

OSTTIROLER HEIMATBLÄTTER

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

NUMMER 3/2005

73. JAHRGANG

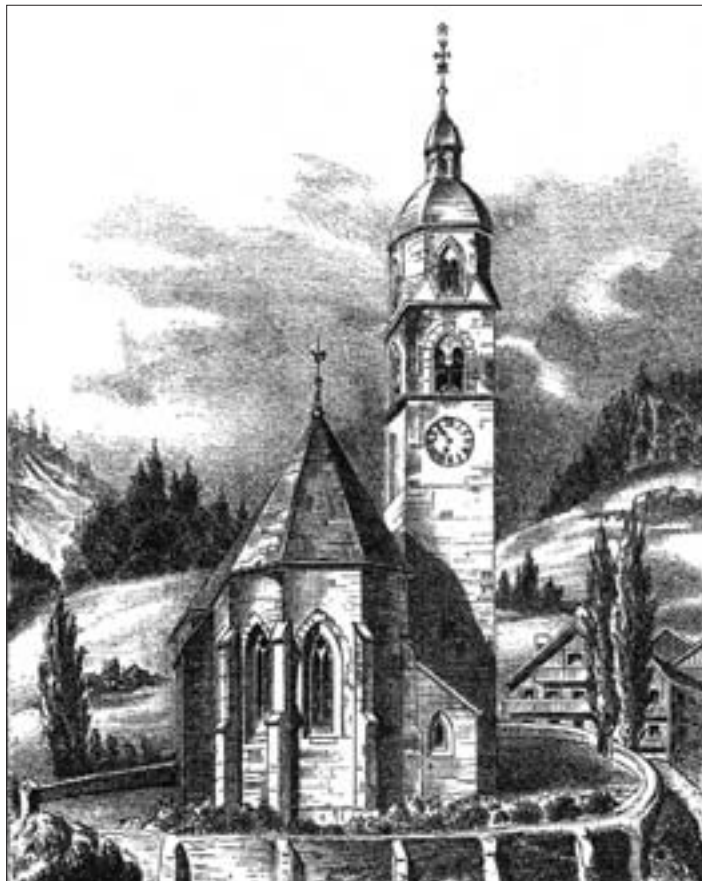
Rudolf Ingruber

„Ein loblicher Passion“

Die Fresken Simons von Taisten in Obermauern und der Passionstraktat des Heinrich von St. Gallen

„Etliche Wochen nach Ostern erschien Meister Simon wieder auf Rabenstein. Er war dort mit Freuden erwartet worden, denn sein heiterer Sinn und seine treuherzige Anhänglichkeit war den Winter über allen abgegangen. Der Kaplan lieh ihm gleich den ersten Abend ein neues Buch, das er erst kürzlich erworben hatte, ein *Passional*, das in schönem Druck das Leiden Christi und außerdem viele Holzschnitte enthielt. Simon las darin die halbe Nacht ...“¹ Um für ein historisches Geschehen Erklärungen anbieten zu können, für die die Wissenschaft keine Beweise bereithält, wechselt der Kunstgeschichtler einfach das Genre. In Josef Weingartners Roman „Das Burgfräulein von Rabenstein“ spielt allerdings das Verhältnis der Passionsfresken in der Wallfahrtskirche von Obermauern zu dem beiläufig erwähnten und nicht näher bezeichneten Druckwerk bei weitem nicht jene Rolle wie Simons von Taisten Verhältnis mit der Titelfigur. Dies auszugleichen ist das Motiv der folgenden Zeilen.

