

Zwischen Memento mori und Massenvernichtung – Ikonografie des Krieges im Totentanz

Darstellungen aus der Grafiksammlung *Mensch und Tod*

Luisa Rittershaus

Die Grafiksammlung *Mensch und Tod* liegt wie ein Kern in seinem Gehäuse inmitten des Instituts für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zusammen mit dem medizinhistorischen Fachapparat als einem Ort des Wissens beschreibt ihr zentrierter Standort im metaphorischen Sinne etwas Fruchtbaren, von dem ausgehend sich viele gedankliche Verzweigungen entwickeln können.

Der Sammlungsschwerpunkt liegt auf druckgrafischen Vergänglichkeitsdarstellungen mehrheitlich aus dem 16. bis 20. Jahrhundert und umfasst hier insbesondere Werke mit dem Sujet des Totentanzes. Mit dieser Fokussierung und durch ihren Umfang besitzt sie ein Alleinstellungsmerkmal und stellt zudem ein herausragendes Werkzeug dar, um sich Darstellungsformen von diversen medizinhistorischen Themenkomplexen über einen visuellen Weg zu nähern und deren Wandel über die Jahrhunderte hinweg nachzuvollziehen. Zudem macht die gesellschaftliche Rückkoppelung, die der Bildenden Kunst grundsätzlich zu eigen ist, die Grafiken zu einem Seismografen ihrer jeweiligen Zeit. So finden in ihnen und insbesondere in den Totentänzen – die von Grund auf ein gesellschaftskritisches Medium waren – die Irrungen und Wirrungen jeder Epoche ihren Niederschlag. Auch die wiederkehrenden Jahre des Krieges haben zur Entstehung zahlreicher grafischer Serien – sogenannte »Kriegstotentänze« – geführt. Viele dieser Werke dienten der kritischen Reflexion und Verarbeitung der Erfahrungen, indem sie das Leid, die Zerstörung und die psychischen Folgen des Krieges künstlerisch verarbeiteten. Gleichzeitig wurden einige Werke auch zu propagandistischen Zwecken genutzt. Diese intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Krieg verdeutlicht, wie tiefgreifend politische und gesellschaftliche Umbrüche

kreative Ausdrucksformen beeinflussen und neue künstlerische Strömungen hervorbringen können.

Die Grafiksammlung als interdisziplinäres Werkzeug

Die Entstehung und Entwicklung des Totentanzmotivs in der Bildenden Kunst wurden bereits in zahlreiche Abhandlungen diskutiert: Im 19. Jahrhundert begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der elementaren und bis heute nicht pauschal zu beantwortenden Frage nach der Herkunft des sogenannten ›Dance Macabre‹ und der ikonografischen Aufschlüsselung der einzelnen Motive.¹ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte die Totentanzforschung erneut einen Aufschwung und arbeitete wegweisende Fragestellungen zur Genese und Verbreitung auf.² Es kam zur Gründung der *Europäische Totentanzvereinigung* mit ihren verschiedenen nationalen Ausläufern, die erheblich zur Institutionalisierung dieses Genres beitrug und im Kontext einer stetigen Faszination für Totentanzdarstellungen ein internationaler Dreh- und Angelpunkt wurde. Etwa zur selben Zeit kam es durch Hans Schadewaldt (1923–2009) zur Gründung der Grafiksammlung *Mensch und Tod* am damaligen Institut für Medizingeschichte, die auf zwei private Sammlungen zurückging: Dank des besonderen Gespürs für die Zeitlosigkeit dieses Stujs sowie der Akribie der zwei privaten Sammler Werner Block (1893–1976) und Ernst Matzek (1932–2018) verfügt diese universitäre Grafiksammlung heute über ein umfassendes Konvolut der prägendsten Totentanz-Zyklen aus dem deutschsprachigen Raum, das über die letzten 50 Jahre stetig gewachsen ist. In ihrer Rolle als universitäre Kunstsammlung, verankert in einem medizinhistorischen und -ethischen Kontext, fokussierte sie bereits in den 1970er Jahren das innovative Potenzial als eine Form von ›Transferraum‹³ interdisziplinäre Grenzen zu übertreten. Im Sinne einer Materialität des

¹ Stefanie Knöll, Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung, Petersberg 2018; Stefanie Knöll, Seuche und Totentanz: Rezeption und Fortschreibung eines Topos' im 19. Jahrhundert, in: Jörg Vögele/Stefanie Knöll/Thorsten Noack (Hg.), Epidemien und Pandemien in historischer Perspektive, Wiesbaden 2016, S. 213–220.

² Vgl. Rainer Stöckli, Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiten, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert, Konstanz 1996.

³ Zur Begrifflichkeit siehe Eckhard Kluth, Transferzonen. Universität | Sammlung | Öffentlichkeit. Annäherung an eine Fragestellung, in: Lioba Keller-Drescher/Eckhard

Wissens – wie es der *material turn* seit den 1980er Jahren konstatiert – tragen die Grafiken als Quellen zu einer Mitgestaltung historischer Wissensverhältnisse bei.⁴ Jenseits der Kunstgeschichte, die seit jeher eine sich dem Objekt widmende Wissenschaft darstellt, markieren die sich in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Fachrichtungen konstituierenden theoretischen Entwicklungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts – *linguistic, material* und *visual turn*⁵ – eine Hinwendung zu außerdisziplinären Quellen.

Innerhalb der Medizin schlägt sich diese Entwicklung hin zu einer aktiven Rolle von Artefakten in der Wissensgewinnung und auch -vermittlung in der Begründung der Medical Humanities nieder. Sie erfuhrn ihre Institutionalisierung in den 1970er Jahren in den USA und fußen auf Gedanken der Medizinethik, die medizinische Themen mit wichtigen gesellschaftlichen und kulturellen Fragen verbanden. Seitdem gibt es eine ganze Reihe von Veröffentlichungen, die sich mit der Einbindung von geisteswissenschaftlichen Ansätzen in der medizinischen Ausbildung befassen, um unter anderem auf eine patientenzentrierte, empathische medizinische Praxis hinzuwirken.⁶ Dabei lag der Fokus zunächst vermehrt auf der Literatur, bis dann sukzessive auch die Philosophie sowie die Bildende Kunst als Disziplinen genutzt wurden, deren Ansätze zu einer geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlicheren Perspektive auf die Medizin beitragen können. Spätestens in den 1990er Jahren wurde im Rahmen des *visual turns* die Schärfung des klinischen Blicks durch die Betrachtung von Kunstwerken erkannt. Zahlreiche Essay-Titel legten hier das Ideal der engen Verknüpfung eines Kunstmuseums mit einer Institution der

Kluth (Hg.), Transferzonen. Universität | Sammlung | Öffentlichkeit, Münster 2021, S. 13–19.

- 4 Giovanna Vitelli, The University's Museum: Towards Integration, Alignment, and Access, in: Keller-Drescher/Kluth, Transferzonen, S. 21–27, hier S. 23.
- 5 Der *visual turn* fällt zeitlich und in Teilen auch inhaltlich mit dem *pictorial turn* zusammen. Im deutschsprachigen Raum prägten Gottfried Boehm und Horst Bredekamp in diesem Kontext den Begriff des *iconic turn*. Vgl. hierzu grundlegend: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994; Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* München 1994; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*, Frankfurt a.M. 2011.
- 6 Hier kam es zudem zu der Ausbildung des sogenannten *Narrative Medicine* durch Rita Charon. Vgl. Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford 2006, S. II.

medizinischen Lehre nahe.⁷ Durchaus bahnbrechend erscheint da der Umstand, dass das Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit der Grafiksammlung *Mensch und Tod* eine einschlägige Kunstsammlung zu den Themen Sterben und Tod beherbergt, die diese wissenschaftliche und praktische Symbiose ohne größere Hürden ermöglicht.

