

Der „Freiburger Totentanz“ in der St. Michaelskapelle des Alten Friedhofs

Von Wolfgang Hug

Das Motiv des Totentanzes in Form einer Bilderserie hat sich seit dem späten 13. Jahrhundert, ausgehend von Frankreich, nirgends so sehr verbreitet wie im deutschen Südwesten, im Elsass und in der Nordschweiz. Als Vorstufe des Motivs gilt die Legende von den drei Toten und den drei Lebenden. Eine frühe Darstellung dieser bildlichen Darstellung des „Memento mori“ besitzt die Pauluskirche in Badenweiler. Die Fresken an der nördlichen Chorwand der Kirche stammen aus der Zeit nach 1368, als sich die Grafen von Freiburg nach dem Übergang der Stadtherrschaft an Habsburg nach Badenweiler zurückzogen. Sie wurden nach dem Abriss der gotischen Vorgängerkirche aus deren Vorhalle an den jetzigen Standort versetzt. Vermutlich handelt es sich bei der Badenweiler Bilderserie um das älteste Zeugnis dieses Motivs auf deutschem Boden. Die wohl bekannteste Darstellung des eigentlichen Totentanzmotivs wurde dann um 1460 an der Friedhofsmauer des Basler Dominikanerklosters ausgeführt, vielleicht von einem Mönch des Predigerkonvents. Hans Georg Wehrens hat neben 15 Beispielen der Legende von den drei Lebenden und Toten 51 Totentanzdarstellungen im alemannischen Sprachraum nachgewiesen.¹

Der „Freiburger Totentanz“ gehört zu den kunstgeschichtlich höchst seltenen Totentanzbilderserien aus der Rokokozeit. Er befindet sich in der Vorhalle der Michaelskapelle im Alten Friedhof der Stadt. Leider gibt es von der ursprünglichen Fassung, die im Rokokostil wohl um 1800 geschaffen wurde, in situ keine Spuren mehr. Die Darstellung wurde im

¹ Hans Georg Wehrens, Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. Vorbilder – Verbreitung – Bedeutende Darstellungen, in: Schau-ins-Land 128 (2009) S. 21–58; Ders., Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan.“ Regensburg 2012. Hier auch die einschlägige Literatur.

Laufe der Zeit mehrfach überarbeitet und zuletzt nach der weitgehenden Zerstörung in Folge des Luftangriffs auf Freiburg im November 1944 erst 1963 von dem Innsbrucker Maler Wolfram Köberl in freier Umgestaltung neu geschaffen.² In der heutigen Fassung stellt dieses Beispiel des Totentanzes die jüngste Darstellung des Motivs im gesamten Gebiet dar. Leider befinden sich die einzelnen Szenen indes in einem desolaten Zustand, die kaum etwas von der Qualität der Bilder ahnen lassen, die den Menschen bis zu jener Schreckensnacht vom 27. 11. 1944 die Allgegenwart des Todes vor Augen stellten. Am ehesten vermitteln die Bilder in den Bogenfeldern über der Eingangstür und den beiden Fenstern der Trennwand von der Vorhalle zur Kapelle noch eine gewisse Vorstellung von der früheren Gestaltung. Im mittleren Bild ist der Auferstandene mit dem Kreuz als Weltenrichter dargestellt, begleitet von Posaunenengeln, darunter außen am Rand des Regenbogens, auf dem der Erlöser thront, die Scharen der Verstorbenen, auf der einen, heraldisch rechten Seite wohl die Erlösten, die andern auf der gegenüberliegenden Seite (Abbildung 1). Die Inschrift in der Mitte lautet: „*Sey uns doch gnädig in dem Gricht und nit nach maas der sünden Richt!*“ Über dem einen Fenster ist eine Apotheke zu sehen, darunter der Text „*Es hilft zu letzt kein Medizin / wilst ein artzney, gehe dorten hin!*“ Der Satz verweist auf das Bild auf der anderen Seite. Es zeigt den Chorraum einer Kirche oder Kapelle mit dem Altar und einem Beichtstuhl sowie die Inschrift „*Gott lieben und empfangen / wir all gueten Todt erlangen*“.

