finden im Freien statt, das zeigt der gemalte blaue Himmel.

Die Figuren selbst sind - dem Stil der Gotik entsprechend - sehr bewegt und mit starker Körperbetonung gemalt. Sie sind schlank und ihrem Stand gemäß in der zeitaktuellen mittelalterlichen Kleidung dargestellt. Die stiltypischen, sich wiederholenden, tiefen Schüsselfalten betonen die Bewegungen des Körpers im Tanz.

Die Tanzpaare sind sehr variantenreich in ihrer Interaktion dargestellt. Einmal spielt der Tod ein Musikinstrument zum Tanz, einmal ist er selbst Tänzer, manchmal führt er sein Opfer an der Hand, manchmal scheint er es zu umtanzen. In Metnitz ist der Totentanz wie ein Reigen dargestellt, da die Paare ganz knapp aneinandergereiht und wie eine Prozession zum Höllenschlund hin unterwegs sind.

3.4 Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Totentanz in Metnitz zu den anderen deutschsprachigen, monumentalen Totentanzdarstellungen im Mittelalter?

Das Totentanzfresko von Metnitz gehört wegen seiner Größe und seinem Alter zu den bekanntesten in der Reihe der spätmittelalterlichen deutschsprachigen Totentanzfresken. Es ist an der Außenseite des runden Karners von Metnitz angebracht und dadurch mit der kreisförmigen Anordnung der Fresken von Lübeck vergleichbar. Als Vorlage hat es die im Heidelberger Blockbuch überlieferten Fresken auf der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters von Basel aus dem Jahr 1440, die im Original heute nicht mehr erhalten sind. Einzelne Szenen wurden in Metnitz bei der Renovierung anhand dieses Blockbuches rekonstruiert.

Monumentale, mittelalterliche Totentänze sind vor dem 15. Jahrhundert nicht bekannt. Bis an die Schwelle zum 16. Jahrhundert bilden rund ein Dutzend Objekte die Grundlage für die monumentalen Totentänze, bei denen der Tanz von Lebenden mit dem Tod dargestellt wird. Die oberdeutsche-schweizerische Fassung bevorzugt als Darstellungsform den paarweisen Tanz. Die niederdeutsche Variante, den Reigentanz,

bei denen sich die Tanzpartner an den Händen fassen.²⁴ In Metnitz variiert die Tanzhaltung von Tod und Sterbenden immer. Es ist eine Paarbildung sichtbar. Anders als in allen anderen spätmittelalterlichen Totentänzen ist in Metnitz ein Höllenrachen als Endpunkt des Reigens gemalt worden. Der Papst ist der Erste, der in den Höllenschlund muss.

3.5 In welcher Weise kann der Totentanz in Metnitz im Unterricht Bildnerische Erziehung Eingang finden?

3.5.1 Die Ziele

Das Thema „Das Totentanzfresko und das Totentanzspiel in Metnitz“ kann in der Sekundarstufe sechs oder sieben im Unterricht für Bildnerische Erziehung, aber auch im fächerübergreifendem Projektunterricht Eingang finden. Für Letzteres würden sich die Unterrichtsfächer Geschichte, Deutsch und Religion Katholisch anbieten. Eine Exkursion in die Marktgemeinde Metnitz und zum Totentanzmuseum könnte der Auftakt für die weitere Bearbeitung des Themas in den Fächern darstellen.

Die Ziele für das Themengebiet „Totentanzfresko in Metnitz“ im Unterrichtsfach BE wären,

- Das Kennenlernen des Genre Totentanz im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Ausprägung und Tradition in Metnitz. Kunst und Kultur als gesellschaftspolitisches Phänomen sollen erfasst und die regionale 500- jährige Tradition in einen europäischen, kulturellen, Zusammenhang gebracht werden.
- Die Ikonografie des Totentanzgenres soll erklärt und gedeutet und in die mittelalterliche Darstellungstradition der sakralen Bilddarstellung eingeordnet werden können.

²⁴ Neumann et al. 1998, S. 28.

- Die Fresko-Technik, die dazugehörigen Materialien, Werkzeuge, Arbeitsschritte, Fachtermini und die dazugehörigen künstlerischen Mittel sollen verstanden und anhand der Originalbeispiele, nachvollzogen werden können.
- Die Arbeitsweise und „Tagwerke“ der Freskotechnik sollen am Original analysiert werden können.
- Die Bedeutung der Personifikation des Todes im Mittelalter, aber auch in anderen alten Kulturen soll erörtert und gedeutet werden können. Welche Bedeutung und Funktion hat die Personifikation des unfassbaren Begriffes für unsere Psyche und Kognition?
- Die Schülerinnen und Schüler sollen reflektieren, welche Wirkung die Bilder auf sie haben. Welche Werturteile stellt man an? Welche Sachurteile fasste man nach dem Erarbeiten der historischen, religiösen und künstlerischen Fakten?

3.5.2 Die Inhalte und Medien

Nachdem der religiöse, historische und der kunsthistorische Hintergrund mit Hilfe der o.a. Inhalte zum Metnitzer Totentanz vermittelt wurde, kann zum Lehrinhalt der Vermittlung der Freskotechnik im Fach Bildnerische Erziehung anhand der Internetseite des RDK-Labors zur Technik des Freskos²⁵ recherchiert werden. Eine gute kunsthistorische Übersicht über die bekanntesten Fresken der Kunstgeschichte, von frühen antiken Beispielen bis heute, erhält man auf der Internetseite „Fresko-Malerei. Bekannte Künstler und ihre Fresken“²⁶

Das Buch zur Ausstellung „Mal mir den Himmel“ im Schloss Bruck in Lienz zeigt die Arbeit eines Freskenmalers in all seinen Facetten. Es untersucht, was auch im Unterricht vermittelt werden soll: - Die Berufe und Aufgaben innerhalb einer mittelalterlichen Malwerkstatt, verstehen zu lernen. Zu wissen, woher im Mittelalter die Farbpigmente kamen und welches – globale – Netzwerk dafür erforderlich war.²⁷

²⁵ ZI - Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2022.

²⁶ Lernen 2021.

²⁷ Reichlich et al. 2018.

Die Exkursion zum Totentanz von Metnitz soll in erster Linie die Kenntnis und das Verständnis für das historische und kulturelle Erbe des eigenen kulturellen Umfeldes ermöglichen und die Motivation zur weiteren Auseinandersetzung im Unterricht gewährleisten. Die Sensibilität für das authentische historische Kunstwerk kann durch den Vergleich der originalen Fresken im Museum und den Rekonstruktionen am Karner geschärft werden.

Vor Ort sollen die Arbeitsschritte und die technische Raffinesse der mittelalterlichen Freskotechnik nachvollzogen werden.

3.5.3 Die Methoden und die Phasen der Vermittlung der Ziele

Bei der Vorbereitung des Themenschwerpunktes „Metnitzer Totentanz“ wird der Erarbeitung der Inhalte über Recherche in den oben genannten Medien und der Ausarbeitung der Themen in Form von Referaten Priorität eingeräumt. Diese dienen in der ersten Phase zur Vorbereitung der Exkursion oder werden vor Ort in Metnitz gehalten. Folgende Inhalte sollten in Gruppen von 3 bis 4 Personen unverändert in der Reihenfolge ausgearbeitet und in Form von Referaten vorgetragen werden:

- Das Vorstellen der Geschichte der mittelalterlichen, monumentalen Totentänze (im Unterricht vor der Exkursion)
- Die Freskotechnik (im Unterricht vor der Exkursion)
- Kurzer Abriss der Geschichte der Freskotechnik (im Unterricht vor der Exkursion)
- Der Metnitzer Totentanz, wie er in der vorliegenden Arbeit in den einzelnen Unterpunkten, bis Kapitel 3.4. vorgestellt und bearbeitet wurde (vor Ort am Karner von Metnitz).

In der zweiten Phase soll nach der Exkursion im Unterricht für bildnerische Erziehung eine Nachbearbeitung des Genre Totentanz in folgender Weise erfolgen.

Im Genre „Totentanz“ tritt immer eine Personifikation des Todes auf. Eine Personifikation – in der Renaissance Allegorie genannt - stellt einen bildlich nicht fassbaren Begriff oder gedankliche Zusammenhänge in Form einer Person dar. Die Schüler besprechen zuerst in Kleingruppen, auf welche Weise sie das mittelalterliche Genre fotografisch und modern umsetzen könnten, sodass das Memento Mori Thema

aktualisiert dargestellt werden könnte. Die Schülerinnen und Schüler sollen die Form des Tanzes der Personifikation des Todes und eines Vertreters der modernen Gesellschaft in einer inszenierten Fotografie umsetzen. Die Körperhaltungen des Tanzes, die Blicke, Gegenstände und Kleidung, Bemalungen der Kleidung, des Körpers oder des Gesichts, sowie die Wahl der Hintergrundkulisse können die Inszenierung unterstreichen. In der Nachbearbeitung der Bilder dürfen auf Worttafeln die Reime des Totentanzes aus dem Mittelalter modifiziert eingesetzt werden. Zur Anregung können Fotografien der Inszenierung des Totentanzspieles von Metnitz, oder der verschiedenen Todespersonifikationen des „Jedermann“ von Salzburg gezeigt werden.

Die fertige fotografische Bilderserie soll als Nachbetrachtung mit den Szenen des mittelalterlichen Totentanzes auf folgende Parameter hin verglichen werden.

In welcher Weise berührt einem das Fresko-Bild und in welcher Weise die fotografische Inszenierung auf der emotionalen Ebene?

Welche Schwierigkeiten ergaben sich bei der Inszenierung der Fotografien?

Wie gelingt es dem mittelalterlichen Vorbild die Bildbotschaft des „memento mori“ zu transportieren? Welche Mittel nutzte man selbst bei der fotografischen Umsetzung, damit dies gelang?

Welche bildnerischen Mittel kann das Fresko zur Optimierung der Inszenierung nutzen? Welche Mittel stehen dafür der Fotografie zur Verfügung?

Der monumentale Totentanz in Metnitz war eine makabre Publikumsattraktion. Hätte ein fotografischer, moderner Totentanz am Gelände des Friedhofes heute dieselbe Wirkung und Anziehung in der Gesellschaft? Wie wurde mit dem Tod im Mittelalter umgegangen, wie findet die Auseinandersetzung mit dem Tod in der heutigen Gesellschaft statt?

Für die erste Phase der Vorbereitung zur Exkursion sollen die Referate zu Hause vorbereitet, dann der Lehrperson zur Korrektur und Beurteilung abgegeben und im Unterricht für Bildnerische Erziehung bzw. vor Ort in Metnitz vorgetragen werden.

In der zweiten Phase muss für die Planung und Vorbereitung der fotografischen Inszenierungen eine Stunde und für die Ausführung eine Doppelstunde zur Verfügung gestellt werden. Für die Nachbearbeitung und das Erstellen der Texte sollten mindestens zwei Doppelstunden einberechnet werden. Die Gegenüberstellung der mittelalterlichen Fresken mit den modernen, fotografischen Inszenierungen der Schülerinnen und Schüler sollte von der Lehrperson mittels einer PowerPoint-Präsentation erfolgen, anhand derer die oben genannten Fragen erörtert werden können.

4 Tafeln des Totentanzes von Alfred Hrdlička im Gemeindezentrum/Kirche Plötzensee

4.1 Pragmatik - Wozu wurde der Totentanz von Plötzensee geschaffen?

Die Kirche des evangelischen Gemeindezentrums Plötzensee der Gemeinde Charlottenburg-Nord ist eine von drei Kirchen dieser Region. Sie erinnert an die nationalsozialistische Hinrichtungsstätte im Gefängnis Plötzensee, und wurde in den Jahren 1968 bis 1970 als multifunktionales Gebäude errichtet. Der quadratische Grundriss des Hauptraumes kann mittels einer Faltwand zu einem Gemeindesaal erweitert werden (Abb. 6). An der West-, Nord- und Ostwand wurde nach Beschluss durch den Kirchengemeinderat der Auftrag für die Gestaltung eines „Plötzenseer Totentanzes“ gegeben. Die Kirche wurde dadurch Mahnmal und Gedenkstätte, Gemeindezentrum und Gotteshaus (Abb. 7).

Die Strafanstalt Plötzensee war ein Gefängnisbau aus dem späten 19. Jahrhundert, der vom NS-Regime als Gerichts- Gefängnis- und Vollzugsanstalt genutzt wurde. Plötzensee war unter anderem die Untersuchungshaftanstalt des „Volksgerichtshofes“ und wurde weiters für andere politische Sondergerichte genutzt. An diesem Ort vollstreckte das Regime in der Zeit zwischen 1933 und 1945 weit über 2800 Todesurteile. Unter den Hingerichteten waren Widerstandsgruppen wie die der kommunistischen „Roten Kapelle“ oder die Mitglieder des „Kreisauer Kreises“, die am 20. Juli 1944 einen

Sprengstoffanschlag auf Hitler verüben wollten, der aber fehlschlug. Die Mitglieder wollte Hitler „wie Vieh“ an Fleischerhaken hängen sehen. Eben diese Fleischerhaken sieht man in jeder Bildgruppe des Totentanzes von Alfred Hrdlička im Hintergrund hängen. Hrdlička setzte den Innenraum des Hinrichtungsschuppens, der bis heute Teil der Gedenkstätte Plötzensee ist, als zusammenfassenden Hintergrund dramatisch in Szene. Die Grauen von Plötzensee wurden vielfach historisch bearbeitet, darunter auch in dem offiziellen Text der Gedenkstätte, worin es heißt:

„Was bleibt sichtbar? – Nicht viel. Ein langer breiter Gang mündet auf einen Hof, in dessen Mitte eine graue Mauer aufragt, die als Mahnmal »Den Opfern der Hitlerdiktatur 1933–1945« gewidmet ist. Dahinter verborgen liegt ein roter Ziegelschuppen, unterteilt in zwei Räume; im kahlen Inneren des einen zieht sich ein eiserner Träger mit fünf Haken von Wand zu Wand. Das ist alles, was von der einstigen Hinrichtungsstätte des Strafgefängnisses Berlin-Plötzensee übriggeblieben ist. Erst wer sich erklären lässt, was hier geschah, wird das Grauen nachempfinden können, das diesen Ort geprägt hat.“²⁸

Ein Ort der christlichen Aufarbeitung und des Gedenkens an die vielen Opfer wurde im evangelischen Gemeindezentrum von Plötzensee geschaffen. Der österreichische Künstler Alfred Hrdlička, der als bekennender Kommunist und mit tschechischen Wurzeln einen besonderen Bezug zu den Opfern der Nationalsozialisten hatte, wurde in dem Ort der willkürlichen, politisch motivierten Tötungen durch das NS-Regime von den Trägern des Projektes zum gestaltenden Künstler ernannt. Ausgangspunkt für die Wahl Hrdličkas war die Ausstellung von Radierungen „Das allerneueste Testament“ und „Karfreitag“ aus dem Zyklus „Roll over Mondrian“. Diese dienten als Diskussionsgrundlage im Gemeindegemeinderat. Hrdlička schreibt „Damit war für die Auftraggeber die ästhetische und formale Marschroute festgelegt. (...) Meine Absicht, Wirklichkeit, Umwelt, ja selbst tagespolitische Realität in den sakralen Raum mit einzubeziehen, wurde positiv aufgenommen.“²⁹ Sein Totentanz sollte, laut seinen Ausführungen keine Märtyrerverherrlichung sein, sondern eine Bilanz. Hrdlička schuf für

²⁸ Oleschinski 2002.

²⁹ Hrdlička 2022, S. 19.

den Auftrag in Plötzensee von 1969 bis 1972, 26 Vorzeichnungen und 16 Bildtafeln. Nach dem Konzept der Auftraggeber beginnt der Totentanz mit dem Thema: „Kain und Abel“.

Die dargestellten Szenen sollen drei Generalthemen haben:

1. Den Tod in Plötzensee, die Hinrichtungsstätte solle die Bühne bilden, auf der der Totentanz spielt.
2. Biblische Themen, deren Existenz im sakralen Raum angezeigt ist.
3. Der Tod in der modernen Nachkriegszeit, der das ganze Projekt zu einer Aktualität zusammenschweißen sollte.

Hrdlička wollte – wie er betont - in Übereinstimmung mit den Mitgliedern des damaligen evangelischen Gemeindekirchenrates, bewusst politische Stellungnahme in den sakralen Raum tragen.

Die monumentalen Bildtafeln gehen somit über die Darstellung des politisch motivierten Mordens in dem Ort hinaus und thematisieren auch andere Begegnungen mit dem Tod, z.B. mit dem „Tod im Boxring“. Hrdlička versteht es aber, das große Thema innerhalb des vorgegebenen Genres „Totentanz“, des vorliegenden Auftrages und der Hoffung gebenden, christlichen Lehre wie kein anderer zu gestalten. Er fasst das Leitmotiv in seiner Schrift „Plötzenseer Totentanz“ von 1970 in einem Satz zusammen: „Der Mensch ist des Menschen Tod“.³⁰

4.2 Semantik - Was ist der Bildinhalt der Tafeln?

Die 16 Bildtafeln des Plötzenseer Totentanzes sind 3,5 m hoch und 0,99 m breit. Als Bildträger für seine Tafeln verwendete der Künstler grundierte 1,9 cm dicke Tischlerholzplatten, auf die er mit Kohle, Tusche, Deckweiß, Röteln und Bleistift zeichnete.

³⁰ Hrdlička 2022.

Die Bildmotive sind eine Abfolge von Szenen, in denen der Tod in unterschiedlichen gegenwartsbezogenen und biblischen Szenen die Hauptrolle spielt. Manchmal ist er als Personifikation durch das Skelett dargestellt, meist allerdings nur durch die sterbenden Personen inhärent. Durchgehend wird den sterbenden Menschen aber ein grobes Unrecht zuteil.

Das verbindende Motiv der einzelnen Szenen stellt der Innenraum mit der durchgehenden Stange mit den Fleischerhaken und den Rundbogenfenstern dar.

Die von Hrdlička gestalteten Tafeln haben folgende Themen:

An der Westwand sind „Kain und Abel“, „Tod im Boxring“, „Tod im Showbusiness“, „Tod eines Demonstranten“ und die Tafel „Tod einer Minderheit“ zu sehen (Abb. 8). An der Nordwand werden zwei Triptycha gezeigt. Die Bildinhalte sind: „Emmausmahl – Abendmahl – Ostern“ und „Golgatha in Plötzensee“. An der Ostwand sind die Tafeln „Die Enthauptung von Johannes dem Täufer“, „Massenhinrichtung in Plötzensee“ und „Die Guillotine“ thematisiert (Abb. 9).

