

Martin Kirves

Der Tod als Aufklärer Daniel Nikolaus Chodowieckis Totentanz

Um der Bedeutung des 1779/80 entworfenen, aber erst 1791 veröffentlichten Totentanzes von Daniel Nikolaus Chodowiecki (Bild 11a/b) auf die Spur zu kommen, gilt es zunächst aufzuzeigen, inwiefern innerhalb seines Werkes die Darstellung des Todes stets moralische Präliminarien des jeweils gezeigten Sterbens beinhaltet.¹ Davon ausgehend, lässt sich sein Totentanz mit dem seines Zeitgenossen Johann Rudolf Schellenberg kontrastieren und zugleich mit dem gemeinsamen Urbild, Hans Holbeins kanonischen Todesbildern, ins Verhältnis setzen. Chodowiecki war bereits über 40 Jahre alt, als er seinen späten, jedoch fulminanten künstlerischen Durchbruch erlebte. Das Bild, welches ihm selbst im Ausland Bewunderer verschaffte, ist das Vorspiel einer Sterbeszene: *Der Abschied des Calas von seiner Familie* (Bild 1). Marc Antoine, Sohn des Jean Calas, hatte 1761 Selbstmord

Bild 1 Daniel N. Chodowiecki: *Der Abschied des Jean Calas von seiner Familie*. Radierung, 1767.



begangen. Der Vater war Protestant, und schnell wurde der Verdacht laut, er habe seinen Filius ermordet, da dieser zum katholischen Glauben übertreten wollte. Er wurde angeklagt, zum Tode auf dem Rad verurteilt und hingerichtet.²

Chodowiecki, selbst reformierter Konfession, hatte sich 1767 in einem Ölbild dieses Falles angenommen und es anschließend in Originalgröße als Druckgrafik reproduziert. Das für sein Œuvre äußert großformatige Blatt – es misst stattliche 34 mal 44,5 Zentimeter – frischte allerorts die Erinnerung an das erfolgte Unrecht auf. Die Radierung zeigt Calas, umgeben von seiner Familie, in der Todeszelle. Der Gefängnischließer entfernt die Ketten von den gichtgeschwollenen Beinen des Verurteilten, während von links ein Mönch das Verließ betritt. Der Priester kommt nicht als Seelsorger, sondern als Todesbote. Flankiert von der Exekutivgewalt zweier Soldaten, blitzt im Moment seines Eintretens das ihm gleichsam attributiv zugeordnete Bajonett hell auf. Die ihm eigene Waffe ist jedoch nicht physischer Natur; er hat die Finger der rechten Hand zum Segensgestus erhoben, der einer Kralle gleicht. Der von einem Mitbruder begleitete Geistliche ist gekommen, um Calas abzubrufen. Er "personifiziert" den leibhaftigen Tod und steht zugleich als Mönch aus Fleisch und Blut für die Ungerechtigkeit des juristischen Prozesses ein: Obwohl Calas noch unter der Folter seine Unschuld beteuert hatte, ist er im Namen der katholischen Kirche stellvertretend für den protestantischen Glauben hingerichtet worden, und dieser Glaube soll – so veranschaulicht es das Bild – dem Verurteilten durch die katholischen Sterbesakramente endgültig ausgetrieben werden. Doch das durchlittene Elend kann Calas' religiöse Überzeugungen nicht antasten. Ganz im Gegenteil verifiziert die Todeserwartung sie geradeswegs und verdichtet sie in der Bildunterschrift zum Bekenntnis in den Worten, die Jean Baptiste Racine den Hohenpriester Joad im Trauerspiel *Athalie* aussprechen lässt: "Je crains Dieu ... et n'ai point de autre crainte", "Ich fürchte Gott, und weiß von keiner andern Furcht". Die Glaubensgewissheit trägt Calas zwar innerlich, er hat, wie ein anonymer Kommentator ihm attestiert, trotz der "tiefen Empfindung" eine "heitere", sogar "hohe Ruhe des Gemüths"; auch Johann Caspar Lavater spricht "von einer tiefen Ruhe unter dem Lasten der Leiden", – und doch dominiert der Schmerz, der im Moment des Abschieds seine größte Intensität erreicht.³

Als unschuldig Verurteilter, der im Namen seines Glaubens stirbt, ist Calas als Märtyrer ausgewiesen: Die Christusikonografie aufgreifend, nehmen seine Arme die Haltung des Gekreuzigten ein, wobei er mit einem Segensgestus auf die Bibel im Hintergrund weist, während ihn seine Kinder – den drei Marien gleich – be-

trauern. Seine Augen sind nach oben gerichtet, doch anstelle des sich lichtenden Himmels sieht und spürt er seine Tochter, in deren Gesichtsausdruck sich seine Ergriffenheit auf ekstatisch-intensivierte und zugleich beruhigende Art wiederholt. Sein Leid wird in ihrem Mitleid bereits diesseitig aufgehoben. Diese weltliche Verklärung als Resultat einer tugendhaft-fürsorglichen Lebensführung rückt an die Stelle des Todes, was die Ikonografie der Gruppe, eine Synthese von Kreuzabnahme und Beweinung, unterstreicht.⁴ Das weitere Schicksal, der eigentliche Sterbeakt am Rad, kann diese Liebe nicht berühren. Und doch bleibt die gezeigte Erlösung temporär: Die Fußfessel wird gelöst, die Tür geöffnet, das Bajonett blitzt auf. Das Bild bleibt eine Darstellung des Schreckens und formuliert als solches einen doppelten moralischen Imperativ: So unerträglich das Leid auch ist, Calas fürchtet weder Willkürurteil noch Tod. Diese Haltung transzendiert seine Person zum Typus einer geistig-moralischen Haltung, eines Glaubens, dessen Grundsatz konfessionsübergreifend für jeden wahren Glauben an Gott gültig ist. Der heroische Tod, lautet mithin der erste moralische Imperativ, erfordert keinen übermenschlichen Heros. Calas, ein einfacher Tuchhändler aus Toulouse, stirbt als Vorbild, dessen innere Haltung für jeden erreichbar ist. Der zweite moralische Imperativ ist ein gesellschaftsrelevanter Appell an den Betrachter und fordert, dass es solche ungerechte Verurteilungen unter allen Umständen zu verhindern gelte.

