



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ERIS QUOD SUM.

Der Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge von Herwig Zens“

Verfasserin

Mag.iur. Bernadette Wolfslehner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 16. August 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin:	Univ.- Prof. Dr. Gabriele Werner

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1) Die Kulturgeschichte des Todes von der Antike bis in die Moderne.....	5
2) Die Thematik des Todes in der Bildenden Kunst.....	8
3) Biografie von Herwig Zens.....	13
4) Zens' Totentanzdarstellungen bzw. Paraphrasen.....	15
i) Basler Totentanz.....	16
ii) Füssener Totentanz.....	19
iii) Lübecker Totentanz.....	20
iv) Schlussbemerkungen.....	23
5) Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge und ihr Gemäldezyklus.....	25
i) Einleitung.....	25
ii) Allgemeines.....	29
iii) Architektur.....	29
(a) Die Friedhofskapelle und ihre liturgische Funktion.....	29
(b) Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge.....	31
(c) Das Zentrum der Friedhofskapelle und die Seele.....	33
(d) Die Friedhofskapelle als Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde.....	34
iv) Malerei.....	35
(a) Die Entstehung des Gemäldezyklus'.....	35
(b) Der Gemäldezyklus im Überblick.....	36
(c) 6 helle Bilder um das Tor.....	39
(d) Moment der Erkenntnis.....	39
(e) Charon.....	44
(f) Todesengel.....	45
(g) Gestalt mit Sichel.....	48
(h) Schicksalsgöttinnen.....	49
(i) Hinabtauchen in die Erde mit Hund.....	53
(j) Sensenmann.....	56
(k) Violine spielender Tod.....	57
(l) Engel der Apokalypse.....	58
(m) Aus den Gräbern gestiegene Verstorbene.....	60
(n) Tanzender Tod und Gaia.....	62
(o) Omega und Gebilde.....	64

(p) Kind und Gestalten am Himmel.....	65
(q) Memento Mori am Ende des Bilderzyklus'.....	66
v) Die zwei Dimensionen Himmel und Erde.....	67
vi) Wirkung der Bilder auf den Betrachter.....	73
vii) Schlussbemerkungen.....	75
6) Religionen und Todesbilder.....	77
i) Die Religionen der Welt im Überblick.....	77
ii) Die Religion in Österreich.....	82
iii) Europäische Totentanzvereinigung.....	87
7) Eingliederung von Herwig Zens' Werken in das zeitgenössische	
 Kunstgeschehen.....	88
i) Makabere Werke ab Mitte des 20. Jahrhunderts.....	88
(a) Makabere Werke unter dem Eindruck des Krieges und des	
Nationalsozialismus.....	89
(b) Makabere Werke im Eindruck verschiedener Formen an Bedrohung der	
Menschen und seiner Umgebung.....	91
(c) Makabere Werke zur Veranschaulichung des allgegenwärtigen Todes und	
als Reflexion der eigenen Sterblichkeit.....	93
(d) Makabere Werke als Auseinandersetzung mit der Tradition.....	96
(e) Makabere Werke im öffentlichen Raum.....	98
(f) Makabere Werke im sexuellen Kontext.....	100
ii) Fazit für Zens' Werke.....	103
8) Literaturverzeichnis.....	105
9) Abbildungen.....	119
10) Abbildungsverzeichnis.....	147

Anhang:

Zusammenfassung

Lebenslauf

1) Die Kulturgeschichte des Todes von der Antike bis in die Moderne

Um sich mit der Thematik des Todes in der Bildenden Kunst auseinander setzen zu können, bedarf es eines gewissen kulturhistorischen Überblicks über den Umgang mit dem Tod und den Toten als Hintergrundinformation.

Unzählbar viele Literaten beschäftigen sich mit dieser Thematik, jedoch ist es der französische Kunsthistoriker Philippe Ariès, dem bis heute die umfangreichste Bearbeitung hierzu für den europäischen Bereich zugeschrieben werden kann, nämlich in seinem Werk „Geschichte des Todes“ von 1982. Nach der Erforschung von archäologischen, literarischen und liturgischen Quellen sowie Sterberiten und Bestattungsgebräuchen entwickelte er fünf unterschiedliche Todesmodelle, die sich – wenn auch teilweise überschneidend – verschiedenen Epochen zuteilen lassen: „Der gezähmte Tod“, „Der eigene Tod“, „Der Tod des Anderen“, „Der lange und nahe Tod“ und schließlich „Der ins Gegenteil verkehrte Tod“.¹

Der Zeit des Übergangs von der Antike bis ins Mittelalter um ca. 500 n. Chr. wird demnach das „Modell des gezähmten Todes“ zugeschrieben, das sich mit einigen Veränderungen bis ins 17. und 18. Jahrhundert erstreckte.

Bezeichnend für dieses Modell waren der starke Zusammenhalt und die absolute Solidarität der Gemeinschaft mit dem sterbenden Individuum. Das Trauern und Abschiednehmen fand als öffentliches Ereignis in einer feierlichen Zeremonie statt, bei der seine Familie und Verwandtschaft wie auch die ihn umgebende Gemeinschaft anwesend waren und am Sterbebett des Dahinscheidenden zusammentrafen, um ihn durch bestimmte Rituale als einen Teil und somit Verlust der Gemeinschaft (und überhaupt der Menschheit) zu verabschieden. Aufgrund dieser Präsenz und Alltäglichkeit des Todes befanden sich die Friedhöfe dieser Zeit noch im Ortszentrum, am Marktplatz, an Versammlungsorten usw.

Den Tod als unabwendbare Naturgewalt akzeptierend erlebten die Menschen das Sterben bzw. den Tod positiv wie auch negativ, indem sie in ihm einen Verlust und eine Schwächung für die Gemeinschaft sahen, die es wie eine Prüfung zu überwinden galt, aber gleichzeitig an ein Leben nach dem Tod mit friedlichem Warten auf die Auferstehung und das ewige Leben in dem Idealzustand des „bloßen Schlafens“ glaubten, das sie wiederum freudig stimmte.

Das darauf folgende „Modell des eigenen Todes“, das sich vom 11. bis 18. Jahrhundert zeigte, basiert hingegen auf der Vorstellung des Todes als Schicksal jedes einzelnen, individuellen Menschen. Die Gemeinschaftsmitglieder distanzieren sich vermehrt voneinander und konzentrierten sich auf die eigene Identität, was einerseits zu veränderten

¹ Ariès 2005, S. 11-120 (Der gezähmte Tod), S. 121-378 (Der eigene Tod), S. 379-518 (Der lange und nahe Tod), S. 519-712 (Der Tod des Anderen), S. 713-770 (Der ins Gegenteil verkehrte Tod).

Beziehungen zwischen den Mitmenschen und auch zu der Gemeinschaft und andererseits zu einer ausgeprägten Bewusstseinsbildung und somit Autonomie des Individuums führte, das damit begann, seinen letzten Willen testamentarisch über sein Ableben hinaus zu erstrecken. Die Folge dessen war die Vorstellung von einem Dualismus von Körper und Seele, wobei der Körper mit dem Tod verschwand, während die Seele unsterblich blieb.

Gleichzeitig fanden die andauernden Zeremonien aus dem „Modell des gezähmten Todes“ statt, etwa kirchliche Prozessionen und Gottesdienste. Jedoch kamen im 16. Jahrhundert – zeitgleich mit dem Beginn der wissenschaftlichen Erfindungen, Technologien und dem fortschrittlichen, rationalen Denken und dem damit verbundenen Glauben an den Triumph über die Natur – in Verbindung mit dem Todesthema Ängste und unbehagliche Gefühle auf, weshalb es folglich zu dem Ritus kam, Körper und Gesicht des Toten mit Leinentüchern, Särgen und Ähnlichem zu verhüllen, um auf diese Weise wieder die ursprüngliche Vertrautheit der Menschen mit dem Tod herzustellen.

In der Neuzeit entstand allerdings ebenso das „Modell des langen und nahen Todes“, eine Art Verwilderungsphase, in der der Tod Faszination, Neugierde und Phantasien geweckt und in den Bereichen der Sexualität und Erotik provoziert hat und stellt somit das Gegenteil des gezähmten Todes dar. Zeitgleich mit der genannten Periode der Wissenschaft und Rationalität aufkommend stellt sie eine langsame und gleichsam gewalttätige, diskontinuierlich verlaufende Bewegung dar, die Leid und Lust vereint.

Im 19. Jahrhundert bildete sich für die nächsten eineinhalb Jahre das „Modell des Todes des Anderen“ heraus, wobei die Konzentration der Menschen einige wenige, ihnen bedeutsame Mitmenschen betraf, deren Sterblichkeit Trennungsängste auslösten. Den Kreis der Betroffenen stellte hierbei die sog. Kleinfamilie dar, die sich aus der Industrialisierung und der damit verbundenen Arbeitsteilung entwickelte – auf ihre Mitglieder (nahe Familienangehörige) wurde die Angst vor dem Tod verschoben. Der Umgang mit dem Tod und dem Sterbenden veränderte sich jedoch enorm; der Tod wurde gemäß der Romantik als etwas Schönes, Ersehntes und somit pathetisch gesehen und erhielt eine zunehmend sentimentale Bedeutung. Ebenso änderte sich die Jenseitsvorstellung, nämlich dahingehend, dass es die Hoffnung gibt, im Leben nach dem Tod geliebten Menschen wieder zu begegnen und sich zu vereinen, was die Vorstellung des Todes viel erträglicher erscheinen ließ. Ein gewisser Zusammenhang zwischen physischem Leiden und Tod (wenn auch in verschöner Form) sowie die Koexistenz von Krankheit, Leiden und Agonie blieb jedoch.

Während im frühen 19. Jahrhundert noch grundsätzlich Mitleid die Reaktion auf den Sterbefall war, herrschte im späten 19. Jahrhundert, wo der Mensch angesichts der technischen und medizinischen Fortschritte zunehmend den Institutionen der Medizin übergeben wurde, wieder vermehrt Ekel und Grauen in Bezug zum Tod. Zusammen mit dem ebenso vermehrt hervorkommenden Schamgefühl vor den Mitmenschen (bzgl. dem Anblick und gewisser Ausdünstungen) begrenzte sich der Sterbeprozess auf die Privatsphäre.

Schließlich wird das 20. Jahrhundert vom „Modell des ins Gegenteil verkehrten Todes“ geprägt, wonach der Tod in der gegenwärtigen Gesellschaft regelrecht verdrängt wird. Ekel, Abscheu und Scham vor dem sterbenden Körper nahmen derart zu, dass Sterbende aus dem gesellschaftlichen Umfeld in Kranken- und Pflegeeinrichtungen isoliert wurden und der gesundheitliche Zustand von todkranken Menschen verschwiegen und verheimlicht wurde. Die Beteiligung und Solidarität der Gemeinschaft bzgl. des Todes eines Menschen hat im Laufe der Zeit soweit abgenommen, dass ihre Funktion schließlich von der Medizin übernommen wurde.

Zusammenfassen lassen sich diese Entwicklungsstufen in 1. das frühe Mittelalter mit dem Tod als kollektives Schicksal, 2. das späte Mittelalter und die Renaissance mit der Todesangst des Einzelnen, 3. das Industriezeitalter geprägt von Wissenschaft, Glaube und Familie und 4. das moderne Zeitalter mit der Meidung und Leugnung des Todes.²

² Jones 1999, S. 24-31.

2) Die Thematik des Todes in der Bildenden Kunst

Die Thematik des Todes in der Bildenden Kunst ist sehr vielschichtig und in heutiger Zeit kaum überblickbar. Einen Großteil nimmt jedenfalls der Totentanz ein, der selbst auch in mehreren Varianten vorkommt. Die anderen makaberen Themen stellen die realistischen Darstellungen des menschlichen Körpers im Zuge der Verwesung vom einsetzenden Tod bis zum ausgebleichten Gebein dar.³

Die bedrohliche Nähe des Todes hat bereits die romanischen Künstler zu makaberen Werken inspiriert, eine große Strömung an derartigen Werken ist aber erst im 14. / 15. Jahrhundert zu verzeichnen. Während das mittelalterliche Bild vor dem 14. Jahrhundert Staub und Asche zeigt, setzt das Bild der Verwesung bis zum Skelett erst im 15. Jahrhundert ein.⁴

So ist das (Spät-)Mittelalter auch die Geburtsstunde der Totentänze wie sie etwa in Paris auf der Mauer des Kirchenhofs von Saint-Innocents aus dem Jahr 1424 (dem ältesten monumentalen Zyklus), in Basel auf der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters aus dem Jahr 1440 (dem ältesten monumentalen Totentanz im deutschsprachigen Raum), oder etwa in Metnitz an der Außenwand des Karners um ca. 1500 (der erste monumentale Totentanz in Österreich) vorkommen.

Dabei handelt es sich immer um das gleiche Thema: Die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, der weder Standes- noch Altersunterschiede kennt – jeder muss einmal sterben (wie es bereits aus den literarischen Grundlagen⁵ wie auch aus den jeweils den Malereien zugehörigen Dialogen zu verstehen ist). Dargestellt wird dies grundsätzlich mittels Repräsentanten verschiedener Gesellschaftsschichten, die entweder alle von einer Todesgestalt geleitet werden oder denen jeweils eine Todesgestalt zugeordnet ist.

Nach *Wunderlich* geschahen die meisten Wandmalereien ohne konkreten Anlass und waren zur Erbauung des Publikums bestimmt, indem sie der Vorbereitung auf das Lebensende dienten, davor warnten, als Sünder vom Tod überrascht zu werden und zu gottgefälligem Leben aufriefen.⁶

Im Übrigen ist der geschichtliche Hintergrund um den Totenkult zu bedenken. So war es von der Antike bis in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte allgemeiner Brauch, dass

³ Ariès 2005, 141.

⁴ Ariès 2005, 141-143.

⁵ Vado-mori-Gedichte (http://www.rowane.de/html/vado_mori), Legende der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten (http://www.rowane.de/html/die_legende).

⁶ Wunderlich 2003, S. 26 (während andere Wissenschaftler etwa die Pest als Erklärungsmöglichkeit heranziehen).

Verstorbene an bestimmten Gedenktagen an ihren Gräbern zu besuchen und zu feiern, indem sie zu ihrem Andenken höchstwahrscheinlich auch musizierten, sangen und tanzten. Die Kirche hat diesen Brauch jedoch nicht gutgeheißen, vielmehr den Tanz allgemein und insbesondere den in Verbindung mit Grabanlagen als „gefährliches Teufelswerk“ verdammt. Nach mittelalterlichen Quellen wurden zu diesem Zweck Totentänze an Kirchen- und Friedhofsmauern dargestellt.⁷

Im weiteren Verlauf der Geschichte des Totentanzes und der anderen makaberen Werke kommt Hans Holbein eine entscheidende Rolle zu, der mit seinem Totentanz in Holzschnitten aus dem Jahr 1524 als Erneuerer des mittelalterlichen Totentanzes bzw. Schöpfer des neuzeitlichen Totentanzes gilt. In seinem viel zitierten Werk zeigt er einen Aufzug von Sterbenden in einzelne Bilder zerlegt jeweils in Alltagssituationen eingebettet, um den Menschen vor plötzlichem, unbußfertigem Tod zu bewahren und ihn zu sündenfreiem Verhalten aufzufordern.⁸

Im Barock gab es ähnliche Neuerungen durch sogenannte Totenbruderschaften; Vereinigungen, die sich nach dem Vorbild klösterlicher Gebetsverbrüderungen unter der Leitung eines Geistlichen zusammenschlossen, um systematisch und intensiv der Verstorbenen zu gedenken und damit das Schicksal der Seelen im Fegefeuer zu lindern. So zeigt etwa die Ausstattung der Kapelle der Totenbruderschaft bei St. Augustin in Wien unter der Leitung des Geistlichen Abraham a Sancta Clara Ende des 17. Jahrhunderts wesentliche Neuerungen, insbesondere neue Motive.⁹

Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung mit der Säkularisierung, verschwanden die Totentänze und anderen makaberen Werke für eine Zeit lang aus der Säkulärkultur. *Wunderlich* sieht den Grund dafür darin, dass sie als beliebte Sehenswürdigkeiten in die Reiseliteratur eingingen und dadurch auch zum Gegenstand kunsthistorischer Schriften wurden bzw. Bilder und Texte immer wieder reproduziert wurden.¹⁰

Ungefähr zur gleichen Zeit begannen Debatten um die Darstellungskonventionen des Todes, dem wieder serienweise Totentänze und andere makabere Werke folgten, nun aber mit der Idee, das Sterben nicht mehr hässlich und Angst einflößend darzustellen.

Als Paradebeispiel sei hier die Bilderfolge „Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier“ von Johann Rudolf Schellenberg mit Texten des Weimarer Schriftstellers Karl

⁷ Wunderlich 2001, S. 7.

⁸ Wunderlich 2001, S. 8, 64-90.

⁹ Wunderlich 2001, S. 8, 91-97.

¹⁰ Wunderlich 2003, S. 30-31.

August Muäus genannt. Anstatt einer emblematischen Gliederung und der Darstellung von Ständevertretern werden darin gleichrangige, nicht primär durch ihren Beruf oder ihr Lebensalter charakterisierte Menschen gezeigt.

Auch viele andere Künstler nehmen sich dieser neuen „aufgeklärten Themen“ an, wie etwa neuzeitartige Bedrohungen und Risiken wie sie in der Industriegesellschaft aufkommen sowie alle Arten von Unfällen, aber auch der selbstverschuldete Tod.

Während es bei den Totentänzen und anderen makaberen Werken im Mittelalter die religiöse Unterweisung und das monotone, kollektive Sterben gab, zeigt sich bei den Werken im Aufklärungszeitalter Sittenkritik und der individuelle Tod durch die verschiedensten Todesursachen bis zum Selbstmord.¹¹

Auf Grund der Französischen Revolution erfolgt der nächste Schritt; die makabere Kunst wird zunehmend politisch und richtet sich oftmals an die Menschen, gegen Ungerechtigkeit und Gewalt aufzutreten. Damit wurde die vernunftgeleitete Kritik von wertkonservativen Bestrebungen abgelöst und fast jede Reformbewegung und technische Entwicklung, wie etwa Fahrzeuge, als gefährlich und todesbringend verurteilt.¹²

Ein bekanntes Beispiel dieser Zeit stellt Alfred Rethels „Auch ein Totentanz aus dem Jahr 1848“ dar, der gegen die Märzrevolution Stellung bezieht und einen Sensenmann als Volksverführer darstellt, der das Volk zum bewaffneten Widerstand gegen das herrschende System auffordert.

Solche pazifistischen Ansichten wie auch die kritische Auseinandersetzung mit den Weltkriegen werden in makaberen Werken bis heute weitergeführt. Weiters entsteht eine Fülle an weiteren Themenbereichen, die von allen Gebieten an Medien ausgeschöpft werden. So zeigen sich etwa zeitkritische, satirisch-parodistische oder makaber-erotische Darstellungen in allen möglichen Ausdrucksformen – angefangen bei Malerei, Grafik und Skulptur/Plastik, über Literatur, Musik und Performances bis zu Filmen, Fotoarbeiten und Computerspielen. Als deutschsprachige Beispiele der bildenden Kunst werden – neben den Arbeiten von Herwig Zens – immer wieder die Werke von HAP Grieshaber (deutscher Grafiker), Horst Janssen (deutscher Zeichner und Grafiker), Heinz Diekmann (deutscher Grafiker und Maler), Alfred Hrdlicka (österreichischer Maler), Alfred Kubin (österreichischer Grafiker), Robert Hammerstiel (österreichischer Maler, Grafiker und Holzschneider), Kiki Kogelnik (österreichische Malerin, Grafikerin, Skulpteurin und Installationskünstlerin), Jean Tinguely (schweizer Maler und Bildhauer) und Harald Naegeli (schweizer Sprayer) genannt.

¹¹ Wunderlich 2001, S. 8, 98-111.

¹² Wunderlich 2001, S. 8, 112-127.

Im Allgemeinen handelt es sich bei den makaberen Werken der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts um Vergangenheitsbewältigung, der Widerspiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit oder der Warnung vor Gefahren (genauer hierzu unter 7.i).¹³

Hinsichtlich des Totentanzes hat *Wunderlich* eine dreiteilige Einteilung über deren Nachleben in der Moderne vorgenommen: 1. die Adaptionen historischer Totentänze in moderner Formensprache unter Beibehaltung des Gliederungsschemas bzw. der Inhalte, 2. die historisierenden Neuschöpfungen ohne Bezug auf konkrete Vorbilder, um vergangene Epochen (illusionistisch) wieder aufleben zu lassen und 3. die Verwendung des Totentanzes als Zitat, wobei nur noch der Titel und/oder Untertitel an die klassische Thematik erinnern, nicht aber das inhaltliche Geschehen.¹⁴

Die große Vielfalt wirkt sich weiters auch auf den sakralen Bereich aus, in dem nun monumentale Totentänze wieder aufleben, wie insbesondere von Herwig Zens in mehreren Werken beispielhaft aufgezeigt wird.

Über den Grund für die fortwährende Faszination am Thema Tod und Totentanz haben sich viele Kunsthistoriker und Fachleute beschäftigt.

So meint etwa *Friedrich W. Kasten* den Anreiz darin zu sehen, dass „die Totentanzidee als solche im Laufe der Zeit zu einer Art `Volksgut` geworden war und sich einer weitgehend konstanten Rezeption erfreuen durfte. In ihrer Bildidee stets fest umrissen, waren die nachmittelalterlichen Formulierungen nie an einen dogmatischen Darstellungskanon gebunden. Für den einzelnen Künstler wird die Totentanzvorstellung als historisches Phänomen zur Assoziationsgrundlage; die Darstellungstradition, in der sich die Vorstellung bildhaft vermittelt, wird zum Ausgangs- und Anknüpfungspunkt neuer zeitaktueller Formulierungen. Die Dialektik beider Elemente ergibt das Repertoire, vor dessen Hintergrund die individuellen Abwandlungen entstehen.“¹⁵

Joachim Fest spricht von einer „buchstäblich grenzenlosen Popularität“, die sich aus der Totentanz-Idee des „Gleichmacherischen“ ergibt. „Zusammen mit dem Pessimismus und dem metaphysischen Schmerzensdruck, der den gesamten Hintergrund des mittelalterlichen Lebens so schwarz gefärbt hat, bildet diese Vorstellung offenbar das stärkste Element für seine Verbreitung: der Tod als der große Einebner, der keine Unterschiede macht, in dessen Reigen jeder, arm und reich, hoch und niedrig eintreten muss. Was die Menschen trennt, ist immer nur Maske, die Zufall oder Umstände ihnen aufstülpen, sind Schminke und Verkleidung, der Tod nimmt ihnen die Larve ab und lässt nur das Gebein zurück, das alle

¹³ Wunderlich 2001, S. 8, 128-134.

¹⁴ Wunderlich 2003, S. 31-34.

¹⁵ Kasten 1987, S. 44.

sind. Die Anklage gegen die Großen und die Mächtigen klinge mitunter wie die Vorboten jener Zweifel an geistlicher und weltlicher Herrschaft, die sich bald schon zu neuen Vorstellungen der gesellschaftlichen Ordnung verdichten und das Mittelalter ablösen sollten.¹⁶

Peter Zawrel meint: „Dass ein spätmittelalterliches Thema eine derartige Konstanz der Auseinandersetzung, wie sie beim Totentanz feststellbar ist, hervorgebracht hat, kann mit seiner einfachen ästhetischen Struktur erklärt werden, die innerhalb des Textems vollständige Bedeutungstransformationen erlaubt und daher sehr vielfältig verwendbar ist.“¹⁷

Reiner Sörries sieht die Attraktivität des Totentanzthemas in seinem „ambivalentem Charakter zwischen Todesangst und Lebenslust“. Gegenüber älteren Todesmotiven sei er „spannungsreicher und mehrdeutiger“, es fehle ihm am „moralisch oder religiös-erbaulichen Zeigefinger, weshalb nicht zu unrecht von einem profanen Thema gesprochen wird. Im Vergleich zu älteren Todesbildern ist der Totentanz moderner und säkularer, weshalb er zu Recht erst am Ende des Mittelalters aufkommt und seinen ‚Erfolgsweg‘ bis in unsere Tage fortsetzt.“¹⁸

Aus welchen Gründen auch immer – Tatsache ist, dass der Mensch, der sich seiner Sterblichkeit grundsätzlich bewusst ist, immer wieder versucht, den an und für sich nicht fassbaren Tod zu verbildlichen oder in einem anderen Medium darzustellen, um ihn wahrnehmbar/greifbar zu machen und sich damit individuell auseinanderzusetzen.

Im Folgenden wird ein Künstler, der sich sehr intensiv mit der Todesthematik auseinandersetzt und den Großteil seiner künstlerischen Tätigkeit dieser widmet, vorgestellt; Herwig Zens.

¹⁶ Fest 1986, S. 32.

¹⁷ Zawrel 1990, S. 12.

¹⁸ Sörries 1998, S. 46.

3) Biografie von Herwig Zens

Herwig Zens, geboren 1943 in Himberg bei Wien, studierte 1961-1967 an der Wiener Akademie der Bildenden Künste und erlangte das Diplom für Malerei und Lehramt für Bildnerische Erziehung, Geschichte und Werkerziehung, um schließlich 1987 die Professur an der Akademie anzutreten. 1962 besuchte er die „Schule des Sehens“ von Oskar Kokoschka ins Salzburg.

1982 bis 1990 erarbeitete er den Palermo-Zyklus mit Mumien von Palermo bestehend aus 40 Radierungen (Abb. 1), zusätzlich einige entsprechende Malereien. 1984 begann die Aktion Goya-Projektion (Paraphrasen über die „14 Pinturas Negras“), die 1993 im Museum moderner Kunst in Bilbao ihren Abschluss fand. 1987 schuf er mythologische Paare, zusammengesetzt im „m2-Zyklus“.

Im Jahr 1990 begann er zusammen mit dem Historischen Museum Basel das Projekt „Basler Totentanz“ (Abb. 2), der erste Totentanz von Zens, der in der Barfüßerkirche in Basel ausgestellt wurde. Ebenfalls im Jahr 1990 erschienen ein Buch zum Palermo-Zyklus sowie das Buch „Der Toten Tanz“ von Gerhard Rentrow sowie der Film „Nun muss ich tanzen“ von Robert Polak, beide über Zens' Basler Totentanz.

1993 entstanden die 14 Kreuzwegstationen im Österreichischen Hospiz in Jersalem. Dem zweiten Totentanz, dem sogenannten „Kleinen Grazer Totentanz“ (Abb. 3) nach einer Komposition von Professor Sepp Spanner widmete er sich 1994. 1997 entstand „Die Winterreise“, ein Grafikzyklus nach Franz Schubert. Ein Jahr später, 1998, kreierte er die Paraphrase nach dem „Füssener Totentanz“ (Abb. 4).

Im Jahr 2000 erarbeitete er einen Gemäldezyklus für die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Abb. 7 ff), deren Entstehung er von Herbert Linz verfilmen ließ. Ebenfalls im Jahr 2000 wurde der „Theseus-Zyklus“ erschaffen, ein Videofilm „Step by Stepp“ mit Studenten in Los Angeles produziert und an der Wandgestaltung eines Konzertsaaes in der Universität für Musik in Wien mit dem Thema „Die Entstehung der Musik“ gearbeitet.

Bereits ein weiteres Jahr später, 2001, schuf Zens den nächsten Bildzyklus; nämlich zu Hugo Distlers „Totentanz op. 12“ (Abb. 5), der mit dem Arnold Schönberg Chor in der Karmeliterkirche von Wiener Neustadt wieder von Herbert Link filmisch dokumentiert wurde. Im gleichen Jahr erfolgte die Präsentation der Tagebuch-Radierung im Rahmen der Estampa in Madrid. 2002 arbeitete Zens gemeinsam mit Irene Trawöger an den „Schwoazen Weibern“ über die Frauenfiguren des Maximiliangrabes für den Park von Schloss Ambras. Im selben Jahr entstand eine Retrospektive im Frauenbad in Baden.

Den bisher letzten Totentanz „Neuer Lübecker Totentanz“ (Abb. 6) erschuf Zens im Jahr 2003 für die Marienkirche in Lübeck, zeitgleich fand eine Ausstellung im Kunsthaus Lübeck mit Arbeiten zur Entstehung des Totentanzes statt. Ebenso entstanden 2003 die Paraphrasen über die „Bamberger Apokalypse“.

2004 erfolgte das Projekt „Gesang der Geister über den Wassern“ mit dem Arnold-Schoenberg-Chor unter der Leitung von Erwin Ortner. 2005 folgt die Präsentation der Tagebuchradierung in einem Stück in Petanzos und von Goya-Paraphrasen im Kunsthistorischen Museum in Wien anlässlich der Goya-Retrospektive. 2006 entstand der Zyklus von Bildern für den Festsaal der österreichischen Botschaft in Washington und das Filmprojekt „Goya - Last und Leidenschaft“.

Bis heute entstanden noch zahlreiche weitere Werke in den Bereichen der Malerei und der Druckgrafik sowie Filmproduktionen mit Werken von Herwig Zens; darunter auch viele weitere Auseinandersetzungen mit Goyas Pinturas Negras, etwa die Monumentalradierung „Hexensabbath“, vier Kupferplatten aus 2007, wie auch einige Motive der Mythologie, etwa „Apollo und Daphne“ Ölbilder aus 2008 und Motive in Zusammenhang mit dem Tod, etwa Zeichnungen, die in dem Film „Ein ganz langsamer Walzer“ von Herbert Link aus 2009 gezeigt werden.¹⁹

Im Laufe der Zeit erhielt er einige Preise: den Fögerpreis (1965), den Förderungspreis des Landes Niederösterreich (1972), den Ankaufspreis des Landes Tirol beim Innsbrucker Grafikwettbewerb (1982), den Förderungspreis des Landes Wien (1982), den Theodor-Körner-Preis (1986), die Ehrenmedaille der Stadt Wien in Gold (2001) und das Silberne Komturkreuz des Landes Niederösterreich für besondere kulturelle Verdienste (2003).²⁰

Zens' Lebenslauf zeigt eindeutig seine Interessen für die verschiedenen Medien; Malerei und (Druck-)Grafik wie auch Musik und Film; prägnant dabei auch seine Vorliebe für das zyklische Arbeiten. Erkennbar ist weiters seine Liebe für paraphrasierende Auseinandersetzungen mit bestimmten Künstlern, allen voran Francisco de Goya und dessen Werke, insbesondere dessen „schwarze Bilder“, auch genannt „pinturas negras“.

Im Allgemeinen wird Zens' gesamtes Werk geprägt von der Thematik des Todes, die zum Großteil in Totentänzen verarbeitet wird.

¹⁹ <http://www.zensherwig.at>; Scheer/Zens 2007, S. 192; Winkler/Zens 2002, S. 93-96. (Dargestellt wird keine abschließende Aufzählung, sondern die für die Thematik dieses Arbeit relevanten Werke.)

²⁰ <http://www.zensherwig.at>; Scheer/Zens 2007, S. 192; Winkler/Zens 2002, S. 93-96.

4) Zens' Totentanzdarstellungen bzw. Paraphrasen²¹

Wie bereits in der Biografie von Herwig Zens gezeigt wurde, setzt sich der Künstler immer wieder und auf verschiedenste Arten mit dem Thema Tod auseinander, bemerkenswert ist dabei jedenfalls seine Vorliebe für das Zyklische, die sich ideal in Totentanzdarstellungen ausleben lässt. Immer wieder hat Zens diese Darstellungsform aufgegriffen und Abwandlungen von immer gleichen Handlungen in einer Folge von Bildern produziert (→ formalästhetisches Interesse, Paraphrasen)²², sodass er – als einer der produktivsten Totentanzkünstler der Gegenwart – zu Recht „Der mit dem Tod tanzt“ genannt wird.²³

In einem Interview meinte Zens, dass er sich in seiner Arbeit „immer gerne mit Dingen beschäftigte, von denen man zwar weiß, wie sie ausgesehen haben, von denen aber (...) nur mehr Teile erhalten sind. Diese Teile zu ergänzen, neu zu formulieren und zu modifizieren, das hat mich immer fasziniert.“²⁴

So entstanden zahlreiche Totentanzdarstellungen, zu den bekanntesten zählen der Basler Totentanz, der Füssener Totentanz und der Neue Lübecker Totentanz.

Um die genannten Werke in ihren Originalen in die Zeitgeschichte überblickend einzuordnen, kann die „Einteilung von monumentalen Totentänzen im deutschsprachigen Raum“ nach *Sörries* herangezogen werden, die sich wie folgt gliedern lässt: 1. spätmittelalterliche echte Totentänze vom 15. Jahrhundert bis 1540, die einen echten Tanz der Lebenden und der Toten darstellen → u.a. Basler und Lübecker Totentanz, 2. genrehafte Totentänze der Renaissance, in denen das eigentliche Tanzmotiv fehlt, 3. reformatorische Totentänze, 4. Totentänze der Barockzeit zwischen 1600 und 1700, einer neuerlichen Blütezeit der Totentänze aufgrund der steigenden Instrumentalisierung der Todesmotive im Zuge der Gegenreformation und Volksmission → u.a. Füssener Totentanz, 5. Abraham a Santa Clara Todtenspiegel der menschlichen Hinfälligkeit, 6. spätbarocke und noch spätere Rückgriffe auf die Totentänze von Basel und Holbein von etwa 1700 bis um 1840, 7. Falgersche Totentänze im Außenfern von Maler Anton Falger zwischen 1840 und 1876, 8. Säkulare Totentänze vor dem Ersten Weltkrieg bis 1917, 9. Totentänze der Zwischenkriegszeit von 1918 bis 1939, 10. Totentänze der Nachkriegszeit seit 1945.

²¹ Paraphrase = eine in heutiger Sprache ausgedrückte Version des gleichen Inhalts eines älteren Werkes.

Herwig Zens' Definition: ein Nachdenken über Bilder (Zens 1999, S. 43.)

²² Zawrel 1990, S. 11.

²³ Link 2003, S. 76.

²⁴ <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4664&Alias=wzo&cob=407975&Page15308=4>.

Zens' (Monumental-)Totentänze stellen nun einige der wenigen Ausnahmen an monumentalen Totentänze unserer Zeit dar (allerdings nicht unter dem Eindruck von Krieg und Gewalt entstanden²⁵). Laut Sörries liegt der Grund für die geringe Anzahl an monumentalen Totentänzen in der Gegenwart an dem immer höheren Abstraktionsgrad der Totentanzikonografie. In dieser Form sei er nicht mehr im Sinne einer funktionalen Ikonographie für das Umfeld von Bestattungen und Friedhof geeignet, worin er aber in der Vergangenheit seine fast ausschließliche Berechtigung hatte.²⁶

Auch Herwig Zens ist für seine expressive Malweise bekannt, jedoch erreicht er gerade durch das Paraphrasieren in diesem Stil das Wiederauflebenlassen von monumentalen Totentänzen in erfrischend neuer Art und Weise, die deutlich über Tradition und Norm hinaus gehen (nähere siehe unter 5.i).

Im Folgenden werden die bekanntesten mittelalterlichen Totentänze sowie Zens' Paraphrasen hierzu behandelt.

4.i) Basler Totentanz

Der geschichtliche Hintergrund des Basler Totentanzes ist geprägt durch Pestepidemien in Basel 1439, die Anlass für die Entstehung eines fast 50 Meter langen monumentalen Totentanzgemäldes waren, das um 1440 auf der Innenseite des Laienfriedhofes des Dominikanerklosters angebracht wurde, um das Abbild der Wirklichkeit und gleichzeitig deren Transzendierung (Überschreitung des sinnlich Wahrnehmbaren) zu zeigen.

Zahlreiche Restaurationen waren wegen der dem Wetter ausgesetzten Situation notwendig, die damit zu Veränderungen durch Anpassung an den jeweiligen Geschmack der Zeit führten und folglich die ursprüngliche Form immer unklarer werden ließen. Die erste tief greifende Restauration erfolgte 1568 durch den Maler Hans Hug Kluber, der dem Prediger die Züge des Basler Reformators Johannes Oekolampad verlieh, die Figuren nach der damaligen Mode kleidete, die Skelette anatomischer malte und sich selbst und seine Familie in den Reigen der Toten einfügte. Eine weitere Überarbeitung stellte die durch Emanuel Bock aus 1614 dar, aus dessen Hand etwa die fleischig-wulstigen Gesichter stammten.

Europaweiter Berühmtheit erlangte der Totentanz jedoch aufgrund des Missverständnisses, ein Werk von Hans Holbein zu sein, indem Verse des Basler Totentanzes mit Illustrationen, die auf Holbeins Totentanzholzschnittfolgen zurückgehen, durch Huldrich Frölich 1588

²⁵ Sörries 1998, S. 28-43.

²⁶ Sörries1998, S. 40.

veröffentlicht wurden. Eine bildliche Verbreitung erfolgte weiters durch Matthäus Merians Publikation über den Basler Totentanz 1621.

Im Jahr 1805 wurde die Mauer mit dem Totentanzgemälde schließlich durch Gemeindearbeiter niedergerissen und der Zyklus damit zerstört, wobei jedoch 21 Fragmente mit der Darstellung des Beinhauses und einer Reihe von zum Tanz aufgeforderten Todgeweihten gerettet werden konnten und sich heute im Historischen Museum Basel befinden.²⁷

Eine zweite, ältere Variante des Basler Totentanzes, wahrscheinlich aus 1480, befand sich im Kleinbasler Nonnenkloster Klingental, die allerdings gar nicht mehr erhalten ist, von der aber Emanuel Büchel zwischen 1766 und 1768 Abzeichnungen in Form von Aquarellkopien anfertigte und eine enge Verwandtschaft zwischen beiden Bilderreihen erkannte.²⁸

Zur Vorlage für Zens Paraphrasen zum Basler Totentanz (Abb. 2) dienten jedoch der erst genannte Basler Totentanz bzw. dessen Überreste.

Nachdem Herwig Zens von einem seiner Kunstabnehmer, K.H. Birkel, der eine Studie aus Zens' „Goya-Projekt(ionen)“ erwarb, auf die Reste des Basler Totentanzes in der Barfüsser Kirche von Basel aufmerksam gemacht wurde, kam Zens der Gedanke, aus diesen noch erhaltenen Resten in Basel und einem Aquarell davon von Johann Rudolf Feyerabend²⁹ eine Art Rekonstruktion herzustellen.

So begann der Künstler bereits 1988 mit der Arbeit. Zuerst fertigte er einen Zyklus aus kleinen Acrylstudien (25 x 25 cm), danach eine weitere Reihe von Bildern, die sich den Bewegungsformen und –abläufen des Todes widmeten, weiters einen Zyklus aus 40 Radierungen, der die bisherigen Arbeiten nun aufnahm und eine Gesamtheit aufbaute, durch folgende Überarbeitungen der Platte mit Aquatinta und Zuckertuschetechnik aber schließlich immer freier wurde.

Ausgeweitet wurde das Projekt dann noch durch eine Zusammenarbeit mit dem Dichter Erich Rentrow, in der Rentrows 40 Urteile zu Zens Radierzyklus in Buchform entstanden und durch einen Film mit Kameramann Herbert Link und Regieführer Robert Pollak, der die Entstehung des Zyklus dokumentierte und den Totentanz im Allgemeinen thematisierte.

Um schließlich den Hauptzyklus auf großem Format entstehen zu lassen, bezog Zens schließlich einen passenden, großräumigen Atelierraum, wo er 1989 mit den ersten Kohleskizzen auf großformatigen Leinwänden (150 x 130 cm) begann und dies in weiterer

²⁷ Ackermann 1990, S. 50-53.

²⁸ Egger 2000, S. 48.

²⁹ Egger 2000, S. 44.

Folge mit Öl und Acryl bearbeitete und 1990 zum Abschluss brachte. Da bei dem so entstandenen, sehr umfangreichen (40teiligen) Zyklus keine Möglichkeit bestand, ihn im Gesamten zu verkaufen und er auf keinen Fall zerrissen werden sollte, folgte zur Weiterverwendung die Übereinkunft, den Zyklus eine Zeit lang in der Barfüsser Kirche auszustellen und ihn danach in den Besitz des Museums zu übergeben – allerdings unter der Bedingung, den Zyklus nicht zu zerreißen sowie Werbung und Publikation zu unterstützen.³⁰

Dargestellt wird in Zens' Basler Totentanz die Allgegenwart des Todes unabhängig von Stand und Alter durch insgesamt 39 Tanzpaare mit jeweils einem Skelett und einem Vertreter einer Berufs- oder Standesschicht in Reigenformation, die folgendermaßen aufgereiht sind: (nach dem Beinhaus) Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Ratsherr, Chorberr, Doktor, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Äbtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Kirbepfeifer, Herold, Schultheiß, Blutvogt, Narr, Krämer, Blinder, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer, Musikerin und Maler.

Diese Figurenpaare bewegen sich vor einem immer gleich bleibenden Hintergrund, der konsequent in zwei Zonen gegliedert wird; nämlich in die in Brauntönen gehaltene untere (Erd-)Zone und die in Blautönen gemalte obere (Himmels-)Zone, die den gesamten Fries einnehmen. Die Malweise zeigt dabei einen expressiven, bewegten Pinselstrich in kräftigen, intensiven, bunten Farben.

Die Abfolge zeigt, dass die ehemals einleitende Predigerstation sowie der Spiegel aller Welt weggelassen wurden.

Das Innovative bildet bei Zens jedoch der Abschluss der Bilderfolge bzw. die beiden letzten Bilder, die – im Gegensatz zur Form seines Vorbildes – vertauscht sind, wodurch nun die Darstellung der Frau der des Mannes vorangeht und beide Bilder zu einer Art Diptychon verbunden sind. Während bei dem Vorbild-Gemälde die Frau in klarem familiärem Zusammenhang mit den Attributen des Kindes und der Wiege dargestellt wurde, steht sie nun als autonomes Wesen vor einem Klavier mit der Implikation selbst künstlerisch tätig zu sein bzw. sein zu können neben dem Künstler, der dazu analog vor einer Staffelei steht, wodurch eine Gleichstellung von Mann und Frau im künstlerischen Bereich geschaffen wird. Als Beweggründe kommen hierbei persönliche in Frage, zumal Zens' Frau musikalisch tätig ist, sowie ein Seitenhieb auf die gesellschaftliche Praxis, die der Frau eine künstlerische Tätigkeit als berufliche und soziale Selbstverwirklichung nicht ebenso zugesteht wie einem Mann und mehr auf den reproduzierbaren Bereich reduziert.

³⁰ Zens 1990, S. 78-81.

Eine weitere Erneuerung stellt die Verbindung der Frau zum Skelett dar, das hinter sie tritt und mit sanfter Geste ihre Hüften umfasst. Im Gegensatz zu den anderen (stark transitorischen) Darstellungsweisen zeigt sich hier nur ein angedeuteter Kontrapost in der Bewegung der Figuren, vielmehr herrscht ein In-sich-ruhen.

Bei der Darstellung des Malers, die übrigens kein Selbstportrait beinhaltet, zeigt Zens' Kunst zu zitieren. Wegen der Elemente des Malers vor der Staffelei mit Farbpalette in der Hand, der im Hintergrund eintretenden Figur, dem Spiegel an der Wand (der übrigens die Frau vor dem Klavier zeigt), der gesamten Raumausstattung sowie der Tiefenräumlichkeit wurden offensichtlich die Bilder „Die Malkunst“ von Vermeer und „Las Meninas“ von Velazquez, beide aus dem 17. Jahrhundert, herangezogen. Die Darstellungsweise des Raumes, der mit angedeuteten Bildern und Schrifttafeln abgeschlossen ist, sodass der Eindruck eines Geschäftsportals mit dem Schild „Hexensabbath“ darüber entsteht, verweist weiters auf Goyas „schwarze Bilder“, die so oft im Zentrum Zens' Interesse stehen.³¹

Somit schließt Zens seinen Zyklus mit diesen beiden Bildern, im Kurzen „Allegorien der Musik und der Malerei“, ab.³²

4.ii) Füssener Totentanz

Ursprünglich wurde dieser Totentanz für die Annakapelle in Füssen vom Kloster St. Mang an den Künstler Jakob Hiebeler um 1600 in Auftrag gegeben. Dieser erschuf daraufhin einen 1602 fertig gestellten umfangreichen Totentanzfries, der sich an dem des Dominikanerklosters Basel orientierte, dessen geschichtlicher Hintergrund mit der damals wütenden Pest auch hier gilt.

Wieder tanzen die verschiedenen Standesangehörigen mit dem Tod in hierarchischer Ordnung dem damaligen Gesellschaftsgefüge entsprechend und paarweise unter dem Motto „Sagt ja, sagt nein, getanzt muss sein“ (Überschrift) und drücken durch dieses explizit genannte Motiv des Tanzens die Ambivalenz zwischen Lebenslust und Todesangst aus. Gestört wurde die Hierarchie erst durch die Umhängung im Zuge der Barockisierung des Klosters von 1700.³³

Das Thema des Füssener Totentanzes wurde in weiterer Folge immer wieder von zeitgenössischen Künstlern aufgenommen.

Herwig Zens setzt sich mit dem Füssener Totentanz in seinen üblichen Kunstformen auseinander (Abb. 4), er fertigt expressive Tuschezeichnungen, Radierungen und Gemälde.

³¹ Zawrel 1990, S. 18.

³² Zens 1990, S. 81.

³³ Sörries 1998, S. 37; http://rowane.de/html/body_totentanz.htm.

Sein Gemäldezyklus, der 1998 entstand, besteht aus 20 Tafeln, die mit Öl, Acryl, Kreide und Kohle auf grundiertem Molino bearbeitet wurden und hinsichtlich ihrer Ausmaße (60 x 90 cm) denen von Jakob Hiebeler entsprechen.

Ähnlich wie in seinen Paraphrasen zum Basler Totentanz bleibt der Hintergrund bzw. das Umfeld durchwegs gleich, hier teilen sich die zwei Zonen in eine grün-braune, plakative Erdfarbigkeit am unteren Bildrand und einen sonst leer bzw. weiß bleibenden Hintergrund.

Anstatt die Fläche komplett auszumalen bleiben nun viele Teile ausgespart; die Figuren werden hauptsächlich nur skizziert und der expressive Pinselstrich wird in bewegtem, rhythmischem Duktus geführt.³⁴

Dargestellt werden die einzelnen Standesvertreter in folgender Reihung: Papst, Kaiser, Bischof, Fürst, Fürstin, Abt, Junker, Edelfrau, Pfarrer, Amtmann, Doktor, Kaufmann, Wucherer, Wirt, Bauer, Unhold, Spieler, Jungfrau, Kind und Maler.

Ähnlich wie im Basler Totentanz fehlt die Anfangsszene mit der Bußpredigt, jedoch tauchen hier neue Figuren auf, die es im Basler Totentanz noch nicht gab; so der Pfarrer, der Wirt, der Unhold und der Spieler.

4.iii) Neuer Lübecker Totentanz

Der Alte Lübecker Totentanz entstand 1463 – wie auch bei den beiden vorigen Totentänzen unter dem Eindruck der Pestepidemien – für die Marienkirche zu Lübeck, angefertigt von Bernt Notke, der sich einer mittelniederländischen Vorlage bediente (nachdem ein erster Totentanz in La Chaise-Dieu angefertigt wurde). Bestehend aus einer Kombination von mittelniederdeutschen Reimversen, in denen Personen den Tod ansprechen um eine Antwort von diesem zu erhalten, und zugehörigen Bildern auf Leinwandfries mit dem üblichen Thema der Gleichheit aller Menschen vor dem Tod sowie dem Standort in der Beichtkapelle der Marienkirche funktionierte er für die zur Beichte kommenden Menschen als besonderes Memento Mori.³⁵

1701 war der Totentanz in einem so schlechten Zustand, sodass die Vorsteher der Marienkirche anstatt aufwendiger Reparaturen eine komplette Kopie des Gemäldes von Kirchenmaler Anton Wortmann produzieren ließen und gleichzeitig auch die linguistisch und optisch nicht mehr verständlichen bzw. lesbaren mittelniederdeutschen Verse durch zeitgenössisch barocke hochdeutsche Reime (Alexandriner) von Präzeptor Nathanael Schlott ersetzen ließen (nachdem der Pastor und Polyhistor Jacob von Melle die zu diesem

³⁴ Zens 1998, S. 2.

³⁵ Freytag/Vogeler 2003, S.4.