Die Geschichte der Entstehung und mehrfachen Überarbeitung des „Freiburger Totentanzes“ hat kürzlich Joachim Faller minutiös aus den schriftlichen Quellen und älteren Publikationen rekonstruiert.³ Er hält es für nicht unwahrscheinlich, dass die Bilder von Simon Göser gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen wurden. Über ihre Form und Qualität lässt sich nichts Sicheres aussagen. 1856 wurde der im Breisgau als Kirchenmaler ausgewiesene Dominik Weber aus St. Peter von der Stadt beauftragt, den Bilderzyklus des „Totentanzes“ zu restaurieren. Offenbar hat er dabei auch eine eigenständige Überarbeitung vorgenommen. Doch bleibt offen, in wie weit er dabei die Vorlage verändert hat. Adolf Poin-

² Julius Dorneich, *Der Alte Friedhof in Freiburg im Breisgau*. Freiburg 1967, S. 42f.; Joachim Faller, *Zur Außenbemalung der St. Michaelskapelle auf dem Freiburger „Alten Friedhof“*, in: *Schau-ins-Land* 127 (2008), S. 47–59, hier S. 56f.

³ Faller, *Außenbemalung* (wie Anm. 2).



Abbildung 1

signon hat im Rahmen einer Geschichte der Freiburger Friedhöfe auch den Alten Friedhof behandelt und darüber im „*Schau-ins-Land*“ 1891 einen Aufsatz veröffentlicht, zu dem – verteilt auf den ganzen Band der Zeitschrift – Abbildungen der zwölf Szenen des „Totentanzes“ abgedruckt wurden.⁴ Die Schwarz-Weiß-Kohlepausen sind der Signatur zufolge von dem renommierten Freiburger Fotografen Georg Rübcke angefertigt worden. Die Abbildungen zeigen eine schwungvolle Handschrift des Malers; die Szenen sind durch barocke Schmuckelemente abgegrenzt. Der Tod bildet als Gerippe den Gegensatz zu seinem jeweiligen „Opfer“. Die Haltungen der beiden Hauptpersonen variieren in erstaunlicher Vielfalt. Im Hintergrund erblickt man in vielen Szenen recht realistisch gemalte Landschaftsausschnitte. Auf den Schwarz-Weiß-Kopien von Rübcke zeigen die Szenen des „Freiburger Totentanzes“ einen durch-

⁴ Adolf Poinsignon, Die alten Friedhöfe der Stadt Freiburg i. Br., in: Adreßbuch der Stadt Freiburg 1890, S. 1–23; Ders., Der Todtentanz in der St. Michaelskapelle auf dem Alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau, in: *Schau-ins-Land* 16, S. 1–4, die Abbildungen, signiert als Fotografien von Rübcke, finden sich auf diversen Seiten von S. 1 bis S. 80 der Zeitschrift.

aus ordentlichen Zustand. Es ist nicht recht zu erkennen, weshalb die Stadt wenige Jahre, nachdem diese Aufnahmen gemacht worden waren, den Zyklus 1883 durch den Maler Sebastian Lutz erneut restaurieren ließ.⁵ Lutz hatte sich u. a. durch die Restaurierung der spätgotischen Marienkrönung über dem nördlichen Vierungsportal des Münsters verdient gemacht. Möglicherweise waren auf den Weber'schen Totentanzbildern einzelne Farbschichten verblasst. Vor allem hatte sich bei einer eingehenden Untersuchung gezeigt, dass Weber das ursprüngliche Original erheblich verändert hatte, und dies zum Teil durchaus fehlerhaft.⁶ Neuerdings kann man sich von der Qualität der Weber'schen Fassung des „Freiburger Totentanzes“ ein aktuelles Bild machen. Der Maler hatte 1887 für die spätgotische Friedhofskapelle in Hertzen bei Rheinfelden eine Kopie seines Freiburger Werkes angefertigt.⁷ Diese ist 2008 unter Leitung von Restaurator Eberhard Grether erneuert worden und zeigt die Szenen in einer leicht vereinfachten Version mit durchaus dezenter Farbigkeit.

Die durch Sebastian Lutz vorgenommene Restaurierung sollte die Bilder dem ursprünglichen Zustand weitgehend annähern. Eine erneute Überarbeitung erfolgte durch den Kunstmaler Otto Endres im Jahr 1916 sowie 1928 durch den Restaurator Hanemann (der auch das von Simon Göser geschaffene Bild am Schwabentor erneuert hatte). Die besten Abbildungen vom Zustand des „Freiburger Totentanzes“ aus der Zeit um 1900 sind auf Glasplatten-Fotos überliefert, die sich im Archiv des Alber-Verlags in Freiburg befanden. Ein entsprechender Hinweis fand sich in dem Buch von Julius Dorneich über den Alten Friedhof aus dem Jahre 1967.⁸ Bei Recherchen im umfangreichen Archiv des Herder Verlags konnte ich diese Glasplatten zufällig wieder entdecken. Sie zeigen in technisch hervorragender Weise den ganzen Zyklus in Einzelaufnahmen offenbar in der Fassung, die von Sebastian Lutz stammt, vermutlich in der von Endres 1916 überarbeiteten Form. 1924 veröffentlichte der Walter Momber Verlag in Freiburg eine kleine Broschüre von Hermann Eris Busse mit dem Titel „*Ein Totentanz*“, in der (allerdings in ziemlich schlechtem Druck) die zwölf Bilder aus der Vorhalle der St. Michaelskapelle wiedergegeben sind, die eindeutig den Aufnahmen auf den Foto-