Das spezifische Bildverstehen beider Forderungen soll in eine starke Empfindung münden, welche die erkannten Maximen ins Gedächtnis prägt. Während der sukzessiven Auslegung des Bilds geben die auf die Hauptgruppe verweisenden Details der Mimik von Vater und Tochter eine derartige Intensität, dass der Betrachter beim Anblick des Calas zunehmend in das ihn umgebende Mitleid einstimmt, das schließlich zum Mitgefühl für die Trauernden auswächst. Rückblickend schreibt Chodowiecki, seine Absicht sei gewesen, dem "Anschauer [...] beym Gedanken des unschuldig geräderten ehrlichen Mannes eine Thräne abzulocken", und das Bild brachte – wenn auch nur als literarischer Topos – tatsächlich die Tränen zum fließen. "Ich hatte das Vergnügen", fährt Chodowiecki fort, "daß niemand ungerührt davon ging."⁵

Die Darstellung des Sterbens, respektive die gezeigte Todesgewissheit, leitet ein auf die Empfindung des Betrachters zielendes Bildverstehen an, das Aufschluss über die moralische Integrität des Sterbenden gibt, die als erkannte Lebenseinstellung übertragbar wird und auf das eigene Leben appliziert werden soll, um das Handeln gemäß den erkannten Maximen auszurichten.

Um den moralischen Rahmen zu vervollständigen, in den Chodowieckis *Totentanz* eingebettet ist, haben wir uns dem Gegenstück zum *Abschied des Calas* zuwenden, das einen ganz anderen Grundton anschlägt (Bild 2), um von hier aus die kanonische Darstellung des Todes in der Spätaufklärung in den Blick zu nehmen.

Auf Voltaires Betreiben wurde der Prozess neu aufgerollt und das Urteil 1765, drei Jahre nach seiner Fällung, aufgehoben. Um den posthumen Freispruch zu dokumentieren, gab Friedrich Melchior von Grimm einen Stich von Charles Delafosse heraus, welcher die Rehabilitation der Familie des Calas zeigt. Chodowiecki schreibt:

Dieses Blatt fand hier wenig Beyfall [...]. Ich war nicht der Meinung [...]. Ich fand Wahrheit in den Stellungen, und den Ausdruck der Vorstellung angemessen; nur die Behandlung mißfiel mir. Ich kopierte es in Oelfarbe, und wer mein Gemälde sah, versöhnte sich mit dem Kupferstich.⁶

Die entscheidende Veränderung gegenüber dem Stich liegt in dem Glanz, den Chodowiecki atmosphärisch im Bild verbreitet und im Lächeln der stehenden Haushälterin kulminieren lässt. Die Personen, so regungslos sie äußerlich erscheinen, sind innerlich von einer warmen Empfindung erfüllt.

Beide Bilder, die Versöhnungs- wie die Schreckensdarstellung, thematisieren den Tod indirekt, sowohl der tatsächliche Sterbeakt – er wird metonymisch zum Ab-

Bild 2 Daniel Nikolaus Chodowiecki: La malheureuse Famille Calas. Öl auf Leinwand, 1765.





Bild 3 Daniel Nikolaus Chodowiecki: Das frohe Alter und Heitere Abschiedsstunde. Radierungen, 1795.

schied – als auch die Leiche bleiben ausgespart. Das eine wie das andere steht paradigmatisch für zwei sich ausschließende Arten der Todesdarstellung: Die erste zeigt den furchtbaren Schrecken, welcher in barocken Martyriumsszenen im Moment des Sterbens zur Seligkeit transzendiert wird, die zweite wurzelt in einer mit christlicher Heilsgewissheit erfüllten stoischen Tradition und veranschaulicht den Exitus als sanftes Entschlummern. Ein solcher Übergang vom Leben in den Tod, wie ihn die beiden Grafiken *Das frohe Alter* und *Heitere Abschiedsstunde* vor Augen führen (Bild 3), wird Calas durch menschliche Willkür versagt. Er empfängt im Lehnstuhl sitzend wie ein Großvater die Zuneigung seiner Familie und ist im nächsten Bild friedlich im Kreise der ihn Betruernden im Sessel entschlafen. Herder liefert 1774 mit seiner an Lessings gleichnamige Abhandlung anknüpfenden Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet?* geradezu ein Manifest dieses sanft-versöhnlichen Todes:

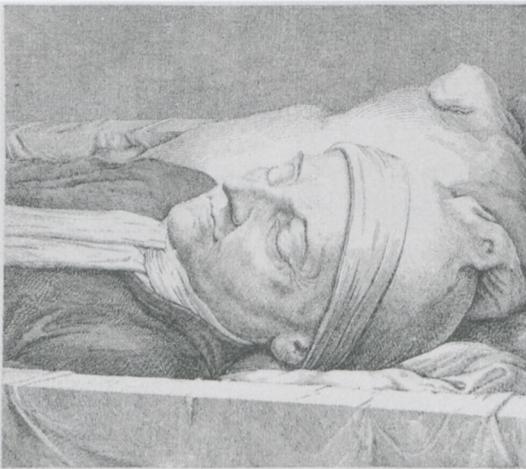
[Der Tod] ist ein so feierlicher, sanfter, unvermerkter Augenblick des Einschlafens und nicht mehr Erwachens, der Ruhe, die kein Geräusch mehr störet [...]. "Dem Herrn entschlafen!" sagt sein ruhiges Antlitz; nur noch Maske der Menschheit, aber die Maske ist heilig! Auch selbst bei den gewaltsamsten Zerrungen und Zerrüttungen der Krankheit, die vorher gehen müssen,

scheints, je näher dem Tode, desto stiller zu werden. Noch einige besonnene Augenblicke, sanfte Minuten, heitre Visionen, ruhige letzte Gefühle des Lebens scheinen nöthig, ehe der Abdruck kommt: die Flügel des Todes rauschen dunkel, aber je näher, desto sanfter wird ihr Sausen. Kein Schreckgespenst also, sondern Endiger des Lebens, der ruhige Jüngling mit der umgekehrten Fackel, das ist der Tod!⁷