Im Sinne der Interdisziplinarität – definiert als eine Verknüpfung von Blickwinkeln unterschiedlicher Disziplinen⁸ – bietet die Grafiksammlung mit ihren mehreren tausend Blättern und über hundert Büchern im Spektrum der Vanitas-Darstellungen eine Vielfalt an Reflexionsobjekten, die neben dem selbstreferenziellen Status als Kunstwerk, zudem Träger von Wissen über menschliche Wahrnehmungen und Vorstellungen sind.⁹ Als solche epistemischen Objekte wirken sie reziprok zwischen Kunst und Wissenschaft und bieten aus medizinhistorischer sowie -ethischer Sicht ein enormes Potential, Entwicklungen und Veränderungen in der soziokulturellen Wahrnehmung und Behandlung von Tod und Krankheit aufzuzeigen und eine Basis für einen zeitgenössischen Diskurs zu bieten, der es ermöglicht, in der medizinischen Lehre die heutigen medizinischen Praktiken in einen breiteren kulturellen Kontext zu stellen.

Tanz des Todes – Kriegsdarstellungen im Wandel eines Bildmotivs

Künstlerische Reflexionen über den Krieg haben eine jahrhundertlange Tradition. Sie sind ein Zeugnis ihrer Zeit und erfüllen auf unterschiedlichste Wei-

7 Alexa Miller et al., From the Galleries to the Clinic: Applying Art Museum Lessons to Patient Care, in: *Journal for Medical Humanities* 34 (2013), S. 433–438, DOI: <https://doi.org/10.1007/s10912-013-9250-8>; Charles L. Bardes et al., Learning to Look: Developing Clinical Observational Skills at an Art Museum, in: *Medical Education* 35 (2001), S. 1157–1161.

8 Vgl. die Definition von Interdisziplinarität durch: Hubert Laitko, Interdisziplinarität als Thema der Wissenschaftsforschung, in: *Internet-Zeitschrift des Leibniz-Instituts für interdisziplinäre Studien e.V. (LIFIS)NRW*, DOI: <http://dx.doi.org/10.14625/KXP:1786296578>.

9 John Bergen, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Frankfurt a.M. 2018; Marcel Finke, Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?, in: *wissenderkuenste.de* (2014), URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-de-r-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/> (letzter Aufruf: 28.8.2025).

se gesellschaftliche Funktionen beziehungsweise bilden die konträren Stimmungen ab: Während in der Antike und bis weit ins Mittelalter hinein Kriege zumeist idealisiert und heroisiert dargestellt wurden, rückten mit Beginn der Neuzeit zunehmend die zerstörerischen und leidvollen Aspekte in den Fokus. Spätestens mit dem Ersten Weltkrieg wandelte sich die Kriegsikonographie grundlegend: Anfänglich propagandistische Bildwelten – insbesondere in Zeitschriften¹⁰ – standen im Angesicht der Schrecken des Ersten Weltkriegs einer wachsenden Skepsis gegenüber, die sich in expliziter Anklage manifestierte und im Zweiten Weltkrieg weiter vertieft wurde. Einige Künstler:innen der beiden Weltkriege identifizierten den um sich greifenden, übermächtigen Tod als alleinigen Sieger des Krieges und griffen für seine Darstellung auf ein tradiertes Bildmotiv zurück: den Totentanz.

Das kunsthistorische Sujet des Totentanzes steht in der Tradition der Vergänglichkeitsdarstellungen und erfüllt als *Memento mori* (Gedenke des Todes) eine mahnende Funktion: Es erinnert den Menschen während seines irdischen Daseins an die Unausweichlichkeit des Todes, die Plötzlichkeit, mit der dieser eintreffen kann und die Notwendigkeit eines sittlich-christlichen Lebens. Seinen Ursprung hat der Totentanz im frühen 15. Jahrhundert als monumentale Freskenmalerei auf Wänden von Beinhäusern, in Kirchen oder an Friedhofsmauern. Viele dieser frühen Beispiele sind heute nicht mehr erhalten. Eines der bekanntesten Werke ist der Baseler Totentanz von 1440, der ursprünglich auf einer 58 Meter langen Friedhofsmauer des Predigerklosters aufgemalt war. Die Darstellung zeigte rund 40 lebensgroße Figuren in einem Reigen von Toten und Lebenden – typische Standesvertreter:innen vom Papst über die Kaiserin bis hin zum Ritter, Arzt, der Edelfrau und dem Bettler – und wurde begleitet von Texten in Dialogform.¹¹ Die Kombination von Bild und Text ist für das Sujet typisch, in einem szenischen Zwiegespräch hält die Personifikation des Todes den Standesvertreter:innen ihre jeweiligen Missetaten und Unzulänglichkeiten vor. Die Zuschreibung von personenbezogenen Sünden pro Stand kommt dabei um eine Stereotypisierung nicht herum. Dennoch, der Totentanz kritisierte konfessionelle und gesellschaftliche Hierarchien und spiegel-

¹⁰ Weiterführend dazu vgl.: Claudia Schönjahn, »Krieg und Kunst«. Kriegsgrafik im Ersten Weltkrieg in Zeitschriften und Mappenwerken, in: Gerhard Schneider u.a. (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Spiegel expressiver Kunst. Kämpfe Passionen Totentanz: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider und aus Künstlernachlässen*, Reutlingen 2014, S. 43–51.

¹¹ Knöll, *Der spätmittelalterliche-frühneuzeitliche Totentanz*, S. 16f.

te eine neue Haltung wider, insbesondere die des erstarkenden Bürgertums, das sich zunehmend von der klerikal dominierten Gesellschaftsordnung des Mittelalters abgrenzte. Diese bi-mediale Gestaltung (Bild/Text) verstärkte zu- dem die didaktische Absicht der Darstellung. Dazu kommt das Prinzip der Reihung: Gleichartig folgen sich die einzelnen Paare von Tod und Standesvertreter:in auf dem Fuße, sich zu einem kohärenten Gesamtwerk formierend, was die hierarchisch strukturierte Gesellschaftsordnung nacherzählt. Die oberen Schichten sind stärker vertreten. Und auch wenn mit dem Tod sämtliche Standesunterschiede nivelliert werden und die Gleichheit aller in der Stunde ihres Todes auf eindrückliche Art und Weise visualisiert wird, bleibt die Repräsentation der automatisch in die Gesellschaft eingeschriebenen sozialen Ungleichheit präsent.¹²

Mit der Entstehung der Druckgrafik kommt es zu einer starken Verbreitung des Totentanzmotives in Buchform, das nun – dem Format geschuldet – den langen Reigen in seine Einzelpaare auflöst. Ein prominentes Beispiel ist die getreue Wiedergabe des Baseler Totentanzes in Buchform von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650), der über Jahrzehnte hinweg neu aufgelegt oder durch andere Künstler kopiert wurde. Ein weiterer prägender Vertreter des Totentanzsujet ist Hans Holbein d. J. (1497/98–1543), der mit seiner bahnbrechenden Totentanzfolge *Icones mortis* (Mitte 16. Jahrhundert) grundlegende Neuerungen in das Motiv einschrieb: Der Tod tanzt nicht mehr; stattdessen verortet Holbein die einzelnen Paarszenen in ein Narrativ und lässt die Personifikation des Todes in alltäglichen Situationen auf seine Opfer treffen. Das Sterben wird unmittelbarer und individueller. An die Stelle des kollektiven Sterbens tritt nun ein personalisierter Tod.

Im 19. Jahrhundert erlebt der Totentanz eine Konjunktur, weniger in Kriegszusammenhängen, vielmehr im Kontext der Cholerea-Epidemien der 1830er Jahre. Die bedrohliche Erfahrung von Krankheit und Massensterben rief das Motiv des Totentanzes als kollektives Bild der Krise erneut hervor.¹³ Im weiteren Verlauf griffen viele Künstler:innen die Ikonografie des Totentanzes auf, um eigene Zeitdiagnosen zu formulieren. Besonders im Kontext der beiden Weltkriege diente der Totentanz vielfach als symbolisches Gerüst,

12 Johann Pieter Mackenbach/Rolf Paul Dreier, *Dances of Death, Macabre Mirrors of an Unequal Society*, in: *International Journal of Public Health* 57 (2012), S. 915–924, DOI: <https://doi.org/10.1007/s00038-012-0381-x>.