⁵ Faller, Außenbemalung, S. 54f. mit Nachweisen.

⁶ So hatte der Knochenmann auf manchen Szenen etliche Rippen zu viel.

⁷ Sibylle Rohdich, Der Hertener Totentanz, in: Das Markgräflerland 1 (2007), S. 28–36.

⁸ Dorneich, Der Alte Friedhof, zweite Titelseite.

Glasplatten entsprechen.⁹ 1948 hat Hanns Reich in einem sehr klugen und einfühlsamen Bändchen über den Alten Friedhof mit dem Titel *„Wie die Alten den Tod gebildet“* die Bilder ebenfalls abgedruckt.¹⁰

Betrachten wir nun den „Totentanz“ als Ganzes und im Einzelnen. Der Bilderzyklus umfasst zwölf Szenen: Sieben davon vergegenwärtigen den Tod bei sieben Lebensstationen von Betroffenen, beim Kleinkind, beim Abc-Schützen, beim „Fräulein“ – nach dem heutigen Sprachgebrauch bei der jungen Frau –, beim Jüngling, bei der feinen Dame, beim Ehemann und bei der Ehefrau. Es folgen fünf Szenen des Todes bei fünf Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung: Beim Adligen, bei dem Bettler, dem Geizhals, dem Priester und dem Bauern. Die Zahl ist insgesamt erheblich kleiner als beim Basler Totentanz mit seinen gut 40 Szenen, und selbst der Totentanz in der Beinhauskapelle zu Bleibach bei Waldkirch aus dem Jahr 1723 umfasst 33 Tanzpaare.¹¹ Der verfügbare Platz zwang in Freiburg zur Beschränkung. Immerhin wählte der Maler für den ganzen Zyklus die Zwölf als eine heilige Zahl, in die sich auch die nicht weniger heilige Sieben gut einfügt. Die Abfolge der Bilder wird durch einen gewissen Rhythmus bewegt: Es wechselt zunächst das Geschlecht, dann bei den sozialen Rollen die Statusposition. Häufig folgt auf eine Szene im Raum eine weitere im Freien. Höchst variabel sind Haltung und Gestus des Todes gestaltet. Unter jedem Bild steht jeweils ein zweizeiliger Vers, dessen Schrift und Schreibweise alle Maler und Restauratoren (auch Wolfram Köberl noch 1963) weitgehend unverändert im Barockstil gehalten haben.

Es war die große Neuerung in der spätmittelalterlichen Todesdarstellung, dass man die abstrakte und doch so „todernst“ konkrete Wirklichkeit des Todes zu verkörpern wagte. Neu war eben, dass man dem Tod eine Gestalt verlieh, in der Regel die eines Knochenmannes, eines Gerippes. Die eigentliche Kunst der Darstellung bestand und besteht nun darin, diesem „Skelett“ einen Auftritt von größtmöglicher Vitalität und lebendiger Kraft zu verleihen. Dies ist den Malern des „Freiburger Totentanzes“ in allen Fassungen überzeugend gelungen. Dieser Tod ist jeweils

⁹ Ein Totentanz. Zwölf Bilder in der Vorhalle der Vorhalle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i. B.; Freiburg 1924.

¹⁰ Hanns Reich, *Wie die Alten den Tod gebildet*. Grabkunst auf dem Alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau. Freiburg 1948. Die Bilder in kleinem Format S. 98–101; als Bildquelle gibt er Engelhard Baumgartner an.