Hrdlička beschreibt die 12 Tafeln und seine Sichtweise des Dargestellten sehr genau: Die erste Tafel, die fertig wurde bezeichnet Hrdlička als Nummer 1. Es ist die Zeichnung „Ausrottung einer Minderheit“. Er will dieses Motiv als „Tod durch Gleichgültigkeit“ bezeichnet wissen und gibt als Beispiel das Sterben der Indios, die der Gier der maximierenden Wirtschaft, der kulturzerstörenden Ausbeutung von Mensch und Natur schutzlos gegenüberstehen. Die Welt schaut gleichgültig zu, unternimmt nichts.

Nummer 2. Der Tod im Boxring wird von Hrdlička als „Tod durch Sensation“ benannt, in dem der moderne Gladiator dem Showbusiness sein Leben opfert. Auch die Szene „Der Tod und das Striptease-Girl“ auf Tafel 3 gehört in diese Kategorie. Hrdlička betont, dass er das Skelett nur als Requisit mit einbezogen hat, quasi als „pensioniertes Schreckgespenst, von der Sexwelle überrollt“, er glaube nicht an die Mystik des Mittelalters.³¹

³¹ Hrdlička 2022.

Die Tafeln 3 und 4 stellen den „Tod eines Demonstranten“ dar. Dieses Motiv stellt das Gegenstück zu den ersten drei Tafeln, das bewusste, politische Ankämpfen gegen Fatalismus dar.

Die Tafeln 6, 7, 8, zeigen in Analogie zu Golgatha als Hinrichtungsstätte der Römer, die Hinrichtungsstätte Plötzensee (Abb. 10). Statt der Kreuze wurden die Eisentraversen mit Fleischerhaken gezeichnet, auf denen tausende von Gefangenen gehängt wurden. Gegner der Etablierten, Aufrührer, das war Jesus von Nazareth. Viele in Plötzensee Gehängten taten es ihm gleich und stellten sich gegen ein mordendes Regime, wie dem Nationalsozialismus.

Auf den Tafeln 9-12 wurden von Hrdlička ebenfalls biblische Themen mit Plötzensee in Beziehung gebracht: Die Enthauptung Johannes des Täufers wird dem politischen Märtyrer auf der Massenhinrichtungsmaschine, der Guillotine gegenübergestellt. Hrdlička erzählt in der Szene auch, dass die Zerstörung der Guillotine durch einen Bombenangriff bei den Gefangenen die Hoffnung keimen ließ, dass die Tötungen unterbrochen würden, aber der Ausfall der Maschine führte zur Abhaltung von Massenerhängungen durch rasch installierte Traversen mit Fleischerhaken, auf denen die Verurteilten auf Drahtschlingen erhängt wurden. Zwischen Johannes dem Täufer und der Guillotine wird so eine Erhängung gezeigt.

Das „Emmausmahl“ (Abb. 11) zeigt eine Szene, wie sie sich im Plötzenseer Gefängnis realistisch wohl zugetragen hatte: Mehrere Gefangene sitzen zusammen, einer bricht Brot und auf der linken Seite des Bildes wird ein Mann von Uniformierten abgeführt. Die Figur, die das Brot bricht, ist hell gezeichnet und sitzt in der Mitte, sie hat ein Lächeln im Gesicht. Alles wirkt ruhig, aber der Beklommenheit, die durch die Anwesenheit des drohenden Todes vorhanden ist, wird Ausdruck verliehen. Einer wird aus der Gemeinschaft gerissen.

Die Tafeln „Kain und Abel“ stehen am Beginn des Totentanzes. Sie thematisieren den Brudermord. Hrdlička gibt an, dass ihm die biblische Geschichte - wie er angibt zu unmoralisch sei, da er die Bibelstelle schlecht deuten könne, wodurch er angibt, dass die Darstellungen auf der Tafel wohl mehr dekorative Geste als realistische Gestaltung

seien. Kain, der das Wohlgefallen Gottes sucht, ist für Hrdlička die Figur des „Anpassers an die Gegebenheiten“.³²

„Auf 16 Tafeln greift Hrdlička das Motiv der mittelalterlichen Totentänze auf und verweist damit auf die heutige Bedrohung der Menschen und Völker durch Gewalt, Macht und politische und wirtschaftliche Willkür.“³³

„Die zuletzt fertiggestellten Holztafeln gelten als Interpretation einer Oster-Erzählung aus dem Lukas-Evangelium. In dieser Geschichte begegnen zwei Anhänger Jesu, verschreckt vom Kreuzestod ihres Messias und verstört durch Gerüchte vom leeren Grab, einem Fremden, der sie auf dem Weg von Jerusalem ins Dorf Emmaus begleitet. Er erklärt ihnen vieles. Sie erkennen ihn beim gemeinsamen Essen und daran, dass „unsere Herzen brannten“, dann verschwindet er vor ihren Augen. Auf Hrdličkas „Emmaus-Tafel“ des Vorüberschreitens und des Übergangs ins Neue hocken fünf Delinquenten im Streifenanzug unter Fleischerhaken und hellen Bogenfenstern. Links wird einer von Uniformierten weggeführt. Zwischen den Fünfen sitzt eine ähnliche, andere, helle Gestalt, die ein Brot bricht.“³⁴

4.3 Syntaktik – Wie ist die Komposition des Totentanzes von Plötzensee?

Der Auftrag für den Plötzenseer Totentanz war – wie es Hrdlička selbst schreibt – eine bewusste Entscheidung des evangelischen Gemeindegemeinderates und des Architekten Dr. Grötzebach einen Vertreter der modernen, politischen Kunst, im Speziellen Alfred Hrdlička zu wählen. Er konzipierte seinen Totentanz für den Innenraum der Kirche und war vom Format her den Maßen des Raumes verpflichtet. An den vier Wänden wurden Bildergruppen aus mehreren 3,5m hohen und 0,99m breiten grundierten Holzplatten in

³² Hrdlička 2022.

³³ QIEZ 2013 <https://www.qiez.de/der-ploetzenseer-totentanz-von-alfred-hrdlicka/> (01.05.2022)

³⁴ Kirchenkunst in Berlin: Der Plötzenseer Totentanz - Berlin - Tagesspiegel 2022, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/kirchenkunst-in-berlin-der-ploetzenseer-totentanz/11595668-4.html> (01.05.2022)

Form von Polyptycha zusammengesetzt. Alle 16 Tafeln können gemeinsam, nebeneinander oder jede Bildtafel für sich allein präsentiert werden. Hrdlička komponiert die einzelnen Szenen in das extreme Hochformat der Holztafeln, das allerdings durch die Verbindung der Bilder fließende Übergänge erhält. Die Spannung und Komprimierung der Szenen im Hochformat werden damit ausgeglichen.

Innerhalb jeder Bildeinheit moduliert er das Hell und Dunkel und lenkt den Blick des Betrachters auf die wesentlichen Stellen, an denen eine stärkere Detailausarbeitung vorhanden ist. Alle Szenen spielen sich in dem Hinrichtungsraum mit den Traversen und den Fleischerhaken wie auf einer Bühne ab und weisen zusammenpassende Proportionen bzw. Größenverhältnisse auf. Der Totentanz wirkt durch die sich in gesteigerten Bewegungen oder extremen Verkürzungen und Überschneidungen dargestellten Figuren immer raumgreifend und plastisch. Hrdlička zeichnete als Bildhauer am Papier, als würde er mit dem Meißel aus dem Stein das Wesentliche herausarbeiten. Die Übergänge zu den Randbereichen lässt er unbearbeitet oder verschwommen, schummernd in den Hintergrund treten.

Zur Farbigkeit gibt Hrdlička selbst an, dass er die bisweilen erzielte Tonigkeit, bzw. Farbigkeit der Bilder durch das Auspielen der kalten Graphittöne gegen die warmen Kohletöne erreichte, die verschiedentlich in einer Art Lasurtechnik gehandhabt wurden. Zur haptischen Ausstrahlung der Bilder ist zu sagen, dass die grundierten Holztafeln mit den Kohlezeichnungen mit Fixativ wischfest gemacht und noch mit nicht spiegelndem Glas abgesichert wurden.³⁵

Als Beispiel für die 16 Bilder sollen an dieser Stelle die Kompositionen der drei Tafeln an der Westwand: „Kain und Abel“, „Tod im Boxring“ und „Tod im Showbusiness“ genauer besprochen werden.

Bei der Tafel mit der Bibelszene (Mose 4,1 – 17) zeigt Hrdlička – im Unterschied zur Schilderung in der Bibel – zwei gleich starke, gleich große heroische Figuren. Kain steht frontal zum Betrachter hinter Abel, der quer zum Bildfeld am Boden kauert und die Beine von Kain umklammert. Dieser untere Bereich ist dunkel gehalten. Die Faust mit

³⁵ Hrdlička 2022.

dem Stein, die Kain zum Schlag erhebt ist vor hellem Hintergrund mit starker Umrisslinie zu sehen. Der Bereich, in dem der Todschat passiert, ist dunkel und verschwommen wirkend, überarbeitet mit dunklen mythisch wirkenden Farben in Grau, Braun, Schwarz und rötlichem Braun. Hrdlička verbindet die klar umrissene Faust mit der brutalen, unerbittlichen Geste und die zärtliche, hilflose Haltung des Opfers zu einer erdrückenden Ambivalenz. Der Auftakt des Themas Totentanz hat begonnen, aber nicht der Tod ist des Menschen Feind, sondern „Der Mensch ist des Menschen Feind“, ja sogar der Bruder kann dein Todfeind sein.

Der „Tod im Boxring“ zeigt die kämpfenden Männer im Zentrum der Tafel hell erleuchtet. Sie drehen scheinbar aus der Bildfläche heraus auf den Betrachter zu. Das Grauen spielt sich direkt vor dem zahlenden, sensationslustigen Publikum ab. Der Unterlegene hängt in den Seilen und ist schon in die Knie gesunken. Sein linker Arm hängt herunter und der Kopf nach hinten. Der Gegner schlägt ohne Rücksicht auf ihn ein. Die starke Bewegtheit wird durch die verwischten Kontouren angedeutet. Übertrieben deutlich werden die schwarzen Schnürstiefel der Boxer auf dem hell erleuchteten Ringboden dargestellt. Sie verankern die behäbigen Figuren in der Szene und rhythmisieren das Bild.

Die Figur des Todes in der herkömmlichen Form des mittelalterlichen Totentanzes als Skelett verwendet Hrdlička wie er selbst erwähnt nur als Requisite einer Striptease-Tänzerin. Die reife, dralle Frau nur mit dem Strumpfgürtel, Strümpfen und Schuhen – alles in Schwarz – bekleidet, reißt das Skelett in der Szene unwirsch an den Oberschenkelknochen an sich und schaut dem am Haken hängenden Gevatter Tod provozierend in das Gesicht. Nicht der Tod ist initiativ, sondern die Frau. Unerschrocken ergreift sie den Seelenlosen, sie nimmt den Tod in Kauf – im wahrsten Sinne des Wortes. Das Showbusiness kümmert sich nicht um die Gefühle der Darsteller, dem entsprechend geht auch die Ehrfurcht vor dem möglichen Tod verloren, sei es der im Boxring, im Sexgewerbe, in den Kreisen der drogensüchtigen Sportler, Musiker und Schauspieler. Ganz nach dem Motto „The show must go on!“. Das weiße Skelett wird kontrastiert von der dunklen Wand und die dunkle helmartige Frisur der Dame ist vor dem hellen Rundbogenfenster gut zu sehen. Ihr geschunden wirkender, mächtiger Rücken und das nackte Hinterteil sind von rechts her beleuchtet.

Die drei Tafeln sind als Triptychon präsentiert und ergänzen sich kompositorisch in der Zusammenschau dadurch, dass die beiden äußeren Tafeln eine vorwiegende horizontale Ausrichtung der zentralen Figuren aufweisen und in der Mitte die kreisend wirkende Form der kämpfenden Boxer das Zentrum bildet. Der Hell- Dunkel- Kontrast ist derart konzipiert, dass die beiden äußeren Bilder in der oberen Hälfte die hellsten Farbanteile aufweisen und der Boxkampf in der Mitte den hell erleuchteten Boden des Boxringes in der unteren Hälfte hat. Die dunklen Boxschuhe lockern die Helligkeit rhythmisch auf.

4.4 Sigmatik – In welchem Verhältnis steht der Totentanz von Plötzensee zur Darstellungstradition der Totentänze aus dem Mittelalter?

Der Totentanz in Plötzensee wurde in Analogie zur Marienkirche, Berlin-Ost geschaffen, in der im 15. Jahrhundert ein mittelalterlicher, monumentaler Totentanz geschaffen wurde, wie er in Frankreich und Deutschland in der Zeit als traditionsreiche Form in Mode war. Im Unterschied zu diesem wurde der Plötzenseer Totentanz aber als erster Totentanz im Innenraum bzw. Hauptraum einer Kirche situiert.

Der Totentanz von Plötzensee ist eine völlige motivische Neuschöpfung eines monumentalen Totentanzes des 20. Jahrhunderts.³⁶ Der Tod ist nicht als Personifikation sichtbar, sondern wird durch gewaltbereite menschliche Vertreter dargestellt. Der Tanz ist als Aktion nicht zu sehen. Die einzelnen Stände sind nicht abgebildet, Hrdlička thematisiert das moderne Leben des 20. Jahrhundert durch die Darstellung einer Sportszene, einer Prostituierten, einer Demonstration um den Tod ins „Jetzt“, ins hier zu bringen. Allein bei der Darstellung der Dirne mit dem Skelett bedient sich Hrdlička der bekannten Mittel der Totentanzdarstellungen, obwohl auch da die Dirne die Initiative ist und den Tod an sich zieht, quasi bewusst in Kauf nimmt. In allen anderen Szenen kommt der Tod gewaltsam, ungerecht und unausweichlich durch die Stellvertreter eines Staates eines Regimes, so geschehen in Plötzensee. Die totalitäre Weltsicht als Denkweise, die in Gesetze gegossen wurde, wird exekutiert an Andersdenkenden - in

³⁶ Mössinger 1982, S. 2.

„Tod eines Demonstranten“, an Minderheiten – in „Tod einer Minderheit“, auf der Tafel von der Massenhinrichtung in Plötzensee, am Bild „Guillotine“.

Hrdlička führt als Neuerung im Plötzenseer Totentanz eine Art Typologie ein, bei der Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament und den Geschehnissen in Plötzensee, Teil des Totentanzes werden. Dies ist bei der Bildeinheit „Enthauptung des Johannes, Massenhinrichtung und Guillotine“ ersichtlich. In allen Fällen handelt es sich um die Tötung von Gefangenen, die – wie Johannes der Täufer – das herrschende Regime nicht unterstützten und grausam hingerichtet wurden.

Ein wesentlicher Unterschied zu den traditionellen monumentalen Totentänzen ist die Tatsache, dass der Totentanz von Plötzensee im Innenraum der Kirche gezeigt wird. Das mag ein Grund dafür sein, dass auch Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament Teil des Totentanzes sind. So ist dem Altartisch am nächsten die Szene mit dem Emmaus-Mahl zu sehen. Dies ist eine Schlüsselszene für das ikonografische Programm in der Kirche. Die Emmausjünger erkennen in ihrer Verzweiflung über den Tod Christi den auferstandenen Herrn erst, nachdem er mit ihnen Abendmahl gehalten hatte und gegangen war. Dies ist die frohe Botschaft von Plötzensee: Jesus ist in der größten Trauer und Verzweiflung bei seinen Jüngern. Die christliche Frohbotschaft bietet eine mögliche alternative Denk- und Handlungsweise der Mitmenschlichkeit, des Trostes. Das gemeinsame Abendmahl wird trotz der Trauer über die unschuldigen Gekreuzigten oder in Plötzensee Gehängten abgehalten. Die Botschaft des Jesus von Nazareth ist Nächstenliebe über die politischen und persönlichen Ideologien und die von den Menschen der Welt gemachten Gesetze hinaus. In den dunklen Zeiten erkennt man das schwer, wie auch Hrdlička die Szene als nicht eindeutig erkennbar gestaltet hat.

Im traditionellen Totentanz des Mittelalters wartet der Abgang in die Hölle auf die mit dem Tod Tanzenden. Sie sind – wie alles Dämonische, Bedrohliche in der Gotik außerhalb des Kirchenraumes. Das Innere der Kirche ist heilig. Der Totentanz in Plötzensee ist Drohung vor den Grausamkeiten, die der Mensch dem Menschen im Nationalsozialismus und in den Szenen der Bibel angedeihen ließ. Durch diese Analogie der Geschehnisse, die Hrdlička darzustellen und zu verbinden sucht, personifiziert er den gewaltsamen Tod damals und heute. Gab es die Prediger zu den mittelalterlichen

Totentänzen, so gibt es in diesem speziellen Zusammenhang der Hinrichtungsstätte von Berlin- Plötzensee die sogenannten „Predigten von Plötzensee“, die in Buchform erhältlich sind.³⁷ Hrdlička ist radikal modern und wollte zu seiner Zeit aktuell sein, betroffen machen. Er selbst sagt von sich, er sei keiner, der an Mystik glaubt. Dies mag ein Grund sein, dass er auf die mittelalterlichen Symbole und Darstellungstraditionen komplett verzichtet. Allerdings erreicht Hrdlička durch das „Einweben“ von biblischen Motiven eine neue Eindringlichkeit der Aussage, die Wolfgang Zaunbauer im Hinblick auf die Szene von Kain und Abel, die am Beginn des Totentanzes von Plötzensee steht wie folgt: „Durch das Aufgreifen des Brudermords von Kain an Abel in Verbindung mit Holocaust und Nazi-Terror schafft Hrdlička den Brückenschlag ins 20. Jahrhundert. Die Pest ist lange überwunden. Die größte Gefahr für den Menschen geht nun vom Menschen selbst aus. "Der Mensch ist des Menschen Tod", erklärte selbst das Leitmotiv seines Werks. Als warnende Botschaft bleibt es damit der mittelalterlichen Totentanztradition treu.“³⁸

Was im Totentanz von Plötzensee fehlt ist das Textem, die Zwiesprache einzelner mit dem Tod. Auch darin ist Hrdlička in einer völlig neuen Art, ein radikal moderner, und unverhohlenen politischer Vertreter des Genres Totentanz.

4.5 Wie könnte der Totentanz von Plötzensee im Unterricht der Bildnerische Erziehung thematisiert und umgesetzt werden?

4.5.1 Die Ziele

Der Totentanz von Plötzensee von Alfred Hrdlička kann in der Oberstufe in der 7. oder 8. Klasse bearbeitet werden. Ausgangspunkt der Auseinandersetzung kann die Beschäftigung mit dem Kunstwerk selbst und die Umstände seiner Entstehung sein.

³⁷ Helmut Moll 2010.

³⁸ Im Todestanz sind alle gleich 2013.