13 Daher röhrt auch die kausale Verknüpfung von Pest und Entstehung des Totentanzmotivs im Mittelalter. Vgl. hierzu: Knöll, Seuche und Totentanz.

um die Allgegenwart des Todes zu thematisieren – nicht mehr als abstrakte Mahnung, sondern als unmittelbare Erfahrung.

Ein noch wenig aufgearbeitetes Thema der Grafiksammlung sind ihre Darstellungen zum Krieg.¹⁴ Und das obwohl Krieg ein dauerhafter Begleiter der Menschheitsgeschichte ist und das 20. Jahrhundert eine neue Qualität der Entgrenzung von Kriegsräumen mit sich brachte. Entsprechend zahlreich sind die Grafiken, die den Krieg in unterschiedlichster Form und in all seinen Facetten darstellen. Dabei war das Bild vom Krieg einem stetigen Wandel unterworfen. Mit der Veränderung der Kriegsführung – vom Kampf Mann gegen Mann zu Luft- und Seeschlachten – veränderten sich auch die Darstellungen: Der stolze Ritter des Mittelalters und der frühen Neuzeit, der im Reigen aller Standesvertreter:innen dem Tod von Angesicht zu Angesicht zum Opfer fällt, wird abgelöst durch einen anonymisierten Soldaten im Durcheinander des Schlachtengetümmels, bei dem der Tod als General das Kommando führt, den Torpedo abschießt oder die Bomben wirft. Zahlreiche Künstler waren selbst Kriegsteilnehmer und erlebten den Schrecken der Schlachtfelder, die grausamen Verletzungen und Verstümmelungen hautnah mit. Oder sie waren Zeitzeug:innen, die Kriegsopfer in der Familie betrauerten.

Ritter und Landknechte

Im Ständereigen der mittelalterlichen Totentänze verkörperte der Ritter nicht nur das Kriegshandwerk, sondern auch die gesellschaftlich legitimierte Kriegsgewalt. Seine Darstellung reflektierte sowohl physische Macht als auch eine soziale Stellung, die über Jahrhunderte hinweg als Repräsentation militärischer Autorität fungierte. In späterer Zeit traten an seine Stelle der Landsknecht und schließlich – in der Neuzeit – Offizier und Soldat als moderne Vertreter jenes Standes, der stellvertretend für andere kämpft.

Seit dem späten 15. Jahrhundert löste sich die Begegnung einzelner Ständesfiguren mit der Gestalt des Todes aus dem narrativen Zusammenhang des Totentanzes heraus und verselbstständigte sich zunehmend zu eigenständigen Bildmotiven. Diese Darstellungen thematisierten nicht mehr das kollektive Sterben, sondern betonten die persönliche Konfrontation mit dem Tod als

¹⁴ Einen kunsthistorischen Überblick gibt: Eva Schuster, Tod und Krieg, in: Vögele u.a. (Hg.), *Save the Last Dance for Me – ein Totentanz*, Köln 2025, S. 98–113. Ebenso: Werner Hofmann, Die Kräfte wachsen, in: Ders. (Hg.), *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Ausstellungskatalog, Köln 1987, S. 25–38.

Spiegel von Vergänglichkeit irdischer Attribute wie Jugend, Schönheit, Stärke oder eben auch militärischer Macht. Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Darstellung des Todes im Dialog mit dem Kriegsmann – sei es als Ritter oder Landsknecht.

Ein besonders eindrückliches Werk dieser Gattung, das allerdings keine Kampfhandlung abbildet, ist der Holzschnitt *Tod und Landknecht* von Albrecht Dürer (1471–1527) aus dem Jahr 1510 (Abb. 1). Die Szene zeigt den Landknecht in einem kontemplativen Zwiegespräch mit dem Tod. Der junge Mann wird in voller körperlicher Stärke und Rüstung dargestellt und doch erscheint er in diesem Moment als jemand, der die Übermacht seines Gegenübers erkennt. Der Tod, gegen den er seine Waffen nicht ziehen braucht, ist unbesiegbar. Die Grafik erschien als Flugblatt, zu dem Dürer auch eine eigene Vergänglichkeitsdichtung in Form christlicher Reime verfasste: »Kein Ding hilft gegen den zeitlichen Tod, Darum dient Gott früh und spät.« Die Botschaft im Sinne eines *Memento mori* ist eindeutig – im Kontext eines christlich geführten Lebens ist der Tod nicht zu fürchten.¹⁵

Stilbildend für die ikonografische Darstellung des Zweikampfs wurde schließlich die bereits angeführte Serie *Bilder des Todes* von Hans Holbein d. J. Holbein erneuerte das Totentanzmotiv in mehrfacher Hinsicht: Neben der Verortung der Todesbegegnung in alltagsnahen Szenerien, ließ Holbein den Tod als aktiv handelnde Figur auftreten, die mit physischer Gewalt, mit List oder mit Symbolkraft eingreift – der Tod entreißt, schlägt, droht und tötet schlussendlich. Zudem griff Holbein die sozialkritische Dimension der mittelalterlichen Totentänze auf und verstärkte sie durch narrative Zusitzung. Ein eindrucksvolles Beispiel dieser kritischen Haltung ist die Darstellung *Der Ritter*, in der der Tod den prachtvoll gerüsteten Ritter mit dessen eigener Lanze durchbohrt (Abb. 2). Holbein verweist zum einen auf den Bedeutungsverlust des Ritterstandes, den unter anderem die Entwicklung von Feuerwaffen mit sich brachte, und zum anderen auf die Vorstellung einer ausgleichenden Gerechtigkeit, die zugleich die standesbezogene Überheblichkeit und den Machtmissbrauch gegenüber dem einfachen Volk zum Ausdruck bringt. Dies geht aus den zugehörigen Versen hervor. Der Tod kommentiert die Gewalttaten des Ritters mit anklagendem Ton: »Und er selbst wird fallen, ohne dass

¹⁵ Vgl.: Staatsgalerie Stuttgart, Sammlung Digital, URL: ><https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/tod-und-landsknecht>.

ihn eine Hand schlägt. Denn wer die Menschheit mit starken Waffen verletzt,
Den wird ein schweres Schicksal – der gewaltsame Tod – hinwegraffen.«¹⁶

Abb. 1: Albrecht Dürer, Der Tod und der Landsknecht, 1510, Holzschnitt aus einem Flugblatt, 31,5 x 21,2 cm (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



16 Übersetzung aus dem Lateinischen durch die Autorin. Vgl.: Hans Holbein, Der Ritter, in: Ders., *Icones Mortis*, Basel 1554, digitalisiert in der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, URL: <https://digital.ulb.hhu.de/ihd/content/pageview/2740009>.

Diese auf Holbein zurückgehende Darstellung des Zweikampfes hat sich als bevorzugte Ausdrucksform für die symbolische Konfrontation des Kriegsmannes mit dem Tod durchgesetzt und bis zum Ersten Weltkrieg erhalten. Die neuartige hochtechnisierten Kriegsführung des Ersten Weltkriegs führte wiederum zu einer neuen Dimension der Begegnung von Mensch und Tod. Der technisierten Gewalt, die durch Maschinengewehre, Gas, Flugzeuge und Artillerie bestimmt wurde, genügte die persönliche Begegnung zwischen Soldat und Tod nicht mehr. Das traditionelle Bildschema des Totentanzes erweiterte sich, um dem Schrecken der modernen Kriegsführung gerecht zu werden.

