

OSTTIROLER HEIMATBLÄTTER

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

NUMMER 8/2007

75. JAHRGANG

Rudolf Ingruber

„Auf in das ewig leben ...“

Die Interpretation des Marientodes durch Simon von Taisten

Über das Leben des Malers Simon von Taisten ist so gut wie gar nichts bekannt. Das einzigartige Zeugnis der Fresken von Obermauern hat jedoch auch das Interesse an der Person ihres Urhebers beflügelt und dieser neben allerlei Wesenszügen sogar eine Liebschaft mit dem „Burgfräulein von Rabenstein“ angedichtet, dessen Antlitz Josef Weingartners Roman im Laute spielenden Engel der Marienkrönung tradiert sieht.¹ Man kann die Belletristik hier ruhig Belletristik sein lassen. Ihre Einschätzung des Obermaurer Marientodes (Abb. 1) aber gibt auch dem Kunstliebhaber zu denken, zumal sie der Autor Simon selbst in den Mund legt:

„Das untere Bild, der Tod Mariens, war nun fertig und Meister Simon sah sein Werk prüfend an. Er war damit nicht ganz zufrieden. Die Falten der Bettdecke wirkten viel zu steif, und die Köpfe der Apostel, die das Bett der Sterbenden umstanden und das Totenoffizium sangen, erschienen ihm viel zuwenig lebendig. Auch der Stifter, der in kleiner Figur neben dem Bette kniete, war zuwenig ähnlich ausgefallen.“²

Vermutlich war Weingartner nicht so naiv, die Betrachtungen für authentisch zu halten. Er fällt in ihrer Verkleidung vielmehr sein eigenes Urteil über Simon von Taisten. Dieses ist aber durch einen neuzeitlichen Kanon geprägt, dessen Ansprüche erstmals in der italienischen Renaissance formuliert wurden.³ Insofern lässt sich zweifeln, ob der Mangel an Ähnlichkeit (*similitudine*) und Lebendigkeit (*vivacità*) reichte, um ein Gemälde vom Standpunkt des Künstlers der alpenländischen Spätgotik zu kritisieren. Für ihn war nicht das Naturvorbild, sondern die Kunst seines Meisters Maßstab und Gegenstand der Imitation. „Ja, ja, hinter seinem Meister blieb er freilich weit zurück.“⁴

Gemeint ist Michael Pacher. Seine Malerei ist tatsächlich in Italien geschult, Simons Ausbildung in Pachers Brunecker Werkstatt hingegen reine Spekulation. Während Michael Pacher die Ableitung von einem internationalen Stammbaum, dessen Ahnen nicht einmal alle erforscht sind, gebietet, wird also hier die Ableitung Simons von Michael Pacher probiert. Dem



Abb. 1: Simon von Taisten, Marientod, 1485, Obermauern, Maria Schnee.

Foto: Christof Gaggl

schließen wir uns im Folgenden an und werden auch eine Bestimmung von Simons originärer Leistung versuchen, die Weingartner ebenfalls liefert: „Auf eines aber tat sich Simon etwas zugute. Die ganze Szene spielte nicht wie sonst in einer engen, dumpfen Kammer, sondern im Freien, mitten auf der Straße, und über den Häusern, von denen sie eingefasst wurde, schwebte der Heiland in der Luft und schloß seine von Engeln emporgetragene Mutter in die Arme.“

Ikongrafisch ist die Idee, das Hinscheiden der Gottesmutter vor einer Stadtkulisse in Szene zu setzen, nicht neu. Sie begegnet bereits im ausgehenden 14. Jahrhundert in den Wandmalereien der Pfarrkirche von Terlan. Das übliche Ambiente der „engen, dumpfen Kammer“ aber ist mit dem Marientod am linken Flügel des Altars von St. Sigmund (um 1430; Abb. 2)