Zeitpunkt noch erhaltenen Verse zur Erinnerung abschrieb). Damit gingen auch einige Neuerungen einher; so erhielten die Verse Überschriften, die die jeweiligen Sprecher kennzeichneten, wobei es nun der Tod war, der jeweils die Personen ansprach; weiters gab es Umstellungen in der Rangfolge der Ständevertreter (betreffend Amtmann bzw. Handwerker / Kaufmann und Edelman / Bürgermeister).³⁶

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde der Totentanz schließlich bei einem Bombenangriff auf Lübeck 1942 vollständig zerstört.

Ein Fragment eines gleichartigen Totentanzes ist heute noch in der Nikolaikirche von Reval (Tallinn) erhalten, wobei die Forschung sich lange darum gestritten hat, ob es sich dabei um einen Ausschnitt, ein Fragment des originalen Lübecker Totentanzes handelt, sich schließlich aber die Meinung durchgesetzt hat, es handle sich dabei um ein Fragment einer um 1500 für Tallinn angefertigten, eigenhändigen Replik von Bernt Notke.³⁷

Konkrete Vorbilder sind auch hierfür nicht bekannt, allerdings besteht eine mittelbare Verwandtschaft des Lübecker wie auch des Revaler Totentanzes etwa zu dem Totentanzfries in der Pfarrkirche von Meslay-Le-Grenet, das um 1490 entstanden ist.

Eine Anlehnung findet sich ebenso in den Figuren der Danse Macabre.³⁸

Obwohl der Alte Lübecker Totentanz nur als Kopie fortbestand, war er weithin berühmt, wurde vielfach veröffentlicht, rezipiert und adaptiert.

So entstanden im weiteren Verlauf auch die Paraphrase zum Lübecker Totentanz von Herwig Zens sowie der den Entstehungsprozess hierzu zeigenden Dokumentarfilm „Der mit dem Tod tanzt“ von Herbert Link.

Ähnlich wie im Projekt Basler Totentanz ging Zens auch hier vor, als in ihm die Idee reifte, den Lübecker Totentanz mit den Dokumenten, die noch übrig sind, aufzuarbeiten und in der St. Marien Kirche auszustellen (Abb. 6).

Nach einer Planungs- und Vorbereitungsphase von fast 2 Jahren mit Auseinandersetzungen mit den historischen Quellen, Vermessungen der Gegebenheiten vor Ort, statischen Berechnungen und finanzieller Kalkulation sowie einer Rekonstruktion des hohen Gestühls in der Kirche, das die Totentanzgemälde tragen soll, konnte das insgesamt 27 Meter lange 24teilige Gemäldeband 2003 in der Kirche angebracht werden.³⁹ Erhalten sind hierzu noch zahlreiche Vorarbeiten auf unterschiedlichsten Formaten, die auch bereits in Öl, Acryl und

³⁶ Freytag/Schulte/Vogeler 2000, S. 93-95.

³⁷ Freytag/Schulte/Vogeler 2000, S. 84.

³⁸ Freytag/Schulte/Vogeler 2000, S. 88-89.

³⁹ Wunderlich 2003, S. 37.

Kohle auf Leinwand ausgeführt wurden. Das Gesamtensemble des Hauptzyklus wurde noch im selben Jahr an einen Lübecker Bürger verkauft.

Dargestellt wird ein Reigentanz mit insgesamt 24 Paaren, bestehend (wie schon bei den vorigen Beispielen bekannt) aus jeweils einer Todesfigur und einer Standesfigur in hierarchischer Abfolge der Ständegesellschaft.

So treten vor der Kulisse der Stadt Lübeck und der sie umgebenden Landschaft folgende Personen auf: Papst, Kaiser, Kaiserin, Kardinal und König, Bischof, Abt, Ritter, Kartäuser, Bürgermeister, Domherrn, Edelmann, Arzt, Wucherer, Kaplan, Kaufmann, Küster, Handwerksmeister, Klausner und Bauer, Jüngling, Jungfrau und Kind.

Die Vertreter des hohen Klerus und der weltlichen Macht werden vor dem grünlichen Hintergrund in intensiv leuchtenden roten Farben hervorgehoben. Direkt vor der Silhouette der Stadt Lübeck werden deren Vertreter wie der Bürgermeister und der Domherr jedoch in fein abgestimmten, blässeren Zwischentönen in kleinteiliger und individueller Ausführung und mit Bezug zur Stadt herausgearbeitet, um den besseren Umgang miteinander im kultivierten Stadtgefüge aufzuzeigen (ist in Verbindung mit dem Auftraggeber des Zyklus zu sehen, der nämlich nicht die Kirche, sondern die Bürgerschaft der reichen Hansestadt war⁴⁰). Figuren des Handels, wie der Kaufmann und der Küster werden wiederum in dynamisch kräftigem Pinselduktus und kraftvollen Farbtönen vor einem Hintergrund mit leuchtend blauem Meer dargestellt (von Bedeutung wegen der hohen Handelsmacht der Hansestadt Lübeck)⁴¹. Zum Schluss folgt wieder eine farblich zurückhaltende Zone in matt gehaltenen Erdfarben, wo sich etwa der Einsiedler und der Bauer befinden.⁴²

Auf eine Kommunikation zwischen Todes- und Standesfigur entsprechend der mittelalterlichen Kopie des Lübecker Totentanzes in Versformen hatte Zens absichtlich verzichtet, um die Standesunterschiede aufzuheben und in seiner Arbeit frei von moralischen Wertungen zu sein (alle müssen sterben, jeder kann sich angesprochen fühlen).⁴³

⁴⁰ Link 2003, S. 81.

⁴¹ Link 2003, S. 81.

⁴² Freytag/Vogeler 2003, S. 13-14.

⁴³ Wunderlich 2003, S. 36.

4.iv) Schlussbemerkungen

Viele Werke des 20. Jahrhunderts sind bei ihren Adaptionen des Totentanzes von dem Bestreben geprägt, den Menschen ein Memento Mori vor Augen zu stellen, das ihnen Hoffnung und Trost bieten soll. Wenn aber Zens den Betrachter mit seinen Werken ansprechen will, dann immer ohne den moralisch oder religiös-erbaulichen Zeigefinger; also ohne Vorwürfe an Sterbende zu erheben, Betroffenheit zu fordern oder zu einem besseren Leben bekehren zu wollen. Stattdessen bleibt er stets neutral und sachlich.⁴⁴

Dabei bedient er sich niemals besonders komplizierter, verschlüsselter Botschaften oder Darstellungsformen, sondern stellt für die Betrachter einen „Raster von Bezugspunkten auf, der unabhängig von künstlerischen Willküren und den je verschiedenen Voraussetzungen des Betrachters funktionieren kann“.⁴⁵

Im Vordergrund steht dabei Zens' formalästhetisches Interesse am Zyklischen, das er bei Totentänzen durch Abwandlung immer gleicher Handlung in einer Folge von Bildern und durch spannungsreiches Auf und Ab ausleben kann, indem er wechselweise munter springende Skelette und steif bleibende Sterbende (vor Schreck erstarrt) zeigt, die er entweder in bunte Kleidung hüllt oder nackt in schwarz/weiß wiedergibt.⁴⁶

Damit wird auch die These von *Sörries* bestätigt: „Der Totentanz ist kein spätmittelalterlich-religiöses, sondern ein schon neuzeitlich-säkulares Thema, dessen Attraktivität in seinem ambivalenten Charakter zwischen Todesangst und Lebenslust besteht.“⁴⁷

Formal gesehen handelt es sich bei den Zyklen immer um Bildparaphrasen, d.h. die Grundlage bildet bereits bestehendes Bildmaterial, sodass eine bestimmte Bildstruktur vorgegeben war, die auch bei Zens Werke weiter besteht. So beinhaltet jedes Figurenpar das Skelett als konstantes Element, dem der Verstorbene folgt. Laut *Zawrel* hat dieses Übernommene bzw. Vorgegebene einige Vorteile: „Umso konzentrierter schärft sich der Blick des Betrachters, befreit davon, die Erzählung entschlüsseln zu müssen, für die Beurteilung der malerischen Qualitäten einerseits und entspannt sich andererseits zu einer, für die Aufnahme der immer gleichen Handlung geeigneten kontemplativen Haltung“.⁴⁸

Ebenso markant ist die Wahl des Mediums der Malerei mit expressivem, bewegtem, locker geführtem Pinselduktus, derer sich Zens (der allerdings hauptsächlich durch seine

⁴⁴ Wunderlich 2003, S. 36.

⁴⁵ Zawrel 1990, S. 11.

⁴⁶ Wunderlich 2003, S. 36.

⁴⁷ Sörries 1998, S. 46.

⁴⁸ Zawrel 1990, S. 12.

Radierungen Bekanntheit erfuhr) immer wieder bei seinen Paraphrasierungen bediente. Dabei malt er immer „in der ursprünglich vorhandenen Größe, aber durchaus in seinem eigenen Stil“ unter der Leitlinie „Wie hat denn das Ganze einmal ausgesehen?“.⁴⁹

Damit stellte sich Zens „bewusst gegen die Strömung der Rezeptionsgeschichte des Totentanzes“⁵⁰, da als Medium für die Todesvermittlung hauptsächlich die Druckgrafik verwendet wird (derer sich aber auch Zens selbst häufig bedient – so entstanden auch zu den genannten Totentänzen Radierungen). Die Form der Grafik vermittelt in ihrer schwarz/weiß-Darstellung jedoch eine gewisse Technizität und damit auch einen gewissen Abstand zum Thema, während der Malakt sehr subjektiv und spontan wirkt und dadurch und durch den koloristischen Reiz mehr dazu geeignet ist, dem Betrachter den Inhalt näher zu bringen.⁵¹

Weiters ist immer ein gewisser Gesamtheitsgedanke des jeweiligen (Gesamt-)Zyklus' zu bedenken, wie er übrigens auch im Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge vorhanden ist. So werden anstatt einzelner Bilder und Bildinhalte immer eine ganze Bilderreihe und eine bestimmte Haltung bzw. ein Gesamtgedanke ins Auge gefasst.

⁴⁹ Schuchard 1998, S. 58.

⁵⁰ Zawrel 1990, S. 22.

⁵¹ Zawrel 1990, S. 23; Schuchard 1998, S. 55.

5) Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge und ihr Gemäldezyklus

5.i) Einleitung

Die Wahl des Titels dieser Arbeit „Eris quod sum“ bezieht sich auf die Einleitungsworte des Gemäldezyklus' in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge, auf den auch der Schwerpunkt gelegt wird (Abb. 7). Diese lateinischen Worte befinden sich an Ein- und Ausgang der Kapelle als Inschrift gemalt und bedeuten übersetzt „Du wirst sein, was ich bin.“

Jahrhunderte lang befand sich dies als Grabsteininschrift auf römischen Gräbern und stellte somit ein Memento Mori für die Trauernden, also eine Mahnung bzw. ein Erinnern an die Sterblichkeit bzw. das Gedenken des Todes, dar.

Geschichtlich gesehen stellt dieser Spruch einen Teil eines Zitats des lateinischen Autors Horaz dar – "Eram quod es; eris quod sum," was übersetzt bedeutet "Ich war, was du bist — du wirst sein, was ich bin!"

Weiters erinnert dies an die Hauptaussage der aus dem Orient stammenden Legende von den drei Lebenden und den drei Toten.⁵² Diese handelt von drei auf die Jagd reitenden, hochmütigen jungen Edelleuten, die auf ihrem Weg über einen verlassenen alten Friedhof auf drei verwesene, grauenhaft aussehende Tote treffen, die eben aus ihren Särgen gestiegen sind. Nachdem die Reitenden erschreckt stehen bleiben, entsteht ein Gespräch, wobei die Toten die Lebenden mahnen – mit den Worten „quod fuimus estis - quod sumus eritis“, „was wir waren, seid ihr - was wir sind, werdet ihr sein“. Eine Ermahnung, das irdische Leben als vergänglich zu erkennen und schon mitten im Leben an den Tod zu denken, von den weltlichen und vergänglichen Genüssen abzustehen und ein Gott gefälliges Leben zu führen, so dass der Tod Erlösung bedeutet.⁵³

Rotzler nennt in Verbindung mit dieser Form von Vergänglichkeitsdarstellung den Triumph des Todes und die Totentanzdarstellung, die alle diesem Vanitasgedanken folgen und „einzelne Denkmälergruppen von ausgeprägter Sonderart“ darstellen.⁵⁴

Weitere Erwähnungen erfolgen ebenso in indischen Quellen aus dem 6. Jahrhundert, arabischen Texten aus vorislamischer Zeit und in einem Trauergedicht von Alkuin dem Lehrer Karls dem Großen. Für die Geschichte des Totentanzes ist sie von großer Bedeutung, weil darin zum ersten Mal sprechende Todesgestalten vorkommen.

Ob es sich bei dem Zyklus in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge aber überhaupt um einen Totentanz handelt und wie wichtig diese Kategorisierung ist, ist erst zu prüfen.

⁵² http://www.rowane.de/html/die_legende.

⁵³ Rotzler 1961, S. 7.

⁵⁴ Rotzler 1961, S. 253.

Aufgrund der unglaublichen Menge an Darstellungen mit der Thematik des Todes ist es sehr schwer, eine abschließende Gliederung vorzunehmen wie auch oft die Zuteilung zu den einzelnen Gebieten. Einen großen Teil nimmt jedenfalls der Bereich der „Totentänze“ ein. Hierzu haben sich viele Fachleute an einer Einteilung versucht, im Folgenden werden einige genannt.

Das *Lexikon der Christlichen Ikonografie* definiert den Totentanz folgendermaßen: „Unter Totentanz versteht man im engeren Sinn die meist von Versen begleitete mittelalterliche Darstellung von mit Todesgestalten gepaarten Ständepersonen in Reigen- oder Tanzhaltung, wobei oft eine Todesgestalt musiziert. (Seit der Renaissance werden in zunehmendem Maße auch Sterbeszenen jeder Art Totentanz genannt.)“⁵⁵

Diese Definition ist nun wesentlich enger gefasst als die Gruppierung von *Wunderlich*, der sie für unzureichend hält und deshalb eine deutliche Erweiterung vorschlägt.

Wunderlich unterteilt so folgendermaßen:

- Gruppentotentänze – Darstellungen, in denen ein einzelnes Gerippe als Anführer verschiedener oder mehrerer gleichrangiger Personen auftritt;
- Triumph des Todes – Darstellungen, wobei ein Knochenmann als Sieger über die gesamte Menschheit erscheint;
- Totentanzabbreviatur – Darstellungen, wo Standesinsignien die einzelnen Figuren ersetzen;
- Totenilfe – Darstellungen, in denen ein oder mehrere Skelette aus Dankbarkeit für gute Werke zugunsten der armen Seelen gemeinsam mit Lebenden in die Schlacht ziehen.⁵⁶

Als allgemeine Definition des mittelalterlichen Totentanzes macht er folgende Ausführung: „Unter einem Totentanz versteht man [...] mehr oder weniger große Gruppen von Menschen jeden Standes und jeden Alters mit der Personifikation des Todes oder mit Verstorbenen konfrontiert und erkennen dadurch, dass auch sie sterben müssen.“⁵⁷ Das wesentliche Charakteristikum sieht er damit in der Gemeinschaftserfahrung bzw. Betroffenheit aller (oft in hierarchischer Anordnung von ranghöchsten bis -niedrigsten Gesellschaftsvertretern ausgedrückt). Zu dem Totentanz schlechthin zählt er jedoch auch tanzende Tote wie auch Tänze für bzw. gegen die Verstorbenen und lässt eine konkrete Definition aus.⁵⁸

⁵⁵ Rosenfeld 1972, S. 343-344.

⁵⁶ Wunderlich 2008, S. 42.

⁵⁷ Wunderlich 2001, S. 37.

⁵⁸ Wunderlich 2001, S. 9.

Sörries jedoch, der sich auf den monumentalen Totentanz, der im Kirchen- und Friedhofsbereich an den Wandflächen sowie an anderen öffentlichen Orten zu finden ist, spezialisiert, schließt sich jedoch der Definition des Lexikons an und legt sie streng aus. Als maßgebliche Kriterien zählt er demnach folgende auf: 1. eine zusammenhängende Bilderfolge (im Gegensatz zu Einzel-Todesbildern) und 2. ein Gegenüber von Lebenden und Toten bzw. Tod, wobei dieses Kriterium nicht in jedem Einzelmotiv wiederkehren muss, sondern eine von diesem Ziel geleitete Grundstimmung genügt. Er erweitert diese nur mit den Darstellungen der Holbeinschen Akzentverschiebung vom Tanz zur Begegnung mit dem Tod, die ebenso zum Bereich Totentanz gehören, wenn sie die Prinzipien der Reihung, der Darstellung der Standesvertreter und der dialogischen Grundstruktur beibehalten. Explizit schließt er aber all jene Darstellungen aus, die einem erweiterten Totentanzbegriff (alle Motive, in denen eine Todesgestalt erscheint oder in denen allgemein das Sterben thematisiert wird) zuzuordnen sind. Hierbei zählt er folgende Sujets auf: „Die drei Lebenden und drei Toten“, „Die dankbaren und helfenden Toten“, „Der Triumph des Todes“, die „Vanitas-Bilder“ wie auch die „Memento-Mori-Bilder“.⁵⁹

Im Allgemeinen verstehen Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker unter dem Begriff „Totentanz“ paarige Bilderfolgen mit oder ohne Text, in denen der personifizierte Tod Vertreter aller Stände, angeordnet vom Ranghöchsten zum Niedrigsten – in der Regel gegen ihren Willen – ins Jenseits führt.⁶⁰

Diesen Definitionen zufolge fällt der Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge nicht unter den Begriff des Totentanzes. Zwar handelt es sich dabei um einen zusammenhängenden Zyklus (durch das Element der durchgehenden, an- und absteigenden Erdlinie als Grundlage für die einzelnen zumindest im weiteren Sinn zusammenhängenden Darstellungen) und nicht nur um einzelne nebeneinander positionierte Bilder, aber nirgends taucht ein direktes Gegenüber von personifiziertem Tod und menschlichem Gegenüber auf. Vielmehr richten sich die Darstellungen an den realen Betrachter, der den Bilderverlauf beim Durchwandern des Raumes wahrnimmt.

Laut Sörries stehen derartige Darstellungsformen häufig in Zusammenhang mit Inschriften, die in der Tradition der drei Lebenden und der drei Toten stehen⁶¹ – wie es auch hier der Fall ist.

⁵⁹ Sörries 1998, S. 12-15.

⁶⁰ Wunderlich 2008, S. 41.

⁶¹ Sörries 1998, S. 21.

Häufig ist es auch so, dass Bilder von Toten oder vom Tod die Funktion haben, eine bestimmte Örtlichkeit ikonografisch zu kennzeichnen⁶² – was zweifelsfrei auch für die Friedhofskapelle gilt.

Wie im Anschluss erläutert wird, steht aber der von Herwig Zens' hergestellte Kontext im Zeichen der Hoffnung, womit der Zyklus mit seinem „Motto“ (Eris quod sum), ein besonderes Memento Mori mit dem verstärkten Aspekt des Trostes und der Hoffnung bzw. eine „Botschaft der Hoffnung“ darstellt.⁶³

Weiters ist zu bedenken, dass die Begriffsdefinitionsversuche von Sörries sowie den anderen auf den europäischen traditionellen Totentanz abstellen, die für traditionelle Werke durchaus ein gutes Hilfsmittel zur Eingliederung sein können, im Falle der Werke von Zens jedoch nicht greifen, da sich dieser über diese europäischen Traditionen hinweg setzt.

Indem er sich – wie im Folgenden beschrieben wird – verschiedensten Weltreligionen öffnet und damit auch außereuropäische Aspekte mit aufnimmt, geht er eindeutig über die europäischen Traditionen hinaus und weicht damit von den Normen ab (→Normverschiebung, -veränderung). Dies zeigt Zens bereits in seinen Paraphrasen zu den traditionellen Totentänzen und im Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge schließlich noch stärker – was in den kommenden Kapiteln zur Entstehung, Beschreibung und Deutung ausführlicher beschrieben werden soll.

So zeigt sich das Element der Hoffnung insbesondere in den tröstlichen Jenseitsvorstellungen der verschiedenen Weltreligionen und –kulturen, die in Brunn am Gebirge – in der Architektur wie auch in der Malerei – angeschnitten werden.

Diese beinhalten alle möglichen Vorstellungen von Jenseitsreisen, der Wiedergeburt/Reinkarnation/Seelenwanderung (insbesondere im Hinduismus und Buddhismus) sowie den Glauben an die Auferstehung der Toten und der Unsterblichkeit der Seele (Christentum, Judentum und Islam). Immer wieder im Vordergrund steht dabei der Dualismus von Körper und Seele in Verbindung mit den Dimensionen der Erde und des Himmels, die in vielen kulturellen und religiösen Anschauungen in verschiedenen Weisen vorhanden sind; wie insbesondere in der den Tod besonders genau studierenden chinesischen Kultur, dessen gesamte Mythologie von dem Konzept des Gegensatzpaares yin und yang beherrscht wird. (Näheres zu den verschiedenen Jenseitsvorstellungen insbesondere in den Kapiteln 5.iii.c, 5.iii.d und 5.v.)

⁶² Sörries 1998, S. 22.

⁶³ Guthmann 2001, S. 7.

5.ii) Allgemeines

Im gleichnamigen Film „Eris quod sum“ spricht der Architekt Mag. Helmut Sautner über seine Beweggründe und Intentionen zu der Friedhofskapelle und ihrer einzigartigen Gestaltung: „Wenn ich durch das Fernrohr schaue, komm ich mir irrsinnig klein vor und bin wirklich in dem Augenblick demütig. Und so ein Erlebnis hatte ich am Gipfel des Berges Athos gemeinsam mit Herwig Zens und Erwin Ortner. Dort bin ich zwei Stunden gestanden und habe staunend die Sterne und die Milchstraße angeschaut und da ist für mich die Verbindung zum All gedanklich entstanden. Das wollte ich dann in einem Bauwerk darstellen, indem der Grundriss ähnlich einer Spiralgalaxie ausgeführt ist, wo das irdische kurze Leben übertritt in das Ewige, in die gigantische Dimension, die für uns nicht vorstellbar ist.“⁶⁴

Nach der Empfehlung von Gf. GR Julius Niederreiter, dem Friedhofsreferent, an den Gemeinderat, eine neue Friedhofskapelle zu errichten, einer zwei jährigen Vorbereitungszeit, der Präsentation von Vorschlägen und Modellen dreier Architekten und dem Entschluss, für das Projekt den Architekten Mag. Helmut Sautner aus Mödling heranzuziehen, konnte dieser schließlich mit der Planung der Kapelle und im April 1999 mit den Arbeiten daran beginnen. Über das Ergebnis schwärmt unter anderem Julius Niederreiter selbst, der es als „architektonische Rarität“ bezeichnet.⁶⁵

5.iii) Architektur

5.iii.a) Die Friedhofskapelle und ihre liturgische Funktion

Aktuelle Studien zeigen, dass es eine allgemeine Entwicklung weg von religiösen, insbesondere kirchlichen Bräuchen und Werten gibt.⁶⁶

Trotzdem entscheiden sich die meisten Hinterbliebenen, selbst diejenigen, die in der institutionalisierten Religiosität der Kirchen nicht mehr verankert sind, nach wie vor für traditionelle, religiöse Bestattungs- bzw. Beerdigungszeremonien (siehe auch unter Kapitel 5.v und 6.ii).

Der Grund der Entscheidung für kirchliche Bestattungszeremonien mit ihren rituellen Regelungen liegt in dem notwendig sachlichen Umgang mit dem Tod, der Entlastungsfunktion, indem alle praktischen Aufgaben, die mit dem Tod zusammenhängen, wie Leichenwaschung, -bekleidung usw., in die Hände von professionellen Bestattern gelegt

⁶⁴ Film Eris quod sum.

⁶⁵ Niederreiter 2000, S. 2.

⁶⁶ Polak/Zulehner 2009, S. 204-206.

werden wie auch den kommunikativen Aspekten wie Kondolenz und Anteilnahme, die in die Abfolge der Rituale eingebettet sind.

Die christlich-katholische Beerdigung umfasst dabei drei Rituale; 1. die Totenwache in der Leichenhalle der Friedhofskapelle am Vortag/-abend der Beerdigung, wo sich Familienangehörige, Verwandte und Freunde versammeln, um für den Toten zu beten, 2. die Begräbnisfeier in der Kirche, wo im Rahmen des Wortgottesdienstes eine Homilie, Gedenkwort über den Toten, gehalten wird und 3. die Beisetzung, wobei die Gemeinde in einer Prozession dem Sarg zum Friedhof folgt, Gebete spricht und Lieder singt.⁶⁷

Eine Friedhofskapelle ist somit ein zu gottesdienstlichen oder anderen Bestattungszeremonien bestimmtes Kapellengebäude auf einem Friedhof.

Als integraler Bestandteil der Friedhofsanlage bestimmen sie das Erscheinungsbild des Friedhofs wesentlich mit, da sie wichtige Akzente setzen und Orientierungspunkte im Friedhof darstellen. Da Begräbnisstätte geweihte und heilige Orte darstellen, an denen Begegnung und Austausch zwischen Lebenden und Toten stattfinden, nehmen und nahmen sie schon immer in der Gesellschaft einen wichtigen Platz ein.⁶⁸

Die Vorläuferbauten der Friedhofskapellen befanden sich seit der Romanik in der Gegend nördlich der Alpen und besaßen zwei Geschoße – das Untergeschoß als Aufbewahrungsort ausgegrabener Gebeine (auch genannt Karner, Beinhaus oder Ossuarium) und das Obergeschoß als Altarraum für Totenmessen. Diese zweigeschossige Bauform war im Alpenraum häufig anzutreffen, geriet aber im Laufe der Zeit außer Gebrauch.

Friedhofskapellen im heutigen Sinn entstanden seit dem 18. Jahrhundert aufgrund der Abschaffung der Kirchhöfe, die ursprünglich um die Ortskirchengebäude bzw. Friedhofskirche herum gruppiert waren und der damit einhergehenden Verlagerung der Bestattungsplätze zu Friedhöfen, die außerhalb des Ortes bzw. der Ortsmitte lagen.⁶⁹

Gleichzeitig verlor sich die Praxis des Abhaltens von Trauer- und Bestattungszeremonien im Ort bzw. im Wohnhaus, sodass die Schaffung besonderer zweckbestimmter Räumlichkeiten für die Bestattungsfeierlichkeiten notwendig wurde. Gefördert wurde dies schließlich durch das Anwachsen der Bevölkerung und der Siedlungen und Städte in der Zeit der Industrialisierung, die durch wachsenden Platzmangel Erweiterungen alter Anlagen und die Errichtung zahlreicher neuer Friedhofsbauten notwendig machten und nicht zuletzt durch ein immer höher werdendes Bedürfnis an Hygiene.

⁶⁷ Jones 1999, S. 44.

⁶⁸ Höfler 2001, S. 1.

⁶⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Friedhofskapelle>.

Es verbreitete sich schließlich eine Vielfalt von Bauwerken nach dem jeweiligen Stil der Zeit, wobei oftmals vorhandene ältere Gebäude umgebaut und umgewidmet wurden. Neben wirtschaftlichen und sozialen Komponenten trug weiters auch das Aufkommen von Denkmalschutz und Heimatpflege zur Ausbildung der Friedhofsanlagen und –bauten seit dem 19. Jahrhundert bei.⁷⁰

Das Erscheinungsbild, das früher alleine von religiösen/kultischen und praktischen/notwendigen Aspekten bestimmt war, änderte sich in den letzten Jahrhunderten immer wieder, nun allerdings unter Mitberücksichtigung von ästhetischen und pathetischen Gesichtspunkten. So versucht man heute einen für Tote angemessenen Bereich voller Würde, Schönheit und ruhevoller Stimmung in Verbindung mit städtebaulichen, wirtschaftlichen und ökologischen Faktoren zu schaffen.

Da aber in der heutigen Gesellschaft eine gewisse Verdrängung des Todes und der Toten herrscht und der Friedhof als Aufbewahrungsstätte der Toten außerhalb des alltäglichen Lebens gesehen wird, bemüht man sich gegenwärtig auch vermehrt, die Friedhofsanlagen und –bauten menschenfreundlicher zu machen, um Lebenden und Toten eine Begegnung, einen Austausch zu ermöglichen.⁷¹

5.iii.b) Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge

Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge wurde nach dem Konzept eines Grabhügels auf besonderem Spiralgrundriss als Verweil- und Durcheilarchitektur mit Bezug zu Himmel und Erde errichtet (Abb. 8).

Hierbei wurde auf einer Fläche von etwa 450 m² ein spiralförmiger Grundriss mit zwei leicht gegeneinander verschobenen Kreishälften (Leichenhalle) und einem der einen Hälfte anschließenden Teil (Nebenräume für Priester, Verwaltung und Bestattungspersonal) erdacht (Abb. 9). Die beiden so entstehenden Spiralansätze scheinen sich ineinander zu verschlingen und das Zentrum des Gesamtbaus, den Standort des Sarges, zu umkreisen.

Die Betonmauer wird von außen durch üppige Erdanschüttungen in ihrer gesamten Höhe bedeckt, sodass nur ein Glasfensterband direkt unter dem Dach sichtbar bleibt und einen Ausblick auf den Himmel gewährt. Zusätzlich wurde das gesamte Gebäude etwas in die Erde eingelassen und leicht ansteigende Wege zu den Ein- und Ausgangsbereichen entlang zweier Böschungen, die sich im Innenraum durch dreifach abgestufte Holzverkleidungen fortführen, angelegt (Abb. 10, 11).

⁷⁰ Höfler 2001, S. 9.

⁷¹ Höfler 2001, S. 14-15.

Im Inneren des Gebäudes wurde der Boden mit Steinplatten ausgelegt und der Mittelteil durch Kreisbildung betont (Abb. 12). Direkt darüber steigt ein konischer Turm aus dem recht flachen, nur leicht geneigten kegelförmigen Dach zum Himmel empor (Abb. 13). Mit diesem 12,30 Meter hohen Turm, der auf vier massiven Holzstützen basiert, mit gefärbtem Hartglas verkleidet ist und einen abgeschrägten und durchsichtig verglasten Abschluss aufweist, wird das Zentrum abermals hervorgehoben. Mit abwärts gerichteten Spiegeln und aufwärts gerichteten Quecksilberdampflampen im Turm (von Rudolf Gschnitzer) wird das Licht auf den Sarg reflektiert. Neben diesem Lichtreflexspiel fallen – je nach Tageszeit und Wetterbedingungen – auch Lichtstrahlen durch den kreisrunden, verglasten Abschluss des Turms auf den Sarg hinunter. Am Turminnenen ist ein abnehmbares hölzernes Kreuz (von Theo Braun) angebracht.

Das Element des Kreises findet sich weiters in der Form des kreisrunden Altars auf einer kreisförmigen Stufe sowie den darum in Kreisform aufgestellten Stühlen wieder.

Außerhalb des Gebäudes befindet sich weiters ein Glockenturm, der hinsichtlich der Form dem Turm entspricht, wenn auch in kleineren Dimensionen (Abb. 14).

Mit diesem Aufbau werden Innen und Außen, Architektur und Natur sowie Himmel und Erde – in Zusammenhang mit Diesseits und Jenseits bzw. Leben und Tod – miteinander verbunden.

Der Trauernde geht mit Betreten des Gebäudes symbolisch unter die Erde, während er aber noch durch den Fensterkranz unter dem Dach auf den Himmel blicken kann. Mit Erreichen des Ausgangs beschreitet er den letzten Gang, dem die Fortsetzung auf einer anderen Ebene folgt.

Die immer wieder auftretende Form des Kreises symbolisiert als endlose Schleife die Ewigkeit, bedeutet aber auch eine harmonische Geste. So soll das Vertrauen in Gott, der Glaube an das Ewige Leben sowie die Hoffnung statt der Verzweiflung postuliert werden.

Dementsprechend sieht auch *Reisinger* in der Kapelle ein „Refugium für die (Noch-)Lebenden“ anstatt eines bloßen Abstellraumes für Verstorbene.⁷²

Sautner selbst beschreibt dies folgendermaßen: „Ich wollte mit dem Bauwerk etwas Gutes tun, indem man der Seele Zeit gibt, sich vorzubereiten auf das ewige Leben und [sie] einen Ort hat, wo die Familie, die Trauergäste herumstehen und vielleicht mitfühlen. [...] Die Seele sollte auf dem Weg zum Grab eine Möglichkeit finden, sich zu verabschieden.“⁷³

⁷² Reisinger 2000, S. 12-13.

⁷³ Film *Eris quod sum*.

5.iii.c) Das Zentrum der Friedhofskapelle und die Seele

Das Zentrum der Friedhofskapelle bildet der Sarg mit dem Verstorbenen, dessen Seele durch den Turm mit Spiegeln und Quecksilberdampflampen für das Lichtspiel und dem durchsichtigen Glasabschluss in den Himmel aufsteigen kann.

Die Bedeutung der Seele und ihrer Unsterblichkeit lässt sich in vielen Kulturen und Religionen erkennen, wobei sie immer den inneren, wesentlichen Teil eines Lebewesens im Gegensatz zu dessen sterblichen, eher unwichtigen Körper darstellt: Bei den islamischen Schiiten ist es der „ruh“, der reine Hauch jeder Materie, eine spirituelle und von Natur aus unsterbliche Substanz⁷⁴; in der chinesischen Tradition das „ch’i“, der Atem bzw. die Energie als eine zeitlose Qualität, die sich nach dem Tod in das Universum zerstreut bzw. das Gegensatzpaar „po“, die Körperseele (yin) und „hun“, der Hauchseele (yang)⁷⁵; in der hinduistischen Tradition „Âtman“, die Einzelseele, und „Brahman“, die allem immanente Weltseele, – in Verbindung mit dem Glauben an einen Kreislauf von Wiedergeburt/Reinkarnation bzw. Seelenwanderung⁷⁶; bei den Buddhisten der sogenannte „Wisser“, das Bewusstsein bzw. die Seele – ebenfalls in Verbindung mit der Vorstellung an den Wiedergeburtkreislauf (und der Befreiung der Seele zu ihrem Âtman, dem wahren Selbst, das sich schließlich mit Brahman vereinigt)⁷⁷; bei den Christen der sogenannte „Lebensodem“, der Geist bzw. die Seele, der dem Menschen von Gott bei der Erschaffung durch die Nase geblasen wird, am Ende der Zeit auch wieder aus dieser zurückkommt und im Jenseits weiterlebt⁷⁸; bei den Juden ebenso der „Lebensodem“, der dem Menschen bei der Erschaffung durch die Nase eingehaucht wird.⁷⁹

Besonders intensiv mit dem Tod und den damit in Verbindung stehenden spirituellen Aspekten beschäftigt sich insbesondere die ägyptische Kultur, die jedem Menschen eine Vielzahl an spirituellen Elementen zuspricht; so das „kaò“, eine virtuelle Kraft, die den Körper beim Tod verlässt und auf Reisen geht, um ihrem himmlischen Ebenbild im Königreich Osiris zu begegnen, wobei sie gleichzeitig sowohl im Grab wie auch im Paradies wohnt; dem „baò“,

⁷⁴ Jones 1999, S. 187.

⁷⁵ Jones 1999, S. 187.

⁷⁶ Alm, Über die Seele 15; www.indiennetzwerke.de/navigation/kulturgesellschaft/religion/artikel/hinduismus; www.religion-online.info/hinduismus/themen/wiedergeburt.

⁷⁷ Alm 1995; S. 23; www.religion-online.info/buddhismus/themen/info-wiedergeburt.

⁷⁸ Alm 1995; S. 63-64.

⁷⁹ Alm 1995; S. 125.

dem Gewissen bzw. Herzen, das dem Jüngsten Gericht gegenübersteht, dem „akh“, dem verklärten Geist sowie dem „ba“, der Kraft des Lebens nach dem Tod.⁸⁰

Zum Schluss sei noch die Vorstellung der Griechen genannt, zumal im Zyklus die griechische Mythologie einige Male vorkommt. So geht etwa Homer von einem schattenhaften Fortbestehen der Psyche im Hades aus, nachdem sie sich vom irdischen Körper gelöst hat, wobei die Psyche ein geistiges Wesen in vollkommenem Abbild des Menschen darstellt. Von Platon stammt schließlich die klassische Unsterblichkeitslehre, wonach sich die Seele beim letzten Atemzug vom Körper trennt und unversehrt bleibt.⁸¹

Dass die Unsterblichkeit der Seele ein fast universeller Glaube ist zeigt sich auch in diversen archäologischen Funden seit frühesten Zeiten. Bereits in megalithischen Grabbildern der Bronzezeit gab es Spuren für den Glauben, dass ein Element des Verstorbenen über das Grab hinaus fortbesteht.

An das Konzept der Kapelle erinnern etwa spiralförmige Petroglyphen, in Stein gearbeitete bildliche und grafische Darstellungen aus prähistorischer Zeit, die die Fortbewegung der Sterne am Nachthimmel oder ins Unendliche fließende Wasserwellen darstellen, wobei sie so angebracht wurden, dass sie von Sonnenstrahlen getroffen werden konnten. Das Spiralenmuster sowie das Lichtspiel brachten die Verbindung des Todes und der Auferstehung.⁸²

5.iii.d) Die Friedhofskapelle als Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde

Die in den beiden letzten Kapiteln aufgezählten Verbindungen, die der Architektur immanent sind (Erde und Himmel, Diesseits und Jenseits, Leben und Tod usw.) zeigen die Kapelle selbst als Schnittstelle dieser Dimensionen.

Laut *Fischer/Imhof* zeichnet sich ein gelungener Sakralraum im Wesentlichen durch eben diese Eigenschaft als Scheitelpunkt zwischen Diesseits und Jenseits, Erde und Himmel aus. Bezüglich der Besucher eines Sakralbaues wird gefordert, dass „der Mensch in Beziehung treten können soll zur unendlichen Transzendenz Gottes, die Raum und Zeit übersteigt und den Menschen über seine eigenen Grenzen hinaus mit dem Bereich des Jenseits in Berührung bringt.“ Dabei sei der Sakralbau „die äußere symbolische Entsprechung für das meditative In-sich-kehren, das Hinabsteigen in die Seele, wo der Mensch mit dem eigenen

⁸⁰ Jones 1999, S. 189-190.

⁸¹ Alm 1995, S. 42, 47.

⁸² Jones 1999, S.186-187.

Selbst konfrontiert wird und wo alles im Fließe ist“, wobei eine solche Konfrontation „sehr schmerzhaft“ sein kann, aber auch einen Zugang zu einem neuen, mit sich versöhntem Selbst finden lassen kann.“ Hierzu sei „das menschliche Bedürfnis nach Ordnung und Geborgenheit“ zu beachten und „die Antwort der Religionen auf die Frage nach Richtung und Ziel im Leben“ im Bau zu versinnbildlichen.⁸³

„Kunstbilder der Moderne“ versuchen dabei durch Erzeugung von Gestaltetem Anregungen für den Individualprozess, für das Nachsinnen, für die intellektuelle Situierung, für die Interpretation der Welt zu geben.⁸⁴

5.iv) Malerei

5.iv.a) Die Entstehung des Gemäldezyklus'

In diesem Zusammenhang und nach den gleichen Prinzipien entsteht nun auch die malerische Ausstattung von Herwig Zens.

An diesen ist der Architekt Helmut Sautner selbst herangetreten. Die Trauergemeinde soll erinnert werden, „dass jeden der Anwesenden einmal das gleiche Schicksal trifft“ und „der Geist dort Abschied nehmen können [soll], vom Körper – daher auch die Bitte an Herwig, dass er etwas Tröstendes malt“.⁸⁵

So begann Herwig Zens, der auch die Erfahrung Helmut Sautners am Berg Athos teilte und sich selbst ebenso Gedanken über Leben und Tod machte, einen Gemäldezyklus zu diesem Thema und für die konkreten architektonischen Gegebenheiten der Kapelle zu planen und auszuarbeiten. Zur Vorbereitung diente dem Künstler dabei das von der Gemeinde gepachtete St. Josefsheim in Brunn am Gebirge.⁸⁶

Das Ergebnis zeigte schließlich eine insgesamt 55 Meter lange und 2 Meter hohe „Farbfläche, die unabhängig von der Konstruktion wie ein Ring um das ganze herumläuft“⁸⁷. Es handelt sich hierbei also nicht um die Aneinanderreihung einzelner Bilder, sondern um einen durchgehenden Bilderband, der aus mehreren Teilen, Bildern aus Öl und Acryl auf Leinwand, besteht, die nach ihrer Fertigstellung im August 2000 in die Wand der Kapelle

⁸³ Fischer/Imhof 1998, S. 9-10.

⁸⁴ Bieger/Imhof 1998, S. 28.

⁸⁵ Film Eris quod sum.

⁸⁶ Zens 2000, S. 11.

⁸⁷ Film Eris quod sum.

eingezogen wurden und deren Schnittstellen, die sich jeweils hinter Säulen befinden, übermalt wurden, sodass es ein einheitliches Ganzes ergibt.

Im Film wird der Entstehungsprozess genau dokumentiert (Abb. 15). Begonnen wurde hierbei mit der wesentlichen Gliederung in Himmel- und Erdzone – nämlich mittels einer durchgehenden, ansteigenden Linie. Die obere (Himmels-)Zone in blau wird dabei im Laufe der Bilder immer mehr von der Erdzone, die sehr düster und dunkel gestaltet ist, verdrängt bis zur dunkelsten Stelle, an der dann wieder der Himmel in seinem strahlenden Blau hereinbricht. Dieser Prozess wiederum vollzieht sich dann auf der gegenüberliegenden Wand ähnlich, jedoch rückwärts – beginnend an der Stelle schräg gegenüber der letzten Darstellung der ersten Wand.

Somit läuft die Bilderfolge nicht nur in einem schlichten Kreis, vielmehr soll der Betrachter der einen Wand entlang gehen, dann den gesamten Raum durchqueren und der anderen Wand bis zum Schluss folgen. Dementsprechend befinden sich die hellsten Stellen des Gemäldezyklus' jeweils an Ein- und Ausgängen.⁸⁸

Eröffnet wurde die Kapelle schließlich am 1. November 2001 mit einem Konzert des Arnold Schönberg Chores.

5.iv.b) Der Gemäldezyklus im Überblick

Der Bilderzyklus im Einzelnen sieht folgendermaßen aus: Den Auftakt stellt das „helle Tor“ dar, eigentlich die Tür zu den Nebenräumen für Priester, Verwaltung und Bestattungspersonal, umrahmt von 6 hellen, fast quadratischen Bildern, durch die der Sarg mit dem Verstorbenen in den Saal gebracht wird. Dem folgt der Moment der Erkenntnis: Das Leben ist vorbei – dargestellt als Spiegel, in dem der Betrachter das erste Mal seinem Tod entgegenblickt, sozusagen der „Spiegel der Erkenntnis“. Hinter ihm erscheint der Fährmann Charon aus der griechischen Mythologie, der die Toten über den Totenfluss in das Totenreich bringt. Diesem Bild folgt die Darstellung des Totenengels mit ausgebreiteten Flügeln, der das Ende des Lebens verkündet. Im weiteren Verlauf erscheint eine Gestalt mit einer Sichel, die zur „Ernte der reifen Frucht der Erde“, also dem „reifen Leben“ voranschreitet und drei über der Erde schwebenden Moiren, die Schicksalsgöttinnen aus der griechischen Mythologie, die gemeinsam über das Schicksal des Lebens und des Todes der Menschen bestimmen.

So findet langsam der Prozess der Ablösung des Menschenlebens vom Diesseits statt, der den Menschen immer tiefer in die Erde, also in das Jenseits, hinabtaucht und im nächsten

⁸⁸ Vgl. Film Eris quod sum.

Bild die äußerste Grenze zeigt. Dort nimmt der Erdanteil bereits zwei Drittel des Bildgrundes ein, wobei die Grenzlinie zur Erde bzw. dem Jenseits noch kurz aufflackert wie ein verrückt spielendes EKG und noch schnell ein Hundekopf hervorsteht, der zeigen soll, dass jedes einzelne Lebewesen, Menschen wie Tiere sterben muss.

Danach tritt der Tod ad personam in Gestalt des klassischen Sensenmannes auf, der noch recht bedrohlich und ernst aussieht, aber gleich von einer versöhnlicheren, fröhlicheren Form abgelöst wird.

Auf der gegenüberliegenden Seite setzt sich der Zyklus in umgekehrter Folge fort – der dunkle Bereich weicht langsam dem hellen, der schlussendlich wieder die gesamte Bildhöhe einnimmt. So erscheint am Anfang gleich ein fröhlich Violine spielender Tod. Im Anschluss bläst der Engel der Apokalypse in seine Posaune.

Im folgenden Bild steigen schon die Verstorbenen aus ihren Gräbern, um vor das letzte Gericht zu treten. Sie werden von den zwei darauf folgenden Gestalten aus ihren Gräbern an der Hand genommen. Diese stellen einen tanzenden Tod mit Ursprung im Mittelalter und Gaia, die Mutter Erde aus der griechischen Mythologie dar. Daraufhin hebt sich das Zeichen des Omega aus dem farbigen Untergrund weiß hervor und symbolisiert das Ende im Gegenzug zu der darauf folgenden Darstellung, die das Alpha ersetzen soll. Erkennbar ist eine Gestalt mit senkrechten und waagrechten Elementen und einer Art Hundekopf, die sowohl Mann und Frau wie auch das Tier verkörpert, die alle wieder ans Tageslicht kommen. Die letzte Darstellung zeigt ein Kind, das sich das erste Mal in einem Spiegel wieder erkennt und sich dadurch der Sterblichkeit bewusst wird (auch als Selbsterkenntnis des Menschen schlechthin zu sehen), womit der Kreislauf wieder von vorne beginnt. Als Ankündigung des Beginns dieses Ablaufs erscheinen am Himmel bereits wieder dunkle Gestalten. Im Auslauf der Bilderwand, die mit den Holzstufen abgeschnitten wird, tauchen weitere Elemente auf bis zur letzten Stufe, auf der eine nicht mehr brennende Kerze und ein Totenschädel liegen, die als Memento Mori am Ende des Bilderzyklus' stehen.

Guthmann hat den Zyklus bereits gut erkannt, in dem er von einem „Ablauf“ spricht, beginnend beim „Erkennen, dass sich das menschliche Leben dem Ende nähert, bis zur Mutter Erde und dem aus ihr hervorkommenden neuen Leben, das bereits dem Tod geweiht ist“.⁸⁹

Der somit hergestellte Kontext erinnert auch stark an die Arbeit von *Elisabeth Kübler-Ross*, einer schweizer-amerikanischen Psychiaterin, die sich Zeit ihres Lebens mit dem Tod und

⁸⁹ Guthmann 2001, S. 7.

dem Umgang mit Sterbenden auseinandergesetzt hat und damit auch als „Begründerin der Sterbeforschung“ bezeichnet wird.

Aus ihren zahlreichen Büchern seien hier nur einzelne genannt, wie etwa „Jedes Ende ist ein strahlender Beginn“, worin das Leben nach dem Tod (bzw. der unsterbliche Teil eines jeden Menschen als Schmetterling versinnbildlicht) thematisiert wird.⁹⁰ Das weitaus bekannteste Werk von Kübler-Ross trägt jedoch den Titel „Über den Tod und das Leben danach“. Darin beschreibt sie den Kreislauf des Lebens und des Todes⁹¹, die (bis heute anerkannten) fünf Phasen des Sterbens⁹² sowie den Weg als einen Durchgang (sei es ein Tunnel, ein Tor, ein Fluss oder dergleichen) bis hin zu einer Lichtquelle als Symbol für Gott, Christus, Liebe oder schlichtweg Licht.⁹³

Im vorliegenden Zyklus kann man ebenso den Kreislauf des Lebens und des Todes sowie den Weg vom Dunklen ins Helle erkennen; es lassen sich sogar Parallelen zu den 5 Sterbephasen ziehen. So führt der erste Bogen, auf dem bedrohliche, erschreckende Figuren erscheinen, schrittweise zur Konfrontation mit dem Tod, dann zur Bestreitung und Auflehnung dagegen bis hin zur Annahme und dem Sich-ergeben-können.

Auf dem gegenüberliegenden Bogen wird der Tod schließlich überwunden und dementsprechend locker und gelöst erscheinen die Gestalten, die teilweise auch tanzen und musizieren (Posaune, Geige).⁹⁴

Bei den einzelnen Darstellungen handelt es sich – wie schon kurz angedeutet – um Zitate aus der christlichen Religion, der griechischen Mythologie und anderen Bereichen. Weiters lehnt sich Zens hinsichtlich der Darstellungsform an die anderer Künstler an, wie etwa Goya und Egger-Lienz. Ideen und Anregungen fand er auch in anderen Medien, insbesondere Filmen.