Abb. 2: Hans Holbein d. J., *Der Graf*, 1524/25, Holzschnitt, Buch: 14,4 x 10 cm, Stock: 6,5 x 4,9 cm (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Christliche und historische Bezüge

»[...] Da sah ich und siehe, ein weißes Pferd; und der auf ihm saß, hatte einen Bogen. Ein Kranz wurde ihm gegeben und als Sieger zog er aus, um zu siegen. [...] Da erschien ein anderes Pferd; das war feuerrot. Und der auf ihm saß, wurde ermächtigt, der Erde den Frieden zu nehmen [...] Da sah ich und siehe, ein schwarzes Pferd; und der auf ihm saß, hielt in der Hand eine Waage. Inmitten der vier Lebewesen hörte ich etwas wie eine Stimme sagen: Ein Maß Weizen für einen Denar und drei Maß Gerste für einen Denar. Aber dem Öl und dem Wein füge keinen Schaden zu! [...] Da sah ich und siehe, ein fahles Pferd; und der auf ihm saß, heißt der Tod; und die Unterwelt zog hinter ihm her. [...]«¹⁷

Diese vier Reiter, die als Boten der Apokalypse, wie sie die Johannes-Offenbarung beschreibt, über die Erde ziehen, ist eine der ältesten Darstellung der Konfiguration von Krieg und Tod. Es ist die Szene, nachdem das erste der sieben Siegel gebrochen wurde und die vier Reiter erscheinen, um das Ende der Welt zu verkünden. Die Apokalypse als ein von Gott gelenkter Krieg, eine unvermeidliche übermenschliche Macht, die Verkörperung des blinden Schicksals. In Form ihrer kunsthistorischen Umsetzung erlebte sie unterschiedliche Deutungen und Emanzipationen. In Albrecht Dürers Holzschnitt aus dem Jahr 1511 staffeln sich die vier Reiter übereinander und brechen einer Welle gleich aus dem geöffneten Himmel über die Menschheit hinein (Abb. 3). Im Zentrum des Bildes befindet sich der Reiter für die Teuerung und Hungersnot, symbolisiert mit einer Waage in der Hand. Die beiden Reiter neben ihm symbolisieren den Krieg (Schwert) sowie den Sieg (Pfeil und Bogen). Letzter wird von einem Engel gekrönt, was den göttlichen Auftrag unterstreicht: Die Vorstellung des Krieges als eine göttliche Strafe ist ein Deutungsmuster, was über Jahrhunderte hinweg Kontinuität hatte. Im linken Teil des Bildes befindet sich der vierte Reiter, der Tod höchstselbst. Auf seinem »fahlen« Pferd wird er dabei oft auch als Krankheit interpretiert. Wenn erst der Krieg reitet, folgt die Seuche auf sein Pferd, heißt es, denn diese ging mit dem Krieg oft Hand in Hand. Die Verkörperung der reitenden Todesgestalt wiederum verselbstständigt sich und wird bewaffnet oder zum Teil auch mit Lorbeer bekrönt zum sogenannten Mors triumphans – eine über das Geschehen triumphierende Todesgestalt (Abb. 5). Die vier Reiter preschen über die Menschen am unteren Bildrand hinweg. Diese

17 Lutherbibel 2017, Offenbarung 6, 1–8.

werden vom Todesreiter mit der Heugabel – ungeachtet ihres Standes – in den Höllenschlund der linken unteren Bildecke gekehrt. Hier zeigt sich das klassische Motiv der Gleichmachung, wie es in den Totentänzen vertreten wird. Ein weiteres wichtiges Moment findet sich in dem über dieser apokalyptischen Kavallerie schwebenden Engel. Er hält Blickkontakt mit den Betrachtenden und steht als metaphorisches Tor in das Bild und in das Geschehen – »gedenke des Todes«.

Abb. 3: Albrecht Dürer, Die vier apokalyptischen Reiter, 1511, Holzschnitt, 39,1 x 27,5 cm (beschnitten) (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Abb. 4: Alfred Rethel, *Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848, Blatt III (Aufreizung zum Aufstand)* (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Abb. 5: Alfred Rethel, *Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848, Blatt VI (Tod als Sieger)* (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Für die Entwicklung hin zu den sogenannten Kriegstotentänzen im Ersten und Zweiten Weltkrieg ist neben den Innovationen von Hans Holbein zudem noch Alfred Rethel (1816–1859) anzuführen. Rethel publiziert 1848 seine Folge *Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848* und überführte ein historisches Geschehen – die Düsseldorfer Revolution – in das Sujet des Totentanzes. Mit Hilfe eines dramaturgischen Bildaufbaus erzählt Rethel Blatt für Blatt die für das Bürgertum schicksalhaft endenden Revolutionsszenen nach, er dekonstruiert die in Anlehnung an die Französische Revolution proklamierten Ideale ›Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und verbildlicht das vom Tod verführte Volk, das der Suggestion einer Gleichstellung mit dem Adel aufgesessen ist. In Rethels Totentanz stachelt der Tod die Menschen zur Revolution an, wissend um seinen alleinigen Sieg (Abb. 4 und 5). Diese Idee den klassischen Ständereigen zu Gunsten eines historischen Narrativs aufzulösen, wird sich in den Totentanzzyklen der beiden Weltkriege fortschreiben. Die implizite politische Aussage – ob konservativ oder liberal sei an dieser Stelle dahingestellt – steht in der Tradition der seit jeher gesellschaftskritischen Totentanztradition.¹⁸

Erster Weltkrieg

Über die Epochen hinweg wurden Darstellungen des Krieges zur bildhaften Umsetzung von ruhmreichen Schlachten genutzt. In heroisch-monumentalen Darbietungen mit pathetischen Kompositionen wird das Bild des Krieges idealisiert, Herrschende und ihre kämpfenden Soldaten glorifiziert. Doch jenseits dieser Auftragsarbeiten erkannten Künstler:innen in Zeiten des Krieges dessen Grausamkeiten und manifestierten diese Unmenschlichkeiten in ihren künstlerischen Darstellungen. Prominente Vorbilder für druckgrafische Umsetzungen sind Jacques Callots (1592–1634) Radierungen *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633) oder der 80 Radierungen umfassende Zyklus Desastres de la Guerra (1810–1820) von Francisco de Goya (1746–1828). Beide Zyklen lassen symbolische Kriegsnarrationen hinter sich und fokussieren schonungslos das

¹⁸ Vgl. Albert Boime, Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance, in: *The Art Bulletin* 73/4 (1991), S. 577–598, URL: ><https://www.jstor.org/stable/3045831>< sowie zur Einordnung durch zeitgenössische Überlieferungen: Josef Ponten, Alfred Rethel. Des Meisters Werke in 300 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1911, S. 50–51.

verursachte Leid. Hier schließen auch die Kriegstotentänze des Ersten Weltkriegs an.¹⁹

Die Schrecken sind so zahlreich, das Grauen so übermächtig, dass ein einzelnes Blatt oft nicht mehr ausreicht, um das Erlebte adäquat zu visualisieren. Der Totentanz als künstlerisches Mittel zur Auseinandersetzung mit Tod und Gewalt erlebt eine neue Blüte. Die absolute Übermacht des Todes wird in diesen Darstellungen auf erschütternde Weise sichtbar. Die Kriegstotentänze der Zeit des Ersten Weltkriegs zeigen keine neutralen Erzählungen, sondern emotionale, oft anklagende Reaktionen auf das Geschehen.

Die Personifikation des Todes verschmilzt in diesen Darstellungen mit der des Krieges, der als steuernder, mordender und teilweise genüsslich auswählender Akteur auftritt. Und auch die neue industrialisierte Form der Kriegsführung findet ihr trauriges Abbild. Der Kampf zwischen einzelnen Individuen, Auge um Auge und Zahn um Zahn, wurde abgelöst durch den Einsatz von modernen Vernichtungswaffen: Maschinengewehre, Gas, Minen, strategische Bombardierungen aus der Luft, sie rücken den gleichzeitigen Tod von Massen in den Mittelpunkt.