Bilderschriftliche Texte, Darstellungen also, die eine Geschichte in einfachen ikonischen Zeichen notieren, beschränken sich im Wesentlichen darauf, den Abruf eines Wissens zu unterstützen, dessen Weitergabe nicht so sehr durch das Bild als vielmehr im Medium des Wortes erfolgt. Der Anspruch an das Bild aber ändert sich, wenn es den Beschauer nicht nur an ein Geschehen erinnern, sondern ihn als Augenzeugen an diesem beteiligen, es ihm gleichsam auf einer Bühne vorstellen soll.² Für die Wahrnehmung kirchlichen Bildschmuckes heißt das, dass das Erlebnis sich vom gebauten Raum in den Raum des Bildes verlagert. „Hier ist



Die Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau Maria Schnee in Obermauern (Virgen), die einen spätgotischen Freskenzyklus über die Passion Christi des Malers Simon von Taisten enthält.

(Abbildung entnommen den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, XV. Jg., Wien 1889)

nun der Moment, wo aus dem kirchlichen Gesamttraum, dem Makrokosmos der Kathedrale (die der Gläubige als ein Glied einer universellen Gemeinde erlebte) Mikrokosmen sich absondern, die auf den engeren Radius individueller Anschauungserfahrung zugeschnitten werden.“³ Dies entspricht auch dem Streben der figürlichen Künste nach Autonomie am Übergang von der Gotik zur Renaissance, welches

schließlich das Zusammenwirken gleichberechtigter, von der Architektur emanzipierter Einheiten ermöglicht.

Obwohl die Zentrierung des Bildfeldes und die Konstitution seines Raumes durch den fixierten Blick des Betrachters auch auf die für das neuzeitliche Bildverständnis so wichtige Entdeckung der Zentralspektive zielen, wäre die Gleichsetzung dieses Vorganges mit dem Wechsel von einer kunstgeschichtlichen Epoche zur nächsten eine grobe Vereinfachung. Die Frage, ob Simons Fresken noch der Gotik oder schon der Renaissance angehören, ist nicht zu entscheiden, zumal das Problem des Bildraumes, unabhängig von seiner Lösung, seitens der Dekoration einer gotischen Kirche und der narrativen Funktion der Bilder zu gleichen Teilen gestellt wird. Es geht im Grunde um die Integration zweier voneinander verschiedener Forderungen in ein und dasselbe System. Das gilt auch – und nicht zum Geringsten – für die gemalten Architekturelemente, deren größtes Rätsel zu sein scheint, ob ihre nachträgliche Anbringung auch eine Änderung des ursprünglichen Konzeptes der Wandgestaltung bedeutet.⁴

Der Charakter einer klassisch gotischen Wand entspricht dem eines Reliefgitters, das die plastische Gliederung vor dem Licht- oder Dunkelgrund der dahinter liegenden Räume aufbaut.⁵ Die Durchgängigkeit dieser Hülle wird durch die Öffnungen bestätigt und sichtbar, ihr Tiefenkontinuum aber verschließt sich der reinen Betrachtung und ist allein über die Bewegung im Raum zu erfahren. Weite Landschaften, welche die Bildstreifen über die Jochtrennung hinweg



Gegenüberstellung einzelner Holzschnitte im Werk „Ein loblicher Passion ...“, erschienen in Augsburg 1480 mit den Fresken des Simon von Taisten in Obermauern: Jesus vor Pilatus – Geißelung – Dornenkrönung.

zusammenfassen, bilden in Obermauern den Raumgrund. Er begreift die sichtbaren Dinge als natürliche Erscheinungsweisen des Lichtes, das daher auch nicht – wie in der gotischen Kathedrale – „übernatürlich“⁶, sondern „naturalistisch“ gemalt ist. Sein Verhältnis zur Bildhandlung, die ebenfalls zeilenweise über die beiden Joche erzählt wird, bleibt aber unbestimmt. Maßwerkimitationen vermitteln zwischen Architektur und Malerei, deren ästhetische Grenze zum architektonischen Raum aus gedrehten Säulchen und Simsen ein Gitter aufbaut, das die Leidensgeschichte in einzelne Bildfelder gliedert. Eliminiert man – gedanklich – diese Kulissen, leidet außer dem Raumbild auch die Erzählung.