Im Rahmen der Bearbeitung des Themas kann auch eine Exkursion nach Berlin ins Auge gefasst werden. Der geschichtliche Hintergrund des Werkes kann sowohl vom Fach Geschichte als auch vom Fach Ethik oder im evangelischen oder katholischen Religionsunterricht besprochen werden. Die Kenntnis der historischen Hintergründe der Hinrichtungsstätte in Plötzensee kann die Sensibilisierung für die menschenrechtsverachtenden Vorgangsweisen in totalitären Regimen herstellen und soll zur Reflexion der zeitaktuellen Umstände führen, die in kritischen Tageszeitungen recherchiert werden sollen. Die Kunst dient der Gesellschaft als Ausdrucksträger. Sie kann mahnen und gemahnt zur Erinnerung an verdrängte Gräueltaten. Im Sinne der Totentänze des Mittelalters schafft Hrdlička durch den zeitaktuellen Bezug und die allgemeingültige Aussage „Der Mensch ist des Menschen Feind“ ein „Memento Mori“ der besonderen Art. Dieser besondere Aspekt des Werkes in Plötzensee soll von den Schülerinnen und Schülern aufgegriffen werden. Sie sollen zeitaktuelle Arbeiten schaffen und Material, Verfahren und Gestaltung im gesetzten Rahmen zielgerecht einsetzen. Dabei müssen die Erkenntnisse und Erfahrungen aus der bildnerischen und gestalterischen Praxis in den Dienst des Themas und des Handlungsbereiches Geschichte, politische Verantwortung, Erinnerung und Mahnmal gestellt werden. Reportagen und Bildmaterial zu den einzelnen Themen sollen gesammelt und in den Bildern verarbeitet werden. Die zur Vorbereitung der Vorwissenschaftlichen Arbeiten erlernten Vorgangsweisen bei der Literatursuche und der Recherche im Internet sollen befolgt werden. Die Bilder, die aus dem Ergebnis der Recherche heraus gestaltet werden, sollen Gefühle, Gedanken, Vorstellungen und Inhalte bildhaft darstellen.

4.5.2 Die Inhalte

Im Rahmen des Unterrichts für Bildnerische Erziehung soll ein großformatiger Bilderzyklus mit Zeichnungen in Röthel und Kohle entstehen, der öffentlich z.B. im Gemeindezentrum der evangelischen oder katholischen Glaubensgemeinschaft ausgestellt wird. Die bearbeiteten Themen gleichen denen des Totentanzes von Alfred Hrdlička:

Bibelszenen: „Kain und Abel“, „Emmausmahl – Abendmahl – Ostern“, „Kreuzigung - Golgatha“

Szenen mit Aktualitätsbezug: Die Tafel „Tod im Boxring“ wird von Hrdlička als „Tod durch Sensation“ benannt, in dem der moderne Gladiator dem Showbusiness sein Leben opfert. Die Tafel „Tod eines Demonstranten“ stellt für Hrdlička das bewusste, politische Ankämpfen gegen den Fatalismus von Politik und Gesellschaft dar und ist aktueller denn je. Die Tafel „Tod einer Minderheit“ soll den vielfach stattgefundenen und stattfindenden Genozid, die Ausrottung einer Minderheit widerspiegeln. Der Künstler will dieses Motiv als „Tod durch Gleichgültigkeit“ bezeichnet wissen. Thematisiert werden die Verfolgung von ethnischen Minderheiten, politischen Minderheiten, religiösen Minderheiten in der Welt. Die Bildtafel „Massenhinrichtung in Plötzensee“ soll durch zeitaktuelle Geschehnisse im Bereich der politisch motivierten Tötung von Oppositionellen, Journalisten und NGOs ersetzt werden.

Als Vorbereitung zur Arbeit an den Kunstwerken soll von den Jugendlichen eine Recherche zur zeitaktuellen Situation erstellt und dokumentiert werden. Diese sollte bei der abschließenden Ausstellung als Begleittext dargeboten werden.

4.5.3 Die Medien und die Methoden

Bei der Vermittlung des Totentanzes von Plötzensee spielen unter anderem die Internetseiten der Gedenkstätte eine wesentliche Rolle, in denen die Geschichte des Ortes, sowie Quellen des Volksgerichtshofes den Leserinnen und Lesern die ungerechten Verbrechen des NS-Regimes vor Augen führen.³⁹ Sie sollen die Jugendlichen für die Besonderheit dieses Ortes sensibilisieren und ihnen das notwendige historische Wissen vermitteln, welches sie zur Entschlüsselung des Werkes von Alfred Hrdlička brauchen. Die Zusammenschau der historischen Gegebenheiten, der Errichtung der Gedenkstätte Plötzensee und des evangelischen Gemeindezentrums soll von der Lehrperson mittels eines bebilderten Vortrages als Einstieg in das Thema „Totentanz in Plötzensee“ ermöglicht werden.

Eine weitere wichtige Quelle, die den Schülerinnen und Schülern zur Verfügung gestellt werden soll, ist der Text, den der Künstler zur Entstehung seines Werkes geschrieben

³⁹ Plötzensee 2022.

hat.⁴⁰ Darin ist die persönliche Auseinandersetzung des Künstlers bei der Erarbeitung des Totentanzes erkennbar. In diese Rolle können sie bei der Entstehung ihrer Werke auch selbst schlüpfen.

Die Bilder des Totentanzes von Plötzensee sollen einzeln und im ikonografischen Gesamtzusammenhang genau analysiert und interpretiert werden. Dabei dienen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit als Grundlage. In Gruppen von 4 Personen wird jeweils eine der Tafeln beschrieben und auf den Einsatz der künstlerischen Mittel hin beurteilt, danach wird das Ergebnis der gesamten Klasse vorgetragen. In den bestehenden Gruppen werden zu den Szenen aktuelle Bezüge im Internet recherchiert und Bildmaterial gesucht, welches abstrahiert bzw. stark vergrößert und vereinfacht mit Kohle und Röthel auf einem Format von 50cm x 100cm gezeichnet werden soll. Dem Einsatz von Licht und Schatten, der Darstellung von Räumlichkeit, der Bewegung von menschlichen Figuren im Raum, der Abstraktion, dem Szenenaufbau, der Rhythmisierung von Linien und Flächen soll zur Einführung, bei der Konzeption der Szenen und während der Bearbeitung der Bildformate besonderes Augenmerk geschenkt werden. Wie beim Totentanz von Plötzensee soll ein gemeinsamer Hintergrund oder Raumzusammenhang gefunden werden, der die einzelnen Arbeiten zu einer Einheit verbindet. Im Zuge dessen wird der Titel des Totentanzes erarbeitet, der dem zeitaktuellen Anlass gerecht wird. Die biblischen Szenen werden bei der Präsentation der Werke in der Ausstellung passend zu den behandelten Themen als theologischer Referenzpunkt gesetzt.

Die Vorbereitung der Formate wird gemeinschaftlich in der Gruppe vorgenommen. Auf einen Buchbinderkarton wird weißes Packpapier mit einer Kleister-Leim-Mischung affiziert und auf der Rückseite versäubert, so dass sich das Papier nicht vom Grund lösen kann.

Vor der Bearbeitung der so entstandenen Bildtafeln sind von den Schülerinnen und Schülern Studien von den gewählten Bildthemen in Kohle und Röthel anzufertigen.

⁴⁰ Hrdlička 2022.

4.5.4 Die Phasen der Erarbeitung

Die Phasen der Vermittlung und Erarbeitung der Lernziele erstrecken sich insgesamt über 6 Wochen zu je zwei Doppelstunden pro Woche. In den ersten zwei Stunden werden die theoretischen Inhalte von der Lehrperson und den Gruppen, die zu den Bildtafeln gebildet wurden, vorgetragen. In einer Doppelstunde werden die zeitaktuellen Reportagen und Bilder zu den Themen recherchiert, zusammengefasst, kommentiert und zu Hause ausgedruckt. In den weiteren vier Wochen werden die Skizzen und Studien angefertigt, die Kartons, die als Bildtafeln fungieren, vorbereitet und die Bilder fertiggestellt. Im Anschluss werden die entstandenen Werke besprochen und analysiert, dabei werden die besten Werke von den Schülerinnen und Schülern selbst zusammengestellt und die dazugehörigen Texte ausgedruckt. Für die Vorbereitung der Ausstellung muss, den personellen Ressourcen entsprechend, außerhalb des Unterrichtsgeschehens geplant und gearbeitet werden.

5 Der Totentanz der Künstlerin Kiki Kogelnik im Karner der Kirche von Stein im Jauntal

5.1 Pragmatik – Wozu wurde der Totentanz in Stein im Jauntal geschaffen?

Die Künstlerin Kiki Kogelnik erhielt im Jahr 1994 von der Gemeinde St. Kanzian den offiziellen Auftrag, den Innenraum des Karners der Kirche St. von Stein im Jauntal neu zu gestalten.

Wie es der Tradition der mittelalterlichen Totentanzdarstellungen entspricht, z.B. in dem o.a. Totentanz im Metnitztal, wurde der Totentanz im Zusammenhang mit dem Karner und seiner Funktion als Aufbewahrungsstätte der Totengebeine gebracht und mit dieser Darstellungstradition gearbeitet.

Der Totentanz in Stein im Jauntal steht im Zusammenhang mit dem Kreuzweg, dessen Stationen parallel mit der Umgestaltung des Karners bei mehreren Künstlern in Auftrag gegeben wurde. Am Fuße des ehemaligen Burgberges von Stein beginnt der sich um den Hügel windende Kreuzweg, mit den einzelnen Stationen des Leidensweges Christi. Am früheren Burghügel thront die Kirche von Stein und der Karner. Michael Krainz schreibt: „Nach dem Leidensweg folgt als Antwort und Abschluss der Totentanz von Frau Kiki Kogelnik im Karner der Kirche Stein im Jauntal.“⁴¹ Es wird hier schon angedeutet, dass der Todesauffassung die Antwort der Erlösung im christlichen Sinn zugrunde liegt. In dieser Hinsicht eröffnet sich am Ende des Kreuzweges der Anfang der Heilsgeschichte (Abb. 12).

Kiki Kogelnik beschreibt, dass sie es als besondere Herausforderung und Gelegenheit ansah, den Karner von Stein zu gestalten, da sie besonders die urigen Karner in Kärnten schon immer fasziniert haben (Abb. 13). Sie wollte, laut ihren eigenen Angaben, einerseits die Simplizität des alten Karners bewahren, andererseits diesen aber mit neuem Leben erfüllen, das auch zur modernen Zeit eine Beziehung hat.

„Die Thematik des Totentanzes habe ich verändert. Anstatt wie bei Holbein oder bei dem Berner Totentanz im Mittelalter die verschiedenen Stände darzustellen – Könige, Jungfrauen, Ärzte und Bettler etc. – habe ich auf die heutige Zeit reagiert.

Mein Totentanz ist ein Tanz der ganzen Schöpfung und nicht nur der Menschen; ein Tanz unserer gefährdeten Umwelt und des Menschen; ein Tanz von Mensch und Natur!“⁴²

Die Rundung des Raumes kam dem Thema sehr entgegen. Kogelnik schreibt: „Das Konzept für meinen Totentanz war auch ein räumliches, in dem die Figuren und Skelette des Totentanzes rundherum tanzen und den Raum beherrschen.“⁴³

⁴¹ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 10

⁴² Ebenda, S. 14.

⁴³ Ebenda, S. 14..

Für Kogelnik soll der Karner nicht ein Ort des Grauens sein, sondern ein Ort der Kontemplation, der Meditation und der Beantwortung der Fragen, denen wir im alltäglichen Leben meistens ausweichen.⁴⁴

Wie jeder monumentale Totentanz hat auch der von Stein im Jauntal einen – in dem Falle direkt auf die Arbeit von Kogelnik zugeschnittenen Text des Autors mit dem Kunstnamen „Gote“ zugeordnet. Dieser taucht allerdings nur in dem Buch auf und wird nicht im Karner selbst mit dem Werk gezeigt.

Zu Kikis Totentanz

Tausend Jahr'
Liegt ihr Gebein
im runden weißen Totenschrein

Hi BOYS HI GIRLS
auf geht's zum Tanz
Tod und Tödin
stehen schon im Kranz

Auf Himmelsleitern
Töne schwingen
Käfer Fische
tanzen singen

Werden sie müde
Leiden sie Not
Labet sie Manna
Hildegardbrot

⁴⁴ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 15.

He du komm' mit
Im Karner zu Stein
Wagen sie
Ein Totentänzelein
(Gote)

5.2 Semantik – Was ist der Bildinhalt der Arbeit im Karner von Stein im Jauntal?

An der Südseite liegt der kleine runde Karner, in dessen unterem Geschoß früher die Knochen der Verstorbenen geschlichtet wurden. Die Holzdecke, die die Geschoße trennte, wurde bis auf die tragenden Balken entfernt. Vom oberen Bereich, dessen Wände mit dem weißen Putz und dem Totentanz gestaltet sind, sieht man zwischen den schwarz angemalten Balken in den unteren Bereich mit der groben Bruchsteinmauer, in dem die Knochen geschlichtet waren. Kogelnik schreibt: „Durch das Wegnehmen des später neu dazu gekommenen Bodens fanden wir auch die Überreste der alten Bodenbalken. Diese Balken wurden zum Gerippe des Raumes, durch das man in die zweite Schichte der darunterliegenden, echten menschlichen Knochen schauen kann.“⁴⁵

Im oberen Bereich des Karners befindet sich in der zentralen Altarnische die große Figur des Totenskelettes mit der Sichel in der linken Hand. Unter der Totenfigur sind 5 Totenmasken über dem Schriftzug „MEMENTO MORI“ gesetzt (Abb. 14). In einer weiteren Stichkappe des Karners tanzen zwei große Skelette im offenen Tanz, eine winkt der Betrachterin zu. Auf den Bogenlaibungen zwischen den Stichkappen, sind die angedeuteten Himmelsleitern angebracht und an jeder Basis der Laibung ist ein monumentales Insekt angebracht. Am Gewölbe des Raumes sind kleine blaue Brötchen wie die Sterne des Himmels verteilt.

⁴⁵ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 14.

Das Bogenfeld mit dem Eingang ist geländebedingt aus der Achse des pentagonalen Karners gerückt. Über dem Eingang ist ein Fischskelett eingearbeitet. Dem Eingang gegenüber liegt die Hauptszene des Totentanzes.

Alle Darstellungselemente sind als Flachrelief aus glasierter Keramik gestaltet. Die verwendeten Farben sind Blau, Grau, Schwarz und Weiß.

In der offiziellen Rede Kiki Kogelniks am 1. September 1996 zum Totentanz im Karner von Stein hielt sie fest, dass sie bei der Arbeit im Karner sehr auf den speziellen Ort Stein und seine Traditionen eingegangen sei. Dem entsprechend seien die Strizel – das sogenannte Hildegardbrot nachgeformt und in den Sternenhimmel verwandelt worden, in den 4 Himmelsleitern führen. Den Totentanz tanze nicht nur der Mensch und der Tod, wie in den traditionellen mittelalterlichen Vorbildern, sondern die ganze Schöpfung – Mensch und Natur.

Als Inschrift findet sich der zentral platzierte Spruch „Memento Mori!“. Das richte – so Kogelnik – den Blick des Betrachters einerseits in die Vergangenheit, im Gedenken der vor Ort ruhenden Toten. Der Tanz mit der sterbenden Umwelt kann aber im Gegenzug den Blick der betrachtenden Menschen in die Zukunft lenken.

Der Karner von Stein solle – so der Wunsch der Künstlerin ein mystischer Ort sein, an dem man über den Tod und das Leben nachdenken kann. Dabei entfalte der Totentanz für jeden seine eigne Kraft. Die Aufforderung durch dieses Werk über den Tod nachzudenken, werfe alle Fragen nach dem Ende und Sinn des Lebens selbst auf.

Da sie kein Mensch der Worte, sondern ein Mensch der Bilder sei, fordere sie die Betrachterinnen und Betrachter des Werkes dazu auf, sich der Aussage dieses räumlich konzipierten Werkes nicht zu entziehen und sie schließt ihre Ansprache mit dem Satz „Kunst hat eine wunderbare Eigenschaft: Alles was man in sie hineingibt, kommt irgendwann wieder einmal heraus. Deshalb bin ich zuversichtlich.“

5.3 Syntaktik – Was ist die Kompositions-idee des Totentanzes der Kiki Kogelnik?

Kogelnik schreibt in dem Aufsatz „Mein Totentanz“: „Ich wollte einerseits die Simplizität des alten Karners bewahren, andererseits ihn aber mit neuem Leben erfüllen, das auch zu unserer modernen Zeit eine Beziehung hat“. Der Reliefzyklus des „Totentanzes“ aus dem Jahr 1996 war die letzte große Arbeit der Künstlerin vor ihrem Tod im Jahr 1997. Mit Hilfe der Assistenten und ortsansässiger Handwerker konnte - dank der genauen Planung und Konzeption - dieses Werk noch verwirklicht werden. Mit Hilfe eines Karton-Arbeitsmodells konnten im Verhältnis 1:1 die Figuren im kleinen Karner probeweise platziert werden (Abb. 15). Das Flachrelief der einzelnen Figuren, deren Knochen und Körper immer aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt sind, wurden in glasierter Keramik gestaltet. Jede Figurengruppe hat eine homogene, einheitliche Farbgebung. Die Insektenkörper sind schwarz, die Gruppe der zwei tanzenden Skelette und die Himmelsleitern sind grau und die Hemmabrote, die wie Sterne am Himmel zu schweben scheinen sind blau gestaltet.

Die Figurenteile stehen ca. 2 cm aus der Putzschicht heraus. Die Hemmabrote sind wie Semmel rundlicher gewölbt gehalten. Die Kompositions-idee scheint einfach und klar und ist in ihrer Gesamtwirkung durch die Einfachheit der Farben und die klaren, prägnanten Formen sehr eindringlich und modern. Die Totenfiguren wirken durch ihre lockeren Bewegungsmuster und ihre lächelnden Gesichter fröhlich und vergnügt, das Skelett im zentralen Feld des Totentanzes grüßt freundlich mit dem englischen „Hi“, ist wie selbstverständlich da, erschreckend spontan, mit einer modernen Leichtigkeit, die kleine Sichel schwingend.