Ein früher künstlerischer Ausdruck dieser Kriegsschrecken findet sich bei Ludwig Meidner (1884–1966), dessen 1916 veröffentlichter Zyklus *Krieg* bereits 1914 entstand. Meidner, der schon 1912/13 mit seinen *Apokalyptischen Landschaften* eine Vision von in Feuer und Chaos untergehenden Städten gemalt hatte, positioniert sich in diesem Kriegszyklus bereits kritisch in einer Zeit, in der viele Deutsche noch in euphorischer Kriegsbegeisterung schwelgten, und gilt somit als einer der ersten deutschen Künstler, der die Katastrophe des Krieges als solche thematisiert und verurteilt. Ganz im zeitgenössischen Stil des italienischen Futurismus evozieren Meidners auseinanderberstende Formen, dramatische Perspektiven und groteske Körper eine beklemmende Atmosphäre. Die Enge und Hektik der Stadt wird zum zentralen und anonymen Ort der Zerstörung (Abb. 6).²⁰

Wie wahllos der Tod im Kontext des Krieges zugreift, zeigt der gleichnamige Scherenschnitt von Walther Draesner. In *Der Tod ist wahllos* ist die ›Masse

19 Einen umfassenden Überblick der Totentänze des Ersten Weltkriegs findet sich in: Franziska Ehrl, »des allgemeinsten Interesses sicher« – Druckgraphische Totentanzfolgen im Sog des Ersten Weltkriegs, St. Ottilien 2018.

20 Jörg Schneider, Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrung des Ersten Weltkrieges, Thübingen 2006, S. 62.

Mensch am unteren Bildrand zusammengedrängt – anonym und gleichförmig. Aus ihr erhebt sich riesenhaft die Gestalt des kriegerischen Todes. Wie eine Allegorie auf die seelenlose Effizienz moderner Kriegsführung greift er mit schelmischem Grinsen eine Handvoll Menschen. Die kollektive Vernichtung rückt in den Mittelpunkt und der mittelalterliche Topos des Totentanzes – das gleichmachende Sterben aller Menschen – taucht neu kontextualisiert wieder auf (Abb. 7).

Im Gegensatz dazu fokussiert Käthe Kollwitz (1867–1945) in ihrem sieben Holzschnitte umfassenden Zyklus *Krieg* (1918–1922/1923) eindrücklich persönliche Schicksale. Der Krieg ist in diesen Blättern abwesend, stattdessen sie sind erfüllt von tiefer Trauer. Kollwitz zeigt die Angehörigen der Kriegsopfer, die weinenden Eltern, die ohnmächtigen Witwen. Sie schließen sich zusammen zu schwarzen, skulptural anmutenden Silhouetten, in deren Kern sich die Trauer birgt und doch so präsent ist. Der Zyklus trägt autobiografische Züge und zeigt Kollwitz Ringen um die Trauer und das Schuldgefühl nach dem Tod ihres 18jährigen Sohnes Peter, der mit ihrer Zustimmung und gegen den Willen ihres Mannes freiwillig in den Krieg gezogen war und schon in den ersten Tagen gefallen ist. Genau diese Szene greift sie in *Die Freiwilligen* auf (Abb. 8). Das Blatt zeigt fünf junge Männer, die dem Tod folgen, der am linken Bildrand als musizierender Heerführer mit einer Trommel auftritt – eine direkte Anspielung auf die ikonografische Tradition mittelalterlicher Totentänze. Lorbeer-bekrönt vermittelt er die patriotische Stimmung zu Beginn des Krieges und verweist auf sich selbst als den alleinigen Sieger. Die Gesichter der Männer spiegeln ein Spektrum widersprüchlicher Emotionen: von Angst und Unsicherheit bis zu gläubiger Ergebenheit und Aufbruchseuphorie. Die Lichtaureole über ihren Köpfen erinnert an religiöse Verklärung im Sinne eines erbrachten Opfers für ein höheres Ziel. Am 4. Oktober 1914 notiert die Künstlerin, die dem Krieg zunächst ambivalent gegenüberstand, in ihr Tagebuch: »So sind sie nun auch kirchlich eingesegnet zu ihrem Opfer.«²¹ Nach dem Tod ihres Sohnes manifestiert sich in ihr eine immer deutlicher werdende Ablehnung des Krieges: »Ist also die Jugend in all diesen Ländern betrogen worden? Hat man ihre Fähigkeit zur Hingabe benutzt, um den Krieg zustande zu bringen? [...] Ist es ein Massenwahnsinn gewesen?«²² fragt sie am

²¹ Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908–1943*, hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2018, S. 167.

²² Ebd., S. 279.

11. Oktober 1916, bis sie mit dem Plakat für die sozialistische Arbeiterjugend 1924 den Satz »Nie wieder Krieg«²³ formuliert.

Abb. 6: Ludwig Meidner, Zerstörtes Haus, 1914, Blatt 4 der Folge von sieben Tuschzeichnungen Krieg, Dresden 1913/14, 1915, Feder- und Pinselzeichnung in Tusche als Heliogravüre auf Papier, 51,5 x 45,5 cm.



23 Siehe Käthe Kollwitz Museum Köln, Plakat Nie wieder Krieg, 1924, Kreide- und Pinsellithographie (Umdruck), ULR: <https://www.kollwitz.de/plakat-nie-wieder-krieg>.

Abb. 7: Walter Draesner, Der Tod ist wahllos, 1922, Druck nach Scherenschnitt, 22 x 29 cm (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Abb. 8: Käthe Kollwitz, *Die Freiwilligen*, 1921, Holzschnitt, 35 x 49 cm (Grafiksammlung Mensch und Tod, Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf).



Otto Dix und die Ikonografie der Versehrung

Eines der eindrucksvollsten Werke der künstlerischen Verarbeitung des Ersten Weltkriegs ist zweifellos der 50 Radierungen umfassende Grafikzyklus *Der Krieg* von Otto Dix aus dem Jahre 1924. Während der Krieg bei Käthe Kollwitz über das emotionale Moment des Opfers und des Verlusts verarbeitet wird oder in der Darstellung von Walter Draesner als abstrahierte Personifikation auftritt, demaskiert Dix den Krieg als entmenschlichenden Moloch und zeigt ein umfassendes Panorama der Zerstörung und des Schreckens. Der Tod als agierendes Skelett tritt – wie bereits bei Käthe Kollwitz – nicht mehr als Figur auf, stattdessen steckt er in jedem Detail der Radierungen: in den Körpern der Dargestellten, in ihren Augen – auch ohne Personifikation bleibt er allgegenwärtig.

Dix wurde während seiner Studienzeit an der Kunstgewerbeschule in Dresden als 23-Jähriger in den Krieg eingezogen und meldete sich von der Kaserne aus freiwillig an die Front: »Ich bin eben ein Wirklichkeitsmensch.

Alle Untiefen des Lebens musste ich selber erleben. Deswegen ging ich in den Krieg.«²⁴ Er überlebte bis Kriegsende mehrere Stellungskämpfe in Flandern, Frankreich und den Krieg an der Ostfront. In dieser Zeit entstanden über 600 Zeichnungen sowie ein Tagebuch. Auf diesen zeichnerischen Protokollen sowie auf seinen tiefgreifenden Erinnerungen basiert der spätere Radierzyklus. Zusätzlich studierte Dix Fotografien von versehrten Soldaten.²⁵ In der Rezeption wird diesem Werk daher ein hohes Maß an Authentizität zugesprochen, auch wenn dieser im Rahmen der künstlichen Darstellung immer eine Konstruktion immanent ist.²⁶ Dix selbst sagt: »Es gilt die Dinge so zu sehen wie sie sind. Das ist die Voraussetzung für eine wahre Realistik. Entrüstung kann man nicht malen [...]. Ich war bestrebt, den Krieg sachlich darzustellen, ohne Mitleid erregen zu wollen, ohne alles Propagandistische. [...] Ich habe Zustände dargestellt.«²⁷ Otto Dix' Kriegszyklus ist eine Art *Memento mori*. Ein 50-teiliges Stillleben, das anstelle von Kampfszenen oder militärischen Operationen den Nachhall dieser abbildet.²⁸

Das Blatt *Gastote* zeigt eine Gruppe entstellter, in einem Massengrab nebeneinander aufgereihter Soldaten (Abb. 9). Die Gesichter und Hände dunkel verfärbt, aufgequollen und entstellt, zeigen sie das qualvolle Sterben durch das im Ersten Weltkrieg erstmals als kostengünstiger Kampfstoff und durch seine perfide Weiterentwicklung immer effektiver und grausamer werdende Giftgas. Zwei sanitätsuniformierte Figuren stehen daneben, der eine rauchend, scheinen sie in eine Unterhaltung vertieft. Beinahe beiläufig mutet das Grauen zu ihren Füßen an. Ihre Haltung wirkt routiniert, geradezu teilnahmslos – gewohnt, den Tod täglich zu erblicken. Otto Dix zeigt in dieser Radierung

24 Otto Dix in einem Radioninterview mit dem Hessischen Rundfunk am 27.09.1967, URL: <https://www.spiegel.de/video/dctp-otto-dix-kriegstagebuch-video-99010608.html>.

