

Einleitung

Peter Deutschmann und Manfred Kern

„The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world“, lautet eine berühmte Aussage von Edgar Allen Poe, die man heute nur mehr mit Skrupeln ein Bonmot nennen möchte. Elisabeth Bronfen hat sie zu einem zentralen Angelpunkt ihres vielbeachteten Buches *Over Her Dead Body* gemacht, das in einer innovativen genderästhetischen Analyse entsprechende Konstellationen, Motive und Figuren in Literatur, Oper und Film für die Zeit der Romantik bis in die Moderne untersucht.¹ Die Konfrontation der jungen Frau mit dem Tod beschränkt sich dabei keineswegs auf die von Bronfen thematisierten Epochen und auch nicht auf die Künste selbst. Es handelt sich um ein generelles und friktionsreiches kulturgeschichtliches wie kulturtheoretisches Problemfeld, das sich über die grundlegenden Gegensätze wie Leben und Tod, weiblich und männlich, kulturell und natürlich erstreckt und in der Menschheitsgeschichte verschiedene Realisierungen erfahren hat. Unterschiedlichen Darstellungen des Todes und deren historischem Wandel in den europäischen Kulturen ist dieser Band gewidmet, freilich in der Einführung auf den Gegensatz von Mädchen und personifiziertem Tod.

Natürliche Prozesse wie Geburt und Tod, Wachstum und Altern, Sexualität und Partnerwahl etc. werden von der Kultur und Vorstellungskraft vielfach überformt, womit ständig kulturelle Bedeutungen entstehen, die tradiert, transformiert oder auch wieder vergessen werden. Verschiedene sprachliche, kulturelle sowie material- und medienbezogene Aspekte spielen in diese Beschäftigung mit Erscheinungen der Natur und des Lebens hinein. Sieht man von den Sprachen und ihren Möglichkeiten der Benennung von Vorgängen und Zustän-

1 Das Zitat stammt aus Poes Aufsatz *The Philosophy of Composition* von 1846, hierzu Bronfen, *Over Her Dead Body*, S. 59–75.



Abb. 1: Der hinduistische Todesgott Yama, eine häufige Gestalt in der indischen Mythologie

den, von Anwesenheit und Abwesenheit ab, zeigt sich am Leben und dessen Gegenteil, der Leblosigkeit, gleich einmal ein Darstellungsproblem: Wie können z.B. die Raumkünste Skulptur und Malerei Leben und Tod darstellen, wo sie doch von ihren medialen Bedingungen her statisch sind? Freilich gibt es in der bildenden Kunst immer auch die Möglichkeit, Symbole zu verwenden, diese müssen aber ebenso kulturell gelernt werden wie die Sprachzeichen. Manche Symbole erscheinen dabei plausibler oder ‚durchsichtiger‘ als andere: Dass der Tod etwa oft als Gerippe repräsentiert wird, kann zumindest aus einer abendländischen Perspektive wegen der größeren Ikonizität des Zeichens leichter nachvollzogen werden als die Darstellung des Todes als blauhäutiger Mann mit vier Armen, der auf einem Büffel reitet (vgl. etwa das Bild des hinduistischen Totengotts Yama – Abb. 1).

Die im abendländischen Bilderrepertoire geläufige Symbolisierung des Todes als menschliches Skelett unterliegt ihrerseits kulturellem Wandel. Ein schematisch gezeichneter Totenkopf dient zwar gegen-

wärtig immer noch als deutlicher ikonischer Warnhinweis auf große Gefahren für Leib und Leben, als *memento mori*-Figur aber hat der Sensenmann kulturell ausgedient, wie anhand der sogenannten Krisenkommunikation während der Corona-Pandemie zu bemerken war: Selbst angesichts dieser veritablen Bedrohung wurde in den Massenmedien nicht auf dieses traditionelle Bild vom Tod zurückgegriffen, die Ansteckungsgefahr wurde stattdessen mit überdimensionalen Darstellungen des Corona-Virus angezeigt. Die *memento-mori*-Funktion des Sensenmannes ist nur in zeitgenössischer Folklore (man denke an den internationalen Erfolg von Halloween) und Subkulturen – Heavy Metal und seine Spielarten – noch stark präsent, aus Alltags- und Hochkultur ist das Skelett verschwunden, obwohl heutzutage nicht weniger gestorben wird als in der Vergangenheit und insbesondere der Tod von jungen Menschen Bestürzung hervorruft. Aber auch in diesem Zusammenhang zeigt sich die Bedeutung von Religion und Kultur: Das mittelalterliche Christentum betrachtete Sterben und Tod als Übergangsprozesse in ein Leben im Jenseits, sodass in diesem Zusammenhang der Tod noch nicht personifiziert als dräuender Gegenspieler des Lebens konfiguriert wurde. Der Kreuzestod von Gottes Sohn, der im christlichen Mittelalter die Todesdarstellungen dominiert, verheißt ja ein Nachleben, womit dem Tod der Stachel der totalen Vernichtung genommen wird. Beziehungsweise soll es in einigen Imaginationen der russisch-orthodox geprägten Kultur um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert kein Sterben mehr geben, weil die Menschen den Tod besiegen werden und auch die bereits Verstorbenen wiederauferstehen lassen.²