¹¹ Franz Egger, *Basler Totentanz*. Basel 1990, Neuauflage 2010; Hermann Trenkle, *Der Totentanz in der Beinhauskapelle zu Bleibach*. Waldkirch 1999.

ungeheuer präsent. Aber er lädt zu keinem Tanz und reißt keinen und keine der Todgeweihten in den Wirbel des Todesreigens.¹² Insofern erscheint der Tod hier eher als ein Gast, der seine „Opfer“ überrascht und sie auf je eigene Art in seine Macht bringt. Er kann, wie die Szenen zeigen, in jedem Augenblick ganz plötzlich da sein, unerwartet und unabwendbar, in jedem Alter, in jeder Situation: Am Schreibpult und am Frisierisch, bei der Kutschfahrt und auf dem Weg zum Altar. Nur in der ersten und in der letzten Szene kommt der Tod zum Ruhenden, zum Kind, das schläft, und zum Bauern, der ausruht.¹³

Der Tod kommt zwar in Gestalt des Knochenmannes zu den Todgeweihten, doch wirkt er in den Bildern des „Freiburger Totentanzes“ nicht erschreckend oder gar grausig. Er erscheint vielmehr leichtfüßig, fast freundlich und den Menschen zugewandt, im Rokokostil, der eben auch einer Lebensart entsprach. Hermann Ginter kennzeichnete diesen „Totentanz“ als „ein sanftes Spiel voll Kunst und feierlicher Grazie“.¹⁴ Die Freiburger Bilder betonen nicht das Tödliche des Sterbens. Es geht wohl vor allem um die Mahnung, sich des Todes eingedenk zu bleiben im Sinne des „Memento mori“. Aber einem Vers im Innern der Kapelle zufolge darf der Christ auch hoffen: „Wer also stirbt recht zugericht, im Tod nicht forcht das letzt Gericht.“ Der Tod wird nicht als das Schlimmste im Leben gezeigt, er kommt vielmehr fast freundlich, vielleicht als „Freund Hein“. Offenbar wurde der Tod in der Zeit um und nach 1800 nicht mehr in der Form des unheimlichen Massensterbens erfahren wie bei der Großen Pest im 14. und 15. Jahrhundert, als die Totentanz-Darstellungen sich verbreitet haben. Der Tod kann zwar auch im „Freiburger Totentanz“ jeden und jede treffen. Er erscheint aber nicht mehr als Kollektivschicksal wie in den Zeiten der schrecklichen Pestseuchen. Er wird vielmehr individualisiert und kommt in verschiedensten Situationen zu den Betroffenen.

¹² Aus der umfangreichen Literatur zu Geschichte und Bedeutung des Totentanzmotivs hier nur zwei Hinweise: Uli Wunderlich, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg 2001; Christiane Kummer, *Totentanz*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10. Freiburg 2006, Sp. 131f.

¹³ Das Überraschende und Unausweichliche des allgegenwärtigen Todes brachte schon die Antiphon „*Media vita in morte sumus*“ zum Ausdruck. Sie wird dem St. Galler Mönch Notker im 11. Jahrhundert zugeschrieben und wurde von Martin Luther 1524 zu dem Kirchenlied „*Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfungen*“ ins Deutsche übertragen.

¹⁴ Hermann Ginter, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts*. Augsburg 1930, S. 122ff. Ginter hält Simon Göser, den er S. 118–134 in dem Band behandelt, für den Maler des „Freiburger Totentanzes“; sechs Szenen sind in dem Band als Nr. 50/51 abgebildet.



Abbildung 2

*„Hier schlafft das kindt dort ewig wacht
Weil ihm der Todt ein Music macht.“*

Das Kind in der Wiege erfährt den Tod im Schlaf, und der knöcherne Gast spielt ihm das letzte Wiegenlied auf einer schönen Violine. Der Geigenbogen ist freilich zum Pfeil mutiert, zum Todespfeil, und die Melodie wird das Kleinkind in den ewigen Schlaf einlullen. Eine tödliche Krankheit beendet sein Leben, was auch die Medizin auf dem Tischchen nicht mehr verhindern kann. Der Betrachter schaut aus dem Raum hinaus auf den Freiburger Schlossberg, der Helm des Münsterturms weist hinauf als „Sursum corda“ zum Himmel. Am Rand ist das Greiffeneggsschlösle zu erkennen. Falls es dieses Detail schon in der ersten Fassung des „Totentanzes“ gab, könnte dieser, wie Faller anmerkt, frühestens 1805 nach dem Bau des Schösschens entstanden sein.¹⁵ Stilistisch zeigt die erste

¹⁵ Faller, Außenbemalung, S. 52, Anm. 31. Es könnte freilich auch sein, dass es sich bei dem Greiffeneggsschlösle um eine spätere Zutat handelt.