Allein der Schriftzug „MEMENTO MORI“ in weißen Lettern auf schwarzem Grund hebt die Leichtigkeit und Lockerheit der Formenvielfalt auf. Darüber sind – stellvertretend für die Menschen - weiße und schwarze Köpfe auf jeweils unterschiedlichem Hintergrund zu sehen. Alle lächeln, nur der zentrale Kopf in der Mitte hat den Mund wie zum Schrei weit geöffnet, man sieht durch den Mund in ein sich auftuendes Loch in der Wand. Die Kopfformen sind auf den Untergrund aufgelegt, Augen und Mund gleichsam herausgestanzt, so dass sie den kontrastierenden Hintergrund durchscheinen lassen. Die

Köpfe demaskieren sich als Masken, hinter denen die Leere lauert. Man muss die Masken erst zum Leben erwecken, indem man mit ihnen spielt, sonst bleiben sie Mahnung vor dem, was sie sein könnten. Sie sind eine Requisite des Dramas, das gezeigt wird und heben sich durch die regelmäßige Wiederholung aus dem Ensemble hervor, unterstreichen das Unausweichliche, Mahnen zur Vorsicht.

Das Figurenprogramm, die Ikonografie der Arbeit im Karner ist stark in die geschichtliche Tradition eingebunden.

Die Vergänglichkeitsmotive:

Die zentrale Figur des Todes

Der triumphierende, lachende Tod

Der „Memento Mori – Fries“ in der Predella

Die zwei tanzenden Skelette

Die skelettierten Wirbeltiere an den Schildwänden und der Altarnische

Die Insekten unter den Bogenlaibungen (Abb. 16)

Die verbindenden Symbole:

Die Himmelsleitern in den Laibungen als Hoffnungsmetaphern

Die Brote im Gewölbe

Jedem Architekturelement ist ein Figurenkomplex zugeordnet.

Die Brote, die in das Gewölbe des Karners eingearbeitet sind, haben unmittelbar mit der Legende des Ortes Stein zu tun, wonach die Heilige Hemma den Armen des Dorfes einmal im Jahr die gesegneten Brote zuwarf. Dieser Brauch wird bis heute einmal im Jahr beim sogenannten „Striezelwefen“ wiederholt. Sie sollen zugleich das Manna des Himmels und die Sterne versinnbildlichen. Die Vertrauen schaffende Farbe Blau führt – laut Kogelnik - in eine andere Welt.

Die schwarzen Käfer, die im Totentanz mittanzen, haben – so Kogelnik – eine doppeldeutige Funktion. Die Tiere tragen ihr Skelett außerhalb und man erkennt nicht, ob sie lebendig oder tot sind. Sie sind Kämpfer für das Überleben der Erde aber auch Symbol für das Sterben der Umwelt.⁴⁶

Die Himmelsleiter, von der schon Jakob während seiner Flucht vor Esau im Alten Testament (Gen 28,11) träumte, führt in den Himmel und versinnbildlicht die Transzendenz von Tod in ein anderes Leben.

Das Symbol des Fisches ist ein altes christliches Symbol, das das frühe und damals verbotene Christentum als Zeichen trug und häufig in den Katakomben in Rom verwendet wurde, wo sich die Christen geheim trafen und auch viele Märtyrer begraben wurden.

Die Auswahl der Tierskelette ist bemerkenswert: Es werden das Skelett eines Vogels, einer Gans, eines Maulwurfs und eine Eidechse gezeigt. Die Tierskelette sind gleich groß, wie die der menschlichen Skelette, womit – entgegen einer Bedeutungsperspektive – die Gleichwertigkeit der Natur zum Menschen, sein Bedingt sein in der Natur und mit der Natur verdeutlicht wird. In unserer heutigen Zeit, in der die Entscheidungen gegen oder für die Zerstörung unserer bestehenden Welt auf Weltklimakonferenzen verhandelt werden, mag das als Mahnmal gelten!

Als Tiersymbol steht der Maulwurf für Traurigkeit und Trauer über verlorene, vermisste Menschen, Tiere oder Gegenstände, die Gans ist das Symbol für Wachsamkeit und eheliche Treue, die Eidechse verkörpert die Lichtsuche und die Auferstehung. Das andere Vogelskelett ist nicht eindeutig zuzuordnen.

Im Angesicht des Todes, der für alle sicher kommt, ist die Symbolik der Tiere allerdings vergangen. Die Formgleichheit und Austauschbarkeit der menschlichen Masken, in der Predellazone unter dem tanzenden, Sichel schwingenden Tod, steht für die Gleichheit aller vor dem Tod und alle sollen gemahnt sein durch das „Memento Mori“.

⁴⁶ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 15.

Dieser zentrale Wunsch den gebrauchten Raum des Karners ein Werk einzuschreiben, das dem Charakter einer Installation nahekommt, war für Kogelnik wohl bestimmend. Die alten Balken des entfernten Fußbodens waren wie das Freilegen der „Gebeine“ des Gebäudes. Kogelnik war eine bedingungslos moderne Künstlerin, die mit ihrer Bildsprache, ihrer Skulpturenästhetik, ihren Stil der Zeit einschrieb. Sie arbeitet mit starken Kontrasten der Farbe und der Form. Prägnante und eingängige Formensprache kennzeichnet ihren Stil.

5.4 Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Totentanz der Kiki Kogelnik zu ihrem Gesamtwerk und zur Darstellungstradition der mittelalterlichen Totentänze?

Kogelnik löst sich bedingungslos von den mittelalterlichen Totentanz-Vorbildern, die die Gleichheit vor dem Tod durch die Darstellung aller Stände mit dem Tod als Tanzpartner zeigen. Kiki Kogelnik sagt dazu in Ihrer Rede bei der Eröffnung des Karners in Stein: „Die Thematik des Totentanzes habe ich total verändert. Anstatt wie bei Holbein oder bei dem Berner Totentanz im Mittelalter die verschiedenen Stände darzustellen – Könige, Jungfrauen, Ärzte und Bettler etc. – habe ich auf die heutige Zeit reagiert und auf die Zukunft“⁴⁷

„Es hat mich immer fasziniert, dass in den meisten Totentänzen des Mittelalters der Tod als lächelnde, musizierende und jubelnde Gestalt dargestellt wird.

Auch hier lächelt der Tod mit der Sichel in der Hand, triumphierend über die Sterblichkeit des Menschen.“

Bei einem Parisaufenthalt 1959 lernt sie den amerikanischen Künstler Sam Francis kennen. Dieser rät ihr nach New York zu gehen. Die amerikanische Kunstszene ab circa 1950 darf wohl auch als richtungsweisend für jene in Europa angesehen werden. Künstler wie Jackson Pollock, Willem de Kooning und Mark Rothko, als führende

⁴⁷ Kiki Kogelnik. S. 15.

Vertreter des abstrakten Expressionismus, setzten von New York aus wichtige Impulse für die zeitgenössische Malerei. Daneben hat sich eine gänzlich neue Kunstrichtung, die Pop Art, entwickelt. Die Medien und die Alltagskultur rücken in den Mittelpunkt des Interesses und fließen in die Arbeiten der Künstler ein. Kiki Kogelnik lernt über Sam Francis die wichtigsten Vertreter dieser neuen Richtung kennen. Künstler wie Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Andy Warhol und Tom Wesselmann zählen zu ihrem Freundeskreis. Die junge, attraktive Österreicherin fasst rasch Fuß und ist mit ihren extravaganten Outfits gern gesehener Gast auf Vernissagen, Künstlerfesten oder in Andy Warhols Factory bezieht Kiki Kogelnik ein Atelier am Broadway, die ersten Cut-Outs entstehen und fließen als bunte, schablonenartige Gliedmaßen kombiniert mit dem von Roy Lichtenstein adaptierten „Benday-Dot-Verfahren“ in ihre Bilder ein. Die Entwicklung der Cut-Outs, sie verwendet auf Packpapier nachgezogene, ausgeschnittene Körperkonturen ihrer Künstlerfreunde, wird wichtig für ihr weiteres gesamtgestalterisches Konzept und führt in weiterer Folge zu den Hangings, eigenständige Skulpturen aus Körperumrissen in Vinyl, die auf Kleiderhaken präsentiert werden. In der Malerei verschwindet zusehends das Gestische, Expressive und macht einer glatten, flächigen Arbeitsweise im Sinne der Pop Art Platz.⁴⁸

Das Flachrelief mit Keramikteilen hat nach Rohsmann bei Kogelniks Totentanz zwei Grundlagen, einerseits die „hangings“ und andererseits die Formen der Lebzelten, die sie so gut aus ihrer Nachbarschaft in Bleiburg, einer Lebzelterei kannte.⁴⁹ Die Technik, aus einem formbaren Material wie Metall, Keramik, Glas, etc. eine Platte auszuwalzen und aus ihr Formen auszuschneiden wendet Kogelnik in Ihrem Werk häufig an. In ihrem Werk „Litanei für Hemma“ aus dem Jahr 1988 hat sie die traditionellen Votivgaben in Wallfahrtskirchen, die Körperteile darstellen, stark vergrößert als Guss ausgeführt. Bekannt sind ihre dreidimensionalen Köpfe aus dem gleichen Jahr, die in gleichmäßiger

⁴⁸ Kiki Kogelnik. great, great, great, (Andy Warhol) - PDF Kostenfreier Download 2022. <https://docplayer.org/22707523-Kiki-kogelnik-great-great-great-andy-warhol.html> (13.11.2021)

⁴⁹ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 17.

Stärke in Keramik ausgeführt waren. Die sogenannte Plattentechnik in der Keramik wendete sie häufig an.⁵⁰

„Kiki Kogelnik hat Teile des Figurenprogramms, z.B. die Insekten und das Fischgerippe bereits mit anderen Methoden umgesetzt: im Halbrelief des Buntmetallgusses und in der großformatigen Druckgrafik, die den flächigen Charakter der Darstellung am deutlichsten formuliert. Sowohl die Gussteile als auch die keramischen Partien sind der jeweiligen Grundfläche aufgelegt – beim Guss ist es der Boden, in der Keramik ist es die verputzte Wand.“⁵¹ Der Objektcharakter der Arbeiten wird gegenüber der Bildkomponente hervorgehoben.

Die frühesten Arbeiten, bei denen die Künstlerin Figurenteile aus einer Fläche ausschneidet und die stellvertretend für die vollplastischen Figuren stehen – Rohsmannt nennt das transponierte Selbstabbildung – entstehen 1963/64 in den „Pop-related paintings“ bei denen menschliche Gestalten aus Körperfragmenten, Skeletten und körperfremden Elementen zusammengesetzt wurden. Das skurrile an diesen Arbeiten ist, dass körperfremde Elemente, wie z.B. Kurvenlineale in die Skelette eingebaut wurden. Hier treten das erste Mal segmentierte Figuren auf. Bei dem Totentanz in Stein im Drautal wurden allerdings keine „Materialmixes“ mehr verwendet, sondern homogene Formelemente in Keramik für Panzer, Masken, Skelette und Text. Durch die Segmentierung können sich die Figuren bewegen und tanzen. Das war bei den Hangings, die erstmals 1970 im neuen Atelier am Broadway in Soho unter dem Titel „Devided Souls“ ausgestellt wurden. Die erstmalige Verwendung von Schablonen ist allerdings noch früher, 1962 festzusetzen. Die Künstlerin begeistert sich für Space Art und beginnt aus gefundenen Plastikteilen Roboter und Raumschiffe zu konstruieren.⁵²

⁵⁰ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 19.

⁵¹ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 17.

⁵² Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 67f.

5.5 In welchem Kontext und in welcher Art und Weise kann der Totentanz der Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal im Unterricht Bildnerische Erziehung umgesetzt werden?

5.5.1 Die Lernziele und die Inhalte

Der Totentanz von Stein ist im Kontext des Sterbens in der Natur bzw. des Aussterbens von Arten durch Umweltverschmutzung und Klimawandel am besten in der sechsten und siebenten Schulstufe zu erarbeiten. Eine Zusammenarbeit der Fächer Bildnerische Erziehung und Biologie ist in diesem Zusammenhang notwendig. Die Thematischen Zusammenhänge des Totentanzes in Stein mit dem leisen oft unsichtbaren, unbemerkten Sterben und Aussterben in der Natur ist von der Künstlerin Kiki Kogelnik vorgegeben. Sie beschreibt die Intentionen, die sie zur Schöpfung dieses speziellen Totentanzes gebracht haben, persönlich: „Mein Totentanz ist ein Tanz der ganzen Schöpfung und nicht nur der Menschen; ein Tanz unserer gefährdeten Umwelt und des Menschen; ein Tanz von Mensch und Natur!“⁵³ Dieser Aspekt sollte bei der Auseinandersetzung im Unterricht hervorgehoben und thematisiert werden.

Der Totentanz der Kiki Kogelnik soll als Impuls, Anregung und Vorbild für die eigene Bildgestaltung genutzt und transformiert werden, wobei zu den eigenen Gestaltungsversuchen von den Kindern auch Varianten in einer anderen Technik entwickelt werden. Dabei werden verschiedene Materialien, Verfahren und Gestaltungsmittel erprobt und die Sensibilität für diese entwickelt.

Die Schülerinnen und Schüler sollen durch Sach- und Naturerfahrungen bei der Exkursion und bei der Vermittlung der Theorie im Unterricht zur bildnerischen Tätigkeit finden und im Fall der Auseinandersetzung mit dem Totentanz der Kiki Kogelnik erste Erfahrungen mit Kunstinstallation und Happening machen, bei der die Rezipienten ihrer Werke und sie selbst spätestens bei der Präsentation des Projektes in das Kunstgeschehen eingebunden werden.

⁵³ Kogelnik, Kiki, 1935-1997 et al. 1997, S. 14.

Die Kinder sollen lernen Erlebtes und Beobachtetes bei der Schaffung und Präsentation der Werke strukturiert wiederzugeben, dabei die Sensibilität für die visuelle Wirkung und das Zusammenwirken der gestalterischen Mittel zu entwickeln. Es wird bei dem Projekt erlebt, dass ein wesentlicher Inhalt in eine bildnerische Form gebracht wird, die wiederum einer Funktion dient, nämlich der Sichtbarmachung des Sterbens von Insekten in unserer unmittelbaren Umwelt. Assoziationsketten werden von den Kindern im Projekt selbst erlebt und sichtbar gemacht.

In den unterschiedlichen Phasen des Projektes werden die Kinder zur Reflexion der aktuellen Umweltproblematik ebenso angeregt, wie zur Reflexion des Kunstwerkes von Kiki Kogelnik und des eigenen Schaffensprozesses. Mit Hilfe dieser Reflexion und des vermittelten Wissens werden in dem Projekt praktische Lösungen gefunden, um Kritik an der Gesellschaft und an ihrem umweltschädigenden Verhalten zu äußern, andere zum Nachdenken anzuregen und seine Meinung in der Öffentlichkeit zu vertreten.

In der Gruppenarbeit in den Zweierteams werden soziale Kompetenzen entwickelt und gefördert und kooperatives Verhalten trainiert. Bei der Herstellung der Insektenskulpturen aus Keramikteilen hilft jeder durch die Schaffung eines Teiles beim Gesamtkunstwerk mit. Dadurch wird deutlich, dass jeder seinen Teil zum Entstehen des Ganzen beiträgt, seinen Stellenwert hat und einnimmt und dass dies ein sehr befriedigendes Gefühl sein kann.

5.5.2 Die Medien und die Methoden

Die Umsetzung der Lehrinhalte in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Tod, Sterben und Aussterben in der Natur“ erfolgt durch die Lehrinhalte im Biologie-Unterricht und die Aufarbeitung im Unterricht für Bildnerische Erziehung. Die zu behandelnden Themen im Biologie-Unterricht könnten folgendermaßen lauten: „Lebensraum Wiese – Artenvielfalt“, „Überdüngung und extensive Grünfutternutzung als Auslöser für das Artensterben“, „Insektenvielfalt als Lebensgrundlage der Vogelwelt“, „Körperbau von Insekten“. In diesem Fach werden die theoretischen Grundlagen des Artensterbens und des Körperbaus der Insekten behandelt.

Im Unterricht für bildnerische Erziehung werden die Kenntnisse des Körperbaus der Insekten in gestalterisch freierer Form umgesetzt. Dies entspricht auch der Herangehensweise der Kiki Kogelnik an die Skelettformen der Tiere im Karner von Stein. Als Impulsgeber für den Themenschwerpunkt „Sterben in der Natur“ soll das Kennenlernen des Werkes der Kiki Kogelnik - entweder in Form einer Exkursion oder in Form eines Vortrages der Lehrperson im Unterricht - sein. Grundlage für den Vortrag der Lehrperson vor Ort und/oder im Unterricht ist die Werkanalyse dieser Arbeit.

In weiterer Folge wird von zwei Kindern auf einem ein Meter breiten Packpapierstreifen mit Wasserfarben und breiten Pinseln ein Querschnitt einer Wiese gemalt. Es sollen die Erdschichten mit den Maulwurfsgängen, den Larven und Regenwürmern sowie der Wiesengrund zu sehen sein. Auf diesem Wiesenstück soll jedes Kind in der Technik „Fingerdruck und Handabdruck“ die Körperteile eines Insekts – z.B. Tausendfüßler, Käfer, Wanzen, Heuschrecken, Grillen – in schwarzer oder grüner Farbe abdrucken. Die Fotografien vom Aussehen dieser Tiere sollen den Schülerinnen und Schülern zuvor in Form einer Kopie zur Verfügung gestellt werden. Auf diese Weise wird die Wiese „belebt“. In einem zweiten Arbeitsschritt soll in der Technik Pinseldruck die Vegetation der Wiese gedruckt und mit gemalten Grashalmen gestaltet werden. Unter der Erde werden Wurzeln, Larven, Regenwürmer und Maulwürfe im Fingerdruck oder Pinseldruck dargestellt. Wichtig ist, dass den Kindern verschiedene Pinselarten, Pinselformen und Pinselgrößen zur Verfügung gestellt werden. Zur Erklärung der Technik ist es wichtig, dass die Lehrperson auf der Tafel auf einem gleich großen Stück Papier die Technik des Handabdrucks vorzeigt und die Möglichkeiten des Pinsel- und Fingerabdrucks selbst vorführt (Abb. 17).

Die fertiggestellten Bilder der Kinder dienen als Grundlage der künstlerischen Reflexion mit dem theoretischen Hintergrund aus der Biologie, sie werden aber auch noch für einen weiterführenden Arbeitsschritt benötigt:

Aus dem fertigen „Wiesenbild“ werden die „besten“ Insekten fotografiert und stark vergrößert ausgedruckt. Aus den einzelnen Segmenten werden Papierschablonen ausgeschnitten, die – wie bei Kiki Kogelnik – als Grundlage für die Anfertigung von Keramikteilen dienen. Auf die vorbereiteten Tonplatten werden die Papierschablonen

gelegt und die Tonteile danach ausgeschnitten, gebrannt und glasiert. Nach dem Glasurbrand können die Insekten wieder zusammengesetzt werden. Als Erinnerung an das Projekt könnten die so entstandenen Toninsekten im Garten in ein Sand- oder Kies Beet gelegt, in eine Gipstafel eingegossen oder als „Legespiel“ benutzt werden. Will man die Teile zu einer hängenden Skulptur verbinden, sollte man in den feuchten, ungebrannten Ton entsprechende Löcher anbringen.