Was dann übrig bliebe, erinnert in wenigstens zwanzig der insgesamt fünfundzwanzig erhaltenen Szenen an die Holzchnitte eines ganz bestimmten Traktates – in einem Maße, das dessen Identifikation mit der wichtigsten Quelle für Simons Gestaltung mehr als wahrscheinlich macht. Am 18. November 1480 erschien bei Anton Sorg in Augsburg „Ein loblicher Passion nach dem text der vier ewangelisten“, eine der ersten gedruckten Ausgaben eines Textes, der in unzähligen, bis an den Beginn des 15. Jahrhunderts zurückverfolgbaren Handschriften im deutschen Sprachraum verbreitet war. Als Verfasser gilt – trotz

ernst zu nehmender Zweifel – Heinrich von St. Gallen, der im späten 14. Jahrhundert in Prag Theologie lehrte.⁷ Ihm wiederum diene vermutlich eine lateinische Evangelienharmonie als Grundlage, die er aber unter Berufung auf die Kirchenväter neben exegetischen und meditativen Passagen um ausführlich geschilderte Grausamkeiten ergänzt. Dies entspricht durchaus dem spätmittelalterlichen Bedürfnis nach Compassio, dem subjektivierten Erleben des Leidens, und verfehlt auch nicht seine Wirkung auf den rund hundert Jahre jüngeren Simon von Taisten, wiewohl dieser zur Hauptsache erzählerisch oder dramatisch wirksame Informationen verwertet, die weder aus den Evangelien noch aus den Illustrationen zu beziehen sind.

Die Holzchnitte geben das Geschehen in denkbar knapper Form wieder und sind mehr als eine Art Lesezeichen zu verstehen, die das Auffinden der zugehörigen Textstellen erleichtern. „Dann führten sie Jesus hinaus, um ihn zu kreuzigen“, berichten Matthäus und Markus, und dass ein Mann namens Simon von Cyrene gezwungen wurde, das Kreuz zu tragen. Lukas erweitert die Szene um eine Menschenmenge, darunter die weinenden Frauen von Jerusalem, zu denen Jesus sich umwendet. Simon übernimmt das Vokabular aus dem gleichnamigen Holzchnitt, die

Abweichungen aber erklären sich daraus, dass er nicht nur die Bildvorlage und das Evangelium, sondern auch die Ausführungen des Traktates wörtlich zitiert⁸: „Und do sy jhesum mit den zwey schachern brachten under das stat tor da engieng jhesu sein kraft unnd sanck vor krankcheyt under den kreicz auff die erde.“ Da „die ritter und diener“ befürchten, er könnte aus lauter Schwäche seine Kreuzigung nicht mehr erleben, gestatten sie ihm vor dem Tor eine Rast, während welcher er zu den Frauen spricht, unter denen sich auch seine Mutter befindet. Jetzt wiederum fürchten die Ritter, er würde durch seine Rede das Volk „darzu reyczen das sy in mitt gewallt nehmen wurden“ und drängen zum Aufbruch, nicht ohne den Mann aus Cyrene zur Mithilfe verpflichtet zu haben.

Die Kreuzarme binden die zeitlich verstreuten Momente der Handlung zusammen und dynamisieren das Bildfeld. So steigt der Längsbalken nach rechts an und vereinigt sich, gedanklich verlängert, mit der Projektion der in die Tiefe fluchtenden Stadtmauer zu einem über den Bildrand hinaus drängenden Pfeil, durchkreuzt von der Falllinie des Querbalkens. Im Schnittpunkt dieser explizit ausgezeichneten Kraftlinien erscheint das Haupt Jesu, dessen rückwärts gewandter Blick eine nicht minder wirksame Energie darstellt. Folge-



Gegenüberstellung der Szenen Kreuztragung – Entkleidung Christi und Kreuznagelung (Fotos: Christof Gaggl; die Holzschnitte aus: Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. IV, Leipzig 1921, Taf. 82 - 84).

richtig wird das gespannte Seil, das der vorwärts strebende Knecht Jesus um die Mitte, sich selbst aber über die Schulter gelegt hat, zum Vektor einer dieses Kräfte messen überwindenden Anstrengung. Nicht einmal der Pfeiler zwischen den Jochen vermag sich ihr entgegenzustellen. Der Prospekt dehnt sich aus auf die nächste Szene. Dort reißt man Jesus den Rock vom Leib, „der nun aber in seine wunden was pachen und erhörtet in dem plut.“ Kein Wunder, dass bei dieser Aktion erneut die Wunden am ganzen Körper aufplatzen.