Szene des „Freiburger Totentanzes“ elegante Rocaillemuster etwa am Stirnbrett der Wiege, am Tischfuß sowie in den kostbar geformten säulenförmigen Randbegrenzungen. Auch die Haartracht des Schülers in der zweiten Szene (eine Perücke?) entspricht dem Rokokostil.



Abbildung 3

*„Das ABC kaumb schreibt der knab
Rüefft ihn der Todt schon in das grab.“*

Ganz nah ist der Tod hier hinter den elegant gekleideten Knaben getreten, der an seinem Schreibpult fein säuberlich die Buchstaben a bis g auf ein Blatt geschrieben hat. Nun aber führt der Tod ihm die Hand und schreibt mit seinem Pfeil einen letzten Buchstaben in die neue Zeile. Die Schreibfeder bleibt im Tintenfass. Der Blick nach draußen geht hier durch ein halb geöffnetes Fenster auf einen Berghang mit einem Turm (dem der Zähringer Burg?). Eine überaus ruhige Szene, ohne das geringste Anzei-

chen der Angst oder des Schreckens. Im Vergleich zeigt die Weber'sche Fassung in Herten den größten Unterschied in der Form des Bildrahmens, den Weber hier wie bei allen Szenen in Form von etwas schwülstigen Blattgebilden gestaltet hat.



Abbildung 4

*„Beim Haar der Todt ergreift den kopf
Zu dieser wueth taugt ihm der Zopf.“*

Die dritte Szene im Zyklus stellt ein „Fräulein“ dar, dem der Tod in vorsichtiger Distanz das lockere Haar zum Zopf zu flechten beginnt. Eine Szene von reinstem Liebreiz. Eine Fülle von Blumen und in Töpfen aufgereihten Blattpflanzen betont diese Stimmung. Es ist ein Bild des Frühlings, eben auch des „Frühlings im Leben“ der jungen Dame. Sie sitzt an einem Tischchen, vielleicht mit einer Handarbeit beschäftigt. Ihr edles Mädchengesicht zeigt keinerlei Anzeichen der Angst oder Überraschung.

Sanft greift der Tod nach ihrem Haar. Nur der Text unter dem Bild spricht von der Wut des Todes, die diesem „blühenden Leben“ ein vorzeitiges Ende bereitet. In den Totentänzen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sieht man in den meisten Szenen den harten Gegensatz von Tod und Leben oft in greller Schärfe thematisiert. Hier ist dieser Gegensatz etwas abgemildert. Aber kommt er nicht oft genug, wenn ein junger Mensch sterben muss, viel zu früh?



Abbildung 5

*„Zue fechten Zue spihlen die Jugendt ist gwohnt
Dem alter der Jugendt der Todt nit verschont.“*

Die vierte Szene der Bilderreihe ist in starkem Kontrast zur vorhergehenden komponiert. Der Tod und ein Jüngling stehen einander in ge-

spannter Stellung zweier Fechtgegner gegenüber. Ausnahmsweise schaut hier der Todgeweihte dem Knochenmann direkt ins Auge. Doch der Jüngling in großbürgerlicher Kleidung hat den Kampf verloren. Der Tod hat seinen Degenhieb gerade abgewehrt und versetzt ihm mit dem links-
händig geführten Todespfeil einen Stich in die geschwellte Brust, mitten ins Herz. Geschickt war der Tod dem Gegner ausgewichen und zeigt nun eine siegesgewisse „Miene“. Eine brüchige(!) Mauer begrenzt nach hinten den Kampfplatz des Duells, das der Jüngling offenbar schon beim ersten Hieb verloren hat. Ein Vergleich mit der Weber'schen Fassung in Herten zeigt die erheblich feinere Qualität des von Sebastian Lutz restaurierten Bildes.



Abbildung 6

*„Mit aschen Zierth der Todt das Haupt
Die besser als der puder taugt.“*

Eine junge Frau im prächtig wallenden Kleid sitzt vor dem Toiletentisch. Auf der spiegelglatten Marmorplatte des Tisches stehen Puder- und Schminkutensilien. Die junge Dame hält mit der Linken wohl eine Brosche am Blusenausschnitt und blickt konzentriert in den kunstvoll gerahmten Barockspiegel. Entdeckt sie den Tod gar nicht, der hinter sie getreten ist und Asche auf ihr Haar träufelt? Ein Schälchen voll Asche hält er in der abgewinkelten Linken. Eine breite Kommode mit großen Schubladen und dem „Waschlavor“ auf der Deckplatte schließt die Szene nach hinten ab. Licht kommt durch ein großes Fenster mit geschlossenen Flügeln. Auf dem entsprechenden Bild hat Dominik Weber in Hertens das Fenster durch einen Vorhang verhängt. Der Totenschädel wirkt, wie auch der Text, fast hämisch. Mit dem Motiv, Asche auf das Haupt zu streuen, erinnert das Bild an den Ritus der katholischen Kirche, am Aschermittwoch ebenso sinnfällig wie nachdrücklich auf die *vanitas vitae*, die Vergänglichkeit des Lebens, zu verweisen.