Was nun das konkrete ‚Label‘ ‚Tod und Mädchen‘ angeht, so rubrizieren Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte seinen Ursprung in den einschlägigen Text-Bild-Motiven der Frühen Neuzeit, die ungefähr in der Zeit von 1450-1550 als Einzelbilder oder aber auch in der Totentanztradition erscheinen und als historisch sehr präzises Sujet eine bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte bis in die Moderne erfahren. Dieses Sujet bildete den Anlass- und Ausgangspunkt des vorliegenden Buches, das sich aber nicht darauf beschränken will.³

2 Zur Geschichte der Todesdarstellungen in Malerei und Graphik siehe insbesondere den Beitrag von Daniela Hammer-Tugendhat, zu russischen Utopien vom menschlichen Triumph über den Tod die Ausführungen von Peter Deutschmann.

3 Der Band geht zurück auf eine Ringvorlesung, die im Rahmen des Programms

Der Tod einer jungen Frau kann ein ganz konkretes und individuelles, biographisches, familiäres und soziales tragisches Ereignis sein, das geschichtlich und aktuell von bestimmten rituellen Handlungen gerahmt ist, nicht zuletzt um seine Tragik abzufangen. Auch in der realen Erfahrungswelt wird das Ereignis somit eminent von den Faktoren definiert, die Bronfen im Untertitel ihres Buches „Femininity and Aesthetics“ nennt. Die Künste prägen und kommunizieren es in seinen zentralen repräsentativen, performativen und imaginativen Aspekten.

Die Beiträge behandeln den historischen, kultur-, kunst- und ideengeschichtlichen Rahmen, vor allem für künstlerische Genres und für ganz unterschiedliche Epochen, die die Konfrontation von Tod und junger Frau oder eben auch – im allgemeineren Sinne von Bronfen – den Tod der (jungen) Frau thematisieren. Die ganze abendländische Kulturgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart wird dabei in den Blick genommen.

Was die Figuration des Todes angeht, so liegt ein besonderer Fokus auf dem personifizierten Tod oder auch auf der Todesallegorie, die je nach Sprache männlich oder weiblich gedacht und fingiert sein kann. Dass etwa das Schwinden bzw. die Abwesenheit von Leben in der deutschen Sprache mit einem maskulinen Substantiv bezeichnet wird (*der* Tod), erweist sich bereits beim Vergleich mit den benachbarten Sprachgruppen des Indoeuropäischen als kontingent, hat doch in den romanischen und slawischen Sprachen das entsprechende Substantiv ein feminines Genus. Geschlecht ist also eine entscheidende Kategorie nicht nur bei der Figur, die vom Tode bedroht und betroffen ist, sondern auch für die Figuration und allegorische Repräsentation des fatalen Ereignisses. Dieses Ereignis – das Aufhören des Lebens – wird substantiviert; insofern Substantiva in vielen Sprachen auch ein grammatikalisches Genus haben, liefert diese sprachliche Kategorie oftmals die Grundlage für eine geschlechtlich verkörperte Darstellung des Abstraktums *Tod* und in weiterer Folge für deren Variationen.⁴

bereichs *Figurationen des Übergangs* an der interuniversitären Einrichtung *Wissenschaft und Kunst* der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum im Sommersemester 2021 – noch unter den erschwerten Bedingungen der Online-Lehre – abgehalten wurde. Wir danken den Vortragenden für ihre Bereitschaft, ihre Beiträge für diesen Band aufzubereiten.