Dabei sind die einzelnen Darstellungen, Figuren und Szenen von Zens mit Bedacht ausgewählt worden, sinnbildlich jedoch einfach bzw. unmittelbar zu erfassen. So meint Herwig Zens: „Ich glaube, dass an einem solchen Ort, wo die Menschen mit anderen Gedanken beschäftigt sind, nicht kompliziert verschlüsselte Bilder stehen sollen, und ich hoffe, dass dies hier auch zum Ausdruck kommt.“⁹⁵

⁹⁰ Kübler-Ross 1992a.

⁹¹ Kübler-Ross 1992b.

⁹² 1. Phase: Nichtwahrhabenwollen und Isolierung (Denial), 2. Phase: Zorn und Ärger (Anger), 3. Phase: Verhandeln (Bargaining), 4. Phase: Depressive Phase (Depression); 5. Phase: Zustimmung (Acceptance) (http://www.pflegewiki.de/wiki/Sterbephasen_nach_K%C3%BCbler_Ross.)

⁹³ Kübler-Ross 1992b, S. 76-77.

⁹⁴ Reisinger 2000, S. 12-13.

⁹⁵ Zens 2000, S. 8.

Die Malweise, die Zens hierbei anwendet, besteht aus einzelnen, breiten, bewegten Pinselstrichen in kräftigen, leuchtenden Farben, die ein regelrechtes Liniengeflecht bilden und an ein paar Stellen auch den Hintergrund durchscheinen lassen. Dadurch erhalten die einzelnen Figuren wie auch der gesamte Zyklus eine etwas grafische Wirkung, die angesichts der zahlreichen grafischen Werke Zens' nicht wundert und auch in den meisten seiner anderen makaberen Werke und Totentänze in Öl/Acryl vorkommt. Insgesamt entsteht ein „Opus Magnum von ungeheurer Leuchtkraft und Konzentration“.⁹⁶

5.iv.c) 6 helle Bilder um das Tor

Den Auftakt zum großflächigen Gemäldezyklus machen 6 kleinere Bilder, die die große Tür, durch die der Tote im Sarg hineingebracht wird, flankieren und sich durch ihre extreme Helligkeit auszeichnen (Abb. 16).

Dargestellt werden Figuren in nur sehr wenigen Linien auf weißem Hintergrund, womit sie die Tür betonen und den Zyklus mit seinen intensiven Farbtönen etwas durchbrechen, da die blaue Farbfläche bereits unmittelbar nach dem Eingangsbereich ansetzt und schon angedeutete Gestalten beinhaltet.

Diese extreme Helligkeit kann dabei als einleitendes Hoffnungselement verstanden werden, in Zusammenhang mit dem Text des Psalter 18/20/19: „Du führst mich hinaus ins Weite; Du machst die Finsternis hell“.

5.iv.d) Moment der Erkenntnis

Eingeleitet wird der Zyklus durch den Moment der Erkenntnis, der – wie schon erwähnt – mittels einer Szene dargestellt wird, in der der Mensch das erste Mal seinem Tod entgegenblickt (Abb. 17).

Wahrscheinlich handelt es sich hier um einen Spiegel bzw. das Spiegelbild des Betrachters, möglich ist aber auch ein Bild, das den Betrachter wiedergibt.

Diese Darstellungsweise erinnert an eine alte Legende, nämlich der, dass man beim Hineinblicken in einen Spiegel seinem eigenen Tod entgegenblickt, weiters auch an das Motiv des Doppelgängers. Dies wird sehr oft aufgegriffen, häufig auch im Medium Film. Ideen und Anregungen fand Herwig Zens hierbei etwa in dem schwedischen Filmdrama „Wilde Erdbeeren“ von Ingmar Bergmann aus dem Jahr 1957 und dem britisch-amerikanischen Science-Fiction-Film „2001: Odyssee im Weltraum“ aus dem Jahr 1968 von Stanley Kubrick.

⁹⁶ Winkler/Zens 2002, S. 10.

Der Film „Wilde Erdbeeren“ (Abb. 18) erzählt die Geschichte eines Medizinprofessors in fortgeschrittenem Alter, dem der nahende Tod schwer zu schaffen macht und er infolge dessen an Alpträumen und Tagträumen leidet. Für die Feier anlässlich seines 50-jährigen Promotionsjubiläums reist er in Begleitung seiner Schwiegertochter mit dem Auto von Stockholm quer durch Schweden nach Lund. Auf der Fahrt, die die beiden durch verschiedene Stätten von Borgs Leben führen, erkennt er, wie er sich durch eigene Entscheidungen und verpasste Chancen zu einem egoistischen, gefühlskalten Sonderling entwickelt hat. Der Film beinhaltet diverse Tag- und Alptraumscenen, die ihn teils in eine surreale, expressionistische Traumwelt führen, teils in die eigene Kindheit und Jugend.⁹⁷

In der ersten Szene des Films sitzt der alte Professor am Schreibtisch in seinem Haus in Stockholm und sinniert über sein Leben, das von der Arbeit bestimmt wurde. In der Nacht träumt er dann, wie er durch fremde Straßen irrt, ohne jegliches Zeitgefühl, da bei allen Uhren, die ihm unter die Augen kommen, die Zeiger fehlen. Schließlich kommt ihm ein Pferdegespann einen Sarg transportierend entgegen, bleibt jedoch an einer Straßenlaterne hängen und die Pferde scheuen. Infolge dessen fällt der Sarg derart auf die Straße, dass der Deckel verrutscht und einen Blick auf den darin liegenden Leichnam gewährt wird. Der Professor nähert sich diesem und muss sein Ebenbild im Sarg liegend erkennen, das plötzlich nach ihm greift. Dadurch wird sich der Professor seines eigenen bevorstehenden Todes bewusst.

Auch in den folgenden Szenen wird dem Protagonisten der eigene Tod vor Augen gehalten, dabei meist durch das Element des Spiegels bzw. des Spiegelbildes. So wird dem Professor in einem weiteren Traum von seiner Jugendliebe an der Erdbeerstelle ein Spiegel entgegengehalten und prophezeit, dass er bald als einsamer, alter Mann sterben wird. Später träumt er von einer Prüfung, wobei ihm die Anklageschrift seiner Frau verlesen und er vor diverse Aufgaben gestellt wird, die ihn wieder mal auf sein Leben blicken lassen. Dabei erscheint sein Spiegelbild in der Tür zur Prüfung so, dass der Eindruck entsteht, als würde dort sein zweites Ich warten und die Prüfung eine Art von Kennenlernen seiner selbst wäre. Bei einer seiner darauf folgenden Prüfungen, wo er ein Präparat unter dem Mikroskop identifizieren soll, wird allerdings nur das Bild seiner Augen durch die Linsen reflektiert, sodass er wieder dazu gezwungen ist, auf sich selbst zu blicken.⁹⁸

Der Film „2001: Odyssee im Weltraum“ (Abb. 19) zeigt eine Geschichte, die in einzelne Kapitel gegliedert ist und auf diese Weise mehrere Epochen der Menschheit wiedergibt.

⁹⁷ http://www.dieterwunderlich.de/Bergman_erdbeeren.htm.

⁹⁸ <http://ulrike-schmidt.com/erdbeeren/spiegel.html>.

Begonnen wird mit einem mysteriösen, schwarzen Monolith vermutlich außerirdischer Abstammung, der bereits in der Urzeit die Evolution und Entstehung der Menschheit beeinflusst und Millionen Jahre später von Wissenschaftlern auf dem Mond entdeckt wird. Dort lockt er ein Raumschiff in Richtung Jupiter, doch die Mission – bestehend aus mehreren Astronauten und einem allwissenden Bordcomputer – endet nach dem Zusammenbruch des Bordcomputers in einer Katastrophe und der einzige Überlebende muss sich dem Monolithen alleine stellen.

Im letzten Abschnitt, betitelt mit „Wiedergeburt“, erreicht der letzte noch lebende Astronaut den Jupiter, besteigt eine Raumkapsel, um den Monolithen zu untersuchen und gelangt schließlich an einen unbekanntem Ort. In einem surrealistischen, sehr futuristisch wirkenden Raum erblickt er plötzlich sich selbst, im Raumanzug in dem Zimmer stehend und bereits um Jahre gealtert. Danach entdeckt er einen Spiegel, in dem er sich betrachtet. Im Nebenzimmer sieht er schließlich wieder sich selbst, nochmals etliche Jahre gealtert und an einem Tisch essen. Dieser stürzt versehentlich sein Glas um und betrachtet die Scherben. Beim Aufblicken, sieht er sich ein weiteres Mal selbst, nun als sterbenden Greis auf einem Bett liegend. Dieser wiederum betrachtet einen schwarzen Monolithen, der plötzlich mitten im Raum steht und greift danach. In diesem Moment wechselt das Bild des Sterbenden zu dem eines Fötus in der Fruchtblase mit deutlicher Ähnlichkeit des Astronauten. Danach schwebt dieser Fötus nur noch zwischen Mond und Erde im Weltraum und scheint dabei die Erde zu betrachten – ein Verweis auf die Anfangssequenz des Filmes.⁹⁹

Beiden Filmen hat Zens nicht nur die Idee des „Sich-selbst-altern/sterbensehens“ entnommen, auch der Aspekt der „Reise“, die jeder Mensch bzw. die Menschheit macht – wie es auch bei beiden Filmen gezeigt wird –, faszinierte den Künstler. Auch seine Komposition in Brunn am Gebirge wird hiervon geleitet; eine Reise „ins Innere der Erde“, vom Diesseits ins Jenseits, wie sie jeder einzelne Mensch beschreitet.

In diesem Zusammenhang muss unweigerlich auch an ein anderes Werk von Zens gedacht werden; „Die Winterreise“, ein Grafikzyklus nach Franz Schuberts „Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise“ (einer der bekanntesten Liederzyklen der Romantik), bestehend aus 24 Platten aus dem Jahr 1996.¹⁰⁰

Die Geschichte dieser Reise handelt von der unerfüllten Liebe eines jungen Mannes, der aufgrund dessen aus der Stadt in den Winter hinauswandert, jedoch noch lange zurückblickt und in Erinnerungen schwelgt. Nachdem er von einem Irrlicht getäuscht wurde und sich

⁹⁹ <http://www.2001odysseeimweltraum.de>; http://www.dieterwunderlich.de/Kubrick_2001_odyssee.htm.

¹⁰⁰ Scheer/Zens 2007, S. 134-136, 140.

kurzzeitig im Gebirge verirrt, wo er die Einsamkeit erfährt, kommt er schließlich zu einem Dorf, hinter dessen Ortsgrenze er einem Bettler begegnet. Dieser spielt Lieder auf seiner Leier, barfuß mitten im Schnee und vollkommen einsam, denn niemand will ihn hören. Dem Gemütszustand des Leiermanns zugeneigt überlegt er, mit diesem weiterzuwandern und verbleibt hoffnungslos.

Herwig Zens verbildlichte diese Reise gemäß den insgesamt 24 Liedern Schuberts in 24 Grafiken, die die einzelnen Eindrücke des jungen Wanderers wiedergeben. Dabei schwankt die Stimmung von überschwänglicher Freude bis zur hoffnungslosen Verzweiflung, bis sich allmählich eine einheitliche, aber schattierte, düstere Stimmung durchsetzt.

Die Reise kann somit als Abschiednehmen vom Leben bzw. Wanderung bis zum Tod gedeutet werden.¹⁰¹

Dem Motiv des Spiegelbildes im Gemäldezyklus ähnlich sind hier einzelne Bilder; so etwa „der greise Kopf“, der sich laut Geschichte durch den Schlaf im kalten Winter bilden soll¹⁰² und in Zens Bild als solcher in einem Spiegel oder Bild neben dem Hauptprotagonisten, mit diesem zu identifizieren, dargestellt wird (Abb. 20).

Ein damit vergleichbares Beispiel stellt auch ein Werk aus einem anderen Zyklus, dem Schubert-Zyklus, dar; dort erscheint eine Szene, die wie eine Kombination aus dem Anfangsbild der Winterreise und deren Darstellung des greisen Kopfes erscheint, ebenfalls wieder mit dem abgebildeten Greisenkopf bzw. bereits mit dem Totenskelett (Abb. 21).

Weitere Anlehnungen an Darstellungen aus dem Winterreise-Zyklus erfolgen in der kurzen Szene des letzten geschilderten Tages, wo der junge Mann am frühen Morgen in „kalten Feuerflammen“ sein eigenes Bild am Himmel gemalt sieht (Abb. 22) und andererseits in der Gestalt des Leiermanns, dem er zum Schluss begegnet und dessen Schicksal eine Vision seines eigenen sein könnte (Abb. 23).¹⁰³ Passenderweise hat Zens den Leiermann bereits mit Totenschädel dargestellt.

Der Text der beiden Lieder zu den genannten Stellen ist folgender:

Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein

Mir übers Haar gestreuet;

Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein

¹⁰¹ Knaus 1977, S. 2.

¹⁰² Knaus 1977, S. 3.

¹⁰³ Knaus 1977, S. 3.

Und hab' mich sehr gefreuet.
Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut -
Wie weit noch bis zur Bahre !
Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
Hab' lang und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.
Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.
Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.
Und er läßt es gehen,
Alles wie es will,

Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.
Wunderlicher Alter !
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?“

(Wilhelm Müller) ¹⁰⁴

5.iv.e) Charon

Hinter der Szene mit dem Moment der Erkenntnis erscheint der Fährmann Charon (Abb. 17), eine Figur aus der griechisch-römischen Mythologie, der die Toten über den Totenfluss Acheron (oft auch Lethe oder Styx genannt) in das Totenreich, dem Reich des Totengottes Hades, einem finsternen Ort tief unter der Erde, bringt. Laut Legende durfte nur, wer die Begräbnisriten empfangen hatte – also das Legen einer Goldmünze, auch Obolos genannt, unter die Zunge oder zwei auf beide Augen des Toten (sog. Charonspennig) – auf der Fähre mitfahren. Den anderen wurde der Zugang verwehrt und mussten hunderte Jahre am Ufer des Acheron verharren und als Schatten herumirren, bis sich Charon ihnen erbarmte.¹⁰⁵

Ähnliche Vorstellungen gibt es in anderen Kulturen, wobei auffällig ist, dass in all jenen, die in der Nähe von Gewässern beheimatet sind, Bilder von Booten und Flüssen überwiegen. So etwa auch in Ägypten, wo die Sitte herrschte, alle Toten, die eines ehrenvollen Begräbnisses würdig waren, nach den allgemeinen Begräbnisstätten von einem Fährmann auf einem Kahn zu den Inseln der Seligen bringen zu lassen¹⁰⁶ (ähnlich dem Glauben der Griechen des klassischen Altertums an eine Insel der Seligen bzw. an das Elysium am Ende der Welt über den Wassern des Atlantik¹⁰⁷).

Auch in der nordischen Mythologie wird das Reich der Unterwelt-Göttin Hel, auch genannt Niflheim und Helheim, von einem Fluss umgeben, sogenannter Todesfluss Gjöll, über den eine goldene Brücke führt. Dort wachen die Heljungfrau Modgudur und der Helhund Garm und befragen die Ankömmlinge nach Namen und Geschlecht usw., bevor die verstorbenen Seelen nach dieser Prüfung und der Überwindung des eisernen Zauns das Reich Helheim erreichen.¹⁰⁸

¹⁰⁴ <http://www.gopera.com/winterreise/songs/cycle.mv>.

¹⁰⁵ Grof/Halifax 1992, S. 195; Jones 1999, S. 194-195.

¹⁰⁶ <http://www.vollmer-mythologie.de/charon>.

¹⁰⁷ Jones 1999, S. 193.

¹⁰⁸ [http://wapedia.mobi/de/Hel_\(Mythologie\)](http://wapedia.mobi/de/Hel_(Mythologie)).

Nicht nur Zens hat dieses Motiv des Fährmanns der Unterwelt aufgegriffen. Unter anderen ist der Grafiker und Schriftsteller Alfred Kubin für seine Charon-Darstellungen innerhalb seiner Werkreihe symbolhaltiger Traumvisionen bekannt, für die er eine eigene bizarre Geschichte entstehen lässt.

So veröffentlichte er anlässlich eines Erlebnisses am Inn aus dem Jahr 1931 Texte sowie Bilder zu einer Geschichte, die den Protagonisten, einen Zeichner wie er selbst, zu dem bayrisch-österreichischen Grenzfluss, dem Inn, führt.

Nachdem diesem ein alter Totenschädel zu zeichnerischen Studienzwecken von einer befreundeten Bildhauerin geschenkt wurde und er seinen Heimweg angetreten hat, muss er am Fluss (→Unterweltfluss Styx) erkennen, dass der Fährmann (→Charon) seine Schifffahrtsdienste bereits beendet hat, die die einzige Möglichkeit darstellen, um an das andere Ufer zu gelangen (→Übersetzen der Seelen ans andere Ufer).

Im weiteren Verlauf der Geschichte trifft der Zeichner im nahe gelegenen Wirtshaus den Fährmann und versucht diesen zu überreden, ihn ausnahmsweise auch noch außerhalb der vorgeschriebenen Zeiten zu übersetzen und den ebenfalls anwesenden Zollbeamten um die hierfür erforderliche Genehmigung, die beim Anblick des Totenschädels bald erteilt wird.

In diesem Zusammenhang können Kubins Werke zu Charon aus 1918/19 (Abb. 24) und 1937 gesetzt werden (Abb. 25).¹⁰⁹ Eine weitere Darstellung zeigt sich 1947 im Rahmen der Reihe „Ein neuer Totentanz“ (Abb. 26).

Dort erscheint eine in einer Kutte bekleidete Todesfigur breitbeinig in einem Boot stehen und rudern. Im ersten Bild ist das Boot noch leer, die Menschen warten am Ufer auf die Überfahrt. In den beiden anderen Bildern befindet sich im Boot bereits eine ausgestreckte Menschenfigur mit überkreuzten Händen, einen Verstorbenen darstellend.¹¹⁰

Dabei wird immer die für Kubins Werke so typische fantastische, visionäre und zugleich düstere Atmosphäre verwendet.

In ähnlicher Weise leitet der Fährmann Charon als Repräsentant der Unterwelt den Zyklus in der Friedhofskapelle von Brunn am Gebirge ein.

5.iv.f) Todesengel

Der Einleitungsszene mit dem Erkenntnis-Moment (und Charon) folgt unmittelbar der Todesengel, und zwar in der Darstellung eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln, der an den Erzengel Michael angelehnt ist (Abb. 27).

¹⁰⁹ Geyer 2005, S. 43-44.

¹¹⁰ Guthmann 2001, S. 265-266.

Dieser kommt in allen drei abrahamitischen Religionen, also der jüdischen, christlichen und islamischen Religion vor und lässt sich im alten wie auch im neuen Testament finden.

In der christlichen Tradition kommen ihm einige Funktionen zu; so gilt er u.a. als Bezwinger des Teufels in Gestalt des Drachen, Anführer der himmlischen Heerscharen und Hüter des Paradiestores. Geehrt wird er als Patron der Soldaten und Krieger sowie der Kranken.¹¹¹

In Bezug auf den Todesengel im Gemäldezyklus Zens' ist seine Position als Seelenwäger und Seelenbegleiter ins Jenseits, sog. „praepositus paradisi“ bzw. „psychopompos“ zu beachten.

Laut traditionellem Volksglauben soll er ein Verzeichnis der guten und schlechten Taten von jedem einzelnen Menschen erstellen, auf Grund dessen am Tag des Partikulargerichts bzw. dem Sterbetag und am Tag des Endgerichts, dem sogenannten Jüngsten Gericht, gerichtet wird. Ebenso soll er die Seele jedes Verstorbenen auf ihrem Weg ins Jenseits begleiten.¹¹²

Seine Aufgabe als Schutzpatron der Sterbenden zeigt sich bereits im Laufe der ersten Jahrhunderte nach Christus in diversen Apokryphen, wonach er in der Sterbestunde der jeweiligen Hauptfigur anwesend war und deren Seelen ins Paradies führte bzw. diese dort empfing. So etwa in der Paulus-Apokalypse, wo er die Seelen der Verstorbenen im Acherusischen See reinigt, bevor sie in die Stadt Christi gelangen oder bei Pseudo-Johannes Chrysostomos, wo Christus ihm nach dem Tod seiner Mutter Maria deren Seele übergab, um sie ins Paradies zu gleiten. Selbst die Funktion als Sterbepatron Christi wird von Michael wahrgenommen, da er während der gesamten Passion wie auch in der Todesstunde Christi anwesend gewesen sein soll, um ihn anschließend auf dem Weg in die Unterwelt zu begleiten und schlussendlich sogar Zeuge seiner Auferstehung zu werden.¹¹³

Entsprechend dieser Funktion wird er in der darstellenden Kunst traditionellerweise in rötlichen Farben wiedergegeben, um Feuer, Wärme und Blut zu symbolisieren. Seine Darstellungsweisen sind sehr unterschiedlich, sei es vom Himmel herabschwebend oder auf der Erde stehend, in ganzer Gestalt oder als Brustbild, frontal oder im Profil, sowohl im Rahmen der Weltgerichtsdarstellung wie auch als Einzelmotiv, da er seit dem 12. Jahrhundert als derart beliebtes Motiv galt, sodass er bereits seit dem späten Mittelalter isoliert auftaucht.¹¹⁴

¹¹¹ Seibert 2002, S. 222-223.

¹¹² Krauss 2001, S. 121.

¹¹³ Schaller 2006, S. 263-264.

¹¹⁴ Kuhl 2005, S. 54.

Als Attribute erhält er neben mächtigen Flügeln meist eine Soldatenausrüstung und ein Schwert, oft sogar ein Flammenschwert und für seine Tätigkeit als Seelenwäger eine Waage, manchmal auch eine Sphaira, also eine Weltkugel.

Bei Zens hingegen taucht eine Gestalt mit ausgebreiteten Flügeln in rot/braunen Farben mit Totenkopf in frontaler Haltung, allerdings ohne jeglichem Beiwerk auf.

Damit soll er als Verkünder des Endes den Weg ins Jenseits einleiten, erinnert in seiner gesamten Gestalt jedoch auch etwas an den vierten Engel der apokalyptischen Schrift, die besagt: „Der vierte Engel goss seine Schale über die Sonne. Da wurde ihr Macht gegeben, mit ihrem Feuer die Menschen zu verbrennen. Und die Menschen verbrannten in der großen Hitze.“ (Apk 16, 8).¹¹⁵

Vergleichbar ist diese Darstellung mit Zens' Radierung „Der Todesengel“ aus dem Jahr 1983 (Abb. 28).¹¹⁶ Auch dort zeigt sich ein – wenn auch nur sehr schematisch angedeutetes – Skelett mit ausgebreiteten Flügeln frontal dem Betrachter gegenüber gestellt.

Der Zusammenhang zwischen dem Erzengel Michael bzw. dem Michaelspatronzinium und Grabstätten bzw. Friedhof/Friedhofsstätten stammt bereits aus dem 5. Jahrhundert, in dem eine in das Jahr 409 zu datierende Grabinschrift aus Alexandrien die Bitte enthält, der Erzengel Michael möge die Seele der Verstorbenen aufnehmen und in den Schoß der heiligen Väter Abraham, Isaak und Jakob tragen.¹¹⁷

Auch die Verbindung des Erzengel Michael bzw. des Michaelspatronzinium mit im Wesentlichen runden Architekturelementen bzw. rundem Grundriss ist zahlreich belegt. So gilt als das wichtigste Beispiel einer frühmittelalterlichen Grabkapelle mit Michaelspatronzinium die Rotunde in Fulda, die um 820 unter Abt Eigil entstand und sowohl als Abtsgrablege wie auch als Kapelle des umliegenden Mönchfriedhofs diente (jedoch keine Friedhofskapelle im eigentlichen Sinn, sondern ein rein der monastischen Totensorge gewidmeter Sakralbau). Wegen ihrer Einheit mit eben diesem Friedhof (beide unterschiedslos als „coemiterium“ bezeichnet) erweist sich diese Rundkirche als Ort des liturgischen Gedenkens für die Verstorbenen und folglich als liturgisches Zentrum des Friedhofs¹¹⁸, was man eben auch der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge mit ihren kreisrunden (Grundriss-)Elementen bescheinigen kann.

¹¹⁵ Reisinger 2000, S. 6.

¹¹⁶ Scheer/Zens 2007, S. 90.

¹¹⁷ Schaller 2006, S. 264.

¹¹⁸ Schaller 2006, S. 268; Seibert 2002, S. 222.

5.iv.g) Gestalt mit Sichel

Dem Todesengel folgt eine Gestalt mit einer Sichel, die mit wuchtigen Schritten, fast schon bedrohlich voranschreitet, um die „reife Frucht der Erde“, das „reife Leben“ quasi zu ernten (Abb. 29). Damit erinnert sie unmittelbar an den Text der Apokalypse „Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel und rief: Schick deine Sichel aus zu ernten. Denn die Zeit zum Ernten ist gekommen. Die Frucht der Erde ist reif geworden... Und die Erde wurde abgeerntet...“ (Apk 14, 15).¹¹⁹

In ihrem Aussehen – mit den schweren Füßen und Händen sowie der nach vorne gebeugten Haltung – erinnert sie stark an bestimmte Figuren aus Bildern von Albin Egger-Lienz; insbesondere jene aus seinem Bild „Die Bergmäher“ aus dem Jahr 1907 (Abb. 30), weiters auch an die Gestalten aus seinen Totentanz-Bildern, von denen 1906 bis 1921 insgesamt 6 Fassungen (bekannteste Fassung von 1908 mit dem Titel „Der Totentanz von Anno Neun“ – Abb. 31) und mehrere Entwürfe des Totentanz-Bildes geschaffen wurden. Auch bei diesen Totentanzbildern handelt es sich – wie auch beim Bilderzyklus in Brunn am Gebirge – nicht um einen Totentanz im Sinne der Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker.

Das Fehlen der Repräsentanten verschiedener Stände in diesen Totentanz-Bildern begründet *Wunderlich* etwa damit, dass durch die Französische Revolution diese Einteilung der Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verliert.¹²⁰

Gezeigt wird ein Skelett, das eine Gruppe von bewaffneten Männern in bäuerlich-alpenländischer Kleidung (gänzlich ohne Unterscheidung von Beruf oder sozialer Stellung) in den Tod führt, indem es sich bei einem am Arm einhängt und mit kräftigem Schritt die ganze Truppe vorantreibt. Währenddessen stützt sich das Gerippe auf einen bestimmten Gegenstand, der je nach Fassung variiert – so ist es bei den Entwürfen (in Öl oder Tempera) die Sense, in der 1. und der 3. Fassung ein Stock, in den anderen ein Spaten. Währenddessen tragen die Männer ihre Waffen wie Äxte, Gewehre und Spieße, schreiten entschlossen durch eine karge Landschaft mit wenigen Architekturelementen und einem herabführenden Weg, mehr oder weniger überdacht von einem verheißungsvollen Himmelsrot.

Kunsthistoriker sehen darin die Anlehnung an das Ereignis des Tiroler Freiheitskampfes von 1809 (ein Auftrag der Modernen Galerie anlässlich der Ausstellung zum 60. Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs, dessen erfolgte Motivwahl jedoch als Provokation

¹¹⁹ Reisinger 2000, S. 6-7.

¹²⁰ Wunderlich 2008, S. 42.

empfunden wurde) wie auch eine Anspielung auf die Vorahnung an die Schrecken des ersten Weltkrieges. Zweifellos orientierte er sich dabei an die Komposition des Bronzereliefs „Heimkehr der Bergleute“ des Bildhauers Constantin Meunier und an das Bild „Bürger von Calais“ von Auguste Rodin.¹²¹ Wunderlich erwähnt weiters den Zusammenhang mit dem Totentanz „Mercks Wien“, der von Abraham a Santa Clara veröffentlicht wurde und mit Kupferstichen von Johann Martin Lerch nach Michael Hoffmann schmückt ist sowie deren Abhängigkeit von der Rattenfängersage.¹²²

Während aber Egger-Lienz den Krieg und den damit unweigerlich bringenden Tod thematisiert bzw. zur Grundlage macht, indem er den Enthusiasmus der Nationalhelden und nationale Symbole zeigt, hat Zens keine derartigen Intentionen bei der Gestaltung seines Zyklus in Brunn am Gebirge, der nichts politisieren oder kritisieren will, sondern den Menschen in der Friedhofskapelle etwas Versöhnliches bieten will, um ihnen ein Abschied nehmen zu erleichtern (siehe oben).

5.iv.h) Schicksalsgöttinnen

Im weiteren Verlauf tauchen drei über der Erde schwebende Gestalten auf, die als die Moiren, die Schicksalsgöttinnen aus der griechischen Mythologie zu identifizieren sind (Abb. 32), vergleichbar auch mit denen der römischen (Parzen), germanischen (Nornen), keltischen (Bethen), slawischen (Zorya) und baltischen Mythologie (Laima).¹²³

Laut Legende erscheinen die Moiren grundsätzlich als Dreiergruppe, namentlich „Klotho“, „Lachesis“ und „Atropos“, die Töchter des Zeus und der Themis oder die Kinder der Göttin der Nacht Nyx, wobei jeder eine bestimmte Aufgabe zugeteilt ist. So hält Klotho (die Spinnerin) den Spinnrocken und spinnt den Lebensfaden, während Lachesis (die Zuteilerin) den Faden zieht und die Lebenszeit zuteilt und Atropos (die Unabwendbare) schließlich den Lebensfaden abschneidet. Dementsprechend sind die Attribute die Spindel für Klotho, die Schriftrolle für Lachesis und die Schere für Atropos.

Ursprünglich sollen sie die Geburt des Menschen beaufsichtigt haben, um ihnen unmittelbar danach ihr Lebenslos zuzuteilen.¹²⁴

¹²¹ Ammann 1996, S. 49.

¹²² Wunderlich 2008, S. 42.

¹²³ http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46.

¹²⁴ http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46.

Späteren Überlieferungen zufolge erscheinen sie drei Nächte vor der Geburt eines Kindes und bestimmen den Verlauf und die Dauer seines Lebens. Aus diesem Grund gibt es auch in vielen Kulturkreisen verschiedene Bräuche bei der Geburt. Ihre Entscheidung wird als gerecht und in der Regel auch als allgemein gültig bzw. unumstößlich von allen anderen Göttern anerkannt. Nur einzeln ist die Auffassung vertreten, dass Zeus die Entscheidungsmacht innehat.¹²⁵

Der Charakter der Frauen wird je nach Volksüberlieferung unterschiedlich beschrieben, von schicksalsbestimmten Dämonen bis hin zu hilfreichen Schutzgeistern¹²⁶. Ebenso gibt es verschiedene Ansichten ihres Aussehens, so sollen sie alte Frauen sein oder aber die drei Lebensalter (als Jungfrau, Mutter und Greisin) präsentieren¹²⁷, oft werden sie als besonders hässlich und missgestaltet beschrieben¹²⁸, manchmal als mit weißen, schönen Gewändern bekleidet.¹²⁹

Allerdings treten die Moiren nicht immer als Dreiergespann auf. In der Homerischen Poesie etwa tritt die Moira fast immer in Einzahl auf, wobei ihre Persönlichkeit noch unbestimmt bleibt. Von Homer wird sie „unabwendbares Geschick“ genannt und stellt die Vertreterin des Ratschlusses der Götter und Göttinnen dar.¹³⁰

In einem alten Vasenbild erscheinen angeblich 4 Moiren, die an der Hochzeit von Peleus und Thetis teilnehmen. In Delphi hingegen verehrte man 2 Göttinnen; die Geburts- und die Todesmoira bzw. die Göttinnen für gutes und für böses Schicksal.

Nach *Kirschenknapp* und *Weber* besteht eine Verbindung mit dem Märchen „Dornröschen“ der Gebrüder Grimm, in dem nach der Geburt des königlichen Kindes zur Feier Feen eingeladen werden, allerdings nur 12 von 13, weshalb sich die letzte übergangen fühlt. Trotzdem taucht auch sie zum Fest auf und belegt das Kind aus Rache mit dem Fluch, sie werde sich an ihrem 15. Geburtstag an einer Spindel stechen und tot umfallen, woraufhin die 12. Fee diese Verwünschung jedoch vom Todesurteil auf einen hundertjährigen Schlaf abmildert. Die ausgesprochene Prophezeiung tritt schließlich auch ein – das Mädchen trifft an ihrem 15. Geburtstag in der Turmstube des Schlosses auf eine Spinnerin und fällt nach Berührung mit der Spindel in den hundertjährigen Schlaf.¹³¹

¹²⁵ Ranke-Graves 2008, S. 39.

¹²⁶ Kirschenknapp 2000, S.112.

¹²⁷ http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46.

¹²⁸ Kirschenknapp 2000, S. 112-113.

¹²⁹ Ranke-Graves 2008, S. 39.

¹³⁰ http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46.

¹³¹ Kirschenknapp 2000, S. 113; Weber 1989, S. 27.

Der Zusammenhang zwischen dem Märchen von Dornröschen und der Legende der Moiren kann dabei durch das antike Brüderpaar Hypnos und Thanatos, Schlaf und Tod hergestellt werden.¹³²

Wie sehr Zens dieses Thema interessiert, zeigt sich in der Vielzahl an „Parzen“-Bildern aus den Jahren 1986 und 1996 (Abb. 33-36), die die Schicksalsgöttinnen der römischen Mythologie (den Moiren gleichzusetzen) entweder in einem 3er- oder 4er-Gespann in der Luft schwebend wiedergeben. Ebenso erscheinen sie auch oft als Nebenszene in vielfigurigen und –szenischen Bildern, wie etwa in Bildern zu Goyas Welt aus 1997 (Abb. 37, 38).

Eine kompositionelle wie auch inhaltliche Nähe besteht auch zu einem anderen Werks von Zens, nämlich seinem großformatigem Öl/Acrylbild „Gesang der Geister über den Wassern“ nach Franz Schuberts Lied und Johann Wolfgang Goethes Text aus dem Jahr 2004 (Abb. 39), dessen Entstehungsprozess in einem eigenen Film – mit der entsprechenden Hintergrundmusik – dokumentiert wurde.¹³³ Auch dort schweben Geister im Himmel über der Erde bzw. dem Wasser und beschäftigen sich mit der Seele und dem Schicksal der Menschen.

Dies ist insbesondere der 1. und 6. Strophe zu entnehmen:

„Des Menschen Seele gleicht dem Wasser:

Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es,
und wieder nieder zur Erde muß es, ewig wechselnd.

[...]

Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!“

(Johann Wolfgang von Goethe)

Goethe beschreibt damit den Reinkarnationskreislauf der Seele des Menschen zwischen Himmel und Erde. Dabei schildert er die Eingebundenheit der menschlichen Existenz in unabänderliche Abläufe durch den Vergleich der Seele des Menschen mit dem Kreislauf des Wassers, das immer wieder vom Himmel kommt und dorthin zurückkehrt und den Vergleich des Schicksals des Menschen mit dem Wind.¹³⁴

¹³² Kirschenknapp 2000, S. 114.

¹³³ Film Gesang der Geister über den Wassern.

¹³⁴ <http://www.internetloge.de/arstzei/geisterg>.

Selbst der Aspekt des Singens ist ähnlich; denn nach der Legende singen auch die Moiren manchmal – Lachesis von den Begebenheiten, die waren, Klotho von denen, die sind, und Atropos von jenen, die sein werden.¹³⁵

Eindeutiges Vorbild für Zens' Werke stellt jedenfalls Francisco de Goyas Bild „Atropos oder die Parzen“ aus den schwarzen Gemälden, den sogenannten „pinturas negras“ dar (Abb. 40). Diese entstanden zwischen 1820 und 1823 in Goyas Landhaus „La Quinta del Sordo“ in der Nähe Madrids, kurz nachdem er eine fast tödlich verlaufende Krankheit überstanden hatte. Sie bezeugen Goyas zunehmende politische, intellektuelle und menschliche Isolation wie auch gesellschaftliche Entfremdung und sind aufgrund ihrer Position in seinen privaten Räumlichkeiten sowie der Malweise direkt auf der Wand (Ölmalerei auf Gipswand anstatt auf Leinwand) als sehr persönliche Angelegenheit zu sehen – ursprünglich nur für Goyas Augen bestimmt.¹³⁶ Dementsprechend stellen sie für den (außen stehenden) Betrachter sehr eigenwillige, nur schwer verständliche Bilder dar, deren Ausdruck (allgemein dunkel und düster) und Inhalt (Visionäres, Mystisches, Übernatürliches und Gewalt) oftmals verwirren, teils auch schockieren.

Unter den insgesamt 14 Gemälden, die sich in zwei Sälen im Landhaus aufgereiht befinden, sind verschiedene Themen in eigenständiger Kompositionsweise dargestellt, wobei mehrere Bereiche vermischt werden: das Genre, das Capriccio, die religiöse und die mythologische Historie.¹³⁷ Letzteres zeigt sich insbesondere im genannten Bild der Schicksalsgöttinnen, die Goya der traditionellen Ikonografie widersprechend darstellt.

Zu sehen ist eine schwebende Gruppe von 4 (relativ hässlichen) Gestalten über einer kalten, düsteren Landschaft, wobei diese allgemein als die Parzen / die Schicksalsgöttinnen zu erkennen, die einzelnen Figuren jedoch nicht eindeutig zu identifizieren sind.

Anhand der Attribute haben Kunsthistoriker die Figuren unterschiedlich bestimmt; *Hughes* etwa folgendermaßen: Klotho mit einer kleinen Gliederpuppe, die wahrscheinlich anstelle des Fadens das Menschenleben darstellen soll; Lachesis mit dem Vergrößerungsglas, die den so fein gesponnen Lebensfaden genau betrachtet und Atropos mit der Schere, die den Lebensfaden zerschneidet. In der vierten Gestalt meint er eine männliche Gestalt mit zusammengebundenen Armen zu erkennen, die als Gefangener die mythologische Person des Prometheus¹³⁸ darstellen könnte.¹³⁹

¹³⁵ http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46.

¹³⁶ Licht 2001, S. 204.

¹³⁷ Hofmann 2003, S. 236.

¹³⁸ Prometheus =ein Held, der das Olymp Feuer stahl und den Menschen auf die Erde brachte, zur Strafe aber von Zeus an einen Felsen geschmiedet wurde, wo ihm ein Adler die Leber heraus hacken sollte.

Andere Kunsthistoriker, wie etwa *Licht* sehen eher in der Figur mit dem Vergrößerungsglas die zusätzliche, nicht zu identifizierende Person, während die vordere Gestalt mit dem Abmessen und Aufwinden des Lebensfadens beschäftigt sein könnte.¹⁴⁰

Vermutlich handelt es sich bei den einzelnen Gegenständen und Handlungen um einen sehr persönlichen und rätselhaften Symbolismus, der laut *Licht* höchstwahrscheinlich während der Arbeit aus dem Unbewussten des Künstlers kam und damit immer eine gewisse Unerklärlichkeit ergibt.¹⁴¹

Zens hat jedenfalls die Komposition Goyas in seinen Parzenbildern wie auch in *Brunn am Gebirge* ziemlich genau übernommen; auch bei ihm schweben die Moiren – teils zu dritt, teils zu viert – in der Luft, über der Erde bzw. über dem Wasser und sind mit ähnlichen Attributen wie die in Goyas Werk ausgestattet.

In *Brunn am Gebirge* erscheint links Klotho mit einer Gliederpuppe, rechts Atropos mit der Schere und in der Mitte Lachesis, deren Attribut nicht genau zu erkennen ist; vermutlich hat sie aber mit dem Messen des Lebensfadens zu tun, womit die Leserichtung von links nach rechts durchgehend wäre (spinnen – messen – abschneiden) und es *Lichts* Meinung betreffend Goyas Werk entspricht.

Andererseits taucht das Vergrößerungsglas jedoch in jedem anderen Parzenbild von Zens auf, die Reihenfolge der Personen ändert sich immer.

Die Ähnlichkeit ist allerdings nicht nur hinsichtlich dem Inhalt und der Komposition auffällig, auch die Stimmung in Zens' Bildern gleicht (mehr oder weniger) der in Goyas „*pinturas negras*“. So ist die Landschaft meist in dunklen und düsteren Farben wiedergegeben, die Stimmung ist geheimnis- und verheißungsvoll.

Damit wird eindeutig belegt, dass das Motiv der Schicksalsgöttinnen mit der Stimmung von Goyas „*pinturas negras*“, bei Zens große Beliebtheit erlangt.

5.iv.i) Hinabtauchen in die Erde mit Hund

Das nächste Bild im Zyklus zeigt das Hinabtauchen in die Erde mit einem Hund als Protagonisten (Abb. 41). Auch dieses Bild erinnert eindeutig an ein Gemälde von Goyas „*pinturas negras*“; das schlicht „Der Hund“ genannt wird und eines der emotionalsten und dramatischsten dieses Zyklus' darstellt (Abb. 42).

¹³⁹ Hughes 2004, S. 406.

¹⁴⁰ Licht 2001, S. 221-222.

¹⁴¹ Licht 2001, S. 222.

Auf beiden Bildern nimmt die „Landschaft“ bestehend aus einer Masse von Erde, Sand oder dergleichen sowie Himmel bzw. Leere den übermäßigen Großteil ein; nur ein kleiner, nach oben gereckter Hundekopf ist wahrnehmbar, der in dieser Materialmasse einzusinken droht. Nur der Standort des Hundekopfes ist unterschiedlich; bei Goya befindet sich der kleine Hund im unteren Bildbereich am tiefsten Punkt einer Art Triebssanddüne, bei Zens reckt der Hundekopf im oberen Bildbereich aus der heftig angestiegenen Erdmasse heraus.

Bei Goya ist die Botschaft – soweit sich eine solche überhaupt entschlüsseln lässt – geprägt von einem „Streben nach etwas, das einst über und jenseits der Erde existiert“, einem „ahnenden Wissen“ und „angstvollen Entsetzen“ sowie einer „lastenden Gleichgültigkeit“, „Sinnlosigkeit“ und „Leere“ trotz einer „zur Ewigkeit vergeblichen Wartens (auf den Herren) ausgedehnte Spannung“. In diesem so einfach wirkenden Bild werden demzufolge Verzweiflung, Langeweile und panische Angst, in der Unendlichkeit des Alls verloren zu sein, vereint.¹⁴²

Zens wählte dieses Motiv des Hundes nun am höchsten Punkt der kontinuierlich angestiegenen Erdlinie, die zum Schluss noch „wie ein verrückt spielendes EKG aufflackert“ und den Hund bereits bis zum Hals einnimmt und zu verschlucken droht. Mit dieser Darstellung – einer der bedrohlichsten des gesamten Zyklus’ – soll zum Ausdruck gebracht werden, dass jedes Lebewesen, also auch jedes Tier – repräsentiert durch den Hund – einmal sterben muss und dem Kreislauf des Lebens/Sterbens nicht entrinnen kann. Auch die Komposition und Farbgebung hier bewirkt eine sehr bedrohliche und dramatische Stimmung – zusätzlich verstärkt durch die aufflackernde Erdlinie, die in gewisser Weise auch an Flammen (vielleicht sogar das Fegefeuer?) erinnert.

Ebenso lässt die Darstellung, insbesondere die Erdmasse, auch eine Assoziation mit dem etwas überspitzt formulierten apokalyptischen Text aufkommen: „die Feiglinge und die Treulosen, die Befleckten, die Mörder und die Unzüchtigen, die Zauberer, Götzendiener und alle Lügner – ihr Los wird der See von brennendem Schwefel sein...“ (Apk 21, 8).¹⁴³

Obwohl die beiden Malereizyklen gänzlich unterschiedliche Funktionen haben, die sich insbesondere aus den ganz verschiedenen Standorten der Bilder ergeben (Goyas privates Landhaus gegenüber der allgemein zugänglichen Friedhofskapelle) und auch aus unterschiedlichen Intentionen heraus entstanden sind (Goyas persönliches Verarbeiten/Arbeiten ausschließlich für sich selbst gegenüber Zens’ Anliegen, den

¹⁴² Licht 2001, S. 232-233.

¹⁴³ Reisinger 2000, S. 6.

trauernden Anwesenden Trost zu spenden), ist doch eine allgemeine Vergleichbarkeit des Zyklus in Brunn am Gebirge mit den „pinturas negras“ möglich.

So werden Figuren aus den Bereichen der Psychologie, Mythologie, Religion, Vision usw. gewählt und in Szene gesetzt, um das allgemeine, sehr umfangreiche Thema des Todes mit all seinen Mysterien wie auch den Umgang der Menschen damit herauszuarbeiten, wobei auch die Atmosphäre bzw. Stimmung in einzelnen Bereichen des Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge der in den „pinturas negras“ ähnelt.

Im Übrigen befasst sich Zens des Öfteren mit Goyas „schwarzen Bildern“. Er zitiert gerne Bilder von Goya, die Entsetzen, Angst, Verzweiflung und Leidenschaft thematisieren, drückt sie auf seine eigene, expressionistische, wilde, aber malerisch disziplinierte Art aus¹⁴⁴ und umspielt sie auch gerne mit einem eigenen Zyklus.¹⁴⁵

Dies bezeugen weiters auch die zahlreichen Projekte über Goya, wie bereits Zens' Diplomarbeit über die „Schwarzen Bilder Goyas“ an der Akademie der bildenden Künste, ebenso sein Werk „Goya-Projektion. Paraphrasen über die 14 Pinturas Negras“ (1984-1993), und die Lithomappe „Hommage á Goya – zum 250. Geburtstag“, das Filmprojekt „Goya - Last und Leidenschaft“ (2005), die Monumentalradierung „Hexensabbath“ nach Goya von 2007 (Abb. 43) und einige weitere Werke.¹⁴⁶

Seine tiefe Verbundenheit zu Goya dokumentiert er sogar in einem Werk, das ihn zusammen mit Goya darstellt, sich in einem Traum treffend, einem Teil aus Zens' Zyklus zu Goya aus dem Jahr 2002 (Abb. 44).¹⁴⁷

Als eine weitere Assoziation sei ebenso der Keramik-Totentanz im Karner von Stein im Jauntal, einem Werk von Kiki Kogelnik, genannt. Die oft als Österreichs wichtigste Vertreterin der Pop Art bezeichnete Künstlerin erschuf im Jahr 1997 kurz vor ihrem Tod diese besondere Art von Totentanz in Form eines Reliefzyklus' bestehend aus vielen einzelnen, in unterschiedlichen Farben glasierten Keramikteilen (Abb. 45).

Auch dort wurden – wie in Brunn am Gebirge – Tiere in das Werk miteinbezogen; so tanzen fröhliche Skelette zwischen Tiergerippen und Insekten herum und erinnern so an die Sterblichkeit von sowohl Mensch wie auch Tier.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Wiesflecker 2005, S.40.

¹⁴⁵ Schmied/Zens 2005, S. 8.

¹⁴⁶ Schmied/Zens 2005, S. 6.

¹⁴⁷ Scheer/Zens 2007, S. 169.

¹⁴⁸ Wunderlich 2001, S. 133-134.

Eine ähnliche gesamtschöpfungsbezogene Werkgruppe ist weiters von Hans Scheib (geb. 1949) bekannt, der diese als 5figurige Holzskulpturgruppe „Totentanz“ im Jahr 1984 anfertigte (Abb. 46).

Dominiert wird die Gruppe von einem stehenden Tod, der dem Betrachter die Hand zum Gruß entgegenstreckt, ihm untergeordnet kauern Menschen, darunter auch ein Kind, in extatischer Gestik und Mimik der Verzweiflung und Angst am Boden, weiters ein Hund mit fletschenden Zähnen, der auch bereits den anwesenden Tod spürt und ihm unreflektiert, beherrscht von seinen animalischen Instinkten entgegtritt.¹⁴⁹

5.iv.j) Sensenmann

Das letzte Bild dieser Wand zeigt ein Skelett mit Sense (Abb. 47).

Der Sensenmann (oft auch genannt „Gevatter Tod“ oder „Schnitter“) ist eine aus dem Mittelalter stammende personifizierte Allegorie des Todes. In der bildenden Kunst wird er meist als menschliches Skelett mit übergroßem, schwarzen Hut, oft auch in einem alles bedeckenden, dunklen Umhang oder Kutte eingehüllt dargestellt.

Das klassische Attribut stellt dabei die Sense dar, das seit dem 14. Jahrhundert verwendet wird und auch „Hippe“ genannt wird, was ursprünglich ein Messer mit sichelförmig geschwungener Klinge als Landwirtschaftswerkzeug bezeichnete. Offensichtlich ist ihre Bedeutung als Symbol für die Ernte, die abgelaufene Zeit und damit des Todes.