25 Vgl. das Foto eines Soldaten mit Gesichtstransplantation aus Privatbesitz im Albertinum Dresden, das Otto Dix im 40. Blatt seines Kriegszyklus realitätsnah nachradiererte bei: Gabriele Werner, Otto Dix – Der Krieg, in: Jörg Duppler/Gerhard P. Groß (Hg.), Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung, München 1999, S. 299–314; Anne Marno, Der lebendige Tod – Zum »Totentanz« der Kriegsversehrten in der Grafik Otto Dix, in: Uli Wunderlich, L'Art Macabre 10, Bamberg 2009, S. 121–130.

26 Vgl. Anne Marno, Otto Dix' Radierzyklus »Der Krieg« (1924). Authentizität als Konstrukt, Petersberg 2015.

27 Clelia Segieth, Krieg und Erbarmen. Otto Dix, Georges Rouault, in: URL: <https://www.buchheimmuseum.de/aktuell/2011/krieg-erbarmen.php>.

28 Dietrich Schubert, Otto Dix. Die Radierungen Der Krieg (Berlin 1924) oder: das »Yo lo vi«, in: Otto Dix, der Krieg – Radierwerk 1924, hg. vom Verein August-Macke-Haus e. V., Bonn 1999, S. 12–46, hier S. 24.

nicht nur das Sterben selbst, sondern auch dessen Verwaltung – das logistische Problem, das die vielen toten Körper evozieren. Der Verstorbene wird zu einer anonymen Leiche unter vielen, wird zum Material einer zu verwaltenden Masse.

Die Entindividualisierung markiert Dix durch die vom Gas unkenntlich gewordenen Gesichter der Soldaten, ihre Körper in Reihung gebracht, archivierten und nummerierten Objekten gleich, bleibt ihnen nur noch die physische Präsenz des Todes. So offenbart sich der Krieg bei Dix als ein Zustand vollkommener Entmenschlichung. Dix' Darstellung von Versehrten und Toten steigert sich bis hin zur kompletten Auflösung der körperlichen Identität. Die Verletzungen durch Artilleriegeschosse haben den Großteil der Verwundungen – an der Westfront über 75 Prozent – ausgemacht.²⁹ Die durch sie verursachten Wunden hinterließen zerrissene und durchlöcherte Körper, die bei Dix in enger Bildverwandtschaft stehen zu den zerklüfteten Schützengräben, den aufgerissenen Böden, den verbrannten Feldern, allesamt ebenso prominent abgebildet wie die Körper selbst. Neben den körperlichen und landschaftlichen Trümmerfeldern fokussiert Dix auch einzelne Schicksale. Er zeigt sterbende Soldaten in Nahaufnahme, ihre von Schmerz und Schreck deformierten Gesichter. Die unterschiedlichen Texturen ihrer Verwundungen verdeutlichen die Differenzierung, mit der Dix auf die spezifischen Verletzungen geschaut hat, und zudem die Menge an neuartigen Waffen, die im Ersten Weltkrieg systematisch zum Einsatz kamen. Otto Dix' verwundete Körper tragen die Spuren dieser Palette an Kriegsmaschinerie. Von durch Granatsplitter aufgerissenen Leibern bis hin zu durch Gas verätzte, blasenartig veränderter Haut verbildlicht er körperliche Dekonstruktion. Und nicht zuletzt zeigt Dix auch die psychische Versehrtheit. Die Körpersprache der Dargestellten wird zum Bedeutungsträger: Starr aufgerissene Augen, entrückte Blicke, ein abwesendes Lächeln: Hier manifestieren sich Todesangst und psychische Traumatisierung, die in Form des sogenannten ›Kriegsirrsinns‹ und den ›Kriegszitterern‹ eine einschneidende Belastung für eine ganze Generation an Überlebenden bedeutete – und die Medizin vor völlig neue Herausforderungen stellte, denen sie nicht adäquat begegnen konnte (Abb. 10).³⁰

29 Vgl. Benjamin Ziemann, Soldaten, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktual. u. erw. Studienausg., Paderborn u.a. 2009, S. 155–168, hier S. 157.

30 Zum Bildthema der seelischen Verwundung siehe: Gabriele Broens, Kunst als Anklage kriegerischer Auseinandersetzung. Zum Bildthema der seelischen Verwundung,

Und auch die sogenannten Gesichtsversehrten bildet Otto Dix ab. Der Stellungskrieg im Schützengraben führte zu einer hohen Anzahl an Kopfverletzungen, die zwar durch den Einsatz des Stahlhelms in ihrer Letalität begrenzt werden konnte, auch gingen die Schädel-Hirnverletzungen erheblich zurück. Allerdings stieg im Gegenzug die Anzahl an Verletzungen im Gesicht, insbesondere des Kieferbereichs. Angesichts dieser massenhaften Verstümmelungen gründete sich eine neue medizinische Fachrichtung: die Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie.³¹ Doch viele dieser ersten kosmetisch-chirurgischen Rekonstruktionsversuche waren für die Betroffenen qualvoll und blieben medizinisch wie gesellschaftlich unzureichend. Soziale und damit einhergehend wirtschaftliche Ausgrenzung der Betroffenen waren die Folge; aus den tapferen Helden wurde eine gesellschaftliche Last. Otto Dix macht diese Leerstelle sichtbar. Er zeigt in seinem Zyklus nicht nur den Moment der Verwundung, sondern auch das Danach – diesen unheilbaren Zustand einer gesellschaftlichen Exklusion durch fehlende körperliche Integrität.

Das bedeutendste Zentrum dieser kieferchirurgischen Bemühungen war das 1914 von Christian Bruhn (1868–1942) gegründete Kieferlazarett in Düsseldorf. Was zunächst provisorisch begann, institutionalisierte sich zur Westdeutsche Kieferklinik.³² Den entstellten Gesichtern versuchte man hier medizinisch sowie technisch zu begegnen. Neben kieferorthopädischen Maßnahmen sollten frühe Formen der Prothetik die Gesichter rekonstruieren. Auch Otto Dix' Kriegszyklus beinhaltet eine Radierung, die unter dem Titel *Transplantation* das Portrait eines gesichtsoperierten Soldaten zeigt. Drastisch wird das Ausmaß des Verlusts von Gesichtszügen und die damit einhergehende visuelle Beeinträchtigung deutlich, das Stigma, mit dem die Betroffenen leben mussten (Abb. 11). Das Portrait zeigt einen Soldaten in frontaler Ansicht – nahezu zwei Drittel seines Gesichts sind durch Kriegsverletzungen und nachfolgende chirurgische Eingriffe deformiert. Mit starrem, aber leerem Blick schaut der Dargestellte knapp an den Betrachtenden vorbei. Der Kontrast zwischen seiner intakten Gesichtshälfte und der rekonstruierten Seite

in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), *Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2006, S. 309–319.

³¹ Julia Nebe/Matthias Krischel, Entwicklung der zahnmedizinischen Spezialdisziplinen am Beispiel der Westdeutschen Kieferklinik. Von den »Trümmergesichtern« zum Fachzahnarzt, in: *Zahnärztliche Mitteilungen* 112 (2022), S. 1098–1102.

³² Weiterführend: Alfons Hugger (Hg.), *100 Jahre Westdeutsche Kieferklinik*, Festschrift zum Jubiläum, Düsseldorf 2017.

stellt das Fragmentarische des Individuums heraus. Einem Zerrbild gleich wurde das Gesicht des Soldaten chirurgisch zusammengefügt, jedoch nicht wiederhergestellt und bleibt als eine Projektionsfläche der Kriegsgewalt zurück. Unverklärt greift Dix in dieser Radierung die technischen, invasiven Versuche der medizinischen Gesichtsrekonstruktionen auf, deren Spuren nach der Operation deutlich und fremdartig hervortreten und ein Moment der Dysfunktionalität und Entfremdung evozieren.