4 Vgl. zur Frage des grammatischen Geschlechts des Todeswortes in den unterschiedlichen Sprachen und seinem Einfluss auf die Vorstellungen der Todesallegorie den Beitrag von Martina Werner, zu den weiblichen Todesallegorien

1. ‚Tod und Mädchen‘ – Genese und Wirkung des Sujets im engeren Sinn

Um zunächst auf die titelgebende Konstellation in der frühneuzeitlichen Kunst zurückzukommen: Sie erlaubt es, einige wesentliche Parameter für so etwas wie eine allgemeine Semiotik herauszuarbeiten. Wie das Sujet konkret in seiner Genese zu denken ist, muss hier nicht weiter diskutiert werden.⁵ Jedenfalls finden sich Begegnungen weiblicher Figuren mit dem personifizierten Tod in den Totentänzen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Totentänze sind dabei ganz essentiell integrative Text-Bild-Kunstwerke, die wesentlich von einem seriellen Strukturmuster bestimmt werden: Alle möglichen menschlichen Standesvertreter – vom Papst über Kaiser, König, Edelmann, Bürger, Bauer bis zum Bettelmann – werden vom personifizierten Tod im Text angesprochen und mit ihrem Tod bedroht, worauf diese in der Regel mit einer Klage oder auch einem Schuldeinbekenntnis antworten. In den zugehörigen Bildern erscheint nicht der personifizierte Tod an sich, sondern ein Toter oder oft auch der Tote als „das andere Selbst“ des Lebenden⁶ und fordert diesen auf aggressive und groteske Weise zum letzten Tanz auf. Der erste bekannte monumentale Totentanz, der *Pariser Totentanz* bzw. die *Danse macabre* am Friedhof Aux SS. Innocents in Paris aus dem Jahr 1424, lässt den Tod folglich auch nicht als eigentliche Allegorie, sondern repräsentiert durch den Toten auftreten: In Bild und Text wird nicht *la mort*, sondern *le mort* dargestellt. Der *Pariser Totentanz* bringt außerdem eine rein männliche Serie. Relativ schnell, nämlich schon im *Groß-Basler Totentanz* um 1440 erscheinen aber auch Frauenfiguren.⁷ Und unmittelbar auf den Druck des rein männlichen *Pariser Totentanzes* von 1485 lässt Guyot Marchant 1486 auch eine umfangreiche *Danse Macabre des Femmes* folgen.⁸

Generell kann zu den Frauenfiguren in den Totentänzen gesagt werden, dass sie entweder auf ihre sozial-biologische Rolle als Jungfrau/Braut, Mutter oder Witwe reduziert werden oder die bloßen weib-

im romanischen und slawischen Kulturraum Peter Kuon und Peter Deutschmann.

5 Siehe hierzu den Beitrag von Stefanie Knöll.

6 Kiening, *Das andere Selbst*, 2003.

7 Einführungen und Abbildungen zu den genannten Totentänzen in *Der tanzen-de Tod*, 1983.

8 *The Danse Macabre of Women*, 1994.

lichen Pendants zu den männlichen Standesvertretern abgeben (Kaiserin, Königin etc.). Bildliche wie textuelle Repräsentation zielen dort, wo dies nahe liegt, auf eine klare Sexualisierung des weiblichen Körpers, die sich mit entsprechenden moralischen Ressentiments verbinden kann, wie dem Vorwurf der Vergnügens- und Putzssucht. Sexualisierung und Negativierung gipfeln vielleicht in Bild und Text zu *Tod und Tochter* im *Berner Totentanz* des Niklaus Manuel Deutsch von 1516–1519,⁹ der den Tod als perversen und unverhofften Bräutigam der im Grunde biedereren (Bürgers)Tochter inszeniert und ihn als solchen das Mädchen im Bild auch entblößen lässt. Damit spielt ein Thema herein, das schon in der Antike ganz wesentlich die semantischen Konturen des Todes (und) der jungen Frau bestimmte, nämlich ihr Tod vor der Hochzeit, ihr Status als Braut und die damit verbundene Verschränkung von Todes- und Brautritualen, die sich sowohl literarisch als auch archäologisch festmachen lassen.¹⁰