Abbildung 7

*„Der Todt allein das Kreutz abnimbt
Das ihm der Ehemann selbst bestimbt.“*

Die sechste Szene spielt wieder im Freien in einer offenen Landschaft; auf einer Anhöhe im Hintergrund ist eine Burgruine zu erkennen. In der Weber'schen Fassung gibt es sogar zwei Burgen, eine davon steht auf einem steil aufragenden Felsengipfel. Den Vordergrund beherrscht das ungleiche Paar des Ehemanns mit dem Tod dahinter, verbunden durch ein mächtiges Balkenkreuz. Es ist, wie die Aufschrift auf dem Kreuz und der Text zum Bild es zum Ausdruck bringen, das schwere Kreuz des Ehestandes. Der Tod hat den rechten Arm um den Kreuzbalken gelegt und hält mit beiden Händen den langen Todespfeil fest, die Beine gegrätscht im Ausfallschritt. Der Ehemann steht breitbeinig, im Sonntagsstaat ge-

kleidet, in stummer Erwartung, den bekümmerten Blick ins Unbestimmte gerichtet. Der Tod wird ihm sein Kreuz, das wohl zu schwer auf ihm lastet, sogleich abnehmen.



Abbildung 8

*„Der eigne Kopf macht lauter Zanck
Dem Todt darumb vor disen danck.“*

Wofür die Ehefrau dem Tod zu danken habe, zeigt dieser ihr von hinten: Es ist ihr eigener Totenschädel, den der Tod nun gegen ihr hübsches Köpfchen austauschen wird. Offenbar wird hier die „zänkische Ehefrau“ (deren Kopf lauter Zank machte) dem Mann mit dem Ehekreuz zur Seite gestellt. Der Tod greift ihr mit der linken Hand sanft an ihren Hals. Wäre

nicht die grausige Sache mit dem Totenschädel, könnte man diese Szene als ein Beispiel für einen wirklichen Totentanz halten. So aber bleibt es bei dem überraschenden Zugriff des Todes auf die Frau, die gerade die Treppe zur Terrasse hinabgehen wollte und die, die linke Hand um die schlanke Taille gepresst, nun wohl die kleine Holzschaukel aus der Hand gleiten lässt. Es gibt kein Entrinnen!



Abbildung 9

*„Zu fahren zu reuthen der Todt ist bereuth
Damit er den adel erhalte zur beuth.“*

Der zweite Teil des gesamten Zyklus beginnt mit einer dramatischen Szene. In keiner anderen treibt der Tod den Todeskandidaten mit solchem Tempo in den Abgrund wie hier. Ein gut genährter Edelmann sitzt auf dem Kutschbock seines Reisegefährts. Auf dem Handpferd hat der Knochenmann sich Platz verschafft und spornt das Gespann mit drohend

hochgehobenem Pfeil zum Galopp an. Der Adelsmann wird auf seinem Sitz hin und her geschüttelt, und die Pferde bäumen sich vor der Mauer auf, vor der es in die Tiefe geht. Im Hintergrund steht leicht erhöht eine stolze Burg, wohl der Herrensitz des Edelmanns. Doch den wird er kaum mehr erreichen: Der Tod macht seiner Reise ein plötzliches Ende.



Abbildung 10

*„Dem betler in der Hungers not
Der Todt ihm ist das liebste brod.“*

Auf den wilden Galopp folgt eine geradezu rührende Szene. Welch ein Kontrast! Da kniet ein Bettler in abgerissener Kleidung, die kleine Wandertasche über der Schulter, und hält dem Totengerippe demütig seinen Hut hin mit der Bitte um eine kleine Gabe. Den Wanderstab hat er abgelegt, und einen Krug lässt er auf der Bank vor einem Baum daneben ste-

hen. Doch der Tod hat in einer großen Schüssel nur Knochen für den Bettler, die er ihm in seinen Hut schüttet. Eine symbolische Botschaft, dass für sein Bettlerdasein nichts mehr bleibt außer der Verwesung. Dominik Weber hatte bei seiner Gestaltung der Szene im Hintergrund eine Kapelle platziert, während Lutz auf dieses tröstliche Symbol verzichtete.