5.5.3 Die Phasen der Umsetzung

In der ersten Phase des Projektes wird den Schülerinnen und Schülern der o.a. theoretische Inhalt im Biologieunterricht vermittelt. Im Fach Bildnerische Erziehung beginnt die Auseinandersetzung mit dem Thema „Tod und Sterben in der Natur“ mit der Vorstellung des Totentanzes der Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal innerhalb einer Doppelstunde, in der den Kindern auch der Ablauf des Projektes bzw. die Umsetzung des Themas im BE- Unterricht vorgestellt wird.

Im Idealfall könnte danach eine Exkursion nach Stein im Jauntal und nach Bleiburg in die Geburtsstadt von Kiki Kogelnik erfolgen.

Die praktische Arbeit beginnt mit der Beschreibung und Vorstellung der Technik Fingerdruck und Pinseldruck und der Erinnerung an die theoretischen Grundlagen „Querschnitt einer ökologisch intakten Wiese“ bzw. „Körperbau von Insekten“. Danach soll in der Zweiergruppe in der Technik Finger-, Handkanten- und Pinseldruck auf Papier das Gelernte künstlerisch umgesetzt werden. Diese Phase dauert 4 Unterrichtsstunden.

In der nächsten Unterrichtseinheit werden die theoretischen Grundlagen des Arbeitens mit Ton schriftlich festgehalten. Zu den Inhalten zählt: „Was ist Ton?“, „Wie verarbeiten wir den Ton in unserem Projekt?“, „Wie sehen die konkreten Arbeitsschritte der Plattentechnik aus?“. Im Anschluss werden die für die keramische Umsetzung am besten geeigneten „Fingerdruckinsekten“ ausgewählt, vergrößert und ausgeschnitten.

Eine Doppelstunde reicht aus, um jedes Kind ein Segment der ausgewählten Insekten aus der ihm ausgeteilten Tonplatte ausschneiden und bearbeiten zu lassen. Auf die so entstandenen Teile werden auf der Rückseite die Namen der Kinder geschrieben. Aus

den Tonresten dürfen die Kinder kleine Insekten herstellen, die ebenfalls gebrannt werden.

Nach dem Trocknen werden die Tonteile gebrannt und von den Kindern auf einem Arbeitstisch einfarbig glasiert, um daraufhin im Glasurbrand fertiggestellt zu werden.

Der Abschluss des Projekts kann mit der Lehrperson von Biologie in Form einer Vernissage abgehalten werden. Bei der Ausstellung mit dem Titel „Der leise Tod“ soll der Querschnitt einer ökologisch intakten Wiese mit Artenvielfalt und vielen Insekten und einer überdüngten und leistungsoptimierten Fettwiese gezeigt werden. Als Geräuschkulisse könnte dabei der Sound einer intakten Wiese abgespielt werden. Als Symbol für das Sterben der Insekten dienen die entstandenen Bilder der Wiese und die Fotografien der Installation der fertigen Keramikinsekten. Für die Vorbereitung der Vernissage in der Schule muss ebenfalls eine Doppelstunde eingeplant werden. Bei der Vernissage in einer großen Pause oder beim Elternsprechtag werden Honigbrote und Hollundersirup als „Leichenschmaus“ gereicht. Diese Form der Präsentation des Werkes erinnert an die Kunstform des Happenings. Es bindet die Teilnehmer ein und hat auf diese eine überraschende, schockierende Wirkung.

6 Das Projekt Basler Totentanz von Herwig Zens

6.1 Pragmatik – Wozu wurde das Werk des „Basler Totentanzes“ geschaffen?

„Wenn sie je vom Tod persönlich angerührt werden, gibt es eigentlich kein wesentlicheres Thema mehr. Und je länger man lebt, desto intensiver wird seine Gegenwärtigkeit“⁵⁴ Dies schreibt Hans Christian Ackermann über die ideologische

⁵⁴ Der Toten Tanz 1994, S. 8.

Intention zur Entstehung des Werkes von Herwig Zens in der zum Werk entstandenen Publikation in der Einleitung.

Die Entstehung des Projektes „Basler Totentanz“ von Herwig Zens wurde von ihm ausführlich in der Publikation „Zens. Basler Totentanz“ bekanntgegeben. Darin schreibt er, dass er 1986, anlässlich der Übergabe eines Werkes in Weil/Rhein, auf die Reste des Basler Totentanzes in der Barfüsser Kirche von Basel aufmerksam gemacht wurde. Totentanzdarstellungen in Form von Wandmalereien hatten schon in den Jahren zuvor sein besonderes Interesse geweckt. Es reifte in ihm aus gegebenem Anlass der Gedanke, aus den erhaltenen Resten des Basler Totentanzes und den Aquarellen, die diese ebenfalls wiedergeben, eine „Rekonstruktion“ herzustellen. So entstand aus diesem Gedanken eine Projektidee, die von ihrem Arbeitsaufwand sehr umfangreich wurde. Als Vorarbeit entstand ein Zyklus von kleinen Acrylstudien (25 x 25) danach folgte eine Reihe von Bildern (45 x 40), die sich mit der Bewegungsform des Todes beschäftigte, danach wurde ein Radierzyklus zu den „40 Urteilen“ von Erich Rentrov - quasi als Parallelprojekt – ausgeführt und man beschloss, das Projekt mit einer Video-Dokumentation über die Entstehung und die Thematik des Totentanzes zu erweitern.

Die Finanzierung dieses großen Zyklusses wurde durch die Zusage des Historischen Museums in Basel gewährleistet, den Zyklus nach der Ausstellung in der Barfüsser Kirche in den eigenen Besitz zu übernehmen. Die Gegenleistung war die Zusage, den Zyklus nicht zu „zerreißen“ und die finanzielle Absicherung. Weitere Ausstellungsstationen in Wien und die Präsentation des Filmes zur Entstehung fanden statt.

In der Publikation „Herwig Zens. Basler Totentanz“ beleuchtet Peter Zawrel die Intention von Zens, sich mit dem spätmittelalterlichen Totentanzthema auseinanderzusetzen. Zens verweist auf formalästhetische Kategorien, z.B. „dass ihn das Zyklische daran interessiert hätte, die Abwandlung der immer gleichen Handlung in einer Folge von Bildern.“⁵⁵ Zens widmete sich Zeit seines Lebens häufig Gemäldezyklen, z.B. jenem der griechischen Mythologie mit dem Titel „m2“, der die Gegensatzpaare der Protagonistinnen und Protagonisten verbildlicht, oder den Projekten:

⁵⁵ Der Toten Tanz 1994, S. 11.

„Velazquezvariationen“ aus dem Jahr 1975, oder „GOYA PROJEKTion“ aus dem Jahr 1985.

Im Genre Totentanz ist die ikonografische Ausuferung beschränkt, da die Bildstruktur einen strengen Ablauf und eine Traditionsvorlage aufweist: Der Mensch, der im Moment seines Sterbens mit dem Tod einen Tanz eingeht und sich seiner irdischen Manifestationsform von Status, Aufgaben, Ideologien, Stand und Geschlecht entledigt sieht. Mit all diesen Manifestationen wird mit dem Tod Abrechnung gehalten. Im Fall von Rentrows Texten werden den einzelnen Vertreterinnen und Vertretern der unterschiedlichen Stände vom Tod die schonungslosen Urteile zu ihren Verfehlungen gesprochen. Zens malt in eruptiver Malweise die stark bewegt Tanzenden Paare dazu.

Die zeitgenössische Paraphrase des Basler Totentanzes, der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden war, zeigt allerdings ikonografische Eingriffe, bei denen auch das persönliche Lebensumfeld des Künstlers, z.B. seine Frau als Musikerin dargestellt wurde.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Herwig Zens - trotz seiner neuen, modernen, expressiven Malerei in diesem Projekt - der ästhetische Kanon und die historische Form und Vorgabe des Totentanzes von hauptsächlichem Interesse war. Er selbst schreibt: „Sollte es den Begriff der Gebrauchsmalerei geben, so wäre es das höchste Lob für das gestellte und hoffentlich erreichte Ziel. Wem derlei nutzen soll, ist besonders in einer Stadt wie Basel, wo mit Veranstaltungen wie der „art“ die geldwägbare Seite der Kunst geprüft wird, eine eher sinnlose Frage. Für mich war es einer der erfülltesten Arbeitsabschnitte meines Malerlebens.“⁵⁶

6.2 Semantik – Was ist der Bildinhalt der Bildtafeln zum Basler Totentanz?

Herwig Zens schuf für sein Totentanzprojekt zuerst einen Zyklus von kleinen Acrylstudien (25 x 25 cm) der jeweiligen Gruppe. Diesem folgte eine Reihe von Bildern im Format 45 x 40 cm, die sich ausschließlich mit den Bewegungsformen des Todes

⁵⁶ Der Toten Tanz 1994, S. 81.

auseinandersetzen. Danach wurde ein Radierzyklus von 40 Bildern hergestellt, der sich laut Zens streng an die Vorlage des Basler Totentanzes hielt, bei den Überarbeitungen mit Aquatinta und Zuckertuschetechnik aber immer freier wurden. Zu den Radierungen erarbeitete der Dichter Erich Rentrow die 40 „Urteile“. Teil des Projektes wurde auch eine Video-Dokumentation über die Entstehung und Thematik des Totentanzes im Allgemeinen.

Zens gibt an, dass es sich beim Malen der einzelnen Bilder bald herausstellte, dass es sich innerhalb der vorgegebenen Bezüge zum Original beim Malen vor allem um die Darstellung eines großen Welttheaters handelte, das bewältigt werden musste.

Auf die 40 Tafeln - Keilrahmen im Format 150 x 130 cm - wurde in Öl und Acryl gemalt. Mit dem Tod tanzend wurden folgende Protagonisten dargestellt:

Der Stellvertreter – der Papst;	die Führerin – die Äbtissin;
der Usurpator – der Kaiser;	der Mitleiderreger – der Krüppel;
die Ehrgeizige – die Kaiserin;	der Aussteiger – der Waldbruder;
der Herrscher – der König;	der Ungebundene – der Jüngling;
die Unzufriedene – die Königin;	der Reiche – der Wucherer;
der Mächtige – der Kardinal;	die Schönheit – die Jungfrau;
der Ideologe – der Bischof;	der Musikant – der Kirbelpfeifer;
der General – der Herzog;	der Sprecher – der Herold;
die Hochmütige – die Herzogin;	der Amtsträger – der Schultheiss;
der Väterliche – der Graf;	der Gesetzeshüter – der Blutvogt;
das Idol – der Abt;	der Darsteller – der Narr;
der Gefolgsmann – der Ritter;	der Materialist – der Krämer;
der Richter – der Jurist;	der Fantast – der Blinde;
der Politiker – der Ratsherr;	der Skeptiker – der Jude;
der Hofsänger – der Chorherr;	der Ignorant – der Heide;
der Gläubige – der Doktor,	die Natürliche – die Heidin;
der Ästhet – der Edelmann;	der Gefällige – der Koch;
die Modepuppe – die Edelfrau;	der Verwurzelte – der Bauer;
der Berechnende – der Kaufmann;	die Muse – die Musikerin;

der Sehende – der Maler

Zens widerstand der Verlockung der freien Paraphrasierung weitgehend. Die einzigen Abweichungen zum Basler Totentanz sind das Weglassen der einleitenden Szene des Predigers und derjenigen des „Spiegel aller Welt“. Weiters stellte er die letzten beiden Stationen 39 und 40 um und setzte statt der Mutter die Musikerin und ließ die Szene des Kindes weg.

6.3 Syntaktik - Wie hat Herwig Zens sein Werk komponiert?

Die monumentalen Tafeln wurden vor einem dunklen Himmel in Blautönen gemalt. Die Figuren bewegen sich auf erdigem Grund. Der Tod ist in allen Szenen als weißer gespenstartiger Knochenmann oder als Knochenfrau dargestellt und trägt immer unterschiedliche Requisiten. Die unterschiedlichen Figuren sind mit ihren Attributen beschreibbar. Ihre Gesichter sind immer verwischt, wie ihr Leben im Moment des Todes gelöscht wird. Die tanzenden Paarungen sind mit stark bewegtem Pinselduktus gemalt.

Die Farbigkeit der Serie ist stark bunt und kontrastreich. Das helle Skelett hebt sich vom dunklen, blauen Hintergrund ab. Zens arbeitet die Plastizität durch kontrastreiche Schattierung heraus. Die Bühne des blanken Erdbodens ist der Tanzboden, auf dem sich die Tanzenden raumgreifend bewegen.

Beim Malen wurde Zens gegenwärtig, „Dass bei diesem *teatrum mundi* die Tradition der österreichischen, farbenfrohen, eher expressiven Barockmalerei durchschlägt. (...) Es wurde der Arbeitsvorgang auch immer so aufgebaut, dass das vorhergegangene und das kommende Bild an der Farbgestaltung der jeweils in Arbeit befindlichen Vorlage mitleuchteten.“⁵⁷

⁵⁷ Der Toten Tanz 1994, S. 81.

6.4 Sigmatik - In welchem Verhältnis steht der Bilderzyklus des Herwig Zens zum Basler Totentanz?

Der Basler Totentanz gilt als einer der ältesten monumentalen Totentänze im deutschsprachigen Raum und wurde an der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters zwischen 1439 und 1445 von einem unbekannten Künstler mit lebensgroßen Figuren gemalt. Der dazugehörige Text gehört der Tradition des oberdeutschen, vierzeiligen Totentanzversen an. Überliefert wurde der Basler Totentanz u.a. im sog. Heidelberger Blockbuch (cpg. 438), das um 1460 in Basel gedruckt wurde. Das Fresko war den Witterungsbedingungen über Jahrhunderte ausgesetzt, wurde mehrmals restauriert, dabei auch stark überarbeitet und wurde im Jahr 1806 abgetragen.

Herwig Zens wurde von den originalen Fragmenten, die beim Abtragen der Mauer gerettet wurden und heute als Halbfiguren im Historischen Museum in der Barfüsser Kirche in Weil/Rhein aufbewahrt sind, zu seinem Projekt „Totentanz“ inspiriert. Als direkte Vorlage für seinen Totentanz war er auf das 1806 von Johann Rudolf Feyerabend hergestellten Aquarell des Basler Totentanzes angewiesen. Dieses Aquarell wiederum wurde nach den Kupferstichen von Jaques-Antony Chovin gemalt. Beide Werke geben den Zustand des Basler Totentanzes zur Zeit des Abrisses wieder, der stark von den Restaurierungen geprägt war, bei denen auch starke Überarbeitungen stattgefunden hatten. Die erste Überarbeitung war von Hans Hug Klüber 1568 vorgenommen worden, die zweite von Emanuel Bock 1614. Klüber erweiterte die Bilderfolge des Totentanzes am Schluss durch den Sündenfall und baute zu den Tanzpaaren auch sich selbst, seine Frau und sein Kind ein.

An dieser Stelle setzt nun auch Herwig Zens Paraphrasierung ein: Er lässt am Anfang die einleitende Predigtszene und den Sündenfall von Adam und Eva weg und stellt die letzten beiden Szenen um, indem er die Studien 39 und 40 als Allegorien der Musik und der Malerei darstellt. Zens lässt also bei seinem Totentanz die christlichen Szenen weg.

Herwig Zens' Totentanz besteht demnach aus 40 Szenen. Das Aquarell von Feyerabend hat 42 Szenen und am Ende eine Vedute der Dominikanerkirche in Basel. Der monumentale Basler Totentanz bestand ursprünglich aus 24 Tanzpaaren. Bei den

oberdeutschen Totentänzen, zu denen der Basler Totentanz gehört, dominiert die kanonische Zahl 24. Bei den Paaren wechseln sich die Standesvertreter der Geistlichkeit und die Weltlichkeit genauso ab, wie die der Geschlechter. Es wird auch die Bandbreite der Lebensalter abgedeckt, indem mit dem Papst und dem greisenhaften Kaiser begonnen wird und die Personenfolge sich immer mehr verjüngt. In der Literatur wird wegen dieser konzisen Systematik darauf geschlossen, dass Basel eine fortgeschrittene Stufe einfacherer Vorläufer des Genres darstellt und einen Höhepunkt in der Geschichte der Totentänze darstellt.⁵⁸

Zens stellt seine Malereien ganz in die mittelalterliche Darstellungstradition. Seltsam erscheint, dass Zens die einzelnen Personen zwar expressionistisch und mit stark gestischem Pinselduktus malt, sie aber in den „Kostümen“ der Renaissance dargestellt wurden. Es wurde also eine moderne Kopie des ursprünglichen Totentanzes hergestellt. Ein Bezug zur Gegenwart wird allein in den beiden letzten Bildern des Totentanzes hergestellt, in denen der Künstler seine Frau, die Pianistin war, und sich als modernen Maler, in zeitgenössischem Interieur und mit moderner Kleidung darstellt.

Die große Neuerung bei dem Projekt Totentanz ist der neue Text in Form von Urteilen, die der Dichter Erich Rentrow verfasst hat. Die Urteile erscheinen allerdings eher an die historische Figur oder die mythologische Figur gerichtet, da es z.B. einen Kaiser in der westlichen Welt nicht mehr gibt. Dennoch soll das Urteil an den Kaiser hier wiedergegeben werden:

Der Usurpator. Dargestellt von seiner Allmacht dem Kaiser (Abb. 18)

Im Namen
Der Geopferten und Geschlachteten
Der Gefällten und Gefallenen,
Der Gläubigen und Getäuschten,
Derer, die den Verheißungen geglaubt haben,
Derer, die den Verlockungen erlegen sind,
Derer, die für Veränderungen gekämpft haben,

⁵⁸ Neumann et al. 1998.

Der Verführten und Betrogenen
Und aller Mitläufer
Ergeht das Urteil:

Weil Du die Revolution verraten hast,
Weil Du nur Deinen eigenen Zielen gedient hast,
Weil Du Dich unserer Herzen bemächtigt hast,
Weil Du unseren Hass benutzt hast,
Weil Du uns gegen Feinde gehetzt hast,
Mit denen Du Dich längst arrangiert hattest,
Weil Du aus uns eine Pyramide baustest,
Um Dich auf deren Spitze zu setzen,
Weil Du Dich höhnisch grinsend
Mit unserer Blutkrone selbst kröntest,

Bist Du schuldig des Größenwahns,
Zu herrschen über Deinesgleichen,
Der Ausbeutung Deiner Geschwister,
Der Versklavung derer, denen Du
Die Macht gestohlen hast.

Du sollst vor dem Volke knien,
Wartend auf die Gnade der Geringsten,
Die Krone um die Stirn geschmiedet,
Bis Dir das betrogene Volk
Ins gewöhnliche Gesicht lacht.