Die Sexualisierung des Frauenkörpers lässt sich auch an den entsprechenden Einzelsujets von ‚Tod und Mädchen‘ – die prominentesten Zeugnisse sind die einschlägigen Bilder von Hans Baldung Grien – ganz eindeutig fassen. Sie dominiert auch immer die generelle Tradition der Darstellung der vom Tod betroffenen Frau.¹¹ Was besonders bei Grien deutlich wird, ist eine gewisse Auto-Destruktivität auf der Metaebene: Seine Mädchen-Figuren erscheinen ja deutlich in der Pose des weiblichen Renaissance-Aktes, mithin in der Ikonographie, die für die Göttin Venus, in weiteren Übertragungen dann auch für Eva kanonisch wird – das zeigt auch die Eva-Figur im *Berner Totentanz*. Die Mädchen sind gleichsam Töchter der Venus, wie sie die Renaissancekunst geprägt hat. Wenn sie von der ekligen männlichen Todespersonifikation ins Grab gestoßen werden, dann wirft die Darstellung mit ihnen gewissermaßen auch eine weltbejahende, an die Antike anschließende Ikonographie des weiblichen Aktes ins reaktionäre Grab. Dabei besteht zwischen Bildsinn und Bildwirkung ein absurdes Paradox: Der aggressiven Botschaft, die der verwesende Tod verkaufen will, steht das augenscheinliche Faktum gegenüber, dass der männliche allegorische Körper des Todes als das gezeigt wird, was er dem schönen konkreten weiblichen Körper immer schon gewesen zu sein vorwirft, nämlich als verwesendes, faules Aas.

9 Ausführlich hierzu die Beiträge von Manfred Kern und Stefanie Knöll.

10 Dies zeigt der Beitrag von Dorothea Weber und Alexander Sokolicek.

11 Ausführlich hierzu der Beitrag von Daniela Hammer-Tugendhat.

2. Semiologische Grundmuster zu Tod und Weiblichkeit und deren Variationen

Die Konfrontation von Tod und junger Frau wird von einer prinzipiellen intrikaten Denkfigur geprägt, die einerseits wesentlich ihre Dramatik begründet, die umgekehrt aber auch selbst durch die Genderregime, die in diesem spezifischen Fall wirken, zugespitzt erscheint. Es handelt sich um die Denkfigur des unreifen Todes, der *mors immatura*, des Todes vor der Zeit. In ihr kulminiert das generelle kulturelle Angstphantasma, dass die Stunde des Todes ungewiss sei, so gewiss er selbst ist: *mors certa, hora incerta*.¹² Dieses Phantasma (und darum kann man es auch ein solches nennen) geht von der Annahme aus, dass es einen natürlichen Verlauf des Lebens gäbe, der den Tod im Alter, zu einem Lebenszeitpunkt also eintreten lasse, den die Bibel „lebensatt“ nennt. Als kontingentes Ereignis kennt der Tod aber keine Logik der Zeit und keine Zeitrechnung, das weiß schon seine Personifikation im *Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl zu sagen.¹³ Er kann zu jedem Zeitpunkt ‚eintreten‘ (man beachte die personifizierende Metaphorik auch in dieser eingespielten Phrase), es ist seine ‚Jederzeitlichkeit‘¹⁴, die ihn auszeichnet.

Gegen diese mehr oder weniger faktische ‚Jederzeitlichkeit‘ denken die kulturellen Todeskonzepte der unterschiedlichen Epochen freilich sozusagen erbittert an, was sich u.a. in der Idee der *mors immatura* kristallisiert. Sie verrechnet den Todeszeitpunkt eben mit einer selbstkonstruierten ‚natürlichen‘ Logik des Lebensverlaufes, der zufolge der Tod dann ‚naturgemäß‘ eintrete, wenn er den Menschen im hohen Alter trifft. Das ist im Übrigen erst in heutigen Zeiten auch der statistische Normalfall, demographisch war er es bis weit in die Moderne hinein gerade nicht, vielmehr war es eher der Tod vor der Zeit. Würden die Kulturen also im Einklang mit der Statistik denken oder gedacht haben, müsste die *mors immatura* eigentlich *mors matura* heißen und der Tod im Alter wäre der Tod über oder jenseits der Zeit, der überreife Tod.

12 Dieses Grundproblem kultureller Todeskonzepte untersucht einlässlich Jankélévitch, *Der Tod*, 2005.

13 Vgl. bes. Kap. 14 und Kap. 16.

14 Auch hierzu ausführlich Jankélévitch, *Der Tod*, 2005, bes. das Kapitel zur *Quod-ditas* („Dass-er-ist“) des Todes, S. 164–170.