Weiters erhält er neben der Sense auch andere Attribute, die die Vergänglichkeit bzw. die zeitliche Begrenzung des Lebens symbolisieren sollen, wie etwa eine Sanduhr.¹⁵⁰

So zeigt etwa Alfred Kubins Titelblatt zu seinem Mappenwerk „Die Blätter zum Tod“ aus dem Jahr 1918 als eines von zahlreichen Beispielen den Sensenmann in seiner klassischen Form; nämlich als Skelett in Mantel und Kapuze gehüllt mit einer Sense und einem Palmzweig (ikonografisches Symbol der Unsterblichkeit) auf einer Weltkugel vor dem Hintergrund des Weltalls sitzend (Abb. 48).¹⁵¹

Im Zyklus von Zens erscheint er allerdings unbekleidet, nur mit dem Attribut der Sense.

Diese Figur in einer etwas ungewöhnlicheren Darstellungsweise gab es aber bereits zuvor im Zyklus; nämlich in der Gestalt des unerbittlichen Ernters, der den Egger-Lienz-Figuren ähnelt. Während die Sense dort schon aktiv zur Anwendung kam, stützt sich die Skelettfigur

¹⁴⁹ Kasten 1993, S. 645-646.

¹⁵⁰ Seibert 2002, S. 287, 313.

¹⁵¹ Geyer 2005, S.44; Guthmann 2000, S. 239.

hier klassischer Weise auf die Sense, bleibt sonst jedoch ohne andere Attribute oder Bekleidung.

Dass Zens dieses Motiv hier nicht zum ersten Mal aufgegriffen hat, zeigt sich sowohl in seinem druckgrafischen wie auch malerischen Werk immer wieder; wie etwa in den Vorarbeiten zum Lübecker Totentanz aus dem Jahr 2003, wo der „altbekannte Sensenmann“ in abstrakten, reduzierten Formen auftaucht (Abb. 49) oder in der Radierung, wo der Tod als Schnitter durch die Gegend hüpfert (Abb. 50), ebenso in den lavierten Federzeichnungen in Begleitung von Nebenfiguren wie etwa Trommelspieler und Posaunenbläser (Abb. 51-52).¹⁵²

Andererseits zeigen sich in vielen anderen Werken von Zens Gestalten in der klassischen Weise in massigem, dunklem Umhang eingehüllt und mit einem weiten Hut bedeckt, jedoch ohne weiteres Beiwerk. Beispiele hierfür gibt es insbesondere in Zens' druckgrafischem Werk, etwa in den Todesgestalten aus dem Palermo-Zyklus aus den 1980er Jahren (Abb. 53).¹⁵³

5.iv.k) Violine spielender Tod

Der recht bedrohlich und ernst aussehende Sensenmann wird jedoch auf der gegenüberliegenden Wand gleich von einer versöhnlicheren, fröhlicheren Form, nämlich einem Violine spielenden, tanzenden Tod abgelöst. (Abb. 54).

Seit Beginn der Totentanzdarstellungen und der anderen makaberen Werken, wo Tote bzw. Skelette tanzend dargestellt sind, gibt es unweigerlich damit verbunden auch solche, die Musikinstrumente spielen (Tanz und Musik).

Bereits bei den mittelalterlichen „Beinhausmusikszenen“ und anderen Totentanz-Zyklus-Einleitungsbildern, wie etwa den von Heinrich Knoblochzer im Jahr 1488 in Heidelberg (Abb. 55), tanzen und musizieren Skelette quer durch das Bild. Laut *Hammerstein* entspricht die Zusammenstellung der Musikinstrumente dort dem zeitüblichen Ensemble der Alta-Kapelle, die aus S-förmig gebogenen Trompeten und Schalmeien besteht.¹⁵⁴

Auch sonst tauchen sie immer wieder mit den verschiedensten Instrumenten auf, wie etwa verschiedenartige Trompeten, Pfeifen, Flöten, Trommeln usw.

¹⁵² Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 46, 48, 74.

¹⁵³ Scheer/Zens 2007, S. 92, 96.

¹⁵⁴ Reinhold Hammerstein 1980, S. 85.

Das Violine spielende Skelett stammt allerdings aus dem 18. Jh. und zeigt sich etwa im markanten Beispiel im Beinhaus von Bleibach im Schwarzwald, das im Jahr 1723 von Johann Jakob Winter aus Waldkirch nach dem Vorbild von Hans Holbeins Holzschritten entstanden ist und Gerippe mit den verschiedensten Musikinstrumenten zeigt (Abb. 56).¹⁵⁵

Herwig Zens hat das Motiv des Geige oder Violine spielenden Skeletts immer wieder in seine Werke aufgenommen; insbesondere in seinen druckgrafischen Arbeiten, wie etwa in „Der fröhliche Virtuose“ (Abb. 57), „Das fröhliche Quartett“ (Abb. 58), „Der Tod geigt in Neapel“ (Abb. 59) und „Der gnadenlose Solist“ (Abb. 60) – alle im Jahr 2001 entstanden.¹⁵⁶

Aber auch im Bereich der Malerei zeigen sich Einzeldarstellungen mit musizierenden Skeletten. So entstanden im selben Jahr, 2001, sehr ähnlich dargestellte „Musiker“, jeweils genannt „Der kleine Geiger“ – farblich hell aus dunklem Grund herausgehoben, mit derselben Haltung und sogar Fußstellung (Abb. 61, 62).¹⁵⁷

Während Zens das Motiv des Musik spielenden Skeletts durchaus positiv aufnahm und weder Gesellschaftskritik noch Lehrbotschaft ausdrücken wollte, nützten noch viele Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, teilweise auch noch heute, die musizierende Todesgestalt als Verführer und banden sie in viele politische Aussagen ein, wie etwa im Bucheinband über Russlandfeldzüge von Richard Knötel aus dem Jahr 1912, wo ein mit einer Flöte spielender Knochenmann die Soldaten ins Verderben führt.¹⁵⁸

Hierbei kann nach *Wunderlich* eine Parallele zu der Rattenfängersage bezogen werden, in der ein Flötenspieler alle Kinder der Stadt ins Verderben führt.¹⁵⁹

5.iv.I) Engel der Apokalypse

Im Weiteren folgt ein Engel, der in eine Posaune bläst und damit an die der Bamberger Apokalypse erinnert (Abb. 63).

Dabei handelt es sich um ein Werk der ottonischen Buchmalerei aus der Zeit um das Jahr 1000, bestehend aus dem Text der Apokalypse bzw. Offenbarung des Johannes und einem Evangelistar mit den Evangelien der Sonn- und Festtage geschmückt mit über 50 ganzseitigen Miniaturen.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Wunderlich 2001, S. 86-87.

¹⁵⁶ Scheer/Zens 2007, S. 165-166.

¹⁵⁷ <http://www.galerie-gans.at/php/dessenWerke.php?folder=Herwig&artist=Herwig%20Zens>.

¹⁵⁸ Wunderlich 2008, S. 43.

¹⁵⁹ Wunderlich 2008, S. 42.

¹⁶⁰ <http://www.bamberger-apokalypse.de>

Laut der „Offenbarung des Johannes“, dem letzten Buch der Heiligen Schrift (im Neuen Testament), wird das Ende der Welt bzw. das Jüngste Gericht (u.a.) durch 7 Posaune spielende Engel eingeleitet. Diese folgen den 7 Briefen bzw. Sendschreiben an die christlichen Gemeinden der römischen Provinz Kleinasien; Ephesus, Smyrna, Pergamon, Thyatira, Sardes, Philadelphia und Laodizea (Offb.1,19), an die sich die Schrift (u.a.) wendet und den 7 Siegeln, die Rätsel der menschlichen Geschichte (Offb. 6,1-17 und 8,1-6) (Thronsaal Gottes mit dem Herrn der Schöpfung, der die gesamte Geschichte in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überblickt, Öffnung der 7fach versiegelten Schriftrolle mit dem verborgenen Plan Gottes durch Christus, 1. – 4. Siegel: die vier apokalyptischen Reiter, den Lebenskampf, den Krieg, den Hunger und den Tod symbolisierend, 5. und 6. Siegel: die Verfolgung der Gerechten in der Geschichte und die Trauer der Schöpfung über die Ungerechtigkeit der Welt, 7. Siegel: das drohende Wetterleuchten des Untergangs der Schöpfungswelt).¹⁶¹

Die Posaunen der ersten 6 Engel kündigen laut der Visions-Offenbarung des Johannes die auf die Erde kommenden Plagen an (Offb. 8,7-9,21) (1. – 4. Engel: kosmische Katastrophen, die ein Drittel der gesamten Schöpfung betreffen; Hagel und Feuer vermischt mit Blut, Lava und Asche, herab fallender Stern, Finsternis, 5. und 6. Engel: das Innere der Menschen betreffende Katastrophen: gefallener Engel, der den Schacht des Abgrunds öffnet und folglich geflügelte Heuschrecken aus dem Rauch des entstandenen Feuers, eine Metapher für dämonische Mächte, der ein dämonisches Reiterheer folgt und mittels Feuer und Gift speiender Pferde das Land wie eine Sintflut überschwemmen).¹⁶²

Im Zyklus erscheint allerdings der (auf einen Engel als Überbringer der frohen Botschaft und den zwei Propheten folgende) 7. Engel, der mit seinem Posaunenstoß die Gottesherrschaft, die sogenannte messianische Endzeit ankündigt (Offb. 11,15–19). Darin wird Christus, der Weltenrichter geboren, womit das Reich Gottes nahe kommt und die Macht der dämonischen Welt gebrochen wird. Folglich heilt Christus die Menschen und rettet sie vor dem Dämon des Todes.¹⁶³ Auch in anderen religiösen Schriften wird dies ähnlich beschrieben, so z.B. folgendermaßen: „In den Tagen, wenn der siebente Engel seine Stimme erhebt und seine Posaune bläst, wird auch das Geheimnis Gottes vollendet sein; so hatte er es seinen Knechten, den Propheten verkündet...“ (Apk. 101, 7).¹⁶⁴

Somit wählte Zens hier wieder ein hoffnungsfrohes Motiv.

¹⁶¹ <http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.pdf>, S. 4-25.

¹⁶² <http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.pdf>, S. 25-36.

¹⁶³ <http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.pdf>, S. 37.

¹⁶⁴ Reisinger 2000, S. 6.

Auch mit diesem Thema hat sich Zens schon vor dem Zyklus in Brunn am Gebirge auseinandergesetzt. Bereits im Jahr 2002 hat sich Zens von der Postkarten-Serie zur Bamberger Apokalypse inspirieren lassen und die darin vorkommenden Motive sehr schwungvoll, originell und fast schon monumental in Farbe umgesetzt.

Ein Jahr später, 2003, veröffentlichte Zens weiters sein „Grafisches Nachdenken über die Bamberger Apokalypse“, wobei er – wieder durch die mittelalterlichen Originale (Abb. 64) angeregt – Paraphrasen hierzu in einer sehr freien und expressiven Weise mit Bleistift, Kreide, Kohle, Aquarell, Acryl und Öl schuf (Abb. 65).¹⁶⁵

Durch das formale Konzept aktualisierte er also ein Thema, mit dem sich sonst fast kein zeitgenössischer Maler auseinandersetzt.

Auch außerhalb dieser Paraphrasen entstanden apokalyptische Darstellungen, wie etwa in der Radierung „Der Engel der Apokalypse“ aus dem Zyklus „Athos“ aus dem Jahr 1995 (Abb. 66).¹⁶⁶

Dort zeigt sich allerdings eine formell wie auch inhaltlich andere Darstellungsweise. Der „Engel“ gleicht eher einem Ungeheuer mit Flügeln, das unerbittlich und bedrohlich vorzugehen scheint.

5.iv.m) Aus den Gräbern gestiegene Verstorbene

Im nächsten Bild steigen bereits Verstorbene aus ihren Gräbern heraus, indem sie von den darauf folgenden Figuren an der Hand herausgezogen werden, um schließlich vor das letzte Gericht zu treten (Abb. 67). Diese Szene wird u.a. im Buch des Ezechiel folgendermaßen beschrieben: „So spricht Gott, der Herr: ... Wenn ich eure Gräber öffne und euch, mein Volk, aus euren Gräbern heraufhole, dann werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin. Ich hauche euch meinen Geist ein, dann werdet ihr lebendig, und ich bringe euch wieder in euer Land...“ (Ezechiel 37, 11 ff).¹⁶⁷

In der Bibel befinden sich nun unterschiedliche Auffassungen zu den Jenseitsvorstellungen; also hinsichtlich der Fragen, wer wann vor den Richter treten muss.

So befassen sich damit (u.a.) die Evangelisten Johannes (Joh. 5, 24-29) und Matthäus (Mt. 25, 31ff.). In der Weltgerichtsdarstellung nach Matthäus werden am Jüngsten Tag, also am Ende alle Menschen vom Tod auferstehen und von Christus entsprechend ihrer Taten im Leben gerichtet, indem sie als Gute in den Himmel oder als Böse in die Hölle geschickt werden (Abb. Weltgerichtsvorstellung nach Matthäus).

¹⁶⁵ Pippal 2005, S. 137-138.

¹⁶⁶ Scheer/Zens 2007, S. 126.

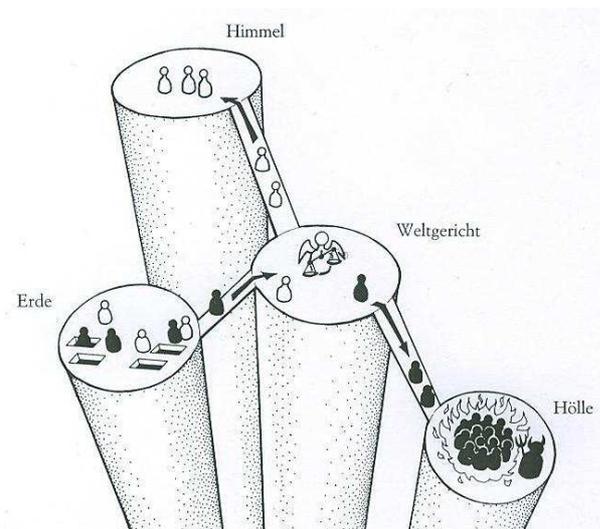
¹⁶⁷ Reisinger 2000, S. 7.

Nach den Ausführungen von Johannes gibt es neben Guten und Bösen auch sogenannte Halbgute, wobei nur die Bösen und die Halbguten vor dem Jüngsten Gericht erscheinen müssen, die Guten jedoch unmittelbar nach ihrer Auferstehung ohne Gerichtsverfahren in den Himmel kommen (Abb. Weltgerichtsvorstellung nach Johannes).

Dementsprechend könnte man sich bei den Auferstandenen im Gemäldezyklus überlegen, ob es sich hierbei um gänzlich reine Seelen handelt, die ohne Gerichtsverfahren direkt in den Himmel kommen – immerhin bleibt im ganzen Zyklus eine Weltgerichtsdarstellung in klassischer oder moderner Form aus. Für eine Gegenüberstellung vor dem letzten Gericht sprechen jedoch vorhergehende Figuren, die klassischer Weise auf das Jüngste Gericht anspielen, wie der Todesengel in Anlehnung an den Erzengel Michael am Anfang des Zyklus oder der unmittelbar vorausgehende Engel der Apokalypse.

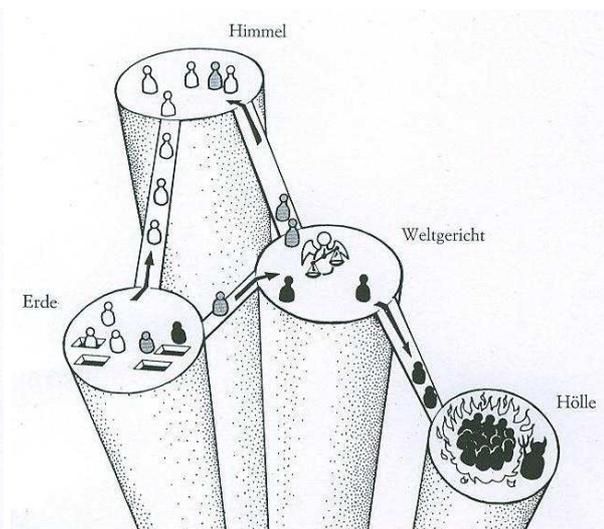
Weitere Überlegungen könnte man anstellen, wenn man die mittelalterlichen Vorstellungen vom Partikulargericht (einem vorläufigem Gerichtsverfahren, das unmittelbar nach dem Tod erfolgt bis zum Ende der Zeit, wo das Jüngste Gericht, das Endgericht endgültig entscheidet) und dem Fegefeuer (einem Vorhof zum Himmel, wo man zuvor seine Schuld verbüßt) miteinbezieht (Abb. Erweiterte Weltgerichtsvorstellung).¹⁶⁸

Weltgerichtsvorstellung nach Matthäus (Mt. 25, 31ff.)



Quelle: Jezler, Himmel-Hölle-Fegefeuer, 1994, S.14

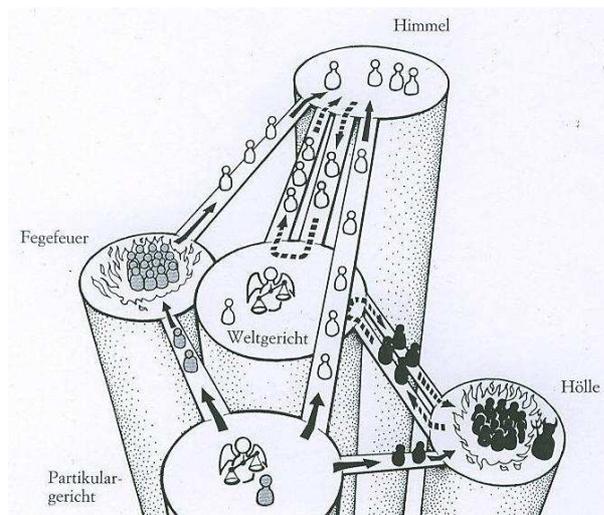
Weltgerichtsvorstellung nach Johannes (Joh. 5, 24-29)



Quelle: Jezler, Himmel-Hölle-Fegefeuer, 1994, S.14

¹⁶⁸ Jezler 1994, S. 13-20.

Erweiterte Weltgerichtsvorstellung



Quelle: Jezler, Himmel-Hölle-Fegefeuer, 1994, S.19

5.iv.n) Tanzender Tod und Gaia

Die zwei Gestalten, die die Toten aus ihren Gräbern herausziehen, sind als tanzender Tod mit Ursprung im Mittelalter und Gaia, die Mutter Erde aus der griechischen Mythologie, zu identifizieren (Abb. 68).

Der tanzende Tod erinnert an die Gestalten des klassischen, mittelalterlichen Totentanzes. Dabei wird die Frage aufgeworfen, weshalb zur Vergegenständlichung des Memento Mori (also der Erinnerung an die Sterblichkeit des Menschen), ausgerechnet der Tanz als bildnerische Gestaltung herangezogen wird.

Die ersten Ursprünge hierfür lassen sich in der christlichen Religion bereits im Alten Testament in verschiedenen liturgischen Tänzen finden, etwa im Tanz der Israeliten um das goldene Kalb oder den Tanz Miriams mit ihrem Gefolge. So tanzt die Prophetin Miriam vor Freude und zum Lob Gottes, nachdem Moses die Juden durch das Rote Meer geführt hat (Exodus, Kapitel 15, Vers 20). Die Israeliten vollführen einen Reigentanz mit Liedern und verschiedenen Musikinstrumenten, als König David die Bundeslade nach Jerusalem brachte (2. Buch Samuel, Kapitel 6, Vers 5).¹⁶⁹

Tänze, die mit Tod oder Trauer in Verbindung stehen, lassen sich in der Bibel jedoch kaum finden.¹⁷⁰ Vielmehr gehen Tänze im Kontext des Todes – meist von Musik; also Gesängen

¹⁶⁹ Jungmann 2006, 119.

¹⁷⁰ Wunderlich 2001, S. 10.

und/oder Instrumenten begleitet – auf alte, im Volk über Generationen schriftlich und mündlich tradierte Bräuche zurück. Zu den Quellen zählen dabei alle möglichen Arten von Literatur, sowie Chroniken, Sagen und Mythen wie auch zahlreiche kirchliche und weltliche Rechtsvorschriften, wie Urfehdebücher, Stadtverordnungen, Bußbücher und Konzilbeschlüsse.¹⁷¹

Weiteres Kriterium ist die Vermengung von realen Tanzpraktiken mit Vorstellungen, die in den Bereich des Wunder- und Aberglaubens gehören, wie etwa dem Mythos der lebenden Toten, die nachts aus ihren Gräbern steigen, um auf dem Friedhof zu tanzen.¹⁷²

Ebenso wurde das Bild des Totentanzes von der Kirche, die seit der Spätantike moralisch-erzieherisch auf das Volk wirken wollte, und ihren Vorstellungen vom anständigen Gesellschaftstanz geprägt.¹⁷³

Dieser zeigte sich schließlich im Reigentanz (wie er ab dem 15. Jahrhundert dokumentiert wurde) mit den Vertretern der geistlichen und weltlichen Stände; einem sogenannten „Schreittanz“, wobei Paar hinter Paar wie in einer Prozession in Kreisformation mit Blickrichtung nach vorne zu den jeweils Voranschreitenden läuft.

Doch auch der bäuerliche Tanz in Reigenanordnung, der bereits vor dem Prozessionstanz existierte (laut Aufzeichnungen seit dem 14. Jahrhundert), wurde noch praktiziert und in der Kunst dargestellt. Dabei stellten sich alle Teilnehmer in einem Kreis mit Blick zur Mitte auf, halten sich an den Händen und laufen oder hüpfen in eine Richtung.¹⁷⁴

Jedoch war es die sozial-hierarchische Rangfolge bei dem Prozessionstanz, die den Tanz als die geeignete Ausdrucksweise für die (mittelalterliche) Totentanzikonografie werden ließ. Hierbei konnte man die Menschen angefangen bei den höchsten gesellschaftlichen und obrigkeitlichen Machtrepräsentanten wie dem Kaiser und dem Papst bis zu den niedrigsten wie den Bettlern aufreihen.¹⁷⁵

Bei Zens kommt der tanzende Tod sehr häufig vor; nicht nur in den zusammenhängenden Paraphrasen zu den verschiedenen Totentänzen in Form von Radierungen und Malereien, sondern auch in Einzelbildern, wie etwa in den Vorarbeiten zum Lübecker Totentanz aus

¹⁷¹ Koal 2006, S. 111.

¹⁷² Koal 2006, S. 111.

¹⁷³ Verdammt wurde hingegen das unkontrollierte Tanz in Kirchen, auf Friedhöfen und Grabhügeln als heidnisches und sittenloses verdammt Verhalten (belegt durch die Tanzverbote in den spätantiken Konzilsbeschlüssen des 4. und 5. Jahrhunderts sowie in zahlreichen weiteren kirchlichen Rechtsverordnungen).

¹⁷⁴ Jungmann 2006, S. 125.

¹⁷⁵ Jungmann 2006, S. 126.

dem Jahr 2003, wo der Tod als Skelett tanzend, hüpfend und springend – mit oder ohne Verstorbene – dargestellt wird (Abb. 69).¹⁷⁶

Ähnlich wie sie dort die Verstorbenen an der Hand halten, tut dies hier der tanzende Tod mit Gaia. Allerdings handelt es sich hierbei um eine tanzende Einheit; der Tod als Ende des Lebens zusammen mit Gaia, dem Anfang des Lebens.

Gaia, die personifizierte Erde und Mutter des Himmels Uranos und des Meeres Pontos, stellt eine der ersten Götter bzw. Göttinnen und damit Ahnin des Großteils der griechischen Götterwelt dar. Laut Theogonie Hesiods ist Gaia selbst aus dem sogenannten Chaos entstanden. Verehrt wird sie vor allem in Delphi – als erste Inhaberin des Orakels – und in Athen – als Kinderernährerin. Zusammen mit Maria gilt sie als besonders deutliche Ausprägung des sogenannten Mutterarchetypus im Sinne der Analytischen Psychologie Carl Gustav Jungs.

Auch in religiösen Schriften finden sich ähnliche Darstellungen zu einem derart erhöhten Frauentyp, beispielsweise im Buch des Isaja: „Wie die Sonne aufstrahlt in den höchsten Höhen, so die Schönheit einer guten Frau als Schmuck ihres Hauses. Wie die Lampe auf dem Leuchter leuchtet, so ein schönes Gesicht auf einer edlen Gestalt...“ (Isaja, 17ff).¹⁷⁷

Als alles hervorbringende Mutter Erde und somit den Anfang schlechthin darstellend findet sie gemeinsam mit dem tanzenden Skelett, das das Ende symbolisiert, im Zyklus ihre Entsprechung in den darauf folgenden Alpha und Omega. Während das Omega als Zeichen den beiden Figuren unmittelbar folgt und hinter der altarartig hervorgehobenen Nische steht, wird das Symbol des Alphas durch daraufhin folgende Torelemente, Spiegel und Kind ersetzt.¹⁷⁸

5.iv.o) Omega und Gebilde

Eine Station weiter zeigt sich schließlich ein überdimensional großes Omega-Zeichen (Abb. 70).

Das Zeichen des Omega, dem letzten Buchstaben des klassischen, griechischen Alphabets, findet – wie auch der erste Buchstabe Alpha – seinen biblischen Ursprung in der bereits erwähnten „Offenbarung des Johannes“. Dort bezeichnen sich sowohl Gott wie auch Christus als das „Alpha und Omega“, das „Erste und Letzte“ sowie „der Anfang und das

¹⁷⁶ Scheer/Zens 2007, S. 174.

¹⁷⁷ Reisinger 2000, S. 7.

¹⁷⁸ Zens 2000, S. 10.

Ende“ (Offb. 1,8; 1,17; 2,8 und 21,6), womit auf die Wesensidentität beider und auch der gemeinsamen Funktion als Richter hingewiesen wird (Offb. 22,12 und 22,13).¹⁷⁹

Dementsprechend bedeuten auch Alpha und Omega in Gemeinsamkeit das alles Umfassende bzw. Totale.

So zeigt etwa Schmid in seinem Musterbuch das Buch des Lebens mit eingeschriebenem A und Ω , flankiert von den Verfänglichkeitssymbolen der Kerzen, der Sanduhr und einem Kreuz (Abb. 71).¹⁸⁰

Aufgrund der verdoppelten Alpha-Omega-Darstellungen soll nochmals betont werden, dass jedes Leben einen Anfang und ein Ende hat, derer man sich bewusst werden muss.

Dem Zeichen des Omega folgt eine verklumpte Gestalt, bestehend aus senkrechten und waagrechten Elementen, die einzelne Teile erkennen oder vermuten lassen. So kann man in der Senkrechten einen menschlichen, wahrscheinlich weiblichen Torso in schwarzem Korsett erahnen, danach kommt eine lange, breite Verklumpung und ein daran anschließender Tierkopf, wahrscheinlich Hundekopf, als Verlängerung in der Waagrechten sowie eine Art Fuß, auf dem das ganze Gebilde zu stehen scheint.

Insgesamt soll die Gestalt sowohl Mann und Frau wie auch das Tier verkörpern, die schließlich alle wieder ans Tageslicht kommen und der Zyklus von Neuem beginnt (Abb. 72).¹⁸¹

5.iv.p) Kind und Gestalten am Himmel

Die letzte Darstellung zeigt schließlich ein Kind (Abb. 73), das in seiner Haltung ein Stadium zeigen soll, indem es sprechen und laufen lernt und sich auch das erste Mal in einem Spiegel wieder erkennt. In weiterer Folge wird es sich der Sterblichkeit bewusst, womit der Zyklus bzw. der Kreislauf wieder von vorne beginnt.

Das erinnert auch an die Schlussequenz des Stanley Kubrick Films „2001: Odyssee im Weltraum“ mit dem Fötus, der zuerst im Bett liegt und danach im Weltraum schwebt (Abb. 74) – als ein Verweis auf die Anfangssequenz des Filmes, also des neuen Lebens.

Als Ankündigung des Beginns dieses Ablaufs erscheinen am Himmel bereits wieder dunkle Gestalten (Abb. 75). Diese ähneln auf gewisser Weise den Moiren dieses Zyklus' und könnten an dieser Stelle (in unmittelbarer Nähe des Kindes) auch wieder Lebenslauf und –dauer des neuen Menschen festlegen.

¹⁷⁹ Bieger/Imhof/Springer 1998, S. 43.

¹⁸⁰ Seibert 2002, S. 7.

¹⁸¹ Zens 2000, S. 10.

Eine andere Deutungsmöglichkeit ergibt allerdings der Vergleich mit einem Werk Goyas, nämlich „Asmodea“, ebenfalls einem Teil aus den „pinturas negras“ aus 1820-23 (Abb. 76). Goya zeigt eine Art verklumpten Überkörper bzw. janusköpfigen Zwitter¹⁸², bestehend aus zwei verbundenen, in Gewänder gehüllten, teils versteckten Figuren, die sich angstvoll in der düsteren Umgebung besiedelt von Soldaten umsehen, während der eine auf den massiven Felsen mitten in der Gegend deutet. In der Literatur ist man sich aber uneinig, ob es sich dabei um Menschen, Hexen oder Dämonen handelt, die die umgebenden Menschen unter Umständen mit einem Fluch belegen.¹⁸³

Auch dieses Bild wurde von Zens mehrmals zitiert, so etwa im Zyklus zu Goya aus dem Jahr 1981 (Abb. 77), weiters in der Mappe zur Sonette über ein treibendes Jahr, in Verbindung mit Gedichten von Erich Rentrow aus 1982 (Abb. 78), aber auch in der Malerei, wie etwa im Ölbild mit dem Titel „Zwei fliegende Menschen“ aus dem Jahr 1986 (Abb. 79).¹⁸⁴

Ebenso erscheint auch bei Zens eine verklumpte Figur, eingehüllt in breiten Gewändern, ähnlich aufbereitet wie bei Goya, wobei die eine Figur anstatt auf einen Felsen auf eine weitere Gestalt am Himmel deutet, die an eine ummantelten Todesgestalt erinnert.

So kann auch ein sinngemäßer Bezug hergestellt werden; nämlich das angstvolle Erkennen der Sterblichkeit und des Todes.

5.iv.q) Memento Mori am Ende des Bilderzyklus'

Die im Auslauf der Bilderwand befindlichen Elemente, die nicht mehr brennende Kerze und der Totenschädel stellen Memento Mori bzw. Vanitas (Vergänglichkeits-)Symbole dar (Abb. 80).

Bereits die Menschen im 15. Jahrhundert umgaben sich gerne mit Bildern und Gegenständen, die das Vergehen der Zeit und die Eitelkeit des irdischen Lebens symbolisierten. Typische Vergänglichkeitsmotive stellen insbesondere die abgelaufene Sanduhr, der Totenkopf, der Spiegel oder die noch brennende oder bereits erloschene Kerze dar.

Während die Todessymbolik oft auch ganz fein in ein Bild eingearbeitet ist¹⁸⁵, wird sie hier ganz offenkundig dargestellt und betont in seiner Position am Ende des Zyklus' im Ausläufer und damit in der Nähe des Schriftzuges „Eris quod sum“ (Du wirst sein was ich bin),

¹⁸² Hoffmann 2003, S. 238.

¹⁸³ Hoffmann 2003, S. 238; Hughes 2004, S. 403.

¹⁸⁴ Scheer/Zens 2007, S. 85, 87.

¹⁸⁵ <http://www.rowane.de/html/vanitas.htm>.

nochmals dieses Motto, unter dem der gesamte Zyklus steht, und damit sein Wesen als Memento Mori.

Häufig wird ein Memento Mori auch unmittelbar mit einem Schriftzug kombiniert, wie dies etwa im berühmten Beispiel des Emblems „mors vitae initium“ aus dem „Nucleus emblematum“ aus 1611/13 von Gabriel Rollenhagen und Crispin de Passe stattfindet (Abb. 81).

Dort ruht ein Totenschädel auf einer Sanduhr, bespickt mit Ähren und bekrönt mit einer brennenden Kerze, dahinter zeigt sich eine Landschaft mit Grab und Kreuz und einem Trauerzug vor der Stadt mit Kirche. Umgeben wird das runde Bild von einem Schriftband mit den Worten „mors vitae initium“, was soviel bedeutet wie „Der Tod ist Beginn des Lebens“.

Damit wird ähnlich wie in Brunn am Gebirge der unendliche Kreislauf des irdischen Werdens und Vergehens geschildert.¹⁸⁶

Von Zens sind einige Vanitas-Stilleben bekannt; sowohl in der Malerei wie auch in der Druckgrafik. Beispiele für ersteres Medium stellen etwa die Variationen über Antonio de Peredas „Vanitas“-Stilleben aus dem Jahr 1995 (Abb. 82) dar, wo die typischen Vergänglichkeitssymbole dargestellt werden, wie die noch brennende oder bereits erloschene Kerze, verschiedene Arten von Uhren, insbesondere die Sanduhr, Totenschädel usw., darüber erhaben immer wieder eine Engelsgestalt, die die Vanitas selbst oder einen Gesandten oder Vermittler dieser symbolisiert.¹⁸⁷

Ebenso zeigt der Künstler ein Vanitas-Stilleben in Radierungen, etwa 1986 im Rahmen der Palermo Werke, wo neben dem Totenschädel Gegenstände der Geometrie wie ein Zirkel und ein rechter Winkel dargestellt sind (Abb. 83) oder etwa 2002, wo der Totenschädel mit Blumenelementen, wahrscheinlich der Rose, wiedergegeben wird (Abb. 84).¹⁸⁸

5.v) Die zwei Dimensionen Himmel und Erde

Die Gliederung in blaue Himmel- und dunkle Erdzone mittels durchgehend ansteigender Linie zeigt – wie auch schon erwähnt – das Unter-die-Erde-Gehen (des sterblichen Körpers) nach dem Tod, indem man unter der Erdoberfläche verschwindet. Diese Idee des Gemäldezyklus' steht im Einklang zu den architektonischen Elementen des in-den-Erdboden-versenkt-seins und der Erdanschüttung der Außenwand, wodurch das Grabhügel-Konzept aufgeht.

¹⁸⁶ Drees 2005, S. 77-78.

¹⁸⁷ Jelinke/Zens 1998, S. 90.

¹⁸⁸ Scheer/Zens 2007, S. 96, 170.

Der zweite Teil des Zyklus' mit der sich immer mehr öffnenden Himmelszone wiederum entspricht dem Lichtkranz unter dem Kapellendach sowie dem hoch aufsteigenden gläsernem Turm, der eine direkte Verbindung mit dem Himmel aufsucht. Dieser Teil spricht die Seele an, die in den Himmel emporsteigt und unsterblich ist.

Hinter diesen Ideen steht etwa die Vorstellung der christlichen Tradition des Dualismus von Körper und Seele, wobei die Seele als das Wesentliche des Individuums, damit als unsterblich gilt und (unter Berücksichtigung der Himmel-Hölle-Fegefeuer-Vorstellung) in den Himmel auffährt, während der Körper als bloßes Mittel zum Zweck (des Lebens auf der Erde) dient, mit der Sünde in Verbindung gebracht wird, mit der Zeit verwest und sozusagen dem Erdboden gleich wird. Am Tag des Jüngsten Gerichts soll die ewige Seele mit einem transformierten Leib schließlich wiedervereinigt werden.¹⁸⁹

Vergleichbare Konzepte begegnen uns jedoch auch in andern Kulturen.

So glaubt man etwa in der griechischen Kultur nach Platon, dem Begründer der klassischen Unsterblichkeitslehre, dass der Mensch eine vom äußeren Körper lösbare Seele besitzt, die bereits im Leben vorhanden ist und sich beim Tod mit dem letzten Atemzug vom Körper trennt. Während der Körper schließlich in sich zusammenfällt, bleibt die Seele unversehrt und besteht weiter, sodass der Tod als Übersiedelung der Seele an einen anderen Ort bzw. in ein anderes Leben gesehen werden kann. Die reinen Seelen kommen folglich zu Gleichgesinnten, um bei ihnen glücklich zu sein und die unreinen Seelen an einen Reinigungsort, dem Tartaros, wo sie zuvor noch Buße tun müssen.¹⁹⁰

Ein ähnliches System besteht weiters in der chinesischen Kultur. Ein älteres chinesisches Konzept, das vom 11. vorchristlichen Jahrhundert bis 256 vor Christi und teilweise noch heute praktiziert wird, geht dabei von zwei Seelen aus– „yin“ und „yang“, wobei „yin“, die weibliche, dunkle Seele, dem Körper in die Unterwelt, zu den gelben Quellen, folgt und dort beschützt und „yang“, die männliche, helle Seele, den Körper verlässt, ins Universum wandert und dort als Ahn verehrt werden kann.¹⁹¹ Die konfuzianische Lehre nennt hierfür das Gegensatzpaar „po“, die Körperseele bzw. den Schattengeist und „hun“, die Hauchseele bzw. den Lichtgeist (sowie „qi“, dem Lebensodem) als Bestandteile jedes Menschen (adäquat zu yin und yang), wobei beim Tod „po“ in die Erde zurückkehren und „qi“ emporsteigt und zu strahlendem Licht wird, zu „hun“.¹⁹²

¹⁸⁹ Jones 1999, S. 188.

¹⁹⁰ Alm 1995, S. 47.

¹⁹¹ Jones 1999, S. 188-189.

¹⁹² Fiedeler 1993, S. 135-136.

Im weiteren Sinn kann der Zyklus jedoch auch im Sinne der hinduistischen Tradition, in der an einen endlosen Kreislauf von Geburten, Tod und Wiedergeburten geglaubt wird, wobei die Einzelseele „Ātman“ nach dem Tod in einen Wiedergeburtskreislauf (samsara) kommt bis sie sich durch reines Karma darauf befreien kann (moksha) und endgültig zu „Brahman“, der All-/Weltseele, heimkehren kann.¹⁹³

Ähnliches gilt für die buddhistischen Religion, wonach die Seele, genannt „der Wissener“, einen endlosen Kreislauf von Geburten, Tod und Wiedergeburten durchlaufen muss (samsara), um schlussendlich mit reinem Karma aus dem Kreislauf erlöst zu werden, zum wahren Selbst, „Ātman“, zu finden und ins Nirvana, dem Zustand vollendeter Seelenruhe, einzugehen.¹⁹⁴

Ähnliches gilt für den jüdischen und islamischen Glauben mit dem Glauben an ein Kommen des Messias, der Auferstehung der Toten und der Unsterblichkeit der Seele.¹⁹⁵

In Zusammenhang mit dem Aspekt des „Unter-die-Erde-gehens“ stellt sich weiters die Frage nach den Formen der Bestattungen in den jeweiligen Kulturen.

Heutzutage besteht eine Vielzahl an unterschiedlichen Bestattungsformen (siehe Übersichtsgrafik von in Europa und Asien üblichen Bestattungsarten); in Österreich werden etwa Folgende angeboten: Erd-, Gruft-, Feuer-, See- und Diamantbestattungen.¹⁹⁶

Weitere Bestattungsarten sind etwa die Baum-/Naturbestattung¹⁹⁷, wie es sie schon länger etwa in Deutschland und der Schweiz gibt und auch wahrscheinlich auch schon bald in Österreich legalisiert wird (erster österreichischer „Wald der Ewigkeit“ in Mauerbach in Wien geplant¹⁹⁸), die Bestattung auf einer Aschenstreuwiese¹⁹⁹, z.B. in Pressburg²⁰⁰, die Luft-

¹⁹³ Alm 1995, S. 15; www.religion-online.info/hinduismus/themen/wiedergeburt.

¹⁹⁴ Alm 1995, S. 23; www.religion-online.info/buddhismus/themen/info-wiedergeburt.

¹⁹⁵ Jones 1999, S. 187; www.religion-online.info/judentum/themen/tod-info; www.religion-online.info/islam/themen/tod-info.

¹⁹⁶ Erdbestattung: traditionelle Bestattung in einem Sarg in der Erde; Gruftbestattung: Bestattung in einem Sarg oder in einer Urne in einer gemauerten Grabstätte als Memorial oder Familiengrabstätte; Feuerbestattung: Einäscherung in Krematorium und Beisetzung der Asche mit oder ohne Urne (auch Voraussetzung für viele andere Bestattungsformen); Seebestattung: eine Form der Feuerbestattung, wobei die Urne mit der Asche in der Ostsee, Nordsee oder in der Adria dem Meer übergeben wird; Diamantbestattung: eine Form der Feuerbestattung, aus einem Teil der Asche wird ein Diamant geschliffen, die verbleibende Asche wird auf herkömmliche Art beigesetzt (www.bestatter.at).

¹⁹⁷ Baum-/Waldbestattung: eine Form der Feuerbestattung, wobei die Asche in einer biologisch abbaubaren Urne an einer Baumwurzel beigesetzt wird (www.katholisch.de/36488).

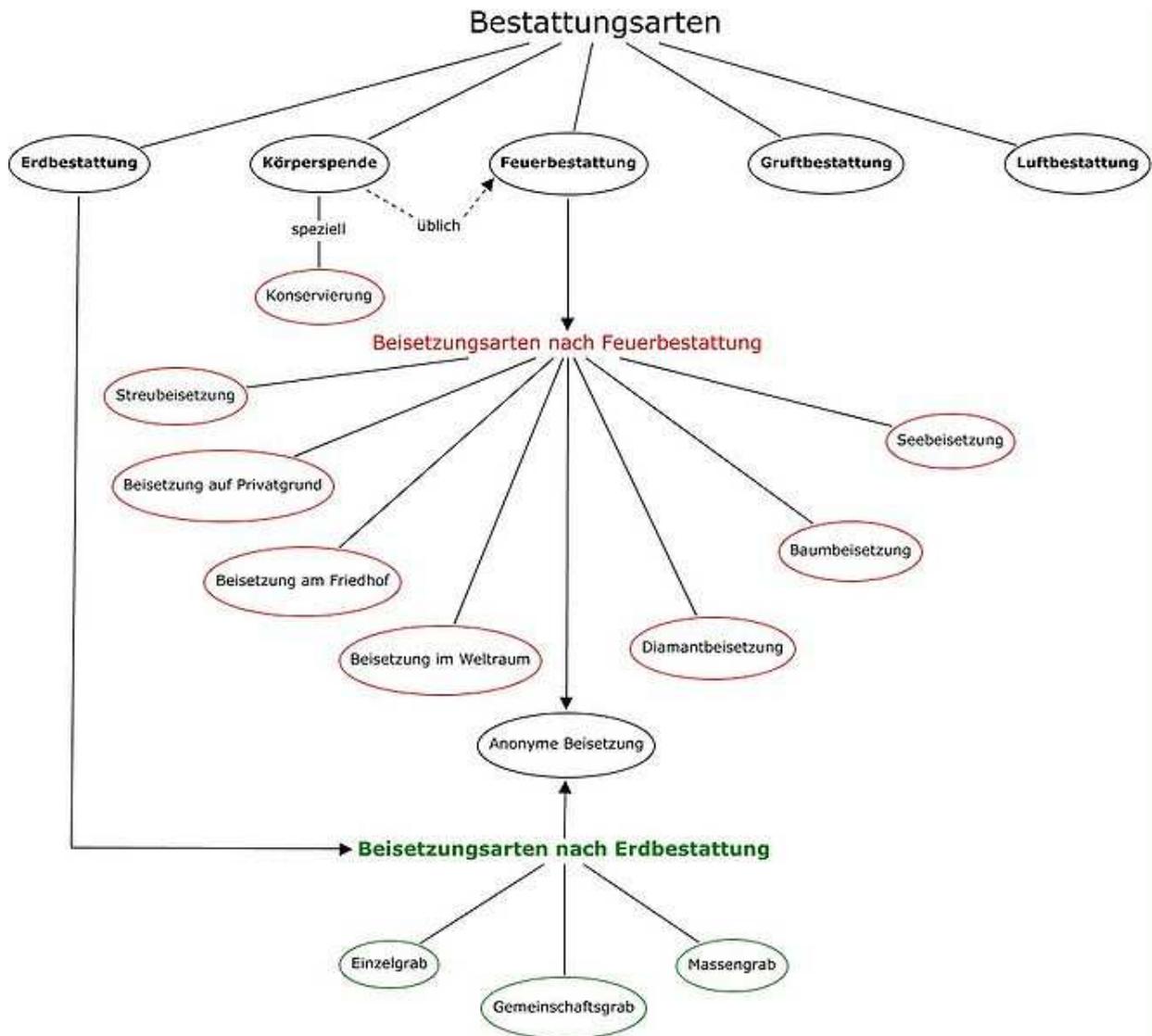
¹⁹⁸ www.traueranzeige.at/begräbnis-weitere_bestattungsarten.

¹⁹⁹ Bestattung auf einer Aschenstreuwiese: eine Form der Feuerbestattung, wobei die Asche auf einer Wiese frei verstreut wird (www.katholisch.de/36260).

²⁰⁰ www.traueranzeige.at/begräbnis-weitere_bestattungsarten.

/Flugbestattung²⁰¹, die in Tschechien und Frankreich angeboten wird²⁰², weiters die fernöstliche Himmels-/Vogelbestattung²⁰³, die hauptsächlich in Tibet, aber auch in der Mongolei, in Persien und in Indien ritualisiert wird²⁰⁴, die anonyme Bestattung²⁰⁵, die häufig in Großstädten angewendet wird, und noch einige weitere, wie etwa der nachfolgenden Übersicht von in Europa und Asien üblichen Bestattungsarten zu entnehmen ist.

Übersicht von in Europa und Asien üblichen Bestattungsarten



Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bestattung>

²⁰¹ Luft-/Flugbestattung: Bestattung durch Verstreuen der Asche aus einem Heißluftballon, Hubschrauber oder Flugzeug heraus (www.katholisch.de/36262).

²⁰² www.katholisch.de/36036.

²⁰³ Himmels-/Vogelbestattung: Bestattung auf Türmen mittels Zerteilung der Körper und Fraß durch Greifvögel.

²⁰⁴ <http://bestatterweblog.de/archives/Himmelsbestattung,-Vogelbestattung-was-ist-das/3821>.

²⁰⁵ Anonyme Bestattung: Beisetzung ohne Namen oder erkennbarem Grabplatz, meist als anonyme Urnenbeisetzung (www.katholisch.de/36489).

Mit Abstand am häufigsten werden in den katholisch geprägten Staaten Erd- und Feuerbestattungen in Anspruch genommen.

Die Feuerbestattung galt bis zur Christianisierung als die übliche Bestattungsform in Europa, so bei den Römern, Kelten und Germanen. Die christlichen Bestattungsformen, wie die Beerdigung, entwickelten sich aus biblisch-israelischer und antiker Tradition, insbesondere aus dem Glauben an die körperliche Auferstehung und den Reliquienkult, der mit der Verehrung der Märtyrergebeine begann. Durch die Steigerung der Bevölkerungszahl, das Wachstum der Städte, den daraus erfolgenden hygienischen Problemen und folglich Verlegung der Friedhöfe außerhalb der Stadt wurde die Feuerbestattung im 19. Jahrhundert schließlich wieder eingeführt. Bis ins 20. Jahrhundert wurde diese Bestattungsform jedoch von der katholischen Kirche kritisiert, bis sie durch den Beschluss des Zweiten Vatikanischen Konzils der Erdbestattung gleichgestellt wurde, sodass seit 1963 Erd- und Feuerbestattung gleichgestellt sind.²⁰⁶

Trotzdem genießt die traditionelle Erdbestattung gegenüber der Feuerbestattung noch bis heute Vorrang; doch die prozentuelle Aufteilung in den Ländern ist sehr verschieden. So zeigt etwa die aktuelle Statistik in Österreich rund 78% Erd- und 22% Feuerbestattungen²⁰⁷; die prozentuelle Aufteilung in Deutschland zeigt bei ca. 95%igem Anteil von Erd- und Feuerbestattungen an allen erlaubten Bestattungsformen rund 55% Erd- und 45% Feuerbestattungen.²⁰⁸

²⁰⁶ www.bestatter.at; Hemmer/Höferl/Hollos 2003, S. 4-5.

²⁰⁷ www.bestattungwien.at/bw/ep/channelView.do/channelId/-26253/pageTypeld/13569.

²⁰⁸ www.katholisch.de/36259.