Abbildung 11

*„Du Narr was hülfst die gelt begier
Heunt kombt der Todt, was nimbst mit dir.“*

Wer ist das? Ein Kaufmann, ein Bankier, ein alter, gieriger Geldsack? Er trägt kostbare Kleidung, hat einen sorgfältig gepflegten Bart. Und vor sich hat er auf dem Tisch Geldstücke und Preziosen ausgebreitet. Zwischen den Beinen hat er eine große Geld- oder Schmuckkassette stehen, und auf dem Boden vor der schweren Tischdecke aus Brokat stehen drei

Geldsäcke, einer mit 600, einer mit 4000 und der größte mit 5000 Münzen gefüllt. Im Hintergrund wacht ein Hund über das Ganze. Eine offensichtlich goldene Wanduhr zeigt Viertel vor Zwölf: Die Lebensuhr wird gleich abgelaufen sein, und so wird sich das Geldscheffeln als große Narrheit erweisen. Schon zeigt der Tod mit langem Arm hinaus auf ein Gebäude, bei dem es sich wohl um die Totenkapelle handelt.



Abbildung 12

*„Die schwarze Mehs lis ich vor dich
Die hieff darvor hof ich vor mich.“*

Der Merkvers unter dieser vorletzten Szene ist etwas merkwürdig. In der von Weber gemalten Fassung lautete die zweite Zeile *„Die hieff gar balt hof hof(!) ich vor mich“*. Das klingt auch nicht besser, und das doppelte *„hof“* verrät einen offensichtlichen Fehler. Soll der Tod die Totenmesse selber halten für den Priester, und soll diesem das zu einem guten

Tod verhelfen? So könnte man den Text jedenfalls deuten. Die „schwarze Mess“ ist das Toten- oder Seelenamt (Requiem), zu dem der Priester der Liturgie gemäß das schwarze Messgewand trägt. So könnte man den Text jedenfalls deuten. Das Bild selbst zeigt den Priester in der entsprechenden Farbe gekleidet. Noch ist er in der Sakristei, Kelch und Messbuch stehen bereit, aber der Tod will ihm wohl das liturgische Gewand wieder ausziehen, um es sich selbst anzulegen, eine makabre Vorstellung. Auch der Altarschmuck, den man im Hintergrund sieht, wirkt recht makaber. Der Priester allerdings scheint gefasst: Was sein muss, das muss eben sein! Bleibt gelassen, wenn der Tod die Hand auf eure Schultern legt! So könnte die Botschaft dieser Darstellung wohl lauten.



Abbildung 13

*„Beim pflueg der baur das brodt gewint
 Beim pflueg den baur der Todt auch nimt.“*

Das letzte Bild des ganzen Zyklus dürfte auf viele Betrachter wie eine Idylle wirken. Es herrscht eine ganz und gar friedliche Stimmung. Ein Ausschnitt aus der bäuerlichen Lebenswelt im Schwarzwald. Der Bauer sitzt – alters- oder arbeitsmüde – auf einem steinernen Bänkchen, angelehnt an einen Baum. Er schneidet sich eine Scheibe Brot vom Laib für das „z' Nüni“ oder fürs Vesper. Sein Sohn führt im Mittelgrund des Bildes den Pflug und zieht kerzengerade Furchen. Dahinter steht der Bauernhof, ein typisches Schwarzwaldhaus mit Walmdach, Laubengang und „Schopf“. Eine heimische Landschaft, wie man sie hier kennt: Am Hang die Wiesen, weiter oben der Wald, im Talgrund auch ein Ackerfeld. Alles stimmt. Nur der Tod als Gerippe ganz vorn. Was tut er? Er hat dem Bauern die Schaufel abgenommen und beginnt, den Boden auszuheben: offenbar für das Grab. Die Zeit ist um. Man wünscht dem Bauern einen friedlichen Tod.