Schon die Antike hat die *mors immatura* als tragisches Paradigma par excellence geprägt, auch und zumal in der spezifischeren Konstellation des Todes der jungen Frau. In der *Odyssee* haben im Rahmen der Unterweltsfahrt des Odysseus die ‚unreif‘ verstorbenen Mädchen ihren traurigen Auftritt gleich in dem Moment, als Odysseus das Totenopfer darbringt: „Jüngling‘ und Bräute kamen, und kummerbeladene Greise,/ Und aufblühende Mädchen, im jungen Grame verloren“, wie es in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss heißt.¹⁵ Und schon hier kommt im Begriff des Grames das Problem zum Ausdruck, dass diese Toten vor der Zeit ihrer sozialen und anthropologischen ‚Pflicht‘ nicht nachkommen können, Ehefrau und Mutter zu werden. Das implizierte tragische Moment kulminiert literarisch in der Klage der zum Tode verurteilten Antigone in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles, die sie über ihr zu früh verlorenes Leben führt. Die Klage mündet in die Aussage, sie hätte dieses ‚Opfer‘ nicht erbracht, wäre es nicht der Bruder gewesen, der für sie nicht ersetzbar sei.¹⁶ Antigones Worte wurden immer wieder, nicht zuletzt von Goethe als Ärgernis empfunden, weil sie im Widerspruch zum Ideal der bedingungslos heroischen, zu jedem Opfer bereiten Märtyrerin steht, zu der die neuzeitliche Rezeption Antigone stilisieren wollte.¹⁷ Die Denkweise scheint der Antike aber fremd zu sein und sie hat ihre Wurzeln möglicherweise auch genau in den Märtyrerinnen-Legenden des Christentums, die üblicherweise als beispielhafte Weltverächterinnen auftreten.

Was in Antigones Klage außerdem mitschwingt und uns heute ebenso irritieren mag, ist, dass der Tod der jungen Frau auch von der Betroffenen selbst und von ihrem Umfeld als Verfehlung wahrgenommen wird, eben weil sie ihren sozialen ‚Pflichten‘ nicht hat nachkommen können; anders als im Falle des Todes des jungen Mannes, insbesondere dann, wenn dieser als Krieger stirbt. Freilich kann auch hier das prinzipiell positive Konzept des (frühen) Heldentodes unter-

15 *Od.* 11,38f.

16 Sophokles, *Antigone*, 891–928.

17 Goethe im Gespräch mit Eckermann von Mittwoch, dem 28. März 1827: Antigones Klage und ihre Aussage, sie hätte es für keinen anderen ersetzbaren Toten, sondern nur für den unersetzlichen Bruder erbracht, störe „nach meinem Gefühl in dem Munde einer zum Tode gehenden Heldin [!] die tragische Stimmung [...]. – Wie gesagt, ich möchte sehr gerne, daß ein guter Philologe uns bewiese, die Stelle sei unecht.“ Zitiert nach *Mythos Antigone*, 2004, S. 88.

wandert werden: Wenn etwa die Kämpfer in der Unterwelt nicht in Glanz und Glorie, sondern sozusagen für immer durch ihre Wunden entstellt als Schatten durch sie wandern. Auch hierfür bietet die *Odyssee* den ersten Beleg in den Versen, die unmittelbar auf die zitierten folgen: „Viele kamen auch, von ehernen Lanzen verwundet, / Kriegerschlagene Männer, mit blutbesudelter Rüstung.“¹⁸ An einem unhinterfragten Konzept des Heldentodes und also einer ‚sinnvollen‘ männlichen *mors immatura* kratzt auch die berühmte Replik des Achilleus auf Odysseus, der ihn als göttergleich verehrten Helden zu Lebzeiten und mächtigen Herrscher in der Unterwelt preist: Er, Achilleus selbst, wäre lieber der Knecht eines Knechtes oben, als ein König im Hades unten.¹⁹

Die Diesseitsbejahung der Antike forciert im Falle der *mors immatura* grob gesagt den tragischen Aspekt, in den entsprechenden Zeugnissen dominiert – bei aller geschlechtertheoretischen Rigidität, die im Einzelnen feststellbar ist – doch so etwas wie ein elegischer Grundton. Dies ändert sich mit der dominanten Jenseitsfixierung, wie sie die christliche Religion in unterschiedlich radikaler Form etabliert. Das eigentliche Leben ist nicht das Leben hier, sondern das Leben dort. Da die Stunde des Todes unbekannt ist und jederzeit kommen kann, muss der Mensch auch jederzeit wachsam sein: *Vigilate!*²⁰