Otto Dix' schonungslose Inszenierung der Kriegsversehrten und traumatisierten Soldaten stieß bei den Nationalsozialisten auf Ablehnung. Bereits 1933 entließen sie ihn aus seiner Professur an der Kunstakademie Dresden, entfernten sukzessive Werke aus Museen, bis hin zu der offiziellen Einstufung als »entartet« 1937. Die entmenschlichenden Abgründe in Dix' Kriegsdarstellungen widersprachen dem patriotisch-nationalsozialistischen Heldenbild.

Abb. 9: Otto Dix, Der Krieg, Blatt 3: Gastote (Templeux-La-Fosse, August 1916) (Mappe 1, Blatt 3), 1924, Radierung, Aquatinta, Kaltneedle, VG Bild-Kunst Bonn 2025.

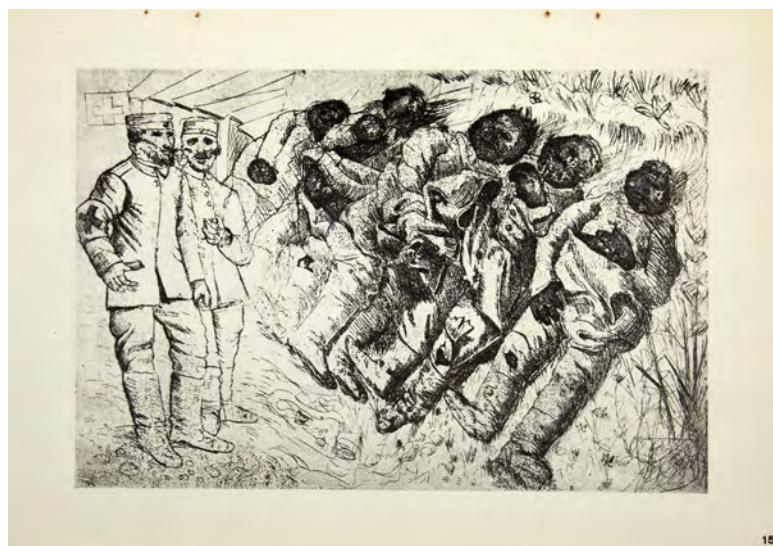
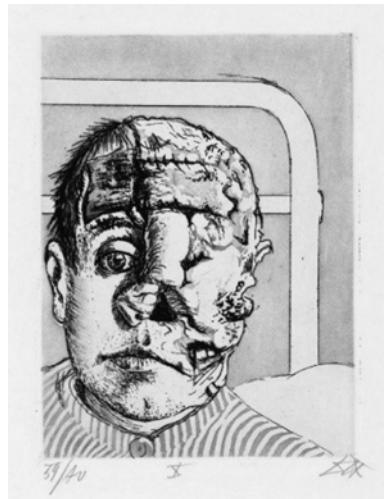


Abb. 10: Otto Dix, Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen (VG Bild).



Abb. 11: Otto Dix, Transplantation (VG Bild).



Zweiter Weltkrieg

Mit dem Zweiten Weltkrieg tritt in den Totentänzen eine neue erschütternde Dimension des Schreckens in den Vordergrund: Neben dem allgemeinen Vernichtungspotenzial des Krieges selbst findet auch die systematische Massentötung von Menschen in Konzentrationslagern ihr Abbild.³³ Viele Kriegstotentänze sind im Nachgang des Krieges gefertigt worden und konnten kritisch sowie anklagend auf die Vorkommnisse blicken und zudem die Auswirkungen für die Zivilbevölkerung fokussieren.

33 Vgl.: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey/Hartmut Freytag (Hg.), »Ihr müsst allen nach meiner Pfeife tanzen«. Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 231–276.

Abb. 12: Frans Masereel, Flieger Tod, 1946, Blatt 4 der Folge als Buch
Danse Macabre, Strichätzung nach Tuschzeichnung, 34 x 24,5 cm,
VG Bild-Kunst Bonn 2025.



Wie schon in dem frühneuzeitlichen Totentanz von Hans Holbein und im Folgenden in den Werken des Ersten Weltkriegs fruchtbar umgesetzt, erscheint die Personifikation des Todes als handelnder, lenkender Akteur, ja als Mörder im Kriegsgeschehen. Auch wird er zuweilen als politisch aufgeladene, handelnde Macht inszeniert und in diesen Fällen auch personalisiert. So lässt sich in manchen Totentänzen der Nachkriegszeit mitunter das Gesicht Adolf Hitlers erkennen. Konträr dazu entstanden auch im Zweiten Weltkrieg Um-

setzungen des Sujets mit ideologischem Zugriff, bei denen propagandistische Absichten dominierten.³⁴

Der Tod agiert nicht mehr als ‚neutrale‘ Figur in diesem kollektiven Tanz der Sterblichkeit, sondern avanciert zum (teilweise auch) ideologisch definierten Feindbild, das über Attribute ausgewiesen wird und als visuelle Legitimation für politische Narrative fungiert. Damit tritt an die Stelle des mittelalterlichen ‚Tanzes aller mit dem Tod‘ eine von Zuschreibungen geprägte Ikonografie. Auch für Darstellungen des Zweiten Weltkriegs ist eine deutliche Anonymisierung des Individuums charakteristisch. Aus dieser visuellen Entindividualisierung heraus lässt sich eine Parallele ziehen zur ebenso anonymen, industriell betriebenen Tötungsmaschinerie.³⁵ Dieses Bild wird gezeichnet durch das Motiv der Masse: Anhäufungen von Körpern, lange, sich durch das Format windende Reihen flüchtender Menschen – und, um die Übermacht und Willkür des Todes erneut zu veranschaulichen, eine Multiplikation seiner Figur. Der Tod erscheint nicht mehr als singuläre Gestalt, sondern tritt nun mehrfach in Erscheinung – er hat sich, so könnte man sagen, vervielfacht.

Eindrücklich zeigt sich das in Frans Masareels (1898–1972) Zyklus *Danse Macabre* aus dem Jahr 1946. Der belgische Künstler war zeitlebens eine kritische Stimme gegen Krieg und soziale Ungerechtigkeit und so bildet sein im Kontext des Zweiten Weltkrieges in Buchform erschienener Totentanzzyklus sowohl die hilflose Bevölkerung, dargestellt als eine endlose Menge Menschen, als auch die immense Vernichtungskraft des Todes, dargestellt durch eine mehrfache Wiederholung der Skelettfürfigur, ab. Besonders deutlich wird dieses Motiv der Masse und deren Bedeutung für die Bildaussage in dem vierten Blatt *Flieger Tod* (Abb. 12). Aus der linken Bildecke fegen Feuer speiende Todesfiguren mit aufgerissenen Armen über eine dichte Menschenmenge hinweg. Mit sicherem Stand balancieren sie jeweils auf einer Plattform, einem Flugzeugflügel gleich, alle in identischer Bewegung verhaftet, erscheinen sie als Dubletten ihrer selbst und drängen die am Boden befindlichen Menschen zwischen den tödlichen Flammen zusammen. Frans Masereel zeichnet dem Tod hier ein System ein, er beschreibt die ausführende Instanz eines übergeordneten Vernichtungsapparats, den systematisch ausgeübten Terror des

³⁴ Zu Totentänzen mit politischer Agitation vgl. Jens Guthmann, *Totentanz im Nationalsozialismus*, in: Uli Wunderlich (Hg.), *L'Art Macabre 3*, Düsseldorf 2022, S. 58–73.

³⁵ Andrea von Hülsen-Esch, *Totentanz und Krieg*, in: Jörg Vögele/Luisa Rittershaus/Anna Schiller (Hg.), *Dancing with Mr. D. Tod in Popmusik und Kunst*, Köln 2019, S. 161–165.