Das Urteil an den Maler ergeht an Zens, der sich als solcher in der letzten Szene wie Velazques bei seinen „Las Meninas“ in seinem Atelier vor dem Spiegel darstellt. Allein der Tod steigt im Hintergrund die Stiegen herab. Zens stellt sich als einzigen in den Szenen mit Gesicht dar. Er ist noch nicht im Moment des Todes, in dem seine Persönlichkeit auf Erden für immer erlöscht, er wird aber – dargestellt von weißen Bewegungsspuren - von der Person im Hintergrund, die als Tod zu deuten ist, scheinbar weggezogen.

Das Urteil an den Maler lautet wie folgt:

**Der Sehende,
Dargestellt von Seiner Deutlichkeit dem Maler (Abb. 19)**

Im Namen

Der Kurzsichtigen und der Unnachsichtigen,
Der Wegschauenden und Nachschauenden,
Der Farbenblinden und Übersehenden,
Derer, die gnädig die Augen verschließen,
Derer, die hinter die eigenen Dinge schauen,
Derer, die die fremden Bilder stürmen wollen,
Der Stieläugigen und Vordergründigen
Und aller Blinden
Ergeht das Urteil:

Weil Du nicht bloß geschaut hast,
Sondern das Unsichtbare gesehen,
Weil Du nicht nur das Geschaute abgebildet,
Sondern Dir Deine Eigenen Bilder gebildet hast,
Weil Du Dich nicht nur mit der Natur begnügt,
Sondern für uns eine eigene Welt geschafft hast,
Weil Du Deine Bilder nicht bei Dir behalten,
Sondern in unsere Augen getrieben hast,
Weil Du durch Dein Sehen mit geschlossenen Augen
Uns die Augen geöffnet hast,

Bist Du schuldig der Beschämung der Sehenden,
Der Verwirrung der Selbstsicheren,
Der Schockierung der Stetsgerechten,
Der Belehrung der Besserwisser,
Der Bestärkung der Tagträumer.

Du sollst ertrinken im Meer der Farben:
Im Rot der Bedrängnis, im Gelb des Ehrgeizes,
Im Blau der Bequemlichkeit, im Grau des Zweifels,
Im Braun der Vergänglichkeit, im Schwarz des Nichts,
Im Weiß der Erlösung.

Der Wiener Professor für Bildnerische Erziehung an der Akademie für Bildende Kunst Herwig Zens malte und radiert, mehrere Totentänze in seiner Schaffenszeit. Darunter waren auch mehrere monumentale Totentänze. Vor dem hier beschriebenen 53 Meter langen Basler Zyklus druckte er den Radierzyklus zur gleichen Vorlage. 1990 wurde von ihm die Wandmalerei in St. Peter und Paul in Weil am Rhein sowie die makabren Möbel für den Schönberg-Chor zu dem Thema geschaffen. Weiters erarbeitete er Paraphrasen zu musikalischen Totentänzen, eine Bilderfolge nach den Gemälden der Annakapelle in Füssen sowie den 80m² großen Fries in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge. Sein letztes Werk zu dem Thema war der Lübecker Totentanz.⁵⁹ Herwig Zens gilt als einer der produktivsten Totentanzkünstler seiner Zeit.⁶⁰

6.5 In welcher Weise kann der Totentanz von Herwig Zens im Unterricht für Bildnerische Erziehung eingebaut werden?

6.5.1 Die Ziele

Die Lehr- und Lernziele bei der Umsetzung des Themas ergeben sich aus der theoretischen Behandlung des Themas „Der Basler Totentanz von Herwig Zens“.

Herwig Zens, der als Künstler und Professor für Bildnerische Erziehung an der Universität für Bildende Kunst am Schillerplatz lange Jahre die Ausbildung von Lehrpersonen im Fach Bildnerische Erziehung geprägt hat und wichtige Lehrbücher und Aufsätze geschrieben hat, soll den Schülerinnen und Schülern mit seinem Totentanz Vorbild sein. Durch die Vorstellung seines Projektes „Basler Totentanz“ lernen die Schüler, wie Medien, Materialien, Verfahren und Gestaltungsmittel zielgerichtet zur Vermittlung eines künstlerisch relevanten Themas eingesetzt werden können. Im Mittelpunkt sollte das mittelalterliche Thema „Basler Totentanz“ und die Umformung desselben durch Herwig Zens stehen. Ausgehend von dieser thematischen Basis gehen die Schülerinnen

⁵⁹ Basler Totentanz von Herwig Zens 2022.

⁶⁰ Herwig Zens 2022.

und Schüler thematisch einen Schritt weiter. Sie sollen die Bilder von Herwig Zens und die dazugehörigen Texte von Erich Retnow nutzen, um die Thematik „Basler Totentanz“ und die Totentanzdarstellungen in einen modernen Zusammenhang zu bringen. Die Jugendlichen sollen dabei Arbeitsprozesse einzeln und in der Gruppe planen, steuern und durchführen und die Arbeitsprozesse und Ergebnisse reflektieren und optimieren.

Aus dieser weiteren „Überformung“ des Basler Totentanzes soll ein Projekt entwickelt werden, das nach Fertigstellung in unterschiedlicher medialer Form analog und digital einem Publikum präsentiert werden soll. Die Jugendlichen sollen dafür Medien und kulturelle Einrichtungen selbständig nutzen lernen und die Gestaltungsmittel und Medienauftritte zielgruppengerecht und in unterschiedlichen Kontexten einsetzen.

Die Arbeitsprozesse werden in der Gruppe gemeinsam geplant und durchgeführt. Die Lehrperson soll sich bei der Vorstellung des Totentanzes von Herwig Zens und der Erklärung der unterschiedlichen Techniken sowie Projekt begleitend bei auftretenden Fragen einbringen.

6.5.2 Inhalte, Medien und Methoden

Von der Lehrperson werden folgende Lehrinhalte mit folgenden Medien und Methoden vermittelt:

Das Kennenlernen des mittelalterlichen Vorbildes „Basler Totentanzes“ kann über das kurze Video des Historischen Museums Basel⁶¹ und über die Internetseite „Basler Bauten“⁶², in der die Geschichte und die Bilder des mittelalterlichen Basler Totentanzes, der ja heute nur mehr in Fragmenten im Historischen Museum Basel erhalten ist, gezeigt werden.

Das Vorstellen der Künstlerpersönlichkeit Herwig Zens sollte anhand des Videos „Zens der Versuch 1 und 2“ stattfinden.⁶³

⁶¹ YouTube 2022b.

⁶² Loretan 2022.

⁶³ YouTube 2022a

Der Inhalt des Projektes „Basler Totentanz“ von Herwig Zens wäre anhand der vorliegenden Arbeit und anhand des Buches „Zens. Projekt Basler Totentanz“ in einem Vortrag gut zu vermitteln.⁶⁴

Die Grundlagen der Tiefdrucktechnik „Kaltnadelradierung“ werden direkt vor Ort von der Lehrperson vorgezeigt und anhand von Werken erklärt.

Die grafische Umsetzung von fotografischen Vorlagen auf einer Rhenaloplate und das Kennenlernen und Anwenden der Tiefdrucktechnik müssen mit vorbereitenden Übungen gelernt werden. Die zwei Übungen sehen folgendermaßen aus:

- Bei der ersten Übung sollen bei parallel geführten Linien oder Linienbündeln folgende Variablen angewendet werden: Richtung, Verdichtung, Länge. Im Zentrum eines A5 Blattes sollte durch Verdichtung die dunkelste Stelle des Bildes entstehen. Zum Rand hin werden die Linien mit mehr Abstand geführt. Durch diese Übung soll erkannt werden, dass die Verdichtung von Linien dunklere Stellen erzeugen kann und durch die Richtungsänderung und die Längenkontraste von Linienbündeln im Bild Akzente gesetzt werden. Das entstandene Bild sollte eine abstrakte Linienkomposition werden, die mit schwarzem Faserstift ausgeführt wird.
- Bei der zweiten Übung wird ein selbst fotografiertes Porträtbild schwarz/weiß kopiert, auf das Format A5 reduziert, ein Transparentpapier darübergelegt und das darunter liegende Porträt mit einem Kugelschreiber mittels Parallelschraffur oder Kreuzschraffur herausgearbeitet. Die verschiedenen Tonwerte, lassen sich durch die Strichlagen der Schraffuren erzeugen.⁶⁵

Der Totentanz des Herwig Zens und die dazu geschriebenen „Urteile“ von Erich Retnow dienen bei der Umsetzung der Tiefdrucktechnik als Basis der Auseinandersetzung mit dem Thema.⁶⁶ Die Radierungen dienten Herwig Zens als erste Form der Auseinandersetzung mit dem Thema Totentanz in seinem Projekt. So soll es auch bei

⁶⁴ Der Toten Tanz 1994.

⁶⁵ Schraffuren - Erklärungen zu Schnell-, Parallel- & Kreuzschraffur 2010.

⁶⁶ Der Toten Tanz 1994.

den Jugendlichen sein. Sie sollen sich über die Grafik dem vorgegebene Bildschema des Basler Totentanzes nähern. Allerdings gehen sie nicht direkt von der mittelalterlichen Bildvorlage aus, sondern assoziieren zu den Texten von Erich Retnow Persönlichkeiten aus der aktuellen Gesellschaft und dem gesellschaftlichen Umfeld und konfrontieren diese mit der Figur des Todes. Von diesen Personen generieren sie Bildvorlagen aus dem Internet. Vorbild für die Figur des Todes sollen die sehr aktiven und beweglichen Todesfiguren auf den Grafiken des Herwig Zens sein.

Ein einheitlicher Hintergrund soll vor dem Arbeitsbeginn auf den Rhenalonplatten vereinbart werden, z.B. dass der Boden auf einer bestimmten Höhe beginnt und dass im Hintergrund eine Linie zu sehen ist, die in allen Bildern auf der gleichen Höhe verläuft. Die Größe der Person aus dem Internet sollte ebenfalls mit den anderen Personen abgeglichen werden, damit sich ein einheitliches Bild ergibt. Das Bild der Person aus dem Internet sollte digital oder analog grob ausgeschnitten und auf einem A4 Format positioniert werden, so dass rechts oder links neben der Person noch Platz für den frei gezeichneten Knochenmann bleibt. Die Figur des Todes sollte so gezeichnet werden, dass sie mit der Person interagiert. Die so entstandene Bildvorlage soll unter der Rhenalonplatte fixiert werden. Bei der Konzeption der Bilder ist unbedingt darauf hinzuweisen, dass der Abzug spiegelverkehrt sein wird!

Mit den Radiernadeln wird, wie bei der vorangegangenen Übung mit Kugelschreiber geübt wurde, die darunter liegende Bildvorlage mit Schraffur-Technik in die Rhenalonplatte geritzt. Die Ritzungen werden an dunklen Stellen verdichtet und an helleren Stellen loser gesetzt. Weiße Anteile werden unbehandelt gelassen.

Die fertig geritzten Platten werden der Tiefdrucktechnik entsprechend eingeschwärzt und ausgewischt und dann mit der Druckerpresse auf vorher befeuchtetes Druckpapier gedruckt. Jeder Schüler jede Schülerin sollte zwei Abzüge von seiner Druckplatte herstellen. Ein Abzug ist für den privaten Gebrauch und ein Abzug wird der Schule für die Ausstellung gegeben.

Die fertigen Werke werden signiert und einer Druckgrafik entsprechend beschriftet. Weiters müssen sie für die Präsentation in der Öffentlichkeit fotografiert und gerahmt werden. Die Ausstellung kann in Form einer Lesung von Retnows Texten inszeniert

werden. Zu den vorgetragenen Texten zeigt man dabei die passenden Bilder der Schülerinnen und Schüler, über eine Projektion. Die gerahmten Bilder werden an einer langen Wand präsentiert und darunter die passenden Texte von Retnow gezeigt.

6.5.3 Die Phasen der Umsetzung

In der ersten Unterrichtseinheit werden das Leben und Wirken von Herwig Zens vorgestellt. Seine Affinität zum Thema Tod, das ihn seit dem Tod seiner Mutter stark beschäftigte, soll der Einstieg in das Thema Totentanz sein. Das Projekt Totentanz wird mit einer Präsentation beschrieben. Am Ende der Doppelstunde ziehen die Schülerinnen und Schüler ein „Urteil“ von Erich Retnow. Die gezogene Person des Totentanzes soll in der Folge von Ihnen erarbeitet werden.

In der darauffolgenden Unterrichtseinheit wird mit den vorbereitenden Übungen für die Tiefdrucktechnik begonnen. Die Arbeit daran kann sich über drei Unterrichtsstunden erstrecken.

Die Besprechung, welche Person aus der Gesellschaft als Assoziation für einen Ständevertreter dienen kann, erfolgt parallel dazu. In einer Doppelstunde werden die Bildvorlagen gesucht, auf Papier bearbeitet und vom Hintergrundmotiv und von der Personengröße aufeinander abgestimmt. Die Personifikation des Todes soll frei gezeichnet werden.

In den sechs weiteren Unterrichtseinheiten werden die Platten geritzt und die zwei Abzüge gedruckt, beschriftet und fotografiert. Die Schülerinnen und Schüler arbeiten unterschiedlich schnell, was ein gestaffeltes Drucken ermöglicht und erleichtert. Die Schnellsten können bei der Rahmung der Bilder für die Ausstellung behilflich sein.

Resümee

Die Schwerpunktsetzung in dieser Arbeit lag auf der künstlerischen Umsetzung des Themas „Totentanz“ in vier Werkbeispielen und auf der didaktisch aufbereiteten

Umsetzung im Unterricht für Bildnerische Erziehung. Dabei wird der unvorhergesehene Tod, das große Geheimnis, der Gegenspieler des Lebens mit künstlerischen Mitteln sichtbar gemacht und für die theologische, philosophische und letztendlich auch psychologische Bearbeitung greifbarer. In manchen Fällen werden die Bilddarstellungen von Texten begleitet. In den behandelten Beispielen ist das bei drei Totentanzbeispielen der Fall. Der Text und das Bild unterstreichen den Zweck und den Sinn, für den der Totentanz geschaffen wurden.

Das Schema der mittelalterlichen Darstellungstradition, in der der Tod einen Ständevertreter, einer Ständevertreterin und verschiedene Altersstufen zum Tanz auffordert, gibt dieser Auseinandersetzung den formalen Rahmen und die thematische Struktur. Die mittelalterliche Darstellungstradition ist im ersten Beispiel dieser Arbeit, dem Metnitzer Totentanz klar sichtbar. Dieses Werk ist eines der am besten erhaltenen Beispiele im Alpenraum. Im zweiten Beispiel, dem Totentanz von Plötzensee umkreist der Künstler die Thematik freier. Er kann sich darauf verlassen, dass die Darstellungstradition den Rezipienten bekannt ist. Dem entsprechend verwendet er wenige Reminiszenzen, wie die einheitliche Bühne, bzw. Hintergrundgestaltung und setzt die Figur des Todes als Skelett nur noch als harmlos wirkendes Versatzstück ein. Die tödliche Begegnung geschieht im Zwischenmenschlichen, wie der Künstler Hrdlička es angesichts der Gräueltaten in Plötzensee beschreibt: „Der Mensch ist des Menschen Feind“. Kiki Kogelnik, die den Totentanz im Karner von Stein im Jauntal geschaffen hat, reduziert die Anzahl der Ständevertreter, beschränkt sie auf Köpfe und setzt übergroße tanzende Skelette ein. Sie erweitert die Darstellungstradition, indem sie das menschengemachte, stille Aussterben von Arten in der Natur thematisiert, dem letztlich auch die Menschen zum Opfer fallen. Das letzte Beispiel eines Totentanzes stammt vom Künstler und Professor für Bildnerische Erziehung Herwig Zens, der sich seit dem Tod seiner Mutter immer wieder intensiv mit dem Totentanz als Genre auseinandergesetzt hatte und im Projekt „Basler Totentanz“ dies ganz in der Darstellungstradition des Mittelalters, aber grafisch und malerisch im modernen Stil umsetzte. Dramatisch verschärft werden die Bilder durch die „Urteile“ von Erich Rentrow. Sie verdeutlichen den Vertretern der Stände schonungslos ihre weltlichen Verfehlungen gerade in dem Moment, in dem keine Umkehr, keine Korrektur mehr möglich ist, im Moment des

Todes. Mit diesem Beispiel wird der Kreis zurück zum ursprünglichen mittelalterlichen Totentanz in Reigenform geschlossen.

Wie diese Arbeit versuchsweise beweisen wollte, hat das Spezifische des Totentanzes sich über die Jahrhunderte erhalten und selbst im 20. Jahrhundert seine Aussagekraft nicht verloren. Darüber hinaus wurde durch die Ausarbeitung von Unterrichtsprojekten zu den einzelnen Totentanz-Beispielen eine Form der Auseinandersetzung mit dem Thema Tod in unterschiedlichen Schulstufen geschaffen. Im Zusammenhang mit dem Metnitzer Totentanz wurde ein Vergleich der Rezeption der bildnerischen Mittel „mittelalterliches Fresko“ und „moderne fotografische Inszenierung“ von Totentanzszenen in der Sekundarstufe sechs oder sieben behandelt. Beim Totentanz von Plötzensee wurde in der gleichen Schulstufe eine grafische Auseinandersetzung auf großem Format mit schwarzen Pastellkreiden und Röteltift konzipiert. Zum Totentanz der Kiki Kogelnik in der Sekundarstufe zwei sollten über eine Drucktechnik Schablonen generiert werden, aus denen Keramikteile von Insekten hergestellt wurden. Beim Totentanz von Herwig Zens geht die Auseinandersetzung der Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe fünf von den Texten von Erich Rentrow aus. Es werden in der Technik Kaltnadelradierung auf Rhenalonplatten Bilder von Totentanzszenen gedruckt, die aus der Verquickung von Skelettschemata in freier grafischer Form und exakter schraffierter Ständefiguren auf dem Format A4 erarbeitet werden.

Bei jedem umgesetzten Projekt wurde mindestens ein assoziiertes Fach hinzugezogen und die erarbeiteten Werke in unterschiedlicher Form der Öffentlichkeit präsentiert, denn im Zusammenhang mit dem Anlass ihrer Entstehung sind Totentänze nicht autonome Kunst, sondern besitzen eine mahnende Funktion, die zum Nachdenken und Reflektieren des eigenen Tuns und Seins anregen soll. Diesem Anspruch sollte auch im Falle der Projekte in der Schule Rechnung getragen werden.

Bei allen Rezeptionstraditionen des Totentanzgenres über die Jahrhunderte bleibt der moralisierende Aspekt, der Weckruf des Todes in die Selbstverständlichkeit des Alltags hinein der entscheidende Impuls, der verbildlicht und in Worten verdeutlicht wird.