Dass sich auch diese prinzipielle Maxime gendertheoretisch verschärfen lässt und ins Radikale, wenn nicht gar ins Zynische ausschlagen kann, darauf deutet schon das Gleichnis von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen hin: Die einen sorgen vor und haben Ölreserven mit, die anderen nicht, weil sie meinen, der (himmliche) Bräutigam werde rechtzeitig kommen. Als er dann endlich mit heilloser Verspätung kommt, kommen nun sie zu spät, weil sie sich zuerst neues Öl bei den Händlern kaufen mussten. Der Bräutigam will nichts mehr von ihnen wissen, sie werden nicht eingelassen:²¹ Wer nicht wacht und vorsorgt, dem wird die Himmelstür vor der Nase zugeschlagen und ist dem Tod, dem ewigen Tod, dem Verlust des Seelenheils ausgeliefert.

18 *Od.* 11,40f.

19 *Od.* 11, 483–491.

20 *Mt* 25,13.

21 *Mt* 25,1–13.

Auch hier spielen Misogynie und Genderrigidität eine wesentliche Rolle, das zeigt schon die Schuldumkehr: Denn sind nicht die Törichtesten eigentlich die Klugen, weil sie in die Pünktlichkeit des Bräutigams vertrauen? Zurecht könnten sie sich darüber mokieren, dass er es ja war, der zuerst zu spät kam. Aber wie die Stunde des Todes, ist eben auch die der Erlösung unsicher. Zur zunehmenden misogynen Grundierung trägt im christlich-theologischen Denken im Übrigen bei, dass der Tod des Sündenfalls wegen in die Welt gekommen sei und die Hauptschuld an ihm also Eva trage.

Das Leben hienieden ist im mittelalterlichen Christentum und weit darüber hinaus nicht nur hinfällig, sondern unverlässlich und wertlos. Wertlos, ja verwerflich sind folglich irdische Vergnügungen und alles, was dem Zeitlichen preisgegeben ist, allen voran Leib und leibliches Leben. Auch dies wissen die rigiden theologischen Genderregime radikal zuzuspitzen: Der schöne Leib der Frau ist in Wahrheit nichts wert, er ist verführerischer Trug, der fauler Mist werden muss. Dass der personifizierte christliche Tod diese Geste des Verwerfens andererseits mit pervertierten sexualisierten Besetzungen eben dieses Leibes und seines eigenen zynisch begehrliehen Anspruchs grundiert, radikalisiert die Darstellungen und Denkmuster der Konstellation nochmals – womit wir wieder bei ‚Tod und Mädchen‘ in den Totentänzen und in den einschlägigen Bildsujets der Frühen Neuzeit wären.

Dass alles freilich nicht so einsträngig funktioniert, zeigen die offenen artikulierten Widersprüche zwischen einer positiven und negativen (weiblichen) Anthropologie, die der Ackermann aus Böhmen und der Tod angesichts des zu frühen Todes von Margarethe im schon genannten Streitgespräch des Johannes von Tepl einander an den Kopf werfen.²² Früher schon werden entsprechende tiefgründige Ambivalenzen in den schönen, vor der Zeit (und gerade darin auch rechtzeitig) verstorbenen jungen Frauen, Beatrice und Laura, bei Dante und Petrarca deutlich.²³

22 Vgl. besonders die Rede des Todes in Kap. 24 und die Gegenrede des Ackermanns in Kap. 25, hierzu auch der Beitrag von Manfred Kern.

23 Zu Beatrice und Laura vgl. den Beitrag von Peter Kuon. – Wie sich der Tod einer jungen Frau und Mutter auf das Leben der Hinterbliebenen und vor allem der Tochter auswirkt, zeigen Madonna und ihr Regisseur David Fincher im autobiographisch gefärbten Video *Oh Father*. Die Erlebensperspektive ist hier nicht die der sterben müssenden Frau und auch nicht diejenige des Witwers wie im *Ackermann aus Böhmen*, sondern diejenige des Kindes, das schockhaft seine

Eine programmatische Wende in Konzeption und Darstellung des Todes, die sich freilich keineswegs umfassend durchzusetzen vermag, will Gotthold Ephraim Lessing mit seiner Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet* von 1769 herbeiführen. Er sieht in den christlichen Todesvorstellungen und Todesdarstellungen eben ein Regime theologischer Rigidität und religiöser Angstmake am Werk. Gegen sie hält er die elegische, beruhigende Gestalt des antiken Genius mit der gesenkten Fackel, die Lessing als Personifikation des Todes deutet.