Zweiten Weltkriegs. Die Menschen am Boden zeichnet er ausweglos eingekesselt; in sich aufgelöster Struktur sind sie kaum voneinander zu unterscheiden, ihre Körper in schattenhafter Anonymität, welche die totale Auslöschung vorwegnimmt.

Dieses Stilmittel unterscheidet sich deutlich von dem Narrativ propagandistischer Bildstrategien. Dort zielt die Darstellung vielmehr auf eine Identifikation mit den Soldaten. Aus diesem Grund rücken in solchen Werken Kampfszenen »Mann gegen Mann« in den Vordergrund – ganz in der Tradition frühneuzeitlicher Blätter, etwa der Begegnung von Tod und Ritter. Der Tod tritt hier oft in archaischer Manier auf: hinterhältig, kaltblütig tötet er durch Ertränken, Erschlagen oder Erstechen.

Ein letzter Blick

Über die Jahrhunderte hinweg zeigt sich das Motiv des Totentanzes als eindrücklich wandlungsfähiges Sujet. Immer am Puls der Zeit, hat es stets zeitgenössische Kontexte versinnbildlicht. Ursprünglich als religiös-moralische Mahnung komponiert, wandeln sich die Totentänze in den beiden Weltkriegen und ihrer nachträglichen Verarbeitung zu einer vielschichtigen Projektionsfläche für gesellschaftliche Deutungen von Krieg, die in ihrer Varianz von kollektiver Allegorie zu individueller Leidensdarstellung sowohl moralische als auch politischen Dimensionen der Kriege auf eindrückliche Weise fassen. So sind die Kriegstotentänze in ihren vielfältigen Ausprägungen nicht nur ein Spiegel der jeweiligen Zeit, sondern auch Ausdruck der fortwährenden Bemühungen, das schier Unsagbare greifbar zu machen. Zwischen mittelalterlicher Memento-mori-Tradition und moderner Kriegsanklage entfaltet der Totentanz eine eigene visuelle und lange nachwirkende Sprache.

Literaturverzeichnis

Bardes, Charles L. u.a., Learning to Look: Developing Clinical Observational Skills at an Art Museum, in: *Medical Education* 35 (2001), S. 1157–1161.

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Bergen, John, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Frankfurt a.M. 2018.

Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?* München 1994.

Boime, Albert, Alfred Rethel's Counterrevolutionary Death Dance, in: The Art Bulletin 73/4 (1991), S. 577–598

Bredenkamp, Horst, Theorie des Bildakts: Über das Lebensrecht des Bildes, Frankfurt a.M. 2011.

Broens, Gabriele, Kunst als Anklage kriegerischer Auseinandersetzung. Zum Bildthema der seelischen Verwundung, in: Gertrude Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich/Ulla Sommers (Hg.), Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006, S. 309–319.

Charon, Rita, Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness, Oxford 2006.

Ehrli, Franziska, »des allgemeinsten Interesses sicher« – Druckgraphische Totentanzfolgen im Sog des Ersten Weltkriegs, St. Ottilien 2018.

Finke, Marcel, Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?, in: wissenderkuenste.de (2014), URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/> (letzter Aufruf: 2.9.2025).

Guthmann, Jens, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey/Hartmut Freytag (Hg.), »Ihr müsst allen nach meiner Pfeife tanzen«. Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 231–276.

Guthmann, Jens, Totentanz im Nationalsozialismus, in: Uli Wunderlich (Hg.), L'Art Macabre 3, Düsseldorf 2022, S. 58–73.

Hofmann, Werner, Die Kräfte wachsen, in: Ders. (Hg.), Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg, Ausstellungskatalog, Köln 1987, S. 25–38.

Hugger, Alfons (Hg.), 100 Jahre Westdeutsche Kieferklinik, Festschrift zum Jubiläum, Düsseldorf 2017.

Hülsen-Esch, Andrea von, Totentanz und Krieg, in: Jörg Vögele/Luisa Rittershaus/Anna Schiller (Hg.), Dancing with Mr. D, Tod in Popmusik und Kunst, Köln 2019, S. 161–165.

Kluth, Eckhard, Transferzonen. Universität | Sammlung | Öffentlichkeit. Annäherung an eine Fragestellung, in: Lioba Keller-Drescher/Eckhard Kluth (Hg.), Transferzonen. Universität | Sammlung | Öffentlichkeit, Münster 2021, S. 13–19.

Knöll, Stefanie, Der spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Totentanz im 19. Jahrhundert. Zur Rezeption in kunsthistorischer Forschung und bildlicher Darstellung, Petersberg 2018.

Knöll, Stefanie, Seuche und Totentanz: Rezeption und Fortschreibung eines Topos im 19. Jahrhundert, in: Jörg Vögele/Stefanie Knöll/Thorsten Noack (Hg.), Epidemien und Pandemien in historischer Perspektive, Wiesbaden 2016, S. 213–220.

Kollwitz, Käthe, Die Tagebücher 1908–1943, hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2018.

Laitko, Hubert, Interdisziplinarität als Thema der Wissenschaftsforschung, in: Internet-Zeitschrift des Leibniz-Instituts für interdisziplinäre Studien e.V. (LIFIS)NRW, DOI: <http://dx.doi.org/10.14625/KXP:1786296578>.

Mackenbach, Johann Pieter/Dreier, Rolf Paul, Dances of Death: Macabre Mirrors of an Unequal Society, in: International Journal of Public Health 57/6 (2012, S. 915–924, DOI: <https://doi.org/10.1007/s00038-012-0381-x>.

Marno, Anne, Der lebendige Tod – Zum »Totentanz« der Kriegsversehrten in der Grafik Otto Dix, in: Uli Wunderlich, L^{ex} Art Macabre 10, Bamberg 2009, S. 121–130.

Marno, Anne, Otto Dix' Radierzyklus »Der Krieg« (1924) Authentizität als Konstrukt, Petersberg 2015.

Miller, Alexa u.a., From the Galleries to the Clinic: Applying Art Museum Lessons to Patient Care, in: Journal for Medical Humanities 34 (2013), S. 433–438.

Mitchell, W. J. T., Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994.

Nebe, Julia/Krischel, Matthis, Entwicklung der zahnmedizinischen Spezialdisziplinen am Beispiel der Westdeutschen Kieferklinik. Von den »Trümmergesichtern« zum Fachzahnarzt, in: Zahnärztliche Mitteilungen 112 (2022), S. 1098–1102.

Ponten, Josef, Alfred Rethel. Des Meisters Werke in 300 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1911.

Schneider, Jörg, Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrung des Ersten Weltkrieges, Tübingen 2006.

Schönjahn, Claudia, »Krieg und Kunst«. Kriegsgrafik im Ersten Weltkrieg in Zeitschriften und Mappenwerken, in: Gerhard Schneider et al., Der Erste Weltkrieg im Spiegel expressiver Kunst. Kämpfe Passionen Totentanz:

Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider und aus Künstlernachlässen, Reutlingen 2014, S. 43–51.

Schubert, Dietrich, Otto Dix: Die Radierungen Der Krieg (Berlin 1924) oder: das »Yo lo vi«, in: Otto Dix, der Krieg – Radierwerk 1924, hg. vom Verein August-Macke-Haus e. V., Bonn 1999, S. 12–46.

Schuster, Eva, Tod und Krieg, in: Jörg Vögele u.a. (Hg.), Save the Last Dance for Me – ein Totentanz, Köln 2025, S. 98–113.

Stöckli, Rainer, Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiten, Fortzeichen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert, Konstanz 1996.

Vitelli, Giovanna, The University's Museum: Towards Integration, Alignment, and Access, in: Lioba Keller-Drescher/Eckhard Kluth (Hg.), Transferzonen. Universität | Sammlung | Öffentlichkeit, Münster 2021, S. 21–27.

Werner, Gabriele, Otto Dix – Der Krieg, in: Jörg Duppler/Gerhard P. Groß (Hg.), Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung, München 1999, S. 299–314.

Ziemann, Benjamin, Soldaten, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), Enzyklopädie Erster Weltkrieg, aktual. u. erw. Studienausg., Paderborn u.a. 2009, S. 155–168.