Herder interpretiert den Mythos von Amor und Psyche dahingehend, dass Amor Thanatos sei, der in aller Zärtlichkeit Psyche den Kuss des Todes auf die Lippen haucht: "kanns eine schönere Idee des Sterbens geben, als diesen Kuß vom sanfttraurigen Jünglinge [...]"⁸

Die Darstellungen des Sterbens und der Toten im Œuvre Chodowieckis zeigen das von Herder postulierte sanfte Hinüberschlummern als nahezu kanonisch: Für Lavaters *Physiognomische Fragmente* – vom Calas-Bild begeistert hatte er den Künstler engagiert – radierte Chodowiecki den toten Vater der Autors (Bild 4). Er trägt eine Nachtmütze und scheint in einen tiefen Schlaf versunken zu sein, aus dem er dereinst erwachen wird. Sein Antlitz ist die "heilige" Maske des Todes, von der Herder spricht. Auch sein frühverstorbenes Kind lässt Lavater auf diese Weise porträtieren (B 193), und Chodowiecki stellt den Tod seines Schwiegervaters Jean Barez später in derselben Art dar, wobei die Seele des Toten außerhalb des Porträtmedaillons als Schmetterling dem Licht als Sinnbild des ewigen Lebens entgegenfliegt (B 912). Bisweilen greift Chodowiecki nicht nur symbolisch in den metaphysischen Raum aus. Nach dem Tod seiner Frau Jeanne Marie läßt er ihre jugendlich reine Seele leibhaftig dem Licht entgegenfliegen (B 1188). Selbst der

Bild 4 Daniel Nikolaus Chodowiecki: Johann Caspar Lavaters Vater im Sarge liegend. Radierung, 1774/75.



seine eigenen Kinder verzehrende Chronos wird innerhalb des Paradigmas vom versöhnlichen Tod sanft und trägt auf dem Jahresabschlussblatt einer Kalenderfolge ein Kind als Personifikation der Seele auf seinem Rücken in den Himmel der dort wartenden verschleierte Wahrheit entgegen (B 648). Während Herder den Tod verkündet und damit die eine Seite des Calas-Doppels verabsolutiert, bleibt bei Chodowiecki auch



Bild 5 Daniel Nikolaus Chodowiecki: Fortgang der Tugend und des Lasters. Blatt 6. Radierung, 1777.

halte dafür, der Mensch der wie ein Christ zu leben sucht, ist niemals glücklicher als in der Stunde des Todes", schreibt Chodowiecki 1774 an Lavater.⁹ Ins Extrem gesteigert, findet sich die moralische Dimension des Sterbens in den späten Illustrationen zu Samuel Richardsons Roman *Clarissa*. Dem Ende der moralisch reinen Heldin ist das der Kupplerin gegenübergestellt. (Bild 6). Während Clarissa – wie von Herder gefordert – gemäß der *Schlafenden Unschuld* (B 1510) entschlummert, windet sich die aufgedunsene Übeläterin in einer monströsen Agonie, die sie körperlich zu zerreißen droht; ein Spektakel, auf das die Umstehenden in hogarthischer Manier reagieren: Eine zer-

die schreckliche Dimension präsent. Der Fortgang der Tugend und des Lasters hält beide Seiten als Resultat der jeweiligen Lebensführung offen (Bild 5). Im Auftrag Georg Christoph Lichtenbergs gestaltet Chodowiecki exemplarisch einen guten und einen schlechten Jedermann. Die Lebensläufe kulminieren im Augenblick des Todes respektive der Todesgewissheit. Während der Lasterhafte, auf Stroh gebettet, mit gebrochenem Blick resigniert, sieht der andere Greis erwartungsvoll dem Übertritt ins Jenseits entgegen. Die Lehre der Bildfolge, welche die knappen Kommentare Lichtenbergs verbalisieren, lautet: Jeder ist für sein Sterben selbst verantwortlich. Insofern der Tod den Menschen ereilt, hat das Sterben einen passiven Charakter. Da sich das Sterben aber gemäß der moralischen Lebensführung vollzieht, ist der Tod ein aktiv beeinflussbares Ereignis: "Ich

Bild 6 Daniel Nikolaus Chodowiecki: [Tod Clarissas, Tod der Kupplerin Sinclair]. Radierungen, 1795.





Bild 7 Daniel Nikolaus Chodowiecki: [Chimären der Einbildungskraft]. Radierung XXV zu Basedows *Elementarwerk*, 1774.

lumpfte Person reckt sich am Regal hoch, um das im Topf versteckte Geld zu entwenden. Am anderen Bildrand schenken junge Damen volle Becher aus.¹⁰ Der qualvolle Tod, so läßt sich zuspitzen, ist die Verhängung einer durch die eigene Amoralität herbeigeführten Selbstverurteilung. War im Fall des Calas die Todesstrafe ungerecht, erscheint sie hier als notwendige Konsequenz eines verfehlten Lebens. Ob sich der Tod als schreckliches Drama oder als versöhnlich-sanfte Elegie ereignet, darüber entscheidet die moralische Disposition des Sterbenden. Damit ist die schreckliche Seite der Todesdarstellung rehabilitiert. Um den Tod als Offenbarung des moralischen Fehlens der Sterbenden zu veranschaulichen und dem Betrachter einen Selbsterkenntnis provozierenden Schrecken einzujagen, greift Chodowiecki den Totentanz auf. Dabei musste er bereits fest verankerte Überzeugungen der Aufklärung überwinden, an deren Etablierung er selbst Anteil hatte. Für den Tafelband des basedowschen *Elementarwerks* lieferte er eine Grafik, Tafel XXV, auf welcher der Tod als geflügeltes Skelett unter die Chimären der Einbildungskraft eingereiht ist (Bild 7). Diese als Sinnbild nützliche Darstellungsart, erklärt Johann Bernhard Basedow, nähmen einfältige Leute für bare Münze.¹¹ Christian Heinrich Wolke differenziert in seinem voluminösen Kommentarband zu den Bildtafeln nicht mehr in dieser Weise. Er macht die Künstler, die solche "Grillen" verbreiten, für den Aberglauben verantwortlich und folgt damit Herder, der "die seltenste Mischung von Gothischen Fratzenideen", welcher die Darstellung des Todes als Skelett entspringt, aus dem Knochen Adams der Kreuzigungsdarstellungen herleitet.¹² Der Sensenmann diene einzig dazu, Furcht zu verbreiten – "zum Grausen des Pöbels", schreibt Herder –, ein Affekt, welcher die Ratio ausschalte und den Betrachter entmündige, wie es Chodowieckis Blatt *Tilly in der Hallischen Vorstadt von Leipzig bey dem Totengräber* (B 1841) veranschaulicht. In diesem Sinne hatte sich bereits Lessing im *Laokoon* ausgesprochen, was bei Herder und anderen zu