prominent repräsentiert. Dort drängen sich die Personen in einem Kastengehäuse von geringer Raumtiefe, um das nach links ansteigende Totenbett. Christus, der die Seele seiner Mutter in kindlicher und bereits gekrönter Gestalt auf dem Arm hält, führt eine Phalanx nach links orientierter Apostel an, einzig jener, der von hinten den Kopf der Sterbenden stützt, ist in die entgegen gesetzte Richtung gewandt. Über das Bett beugt sich Johannes, so dass sich in der Gruppe um Christus ein dramaturgisch bedeutungsvolles Gespräch zu entspinnen scheint, das ein zeitgenössischer Text in folgender Weise beschreibt: „Do nu die heiligen zwelfpoten das lob der himelkunigen heten außgesprochen ir yetlicher nach seinem vermugen, do ward recht ir sel erhaben in grosser sussigkeit; wan in dem lob sach sie sten iren liben sun Ihesum Cristum mitten unter den iungern, und redt muntlich mit yn, alß er mit yn redt, die weil er hie auf erden pey in wonet ...“⁵

Michael Pacher lässt um 1465 in seiner gleichnamigen Komposition am Laurentius-Altar das Totenbett horizontal das Bildfeld durchmessen, wobei der Kopf Mariae, durch ein Kissen erhöht nur noch schwach an die Raumschräge des älteren Beispiels erinnernd, nun rechts gelagert und daher auch die dramatische Gruppe in diesem Bildabschnitt inszeniert ist (Abb. 3). Die maßstabs- und zahlenmäßige Verringerung gibt den stehenden Figuren mehr Raum, Köpfe und Körper kommen zum Vorschein und werden im Unterschied zu St. Sigmund individuell in Bewegung und Mimik an der gemeinsamen Handlung beteiligt. Das gilt mutatis mutandis auch für die Kauernden bzw. Knienden im unteren Register: Die „am stärksten genremäßig empfundenen Figuren“⁶ des Meisters von St. Sigmund rücken zusammen und lesen im selben Buch, eine dritte kehrt dem Betrachter den Rücken und wendet sich betend der Sterbenden zu. Sie erzeugt aufgrund der nach wie vor seichten Bühne noch nicht jenen Raumstoß, wie sie es in St. Wolfgang tun wird, problematisiert aber erstmals im Oeuvre Pachers das Verhältnis des Sterbelagers zum Tiefenraum.

Abb. 3.:
Michael
Pacher,
Marien-
tod, um
1465,
München,
Alte Pina-
kothek.



Foto:
Bayer &
Mitko
ARTO-
THEK

Dieses wird im Altar von St. Wolfgang völlig neu interpretiert (Abb. 4). Das Bett ist bildeinwärts gerichtet und von den Aposteln an beiden Seiten – im Bildsinn von links und rechts anstatt oben und unten – flankiert. Zwei Figuren in Rückenansicht folgen dem Sog in die Tiefe, während der die Glut im Rauchfass anblasende Apostel ganz links nicht nur aus der Gruppe der Trauernden, sondern auch aus dem Bildraum zu treten scheint. Die ursprünglich passiven Genremotive sind

also gezielt zur Aktivierung der Raumillusion eingesetzt. Der Sinn dieses Überschreitens der durch den steinernen Bogen ausdrücklich ausgewiesenen Grenze zwischen Bild- und Realraum ist klar: Der Betrachter soll ins Bild mitgenommen und selbst ins Geschehen gebunden werden. Vielleicht ist in der Preisgabe der ästhetischen Grenze die eigentliche Erfindung Pachers zu suchen und auch nur dann zu entdecken, wenn man die Formgelegenheit nicht außer Acht lässt. Sie versinnbildlicht

die spezifische Raumbewegung der Flügel des Wandelaltares, die Pacher nicht nur für die Drehung der plastischen Schreinwächter⁷, sondern, nicht zuletzt durch die Drehbewegung des linken, in nächster Nähe zum Scharnier platzierten Apostels, ebenso für die Bildtafel beansprucht. Fokussiert man aber allein auf die Orientierung und perspektivische Verkürzung des vormals bildparallel angeordneten Bettes, so ist der Bruch mit der bis ins 10. Jahrhundert zurück reichenden Tradition nicht mehr neu und kann nicht bloß nach Michael Pacher (Dürer, Brueghel, Rembrandt), sondern schon vor ihm auf seine Wirkungsgeschichte verweisen.