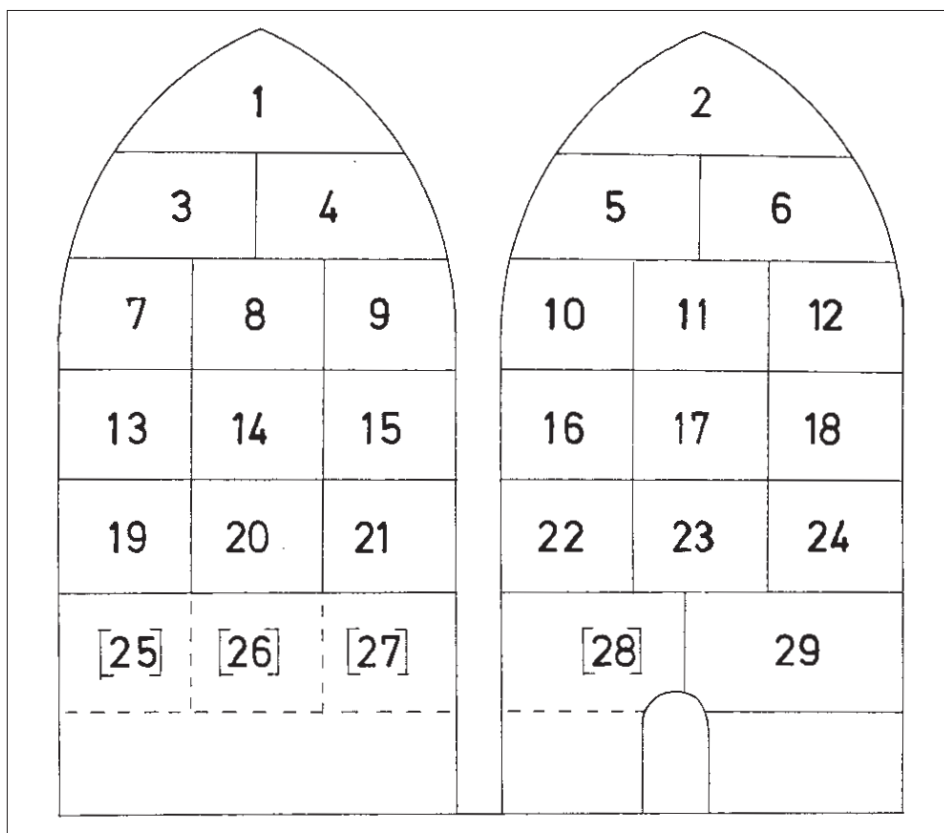
Es wurde gelegentlich bemerkt, dass der Bildhintergrund zur Entkleidung eine „Atmosphäre von Kälte“ verbreite.⁹ Allerdings ist darin keine Metapher für die in den Physiognomien nicht ausgesprochene Härte und Grausamkeit der Soldaten zu suchen. Der Traktat bietet eine plausiblere Deutung: „Sprechent die natürlichen meyster das in der wirme ein große wunde sey klein ze schätzen gegen einer kleinen in der kelte. Also thet christo der frost an seinen wunden als wee das er erzitteret.“ Die Kreuzigung schließlich erfolgt nach allen Regeln der Kunst – mit der Einschränkung, dass man die Bohrungen für die Nägel zu weit voneinander angebracht hat und Jesu Leib nun mit Stricken gedehnt werden muss. Dass Arme und Beine dabei nicht zerbersten, verdanken sie

lediglich der „weissagung von dem osterlamb, die da spricht, das kein beyn solt von im geminderet werden.“ (vgl. Joh. 19,36). Um seine krausen Einfälle zu autorisieren, scheut der Verfasser des Textes sich nicht, die Hl. Schrift zu verdrehen!