Eine EU-weite Bestattungsstatistik ist etwa aus dem Jahr 1998 vorhanden und zeigt auch in den anderen EU-Staaten ähnliche prozentuelle Aufteilungen:

EU-Bestattungsstatistik 1998:

	Todesfälle	Krematorien	Kremationen	Anteil in %	Erdbestattungen	Anteil in %
Belgien	104.583	10	32.389	30,97	72.194	69,03
Dänemark	58.490	32	41.594	71,11	16.896	28,89
Deutschland	852.382	113	332.914	39,06	519.468	60,94
Finnland	49.262	20	11.834	24,02	37.428	75,98
Frankreich	540.497	74	80.534	14,90	459.963	85,10
Griechenland	k.A.	n.a.	k.A.	n.a.	k.A.	n.a.
Großbritannien	614.910	238	439.145	71,42	175.765	28,58
Irland	32.000	1	1.460	4,56	30.540	95,44
Italien	576.911	33	23.613	4,09	553.298	95,91
Luxemburg	k.A.	1	k.A.	n.a.	k.A.	n.a.
Niederlande	137.482	54	66.322	48,24	71.160	51,76
Österreich	78.339	10	14.139	18,05	64.200	81,95
Portugal	k.A.	n.a.	k.A.	n.a.	k.A.	n.a.
Schweden	93.271	72	63.273	67,84	29.998	32,16
Spanien	330.000	54	35.995	10,91	294.005	89,09

Quelle: The Cremation Society of Great Britain

Die Häufigkeit der Feuerbestattungen nimmt allerdings stetig zu, insbesondere in größeren Städten, da die Pflege dieser Bestattungsform in einer Urne weniger zeit- und kostenintensiv ist.²⁰⁹ Die gleichen Gründe spielen auch bei der steigenden Anzahl an anonymen Bestattungen die maßgebende Rolle, insbesondere wenn nahe Angehörige zur Grabpflege fehlen oder zu weit wegwohnen.²¹⁰

Nach Glaubensrichtung kategorisiert bevorzugen die Christen eindeutig die Erdbestattung (mit einem Sarg); bei den Islamisten ist ausschließlich die Erdbestattung zugelassen (mit dem Leichnam nur in Leinentücher gewickelt); bei den Juden ist die Erdbestattung ebenso fest vorgeschrieben (in Israel mit dem Leichnam in Leinentüchern gehüllt, außerhalb Israels in einer einfachen Holzkiste mit einer kleinen Menge der heiligen israelischen Erde oder einem Stein aus Israel). Im Hinduismus werden die Leichen der Verstorbenen prinzipiell öffentlich verbrannt, in Europa wegen der Bestattungsregelungen jedoch im Krematorium verbrannt. Ebenso wird der Tote im Buddhismus verbrannt und die Asche beerdigt.²¹¹

²⁰⁹ www.katholisch.de/36260.

²¹⁰ www.katholisch.de/36489; www.bestattungshof.de/uebersicht-bestattungsmoeglichkeiten.

²¹¹ www.religion-online.info.

Das Gesamtwerk in Brunn am Gebirge, die Architektur und die Malerei erinnert aufgrund des Elements des Unter-die-Erde-Gehens primär an die Erdbestattung, wo der Körper auch direkt unter die Erde befördert wird. Doch ist dieses Prinzip wieder im weiteren Sinn zu verstehen, sodass zumindest auch die Bestattungsformen mit der Einäscherung mitumfasst werden können, wo die Asche beerdigt wird oder anderwärtig mit der Erde in Verbindung tritt.

5.vi) Wirkung der Bilder auf den Betrachter

Bereits beim Eintritt in die Pfarrkirche kann man als Besucher feststellen, dass die Bilder keine einzelnen, von einander völlig unabhängigen Darstellungen sind, sondern dass – trotz der Akzentuierung und Abgrenzung durch Holzsäulen – ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen besteht und damit eine genaue Bilderabfolge entsteht.

Auch dass die Bilder inhaltlich und stilistisch auf die Architektur und die nähere Umgebung Bezug nehmen, wurde bereits erläutert (siehe unter Kapitel 5.v)

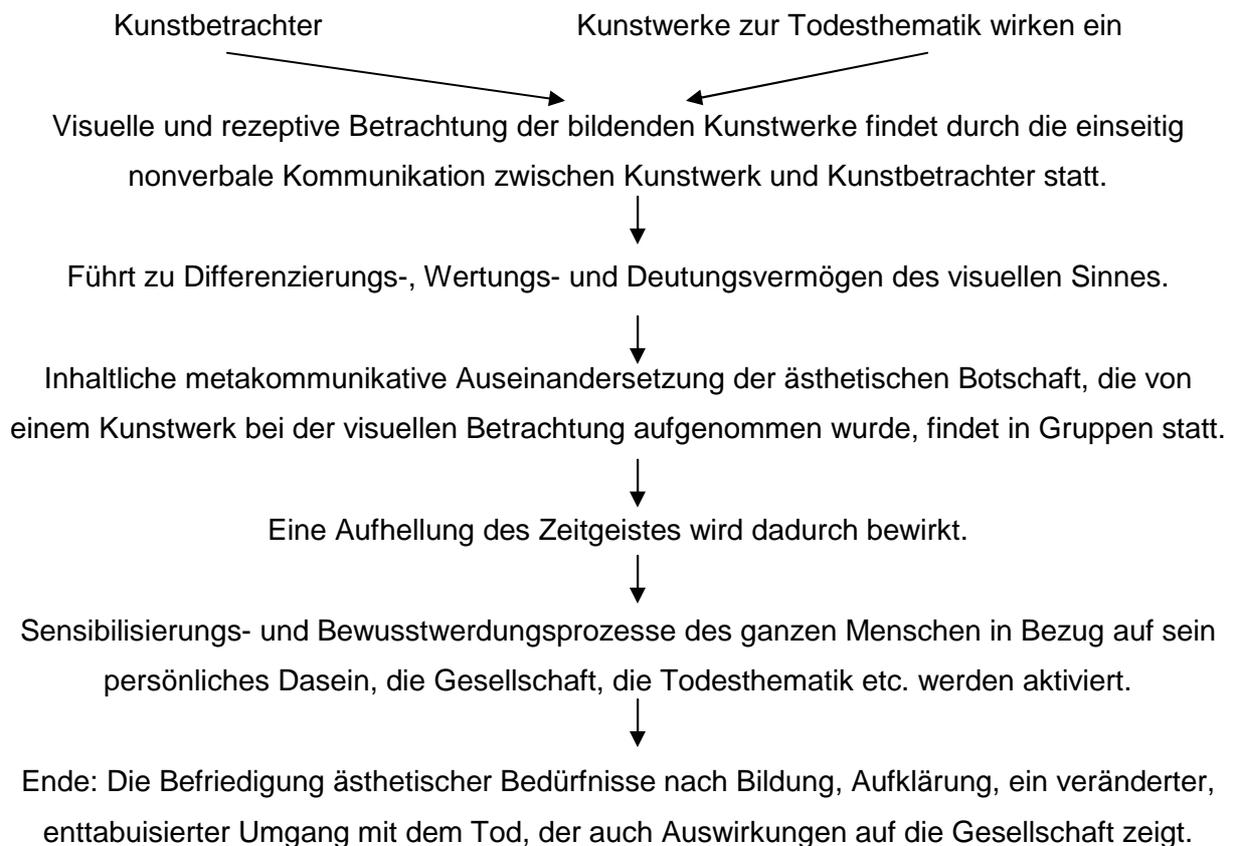
Ebenso fällt weiters auf, dass diese Bilderfolge eine Beziehung zum Betrachter aufbaut, indem sie nicht nur teilnahmslos den Raum umrundet, sondern durch Inhalt und stilistische Merkmale direkten Kontakt zum Betrachter aufbaut. Einige der Figuren sind frontal dem Betrachter gegenüber dargestellt, ihre Augen scheinen uns geradewegs anzusehen und zu verfolgen.

Am markantesten zeigt sich dies im Todesengel, der vollkommen bildparallel aufgebaut ist und mit seiner imposanten, flächeneinnehmenden Erscheinung direkten Kontakt mit dem Betrachter aufnehmen will. Ebenso scheint uns die sichelnde Todesgestalt mit seinen schweren Schritten entgegen zu stampfen, die Mittlere der drei Moiren blickt uns direkt entgegen und auch die Auferstehenden starren uns unmittelbar an.

Die Intention dahinter besteht in der Bewusstmachung und der Veranschaulichung der eigenen Sterblichkeit (und der naher Personen) sowie in der Funktion der Figuren als versöhnliche Vermittler zwischen Leben und Tod.

Dass Kunst als Medium zur Enttabuisierung des gegenwärtig existierenden Todesverständnisses in der Gesellschaft beitragen kann, haben bereits zahlreiche wissenschaftliche und sozialpädagogische Arbeiten gezeigt.

So beschreibt diesen Prozess etwa *Andrea Füchtemeier* folgendermaßen:²¹²



²¹² Füchtemeier 1998, S. 99.

5.vii) Schlussbemerkungen

Die Grundidee der Friedhofskapelle und seiner Gestaltung soll allen Konfessionen entsprechen; es gibt keine Festlegung auf das Christentum. Dies erschließt sich nicht zuletzt aus dem jederzeit entfernbaren Vortragskreuz.

Die einzelnen Darstellungen aus den verschiedenen Bereichen der christlichen Religion, der griechischen Mythologie usw. (eine Geschichte zur Apokalypse des Johannes, aus Engel und Gespenster, Todesboten und Rufer zur Auferstehung, in ewigem Kreis von Leben, Vergehen und neuem Leben²¹³) hat der Künstler nicht aufgegriffen, um eine Deutung im Sinne des Festmachens am Dogma einer Religion²¹⁴ zu schaffen. Vielmehr erzählt Zens hier (nach genauer Planung und Vorbereitung) mittels verschiedener Elemente aus unterschiedlichen Religionen und Kulturkreisen eine universelle Geschichte, die für alle Menschen gilt.

Unbestreitbar ist jedoch Zens Vorliebe im Bereich der Mythologie die der Griechen; in Form des Fährmanns Charon, der Schicksalsgöttinnen sog. Moiren, der Mutter Erde Gaia und den am Himmel schwebenden Gestalten, wie sich übrigens auch in anderen Werken bzw. ganzen Werkreihen zeigt, etwa in den zahlreichen Moiren-Darstellungen, die bereits angesprochen wurden, oder im „m2-Zyklus“, der 1987 für das Niederösterreichische Landesmuseum entstand und 6 berühmte Paare größtenteils aus der griechischen Mythologie enthielt (Zeus und Hera, Amor und Psyche, Helena und Paris, Apollo und Marsyas, Daedalus und Ikarus, Demeter und Proserpina).²¹⁵

Das Besondere am m2-Zyklus besteht darin, dass es sich um bildliche Neuschöpfungen bzw. Textparaphrasen handelt; Ausgangspunkt waren also nicht andere Bilder (wie etwa bei den Paraphrasen zum Basler Totentanz usw.), sondern die Texte der griechischen Mythologie-Geschichten.

Bei seinem Kontrastprogramm an formal gegensätzlichen Paaren, wo es um die Darstellung von Bewegung und Empfindlichkeiten geht – wie das Nackte und das Bekleidete, das Aktive und das Passive, das Männliche und das Weibliche usw. – verwendet er anstatt herkömmlichen Bildtraditionen ganz unterschiedlich vorgefundenes Vorlagenmaterial.²¹⁶

²¹³ Winkler/Zens 2002, S. 10-12.

²¹⁴ Reisinger 2000, S. 12-13.

²¹⁵ Zens 1987.

²¹⁶ Zwarel 1990, S. 10-11.

Hier kann man nun gewisse Parallelen zu Zens Werk in Brunn am Gebirge ziehen, wo für die einzelnen Motive ähnlich vorgegangen wurde.

So dachte Zens an die einzelnen Figuren und deren Bedeutung laut Mythologie usw. und verwendete für sie unterschiedliche Formensprachen, sodass auch einige Darstellungsweisen an andere Künstler erinnern. Doch ist das Programm bzw. die Zusammenstellung der einzelnen Motive in den Zyklus eine komplette Neuschöpfung.

Eine weitere markante Auffälligkeit ist die starke Anlehnung an Francisco de Goya, zu dem Zens im Laufe der Jahre eine regelrechte Obsession entwickelte. In einem Interview äußerte sich der Künstler hierzu folgendermaßen: „Man versucht sich gern an Aufgaben, die unbewältigbar erscheinen. An Goya beiße ich seit Jahrzehnten herum bis heute. Goya geht weit über alles hinaus, was in seiner Zeit war. Von Goya existieren Bilder, da weiß kein Mensch, was darauf dargestellt ist. Mit Goya beginnt die Moderne.“²¹⁷

Die einzelnen Figuren wirken auf den Betrachter teils bedrohlich, erschreckend und gespenstisch, dann aber wieder versöhnlich, freudig und gelöst.

Dabei erscheinen sie in intensiven, leuchtenden Farben, die in sehr dynamischem und bewegtem Pinselduktus auf die Fläche aufgetragen wurden vor dem ebenso intensiv ausgeführten Hintergrund nacheinander aufgereiht. Dort nehmen sie mit dem Betrachter Kontakt auf und versuchen ihn so, mit seinem Tod zu vermitteln und sich mit seiner Sterblichkeit auseinanderzusetzen.

²¹⁷ http://www.morgen.at/htm/downloads/0108_Zens-Portrait.pdf.

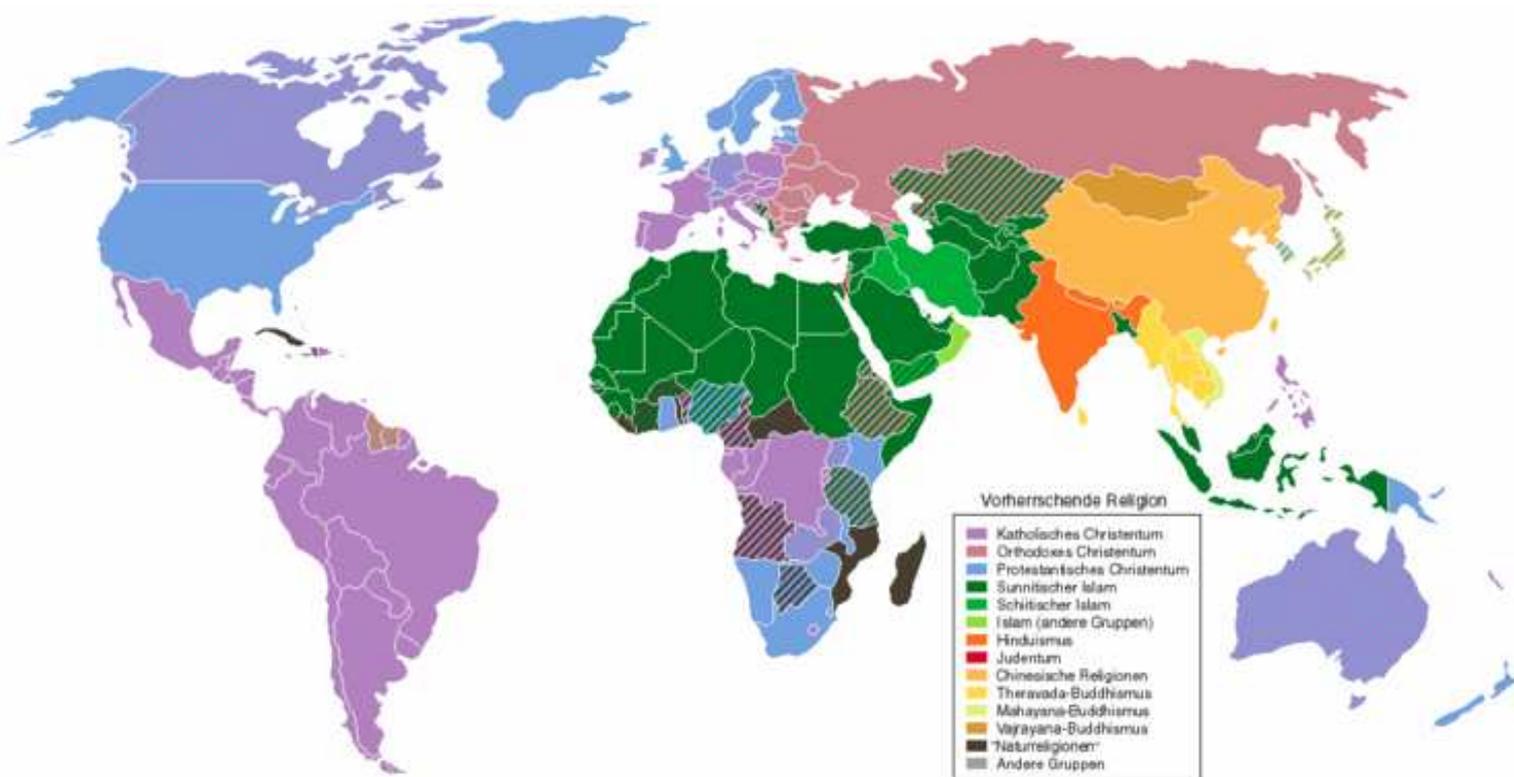
6) Religionen und Todesbilder

Aufgrund meiner Schlussfolgerung – die Grundidee in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge sei die, alle Konfessionen anzusprechen – möchte ich mich nun den damit angesprochenen verschiedenen Religionen der Welt und der religiösen Situation in Österreich widmen und weiters eine der damit in Bezug stehende Personenvereinigungen, die Europäischen Totentanzvereinigung (ETV) nennen, zu deren zahlreichen Mitgliedern auch Herwig Zens zählt.

6.i) Die Religionen der Welt im Überblick

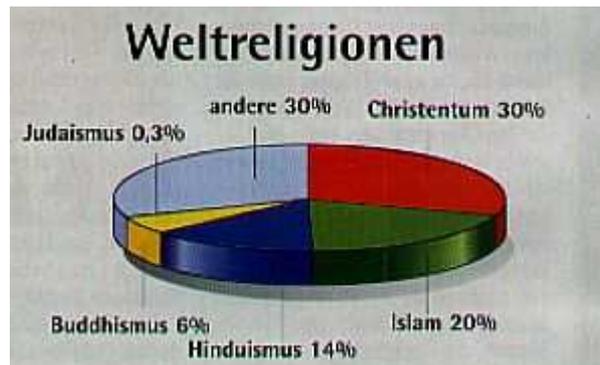
Um einen allgemeinen Überblick über die Regionen der Welt zu erlangen, sollen die beiden folgenden Grafiken „Verteilung der Religionen auf der Erde“ und „Weltreligionen“ dienen. Dabei wird klar, dass für eine knappe Mehrheit der religiösen Menschen weltweit Zugehörigkeit zum Christentum im Allgemeinen besteht, zurückzuführen auf sein Wesen als „missionierende Weltreligion“. Dem folgt der Islam, Hinduismus, Buddhismus und schließlich das Judentum als die weiteren 4 großen Weltreligionen.²¹⁸

Verteilung der Religionen auf der Erde



Quelle: <http://www.lexas.net/laenderkatalog/weltreligionen/index.asp>

²¹⁸ <http://www.weltreligionen.de>;
<http://www.bildungsservice.at/rpi/medien/inhalt/Weltreligionen/Weltreligionen.htm>.



Quelle: http://www.rodiehr.de/c_05_bibel_weltreligionen

Die folgenden ersten Tabellen und Diagramme zeigen Auswertungen von Stefan Wittmann, der sich seinerseits auf Auswertungen von Todd M. Johnson und David B. Barrett, Research Professor of Missiometrics an der Regent University und Hon. Research Advisor bei den United Bible Societies, stützt, die diese auf ihrer "Global Evangelization Movement" - Webseite veröffentlichten.²¹⁹

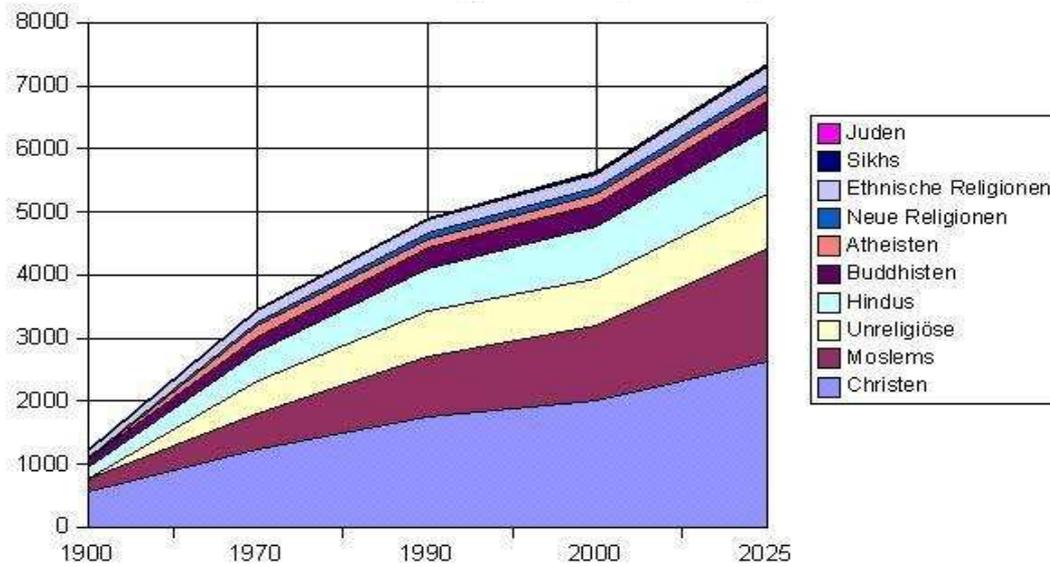
Zu erkennen sind hierbei die zahlenmäßige und prozentuale Verteilung der verschiedenen Religionen der Welt für die Jahre 1900, 1970, 1990, 2000 und 2025, wobei letztere Schätzungen aufgrund der bisherigen Entwicklung darstellen.

Weltreligionen (in Mio.)					
	1900	1970	1990	2000	2025
Christen	558,1	1236,4	1747,5	1999,6	2616,7
Moslems	199,9	553,5	962,4	1188,2	1784,9
Unreligiöse	3,0	532,1	707,1	768,2	875,1
Hindus	203,0	462,6	686,0	811,3	1049,2
Buddhisten	127,1	233,4	323,1	360,0	418,3
Atheisten	0,2	165,4	145,7	150,1	159,5
Neue Religionen	5,9	77,8	92,4	102,4	114,7
Ethnische Religionen	117,6	160,3	200,0	228,4	277,2
Sikhs	3,0	10,6	19,3	23,3	31,4
Juden	12,3	14,8	14,2	14,4	16,1

Quelle: http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm

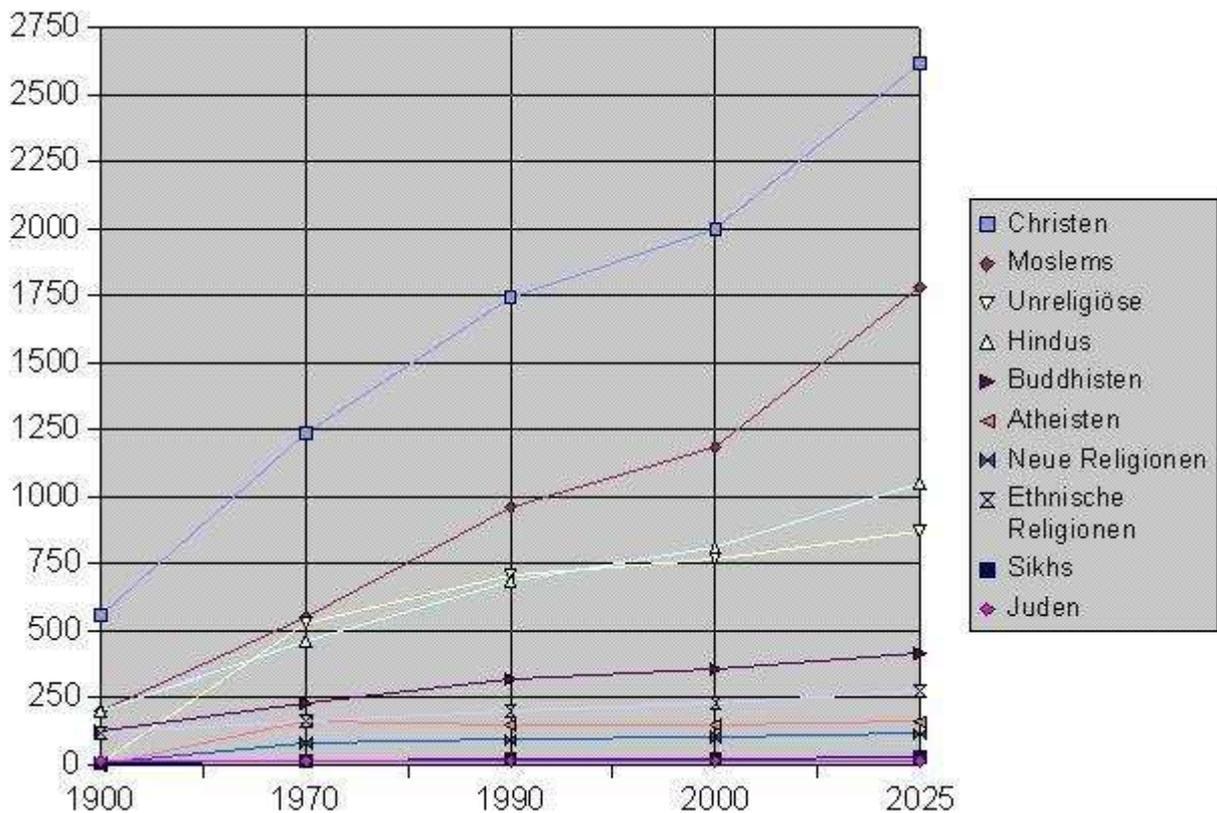
²¹⁹ http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm.

Weltreligionen (in Mio)



Quelle: http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm

Entwicklung der einzelnen Religionen in absoluten Zahlen (in Mio)



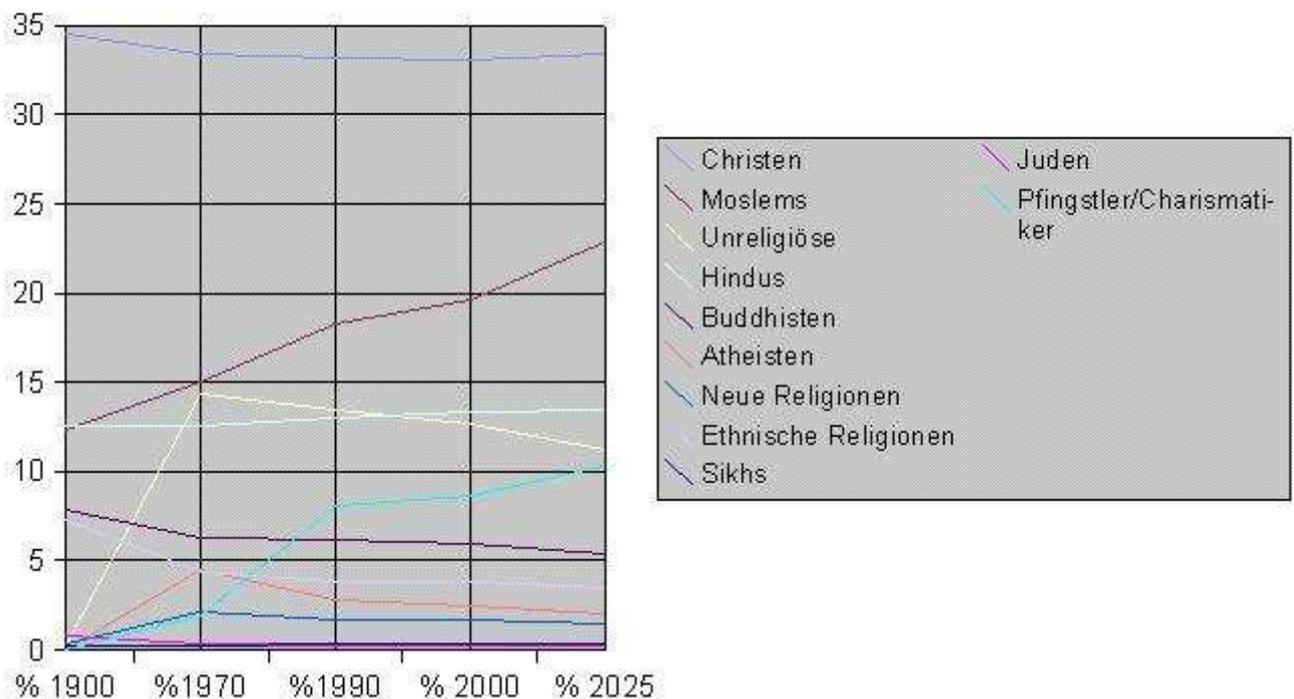
Quelle: http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm

Prozentuale Verteilung der Religionen weltweit						
	%1900	%1970	%1990	% 2000	% 2025	Vielfache*
Christen (gesamt)	34,46	33,45	33,18	33,02	33,45	0,96
Moslems	12,34	14,98	18,27	19,62	22,81	1,59
Unreligiöse	0,19	14,4	13,43	12,69	11,19	66,79
Hindus	12,53	12,52	13,03	13,40	13,41	1,07
Buddhisten	7,85	6,31	6,14	5,95	5,35	0,76
Atheisten	0,01	4,47	2,77	2,48	2,04	248,00
Neue Religionen	0,36	2,10	1,75	1,69	1,47	4,69
Ethnische Religionen	7,26	4,34	3,80	3,77	3,54	0,52
Sikhs	0,19	0,29	0,37	0,38	0,40	2,00
Juden	0,76	0,40	0,27	0,24	0,21	0,32
Pfingstler/Charismatiker	0,06	1,95	8,08	8,65	10,37	144,17

Quelle: http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm

* gibt an, um wie viel sich der prozentuale Anteil einer Religion an der Gesamt-Weltbevölkerung zwischen 1900 und 2000 vervielfältigt hat.

Religionen mit ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung



Quelle: http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm

Aus der Tabelle „Weltreligionen“ und den Diagrammen „Weltreligionen“ und „Entwicklung der einzelnen Religionen in absoluten Zahlen“ ist ersichtlich, dass das Christentum mit 558 Mio. Anhängern im Jahr 1990 und fast 2000 Mio. im Jahr 2000 – ein Anstieg um fast das 4fache – die weltweit verbreitetste darstellt, gefolgt von den Moslems mit 200 Mio. Anhängern im Jahr 1900 und 1188 Mio. im Jahr 2000 – eine Erhöhung um das 6fache.

Dem folgen der Hinduismus und die Gruppe der Unreligiösen, die sich in der zahlenmäßigen Höhe abwechseln; schließlich die Buddhisten, die Ethnischen Religionen und die Atheisten, die recht konstant bleiben und als letzte größere Gruppe die Neuen Religionen, die langsam, aber konstant anwachsen.

Einer der Hauptfaktoren für den extremen zahlenmäßigen Anstieg der Religionen ist sicherlich der ebenso erfolgte Wachstum der Weltbevölkerung, die in den letzten 100 Jahren von 1,6 Milliarden auf 6,1 Milliarden Menschen anstieg.

So hat sich in Indien, wo heute eine Milliarde Menschen leben, auch der Anteil der Hindus entsprechend erhöht, ebenso die kleine Gruppe der Sikhs. Ebenso wächst die röm.-kath. Kirche, die zwar insbesondere in der westlichen Welt viele Mitglieder verlor, jedoch aufgrund des starken Bevölkerungswachstums weltweit zahlenmäßig an der Spitze blieb.

Dementsprechend blieb bei den Religionen der Anstieg aus, deren Anhänger in den Ländern leben, die ein nur geringes Bevölkerungswachstum erleben, wozu etwa die Buddhisten (127 Mio. Anhänger 1990 und 360 Mio. 2000) und Atheisten (200.000 Anhänger 1990 und 150 Mio. 2000) zu zählen sind. Die Atheisten etwa wuchsen seit 1900 um das 750-fache an, jedoch nimmt ihr prozentualer Anteil an der Weltbevölkerung immer mehr ab, da die absolute Zahl ihrer Anhänger stagniert.

Weitere Aspekte für den zahlenmäßigen Anstieg der einzelnen Religionen stellten etwa diverse Bewegungen dar; wie etwa Missionen, durch die der Islam profitierte und so immer mehr Anhänger insbesondere in Asien bekam oder die pfingstlich-charismatische Bewegung, die das Christentum anwachsen ließen.

Anhand den Tabellen „Prozentuale Verteilung der Religionen weltweit“ und dem Diagramm „Religionen mit ihrem Anteil an der Gesamt-Bevölkerung“ kann man schließlich erkennen, welche Glaubensrichtung – unabhängig von der steigenden Weltbevölkerung – ihre Anhängerschaft im 20. Jahrhundert ausbauen konnte.

Auffallend hierbei ist der Atheismus, der seinen Anteil erst um das 248-fache vergrößern konnte, nun aber wieder am schrumpfen ist und laut Zukunftsprognosen bald unter die 2 Prozent fallen dürfte.

Eine interessante Entwicklung zeigt sich weiters beim Islam, der als einzige große Religion seinen Einfluss ständig ausweiten konnte und einen Anstieg um das 1,6fache aufweisen kann.

Besondere Werte zeigen sich weiters bei der pfingstlich-charismatischen Bewegung (ein Zweig der Christenheit, der um 1900 entstand), die ihren Anteil um das 144-fache vergrößern konnte und Schätzungen zufolge auch weiterhin stark ansteigen wird, sodass sie bald mehr als 10% der Weltbevölkerung einnehmen wird. Ebenso wuchsen die Gruppen der Unreligiösen um das 67-fache, der Neuen Religionen um das 5-fache und der Sikhs um das 2-fache, blieben jedoch nach diesem extremen Anstieg in den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts bis heute konstant und verlieren eher wieder an Anhänger. Das Christentum wie auch der Hinduismus hingegen stagnierten in ihrer Gesamtheit, während die Buddhisten und Ethnischen Religionen deutlich an prozentualer Anhängerschaft verloren.

6.ii) Die Religion in Österreich

Um auf die Situation der Religion in Österreich einzugehen, beziehe ich mich im Weiteren auf Studienergebnisse von Christian Friesl, Regina Polak und Ursula Hamachers-Zuba, die mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung den Wertewandel der Österreicher und Österreicherinnen 1990 bis 2008 aufzeigen.

Demzufolge zeichnet sich Europa durch seinen Religionspluralismus aus, wobei Österreich zu den Ländern mit überdurchschnittlich hoher Religiosität gehört. Es herrschen eine Vielfalt an Konfessionen und Religionen, ausdifferenziertes Religionsrecht und ein zunehmender ökumenischer und interreligiöser Dialog, wobei laut Statistik jedoch antisemitische und antiislamische Einstellungen immer mehr zunehmen.²²⁰

Bevölkerung nach dem Religionsbekenntnis und Bundesländern 1951 bis 2001						
Religionsbekenntnis	1951	1961	1971	1981	1991	2001
Insgesamt	6.933.905	7.073.807	7.491.526	7.555.338	7.795.786	8.032.926
Römisch-katholisch	6.170.084	6.295.075	6.548.316	6.372.645	6.081.454	5.915.421
Evangelisch (AB und HB)	429.493	438.663	447.070	423.162	388.709	376.150
Altkatholisch	32.919	29.652	26.992	25.547	18.930	14.621
Israelitisch	11.224	9.049	8.461	7.123	7.268	8.140
Islamisch	in Kategorie "Sonstiges"	in Kategorie "Sonstiges"	22.267	76.939	158.776	338.988
Sonstiges	23.093	31.386	74.440	118.866	197.433	255.681
Ohne Bekenntnis	264.014	266.009	321.218	452.039	672.251	963.263
Unbekannt	3.078	3.973	42.762	79.017	270.965	160.662

Quelle: STATISTIK AUSTRIA, Volkszählungen 1951 bis 2001. Erstellt am: 01.06.2007.

²²⁰ Polak/Zulehner 2009, S. 149.

Bevölkerung 2001 nach Religionsbekenntnis und Staatsangehörigkeit				
Religionsbekenntnis	Bevölkerung	Staatsangehörigkeit		
		Österreich	Nicht-Österreich	Ausländeranteil in %
Insgesamt	8.032.926	7.322.000	710.926	8,9
Katholisch (hpts. römisch-katholisch)	5.917.274	5.754.672	162.602	2,7
Ostkirchen	179.472	43.450	136.022	75,8
Griechisch orientalisch (orthodox)	174.385	39.836	134.549	77,2
Altorientalisch	5.087	3.614	1.473	29,0
Evangelisch	376.150	343.656	32.494	8,6
Andere christliche und christlich orientierte Kirchen u. Gemeinschaften	69.227	57.939	11.288	16,3
Im ökumenischen Rat vertreten (altkatholisch, anglikanisch, methodistisch)	18.201	15.176	3.025	16,6
Sonstige christliche (christlich orientierte) Gemeinschaften	51.026	42.763	8.263	16,2
baptistisch	2.108	1.243	865	41,0
evangelikal	4.892	3.839	1.053	21,5
freie Christengemeinden/Pfingstgemeind.	7.186	5.061	2.125	29,6
mennonitisch	381	341	40	10,5
Siebenten-Tags-Adventisten	4.220	3.361	859	20,4
Christengem.-Bewegung f.rel.Erneuerung	1.152	915	237	20,6
Zeugen Jehovas	23.206	21.558	1.648	7,1
neuapostolisch	4.217	3.874	343	8,1
Kirche Jesu Christi d.Heil.d.letzten Tage	2.236	1.982	254	11,4
Sonstige christliche (christ.orient.) Gemeinschaft	1.428	589	839	58,8
Nicht-christliche Gemeinschaften	366.878	113.246	253.632	69,1
israelitisch	8.140	6.112	2.028	24,9
islamisch	338.988	96.052	242.936	71,7
buddhistisch	10.402	5.774	4.628	44,5
Baha'i	760	627	133	17,5
hinduistisch	3.629	1.789	1.840	50,7
Sikh	2.794	1.412	1.382	49,5
Shintoistisch	123	15	108	87,8
Vereinigungskirche	297	256	41	13,8
andere Gemeinschaften	1.745	1.209	536	30,7
Konfessionslos; ohne Angabe	1.123.925	1.009.037	114.888	10,2
ohne Bekenntnis	963.263	883.979	79.284	8,2
ohne Angabe	160.662	125.058	35.604	22,2

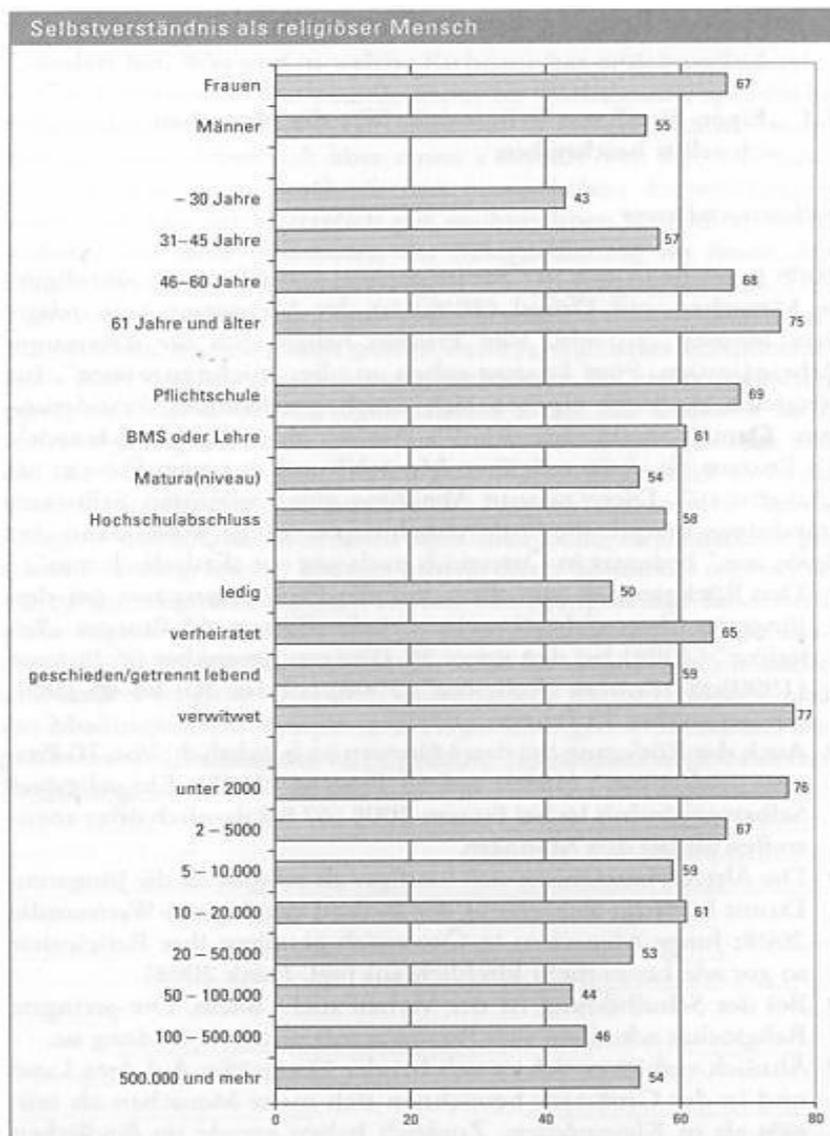
Quelle: STATISTIK AUSTRIA, Volkszählung 2001. Erstellt am: 01.06.2007.

Laut der letzten Volkszählung der Statistik Austria hinsichtlich der Religionsbekenntnisse im Jahr 2001 (siehe Tabelle „Bevölkerung 2001 nach Religionsbekenntnis und Staatsangehörigkeit“)²²¹, die alle 10 Jahre ausgewertet wird (siehe Tabelle „Bevölkerung nach dem Religionsbekenntnis und Bundesländern 1951 bis 2001“), zeigt sich eine eindeutige Pluralität der Religionen in Österreich.

²²¹http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen/bevoelkerung_nach_demographischen_merkmalen/index.html.

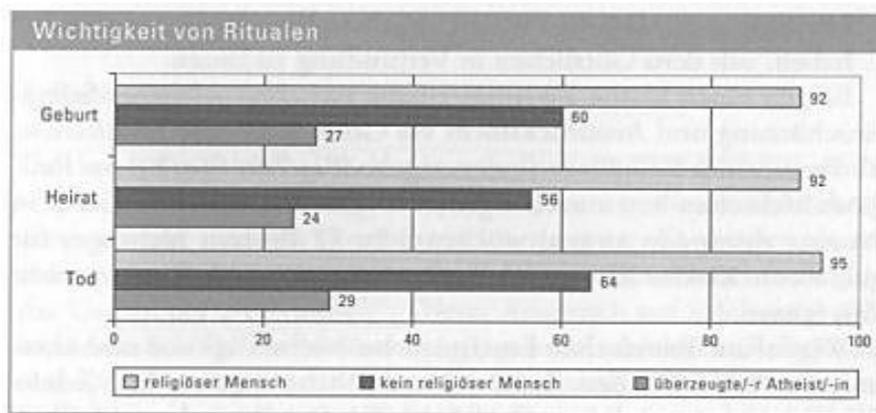
Demzufolge stellten die Katholiken mit 5.917.274 gezählten Anhängern 73,7% dar, die Evangelischen mit 376.150 Anhängern 4,7% und die Orthodoxen mit 174.385 Anhängern 2,2%. Die nicht-christlichen Gemeinschaften wiesen mit insgesamt 366.878 Anhängern einen Anteil von 4,6% auf, wobei hier die islamische Gruppe mit 338.988 Anhängern bzw. 4,2% den Großteil einnahm. Bei den Konfessionslosen ließ sich eine Anzahl von 963.263 Anhängern und somit ein Anteil 12,0% vernehmen.

In den Studien zum Wertewandel in Österreich wird u.a. die subjektive Religiosität²²² in Österreich sehr ausführlich dargestellt.



Grafik 9: Religiöse Menschen und ihre Verteilung nach Sozialmerkmalen. Angaben in Prozent, Quelle: EVS 2008.

²²² Subjektive Religiosität = persönliche Einstellungen, Überzeugungen, subjektive Glaubenshäuser und individuelle Kirchlichkeit bzw. Ausübung in der Praxis (zu beachten: der Unterschied zwischen Religion/Glaube und der Institution der Kirche).



Grafik 10: Religiöse Selbsteinschätzung und Rituale zu den Lebensübergängen. Angaben in Prozent, Quelle: EVS 2008.

Hierbei ist eine extreme Abnahme an religiösem Selbstverständnis zu verzeichnen. Nach einer Selbsteinschätzung bezeichnen sich nur mehr 61% der Österreicher als religiöse Menschen; 30% halten sich für keine religiösen Menschen, 4% gaben an überzeugte Atheisten zu sein und 5% meinten es nicht zu wissen.

Ein Vergleich der Jahre 2008 (siehe Tabelle „Selbstverständnis als religiöser Mensch“) mit 1999 ergab einen Rückgang insbesondere bei jüngeren Leuten, Männern, Personen mit mittlerem Bildungsstand und Bewohnern des ländlichen Raums.

Alterspezifisch zeigt sich ein deutlicher Rückgang bei den unter 30Jährigen von 66% 1999 auf 43% 2008 und bei den 30-45Jährigen von 75% 1999 auf 57% 2008.

Hierbei ergab eine Jugend-Wertstudie 2008, dass junge Menschen ihre Religiosität kaum mehr kirchlich ausleben, sich teilweise auch deshalb als unreligiös bezeichnen.

Geschlechterspezifisch ist ein beachtlicher Rückgang bei den Männern zu erkennen von 70% 1999 auf 55% 2008, während bei den Frauen der Wert mit 67% 2008 recht konstant blieb.

Hinsichtlich der Schulbildung zeigt sich weiters eine geringe Religiosität bei Personen mit mittlerem Bildungsstand. Ortsspezifisch gaben mehr Leute auf dem Land sowie in der Großstadt an, religiös zu sein, als es in Kleinstädten der Fall war, jedoch gab es im ländlichen Raum im Zeitvergleich größere Abnahmen.²²³

Diese Entwicklungen entsprechen den in Europa und auch in Österreich bestehenden Entkirchlichungsprozessen bzw. der Säkularisierung, wobei Kirche und Staat getrennt und Religion und Politik unterschieden werden. Während die Religion zwischen 1990 und 2000 auf individueller Ebene an Bedeutung gewann, nahm sie im 21. Jahrhundert wieder ab.²²⁴

²²³ Polak/Zulehner 2009, S. 157.

²²⁴ Polak/Zulehner 2009, S. 153, 176.

Gleichzeitig zeigt sich jedoch eine umfassende Pluralisierung hinsichtlich Gottesbilder, Todesbilder und Kirchenbezüge. In Bezug auf die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge sind die Auswertungen in Bezug auf das Thema Tod interessant; also die Todesbilder der Menschen und ihre Rituale bei Todesfällen.

Die Ausübung von Ritualen bei bestimmten Lebensübergängen, insbesondere bei Geburt, Heirat und Tod, gehört neben Gebeten und Meditationen zu den Hauptausübungen der konkreten religiösen Handlungsweisen. In der Statistik „Wichtigkeit von Ritualen“ werden die Rituale hinsichtlich Todesfälle am häufigsten gezählt. Während im Jahr 1990 81% der Bevölkerung die Wichtigkeit von Ritualen beim Todesfall angaben, waren es in den Jahren 1999 und 2000 sogar 83%. Im Vergleich dazu waren den Menschen die Rituale bei der Geburt etwas weniger wichtig; so betrug die Angaben hierzu 1990 81%, 1999 und 2008 79%. Hinsichtlich der Rituale bei der Hochzeit waren es ebenfalls etwas weniger Befürworter; 1990 79%, 1999 74% und 2008 78%.

Wie aus der Tabelle „Wichtigkeit von Ritualen“ ersichtlich handelt es sich bei den Menschen, die diese kirchlichen Rituale schätzen, sowohl um religiöse wie auch um nichtreligiöse, selbst überzeugte Atheisten befürworteten sie (hinsichtlich der Rituale beim Todesfall sind es 2008 95% der religiösen Menschen, 64% der nicht-religiösen Menschen und sogar 29% an überzeugten Atheisten).

Friesl interpretiert dieses Ergebnis dahingehend, dass die Nichtreligiösen und die Atheisten die kirchlich verwalteten Rituale ohne ihren religiösen Gehalt annehmen und stattdessen ihre soziale Bedeutung und therapeutische Kraft (zur Trauer- und Angstbewältigung, Schöpfung neuer Kraft und Hoffnung usw.) schätzen. Als weitere mögliche Erklärung wird eine untergründige religiöse Dynamik im Persönlichkeitshaushalt trotz bewusster Ablehnung subjektiver Religiosität vermutet.²²⁵

Obwohl der Tod in der heutigen Gesellschaft – wie bereits im Kapitel der Kulturgeschichte des Todes erwähnt wurde – verdrängt und tabuisiert wird, haben die Menschen, unabhängig von ihrem Glaubensbekenntnis oder deren Ablehnung, doch eine Vorstellung vom Tod und teilweise auch vom Leben danach.