In das Sujet von ‚Tod und Mädchen‘ wird die Lessingsche Wende im gleichnamigen Gedicht von Matthias Claudius von 1774 eingebracht. Es bildet das Schema von Rede (des Todes) und Gegenrede (des/der Sterbenden) aus dem Totentanz nach, kehrt es aber um: Auf die schreckenerfüllte Zurückweisung des „wilde[n] Knochenmann[s]“ durch das Mädchen, die den Tod also in der traditionellen Weise wahrnimmt, antwortet der personifizierte Tod nun in sozusagen Lessingscher Gestalt: Sie soll „gutes Mutes“ sein, er „komme nicht, zu strafen“, sei auch „nicht wild“, sie solle vielmehr „sanft in [s]einen Armen schlafen.“ Freilich kann auch dieser aufklärerisch gezähmte Tod nicht ganz seine Herkunft verschleiern und nach wie vor geistert in ihm unterschwellig die zynische und zudringliche erotische Begierde, mit der die männliche Todespersonifikation auf das Mädchen losgeht, wenn er noch bei Matthias Claudius in seinem ersten Vers von ihr schwärmt und wie sein frühneuzeitlicher Vorgänger als unerwarteter Bräutigam auftritt: „Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!“ Zu breiter Bekanntheit und Wirkung sollte Claudius' Gedicht durch Franz Schuberts Vertonung (D 531) und durch die Verwendung der Liedmelodie im zweiten Satz des Streichquartetts Nr. 14 in d-moll (D 810) gelangen.²⁴

Das frühneuzeitliche Bildprogramm mag nun zwar besonders dramatisch die Gegensätze und die Todesverfallenheit allen Lebens akzentuieren, es bleibt jedoch nicht bei diesem, weil der Wandel und die Mannigfaltigkeit kultureller Imagination gerade auch die zentralen Themen des menschlichen Erlebens betrifft. Die für die Motivgeschichte zentrale Figuration von junger Frau und ‚geilem‘ Gerippe

Mutter verliert. Matthias Weiß analysiert dieses Madonna-Video im Zusammenhang mit der Figur der Diva, für welche die traumatische Erfahrung – etwa eines vorzeitigen Todes – konstitutiv ist.

24 Hierzu handelt ausführlich der Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl.

erweist sich im historischen und kulturellen Vergleich bloß als eine der Manifestationen, die sich aus der Kombination der Phänomene Leben, Tod, Begehren ergeben. Wenn in der Natur ein Lebewesen endet, zerfällt es und verschwindet, in der kulturellen Imagination, die sich in Mythologien, religiösen Vorstellungen oder literarischer Fiktion äußert, gibt es neben Personifikationen und Symbolisierungen des Todes weiters die gegensätzlichen Möglichkeiten der realistischen und der kontrafaktisch-phantastischen Darstellungen des Lebens und seines Endes. Während die bildende Kunst in den realistischen Darstellungen von Sterben und Tod oft die Leiblichkeit in den Vordergrund rückt, zeigen die Zeitkünste Literatur und Film gerne die Veränderung oder den Wechsel vom Zustand des Lebens zu dessen Ende, womit in der Literatur zumindest oft auch bilanzierende Rückblicke verbunden sind – das Streben wird dann vom Sterben relativiert.

Die Tod und Leben kombinierende phantastische Fiktion von Untoten hat die aufs Erste paradox anmutende Tendenz, die Bedeutung des menschlichen Handelns im Diesseits zu unterstreichen. Dies geschieht insofern, als das Diesseits ins Jenseits hineinreicht oder die Verstorbenen noch über ihren Tod hinaus den Lebenden nahestehen, weil deren irdisches Leben für ihre Mitmenschen so bedeutsam war, dass sie gleichsam nicht gestorben sein können. Die Vorstellung davon, dass das irdische Leben Folgen für dasjenige hat, was nach dem Tode kommt, entspricht weitgehend der christlichen Vorstellung vom Weltgericht nach dem Tod, nur dass das irdische Leben nicht im Jenseits für die Alternative Himmel oder Hölle von Belang ist, sondern die lebenden Toten gespensterhaft noch im Diesseits erscheinen. Die Untoten greifen dann vom Bereich jenseits des Todes in das Leben ein und rühren an altes Unrecht. Dabei ergeben sich ‚seltsame‘ Figurationen, die *queer* zu dominanten Mustern stehen und andere als herkömmliche Möglichkeiten und Begehrenskonstellationen schaffen.²⁵