In dieser Szene scheint sich die mangelnde Verbindung zwischen Handlung und Raumgrund an jenem Schergen zu rächen, den seine Arbeit so merkwürdig in die Luft steigen lässt. Halt bietet lediglich ein Stein oder Felsen – je nach dem, welcher der abrupt hintereinander gestaffelten Ebenen man ihn zurechnen will – und stellt uns deutlich vor Augen: Das Kontinuum führt nicht in die Tiefe einer Raumillusion, es entwickelt sich in die Breite, um die Erzählung durch Takt (Interkolumnium) und Bewegung (Raumgrund) zu ordnen. Beinahe alles konzentriert sich in der Beweinung auf den in das linke untere Bildeck gesunkenen Leichnam. Nach der anderen Richtung aber wendet sich eine Frau, die schon das Salbgefäß für die darauf folgende Grablegung bereithält. Auch dort löst sich eine der Trauernden aus der Gemeinschaft, um Jesu Abstieg zur Hölle betend zu erwägen: „Also bitt ich dich guter herr jhesu criste, wann unser selen von unserm leiben scheidyen das du in nicht von sunder bey seiest und sy mit dir fürest czu deinen ewigen freuden.“

Naturgemäß widersetzt sich der bildübergreifende Zusammenhang einer Ausprägung in sich geschlossener Szenen, mit Ausnahme der Schildbögen, deren Konvergenz die Zentrierung der Kompositionen begünstigt. In Jesu Einzug in Jerusalem markiert ein Baum jene Mittelachse, welche – leicht variiert – in der Lazarusszene den Auferweckten aus dem Grab förmlich zu ziehen scheint. Als durch den Scheitel des Gewölbes gezogene Orthogonale erzeugt sie zugleich einen mächtigen Raumsog. Trotzdem ist das Geschehen nicht aus der Tiefe des Raumes entwickelt, vielmehr durch flächenwirksame Kräfte geformt. Nicht die von den flankierenden Beobachtern und dem Blick des Betrachters gebildete Gasse verursacht das Wunder, weshalb auch ein Vergleich mit der gleich namigen Tafel aus Michael Pachers St. Wolfgang-Altar, wo das Ereignis geradezu zur Bedingung der Bildtiefe wird, nicht angebracht ist. (Die Auferweckung des Lazarus ist im Traktat nicht weiter beschrieben und deshalb erst recht nicht durch einen Holzschnitt verbildlicht. Dem Verfasser aber gilt sie als Anstoß zu Jesu Ergreifung und weiteren Leidensgeschichte.)

Anders als eben bei Michael Pacher gelangen die handelnden Personen und der Blick des Betrachters auf je verschiedene Weise in einen Raum. Das zeigt sich an drei aufeinander folgenden Szenen, die, inhalt-



Plan der Fresken des Simon von Taisten im Langhaus der Wallfahrtskirche von Obermauern: 1. Auferweckung des Lazarus, 2. Einzug Christi in Jerusalem, 3. Letztes Abendmahl, 4. Ölbergszene mit schlafenden Jüngern, 5. Die Schergen fallen vor Jesus nieder, 6. Petrus schlägt Malchus ein Ohr ab; Judaskuss, 7. Verleugnung des Petrus, 8. Jesus vor Kaiphas, 9. Jesus vor Herodes, 10. Jesus vor Pilatus, 11. Geißelung, 12. Dornenkrönung, 13. Ecce homo, 14. Verurteilung Christi, 15. Kreuztragung, 16. Entkleidung, 17. Kreuznagelung, 18. Kreuzigung, 19. Kreuzabnahme, 20. Grablegung, 21. Christus in der Vorhölle, 22. Auferstehung, 23. Die drei Frauen am Grab, 24. Christus erscheint Maria Magdalena („Noli me tangere“), 25. Christus erscheint seiner Mutter (zerstört), 26. Szene in Emmaus (zerstört), 27. Christi Himmelfahrt (zerstört), 28. Pfingsten (zerstört), 29. Weltgericht. – Freskenplan entnommen Meinrad Pizzinini, Osttirol. Der Bezirk Lienz (= Österreichische Kunstmonographie VII), Salzburg 1974; Zeichnung Peter Sölder.