Diese Todesbilder sind heute sehr vielfältig, doch bilden sich in der Studie 4 Grundtypen heraus; die Diesseitigen (nehmen an, dass mit dem Tod alles zu Ende sein wird), die Jenseitigen (glauben an ein Leben nach dem Tod und die Auferstehung Christi), die Unsicheren (können und möchten sich diesbezüglich nicht festlegen) und jene, die auf eine Reinkarnation hoffen (eine aus Asien kommende Idee der ständigen Wiederkehr, die sich im Laufe der Zeit auch in Europa eingebürgert hat).

²²⁵ Polak/Zulehner 2009, S. 160-161.

Den Großteil nehmen hier die Todesbilder der Unsicheren mit 36% ein, dem folgen zu gleichen Teilen die Todesbilder der anderen Gruppen zu jeweils 21%.²²⁶

Damit sind die Todesbilder in der heutigen Zeit sehr vielfältig und bunt gemischt.

6.iii) Europäische Totentanzvereinigung

In diesem Zusammenhang bilden sich verschiedenste Personengruppen und Vereinigungen über mehrere Länder verteilt, um sich mit der Todesthematik in einer bestimmten Art und Weise auseinanderzusetzen.

So bildeten sich etwa in den 70er Jahren von Frankreich ausgehend in der Schweiz, den Niederlanden, in Italien und Skandinavien Gruppen, die sich mit dem Thema Tod in den Bereichen Kunst, Literatur und Musik sowie Wissenschaft und Forschung auseinandersetzen und diese fördern. 1993 wurde schließlich die deutsche Gruppe hierzu geschaffen.

Hauptthema bilden dabei die Totentänze und verwandte Werke, wovon sich der Vereinsname „Europäische Totentanzvereinigung - ETV“ ableiten lässt.

Zu ihren Aufgaben zählen laut Satzung die Durchführung von Jahrestagungen, das Anlegen von Totentanzarchiven und –bibliotheken, die Förderung von Erfahrungsaustausch zwischen den Mitgliedern, die Publikation von monatlich erscheinenden Mitteilungsblättern „Totentanz aktuell“ sowie dem wissenschaftlichen Jahresbuch „L’art macabre“, die Erteilung von Auskünften und Informationen an Interessenten, die Organisation von Ausstellungen und die Unterstützung von Maßnahmen zur Erhaltung von Totentanz-Darstellungen im deutschsprachigen Raum.²²⁷

Zu den Mitgliedern zählen neben Herwig Zens noch viele andere Künstler aus ganz Europa der verschiedensten Kunstrichtungen, wie etwa Popart, Aktionskunst, Skulpturen, Holzschnitte, Grafiken, Scherenschnitte usw. (Peter Beckmann, René Böll, Alexandra Braun, Manuela Johanna Covini, Heinz Diekmann, Gert Fabritius, Manuel Götz, Ruth Hanko, Heribert Heere, Lisa Huber, Charles Hummel, Hartmut Klug, Rudolf Kraft, Sabine Kroggel, Michael Kutzer, Volker Lindenstruth, Peter Marggraf, Michel M., Stéphanie Pichonnat, Elke Reiff, Denis Stuart Rose, Melanie Rundel-Milzner, Jens Rusch, Nina Ruzicka, Wolf Spitzer, Wiebke Terradas, Anya Triestram, Christoph Turecek, Jürgen Wenzel, Désirée Wickler, Heinrich Zierenberg und Eve-Maria Zimmermann & Gotthart Kuppel).²²⁸

²²⁶ Polak/Zulehner 2009, S. 169-170.

²²⁷ <http://www.totentanz-online.de/totentanz.php>.

²²⁸ <http://www.totentanz-online.de/kuenstler.php>.

7) Eingliederung von Herwig Zens' Werken in das zeitgenössische Kunstgeschehen

Um Herwig Zens' Werke einzugliedern zu können, muss man das Kunstgeschehen ab Mitte des 20. Jahrhunderts betrachten. Dieses beinhaltet eine breite Palette an diversen Bereichen, Kategorien und künstlerischen Ausprägungen – angefangen bei hochexpressionistischen Darstellungen im Eindruck von Krieg und Gewalt über zeitkritische, satirisch-parodistische oder makaber-erotische Ausformungen bis zu unterschiedlichen fotografischen oder filmischen Variationen.

Die Todesthematik wird heute also in Verbindung mit verschiedensten Themenbereichen in verschiedensten Formen dargestellt, wobei der Grad der Abstraktion im Laufe der Zeit immer mehr zunimmt. Totentänze im engeren Sinn bzw. mit ihrem eigenen Sinngehalt und ihren eigenen Darstellungsweisen einer Ständeabfolge mit personifiziertem Tod erscheinen in der heutigen Zeit jedoch nur sehr begrenzt. Häufig erinnert nur noch der Titel der Werke an die ursprünglich mittelalterliche Invention. Nach gemeinsamen Charakteristiken dieser jüngeren Totentanzdarstellungen sucht man vergeblich.

Die Umsetzung erfolgt dabei vorwiegend im druckgrafischen Bereich, häufigkeitsbezogen reihen sich daran die Malerei und die Plastik, andere Medien wie der Film- bzw. Videoclips oder Fotoarbeiten kommen dagegen relativ selten vor.²²⁹

7.i) Makabere Werke ab Mitte des 20. Jahrhunderts

Die makaberen Werke ab Mitte des 20. Jahrhunderts können in unzählige Kategorien unterteilt werden; im Folgenden werden die markantesten herausgegriffen;

a) Makabere Werke unter dem Eindruck des Krieges und des Nationalsozialismus, b) Makabere Werke im Eindruck verschiedener Formen an Bedrohung der Menschen und ihrer Umgebung, c) Makabere Werke zur Veranschaulichung des allgegenwärtigen Todes und als Reflexion der eigenen Sterblichkeit, d) Makabere Werke als Auseinandersetzung mit der Tradition, e) Makabere Werke im öffentlichen Raum und f) Makabere Werke im sexuellen Kontext.

Dabei ist es möglich, dass die genannten Beispiele hierzu kategorien-übergreifend sind und selbstverständlich stellen sie nur einen Bruchteil an der Masse an makaberen Werken von heute dar.

²²⁹ Kasten 1993, S. 636, 639.

7.i.a) Makabere Werke unter dem Eindruck des Krieges und des Nationalsozialismus

Zahlreiche Künstler setzten sich mit dem Thema Krieg und Nationalsozialismus auseinander, indem Skelettfiguren als der personifizierte Tod, Volksverführer und gehasste Kriegsparteien auftreten. In überspitzter Weise sollen dadurch die Schrecken des Krieges und die politischen Missstände dieser Zeit aufgezeigt werden.

Aufgearbeitet wurde dies in einzelnen Darstellungen wie auch in ganzen Bilderreihen und Zyklen, wobei im Dritten Reich eindeutig die Behandlung des Themas in Einzeldarstellungen überwog²³⁰, danach vermehrt abgeschlossene Zyklen.

Eine berühmte Bilderfolge gegen den Krieg stellt etwa die von Frans Masereel (1889-1972), betitelt mit „Danse Macabre“ von 1940/41 dar (Abb. 85).

Die (wegen der schwierigen Situation im besetzten Frankreich) gezeichnete, 25teilige Bilderfolge zeigt jedoch – im Gegensatz zu seinem Titel – keinen Totentanz im engeren Sinn; es gibt weder Tanz noch Ständereihen.

Stattdessen treten Skelettfiguren in einzelnen Szenen auf, die den Krieg, die Vernichtung, den Verführer und die Kriegsgewinner (jedoch nicht eine konkrete Kriegspartei) symbolisieren. Sie werden vom Standpunkt der Opfer, also der leidenden Zivilbevölkerung, der Flüchtenden, Vertriebenen und der Sterbenden, dargestellt, in dem sie bedrohlich und Unheil erweckend vom Himmel fallen, aus dem Wasser hervorkommen oder zu Lande nahen. Zentrales Motiv stellt dabei immer wieder die Masse dar, sowohl auf der Seite des Todes bzw. der Bedrohenden wie auch der der Bedrohten (die Gesellschaft oder die Lebensalter darstellend), die damit die umfassende Bedrohung durch den Krieg aufzeigen. Stilistisch bedient sich der Künstler des Gestaltungsprinzips der Wiederholung mit leichten Variationen, wodurch die Wirkung auf den Betrachter verstärkt werden soll.²³¹

In nationalsozialistischem Zusammenhang ist etwa Alfred Hrdlicka's (1928–2009) „Plötzensee Totentanz“ aus 1969-72 zu sehen (Abb. 86). Dieser befindet sich im Innenraum der Kirche des evangelischen Gemeindezentrums von Plötzensee bei Berlin in unmittelbarer Nähe der Hinrichtungsstätte Plötzensee, in der u.a. die Mitglieder der Widerstandsgruppe des 20. Juli 1944 um Staufenberg erhängt wurden. Auf insgesamt 16 großformatigen Zeichnungen in locker verbundenen Reihungen werden sowohl gegenwartsbezogene und auf die Hinrichtungsstätten der nationalsozialistischen Zeit verweisende Ereignisse wie auch biblische Themen dargestellt; die Dreiergruppe „Kain und Abel“, „Tod im Boxring“ und „Tod im Showbusiness“, das Zweitafelbild „Tod des Demonstranten“, die Dreiergruppe

²³⁰ Guthmann 2000, S. 237.

²³¹ Guthmann 2000, S. 232-235.

„Emmausmahl“, „Abendmahl“ und „Ostern“, danach das Bild der „Kreuzigung“ und schließlich die Gruppenbilder „Enthauptung Johannes des Täufer“, die „Massenhinrichtungen durch Erhängen“ und die „Hinrichtung durch Guillotine“.²³²

Weiters schuf Hrdlicka insbesondere auch viele Skulpturen für den öffentlichen Raum, die an den Krieg und Faschismus gemahnen, die zweifellos den inhaltlichen Schwerpunkt des Künstlers darstellen (siehe „Makabere Werke im öffentlichen Raum“).

Ebenso bekannt ist weiters Hermann Schardts (1912-1984) „Roter Totentanz“ 1942-43, ein Holzstichzyklus aus ursprünglich 30 Blättern, der erstmals 1945 durch 24 Reproduktionen im Rahmen der Schrifteihe zur Truppenbetreuung erschien (Abb. 87).

Verbunden mit Schardts Kriegseinsatz gegen die Sowjetunion zeigt er dieses Werk eindeutig als Mahnmal gegen alle Kriegsbefürworter und –verherrlicher und jeglichem Militarismus, jedoch für die Menschlichkeit. Oftmals besteht eine Verbindung mit Texten, z.B. denen des deutschen Dichters Ulrich R. Fröhlich.

Der Tod wird mit dem Kommunismus bzw. mit der Sowjetunion gleichgesetzt, indem er des Öfteren als Skelett mit Mantel und Mütze der sowjetischen Soldaten dargestellt wird, seine ausgestreute Saat aus dem Acker herausgestreckte Fäuste hervorbringt, er vom russischen Bauer als Ikone angebetet wird usw. (Personifikation des Feindes). Ausgestattet wird er mit neuen Waffen, mit denen er bewusst die Zivilbevölkerung ums Leben bringt. Als hinterhältiger, mordender roter Tod wird er einem sich verteidigenden nationalsozialistischen Deutschland gegenübergestellt – eine der nationalsozialistischen Ideologie entsprechende Botschaft.

Die Darstellungsweisen sind geprägt durch überzeichnete und karikaturähnliche Physiognomien der sowjetischen Soldaten sowie der Zivilbevölkerung, die mit nationalsozialistischen Propagandaplakaten vergleichbar sind, und durch den oftmals alleine auftretenden und agierenden Tod ohne Gegenüber, wodurch der Eindruck entsteht, dass der Tod allgegenwärtig und ein Entrinnen kaum möglich ist.²³³

Während des NS-Regimes wurden viele Kunstwerke geschaffen, die sich auf die Seite des Nationalsozialismus stellten, ebenso jedoch auch Totentanzdarstellungen gegen den Nationalsozialismus, wie etwa Felix Nussbaum mit „Triumph des Todes“ (Die Gerippe spielen zum Tanz) aus 1944 (Abb. 88).

Als jüdischer Emigrant in Brüssel reagierte Nussbaum auf den nationalsozialistischen Rassismus durch recht programmatische Gemälde. Im genannten Werk wird der Triumph des Todes nach erfolgreicher Zerstörung der abendländischen Kultur dargestellt. In einer

²³² Jenni 2008, S. 94-95.

²³³ Guthmann 2000, S. 235-239.

endzeitartigen Kriegslandschaft mit zerbrochenen Bäumen und herunterkommenden Mauerresten musizieren und lärmten Todesgestalten mit unterschiedlichen Instrumenten, zu denen mehrere Einzelstudien entstanden sind. Markant ist dabei die in der Mitte konzentrierte Dreiergruppe bestehend aus einem Trommler, einem Drehorgelspieler und einem Geflügelten mit einer Flöte. Durch die Trostlosigkeit der Gegend und die einzelnen Gegenstände, die zerbrochen oder zerstört in der Gegend herum liegen, wie etwa dem zerbrochenen Bild der Justitia, durchstochene Gemälde und gebrochene Skulpturen, andere kaputte Gegenstände usw., wird auf die allgemeine Zerstörung des Abendlandes betreffend Kommunikation, Verkehr, Wissenschaft, Technik, Künste usw. angespielt.

Die Darstellungsweise wirkt ebenso trostlos, indem alles in ein Braun getaucht wird und die schwarzen Augenhöhlen der Schädel besonders bedrückend und leer wirken.²³⁴

7.i.b) Makabere Werke im Eindruck verschiedener Formen an Bedrohung der Menschen und ihrer Umgebung

In vielen makaberen Werken der heutigen Zeit werden verschiedene Formen an gesellschaftlichen, sozialen und politischen Missständen ebenso wie allgemeine Bedrohungsformen der Menschen durch Krankheit usw. angesprochen. Auch hier werden der Tod, die Gewalt, die Zerstörung und alle negativen Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situationen durch Skelettformen versinnbildlicht.

Eines der größeren Themen hierbei war etwa die atomare Bedrohung der 1980er, derer sich u.a. Horst Janssen (1929-1995) widmete, z.B. mit seinem Werk „Das Pfänderspiel“ von 1983, eine Grafikmappe aus 26 einfarbigen Radierungen in Zusammenhang mit einem Text des Künstlers selbst, genannt „tagespolitischer Seitensprung“ (Abb. 89).

Dieser ist als Protest gegen den Rüstungswettlauf der Großmächte USA und UdSSR mit dem Höhepunkt des NATO-Doppelbeschlusses 1983 zu verstehen, indem die Folgen einer Atomexplosion für die Menschen in Deutschland, in der BRD und der DDR, in drastischer Weise beschrieben werden (Degenerationen usw.) und diese dabei folglich als Pfand fungierten (Volksdenken dieser Zeit).

In den Blättern sind Skelette in für Menschen alltäglichen Situationen wie auch in eindeutig pervertierten und sexualisierten Benehmen und Handlungen dargestellt; dabei personifizieren die Skelette die menschlichen Opfer, die als potentielle Tote bereits als Tote und somit in absurden Szenen dargestellt werden. Bezweckt wird durch diese Mischung aus

²³⁴ Kaster 1993, S. 541-562.

Ernst, Humor und Zynismus, den Betrachter mit überspitzt dargestellten Szenen zu schockieren und ihn zum Nachdenken anzuregen.²³⁵

Die Gefahr der Aufrüstung und der Kernenergie wird weiters auch bei Robert Hammerstiel (geboren 1933) thematisiert, von dem der 14teilige Holzschnitt mit dem Titel „Niederösterreichischer Totentanz“ aus dem Jahr 1983 bekannt ist (Abb. 90).

Gezeigt werden Figuren, die dem Lübecker Totentanz entlehnt wurden, wie etwa eine Gruppe von Musikern – hier jedoch vor dem Hintergrund einer Industrieanlage, wobei die Ständevertreter mit Stahlhelm und Maschinengewehr ausgestattet sind. Auf dem letzten Blatt zeigt sich der Tod zwischen Fabrikschlöten, Kühltürmen und abgestorbenen Bäumen in einem Atompilz; dabei präsentiert ein Gerippe ein Ziffernblatt mit den Zeigern auf 12 Uhr, um den unweigerlich folgenden Untergang zu verdeutlichen.²³⁶

Eine Form von pessimistischer Weltanschauung zeigt sich in den Werken von Felix M. Furtwängler (geb. 1954), etwa in seinem Werk „Totentanz“ aus 1987, der aus 13 Farbholzschnitten besteht (Abb. 91). Dabei gibt es 5 verschiedene Varianten, wobei die Reihenfolge der Platten verändert, einzeln nachbearbeitet oder ausgespart wurde und die Farben variieren.

Diese stehen immer in untrennbarem Zusammenhang mit einem Text, der zusammen mit dem Bild auf einen Bogen gedruckt und collageartig zusammengesetzt wurde und verschiedene Bereiche anspielt; so etwa den Tod und die Krankheit, die Sexualität und die Zeugung, Umweltzerstörung und Menschheitsvernichtung usw.

Das Bild zeigt sich dabei in expressivem Ausdruck mit starken Farbakzenten (Farbflächen von schwarzen Linien akzentuiert) und mit figurativen Darstellungen; der Inhalt bleibt jedoch für den Betrachter offen. Zu sehen sind hauptsächlich die Figuren des Todes, die durch die Welt wandern, während Menschen nur noch spärlich und in kleinem Maßstab auftauchen. Die Todesfiguren führen dabei verschiedene Aspekte der Bedrohung vor, die der Künstler in der Welt selbst wahrgenommen hat und zeigen die daraus resultierende Hilflosigkeit, Verzweiflung und Wut, die sich sogar in ängstlich, verletzlich und resigniert wirkenden Todesfiguren widerspiegeln.²³⁷

Die Problematik der Umweltverschmutzung weiters etwa von Heinz Diekmann (geboren 1925) aufgegriffen; wie z.B. in seiner Holzschnittfolge „Totentanz der Bäume“ (Abb. 92).

²³⁵ Guthmann 2000, S. 248-250.

²³⁶ Wunderlich 2001, 130; <http://rainhofpresse.de/index.php?page=hammerstiel>.

²³⁷ Guthmann 2000, S. 251-254.

Diese Arbeit entstand nachdem der Künstler, der seine Kindheit im Spreewald verbrachte, von der Stadt Berlin wieder in den ländlichen Bereich umzog, in ein historisches Fachwerkhaus im ehemaligen Bannforst Dreieich umgeben von Buchen- und Eichenwäldern, die jedoch in den 1970ern wegen Altstadtsanierung und Umweltprobleme unter Wucherungen und Pilzbefall litten.

Diekmann interessierte sich bereits sein ganzes Leben für die natürliche Auflösung und die Krankheiten eines alten Baumes. Davon inspiriert, fasziniert und beunruhigt zugleich fertigte er im Jahr 1984 Zeichnungen zu diesem Thema, die er 1989 zu einem achteiligen Holzschnitt zusammenfasste.

Im ersten Bild etwa sind zwei Skelette dargestellt, die auf ihrem Horn zur Jagd auf den Wald blasen, während ein Drittes bereits den Wurzelstock aus einem Baum ausgräbt. Im weiteren Verlauf nisten sich Todesgestalten in die Stämme ein und bringen schließlich den gesamten Organismus zu Fall. Die Farbigkeit bzw. Nichtfarbigkeit zeigt dabei eine inhaltliche Entsprechung, indem der Baum mit dem innewohnenden Skelett immer in schwarz-weiß und nur der Hintergrund in blassen Farben dargestellt.

Durch diese Arbeit sollte an das Baumsterben sowie an den Existenzzusammenhang zwischen Mensch und Baum erinnert werden., ebenso an ein verborgenes Sterben, da wir die Bäume und uns selbst nicht mehr genau kennen und uns deshalb auch Entstellungen an ihnen und uns nicht mehr auffallen – alles Leben ist ein Tanz zum Tode.²³⁸

7.i.c) Makabere Werke zur Veranschaulichung des allgegenwärtigen Todes und als Reflexion der eigenen Sterblichkeit

Ein Bereich der Todesthemen, der in unserer Zeit immer mehr zunimmt, ist der allgegenwärtige Tod, der jeden einzelnen Menschen sein ganzes Leben lang begleitet und unvermittelt aus dem Alltag reißen kann, sodass sich jeder immer des Todes bzw. der Sterblichkeit bewusst sein muss.

Da es somit in der Natur des Menschen liegt, sich mit seiner Sterblichkeit und der der nahen Mitmenschen auseinanderzusetzen, veranschaulichen und verarbeiten dies viele Künstler in teils allgemeinen und teils auch sehr persönlichen Werken.

Die universelle Präsenz des Todes thematisiert so etwa Alfred Kubin (1877-1959) mit seinen „Blättern mit dem Tod. Ein Totentanz von Alfred Kubin“ aus 1918 (Abb. 93) und „Ein neuer Totentanz“ aus 1938/1947 (Abb. 94).

Beide Reihen bestehen aus Szenen, in denen der Tod auf einen Menschen als Vertreter einer gesellschaftlichen Gruppe trifft und diesen damit aus seinem Alltag herausreißt.

²³⁸ Wunderlich 2001, S. 130; <http://www.totentanz-online.de/kuenstler/diekmann-text.htm>.

Ebenso werden verschiedenste Elemente für Todesdarstellungen gewählt, wie etwa das Thema Lebensalter, die apokalyptischen Reiter, historische Ereignisse, Figuren aus der Mythologie wie etwa der Fährmann Charon usw. (Abb. 24-26) ²³⁹

Als Hinweis auf den bevorstehenden Tod treten die Todesfiguren immer wieder im Alltag auf und führen diesen schließlich auch herbei, wodurch die Omnipräsenz des Todes vor Augen geführt werden soll; nur teilweise meinen Kunstkritiker in einzelnen Blättern eine Bezugnahme auf die Weltkriege zu erkennen.

Hinsichtlich der Darstellungsweise lässt sich eine Auseinandersetzung / stilistische und inhaltliche Orientierung des Kubins mit / an diversen anderen Künstlern erkennen, wie etwa mit Max Klinger, Francisco Goya, Henry Jules de Groux, Félicien Rops, Edvard Munch, James Ensor und Odilon Redon.²⁴⁰

Dabei tritt der Tod meist in konventioneller Gestalt als Gerippe oder verwesende Leiche, manchmal auch mit den traditionellen Attributen der Sense und der Geige, auf.

Hierbei lassen sich einige Parallelen zu Herwig Zens Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge ziehen; auch Zens zielt – wie bereits ausgeführt – auf die Veranschaulichung des allgegenwärtigen Todes ab und bedient sich hierbei verschiedener Figuren und Szenen aus der Religion, der Mythologie usw., wie etwa auch der Charon-Darstellung, sowie Zitate verschiedener Künstler, wie u.a. auch Goya.

Weiters macht sich Pierre Garnier (geb. 1928) über seine eigene Sterblichkeit Gedanken und bringt diese in seinem „Totentanz“ aus 1990, handschriftlichen Zeichnungen und Texte, (Abb. 95) und „Une Autre Danse Macabre“ aus 1992, gedruckte Zeichnungen und Texte, (Abb. 96) zu Blatt.

Die Werke bestehen aus Texten in poetischer Form sowie Bildern bestehend aus Linienzeichnungen und einzelnen, isolierten Worten bzw. Buchstaben im weiten Raum eines Blattes.

Sowohl die Texte wie auch die Zeichnungen beinhalten viele Begriffe aus der Geometrie, wodurch sich die Bedeutung der Wechselwirkung zwischen Produktion und Rezeption ergibt. Mit seiner verkürzten Darstellungsweise möchte der Künstler das Thema Tod auf den Punkt bringen, mit dem er sich sehr persönlich auseinandersetzt (viele Hinweise auf seine Biografie) und das auf ihn weder erschreckend noch skandalös wirkt.²⁴¹

Die Texte und Bilder erzeugen jedoch wegen ihrer mangelnden direkten Anspielung auf den Tod (keine einzige Todesfigur) und der bestehenden Diskrepanz zwischen einander

²³⁹ Geyer 2005, S. 44-45.

²⁴⁰ Guthmann 2000, S. 239-141.

²⁴¹ Garnier 1990, S. 1-2.

(schwierige inhaltliche Deckung zwischen Schrift und Zeichnung) ein breites Assoziationsfeld für den Betrachter, der zu eigenen Reflexionen über den Tod angeregt werden soll.²⁴²

Eine sehr ähnliche Aussage in einer etwas anderen Form zeigen zwei Künstler, die bereits oben genannt wurden; Kiki Kogelnik und Hans Scheib.

Von Kiki Kogelnik (1935-1997) ist der „Totentanz“ im Karner Stein im Jauntal aus dem Jahr 1997 bekannt (Abb. 45).

Gestaltet als Reliefzyklus aus vielen einzelnen, in unterschiedlichen Farben glasierten Keramikteilen erscheinen über die Wand verteilt sowohl Mensch- wie auch Tierskelette; ein fröhlich wirkendes Menschenskelettpaar, das sich an den Händen hält und lustig herumspringt oder ein Skelett, das mit einer Sichel winkt und Tierskelette von Käfern und Vögeln, die die Wand entlang wandern. Dazwischen steigen vier Leiterformen bis in den Gewölbehimmel hinauf.²⁴³

Von Hans Scheib (geb. 1949) stammt eine 5-figurige Holzskulpturgruppe betitelt „Totentanz“ aus dem Jahr 1984 (Abb. 46).

Dargestellt wurden der stehende Tod mit der Hand zum Gruß dem Betrachter entgegenstreckt, am Boden kauern verzweifelt und angstvoll wirkende Menschen, darunter auch ein Kind sowie ein Hund beherrscht von seinen animalischen Instinkten und daher mit fletschenden Zähnen.²⁴⁴

Der Gedanke hinter diesen beiden ist Verbildlichung der Sterblichkeit von sowohl Mensch wie auch Tier; also dem kreatürlichen Tod – die gesamte Schöpfung ist miteinbezogen. Dargestellt wird dies einmal in einer sehr fröhlichen Form und positiven Stimmung, das andere Mal in entgegen gesetzter Gefühlswelt, nämlich bestimmt von Angst und Verzweiflung.

Der Ausdrucksform der Foto- und der Videoarbeit bediente sich etwa Franziska Megert (geboren 1950) mit ihrer Arbeit „Totentanz“, bestehend aus einer 7teiligen Fotoserie und einem Videoband aus dem Jahr 1982 (Abb. 97).

Bei der Fotoserie will Megert die Metaphorik der Vergänglichkeit mittels Bildüberblendung visualisieren, wobei sie das Motiv ihres eigenen Gesichtes als Ausgangspunkt nimmt und es in kleinen Schritten dem Prozess des Sterbens unterzieht bis hin zum caput mortuum.

²⁴² Guthmann 2000, S. 254-257.

²⁴³ Wunderlich 2001, S. 133.

²⁴⁴ Kasten 1993, S. 645-646.

Bei der Videoarbeit wird ähnlich vorgegangen. Dominiert wird das Bild immer von einem frontal dem Betrachter zugewandtem Skelettschädel, der von einer kleinen Figur von allen Seiten abgetastet wird, sodass der Eindruck einer streichelnden Geste entsteht. Schließlich tritt die Figur in den Schädel ein und erkundet das Innere durch Messung der Dimension des Schädelraumes mit ausgestreckten Armen und langsamen, sanften Bewegungen, die an ein Tanzen erinnern. Abschließend erfolgt eine Überblendung des Porträts der Person mit dem Schädel, sodass der Eindruck der Vereinnahmung des Todes entsteht.

Im Zentrum der Arbeit stehen damit das Sterben als Prozess und der Tod als unbekannter Jetztzeitpunkt.²⁴⁵

7.i.d) Makabere Werke als Auseinandersetzung mit der Tradition

Einen weiteren Bereich stellt das Nachleben der klassischen Totentänze und Todesdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst dar, wobei mittelalterliche Darstellungsweisen unter Beibehaltung des Gliederungsschemas und des Inhalts in moderner Formensprache übernommen werden.

Einer der bekanntesten Künstler in diesem Bereich ist u.a. HAP Grieshaber (1909-1981), der sich etwa in seinem Werk „Totentanz von Basel“, eine Reihe aus 40 Farbholzschnitten von 1966, mit dem ursprünglich mittelalterlichen Basler Totentanz auseinandersetzt (Abb. 98).

Wie im originalen mittelalterlichen Basler Totentanz zeigt er Paare, die aus jeweils einer Todesgestalt und einem Ständevertreter bestehen (wobei er vermutlich die Kupferstiche von Matthäus Merian als Vorbild hatte) sowie Szenen, in denen der Tod die Menschen aus dem Alltag reißt (wobei er sich wahrscheinlich an Hans Holbeins Totentänze orientierte). Ebenso stellt der Künstler die Figuren teils nach seinen Vorstellungen vom Spätmittelalter, teils in zeitgenössischer Manier dar; aber auf jeden Fall ist seine allgemeine Darstellungsweise von Flächigkeit, einer kräftigen Farbpalette und extremen Kontrasten geprägt.

Inhaltlich gibt es einen kräftigen Umschwung; so werden nicht mehr die einzelnen Berufs- und Ständevertreter thematisiert, sondern die gesamte Gesellschaft abgebildet und neu formuliert, indem sie in die Kategorien „Täter“, „Opfer“, „Verführte“ und „Mitläufer bzw. schweigende Mehrheit“, der Gesellschaftsstruktur im Nationalsozialismus entsprechend, unterteilt wird, während der Tod als Widerpart zum Ständevertreter in variiert Form, sei es als Täter oder als Opfer, wiedergegeben wird.²⁴⁶

²⁴⁵ Kasten 1993, S. 636; <http://www.megert.de/images/MEGERT-MONOGRAFIE.pdf>.

²⁴⁶ Guthmann 2000, S. 241-245.

Ein weiteres Beispiel für zeitgenössische Kunst in der Auseinandersetzung mit der Tradition stellt etwa die 40-teilige Zeichnungsfolge „Der Totentanz - La danse macabre“ von Veronique Filozof (1907-1977) aus dem Jahr 1976 dar, der in der Tradition des Basler Totentanzes steht (Abb. 99).

Den Auftakt der Zeichnungsfolge machen hier an Holbein angelehnte Totentanz eröffnende Bilder, die Szenen aus der Genesis wiedergeben. Dargestellt werden die Schöpfungsszene, die Szene mit Adam, Eva und der Schlange, ein Skelett mit Sense, die Vertreibung aus dem Paradies mit einem in den Regen führendem Skelett und schließlich eine Szene mit Adam, der gemeinsam mit einem Knochenmann Bäume fällt, während Eva ein Kind stillt, Kain oder Abel, – damit Genesis und das 20. Jahrhundert verbindend.

Dieser Einleitung folgen Bilder, die sich in ihrem Inhalt auf das moderne Leben beziehen; wobei auf jedem Blatt der Knochenmann als Holender, Verführer und Vernichter auftritt in Verbindung mit dem Vater, der Mutter, dem Kind, der Alten, dem Mädchen, den verschiedenen Ständevertretern und Berufsangehörigen. Die Themen sind dabei variantenreich; dargestellt werden etwa die Automobilisten, die Motorradfahrer, die Höhlenforscher, die Bergsteiger, die Flugpassagiere, der Chemiker, der Arzt, die Krankenschwester, die Atombombe, der Strahlentod, der Fabrikdirektor, der Bankier usw. Oft gibt es hinterlistige oder parodistische Züge, wie etwa bei der Szene mit dem Arzt, der selbst während dem Stethoskopieren vom Tod geholt wird.

Bei der Bildaufteilung zeigt sich durchgehend und sehr markant eine vertikale Zone am linken Bildrand, die von einem sehr plakativ dargestellten lustig-gruseligen Monster besiedelt wird, das die Botschaft „hora incerta, mors certa“ (ungewisse Todesstunde, aber sicherer Tod) zusätzlich betont.

Dabei entsteht die gesamte Bilderreihe im Stil der naiven Malerei in statischem Zustand und ohne Tiefenperspektive, aber mit spannungsgeladener Gestik.²⁴⁷

Eine weitere Form von Rezeption eines mittelalterlichen Totentanzes zeigt etwa die Glasmalerei in der Marienkirche in Lübeck; so die Kirchenfenster von St. Marien von Alfred Mahlau (1894-1967), entstanden 1956/1957 (Abb. 100) sowie die Tympanonfenster über dem Nordportal der Totentanzkapelle von Markus Lüpertz (geb. 1941) aus dem Jahr 2002 (Abb. 101).

So dokumentiert Alfred Mahlau den Lübecker Totentanz in besonderer Strahlkraft an den Glasfenstern in der Nordkapelle der Marienkirche. Dabei bezieht er sich auf das ursprüngliche Figurenprogramm von Notke, geht aber auch auf das historische Ereignis der Zerstörung des Lübecker Totentanzes im Jahr 1942 ein, indem er in den letzten Reihen das

²⁴⁷ Stöckli 1996, S. 128-131.

brennende Lübeck darstellt. Damit schlägt er bewusst den Bogen vom alten Gemälde in der Vergangenheit zum neuen Mahnmal in der Gegenwart und schafft ein gleichnishafte Reflektieren der vergangenen Geschehnisse, ein Memento Mori.²⁴⁸

Auf eine ähnliche Weise knüpft auch das Tympanonfenster von Markus Lüpertz an den Dialog zwischen Tod und Leben an. Lüpertz bedient sich dabei jedoch symbolischer Gegenstände, die er in einer solchen Weise anordnet, dass ein Trost spendendes Miteinander entsteht, das damit wieder dem Alten Totentanz gleicht.

Als Basis platziert er den Fisch als Symbol für Christus, daneben einen blauen Krug mit dem Wasser des Lebens und eine Schnecke als Symbol für Tod und Wiedergeburt, unmittelbar darüber im Zentrum erscheint ein Totenschädel im stillen Gespräch mit der Friedenstaube, in ihren Krallen eine aufblühende Rose als Symbol für Schönheit und Leben, bekrönt wird alles mit den sieben Fackeln der Apokalypse als Ankündigung des Jüngsten Gerichts.²⁴⁹

In diesen Bereich fallen zweifelsfrei auch die Totentanzdarstellungen von Herwig Zens, der zahlreiche solcher Darstellungen in großem Format wiederaufleben lässt und diese meist – wie auch die Originalen – an säkularen Orten präsentiert.

Nicht nur der beliebteste und am meisten rezierte Totentanz von Basel (siehe unter 4.i) wird aufgegriffen, auch der Füssener (siehe unter 4.ii) und der Lübecker Totentanz (siehe unter 4.iii) fallen in Zens Interessensbereich und es folgten noch viele weitere Totentanzdarstellungen; so der Distler-Totentanz, der Kleine Grazer Totentanz usw. Dabei wird grundsätzlich die mittelalterliche Paarformation wie auch der grundlegende Inhalt aufrechterhalten, nur die stilistische Darstellungsweise ist nun eine offene, expressive mit Eigenheiten des Künstlers.

7.i.e) Makabere Werke im öffentlichen Raum

Makabere Werke im öffentlichen Raum stellen einen breit gefächerten Bereich dar, indem sie auf verschiedene Situationen und Ereignisse Bezug nehmen, seien es aktuelle politische, soziale oder gesellschaftliche Missstände oder einfach nur das allgemeine Darstellen von Tod. Allen Werken ist jedoch gemeinsam, dass sie für die breite Öffentlichkeit bestimmt sind, durch ihre Situierung an öffentlichen Plätzen allgemein zugänglich sind und den Menschen vor Augen gehalten werden sollen, selbst wenn diese dem Thema eher aus dem Weg gehen wollten.

²⁴⁸ Freytag/Vogeler 2003, S. 12; Von Hülsen 1993, S. 391.

²⁴⁹ Freytag/Vogeler 2003, S. 13.

Im öffentlichen Raum wird so beispielsweise Harald Naegeli (geb. 1939) tätig, von dem u.a. der „Kölner Totentanz“ um 1980 in Sprühtechnik stammt (Abb. 102). Dabei handelt es sich etwa um ein an ein Kreuz genageltes Skelett an einer Hausmauer oder eine Todesfigur, die aus einem Stromkasten herauschaut. Dargestellt wird er in grafischen Elementen, die wegen der erzwungenen schnellen Arbeitsweise auf einzelne Figuren und sehr einfache Formen, wie Strichmännchen und Zickzack-Rippen, reduziert, jedoch in enorm lebendiger Bewegtheit ausgeformt sind. Oft nehmen sie direkten Dialog mit den örtlichen Gegebenheiten auf. Als Werk des Dadaismus erscheinen sie daher eher lustig und Neugierde erweckend als Ekel erregend oder erschreckend.

Ähnlichkeiten mit den monumentalen Totentänzen des Spätmittelalters bestehen hinsichtlich ihrer öffentlichen Zugänglichkeit an Orten des täglichen Lebens und der großen Dimensionen.

Die Intention dieses Totentanzes ist es, Passanten auf die Unbewohnbarkeit der Städte, deren Zerstörung sowie deren Anonymität, die zu sozialer Isolation führt, aufmerksam zu machen und konnten somit als Protestaktion verstanden werden. Ironischerweise wurde er jedoch selbst bald zerstört und blieb nur durch Fotografien in originalem Zustand erhalten.²⁵⁰

Ebenso ist auch Alfred Hrdlicka (1928–2009) dafür bekannt, Werke für den öffentlichen Raum zu konzipieren, jedoch in ganz anderer Kunstrichtung, Aussage und Motivation (meist Auftrag der Stadt). Von dem politisch orientierten Künstler kennt man verschiedene Skulpturen, die in Zusammenhang mit den örtlichen Gegebenheiten zu verstehen sind, wie etwa das „Denkmal gegen Krieg und Faschismus“ von 1983 bis 1986 im Hamburger Dammtorbahnhof als Reaktion und Antwort auf das Denkmal für die Gefallenen des 2. Hanseatischen Infanterie-Regiments N° 76 von Richard Kuöhl von 1936, das noch heute gegenübersteht (Abb. 103).

Hrdlickas Denkmal besteht aus einem riesigen, in vier Teile zerbrochenen Hakenkreuz, das in vier Stationen vier Todesarten aufzeigt; in den ersten beiden das Massensterben der Zivilbevölkerung durch die Bombardierung der Engländer vom 27./28. Juli 1943 und dem infolgedessen entstandenen Brand, dem sog. Hamburger Feuersturm. Im dritten Teil sollte das Sterben der Soldaten auf dem Schlachtfeld dargestellt werden und im vierten eine Gegenüberstellung der Frauen im Nationalsozialismus und denen im Konzentrationslager, wo medizinische Versuche an ihnen vorgenommen wurden. Die beiden letzten blieben jedoch unausgeführt.²⁵¹

²⁵⁰ Guthmann 2000, S. 245-248.

²⁵¹ Jenni 2008, S. 96-99.

Eine ähnliche Idee verfolgte Hrdlicka mit seinem „Mahnmal gegen den Krieg und Faschismus“ von 1983 bis 1991, das anlässlich des 50. Jahrestages der Annexion Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland im Gedenkjahr 1988 auf dem Wiener Albertinaplatz feierlich enthüllt wurde – mit Ausnahme des Steins „Heldentod“ aus 1991 (Abb. 104).

Auf dem dreieckigen Platz wurden so mehrere Skulpturen aufgestellt; an der Spitze das „Tor der Gewalt“, durch das „der Straße waschende Jude“, „Orpheus betritt den Hades“ und der „Stein der Republik“ zu sehen sind. Das „Tor der Gewalt“ besteht dabei aus zwei Darstellungen, auf der einen Seite der Stein des „Heldentod“ mit den Opfern des Krieges, dem Sterben auf dem Schlachtfeld und einer gebärenden Frau mit ihrem zukünftigen, als Kanonenmunition bestimmten Kind; auf der anderen Seite die „Hinterlandsfront“ mit der Ermordung einer Gruppe von KFZ-Häftlingen durch einen NS-Arzt mittels medizinischer Experimente. Auch bei der mythologischen Gestalt des Orpheus, der in das Totenreich Hades hinabsteigt, erscheinen weitere Tote wie die Bombenopfer von 1945 und die Skelette des ersten jüdischen Friedhofs in Wien aus der Babenbergerzeit.²⁵²

Auch Herwig Zens' Totentänze und sein Werk in Brunn am Gebirge kann man insofern in diesen Bereich eingliedern, da diese an öffentlichen Orten wie der Friedhofskapelle, der Kirche usw. den Menschen (relativ) frei zugänglich sind und den Betrachtern ihre Sterblichkeit vor Augen halten.

7.i.f) Makabere Werke im sexuellen Kontext

Im Mittelpunkt des Themas Sexualität und Tod steht die Menschheitsgeschichte/Evolution bzw. der Lebenskreislauf; die durch diese beiden Elemente bestimmt sind; dem Entstehen neuen Lebens und dem Verdrängen von bereits Bestehendem.

Nachdem die ersten Motive bereits im mittelalterlichen Totentanz aufzufinden sind (im Kontext der Ständekritik, wobei Männern fast ausschließlich auf ihre Lebensleistung und –führung und bei Frauen oft auf ihr Geschlechts- und Sexualleben Bezug genommen wird²⁵³), verselbstständigte sich dieser Motivkreis schon bald und tritt seit dem 20. Jahrhundert besonders intensiv auf. Oftmals tritt hier als weitere Komponente die Gewalt hinzu, sodass in vielen Werken die drei Ebenen Tod – Sexualität – Gewalt die zentralen Rollen spielen.

Auffallend in diesem Bereich ist weiters, dass der Tod hauptsächlich männlich, oft auch gewalttätig, dargestellt wird, gegenüber dem weiblichen (lebendigen) Körper, wodurch offensichtlich auch geschlechtsbezogene Bereiche angesprochen werden.

²⁵² Jenni 2008, S. 99-101; Lenz 1998, S. 54-57.

²⁵³ Kaiser 1995, S. 123.

Ein bekanntes Beispiel stellt etwa Salvador Dalís (1904-1989) Radierung „Der Tod und das Mädchen“ von 1967 dar; ein Teil, aus einem Zyklus, den Dalí zu Guillaume Apollinaires Poèmes secrets komponierte (Abb. 105).

Dargestellt sind 3 Gestalten, die in direkter Verbindung zueinander stehen; im Vordergrund ein nacktes, üppig gebautes Mädchen in Rückenpose, im Hintergrund ein vorbei reitender Tod mit Gitarre sowie eine Todesgestalt mit Trompete und Sense. Die Verbindungen werden durch verschiedene stilistische und inhaltliche Elemente dargestellt; etwa dem grüßenden Tod, die Blickrichtung des Mädchen zu diesem und ihrer Gestik sowie den kreisförmigen Gebilden dazwischen, die wahrscheinlich Wolken, Nebel und aufwirbelnden Staub darstellen sollen. Deutlich wird dabei eine erotische Lockung einer jungen, schönen Frau an den vorbeiziehenden Tod sowie eine geheimnisvolle, metaphorische Verbindung zwischen Sexualität und Tod.²⁵⁴

Von Horst Janssen (1929-1995) sind zahlreiche „Eros und Thantos“ – Bilder bekannt, die den Betrachter mit direkten Vulgaritäten und Pervertiertheiten schockieren wollen.

Immer wieder werden Skelette und verwesende Menschen in verschiedensten Verbindungen miteinander dargestellt, wie etwa in der Radierung „Tod und Mädchen“ aus 1974, wobei hier noch eine relativ konventionelle Stilform aufgegriffen wurde (Abb. 106).

Dargestellt wird hier ein Mädchen mit halbverwestem Körper, das mit dem direkt hinter ihr stehenden Tod zu verschmelzen scheint.

Eine wesentlich radikalere Ausarbeitung dieses Themas zeigt sich in Janssens 14teiliger Radierfolge „Postscriptum“ von 1985 (Abb. 107).

Hier zeigen sich Skelette und verwesende Menschen in unterschiedlichen sexuellen Posen und Handlungen miteinander, oft auch mit mehr als 2 Beteiligten und sogar Kindern, wobei die weiblichen Figuren noch relativ intakte Köpfe (Puppengesichtern ähnlich), Gliedmaßen und Geschlechtsteile besitzen, während die Skelette aus Knochengerüst und männlichen Geschlechtsteilen bestehen.

Angesprochen werden also verschiedene Tabuthemen, wie Nymphomanie, Nekrophilie usw., die in extremer, überspitzter Art und Weise zur Schau gestellt wird und den Betrachter in erster Linie schockieren und abstoßen sollen. Dass die agierenden Gestalten bereits komplett tot sind und nur noch der Geschlechtstrieb funktioniert verweist allerdings auch wieder auf die Fortpflanzung, die den Tod und das Aussterben überwindet und damit den Lebenskreislauf aufrechterhält.²⁵⁵

²⁵⁴ Kaiser 1995, S. 129-131.

²⁵⁵ Kaiser 1995, S. 132-138.

Eine ganz andere Aufbereitung des Themas zeigt etwa Tomi Ungerer (geb. 1931) mit seinem Werk zu dem Thema „Die Frau ist stärker“ aus 1983, das aus mehreren Zeichnungen mit Stift und Feder in der Kunstform der Karikatur besteht (Abb. 108). Wie der Thementitel schon andeutet, werden „starke Frauen“ gezeigt; erwachsene und ältere, dicke, dünne und vollschlanke, die dominierend, frech, lüsternd und sogar gewalttätig auftreten.

So zeigt etwa Ungerers „Der Tod und das füllige Weib“ ein deutliches Zitat von Edvard Munchs „Der Tod und das Mädchen“, wobei Ungerer ein sexuell motiviert intensiveres Beieinandersein der Figuren in ironischer Perfidie zeigt. Dargestellt wird ein Skelett in Ausfallschritt mit einer vollschlanken, erwachsenen Frau auf dem Oberschenkel, die mit kräftigem Griff des Skeletts am ihrem Hinterteil an ihn gepresst und innig geküsst wird.

Ungerers Darstellung „Hagere mit offenem Unterleib“ hingegen zeigt eine leicht bekleidete, ältere, weibliche Totengestalt mit halbverwestem Unterleib und einem zu grimmigem, herrischem Lachen verzogenen Mund.

In der Zeichnung „Das dicke Mädchen und der Tod“ vergreift sich Ungerer wieder an einem Werk von Munch und führt diese radikaler und inhaltlich umgekehrt aus, indem er ein dickliches, junges, lüsternes Mädchen in lüsterner obszöner Gestik einem Skelett aufdrängt.

Einen weiteren Schritt geht Ungerer in „Frau und Tod im Ringkampf“, wo eine ältere Frau in Sadomaso-Kleidung und dominanter Stellung einem Skelett mit kräftigem Fußtritt das Unterkiefer wegtritt und somit ihre (körperliche) Überlegenheit gegenüber dem Tod demonstriert. Damit soll ein dominantes Naturprinzip ausgedrückt werden.²⁵⁶

Eines weiteren Kunstmediums mit dem Thema Tod bedient sich Jean Tinguely (1925-1991) mit seinem Werk „Mengele“, einer Skulptur, die er 1986 in Basel schuf und seine Idee der Inszenierung und Symbolsprache zeigt (Abb. 109). Dargestellt wird ein Totentanz-Hochaltar bestehend aus Produktionsteilen der Augsburger Landmaschinenfabrik Mengele, nämlich einem Gebilde aus Eisen, Holz, Plastik, Hippopotamus-Schädel, mit motorischen Flügeln und Seitenbegleitung wie etwa eines Fernsehers und einer Schnapsflasche.

Im Zentrum öffnet sich etwas, das eine Vulva symbolisieren soll, und mit einer herben Häckselwalze hinterfangen wird, das seinerseits als Symbol für die Kastrationsängste steht.

In seiner gesamten Darstellungsform und der wackligen Konstruktionsweise, die die Vitalität des Todes aufzeigen soll, wirkt das Kunstwerk gleichzeitig beeindruckend und erhaben wie auch abstoßend und komisch.²⁵⁷

²⁵⁶ Kaiser 1995, S. 139-144.

²⁵⁷ Kaiser 1995, S. 145-147.

Ebenso muss in diesem Bereich auch Alfred Hrdlicka (1928–2009) genannt werden, der sich mit dem Thema „Der Tod und das Mädchen“ ausführlich und in mehreren verschiedenen Medien auseinandersetzt (Abb. 110-113).