Insofern die Beiträge des Bandes unterschiedliche Kunstformen und mediale Repräsentationen von Tod und Mädchen behandeln, lassen sich für die Zeit- und die Raumkünste auch jeweils unterschiedliche Tendenzen beobachten: Letztere tendieren mit der Juxtaposition von Tod und Mädchen zu einer Art Schockwirkung: Auch im

25 Siehe hierzu die in Ralph Pooles Beitrag diskutierten Beispiele aus der amerikanischen Kultur und Literatur.

Zustand des blühenden Lebens kann eine/n der Tod jederzeit ereilen. Aus dem dunklen christlichen Sinnbild wird spätestens mit der Romantik eine Konstellation, bei der das Mädchen bzw. die junge Frau die Rolle des armen Opfers verliert und ihrem tödlichen Gegenspieler ebenbürtig zu sein scheint. Das von der Frau repräsentierte Leben wird stärker, Tod und Leben sind damit ineinander verschlungene Kräfte, die sich wechselseitig bedingen. Sie bleiben zentrales Thema von Kunst und Kultur, haben aber das einsinnige Bild- und Geschlechterregime der Frühen Neuzeit verlassen.

Die Zeitkünste Literatur, Film und Musik können diese schockierende Begegnung von Tod und Leben zwar ebenfalls zum Thema machen, darüber hinaus besteht aber medial die Möglichkeit, Nachwirkungen und Folgen von Handlungen darzustellen. Tod und Mädchen sind dann keine Personifikationen oder Abstraktionen natürlicher Prozesse, weil sie mit stärker individuierten Figuren verbunden sind, die eine spezifische, mehr oder weniger deutlich repräsentierte, Geschichte haben. Es geht nicht mehr um Leben und Sterben allgemein, sondern um das Leben einzelner Personen in einer bestimmten Zeit und welche Auswirkungen deren Leben und Handeln über ihren Tod hinaus für die Nachwelt gehabt haben. Mithin erscheint im Fall von Bildender Kunst selbst der Tod bestimmter Menschen unter dem Allquantor („Alle Menschen sind sterblich.“), bei Zeitkünsten wird das Ende des Lebens aber tendenziell mit der besonderen Geschichte des Sterbenden – die eben nicht die Geschichte eines jeden Menschen ist – in Beziehung gesetzt.

Als die letzte Korrekturfahne dieses Bandes durchgesehen wurde, erreichte uns die Meldung vom Tod von Daniela Hammer-Tugendhat am 17. September 2025. Leider konnte sie das Erscheinen dieses Bandes, für den sie einen so wichtigen kunstgeschichtlichen Überblick geschrieben hat, nicht mehr erleben. Ihrem Andenken ist dieses Buch gewidmet.

Literatur

- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992
- Claudius, Matthias: *Werke in einem Band*, nach dem Text der Erstausgaben und Originaldrucke, Ausführungen von Wolfgang Pfeiffer-Belli, München 1968
- The Danse Macabre of Women. Ms. fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, ed. by Ann Tukey Harrison with a chapter by Sandra L. Hindman, Kent (Ohio)/London 1994
- Homer: *Ilias, Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß*, München 2002
- Jankélévitch, Vladimir: *Der Tod*, aus dem Französischen v. Brigitta Restorff, hg. u. mit einer Nachbemerkerung von Christoph Lange, mit einem Nachwort von Thomas Kapielski, Frankfurt a. M. 2005 [frz. erstmals 1966]
- Johannes von Tepl: *Der Ackermann. Frühnhd./Nhd*, hg. v. Christian Kiening, Stuttgart 2002
- Kiening, Christian: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung. Erstdruck: Berlin (Voss) 1769*, vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors, hg. v. Karl-Maria Guth, Berlin 2014
- Mythos Antigone. Texte von Sophokles bis Hochhuth*, hg. v. Lutz Walther u. Martina Hayo, Leipzig 2004
- Sophokles: *Antigone. Griechisch/Deutsch*, übertragen und hg. v. Norbert Zink, Stuttgart 1986
- Der Tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, hg., eingeleitet u. übersetzt v. Gert Kaiser, Frankfurt a. M. 1983

Abbildung

- Abb. 1: Yama deva. Aus: Rodriguez, Etienne Alexander: *The complete Hindoo Pantheon, comprising the principal deities worshipped by the Natives of British India throughout Hindoostan*. Madras 1842, S. 18 v. (Bildnachweis: Wikimedia Commons)