lich durchaus konform, in drei aneinander grenzenden Räumen stattfinden. Nachdem die Ankläger Jesu ihre Beschuldigungen, da ihnen die Reinheitsvorschrift den Zutritt verwehrte, außerhalb des Prätoriums vorgebracht hatten, ließ Pilatus „*jhesum auffpinden und füret in mit in sein hauß und saczt sich nyder und ließ den herren vor im stehen und sprach zu im ...*“. Schauplatzwechsel und Handlungssequenz vollziehen sich als Durchschreitung eines Torbogens in der zur Bildebene senkrecht gelegenen Front des Gebäudes. Es ist evident, dass der Gefangene durch jenen Wächter, der den Fuß auf die Schwelle gesetzt, die Fesseln festhält, seinem Richter, durch den Geharnischten aber, der ihn am linken Ärmel ergreifend aus dem Bild heraus blickt, dem Betrachter vorgeführt wird. Der Bogen, durch den wir das Geschehen verfolgen, ist als reine Schauöffnung für die Akteure nur in passiver Form praktikabel.

Das Schnittmuster dessen, was hier, um noch einmal Otto Pächt zu zitieren „auf den engeren Radius individueller Anschauungserfahrung“ begrenzt wird, folgt dem Kontur eines Kielbogens, jenes der unmittelbar anschließenden Episoden dem eines Rund- bzw. Kleeblattbogens. Wir werden gleich sehen, warum. Das unbefriedigende Verhör bewog bekanntlich Pilatus, Jesus geißeln zu lassen – mit der Aussicht auf

Kreuzigung bei Matthäus und Markus, auf Freilassung hingegen bei Lukas. Johannes hält die Entscheidung noch offen. Keiner der Evangelisten hält sich jedoch länger mit der Geißelung auf. Was heute über diese Folter zu wissen geglaubt wird oder umgekehrt die fantasievolle Vorstellung davon beeinflusst, verdankt sich zum Teil der Spurensicherung am Turiner Grabtuch und neuerdings gar einem Film von Mel Gibson. Heinrich von St. Gallen wänt seine Kenntnis nicht minder authentisch und listet neben dreierlei Instrumenten, mit denen das Opfer traktiert wird, auch die angerichteten Schäden auf: Die Gerten zerrissen dem Herrn die Haut, die mit Eisenkugeln verstärkten Geißeln das Fleisch und die Ketten „*machten in so durre, das man im an mancher stat sin blos gebeine sach.*“

Die Dreizahl der Folterknechte – der entsprechende Holzschnitt zeigt lediglich zwei – macht also ebenso Sinn wie die Posen, in denen diese erfasst sind. Es sind einzelne Phasen ihrer Bewegung um den Gegeißelten herum, „*hinden und vornen das kein ganzes stat an seinem heyligen leichnam*“, wobei die Säule als Rotationsachse dient und durch die strahlenförmig in den Rundbogen verlaufende Wölbung verstärkt wird. Die durch Balkendecke und Fliesenboden verlängerte Raumflucht biegt an der Schwelle zum hinteren Aus-

gang noch einmal ab. So wird der Betrachter, dessen Standort zwar am rechten Rand angenommen aber nicht festgehalten ist, von der Kreisbewegung erfasst, deren Angelpunkt die Mitte des Bildes und die Mitte des unter den Schlägen zusammensackenden Körpers markiert. Von hier aus wird auch der Bogen geschlagen, der „engere Radius individueller Anschauungserfahrung“ gemessen.