Literaturverzeichnis

Bammer, Veronika, Schreibelmayr, Wolfgang, e.a. (2003): FL_KL_WOLFGANG9. In: *Fliegendes Klassenzimmer* (Heft 3). Online verfügbar unter https://www.ufg.at/fileadmin/media/institute/kunst_und_gestaltung/bildnerische_erziehung/publikationen/2003/heft_3_werkanalyse.pdf, zuletzt geprüft am 01.05.2022.

Basler Totentanz von Herwig Zens (2022). Online verfügbar unter <https://www.totentanz-online.de/veranstaltungen/ausstellung-zens-neuenburg.php>, zuletzt aktualisiert am 31.01.2022, zuletzt geprüft am 31.01.2022.

Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens mit Texten von Hans Chr. Ackermann ... [et al.] und dem Gedichtzyklus Urteile: Der Toten Tanz von Erich Rentrow (1994). Unter Mitarbeit von Herwig Zens und Hans Christoph Ackermann. Paderborn: Ed. Galerie B.

Grams-Thieme, Marion (1997): Art. Totentanz. A. Ikonographie. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, S 898-899.

Hammerstein, Reinhold (1980): Tanz und Musik des Todes. Bern/ München: Francke Verlag.

Helmut Moll (2010): Die Predigten von Plötzensee. Zur Herausforderung des modernen Märtyrers: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG (23). In: *Kirchliche Zeitgeschichte* (EISSN: 2196-808X).

Herwig Zens (2022). Online verfügbar unter <https://www.totentanz-online.de/kuenstler/zens.php>, zuletzt aktualisiert am 31.01.2022, zuletzt geprüft am 31.01.2022.

Hrdlička, Alfred (2022): Skulptur und große Zeichnungen - ALMA Gesamtverbund. Online verfügbar unter https://search.obvsg.at/primo-explore/fulldisplay?docid=OBV_alma71310517610003331&context=L&vid=OBV&lang=de_DE&search_scope=OBV_Gesamt&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Hrdlicka,%20Alfred,%20Skulptur%20und%20gro%C3%9Fe%20Zeichnung&offset=0, zuletzt aktualisiert am 12.01.2022, zuletzt geprüft am 17.01.2022.

Im Todestanz sind alle gleich (2013). In: *Wiener Zeitung*, 01.11.2013. Online verfügbar unter https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/584352-Im-Todestanz-sind-alle-gleich.html?em_cnt_page=3, zuletzt geprüft am 29.01.2022.

Kaiser, Gert (1989): Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze. 2. [Aufl.]: Frankfurt am Main: Insel-Verl. (647). Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC00592827>.

Kasten, Friedrich W. (Hg.) (nach 1884): Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik – Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933. S.44. Unter Mitarbeit von Friedrich W. Kasten: Mannheimer Kunstverein (Ausstellungskatalog Totentanz, Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute, Friedrich W.).

Kiki Kogelnik. great, great, great, (Andy Warhol) - PDF Kostenfreier Download (2022). Online verfügbar unter <https://docplayer.org/22707523-Kiki-kogelnik-great-great-great-andy-warhol.html>, zuletzt aktualisiert am 10.05.2022, zuletzt geprüft am 10.05.2022.

Kirchenkunst in Berlin: Der Plötzenseer Totentanz - Berlin - Tagesspiegel (2022). Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/berlin/kirchenkunst-in-berlin-der-ploetzenseer-totentanz/11595668-4.html>, zuletzt aktualisiert am 10.05.2022, zuletzt geprüft am 10.05.2022.

Kogelnik, Kiki, 1935-1997; Rohsmann, Arnulf, 1952-; Sankt Kanzian (1997): Der Totentanz im Karner Stein im Jauntal: Klagenfurt: Hermagoras Verl., Mohorjeva Založba (Mrtvaški ples v kostnici na Kamnu v Podjuni). Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC02241854>.

Lernen, Malen (2021): Fresko Malerei – Bekannte Fresken und deren Künstler. In: *malen-lernen.org*, 19.10.2021. Online verfügbar unter <https://malen-lernen.org/fresko-malerei/>, zuletzt geprüft am 03.04.2022.

Leßmann, Thomas (2008): Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, S. 15–27. DOI: 10.25969/mediarep/2122.

Link, Franz (1993): Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Berlin: Duncker & Humblot (8). Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC00609072>.

Loretan, Thomas (2022): Der Totentanz der Prediger. Online verfügbar unter https://www.basler-bauten.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=111:totentanz&catid=49&Itemid=119, zuletzt aktualisiert am 26.04.2022, zuletzt geprüft am 26.04.2022.

Mössinger, Ingrid (1982): Der Plötzenseer Totentanz im Evangelischen Gemeindezentrum Plötzensee: Berlin-Charlottenburg. 1. Aufl. München [u.a.]: Schnell & Steiner (1316). Online verfügbar unter <https://ubdata.univie.ac.at/AC01887764>.

Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt; Ausstellung Triumph des Todes, 1992, Eisenstadt (1992): Triumph des Todes?: Ausstellungskatalog. 12. Juni - 26. Oktober 1992, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt: Eisenstadt: Museum Österr. Kultur. Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC00458145>.

Neumann, Wolfgang; Museum für Sepulkralkultur; Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel (1998): Tanz der Toten - Todestanz: der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. [eine Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur Kassel, 19. September bis 29. November 1998. Jahresgabe 1998 für die Mitglieder des Vereins für Christliche Kunst in der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern e.V.]: Dettelbach: Röhl. Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC02435779>.

Oleschinski, Brigitte (2002): Gedenkstätte Plötzensee. Hg. v. Gedenkstätte Deutscher Widerstand. Online verfügbar unter https://www.gedenkstaette-ploetzensee.de/fileadmin/bilder/Literatur/Plo_PDF_Oleschinski.pdf.

Peter Zawrel (1990): Totentanz, Narrentanz. Ein Projekt. ZENS, Projekt Basler Totentanz, mit Texten von H. Chr. Ackermann, Peter Zawrel, Herwig Zens und dem Gedichtzyklus: Der Toten Tanz von Erich Rentrow,. Paderborn.

Plötzensee, Gedenkstätte (2022): Home - Gedenkstätte Plötzensee. Online verfügbar unter <https://www.gedenkstaette-ploetzensee.de/>, zuletzt aktualisiert am 18.04.2022, zuletzt geprüft am 18.04.2022.

QIEZ (2013): Der Plötzenseer Totentanz von Alfred Hrdlicka - QIEZ. Online verfügbar unter <https://www.qiez.de/der-ploetzenseer-totentanz-von-alfred-hrdlicka/>, zuletzt aktualisiert am 22.08.2013, zuletzt geprüft am 10.05.2022.

Reichlich, M.; Ebner, S.; Andergassen, L. (2018): Simon von Taisten - mal mir den Himmel: Katalog zur Ausstellung, Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck, 19.05.2018 bis 27.10.2019: Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck. Online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=R5A5zgEACAAJ>.

Rosenfeld, Hellmut (1974): Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung. 3., verb. u. verm. Aufl. Köln, Wien: Böhlau (Archiv für Kulturgeschichte: Beih, H. 3). Online verfügbar unter <https://www.vr-elibrary.de/isbn/9783412399740>.

Schraffuren - Erklärungen zu Schnell-, Parallel- & Kreuzschraffur (2010). Online verfügbar unter <http://www.kunst-malerei.info/schraffuren.html?msclkid=cda88325c58811ec91bd3273e9ef42af>, zuletzt aktualisiert am 13.10.2010, zuletzt geprüft am 26.04.2022.

Staunig, T. (2001): Metnitzer Totentanz: T. Staunig. Online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=ijd0NAEACAAJ>.

User, Super (2022): Metnitzer Totentanz - Metnitzer Totentanz. Online verfügbar unter <https://www.totentanz.eu/>, zuletzt aktualisiert am 29.03.2022, zuletzt geprüft am 29.03.2022.

Wunderlich, Uli: Mors certa, Hora incerta: vom Totentanz auf dem Friedhof: Die Entstehung der makabren Kunst aus der Abneigung der Kirche gegen „heidnische“ Feiern am Grab. In: Kunst und Architektur in der Schweiz, 61, Heft 3, S. 46–55, zuletzt geprüft am 2010.

Wunderlich, Uli (2001): Der Tanz in den Tod: Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Freiburg i. Brsg.: Eulen Verlag. Online verfügbar unter <https://permalink.obvsg.at/UKL/AC03286972>.

YouTube (2022a): Zens der Versuch 1. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=yfCfYBs7F7E>, zuletzt aktualisiert am 24.04.2022, zuletzt geprüft am 24.04.2022.

YouTube (2022b): HMB-Podcast #2: Der Basler Totentanz. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=1AKaukQ6wog>, zuletzt aktualisiert am 26.04.2022, zuletzt geprüft am 26.04.2022.

ZI - Zentralinstitut für Kunstgeschichte (2022): Fresko, Freskomalerei – RDK Labor.

Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/wiki/Fresko,_Freskomalerei, zuletzt aktualisiert am 03.04.2022, zuletzt geprüft am 03.04.2022.

Abbildungen

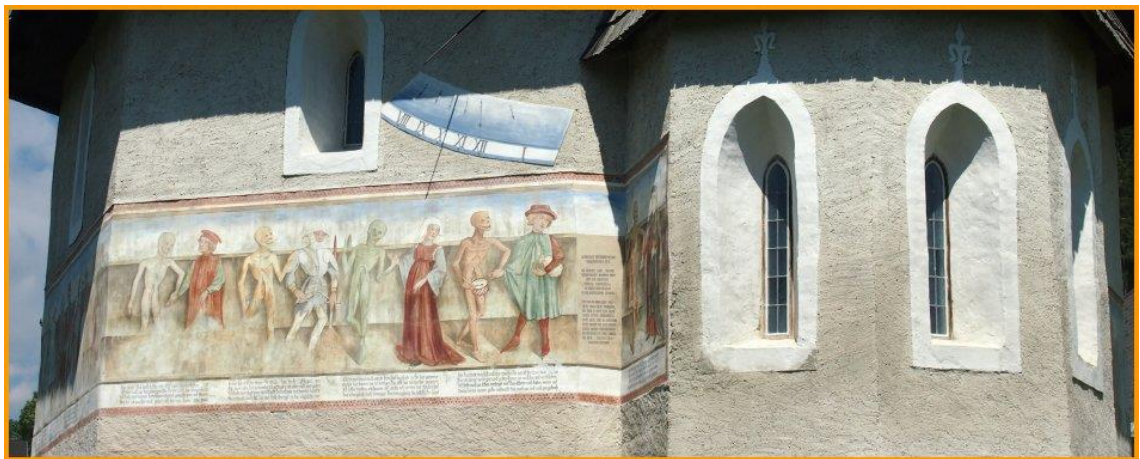


Abbildung 1: Der Karner von Metnitz mit den restaurierten und rekonstruierten Fresken des Metnitzer Totentanzes. <http://www.metnitztal.at/Kirchen/Metnitz.htm>

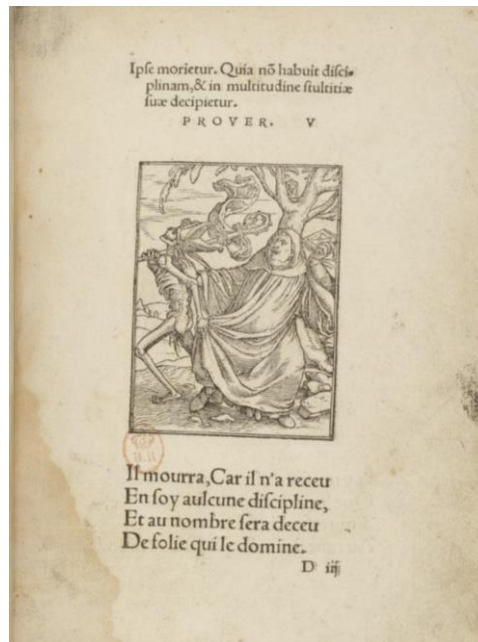


Abbildung 2: Holbein, Hans (1497?-1543), Les simulackres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c/f31.double>



Abbildung 3: Das Totentanzspiel von Metnitz, das alle 4 Jahre stattfindet.

<https://www.totentanz.eu/termine.html>



Abbildung 4: Metnitzer Totentanz, Der Tod und das Kind.

https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html



Abbildung 5: Das Heidelberger Blockbuch. Der Tod und das Kind. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/0291/image.info>

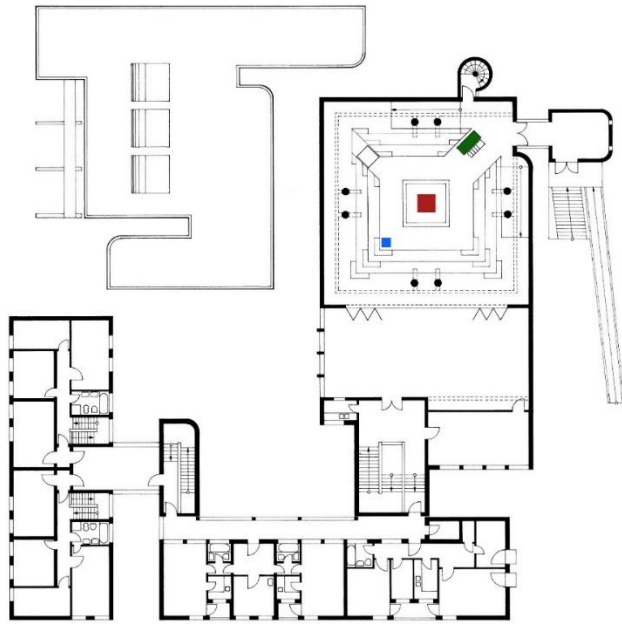


Abbildung 6: Grundriss Gemeindezentrum Plötzensee. <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/>
(01.05.2022)

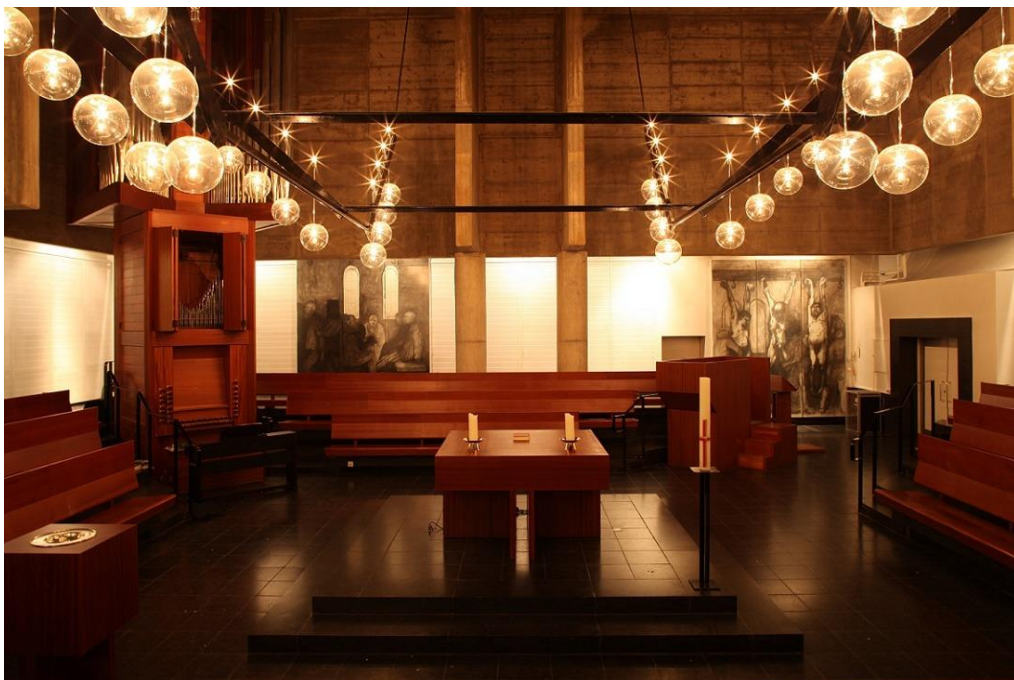


Abbildung 7: Innenraum Gemeindezentrum Plötzensee. <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/>
(01.05.2022)



Abbildung 8: „Kain und Abel“, „Tod im Boxring“, „Tod im Showbusiness“, „Tod eines Demonstranten“. <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/> (01.05.2022)

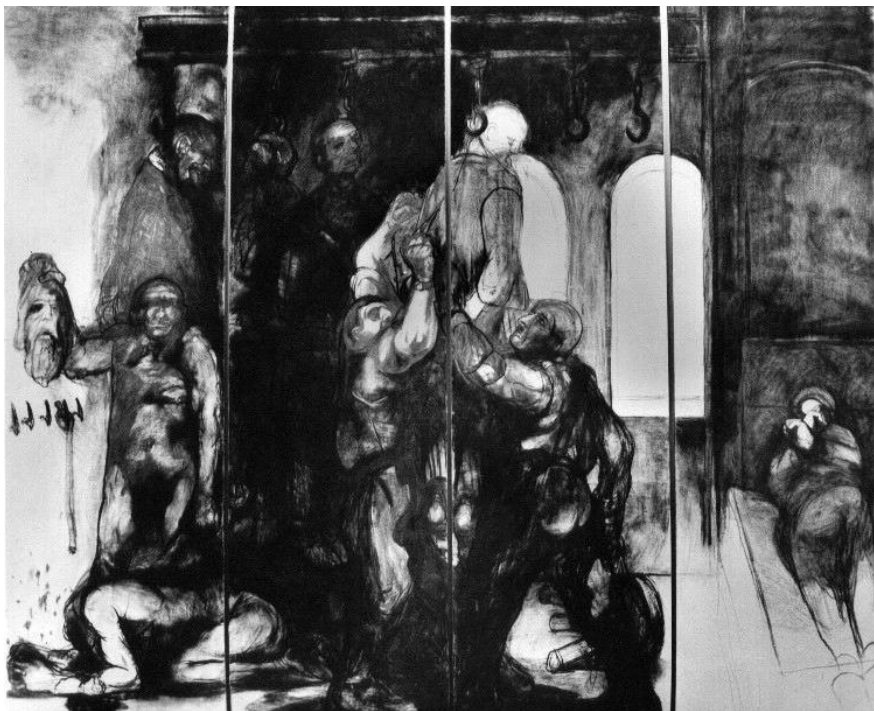


Abbildung 9: „Die Enthauptung von Johannes dem Täufer“, „Massenhinrichtung in Plötzensee“ und „Die Guillotine“. <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/> (01.05.2022)