lumpfte Person reckt sich am Regal hoch, um das im Topf versteckte Geld zu entwenden. Am anderen Bildrand schenken junge Damen volle Becher aus.¹⁰ Der qualvolle Tod, so läßt sich zuspitzen, ist die Verhängung einer durch die eigene Amoralität herbeigeführten Selbstverurteilung. War im Fall des Calas die Todesstrafe ungerecht, erscheint sie hier als notwendige Konsequenz eines verfehlten Lebens.

dem Verdikt führte: "Keine Skelette!"¹³ Gegen diese Nivellierung der traditionellen Todesdarstellung tritt Matthias Claudius auf den Plan:

[Ich] bin aber doch lieber beim Knochenmann geblieben. [...] Ihm dezidier ich mein Buch und er soll als Schutzheiliger und Hausgott vorn an der Haustüre des Buchs stehen.¹⁴

Zwischen Chodowiecki und Claudius bestand ein enger Austausch. Ersterer lieferte die Stiche der gesammelten Schriften des *Wandsbeker Bothen*. Im dritten Teil findet sich eine Todesszene (Bild 8). Jeder der Anwesenden reagiert in ganz besonderer, seinen jeweiligen Charakter offenbarende Weise auf das Sterben des Bettlägerigen: Der Mund des links sitzenden Mannes steht offen. Er hat eine Hand vom Knauf des Stuhls gelöst, scheinbar, um die aufwallende innere Erregung zu besänftigen, die sein Phlegma aufzuscheuchen droht. Im Gegensatz zu ihm wandert die Frau händeringend mit flehentlich zum Himmel erhobenem Blick im Raum umher, während der junge Herr, einen letzten Gruß entrichtend, aufbricht. Jeder ist in seiner Reaktion mit sich selbst befaßt, so dass sich der Sensenmann unmerklich über sein Opfer beugt, für das er, so Claudius, "eine ernsthafte [wahrhaftige] Erscheinung ist".¹⁵ Grandios hat Chodowiecki die Sterbestunde in Szene gesetzt: Der Vorhang ist für den Betrachter weggezogen. Der Todgeweihte versucht sich zu erheben und greift mit einer Geste, die unschlüssig zwischen Bitte, Gebet und Anfassen bleibt, ins Leere. Bei dieser letzten, das Leben in den Tod überführenden Anstrengung ist ihm der Knochenmann behilflich. Er legt, fast zärtlich, seinen Arm um den Sterbenden. Der Sensenmann kommt nicht als schreckliche Erscheinung, sondern als letzter die Hand reichender Nothelfer. "Freund Hein" nennt ihn Claudius liebevoll und münzt den Schrecken in eine angenehme Empfindung um: "Er ist auch so, dünkt mich, recht schön, und wenn man ihn lange ansieht wird er zuletzt ganz freundlich aussehen."¹⁶

Johann Rudolf Schellenberg, der im Auftrag von Claudius Zeichnungen Chodowieckis gestochen hat, bringt diese

Bild 8 Daniel Nikolaus Chodowiecki: [Sterbeszene]. Illustration zum 3. Teil des *Wandsbeker Bothen*, 1777.



Der Alt man.



Bild 9 Hans Lützelburger nach Hans Holbein: Der Alt man. Holzschnitt, [um 1525].



Bild 10 Johann Rudolph Schellenberg: Freundes Geleit. Radierung, 1785.

Auffassung in seinen Totentanz von 1785 ein, den der Kommentator Karl August Musäus bezeichnenderweise *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier* nennt. Das von ihm am ausführlichsten besprochene Blatt trägt den Titel *Freundes Geleit* und stellt den Tod als Erlöser dar. Die damit einhergehende Umwertung des Genres verdeutlicht ein Vergleich mit den Todesbildern von Hans Holbein, auf die Schellenberg sich bezieht (Bild 9-10). Im um 1525 entstandenen Holzschnitt führt der Tod den Greis am Arm.¹⁷ Er hat ihn unter den Klängen einer Zither zum Grab gebracht, dessen Rand der Sterbende bereits überschreitet. Das Skelett stellt dar, was er sein wird. Im Bild findet sich kein Hinweis auf die Auferstehung; die Grube ist das zentrale Motiv. Sie löst als Negativform die ästhetische Grenze am unteren Bildrand auf und verbindet den Todgeweihten mit dem Bildbetrachter. Wie anders dagegen agiert *Freund Hein*: Auch hier steht der Pilger am offenen Grab, ohne jedoch den dunklen Abgrund auch nur wahrzunehmen. Vom geöffneten Himmel fällt "göttliches" Licht ins Bild, dem sich der Sterbende zuwendet. Das Skelett persifliert dabei nicht den Pilger, sondern hält die Knochenhand zum Segensgestus erhoben und hat seinerseits den rechten Fuß von der Erde gelöst. Nach Musäus hat der Knochenmann den Sterbenden rück-

sichtsvoll von hinten umfasst, "daß er nicht sahe die Schreckgestalt des Todes."¹⁸ Dem Gerechten, den Musäus im Pilger sieht, ist das Ende nicht schrecklich, ihm gegenüber verbirgt er sein fürchterliches Erscheinungsbild, um den Greis unmittelbar zum ewigen Leben zu führen, während Holbein den Tod einzig als Beender des irdischen Daseins darstellt und erst im Annex seines Totentanzes mit dem jüngsten Gericht einen Hoffnungsschimmer eröffnet.