Der „Alte Friedhof“ in Freiburg hat einen würdigen Namen. Den bekam er, als 1872 der neue Hauptfriedhof im Nordwesten der Stadt angelegt war und der 1683 errichtete Friedhof in der „Neuburg“ geschlossen wurde. Die Friedhofskapelle stammt aus dem Jahre 1725; sie ist dem Erzengel Michael geweiht, dem „Seelenwäger“ und Beschützer der „Armen Seelen“. Die Vorhalle wurde bei einer Erweiterung des Gebäudes um die Mitte des 18. Jahrhunderts angefügt. Wiederum etliche Jahrzehnte später entstand der „Totentanz“. Der „Alte Friedhof“ ist eine grüne Oase in der Stadt und eine einzigartige Erinnerungsstätte ihrer Bürgerschaft mit einer Fülle von Grabmälern aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Ingrid Kühbacher hat mit ihrem 1987 erstmals erschienenen Buch *„Sie lebten in Freiburg“* den Gräberbestand dokumentiert und die hier bestatteten Personen gewürdigt.¹⁶ Mit ihrem exzellenten Buch, das inzwischen in vierter Auflage vorliegt, hat sie, wie auch mit zahlreichen Führungen und einem eigens gegründeten Förderverein, maßgeblich dafür gesorgt, dass die hier versammelten Schätze aus der Vergangenheit erhalten und gepflegt werden.¹⁷

Eine Vorhalle war seit den gotischen Kathedralbauten fester Bestandteil der Sakralarchitektur. Viele Kirchen setzen sich seitdem aus den drei Räu-

¹⁶ Ingrid Kühbacher, *Sie lebten in Freiburg. Erinnerungen beim Gang über den Alten Friedhof*. Freiburg im Breisgau 1987, 4. Auflage 2006.

¹⁷ Aus Anlass des zehnjährigen Bestehens gestaltete der Verein im Januar/Februar 2011 eine Ausstellung im nördlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters.



Abbildung 14

men Vorhalle, Hauptschiff und Chor zusammen. Vorhallen bilden (wie schon die Vorhöfe der antiken Tempel) gleichsam das Scharnier als Übergangszzone zwischen Außen und Innen. Sie vermitteln zwischen der weltlichen und der geistlichen Existenz der Christen. Die Zäsur zwischen Diesseits und Jenseits markiert der Tod. Er scheidet das irdische, begrenzte Leben von dem göttlichen, ewigen Leben. Diese absolute Schnittstelle im menschlichen Dasein wird in der Vorhalle der St. Michaelskapelle ganz sinnfällig im „Totentanz“ vor Augen gestellt. Er vergegenwärtigt die endgültige Grundtatsache des Lebens, den unentrinnbaren Tod. In gleicher Weise bezeugt das die Antiphon „*Media vita in morte sumus*“, die dem St. Galler Mönch Notker I. (in der Zeit um 900) zugeschrieben wird und die Martin Luther im Kirchenlied folgendermaßen eingedeutscht hat: „*Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfängen.*“¹⁸

¹⁸ Der Wortlaut in der Lutherübersetzung von 1524: „*Mitten wyr ym Leben sind / mit dem Tod umfängen.*“

Der „Freiburger Totentanz“ zeigt im ganzen Fries der zwölf Szenen die Allgegenwart und Allmacht des Todes. Indem aber dem Tod eine quasi-menschliche Gestalt gegeben wird und er in quasi-menschlichen Haltungen erscheint, wird nicht nur die abstrakte Realität des Todes konkreter sichtbar gemacht, der Tod wird auch in gewisser Weise humanisiert, und er verliert, wie oben ausgeführt, etwas von seiner Schrecklichkeit.

Man hat die älteren Totentanz-Zyklen auch als Ausdruck einer gewissen Demokratisierung der Gesellschaft im Angesicht des Todes gedeutet. In der Ständereihe der älteren Totentänze reißt der Tod alle ohne Ansehen von Rang und Stand an sich, die Vertreter der obersten Ränge wie Papst und Kaiser sogar als erste. Diese Botschaft des Totentanzes war dem Rokoko-Maler in Freiburg offensichtlich kein Anliegen mehr. Auch die Vorstellung vom Tod als Strafe für begangene Sünden ließ er höchstens leise in den Szenen mit dem „zänkischen Weib“ oder dem „geldgierigen Narren“ anklingen. Umgekehrt könnte man im Tod für den Ehemann, den Bettler und den Bauer auch eine Art Erlösung erkennen. Die zentrale Bedeutung des „Freiburger Totentanzes“ besteht indes in der Einladung an die Betrachter, sich mit dem Tod vertraut zu machen, ihn ernst zu nehmen in jeder Lebensphase, gleichgültig in welchem sozialen Stand und in welcher Rolle man lebt: Der Tod steht schon immer für dich und mich bereit!