In der Dornenkrönung, wo Simon sogar die auf den ersten Blick ungünstig erscheinenden Verhältnisse der realen Architektur in die Bildfassung überführt, ist die Entsprechung von Bogenform und Figurenbewegung ebenso präzise. „... und flachten ein kron von dorn und seczten im die auff und namen ror und druckten im die in sein heiliges haupt auf die hirschal.“ Der Kraftakt bildet sich zusätzlich ab im Netzrippengewölbe, das parallel zum Nachgeben des Opfers perspektivisch mitverformt wird: Nachdruck im doppelten Sinne des Wortes!

Um die Schmach zu vollenden legten sie Jesus „... ein purpur klaid an unnd was eyndin mantel den sy umb in täten, darum man ettwen der juden künig gekrönt hett.“ Überhaupt wird den gesamten Bericht hindurch auffallend oft die Kleidung gewechselt. Im Verein mit dem bei diesen Gelegenheiten reichlich fließenden Blut breitet der Traktat sein Lokalkolorit aus – eine der wesentlichen Herausforderungen an die noch heute gerühmte Farbgestaltung der Fresken. Das „Hölzerne“ aber der Zeichnung braucht lediglich durch ein „Holzschnittartiges“ substituiert werden, um den Einfluss der Illustrationen augenfällig zu machen. Die Frage, ob Simon darüber hinaus auch Anregungen aus geistlichen Spielen verwertete, ist nach allem, was wir erkannt zu haben glauben, mit Josef Franckenstein zu verneinen.¹⁰ Allerdings blieb der Text des Heinrich von St. Gallen seinerseits nicht ohne Wirkung auf die eine oder andere theatralische Fassung der Leidensgeschichte.¹¹ Warum nicht auch jener, die vielleicht einmal in Virgen aufgeführt wurde?

Anmerkungen:

- 1 Josef Weingartner, Das Burgfräulein von Rabenstein. 3. Aufl., Innsbruck-Wien-München 1961, S. 132f.
- 2 Ernst H. Gombrich, Visuelle Entdeckungen durch die Kunst, in: Bild und Auge, Stuttgart, 1984, S. 21f.
- 3 Otto Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachters, in: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, S. 66.
- 4 Vgl. dazu: Josef Franckenstein, Simon von Taisten. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Spätgotik im Pustertal. Phil.-Diss., MS, Innsbruck 1976, S. 31, 34f.
- 5 Hans Jantzen, Kunst der Gotik, Hamburg 1957, S. 69-77.
- 6 Zum gotischen Licht vgl. ebd., S. 67f.
- 7 Kurt Ruh, Studien über Heinrich von Sankt Gallen und den „*Extendit manum*“ - Passionstraktat, in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, XLVII. Jahrgang, Heft 1 (1953), S. 210f.
- 8 Und wir zitieren im Folgenden nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. Für die Recherche danke ich Michael Ingruber.
- 9 Willibald Hopfgartner, Sehen um zu glauben, in: Louis Oberwalder – Peter Th. Ruggenthaler, Die Kirche zu Unserer Lieben Frau Maria Schnee, Virgen 2003, S. 183
- 10 Franckenstein, wie Anm. 4, S. 49f.
- 11 Vgl. Ruh, wie Anm. 7, S. 257ff.

IMPRESSUM DER OHBL.:

Redaktion: Univ.-Doz. Dr. Meinrad Pizzinini. Für den Inhalt der Beiträge sind die Autoren verantwortlich.

Anschrift des Autors dieser Nummer: Mag. Rudolf Ingruber, A-9900 Lienz, Rufenfeldweg 2 b.

Manuskripte für die „Osttiroler Heimatblätter“ sind einzusenden an die Redaktion des „Osttiroler Bote“ oder an Dr. Meinrad Pizzinini, A-6176 Völs, Albertstraße 2 a.