Chodowiecki verschmilzt den *Greis* mit der erst ab 1545/47 in den holbeinschen Totentanz aufgenommenen Darstellung eines vom Knochenmann an seinem Stock gezogenen Blinden und wandelt ihn zum Bettler, der wie Holbeins Ritter oder Landsknecht hartnäckig um sein Leben kämpft.¹⁹ Die hoch in die Luft ge-



schwungene Krücke wird so "erbarmungslos" nieder sausen, wie der Tod den Bettler "in den Bauch" tritt, um ihm einen Stoß in die zu Grube versetzen.²⁰ Welch Unterschied zu Holbeins Greis und erst recht zu Schellenbergs Freund Hein! Chodowiecki radikalisiert den Schrecken, der doch entweder gar nicht dargestellt oder in eine angenehme Empfindung gebannt werden soll. Entsprechende Reaktionen blieben nicht aus: Der Verleger des *Lauenburger Kalenders* fordert nach dem Erscheinen des Totentanzes Chodowiecki dazu auf, zukünftig vor Ausführung der Radierungen "zu kommunizieren".

Ich bitte es um deßwillen, weil ich den Schrecken über den Todtentanz nicht vergessen werde. So vortrefflich die Arbeit war, so revoltant war bey jedem der Gedanke, einer Dame den Tot in so mancherley Gestalten zum Weihnachts- oder Neujahresgeschenk zu machen,

Bild 11b Daniel Nikolaus Chodowiecki: Der Todtentanz. Radierungen, [1791].





Bild 12 Daniel Nikolaus Chodowiecki: [Triumph des Todes]. Vignette zur Leichenpredigt auf Carolina Maria Daum, 1770.

von Wappler in Wien wurde mir der ganze Transport remittiert mit einem äußerst beleydigenden Brief, worin derselbe sich nicht erklären kann, daß man so was wählen möge.²¹

Bereits 1770 radierte Chodowiecki für Johann Friedrich Porrées Leichenpredigt auf Carolina Maria Daum einen Triumph des Todes (Bild 12), der im Sinne des traditionellen Totentanzes die Unausweichlichkeit des Sterbens als schreckliche Mahnung vor Augen führt. Mitten in einer Parklandschaft erhebt sich, von Zypressen umstellt, der Sensenmann auf einem monumentalen Sarkophag. Von ihm gehen in radialen Linien unwiderstehliche Attraktionskräfte aus. Einer großen Pilgerbewegung gleich strömen aus aller Herren Länder Personen auf den Tod zu. Einige von ihnen werden des Ziels ihrer Pilgerschaft nicht gewahr, während der Tod, wie die Inschrift "Quot quot distant", "soweit sie auch abstehen", mahnt, auch die am weitesten Entfernten holen und wie den niedergeworfenen Menschen unter sich bezwingen wird.

Neun Jahre später, 1779, radierte Chodowiecki die *Fabeln* von Lessing, der in diesem literarischen Genre dem Sensenmann ein Refugium gewährt, den Tod

als mephistotelischen Befehlshaber (B 680), um anschließend, unter dem Eindruck der von Christian von Mechel unter der Mitarbeit Schellenbergs in Basel besorgten Neuausgabe des Holbeinschen Totentanzes, einen eigenen Zyklus für den Kalender der Berliner Akademie der Wissenschaften zu konzipieren.²² Trotz seiner Reputation vermag er nicht, sein Vorhaben durchzusetzen; die Akademie fordert ein fröhlicheres Thema, und Berenberg, der Verleger des *Lauenburger Kalenders*, fürchtet um seinen Debit "besonders in den katholischen Ländern, wo gewiß derselbe in Bann gethan würde".²³ Stattdessen liefert Chodowiecki für den 1781er Jahrgang eine Folge *Steckenpferdreitereien*. Erst 1791 gelingt ihm, offenbar durch Überrumpelung des Verlegers, die Publikation im *Lauenburger Kalender*, allerdings mit den oben zitierten Unannehmlichkeiten. Die einzelnen Blätter werden durch anonyme Kurzcharakteristiken erläutert, und Chodowiecki selbst hat knappe Inhaltsangaben verfasst, über die sich der Kommentator teilweise hinwegsetzt.²⁴

Der als erste Szene vorgesehene Kupferstich, *Die Mutter*, demonstriert wie das *Gedächtnisbild auf Frau Daum* die Unausweichlichkeit und Unberechenbarkeit des Todes: Er ist inmitten des aufsprießenden Lebens gegenwärtig. Das Skelett hat die Tür aufgerissen, ist auf die Stillende zugestürzt und reißt sie, die ihm Einhalt zu gebieten versucht, mit unerbittlicher Wut aus dem Leben. Das Gerippe ist derart konturenscharf gegeben, dass seine physische Präsenz überreal wirkt und der Betrachter ihm, trotz fehlender Muskulatur, übermenschliche Kräfte zuschreibt. Die beiden älteren Kinder ergreifen schreckerfüllt die Flucht; dennoch können sie seinem Schatten nicht entgehen, auch wenn das Kleinere hingestürzt ist und als – freilich wirkungsloses – Unheil abwehrendes Zeichen dem Tod sein Hinterteil entblößt. Der Eingriff des Todes liegt außerhalb menschlicher Erkenntnis und Moral, er kommt – hierin liegt das Erschreckende – ohne ersichtlichen Grund und veranschaulicht drastisch: Leben kann jederzeit erlöschen. Die Szene ist derart frappierend, dass der Kommentator ihren Inhalt verschiebt: Nicht die Mutter, der Säugling wird vom Tod geholt.²⁵ In der tatsächlichen Todesdarstellung des Kindes hat sich der Sensenmann, um den Schlaf der Amme nicht zu stören, auf leisen Flügeln genähert und erteilt seiner Beute den Todeskuss – welch Affront gegen Herders zarten Hauch des Thanatos-Knaben! Hier hält die Moral Einzug ins Bild, denn Todesursache ist die Unaufmerksamkeit. Damit ist die Theodizeefrage beantwortet, die Ursache des Bösen klar als menschliche Schuld benannt, und aus Freund Hein wird der erbarmungslose Rächer.²⁶ Ihm versucht sich *Das Freudenmädchen*

zu entziehen, doch vergebens, der Tod geißelt es, wie Chodowiecki notiert, "mit den französischen Lilien der Lustseuche", während die Kupplerin versucht, den Tod mit einem "Mercurius Fläschgen" abzuwehren.²⁷