So entstand etwa eine ganze Werkreihe zum „Gummitod“, zu dem er sich von einem Erlebnis in einem Nachtclub im Londoner Stadtteil Soho in den 1960ern inspirieren ließ, wo eine Stripteasetänzerin als besondere Attraktion mit einem Skelett aus Gummi auf der Bühne auftrat. Da diese Szene ideal in seinen Themenkreis passte, der von Tod und Sexualität, Gewalt und Obsession, Realität und Irrealität, Schein und Ausbeutung der menschlichen Existenz geprägt war, wurde sie vielfach aufgearbeitet. In den 1960ern erfolgten hierzu die ersten Zeichnungen und Lithografien, immer betitelt mit „Gummitod – Striptease in Soho“. Dargestellt wird jeweils eine mit erotischer Unterwäsche leicht bekleidete Frau in leidenschaftlich obszöner Gestik zu einem Skelett, dem sie lasziv die Zunge entgegenstreckt und dessen Beine sie an ihre Scham presst, um sich selbst daran zu reiben.

Dieselbe Szene wird im Weiteren in einem Bronzegussrelief 1972 und schließlich sogar in einer monumentalen Skulptur am Grab seiner Frau Barbara Hrdlicka 1974/75 ausgearbeitet.²⁵⁸

Schließlich findet sich diese Thematik auch in Herwig Zens' Werken; wie beispielsweise in Distlers Totentanz, ein Totentanz für Hugo Distler, Organist der Lorenzkirche in Lübeck, der sich einzelne Figuren aus dem Lübecker Totentanz erwählte, die ihm wichtig erschienen, wobei im Mittelpunkt der Tod und die Jungfrau stehen (Abb. 114). Als junge, erblühende Frau versucht sie dort, ihren Tod hinauszuschieben, da sie weiß, dass sie im Augenblick nicht gottgefällig lebt, das Leben schön und lustig findet und erst später um ihr Seelenheil beten möchte.²⁵⁹

Ebenso findet sich die Thematik des Todes mit dem Mädchen etwa in Vorarbeiten zum Lübecker Totentanz (Abb.115, 116) oder im Schubert Zyklus, sowohl als Öl/Acrylmalerei wie auch als druckgrafische Werke aus den Jahren 1990, 1997 und 1999 (Abb. 117-120).

7.ii) Fazit für Zens' Werke

Das Gefühl der Bedrohung durch Kriege und Waffengewalt scheint in heutiger Zeit immer mehr abzunehmen. Stattdessen erfolgen vermehrt Auseinandersetzungen mit verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen sowie Beschäftigungen der Künstler mit der eigenen Lebenswelt. Weiters werden der Todesfigur – im Gegensatz zu der Warnfunktion im

²⁵⁸ Fitschen 2000, S. 9-11.

²⁵⁹ Link 2003, S. 79.

Spätmittelalter, ein gottesfürchtiges, christliches Leben zu führen – neue, unterschiedliche Funktionen gegeben.²⁶⁰

Hierunter reihen sich ebenso die Werke von Herwig Zens. Doch im Gegensatz zu den meisten anderen, zeitgenössischen Künstlern, die sich mit dem Thema Tod auseinandersetzen, bleibt bei Zens der moralisierende und kritisierende Faktor aus. Er wurde mit dem Schrecken des Zweiten Weltkrieges nicht mehr unmittelbar konfrontiert und benützt seine Werke auch niemals als Mittel politischer Meinungsbildung. Vielmehr liegt seine Intention darin, dem Menschen den Tod näher zu bringen, um ihn als immanenten Bestandteil der Menschheit zu akzeptieren.

Immer wieder taucht diese Botschaft in diversen Statements zu den verschiedenen Werken von Zens auf; gesprochen wird etwa von der „Akzeptanz des Todes als Teil der Immanenz“²⁶¹ oder dem „versöhnlichen Umgang mit dem Schicksal aller Lebewesen“²⁶².

Auffallend dabei ist Zens „kontemplative Haltung gegenüber den dargestellten Handlungen, die von einer Unausweichlichkeit des Schicksals künden“, die auch eine „starke persönliche Betroffenheit“ vermuten lässt, „welche die intensive Beschäftigung mit den Erzählungen des Todes veranlasst haben wird.“²⁶³ So gab Zens auch in einem Interview an, er beschäftigte sich mit dieser Thematik „aus eigener innerer Erfahrung“ (nach Erwähnung von bereits früh beginnenden gesundheitlichen Problemen).²⁶⁴

Dabei versucht Zens den Tod möglichst versöhnlich darzustellen; in den Paraphrasen zu den einzelnen Totentänzen durch die fröhlich hüpfenden und tanzenden Skelette, wo bereits alleine das Tanzelement als Mittel zur Bewältigung von Ängsten angesehen werden kann; im Gemäldezyklus in Brunn am Gebirge etwa durch den Violine spielenden Tod, der dem Skelett mit der Sense folgt und generell durch die Zyklusidee, die endlos laufende Schleife von Leben und Tod.

Der monumentale Charakter der Gemälde führt dabei zu besonders intensiver Wirkung und Ausstrahlung der Zyklen. Ihre Situierung im öffentlichen Raum, also in der Friedhofskapelle und in den Kirchen, für die sie geschaffen wurden, hat im Übrigen den Vorteil, dass die Bilder an dem Ort, zu dem sie thematisch den engsten Bezug haben, von den Besuchern gemeinsam betrachtet werden und folglich besser verarbeitet werden können.

²⁶⁰ Guthmann 2000, S. 258.

²⁶¹ Pippal 2005, S. 137.

²⁶² Zens 1998, S. 2.

²⁶³ Zwarel 1990, S. 12.

²⁶⁴ <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4664&Alias=wzo&cob=407975&Page15308=4>.

8. Literaturverzeichnis

Ackermann 1990

Hans Chr. Ackermann, Vorwort, in: Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Projekt Basler Totentanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens, Paderborn 1990, S. 7-8.

[=Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens und dem Gedichtzyklus Urteile von Erich Rentrow, Paderborn 1994.]

Alm 1995

Bert Alm, Über die Seele, Münster in Westfalen 1995.

Ammann 1996

Gert Ammann, Albin Egger-Lienz 1868 – 1926. Katalog der Bestände im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996.

Ariès 2005

Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 2005.

Bieger/Imhof 1998

Eckhard Bieger / Paul Imhof, Kirchenraum und Symbolik. Das Ineinander von Wirklichkeiten, in: Eckehard Bieger / Norbert Blome / Heinz Heckwolf (Hg.), Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde. Kirche als Erfahrungsraum des Glaubens, Kevelaer 1998, S. 23-41.

Bieger/Imhof/Springer 1998

Eckhard Bieger / Paul Imhof / Klaus-Bernward Springer, Gestalten und Symbole. Die Sprache der Dinge, in: Eckehard Bieger / Norbert Blome / Heinz Heckwolf (Hg.), Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde. Kirche als Erfahrungsraum des Glaubens, Kevelaer 1998, S. 43-75.

Borchhardt-Birnbaumer 2003

Brigitte Borchhardt-Birnbaumer, Komm, süßer Tod oder „Großer Wahnsinn“, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Zens. Der neue Lübecker Totentanz, Wien 2003, S. 64-75.

Drees 2005

Jan Drees, Das Leben aus dem Tode – ewiger Kreislauf vergänglichen Lebens. Zu einigen bildlichen Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt in der frühen Neuzeit, in: Herwig

Guratzsch (Hg.), Wege ins Jenseits. Mit Walküren zu Odin mit Engeln zu Gott [anlässlich der Sonderausstellung "Wege ins Jenseits", Schleswig, 26.6. bis 30.10.2005], Neumünster 2005, S. 76-85.

Egger 2000

Franz Egger, Der Basler Totentanz, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 43-56.

Fernow 2010

Hannes Fernow, „Wie ein Totentanz“ – Das Antlitz des gewaltsamen Todes, in: Dominik Groß / Christoph Schweikardt (Hg.), Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen, Frankfurt am Main 2010, S. 223-248.

Fest 1986

Joachim Fest, Der tanzende Tod. Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart Lübeck 1986.

Fiedeler 1993

Frank Fiedeler, Jin und Jang. Das kosmische Grundmuster in den Kulturformen Chinas, Köln 1993.

Fischer/Imhof 1998

Wolfgang Fischer / Paul Imhof, Räume der Gottesbeziehung. Islam-Judentum-Christentum, in: Eckehard Bieger / Norbert Blome / Heinz Heckwolf (Hg.), Schnittpunkt zwischen Himmel und Erde. Kirche als Erfahrungsraum des Glaubens, Kevelaer 1998, S. 9-21

Fischer-Dieskau 1971

Dietrich Fischer-Dieskau, Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden - Wesen – Wirken, Wiesbaden 1971.

Fitschen 2000

Jürgen Fitschen, Der Tod und das Mädchen – Wege und Wandlungen im Schaffen Alfred Hrdlickas, in: Matthias Puhle (Hg.), Alfred Hrdlicka. Der Tod und das Mädchen. Werke 1944 – 1997 [anlässlich der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juli 2000 im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg], Magdeburg 2000, S. 9-20.

Freytag/Schulte/Vogeler 2000

Hartmut Freytag / Brigitte Schulte / Hildegard Vogeler, Der Totentanz in der Marienkirche in Lübeck von 1463 und seine Weiterwirkung bis in die Gegenwart, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 83-136.

Freytag/Vogeler 2003

Hartmut Freytag / Hildegard Vogeler, Zum Alten und Neuen Lübecker Totentanz in St. Marien, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Zens. Der neue Lübecker Totentanz, Wien 2003, S. 4-15.

Fuchs 1969

Werner Fuchs, Todesbilder in der modernen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969.

Füchtemeier 1998

Andrea Füchtemeier, Kunst und enttabuisiertes Todesverständnis als Möglichkeit sozialpädagogischen Arbeitens, phil. Dipl., Paderborn 1998.

Garnier 1990

Pierre Garnier, Totentanz, Wien 1990.

Gassier 1994

Pierre Gassier, Goya. Leben und Werk, Köln 1994.

Geyer 2005

Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005.

Glahn 2010

Julia Glahn, Zur Sichtbarmachung und Ausblendung der Toten im „Dritten Reich“ – Manifestation des nationalsozialistischen Menschenbildes, in: Dominik Groß / Christoph Schweikardt (Hg.), Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen, Frankfurt am Main 2010, S. 249-260.

Greshake 2008

Gisbert Greshake, Leben – Stärker als der Tod. Von der christlichen Hoffnung, Freiburg in Breisgau 2008.

Grof/Halifax 1992

Stanislav Grof / Joan Halifax, Die Begegnung mit dem Tod, Stuttgart 1992.

Groß/ Schweikardt 2010

Dominik Groß / Christoph Schweikardt, Die „Realität des Todes“ – Eine thematische Einführung, in: Dominik Groß / Christoph Schweikardt (Hg.), Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen, Frankfurt am Main 2010, S. 9-18.

Guthmann 2000

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

Guthmann 2001

Jens Guthmann, Eris quod sum – Der Gemäldezyklus von Herwig Zens in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge, in: Totentanz Aktuell, Mitteilungsblatt der Europäischen Totentanz Vereinigung, Heft 25, 2001, 6-7.

Hammerstein 1980

Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes, Bern 1980.

Hausner 2002

Renate Hausner (Hg.), Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001, Anif/Salzburg 2002.

Hemmer/Höferl/Hollos 2003

Dagmar Hemmer/Andreas Höferl/Bela Hollos (ÖGPP-Österreichische Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung), Privatisierung und Liberalisierung öffentlicher Dienstleistungen in der EU-15. Bestattungswesen, Wien 2003.

Hofmann 1981

Werner Hofmann, Goya. "Alle werden fallen", Hamburg 1981.

Hofmann 2003

Werner Hofmann, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003.

Höfler 2001

Evi Romana Höfler, Friedhofskapelle, techn. Dipl., Graz 2001.

Hughes 2004

Robert Hughes, Goya. Der Künstler und seine Zeit, München 2004.

Jelinek/Zens 1998

Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998.

Jenni 1998

Ulrike Jenni, Alfred Hrdlicka. Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien, Band 1, Wien 1998.

Jenni 2008

Ulrike Jenni, Kunst im öffentlichen Raum, in: Trautl Brandstaller / Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten, Salzburg, 2008, S. 91-108.

Jezler 1994

Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge. Eine Einführung, in: Peter Jezler (Hg.), Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich 1994, S. 13-26.

Jones 1999

Constance Jones, Die letzte Reise. Eine Kulturgeschichte des Todes, München 1999.

Jungmann 2006

Irmgard Jungmann, Warum ausgerechnet ‚Tanzen‘? Musiksoziologische Aspekte der Totentanzikonographie, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute [anlässlich der Ausstellung des Museums Schnütgen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in der Cäcilienkirche, Museum Schütgen, Köln 6. September bis 26. November 2006], Regensburg 2006, S. 119-132.

Kahl 2010

Antja Kahl, Der tote Körper als Transzendenzvermittler. Spiritualisierungstendenzen im gegenwärtigen Bestattungswesen, in: Dominik Groß / Julia Glahn / Brigitte Tag (Hg.), Die Leiche als Memento mori. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Verhältnis von Tod und totem Körper, Frankfurt am Main 2010, S. 203-238.

Kaiser 1995

Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995.

Kasten 1987

Friedrich Wilhelm Kasten, Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis heute [Mannheimer Kunstverein. Kat. u. Ausst.] Baden 1987.

Kasten 1993

Friedrich W. Kasten, Vanitas Vanitatum. Totentanzdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst, in: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 635-648.

Kaster 1993

Karl Georg Kaster, Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz). Triumph des Todes, in: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 541-562.

Kirschenknapp 2000

Hildegard Kirschenknapp, Hildegard. Parzen und Nornen. Die poetische Ausformung der mythologischen Schicksalsfiguren zwischen Aufklärung und Expressionismus, Wien 2000.

Knaus 1997

Knaus, Die Winterreise, in: Herwig Zens (Hg.), Die Winterreise. Grafikzyklus nach Franz Schubert, Wien 1997, S. 1-3.

Koal 2006

Valeska Koal, Zur Praxis von Totentänzen im Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Zum Sterbensschön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute [anlässlich der Ausstellung des Museums Schnütgen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in der Cäcilienkirche, Museum Schütgen, Köln 6. September bis 26. November 2006], Regensburg 2006, S. 110-118.

Krauss 2001

Heinrich Krauss, Kleines Lexikon der Engel. Von Ariel bis Zebaoth, München 2001.

Kübler-Ross 1992a

Elisabeth Kübler-Ross, Jedes Ende ist ein strahlender Beginn, Neuwied 1992.

Kübler-Ross 1992b

Elisabeth Kübler-Ross, Über den Tod und das Leben danach, Neuwied 1992.

Kuhl 2005

Uta Kuhl, Himmel, Hölle, Fegefeuer - das Jenseits im Mittelalter, in: Herwig Guratzsch (Hg.), Wege ins Jenseits. Mit Walküren zu Odin mit Engeln zu Gott [anlässlich der Sonderausstellung "Wege ins Jenseits", Schleswig, 26.6. bis 30.10.2005], Neumünster 2005, S. 52-61.

Lang 1995

Walther K. Lang, Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975 – 1990, Berlin 1995.

Lenz 1998

Christian Lenz, Beschreibung des Mahnmals, in: Ulrike Jenni, Alfred Hrdlicka. Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien, Band 1, Wien 1998, S. 54-57.

Licht 2001

Fred Licht, Goya. Die Geburt der Moderne, München 2001.

Link 1993

Franz Link, Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele, in: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 11-68.

Link 2003

Herbert Link, Der mit dem Tod tanzt. Zitate aus einem Gespräch zwischen Link und Zens, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Zens. Der neue Lübecker Totentanz, Wien 2003, S. 76-87.

Mieder 2002

Wolfgang Mieder, Der Rattenfänger von Hameln. Die Sage in Literatur, Medien und Karikaturen, Wien 2002.

Moody 2002

Raymond A. Moody, Leben nach dem Tod. Die Erforschung einer unerklärlichen Erfahrung, Reinbek bei Hamburg 2002.

Müller 1997

Brigitte Magdalena Müller, Sagt ja sagt nein, getanzt muss sein. Der Totentanz: eine Kunstform als Ausdruck einer alternativen Sterbekultur, phil. Dipl., Wien 1997.

Niederreiter 2000

Julius Niederreiter, Eine architektonische Rarität, in: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, S. 2.

Pennington 2001

Margot Pennington, Memento mori. Eine Kulturgeschichte des Todes, Stuttgart 2001.

Polak/Zulehner 2009

Regina Polak / Paul M. Zulehner, Von der „Wiederkehr der Religion“ zur fragilen Pluralität, in: Christian Friesl / Ursula Hamachers-Zuba / Regina Polak (Hg.): Die ÖsterreicherInnen. Wertewandel 1990 – 2008, Wien 2009, S. 143-206.

Ranke-Graves 2008

Robert Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Reinbek bei Hamburg 2008.

Reisinger 2000

Ferdinand Reisinger, Vom Leben mitsamt dem Tod, in: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, S. 6-7, 12-13.

Rosenfeld 1972

Helmut Rosenfeld: Totentanz, in: Lexikon der christlichen Ikonographie Band 4, Freiburg 1972.

Rosswinkel 2003

Gregor Rosswinkel, Goethe, Johann Wolfgang von - Parzenlied und Iphigenie auf Tauris - "Ganz verteufelt human" - Goethes Parzenlied und Iphigenie auf Tauris im Licht der Humanität der Aufklärung, Lingen bei Ems 2003.

Rotzler 1961

Willy Rotzler, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, phil. Diss., Winterthur 1961.

Sautner 2000

Helmut Sautner, Die neue Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge, in: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, S. 4-5.

Schaller 2006

Andrea Schaller: Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita, Wien 2006.

Scheer/Zens 2007

Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007.

Schmied/Zens 2005

Wieland Schmied /Herwig Zens (Ill.), Goya von Zens gesehen, Salzburg 2005.

Schuchard 1998

Jutta Schuchard, Zur Rezeption der monumentalen Totentänze, in: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (Hg.), Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. [anlässlich der Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur Kassel, 19. September bis 29. November 1998], Dettelbach 1998, S 53-69.

Schuster 1992

Eva Schuster (Hg.), Das Bild vom Tod, Recklinghausen 1992.

Seibert 1987

Jutta Seibert, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Freiburg/Basel/Wien 1987.

Sörries 1998

Reiner Sörries, Der monumentale Totentanz, in: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (Hg.), Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. [anlässlich der Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur Kassel, 19. September bis 29. November 1998], Dettelbach 1998, S. 9-51.

Stöckli 1996

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

Von Hülsen 1993

Dorothy von Hülsen, Alfred Mahlau. Die Totentanz-Fenster der Marienkirche in Lübeck, in: Hartmut Freytag (Hg.), Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption, Köln/Wien (u.a.) 1993, S. 385-402.

Weber 1989

Jörg Weber, Moiren. Figuren der Herrschaft in Mythos und Märchen, Regensburg 1989.

Wiesflecker 2005

Oskar Wiesflecker, Auseinandersetzung mit Goya (Artikel aus der Zeitschrift Volkstimme), in: Wieland Schmied /Herwig Zens (Ill.), Goya von Zens gesehen, Salzburg 2005, S.40.

Wilhelm-Schaffer 2000

Irmgard Wilhelm-Schaffer, "Ir mußet alle in diß dantzhus". Zu Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 9-26.

Winkler/Zens 2002

Johann Winkler / Herwig Zens, Einblicke, Salzburg 2002.

Wunderlich 2001

Uli Wunderlich, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg in Breisgau 2001.

Wunderlich 2003

Uli Wunderlich, Der Totentanz. Eine kurze Geschichte von A (den Anfängen) bis Z (wie Zens), in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Zens. Der neue Lübecker Totentanz, Wien 2003, S. 23-37.

Wunderlich 2008

Uli Wunderlich, Albin Egger-Lienz' Wirkungsmächtiger Totentanz, in: Albin Egger-Lienz (Ill.) / Gert Ammann/ Michael Fuhr (Red.), Albin Egger-Lienz. 1868 – 1926 [anlässlich der Ausstellung im Leopold-Museum], Wien 2008, S. 41-54.

Zawrel 1990

Peter Zawrel, Totentanz, Narrentanz. Ein Projekt, in: Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Projekt Basler Totentanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens, Paderborn 1990, S. 9-23.

[=Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens und dem Gedichtzyklus Urteile von Erich Rentrow, Paderborn 1994.]

Zens 2005

Herwig Zens, Graphisches Nachdenken über die Bamberger Apokalypse, Bamberg 2005.

Zens 2000

Herwig Zens, Die ewige Schleife, in: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, S. 8-11.

Zens 1999

Herwig Zens, Also sprach Zens. Kritische Anmerkungen zu Kunst und Kunstpädagogik, Wien 1999.

Zens 1998

Herwig Zens, Zens. Füssener Totentanz [anlässlich der Ausstellung im Museum der Stadt Füssen am 22. 11. 1998 bis 07. 02. 1999], Füssen 1998.

Zens 1997

Herwig Zens, Goya Variationen, Madrid 1997.

Zens 1995

Herwig Zens, Goya Variationen, Wien 1995.

Zens 1990

Herwig Zens, Projekt Basler Totentanz. Die Entstehung, in: Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Projekt Basler Totentanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens, Paderborn 1990, S. 77-81.

[=Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Der Toten Tanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens und dem Gedichtzyklus Urteile von Erich Rentrow, Paderborn 1994.]

Zens 1987

Herwig Zens, Zens - m2 [NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1988 ; Galerie Angerer, Vomperbach 311, Schwaz/Tirol 1988; Niederösterreichisches Landesmuseum Blau-Gelbe Galerie, Dezember 1987 - Jänner 1988], Wien 1987.

Filme:

Film Eris quod sum

(Film) Eris quod sum - du wirst sein, was ich bin. Helmut Sautner und Herwig Zens gestalten die neue Aufbahrungshalle in Brunn am Gebirge bei Wien; 2001; 15 Minuten; Idee: Herwig Zens; Musik und Mitwirkung: Arnold-Schoenberg-Chor unter der Leitung von Erwin Ortner; Realisation und Gestaltung: Herbert und Inge Link

Film Gesang der Geister

(Film) Franz Schubert: Gesang der Geister über den Wassern; 2004; 12 Minuten; Idee: Erwin Ortner, Herwig Zens; Musik: Arnold-Schoenberg-Chor unter der Leitung von Erwin Ortner; Schnitt: Inge Link; Realisierung und Regie: Herbert Link

Quellen aus dem Internet:

<http://bestatterweblog.de/archives/Himmelsbestattung,-Vogelbestattung-was-ist-das/3821>,
16.08.2010.

<http://rainhofpresse.de/index.php?page=hammerstiel>, 16.08.2010.

http://rowane.de/html/body_totentanz.htm, 16.08.2010.

<http://ulrike-schmidt.com/erdbeeren/spiegel.html>, 16.08.2010.

[http://wapedia.mobi/de/Hel_\(Mythologie\)](http://wapedia.mobi/de/Hel_(Mythologie)), 16.08.2010.

<http://www.2001odysseeimweltraum.de>, 16.08.2010.

http://www.artedea.net/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=46,
16.08.2010.

<http://www.bestatter.at>, 16.08.2010.

<http://www.bestattungwien.at/bw/ep/channelView.do/channelId/-26253/pageTypeId/13569>,
16.08.2010.

http://www.bibelundermutigung.de/religionen_welt.htm, 16.08.2010.

<http://www.bildungsservice.at/rpi/medien/inhalt/Weltreligionen/Weltreligionen.htm>, 16.08.2010.

http://www.classiccat.net/schubert_f/957.text.php, 16.08.2010.

http://www.dieterwunderlich.de/Bergman_erdbeeren.htm, 16.08.2010.

http://www.dieterwunderlich.de/Kubrick_2001_odyssee.htm, 16.08.2010.

<http://www.gopera.com/winterreise/songs/cycle.mv>, 16.08.2010.

<http://www.internetloge.de/arstzei/geisterg>, 16.08.2010.

<http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.pdf>, 16.08.2010.

<http://www.katholisch.de>, 16.08.2010.

<http://www.lexas.net/laenderkatalog/weltreligionen/index.as>, 16.08.2010.

http://www.morgen.at/htm/downloads/0108_Zens-Portrait.pdf 16.08.2010.

http://www.pflegewiki.de/wiki/Sterbephasen_nach_K%C3%BCbler_Ross, 16.08.2010.

<http://www.religion-online.info/hinduismus/themen/wiedergeburt>, 16.08.2010.

<http://www.religion-online.info/islam/themen/tod-info>, 16.08.2010.

<http://www.religion-online.info/judentum/themen/tod-info>, 16.08.2010.

http://www.rodiehr.de/c_05_bibel_weltreligionen, 16.08.2010.

http://www.rowane.de/html/die_legende, 16.08.2010.

http://www.rowane.de/html/vado_mori, 16.08.2010.

<http://www.rowane.de/html/vanitas.htm>, 16.08.2010.

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen/bevoelkerung_nach_demographischen_merkmalen/index.html, 16.08.2010.

<http://www.totentanz-online.de>, 16.08.2010.

<http://www.totentanz-online.de/kuenstler.php>, 16.08.2010.

<http://www.totentanz-online.de/totentanz.php>, 16.08.2010.

http://www.traueranzeige.at/begräbnis-weitere_bestattungsarten, 16.08.2010.

<http://www.vollmer-mythologie.de/charon>, 16.08.2010.

<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4664&Alias=wzo&cob=407975&Page15308=4>, 16.08.2010.

<http://www.zensherwig.at>, 16.08.2010.

<http://www.religion-online.info/buddhismus/themen/info-wiedergeburt>, 16.08.2010.

9. Abbildungen



Abb. 1: Herwig Zens, Mumien aus Palermo, Öl auf Leinwand, 1990er



Abb. 2: Zens, Teil aus „Basler Totentanz“, Öl und Acryl auf Leinwand, je 150x130cm, 1990



Abb. 3: Zens, Teil aus „Kleiner Grazer Totentanz“, Öl und Acryl auf Leinwand, je 70x100cm, 1994



Abb. 4: Zens, Teil aus „Füssener Totentanz“, Öl, Acryl, Kreide und Kohle auf Leinwand, je 60x90cm, 1998



Abb. 5: Zens, Teil aus „Zyklus zu Hugo Distlers Totentanz“, 2001, Öl und Acryl auf Leinwand, je 130x90cm, 2001



Abb. 6: Zens, Teil aus „Neuer Lübecker Totentanz“, Öl, Acryl und Kreide auf Leinwand, 2003

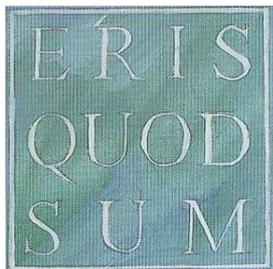


Abb. 7: Zens, Gemäldezyklus in Brunn/Gebirge, Inschriften Öl und Acryl, 2000



Abb. 8: Helmut Sautner, Friedhofskapelle in Brunn/Gebirge, 2000

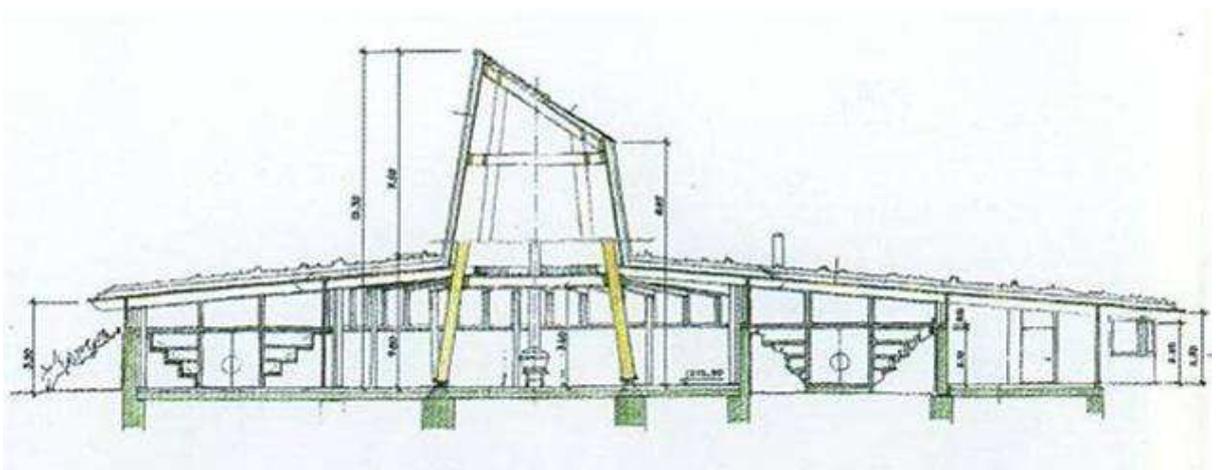
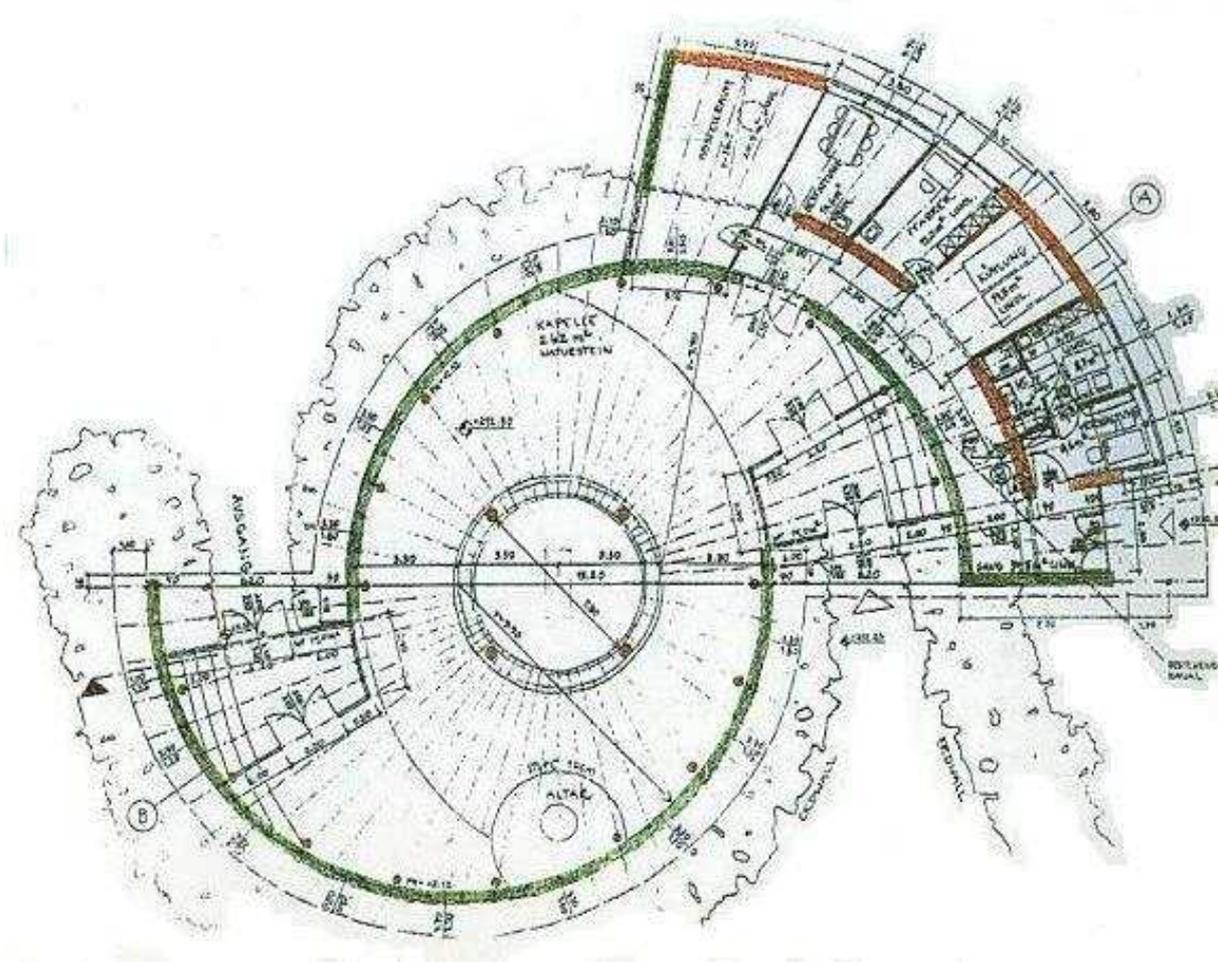
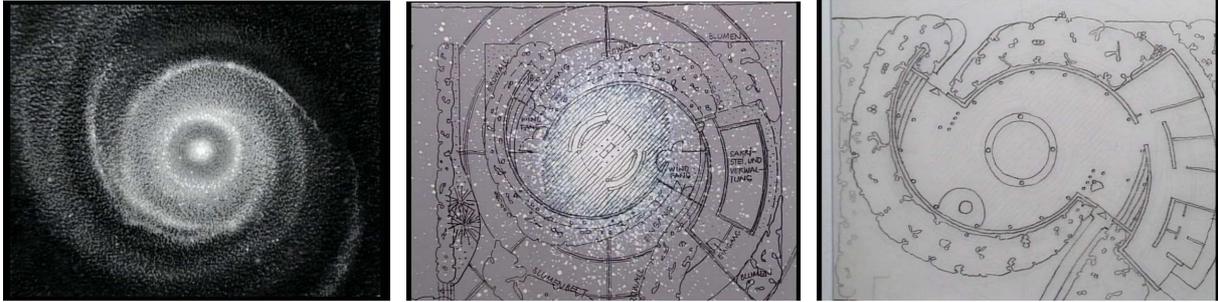


Abb. 9: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Um- und Aufrisse



Abb. 10: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Zugänge von außen



Abb. 11: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Innen, abgestufte Holzverkleidungen

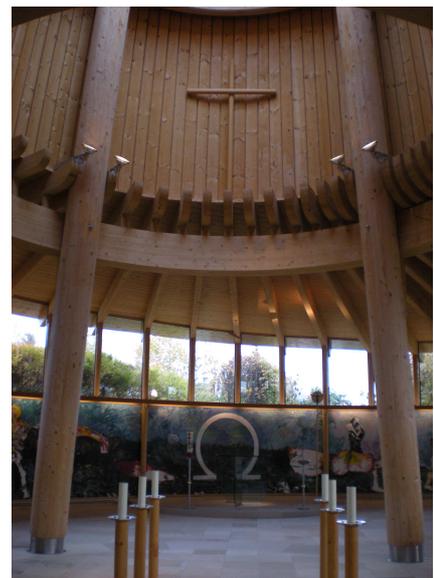


Abb. 12: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Innenraum



Abb. 13: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Innen, Turm



Abb. 14: Sautner, Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Glockenturm



Abb. 15: Zens, Gemäldezyklus in der Friedhofskapelle Brunn/Gebirge, Entstehungsprozess
– Bilderreihe aus Öl und Acryl auf Leinwand, 2m hoch, 55m lang, 2000



Abb. 16: Zens, Gemäldezyklus ,
Brunn/Gebirge, 6 helle Bilder um Tür



Abb. 17: Zens, Gemäldezyklus
Moment der Erkenntnis und Charon



Abb. 18: Ingmar Bergmann , Szenen aus dem Film „Wilde Erdbeeren“, 1957

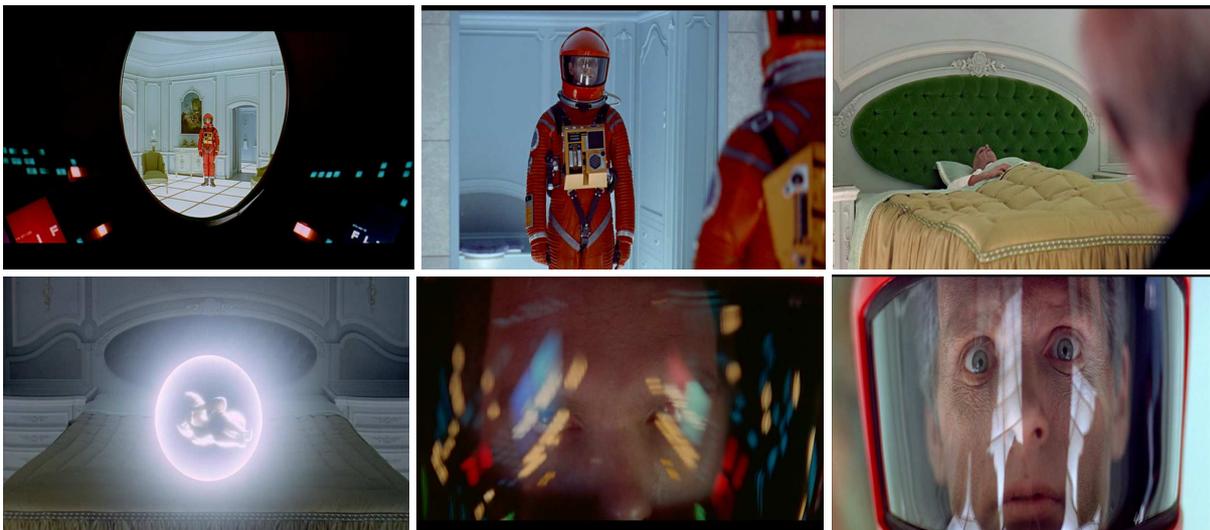


Abb. 19: Stanley Kubrick, Szenen aus dem Film „2001: Odysee im Weltraum“, 1968



Abb. 20: Zens, Der greise Kopf aus „Die Winterreise“, Radierung, 25x18cm, 1996



Abb. 21: Zens, Der große Schubertkopf aus „Schubert“, Radierung, 55x40cm, 1997



Abb. 22: Zens, Die drei Nebensonnen aus „Die Winterreise“, Radierung, 25x18cm, 1996

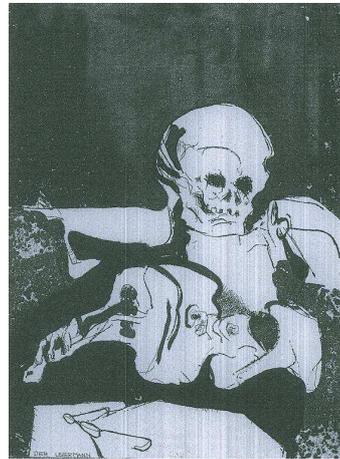


Abb. 23: Zens, Der Leiermann aus „Die Winterreise“, Radierung, 25x18cm, 1996



Abb. 24: Alfred Kubin, Charon, Feder in Tusche, 29x17cm 1918/19, OÖ Landesmuseum



Abb. 25 : Kubin, Charon, Feder in Tusche, 32x37cm 1937, Albertina Wien



Abb. 26: Kubin, Charon, Feder in Tusche, 26x36cm 1947



Abb. 27: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge Todesengel

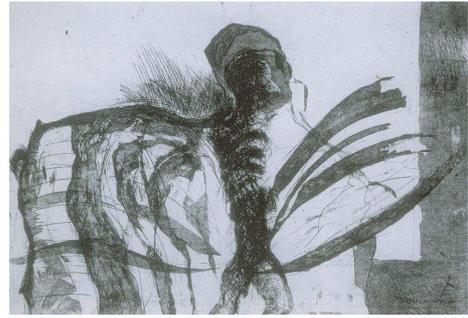


Abb. 28: Zens, Todesengel, Radierung, 34x50cm, 1983



Abb. 29: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Gestalt mit Sichel



Abb. 30: Albin Egger-Lienz, Bergmäher Öl auf Leinwand, 94x149cm, 1907 Wien, Leopold Museum



Abb. 31: Albin Egger-Lienz, Totentanz von Anno Neun, Öl auf Leinwand, 225x233cm, 1908, Österreichische Galerie, Wien



Abb. 32: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge Schicksalsgöttinnen



Abb. 33: Zens, Atropos (Die Parzen),
Öl/Acryl auf Leinwand, 1986



Abb. 34: Zens, Parzen,
Öl/Acryl auf Leinwand, 1996



Abb. 35: Zens, Die Parzen,
Öl auf Leinwand, 2x100x100cm, 1996



Abb. 36: Zens, Parzen, Lithographie
300x450cm u. 460x640cm, 1996

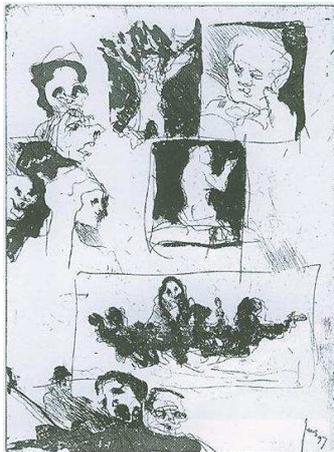


Abb. 37: Zens, Aus Goyas Welt,
Radierung, 250x180cm, 1997

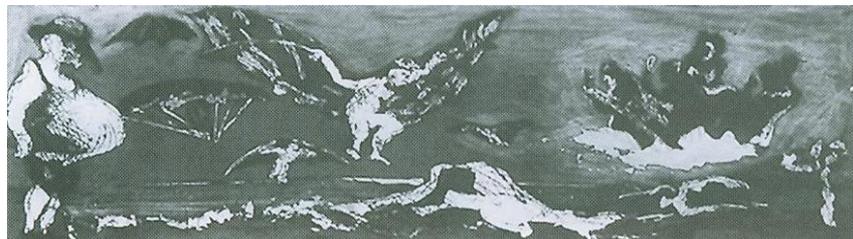


Abb. 38: Zens, Der schlaue Narr,
Radierung 140x485cm, 1997



Abb. 39: Zens, Gesang der Geister Über den Wassern, Öl auf Leinwand, 2004



Abb. 40: Francisco de Goya, Atropos oder Die Parzen, Öl auf Putz, auf Leinwand übertragen, 123x266cm, 1820/23, Prado Madrid



Abb. 41: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Hinabtauchen in die Erde mit Hund



Abb. 42: Goya, Der Hund, Öl auf Putz, auf Leinwand übertragen, 134x80cm, 1820/23, Prado Madrid



Abb. 43: Zens, Hexensabbath nach Goya, Monumentalradierung, je 120x90cm, 2007



Abb. 44: Zens, Goya u. Zens sich im Traum treffend, aus dem Zyklus Goya, Radierung, 130x130cm, 2002



Abb. 45: Kiki Kogelnik, Teile aus Totentanz im Karner Stein Jauntal, Keramik auf Putz, 1997

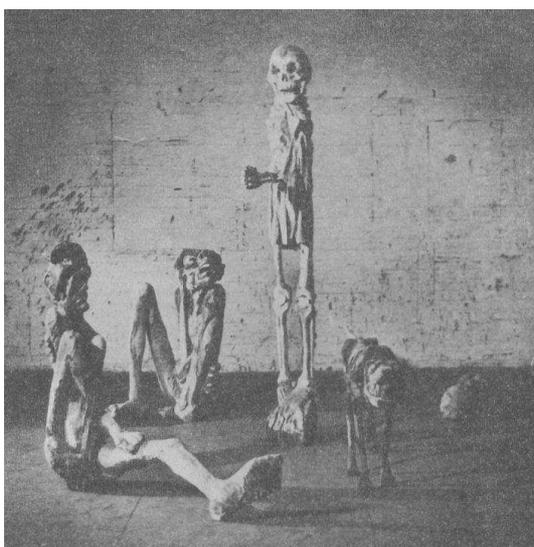


Abb. 46: Hans Scheib, Totentanz, überlebensgroße Holzgruppe, 1984



Abb. 47: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Skelett mit Sense



Abb. 48: Alfred Kubin, Titelblatt aus „Die Blätter mit dem Tod“, Strichätzungen, 1918



Abb. 49: Zens, Der altbekannte Öl und Acryl auf Leinwand, 30x30cm, 2003



Abb. 50: Zens, Der Tod als Schnitter, Radierungen, 200x70cm, 2002



Abb. 51: Zens, Der Sensenmann, Feder laviert, 15x23cm, 2003



Abb. 52: Zens, Der Sensenmann mit Trommler, Feder laviert, 15x23cm, 2003

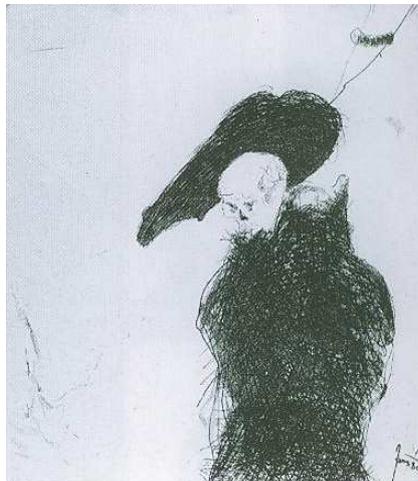


Abb. 53: Zens, Todesgestalten aus Palermozyklus, Radierungen, 260x250cm / 250x225cm, 1980er



Abb. 54: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Voline spielender Tod



Abb. 55: Heinrich Knobloch, Beinhausszene, Druck, 1488



Abb. 56: Musizierende Gerippe im Beinhaus von Bleibach, Öl auf Leinwand, 1723



Abb. 57: Zens, Der fröhliche Virtuose, Radierung, 305x200cm, 2001

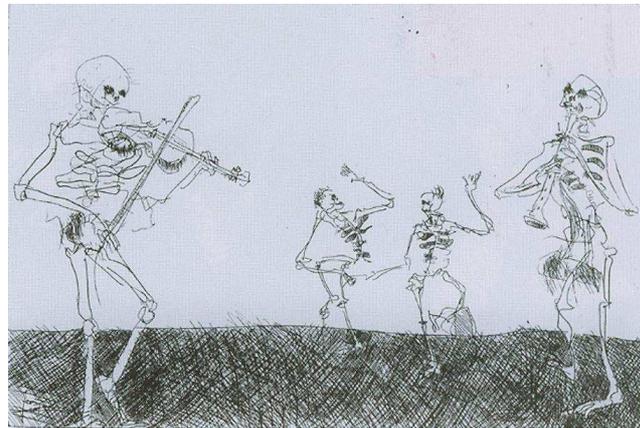


Abb. 58: Zens, Das fröhliche Quartett, Radierung, 230x340cm, 2001



Abb. 59: Zens, Der Tod geigt in Neapel, Radierung, 300x400cm, 2001



Abb. 60: Zens, Der gnadenlose Solist, Radierung, 450x160cm, 2001



Abb. 61: Zens, Der kleine Geiger
Öl/Acryl/Leinwand, 60x40cm, 2001



Abb. 62: Zens, Der kleine Geiger
Öl/Acryl/Leinwand, 60x40cm, 2001



Abb. 63: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge,
Engel der Apokalypse



Abb. 64: Zens, Der Engel der Apokalypse
aus dem Zyklus „Athos“, Radierung,
285x200cm, 1995



Abb. 65: Engel aus Bamberger Apokalypse, Buchillustration, um 1000

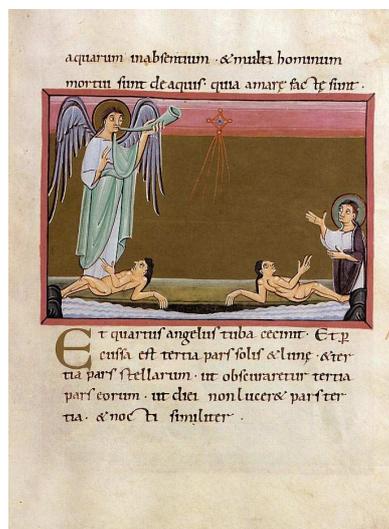




Abb. 66: Zens, Engel der Apokalypse aus „Graphisches Nachdenken über die Bamberger Apokalypse“, Bleistift, Kreide, Kohle, Aquarell, Acryl und Öl, je 35x27cm, 2003



Abb. 67: Zens, Gemäldezyklus, Brunn/Gebirge, aus den Gräbern gestiegene Verstorbene

Abb. 68: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Tanzender Tod und Gaia



Abb. 69: Zens, Der hüpfende Tod I, II, Radierungen, 200x70cm / 120x200cm, 2003



Abb. 70: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Omega

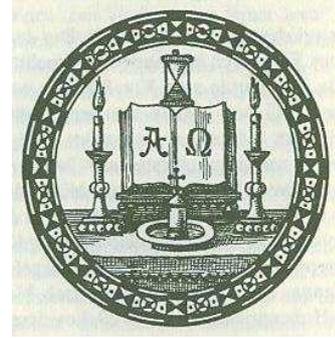


Abb. 71: Das Buch des Lebens aus Dem Musterbuch von Schmid



Abb. 72: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Gebilde (und Kind)