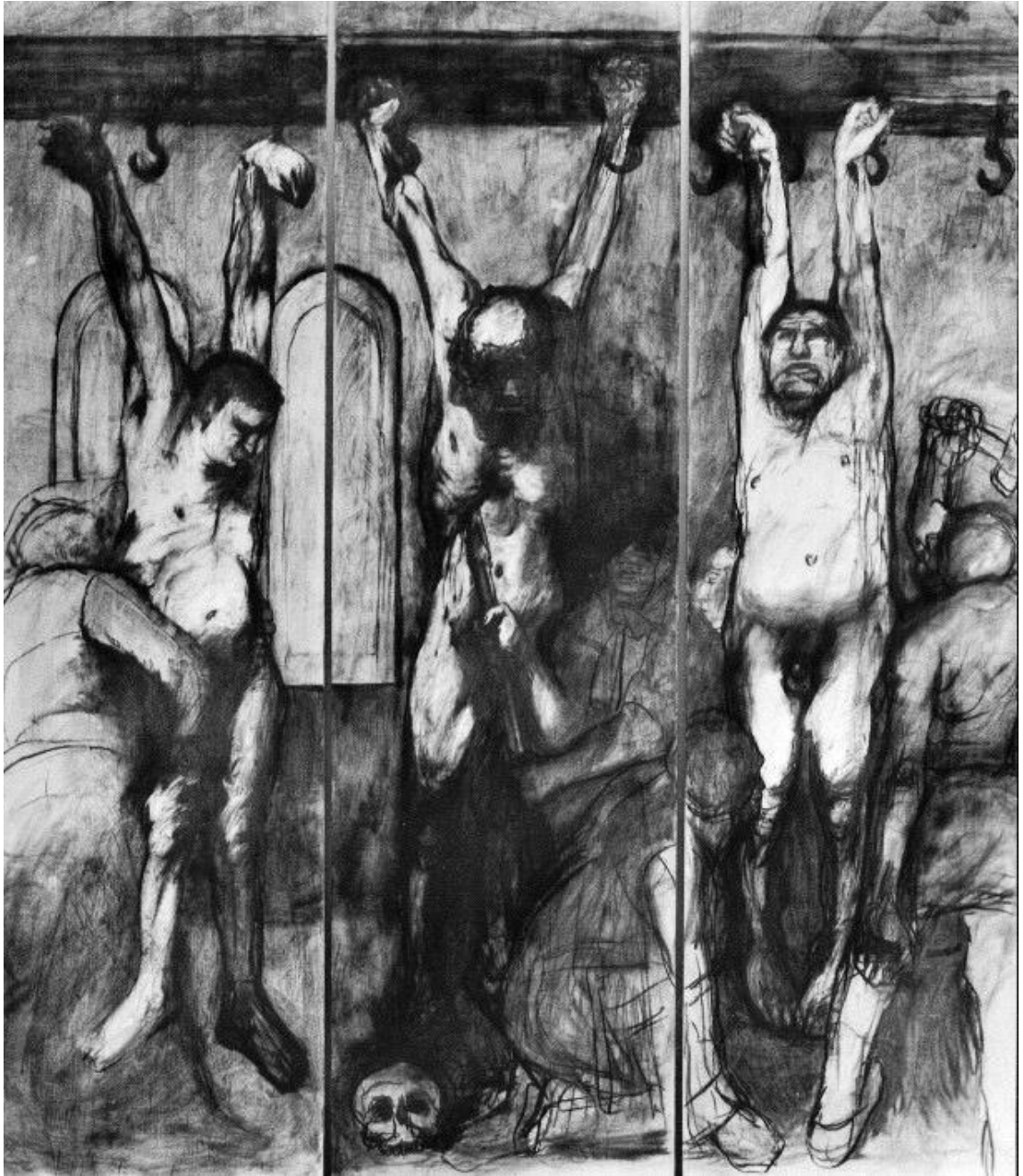


Abbildung 10: „Golgotha in Plötzensee“. <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/> (01.05.2022).

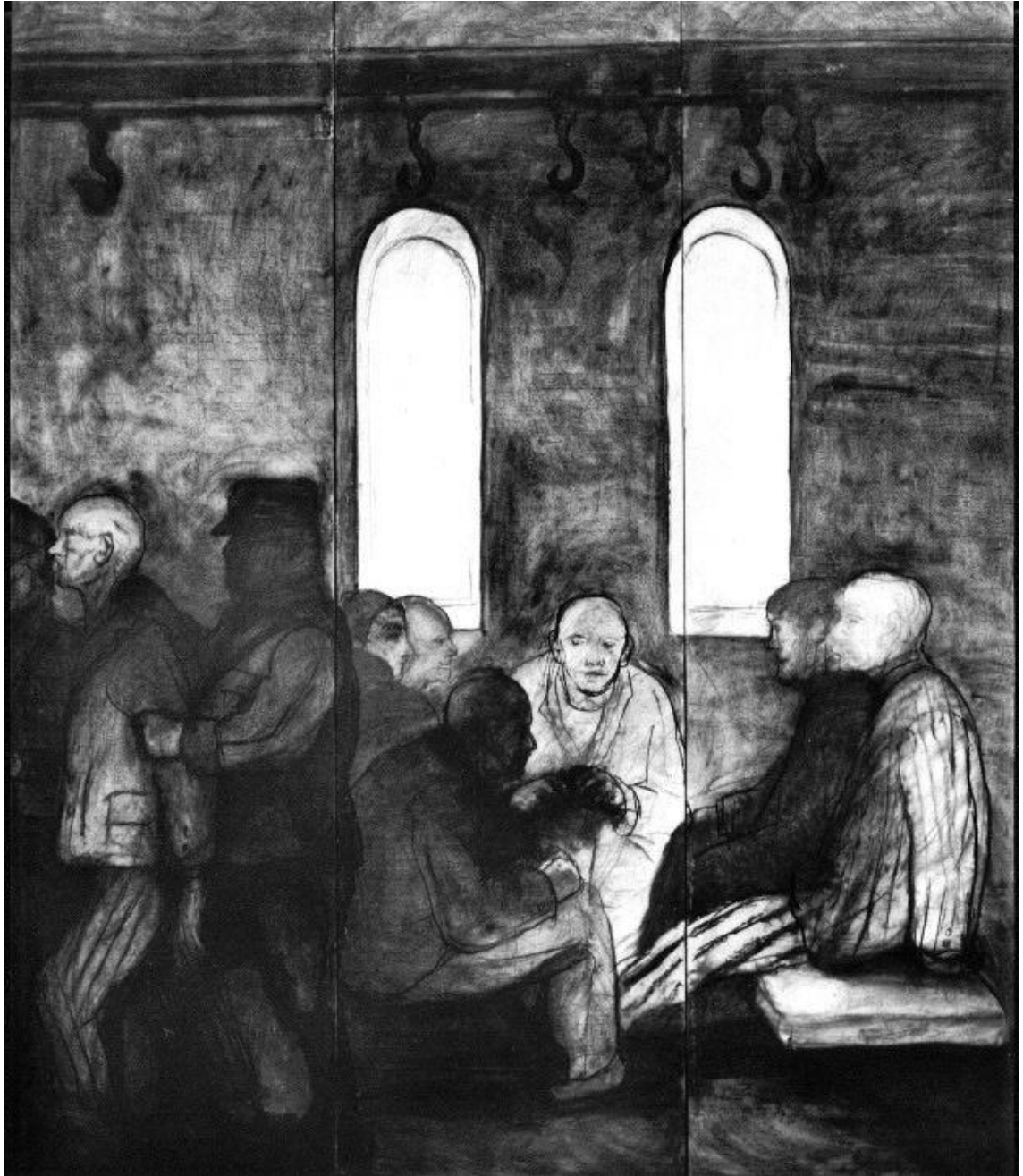


Abbildung 11: „Emmausmahl“ <https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/> (01.05.2022)



Abbildung 12: Südansicht der Kirche und des Karner von Stein im Jauntal.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Stein im Jauntal Propstei_17112006_04.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Stein_im_Jauntal_Propstei_17112006_04.jpg) (01.05.2022)



Abbildung 13: Karner von Stein im Jauntal.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Pfarrkirche_Stein_im_Jauntal#/media/Datei:Stein im Jauntal - Karner.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Pfarrkirche_Stein_im_Jauntal#/media/Datei:Stein_im_Jauntal_-_Karner.JPG) (01.05.2022)



Abbildung 14: Der Totentanz von Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal.

©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 04.07.2021.

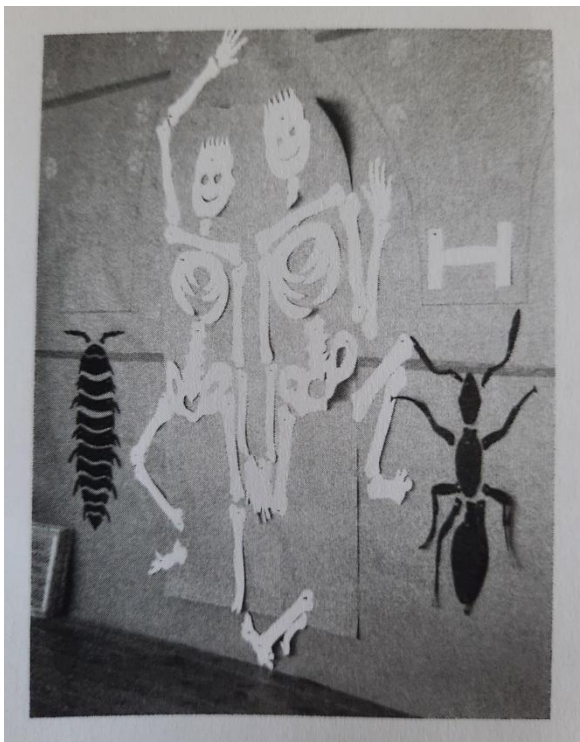


Abbildung 15: Kartonschablonen. Bild entnommen aus dem Buch: Kogelnik, Kiki, 1935-1997, Rohsmann, Arnulf, Der Totentanz im Karner Stein im Jauntal, Klagenfurt 1997.



**Abbildung 16: Der Totentanz von Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal.
©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 04.07.2021.**



**Abbildung 17: Finger- und Handkantenabdruck: Fantasieinsekten. Klasse 1a, März
2022. ©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 28.04.2022.**

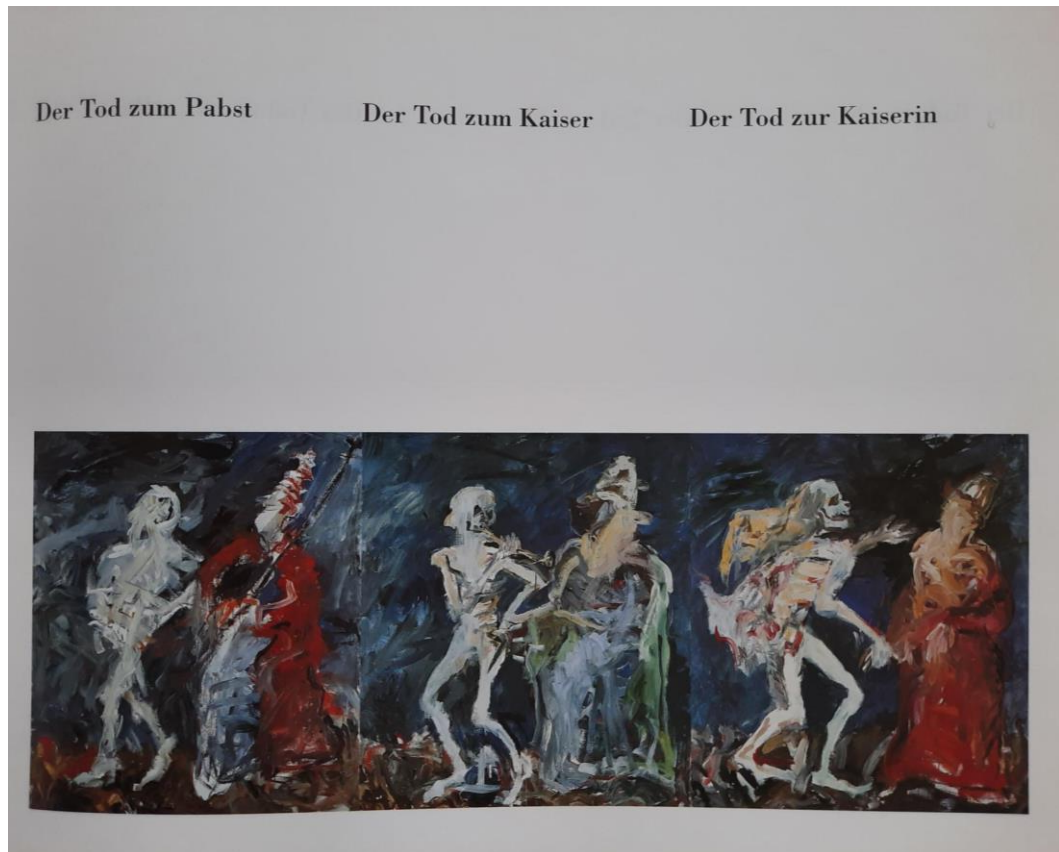


Abbildung 18: Der Stellvertreter – der Papst, der Usurpator – der Kaiser, die Ehrgeizige – die Kaiserin. Entnommen aus: Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens mit Texten von Hans Chr. Ackermann ... [et al.] und dem Gedichtzyklus Urteile: Der Toten Tanz von Erich Rentrow, Paderborn 1994.

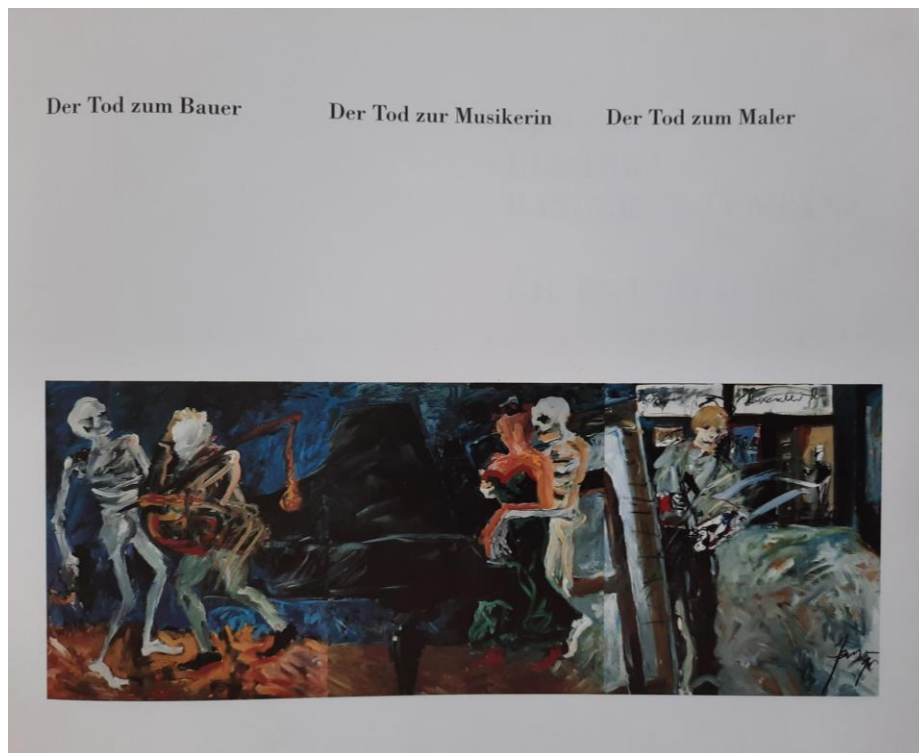


Abbildung 19: der Verwurzelte – der Bauer, die Muse – die Musikerin, der Sehende – der Maler. Entnommen aus: Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens mit Texten von Hans Chr. Ackermann ... [et al.] und dem Gedichtzyklus Urteile: Der Toten Tanz von Erich Rentrow, Paderborn 1994.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Der Karner von Metnitz mit den restaurierten und rekonstruierten Fresken des Metnitzer Totentanzes. http://www.metnitztal.at/Kirchen/Metnitz.htm	82
Abbildung 2: Holbein, Hans (1497?-1543), Les simulackres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c/f31.double	83
Abbildung 3: Das Totentanzspiel von Metnitz, das alle 4 Jahre stattfindet. https://www.totentanz.eu/termine.html	83
Abbildung 4: Metnitzer Totentanz, Der Tod und das Kind. https://www.sagen.at/doku/totentanz_metnitz/totentanz_metnitz_info.html	84
Abbildung 5: Das Heidelberger Blockbuch. Der Tod und das Kind. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/0291/image,info	84
Abbildung 6: Grundriss Gemeindezentrum Plötzensee. https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	85

Abbildung 7: Innenraum Gemeindezentrum Plötzensee. https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	85
Abbildung 8: „Kain und Abel“, „Tod im Boxring“, „Tod im Showbusiness“, „Tod eines Demonstranten“. https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	86
Abbildung 9: „Die Enthauptung von Johannes dem Täufer“, „Massenhinrichtung in Plötzensee“ und „Die Guillotine“. https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	86
Abbildung 10: „Golgatha in Plötzensee“. https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	87
Abbildung 11: „Emmausmahl“ https://www.strasse-der-moderne.de/kirchen/berlin-charlottenburg-ev-gedenkkirche-ploetzensee/ (01.05.2022)	88
Abbildung 12: Südansicht der Kirche und des Karner von Stein im Jauntal. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Stein_im_Jauntal_Propstei_17112006_04.jpg (01.05.2022)	89
Abbildung 13: Karner von Stein im Jauntal. https://de.wikipedia.org/wiki/Pfarrkirche_Stein_im_Jauntal#/media/Datei:Stein_im_Jauntal_-_Karner.JPG (01.05.2022)	89
Abbildung 14: Der Totentanz von Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal. ©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 04.07.2021	90
Abbildung 15: Kartonschablonen. Bild entnommen aus dem Buch: Kogelnik, Kiki, 1935-1997, Rohsmann, Arnulf, Der Totentanz im Karner Stein im Jauntal, Klagenfurt 1997.	90
Abbildung 16: Der Totentanz von Kiki Kogelnik im Karner von Stein im Jauntal. ©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 04.07.2021	91
Abbildung 17: Finger- und Handkantenabdruck: Fantasieinsekten. Klasse 1a, März 2022. ©Kramer Maria Elisabeth. Aufnahme vom 28.04.2022.	91
Abbildung 18: Der Stellvertreter – der Papst, der Usurpator – der Kaiser, die Ehrgeizige – die Kaiserin. Entnommen aus: Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens mit Texten von Hans Chr. Ackermann ... [et al.] und dem Gedichtzyklus Urteile: Der Toten Tanz von Erich Rentrow, Paderborn 1994	92
Abbildung 19: der Verwurzelte – der Bauer, die Muse – die Musikerin, der Sehende – der Maler. Entnommen aus: Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens mit Texten von Hans Chr. Ackermann ... [et al.] und dem Gedichtzyklus Urteile: Der Toten Tanz von Erich Rentrow, Paderborn 1994	93



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International