Laster werden mit einer Erbarmungslosigkeit geahndet, die sich weder in Holbeins noch in Schellenbergs Totentanz findet.²⁸ Bei Ersterem begleitet das Skelett die Lebenden auf ihrem Weg und treibt sie vielfach mit Musik ihrem wahren Ziel – dem Tod – entgegen.²⁹ Dabei geht er mitunter voran, um seine Opfer in ihrem charakteristischen Handeln zu verspotten. Bisweilen wird er auch handgreiflich und zerrt Sterbende fort, reißt sie in die entgegengesetzte Richtung oder führt gar den tödlichen Stoß aus, allerdings nur, wenn der Todeskandidat eine kriegerische Natur ist und der Knochenmann ihn folglich mit seinen eigenen Waffen besiegt. Diesen Fall veranschaulicht bei Chodowiecki *Der Ahnenstolze*. Mit gezogenem Degen und Verweis, der Letzte seines Stammbaums zu sein, argumentiert er zwifach gegen den Tod, der ihn mit dem Gebein seiner Ahnen erschlägt. Leichteres Spiel hat er in *Die Schildwache*, die in ihrer Dösigkeit ohne Gegenwehr vom Tod überwunden wird. Obsiegt das Gerippe in diesen Kämpfen, so sind sie doch formal von Symmetrie getragen. Beim *Fischweib* liegt der frappierende Moment in der Aufhebung dieses Gleichgewichts. Die dickleibige Fischverkäuferin ist von ihrem Podest gestürzt; der Tod holt kraftvoll aus, um der am Boden Liegenden mit der Sense ins saftige Fleisch zu schneiden, was im tiefen Riss der Wolken bereits vorweggenommen wird. Die bauchige Höhlung ihres ehemaligen Thrones versinnbildlicht den Abgrund der Grube. Mit Händen und Füßen versucht sie sich gegen das Unausweichliche zu wehren. Auch sie ist eine Kampfnatur, die mit eben jener Kraft des Zorns, die sie dem Tod gegenüber aufbringt, ihren Konkurrentinnen begegnete, aber vergebens, "der Tod", so Chodowiecki, "schwimmt erbarmungslos seine Hippe, um dem keifenden Weibsbild den Todesstoß zu verpassen".³⁰ Walther Nithack-Stahn, der 1926 einen weiteren Kommentar verfasst, versucht dem Bild die Grausamkeit zu nehmen, indem er das Fischweib als vierschrötige, ruppig-brüske, aber doch herzengute Frau in das Berliner Milieu einbettet und so die Darstellung in eine mitleiderregende Szenerie umdeutet.³¹ Der Gehalt des Bildes zielt aber gradewegs auf den Ausschluss des Mitleids. Die Frau, stellt der Kommentator fest, stirbt "vor Wuth"³² bei einer Zänkerei mit ihrer Nachbarin. Folglich sieht der Kalendertext die Ursache ihres Todes in "einem unausbleiblichen Steckfluß".³³ Der Tod kommt mithin nicht von außen, er sitzt bereits in ihrem Charakter, welcher sich im Moment des Sterbens unverstellt zeigt.

Um diesen vorzuführen, setzt Chodowiecki alle Mittel der Pathognomik ein und treibt sie derart auf die Spitze, dass das Gesicht des Fischweibes wie eine ihrer geballten Fäuste wirkt. Diese Über-Typisierung schreibt der Grafik einen humoristischen Zug ein und unterlegt den Ernst der Bildfolge, besonders beim Arzt und dem *Ahnenstolzen*, mit einem Lächeln, das den Schrecken zumindest dämmt.

Das Sujet des Totentanzes, so halten wir fest, ermöglicht es Chodowiecki, den Sterbenden stellvertretend für sein Handeln mit dem Tod interagieren zu lassen. Dieser Transfer dokumentiert die Todesursache als im Sterbenden selbst liegenden moralischen Grund, der vom Betrachter erkannt und bestenfalls auf sein eigenes Leben appliziert werden soll. Während der traditionelle Totentanz das Augenmerk vor allem auf die Faktizität des Todes, der alle Menschen, ob König oder Bettler, gleichmacht, legt und aus dieser Vorstellung die Kritik am hoffärtigen Handeln herleitet, kehrt Chodowiecki das Verhältnis um: Nicht die gleichmachende Kraft des Todes wird zum entlarvenden Maßstab menschlichen Handelns, gerade das differente Verhalten gegenüber der Faktizität des Todes gibt die moralische Disposition der Sterbenden preis, welche ihrerseits den Tod ursächlich mit auslöst. Dabei hält Chodowiecki am klassischen Schema der Typendarstellung fest, die allerdings kein ständisches Klassifikationssystem wiedergibt, sondern, dem *Calas* entsprechend, stets allgemeinmenschliche Lebenseinstellungen exemplifiziert. Schellenberg hingegen agiert zwar ebenfalls innerhalb dieses moralischen Paradigmas; dennoch haben seine Szenen entsprechend den Benennungen von Musäus eher situativen Charakter, als dass sie eine moralische Typisierung menschlicher Laster veranschaulichten.³⁴

Die moralische Struktur von Chodowieckis Totentanz, die den Sensenmann als externalisierten Charakter des Sterbenden ausweist, führt zu einer moralischen Selbstimmunisierung der Bilder, welche es dem Künstler erlaubt, im Namen der Moral den Schrecken auf die Spitze zu treiben, wie es sein inszenatorisches Meisterstück, *Das Fischweib*, veranschaulicht. Die Umgebung ist idyllisch: Ein breiter Fluss, auf dem gemächlich zwei Boote treiben, durchkreuzt das Bild. Am linken Ufer liegt ein Haus im Grünen; in der Ferne ist ein Kirchturm sichtbar. Rechts verkaufen Frauen Flussfische. Diese beschauliche Szene wächst im Vordergrund zum blutigen Drama aus. Hier tobt ein Kampf, der die ganze Höhe einnimmt und doch allein für den Betrachter einsichtig ist, obwohl das Skelett, so fremd es sich auch ausnimmt, doch bruchlos im Bildraum steht. Es wirft wie die Bottiche einen Schatten auf die Kaimauer und verrichtet sein ganz reales Handwerk. Die



Bild 13a Daniel Nikolaus Chodowiecki: Der Todtentanz. Zeichnungen, [1780/91]. Fotograf: Volker H. Schneider.