Abb. 73: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Kind

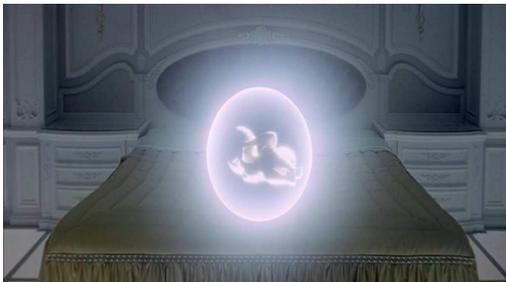


Abb. 74: Stanley Kubrick, Szenen aus dem Film „2001: Odysee im Weltraum“, 1968



Abb. 75: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Gestalten am Himmel
Gestalten am Himmel (hinter dem Kind)



Abb. 76: Goya, Asmodea, Öl auf Putz, auf Leinwand übertragen, 122x261cm, 1820-23, Prado Madrid



Abb. 77: Zens, Zwei fliegende Menschen, Öl auf Leinwand, 1986

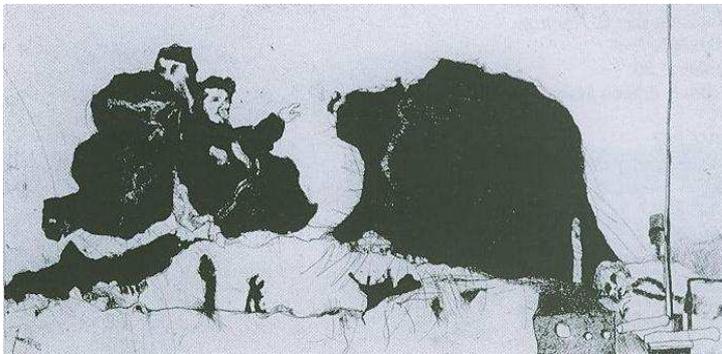


Abb. 78: Zens, Teil aus dem Zyklus Goya, Radierung, 1982

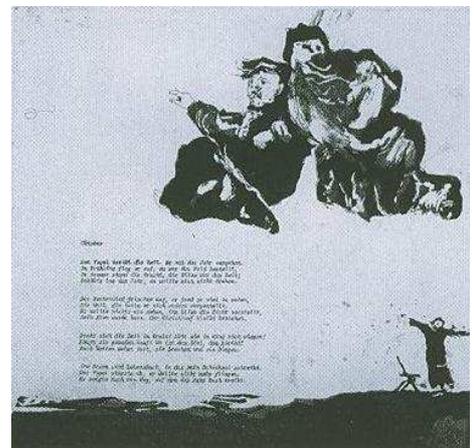


Abb. 79: Zens, Teil aus der Mappe Sonette über ein Sonette über ein treibendes Jahr, Radierung, 36x36,5cm, 1982



Abb. 80: Zens, Gemäldezyklus Brunn/Gebirge, Memento Mori



Abb. 81: Gabriel Rollenhagen und Crispin de Passe Emblem „mors vitae initium“, 1611/13

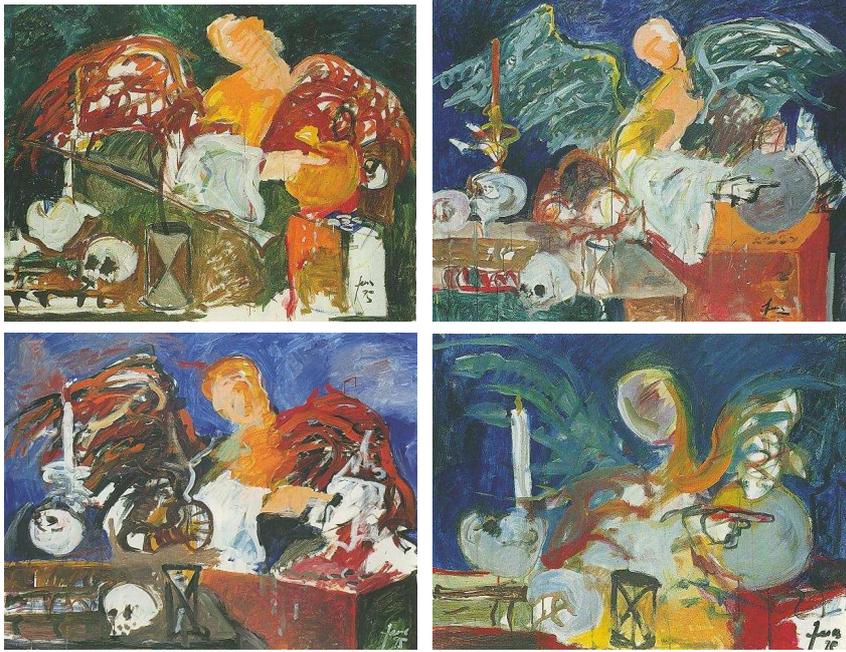


Abb. 82: Zens, Allegorien der Luxuria nach Antonio Pereda, Öl und Acryl auf Leinwand, 140x175cm, 1995

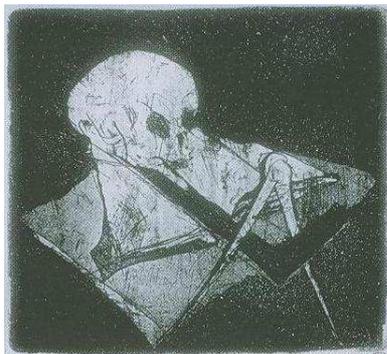


Abb. 83: Zens, Vanitas Stilleben, 16x17cm, Radierung, 1986



Abb. 84: Zens, Vanitas Stilleben, Radierung, 10x10cm, 2002

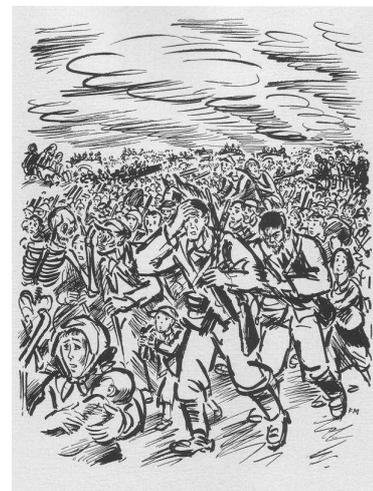


Abb. 85: Frans Masereel, Teile aus „Danse macabre“, Zeichnungsfolge, 1940-41

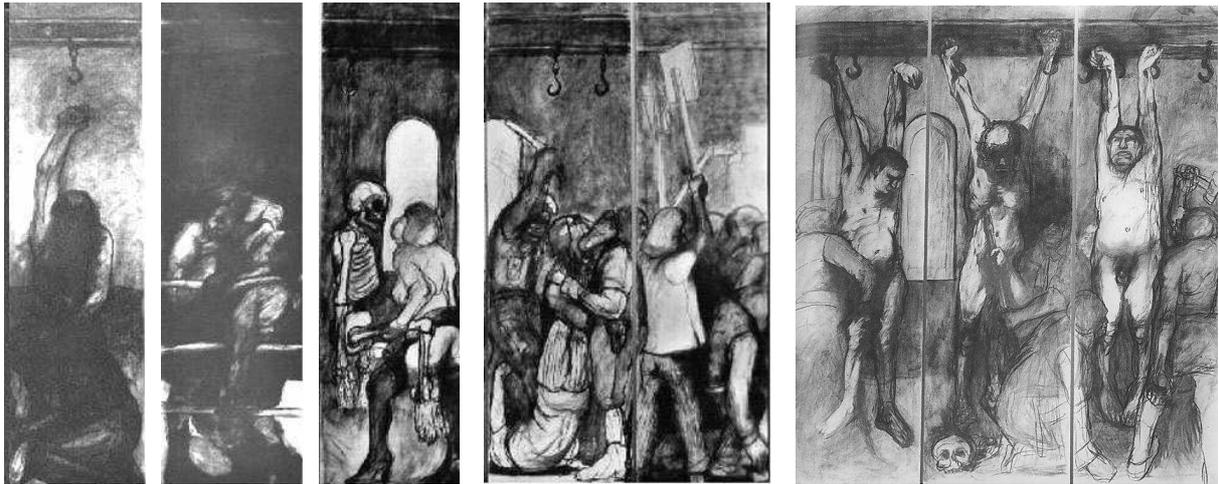


Abb. 86: Alfred Hrdlicka, Teile aus „Plötzenseer Totentanz“, im Evang. Gemeindezentrum in Berlin-Plötzensee, Bleistift, Kohl, Kreide, Deckweiss u. Rötel auf Papier u. Holz, 1969-1972



Abb. 87: Hermann Schardt, Teile aus „Roter Totentanz“, Holzstichzyklus, 1942-43



Abb. 88: Felix Nussbaum. „Triumph des Todes“, Öl auf Leinwand, 100x150cm, 1944
(+ Vorzeichnung aus Bleistift und Gouache auf braunem Papier, 33,5x22,5cm, 1944)



Abb. 89: Horst Janssen, Teile aus „Das Pfänderspiel“, Grafikmappe aus Radierungen, 1983



Abb. 90: Robert Hammerstiel, Teile aus „Niederöstr. Totentanz“, Holzschnitte, 1983



Abb. 91: Felix M- Furtwängler, Teile aus „Totentanz“, Farbholzschnitt, 1987



Abb. 92: Heinz Diekmann, Teil aus „Totentanz der Bäume“, Holzschnitt, 1989



Abb. 93: Alfred Kubin, Teile aus „Blätter mit dem Tod“, Strichätzungen, 1918

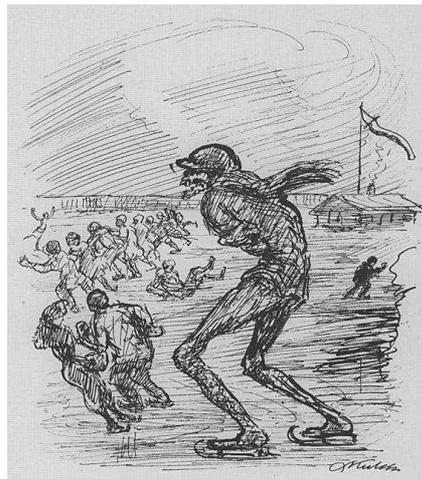


Abb. 94: Kubin, Teile aus „Ein neuer Totentanz“, Strichätzungen, 1938/47

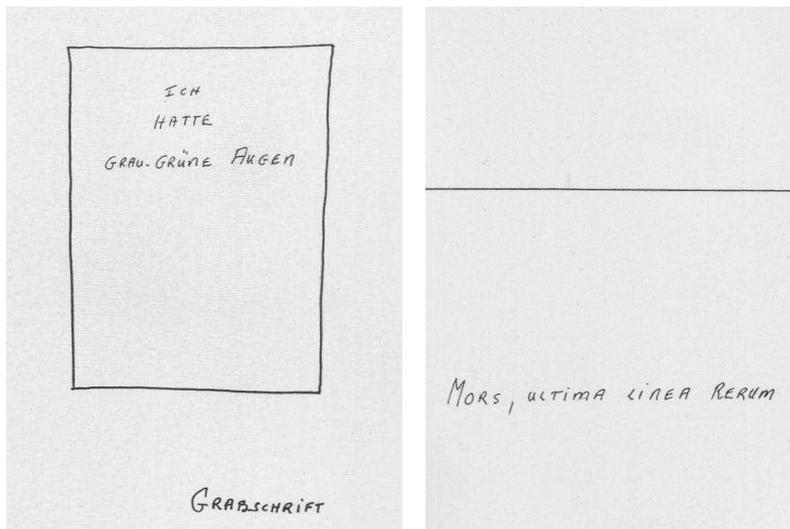


Abb. 95: Pierre Garnier, Teile aus „Totentanz“, Schrift und Text, 1990

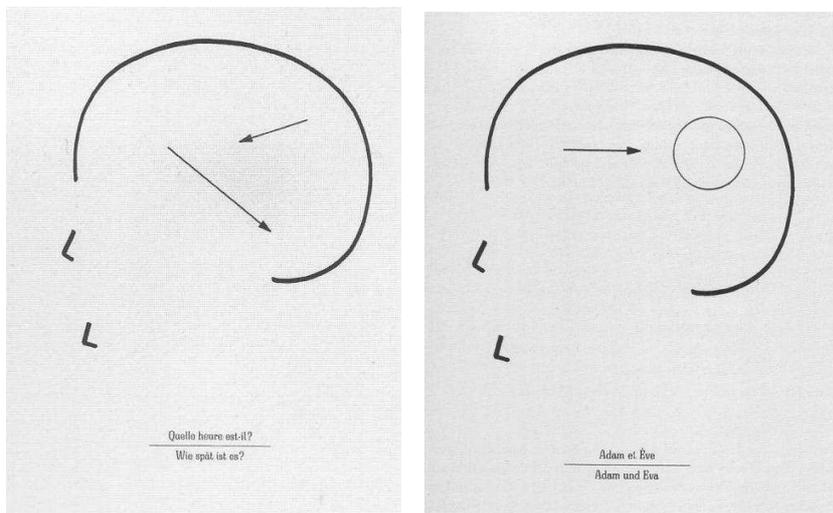


Abb. 96: Pierre Garnier, Teile aus „Une autre dance macabre“, Schrift und Text, 1992

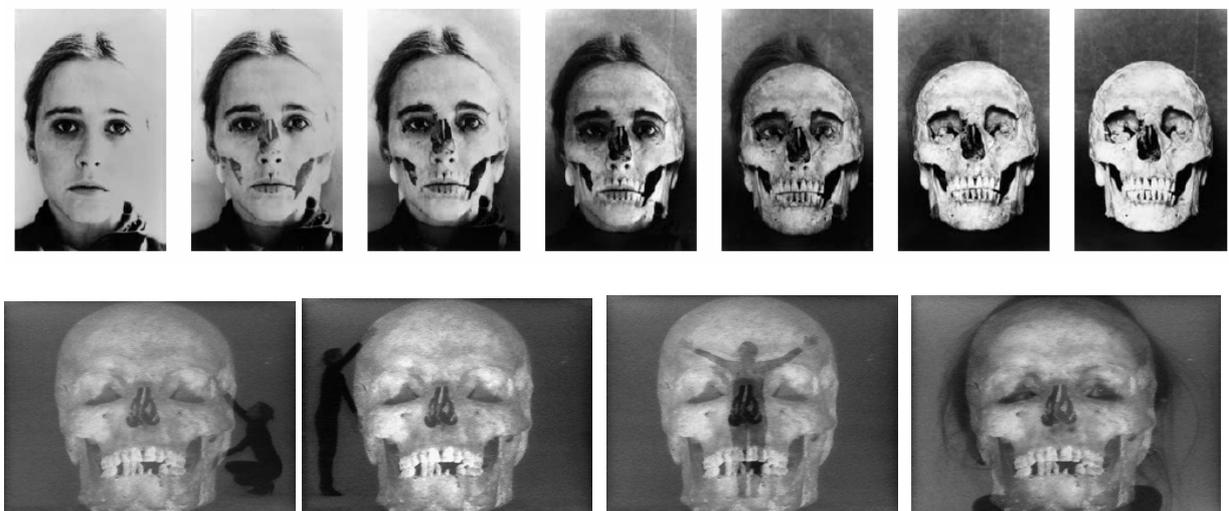


Abb. 97: Franziska Megert, „Totentanz“, Photographieserie und Videoband, 1982



Abb. 98: HAP Grieshaber, Teile aus „Baseler Totentanz“, Farbholzschnitten, 1966

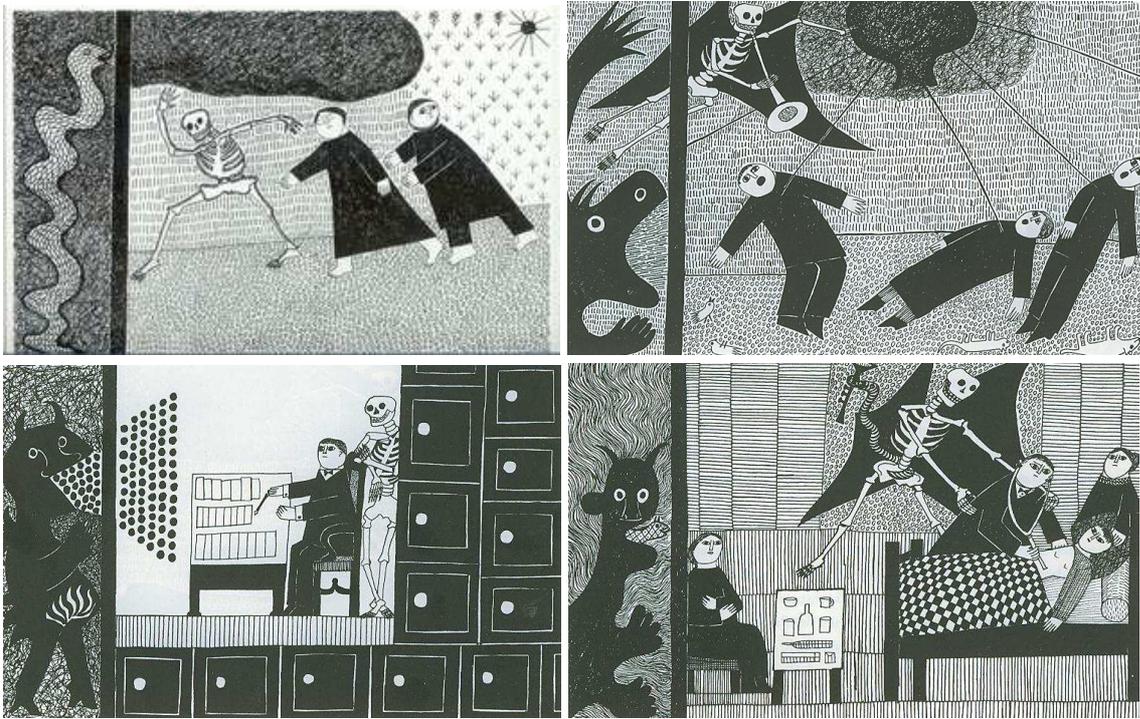


Abb. 99: Veronique Filozof, Teile aus „Der Totentanz“, Zeichnungsfolge, 1976

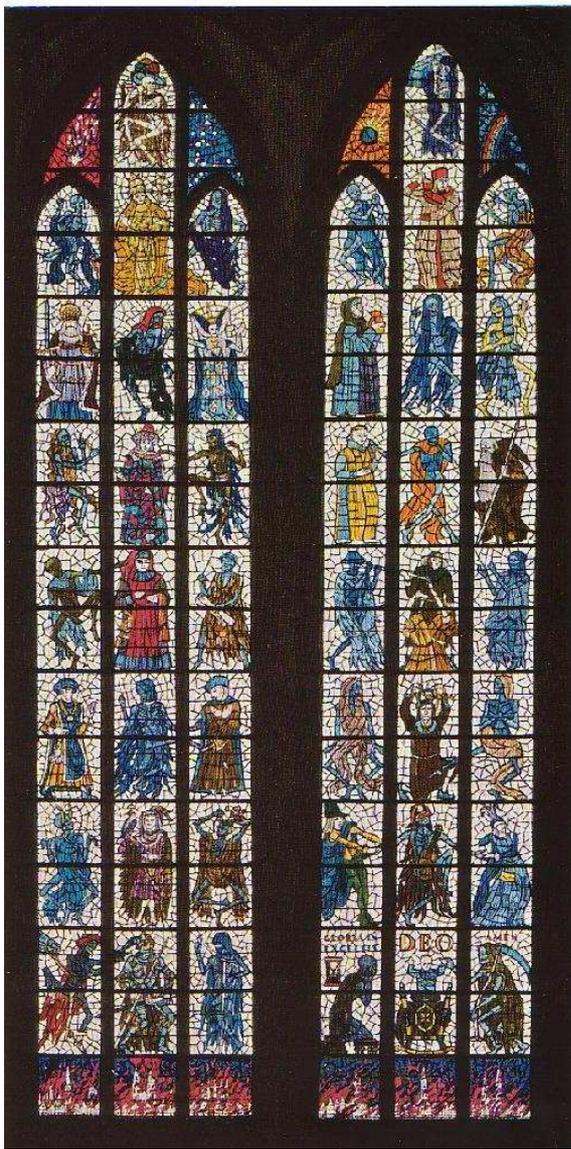


Abb. 100: Alfred Mahlau, Kirchenfenster von von Marienkirche in Lübeck, Glasmalerei, 1956/1957



Abb. 101: Markus Lüpertz, Tympanonfenster über dem Nordportal der Totentanzkapelle, Glasmalerei, 2002

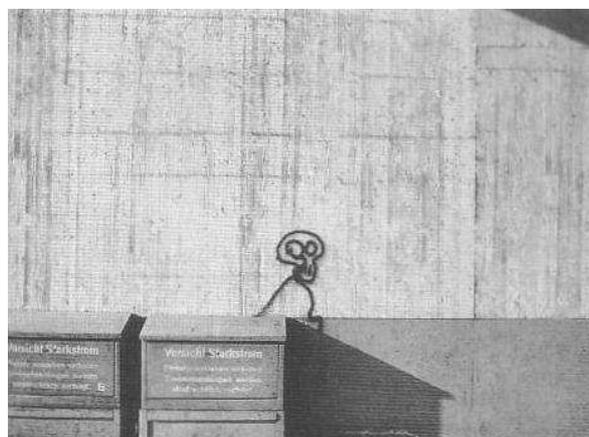
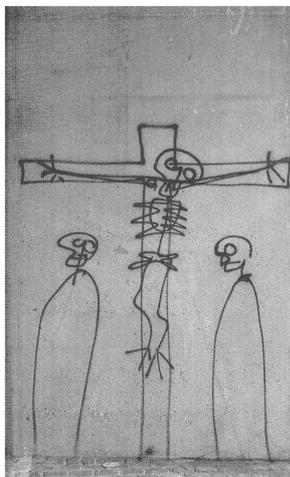


Abb. 102: Harald Naegeli, Teile aus „Kölner Totentanz“, Sprühtechnik, um 1980



Abb. 103: Hrdlička, Ausschnitte aus „Denkmal gegen Krieg und Faschismus“, Hamburg, Bronze und Marmor, 1983-86

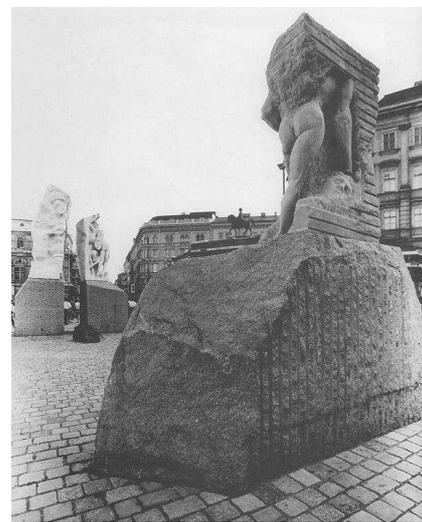
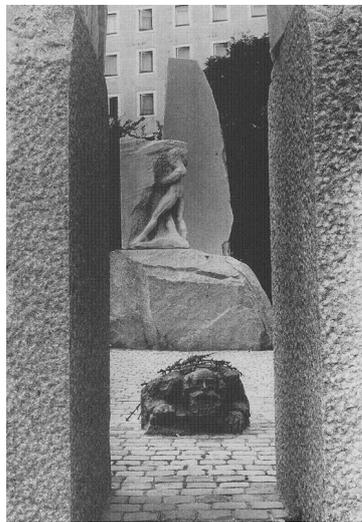


Abb. 104: Hrdlička, Ausschnitte aus „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“, Bronze und Marmor, 1983-91



Abb. 105: Salvador Dalí, Der Tod und das Mädchen, Radierung, 1967

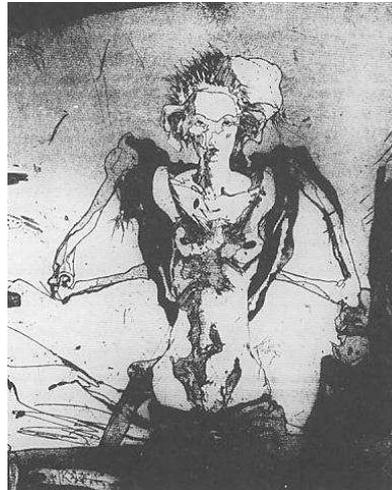


Abb. 106: Horst Janssen, Der Tod und das Mädchen, Radierung, 1974

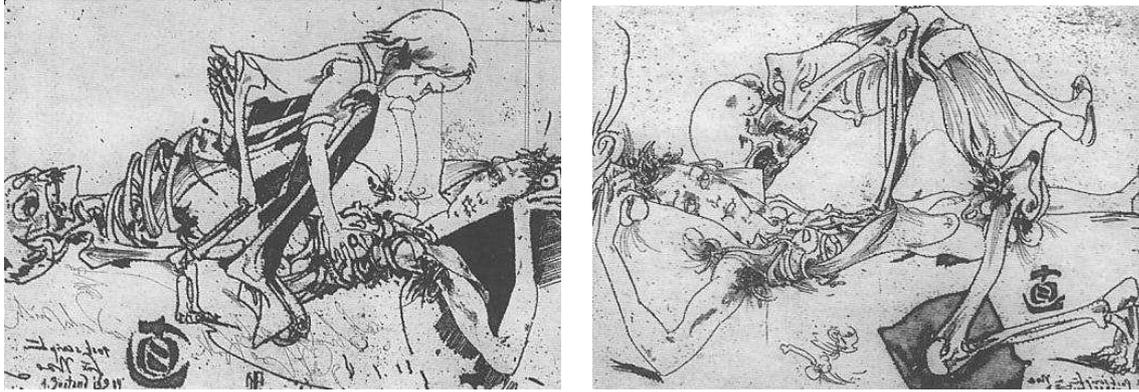


Abb. 107: Horst Janssen, Teile aus „Postskriptum-Reihe“, Radierung, 1985

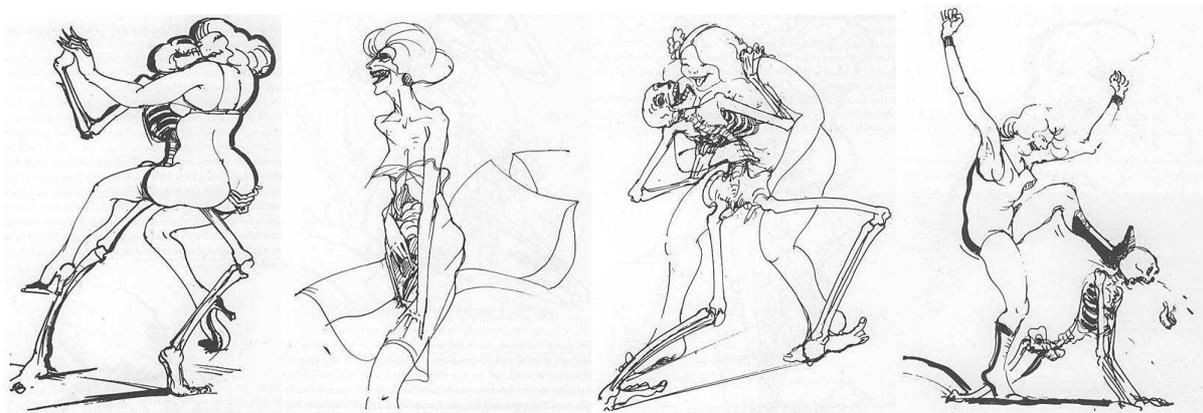


Abb. 108: Tomi Ungerer, Teile aus „Die Frau ist stärker“, Zeichnungen mit Stift u. Feder, 1983

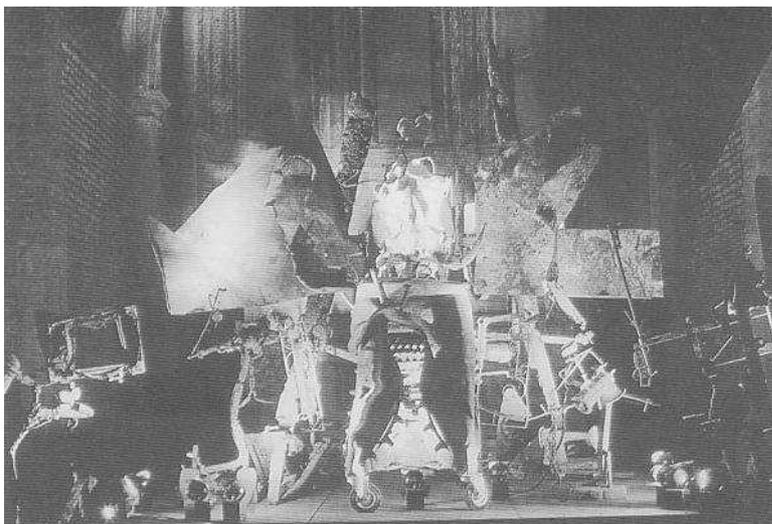


Abb. 109: Jean Tinguely, Mengele, Skulptur aus Maschinenteilen, Nilpferdschädel usw., 1986

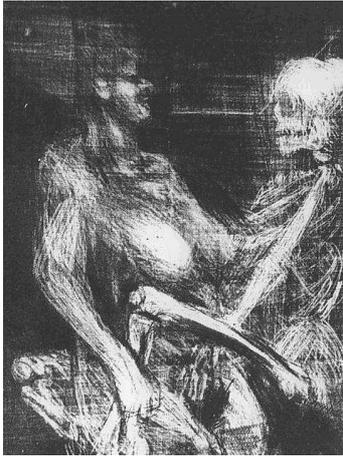


Abb. 110: Alfred Hrdlicka, Gummitod – Striptease in Soho, Kupferstich, 1968



Abb. 111: Hrdlicka, Gummitod – Striptease in Soho, Lithographie, 1969



Abb. 112: Hrdlicka, Der Gummitod, Skulptur aus Kalkstein auf dem Grab, von Barbara Hrdlicka in Wien, 1974-75

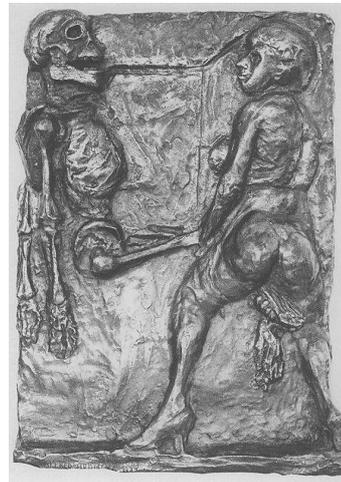


Abb. 113: Hrdlicka, Der Gummitod, Bronzeguss, 1972



Abb. 114: Zens, Der Tod und die Jungfrau, zu Hugo Distlers Totentanz, Öl/Acryl auf Leinwand, 130x90cm, 2001

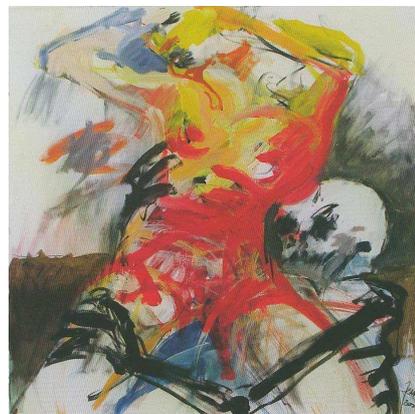


Abb. 115: Zens, Tod mit Jungfrau, Öl/Acryl/Kohle auf Leinwand, 100x100cm, 2003

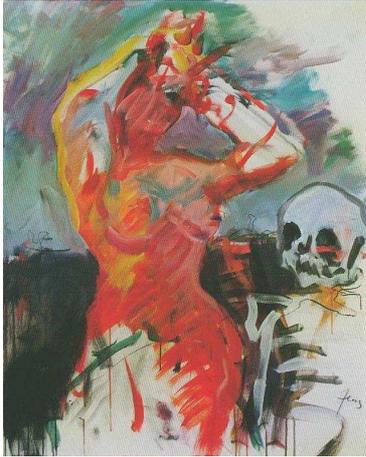


Abb. 116: Zens, Der Tod und die Jungfrau,
Öl und Acryl auf Leinwand, 100x80cm, 2003



Abb. 117: Zens, Der Tod und das Mädchen
aus dem Zyklus Schubert,
Öl und Acryl auf Leinwand, 1997

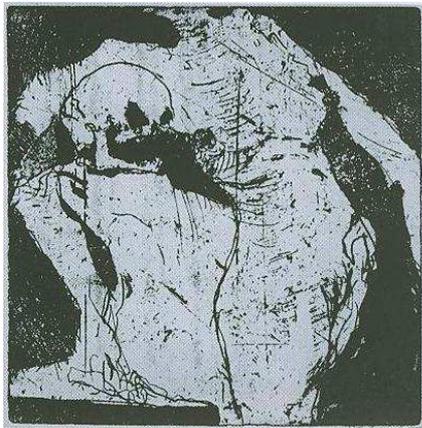


Abb. 118: Zens, Der Tod und das Mädchen
aus dem Zyklus Schubert,
Radierung, 15x15cm, 1990



Abb. 119: Zens, Der Tod und das Mädchen -
Spanisch, aus dem Zyklus Schubert,
Radierung, 25x18cm, 1997

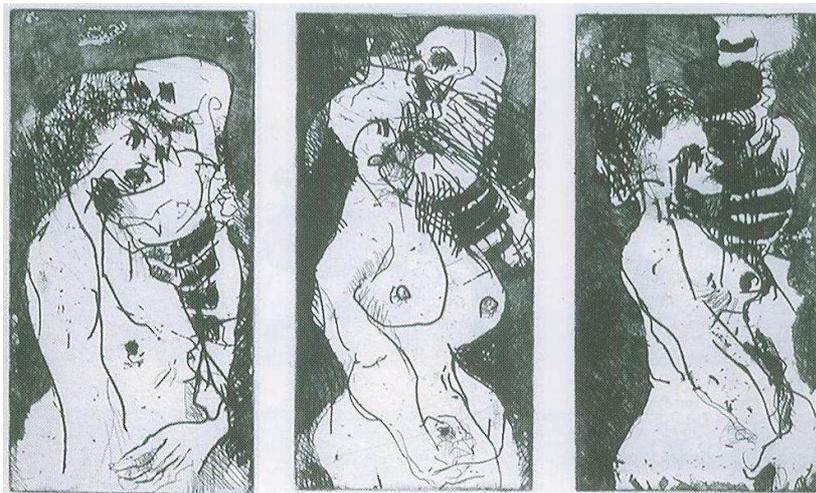


Abb. 120: Zens, Der Tod und das Mädchen I, II, III aus dem Zyklus Schubert, Radierungen,
12,5x6,5cm, 1999

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 51-57.

Abb. 2: Herwig Zens, Projekt Basler Totentanz. Die Bilder, in: Herwig Zens (Ill.) / Erich Rentrow (Hrsg.), Projekt Basler Totentanz. Bilder und Radierungen von Herwig Zens, Paderborn 1990, S. 62-75

Abb. 3: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 61-65.

Abb. 4: Herwig Zens, Zens. Füssener Totentanz [anlässlich der Ausstellung im Museum der Stadt Füssen am 22. 11. 1998 bis 07. 02. 1999], Füssen 1998, S. 12

Abb. 5: Johann Winkler / Herwig Zens, Einblicke, Salzburg 2002, Abb. 42-48

Abb. 6: Herwig Zens, Der neue Lübecker Totentanz, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Zens. Der neue Lübecker Totentanz, Wien 2003, S. 16-21

Abb. 7: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, Titel- und Schlussblatt

Abb. 8: Herbert und Inge Link, Eris quod sum - du wirst sein, was ich bin. Helmut Sautner und Herwig Zens gestalten die neue Aufbahrungshalle in Brunn am Gebirge bei Wien; 2001 (Film)

Abb. 9: Marktgemeinde Brunn am Gebirge (Hg.), Die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge (Broschüre), Wien 2000, S. 5; Herbert und Inge Link, Eris quod sum - du wirst sein, was ich bin. Helmut Sautner und Herwig Zens gestalten die neue Aufbahrungshalle in Brunn am Gebirge bei Wien; 2001 (Film)

Abb. 10: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 11: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 12: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 13: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 14: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 15: Herbert und Inge Link, Eris quod sum - du wirst sein, was ich bin. Helmut Sautner und Herwig Zens gestalten die neue Aufbahrungshalle in Brunn am Gebirge bei Wien; 2001 (Film)

Abb. 16: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 17: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 18: Ingmar Bergmann, Wilde Erdbeeren, 1957 (Film)

Abb. 19: Stanley Kubrick, 2001: Odysee im Weltraum, 1968 (Film)

Abb. 20: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 135 (WVZ 650)

Abb. 21: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 140 (WVZ 681)

Abb. 22: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 136 (WVZ 659)

Abb. 23: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 136 (WVZ 660)

Abb. 24: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Abb. 18

Abb. 25: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Abb. 19

Abb. 26: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt,
Wiesbaden 2000, S. 265

Abb. 27: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 28: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007,
Wien 2007, S. 90 (WVZ 390)

Abb. 29: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 30: <http://www.leopoldmuseum.org/pressebilder/allgemein/14.jpg>, 16.08.2010

Abb. 31: <http://www.sagen.at/doku/totentanz/tirol.html>, 16.08.2010

Abb. 32: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 33: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 22

Abb. 34: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 28

Abb. 35: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 31

Abb. 36: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007,
Wien 2007, S. 130 (WVZ 612)

Abb. 37: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007,
Wien 2007, S. 139 (WVZ 675)

Abb. 38: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007,
Wien 2007, S. 139 (WVZ 679)

Abb. 39: Herbert Link, Franz Schubert: Gesang der Geister über den Wassern; 2004 (Film)

Abb. 40: Robert Hughes, Goya. Der Künstler und seine Zeit, München 2004, S. 405

Abb. 41: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 42: Fred Licht, Goya. Die Geburt der Moderne, München 2001, S. 229

Abb. 43: http://www.morgen.at/html/downloads/0108_Zens-Portrait.pdf, 16.08.2010

Abb. 44: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 169 (WVZ 930)

Abb. 45: Uli Wunderlich, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg in Breisgau 2001, S. 134

Abb. 46: Friedrich W. Kasten, Vanitas Vanitatum. Totentanzdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst, in: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 646

Abb. 47: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 48: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Abb. 20

Abb. 49: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 55

Abb. 50: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 90

Abb. 51: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 74

Abb. 52: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 74

Abb. 53: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 92, 96 (WVZ 403, 424)

Abb. 54: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 55: Irmgard Wilhelm-Schaffer, "Ir mußet alle in diß dantzhus". Zu Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 9

Abb. 56: Uli Wunderlich, Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg in Breisgau 2001, S. 87

Abb. 57: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 165 (WVZ 906)

Abb. 58: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 165 (WVZ 907)

Abb. 59: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 165 (WVZ 908)

Abb. 60: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 166 (WVZ 909)

Abb. 61: <http://www.galerie-gans.at/php/dessenWerke.php?folder=Herwig&artist=Herwig%20Zens>, 16.08.2010

Abb. 62: <http://www.galerie-gans.at/php/dessenWerke.php?folder=Herwig&artist=Herwig%20Zens>, 16.08.2010

Abb. 63: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 64: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 126 (WVZ 588)

Abb. 65: Herwig Zens, Graphisches Nachdenken über die Bamberger Apokalypse, Bamberg 2005, S. 48, 49 (Bl. 20v und Bl. 21r)

Abb. 66: Herwig Zens, Graphisches Nachdenken über die Bamberger Apokalypse, Bamberg 2005, S. 50, 51 (Bl. 20v/1 und Bl. 21r/1)

Abb. 67: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 68: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 69: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 174 (WVZ 971, 974)

Abb. 70: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 71: Jutta Seibert, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Freiburg/Basel/Wien 1987, S. 7

Abb. 72: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 73: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 74: Stanley Kubrick, 2001: Odysee im Weltraum, 1968 (Film)

Abb. 75: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 76: Robert Hughes, Goya. Der Künstler und seine Zeit, München 2004, S. 404

Abb. 77: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 23

Abb. 78: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 85 (WVZ 352)

Abb. 79: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 87 (WVZ 367)

Abb. 80: Eigene Fotografie, aufgenommen August 2009

Abb. 81: Jan Drees, Das Leben aus dem Tode – ewiger Kreislauf vergänglichen Lebens. Zu einigen bildlichen Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt in der frühen Neuzeit, in: Herwig Guratzsch (Hg.), Wege ins Jenseits. Mit Walküren zu Odin mit Engeln zu Gott [anlässlich der Sonderausstellung "Wege ins Jenseits", Schleswig, 26.6. bis 30.10.2005], Neumünster 2005, S. 77

Abb. 82: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 91-93

Abb. 83: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 96 (Abb. 428)

Abb. 84: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 170 (WVZ 949)

Abb. 85: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 233, 259, 261

Abb. 86: Ulrike Jenni, Kunst im öffentlichen Raum, in: Trautl Brandstaller / Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten, Salzburg, 2008, S. 94, 95

Abb. 87: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 236, 238, 264

Abb. 88: Karl Georg Kaster, Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz). Triumph des Todes, in: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 551, 552

Abb. 89: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 249, 270

Abb. 90: <http://rainhofpresse.de/index.php?page=hammerstiel>, 16.08.2010

Abb. 91: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt,
Wiesbaden 2000, S. 253, 273

Abb. 92: <http://www.totentanz-online.de/kuenstler/diekman-text.htm>, 16.08.2010

Abb. 93: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Abb.
20-30

Abb. 94: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Abb.
40-46

Abb. 95: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in
der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach
meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der
Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt,
Wiesbaden 2000, S. 256, 274

Abb. 96: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz in
der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle nach
meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der
Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt,
Wiesbaden 2000, S. 257, 276

Abb. 97: <http://www.megert.de/images/MEGERT-MONOGRAFIE.pdf>, 16.08.2010

Abb. 98: <http://www.art-for-pleasure.de/angebote/Grieshaber/index.htm>, 16.08.2010

Abb. 99: Rainer Stöckli, Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen
der Totentanztradition im 20. Jahrhundert, Konstanz 1996, S. 128-131

Abb. 100: <http://www.sagen.at/doku/totentanz/luebeck.html>, 16.08.2010

Abb. 101: <http://www.sagen.at/doku/totentanz/luebeck.html>, 16.08.2010

Abb. 102: Jens Guthmann, Die Bedrohung des Menschen durch den Menschen. Totentanz
in der bildenden Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg, in: Winfried Frey (Hg.), „Ihr müsst alle
nach meiner Pfeife tanzen“. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Wiesbaden 2000, S. 246, 247

Abb. 103: Ulrike Jenni, Kunst im öffentlichen Raum, in: Trautl Brandstaller / Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten, Salzburg, 2008, S. 96, 97

Abb. 104: Ulrike Jenni, Alfred Hrdlicka. Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien, Band 1, Wien 1998, S. 31, 59, 60

Abb. 105: Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995, S. 130

Abb. 106: Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995, S. 133

Abb. 107: Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995, S. 135

Abb. 108: Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995, S. 140-143

Abb. 109: Gert Kaiser, Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur, Frankfurt/Main 1995, S. 145

Abb. 110: Peter Baum, Expressionismus eines Nonkonformisten, in: Trautl Brandstaller / Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten, Salzburg, 2008, S. 40

Abb. 111: Jürgen Fitschen, Der Tod und das Mädchen – Wege und Wandlungen im Schaffen Alfred Hrdlickas, in: Matthias Puhle (Hg.), Alfred Hrdlicka. Der Tod und das Mädchen. Werke 1944 – 1997 [anlässlich der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juli 2000 im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg], Magdeburg 2000, Tafel 50

Abb. 112: Jürgen Fitschen, Der Tod und das Mädchen – Wege und Wandlungen im Schaffen Alfred Hrdlickas, in: Matthias Puhle (Hg.), Alfred Hrdlicka. Der Tod und das Mädchen. Werke 1944 – 1997 [anlässlich der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juli 2000 im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg], Magdeburg 2000, S. 16

Abb. 113: Jürgen Fitschen, Der Tod und das Mädchen – Wege und Wandlungen im Schaffen Alfred Hrdlickas, in: Matthias Puhle (Hg.), Alfred Hrdlicka. Der Tod und das Mädchen. Werke 1944 – 1997 [anlässlich der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juli 2000 im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg], Magdeburg 2000, Tafel 15

Abb. 114: Johann Winkler / Herwig Zens, Einblicke, Salzburg 2002, Abb. 45

Abb. 115: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 46

Abb. 116: Franz Link (Hg.), Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993, S. 48

Abb. 117: Elfriede Jelinek / Herwig Zens, Zens, Wien 1998, S. 100

Abb. 118: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 117 (WVZ 539)

Abb. 119: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 140 (WVZ 683)

Abb. 120: Johannes Scheer (Hg.) / Herwig Zens (Ill.), Das druckgraphische Werk 1965-2007, Wien 2007, S. 151 (WVZ 775-777)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ANHANG

Zusammenfassung

Seit jeher befasst sich der Mensch, da er sich seiner Sterblichkeit bewusst ist, mit der Thematik des Todes und versucht mittels Verbildlichung oder Darstellung in anderen Medien diesen zu verarbeiten.

Im Bereich der bildenden Kunst besteht eine Vielzahl an makaberen Werken; allen voran die Totentanzdarstellungen, deren Ursprung im Spätmittelalter liegt. Die klassische Darstellungsweise des Totentanzes lässt sich in der heutigen Kunst aber nur noch selten finden. Die Aufbereitung der Todesthematik erfolgt nun in Verbindung mit verschiedensten Themenbereichen und in unterschiedlichsten Darstellungsformen, wobei die Druckgrafik die am häufigsten gewählte Technik darstellt und damit die Malerei und die Plastik sowie die anderen Medien als Anwendungsformen hintanstellt.

Ein Künstler, der sich aber sowohl der Druckgrafik wie auch der Malerei gleichermaßen zur Umsetzung der Todesthematik bedient, ist Herwig Zens, Mitglied der Europäischen Totentanzvereinigung. Dieser erarbeitet Paraphrasen zu den mittelalterlichen Originalen und erfindet auch neue Darstellungsweisen.

Im Zentrum dieser Arbeit steht Zens' Gemäldezyklus in der Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge; aber auch andere Werke aus seinem umfassenden Oeuvre werden besprochen oder angeschnitten.

Auffallend dabei ist immer wieder Zens' Interesse am Zyklischen sowie an bestimmten Werkgruppen und einzelne Künstler, die ihn zu Paraphrasen reizten.

Für die Friedhofskapelle in Brunn am Gebirge schuf er einen großformatigen Gemäldezyklus besiedelt mit verschiedenen Vanitasdarstellungen und –figuren aus den Bereichen der Religion und der Mythologie unter dem allumfassenden Motto „Eris quod sum – Du wirst sein, was ich bin“; sodass ein Zeichen der Trauer und des Trostes entsteht.

Da die Malerei hierbei mit der sie umgebenden Architektur (und Natur) eine Symbiose eingeht, die geprägt ist von Gegensatzpaaren wie Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits etc. und als Gesamtwerk alle Konfessionen gleichermaßen ansprechen will, wird im Laufe der Arbeit auch auf verschiedene, damit verbundene Bereiche eingegangen; wie auf die Funktion und Liturgie von Friedhofskapellen, die Begräbnisriten und Vorstellungen vom Leben nach dem Tod der verschiedenen Kulturen usw.

Abschließend erfolgt eine Eingliederung von Herwig Zens' Werken in das zeitgenössische Kunstgeschehen, die zeigt, dass Zens vielschichtig tätig ist und verschiedene Bereiche anschneidet, jedoch nie politisiert oder moralisiert, sondern immer eine möglichst versöhnliche Näherbringung des Todes an den Menschen als allgegenwärtigen Bestandteil des Lebens intendiert.

Lebenslauf

Name: Mag. Bernadette Wolfslehner
Geboren: am 8. November 1984 in Mistelbach, Niederösterreich
Adresse: Richtergasse 1a/5, 1070 Wien
Email: bernadette.wolfslehner@gmx.at;
Telefon: 0664 / 55 55 990
Eltern: Mag. Wilhelmine Wolfslehner und Dr. Leopold Wolfslehner
Geschwister: Johannes Wolfslehner

Schulbildung:

1990-1994: Volksschule in Dürnkrot, Niederösterreich
1995: Gymnasium in Gänserndorf, Niederösterreich
1996-2003: Gymnasium in Oberpullendorf, Burgenland
2003-2008: Diplomstudium Rechtswissenschaften, Juridicum Wien
2008-2010: Doktoratsstudium Rechtswissenschaften, Juridicum Wien
2003-2010: Diplomstudium Kunstgeschichte, Institut Kunstgeschichte Wien

Berufsweg:

2001: Ferialjob beim Magistrat Eisenstadt, Burgenland
2002-2003: Ferialjob bei Quality Austria GmbH, Wien
2004: Ferialjob bei AGRANA AG Wien, Rechtsabteilung
2005-2010: tlw. Geringfügigkeits-, tlw. Vollzeit-Arbeit bei Quality Austria GmbH, Wien