Kolleginnen sind aufmerksam geworden und die Nachbarin der Sterbenden, die auf der Vorzeichnung ebenfalls von Entsetzen gepackt wird (Bild 13a/b), gottiert das Geschehen mit einem boshaften Lächeln, während die schöne Fischkäuferin nicht ahnt, dass sie vom Tod gerahmt wird, der in ihrer unmittelbaren Nähe gegenwärtig ist.

Mit derselben Heftigkeit wie das Fischweib wehrt sich *Die Königin* gegen den Tod. Sie stirbt, so Chodowiecki, aus Eifersucht auf ihre Nachfolgerin. In ihrer Reaktion unterscheidet sich die Königin nicht vom Fischweib, nur die Ursache ihres Todes, das Laster, differiert. Damit ist die Kritik an den Potentaten eröffnet. *Den König* bringen auf dem Höhepunkt einer Huldigungsszene, in der ihn drei arme



Bild 13b Daniel Nikolaus Chodowiecki: Der Todtentanz. Zeichnungen, [1780/91]. Fotograf: Volker H. Schneider.

Bittsteller "wie ein Gott" anbeten, "Geiz und Herrschsucht zu Fall".³⁵ Das Skelett mit dem verwelkten Lorbeer und der Stadtkrone auf dem Kopf schwingt wild ein Zepter, das andere hält in seiner Linken einen Geldbeutel. Beide personifizieren die Laster als Negativlegorien, die den König zugrunde richten.

Fehlen bei Schellenberg die Darstellungen der Mächtigen ganz, forciert Chodowiecki die bereits bei Holbein virulente Kritik an der Obrigkeit.³⁶ Während einer Papstaudienz küsst ein Kleriker dem zahnlosen Greis die Füße, der ihm dafür den Segen erteilt. Diesem Gestus antwortet die Knochenhand des Todes: Sie ist auf das Herz des Papstes gerichtet, und nicht seinem, sondern dem "Segen" des Todes kommt eine Wirkkraft zu. Der Tod trägt eine Dornenkrone, welche die

übermächtige Tiara des Papstes als lächerlichen Prunk entlarvt. Er ist in schwarzes Ordenshabit gekleidet und personifiziert nach Chodowiecki den Aberglauben, den der Papst selbst verbreitet. Dass sich der Künstler direkt auf Holbein bezieht, ist an den beiden Dämonen auf dem Baldachin ersichtlich. Bei Holbein³⁷ sind sie lebendige Wesen, von denen eines einen Ablassbrief in der Hand hält. Während sie zuweilen einer protestantischen Bereinigung zum Opfer fielen, führt sie Chodowiecki als Götzen des Aberglaubens wieder ein.

Dieselbe Unsensibilität der Mächtigen gegenüber dem Tod zeichnet den *General* aus. Er, von Berufs wegen ein Kenner des Todes, wird, ohne es zu bemerken, gleich von zwei Sensenmännern heimgesucht. Der eine schießt ihm durch den Kopf, der andere trennt sein Haupt mit der Sense vom Rumpf. Den Vorwurf mangelnder Selbstwahrnehmung trifft auch den *Arzt*. Der selbsternannte intimste Kenner des Todes prognostiziert das Ableben seines Patienten, hat aber die Rechnung ohne seinen Widersacher Tod gemacht.

All diese Personen sind durch eine ihnen zugeschriebene oder selbst angeeignete Autorität derart dem Leben entfremdet, dass sie den Tod nicht wahrzunehmen vermögen. Der Sensenmann klärt ausschließlich den Betrachter über ihr Sterben und seine moralischen Ursachen auf. Auch wenn die einfachen Leute, selbst die unschuldige Mutter, nicht ausgespart bleiben, richtet sich Chodowieckis moralische Kritik vor allem gegen die Oberen. Ihren höchsten Zielpunkt findet sie in einem Herrscher offensichtlich französischer Provenienz, der für vergangene absolutistische Zeiten steht und nicht die Gegenwart im aufgeklärten Preußen meint. Dennoch schwingt sich der Künstler im Namen der Aufklärung zum "Henker" der Führungselite auf, weshalb zu erwägen ist, ob die Bildfolge bereits 1780 so konzipiert gewesen war, wie sie schließlich zur Ausführung kam. Womöglich handelt es sich um einen Nachhall der Ereignisse in Frankreich, die sich in seinem Werk fast nirgends niederschlagen, außer eben in jener gemäßigten "Revolution", die Chodowiecki im Gewand des traditionellen Totentanzes anzettelt.

1 Die Bildfolge wurde im *Königl. Grosbritannischen Historischen Calender* für 1792 veröffentlicht in gemeinschaftlichem Verlag von Berenberg in Lauenburg und der Jägerschen Buchhandlung in Frankfurt. Dem Kalendarium hintangestellt sind kurze, anonym verfasste Kommentare: Erklärung der 12 Monathskupfer, ebendort S. [1]-8. Chodowiecki selbst betitelt die Bilder in der zeitgleich erschienenen Fortsetzung seines selbstverfassten Werkverzeichnisses unter der Nummer 662 als *Todentanz*. Siehe Derselbe: Fortsetzung des Verzeichnisses der Chodowieckischen Kupferstiche,

- von dem Künstler selbst aufgesetzt. In: Museum für Künstler und für Kunstliebhaber 3 (1792), Heft 16, S. 194-202, hier 201. - Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Hannover 1982, im Folgenden abgekürzt mit "B", hier Nummer 1527-1538. Die Reihenfolge der Vorzeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin (Signatur: KDZ 3056) stimmt mit dem Werkverzeichnis, nicht aber mit dem Druck überein. Vergleiche Uli Wunderlich: Tag für Tag Totentanz – Totentänze als Kalenderillustrationen. In: *L'art macabre* 5 (2004), S. 223-240, besonders 234-237.
- 2 Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 39-58.
 - 3 Zitiert nach [Anonymus]: *Mahlerey und Kupferstecherey*. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 11 (1770), 1. Stück, S. 257-259, hier 259. - Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*. Band 1. Leipzig und Winterthur 1775, S. 112.
 - 4 Busch, *Das sentimentalische Bild*, S. 56.
 - 5 Daniel Nikolaus Chodowiecki: *Daniel Chodowiecki von ihm selbst*. In: *Miscellaneen artistischen Inhalts* 1 (1780), Heft 5, S. 3-14, hier 6.
 - 6 Chodowiecki, *Daniel Chodowiecki von ihm selbst*, S. 5.
 - 7 Johann Gottfried Herder: *Wie die Alten den Tod gebildet? [1774] Ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Titels und Inhalts*. In: *Derselbe: Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. Band 5. Hildesheim 1967, S. 656-675, hier 657.
 - 8 Herder, *Wie die Alten*, S. 668.
 - 9 Daniel Nikolaus Chodowiecki: *Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen 1736-1786*. Band 1. Hg. von Charlotte Steinbrucker. Berlin 1919, S. 94.
 - 10 Zu den konträren Sterbeszenen bei Richardson siehe Werner Busch: *Zu einer Theorie des Details. Diderot und Richardson, Greuze und Chodowiecki*. In: *Jenseits der Grenzen*. Hg. von Uwe Fleckner u. a. Band 1. Köln 2000, S. 302-317. - Uli Wunderlich: *Sarg und Hochzeitsbett so nahe verwandt! Todesbilder in Romanen der Aufklärung*. St. Ingbert 1998, S. 83-107.
 - 11 Johann Bernhard Basedow: *Elementarwerk [zuerst 1774]*. Hg. von Theodor Fritzsch. Band 1. Leipzig 1909, S. 224.
 - 12 Christian Heinrich Wolke: *Beschreibung der zum Elementarwerk gehörigen und von Daniel Chodowiecki (bis auf 18) gezeichneten hundert Kupfertafeln, enthaltend die Methoden durch welche der Jugend auf eine leichte und angenehme Weise Kenntnisse der Sachen und Sprachen zugleich können mitgeteilt werden*. Erste 53 Tafeln. Leipzig 1781, S. 243. - Herder, *Wie die Alten*, S. 659.
 - 13 Zur Ausbildung dieser Forderung siehe Wunderlich, *Sarg und Hochzeitsbett*, S. 119-124. - Johann Anselm Steiger: *Matthias Claudius. Totentanz, Humor, Narretei und Sokratik*. Heidelberg 2002, S. 61-98.
 - 14 Matthias Claudius: *Asmus omnia sua secum portans, oder sämtliche Werke des Wandsbeker Bothen [zuerst 1775-1812]*. In: *Derselbe: Sämtliche Werke*. Hg. von Jost Perfahl. München 1969, S. 4-700, hier 11.
 - 15 Claudius, *Wandsbeker Bothe*, S. 102.
 - 16 Claudius, *Wandsbeker Bothe*, S. 12.
 - 17 Vergleiche Christian Müller: *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*. Basel 1997, S. 148 und 283.

- 18 Johann Rudolph Schellenberg: Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier. Winterthur 1785, S. 74.
- 19 Siehe Müller, *Hans Holbein*, S. 148-149 und 283-284.
- 20 Vergleiche Elisabeth Wormsbächer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726-1801 Berlin. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Ein Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik. Hannover 1988, S. 157-158, hier 158. - [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 2.
- 21 Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki*, S. 157.
- 22 Zu Schellenbergs Mitwirken bei der Neuedition des Totentanzes von Holbein im Jahre 1780 und die anschließende Übertragung des Themas in seine eigene Zeit siehe Uli Wunderlich: Ubique Holbein. Drei Totentänze aus drei Jahrhunderten. Zürich 1998, S. 51.
- 23 Chodowiecki, *Briefwechsel*, S. 277.
- 24 Siehe Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki*, S. 157-158. - [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S [1]-8.
- 25 [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 7-8.
- 26 Vergleiche Jael Dörfer: "Der Tod ist ein Chamäleon". Das Bild des Todes in Johann Gottlieb Münchs literarischem Totentanz *Freund Heins Wanderungen* (1795). In: *L'Art macabre* 7 (2006), S. 27-40, besonders 27, 33 und 35-37, wo "Hans Holzmeier" als Komplementärfigur des "Freund Hein" beschrieben wird.
- 27 Zitiert nach Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki*, S. 157. Vergleiche [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 5.
- 28 Vergleiche Uli Wunderlich: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg 2001, S. 99: "Nur selten wurde in der makabren Kunst so brutal zugeschlagen."
- 29 Zur Musik bei Holbein siehe Reinhold Hammerstein: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München 1980, S. 218-219.
- 30 Zitiert nach Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki*, S. 157. Vergleiche [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 5-6.
- 31 Walter Nithack-Stahn: Totentanz. Erzählt nach 12 Stichen von Daniel Chodowiecki. Berlin 1926, S. 44-48.
- 32 [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 5.
- 33 [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 6.
- 34 Einige Blätter Schellenbergs sind geradezu Weiterentwicklungen chodowieckischer Motive: *Der Toiletten-Besuch* und die *Getäuschte Erwartung* gehen auf *Der Grus* (B 562) und *Die schöne von Hinten* (B 677) zurück, während *Wienerin* und *Römerin* freier mit der Vorlage umgehen. Vergleiche die Abbildungen bei Steiger, *Matthias Claudius*, S. 124, 146 und 168.
- 35 Zitiert nach Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki*, S. 157. Vergleiche [Anonymus], *Erklärung der 12 Monatskupfer*, S. 6-7.
- 36 Siehe Frank Petersmann: Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J. Bielefeld 1983.
- 37 Siehe Müller, *Hans Holbein*, S. 145 und 280.