Als Pioniere sind Martin Schongauer und Hugo van der Goes bekannt. Für Pacher hat man allerdings ein Vorbild bemüht, das wir nur noch aus einem „späteren Nachhall“ und aus einer Beschreibung kennen.⁸ Dass dieses in Italien beheimatet ist, ist verständlich, da Pacher nur dort sich seine ebenso kühnen wie exakten Perspektivkonstruktionen aneignen konnte. Allerdings scheidet Andrea Mantegna, von dem in dieser Hinsicht am meisten zu lernen war, aus: Sein „cristo in scurto“, jener extrem verkürzt dargestellte Leichnam Christi, der die Maler noch bis Egger-Lienz inspirierte, wurde erst später gemalt, und seine einzig bekannte Version des Marien Todes gibt das Sterbebett in traditioneller Weise bildparallel wieder (Abb. 5).⁹

Dieses ist weit gegen das Ende der Halle geschoben, an deren Seiten je drei Apostel eine Gasse bilden, um den Blick auf das Geschehen in die Tiefe zu ziehen. Der Betrachter ist aufgefordert, der kräftig ausschreitenden Rückenfigur mit dem Rauchfass zu folgen. Es fragt sich gerade angesichts dieses Motivs, ob Mantegnas Marien Tod als Vermittler zwischen Tradition und Erneuerung



Abb. 2:
Meister
von
St. Sig-
mund,
Marien-
tod, um
1430,
St. Sig-
mund i. P.

Fotoar-
chiv des
Landes-
denkmal-
amtes
Bozen

Abb. 4:
Michael
Pacher,
Marien-
tod, 1481,
St. Wolf-
gang am
Abersee

Foto:
Bundes-
denkmal-
amt, Wien





Abb. 5: Andrea Mantegna, *Marientod*, um 1460, Madrid, Museo del Prado Aus: Nike Bätzner, *Andrea Mantegna*, Köln 1998.

im Hinblick auf Michael Pacher tatsächlich ignoriert werden kann.

Charakteristisch ist hier die genaue Bestimmung der Raumdaten, die nicht nur den jeweiligen Standort der Personen genau anzugeben, sondern auch das heute stark fragmentierte Gemälde zu rekonstruieren erlaubt. Die klug zwischen Symmetrie der Bildfläche und Raumsog abwägende Komposition dürfte von einer Skizze Jacopo Bellinis angeregt worden sein, welche die gleichnamige Szene ebenfalls in einem gewölbten Raum spielen, das Totenbett aber der Hauptfluchtlinie, die zugleich Symmetrieachse ist, folgen lässt (Abb. 6). Die Aufstellung und zum Teil auch die Körperhaltungen der Apostel zu beiden Seiten des Bettes entsprechen den flankierenden Gruppen Mantegnas, die Horizontale aber wird nicht durch die bildparallele Reihung, sondern durch die räumliche Flucht der Köpfe betont, die in Augenhöhe des Betrachters eben eine Waagrechte bildet. In einer anderen Zeichnung Bellinis, die sich der seltener dargestellten Beerdigung Mariae annimmt, ist die von den Aposteln geschulterte Bahre über die Augenhöhe gehoben und damit wie in Pachers Altartafel von unten gesehen.

Artur Rosenauer, dem wir den Hinweis auf die Skizzenbücher Bellinis im Zusammenhang mit Michael Pacher verdanken, scheint zum *Marientod* von St. Wolfgang keine Verbindung zu sehen.¹⁰ Dass Bellinis Schüler und Schwiegersohn Andrea Mantegna von der um 1450 notierten Idee Kenntnis besaß und sie selbstständig weiter entwickelte, ist dennoch wahrscheinlich. Sein Raumtrichter ist nicht mehr vom Torbogen eines von außen eingesehenen Gebäudes begrenzt, das vom Bildfeld geforderte Fenster nicht weiter durch eine Fassade verstellt. Mantegna gelingt die Verschränkung von Innen und Außen auch dadurch, dass er die Archivolten nicht nur als Einblick, sondern als Durch- und Ausblick auf die Stadt Mantua mit der Brücke über den Mincio gestaltet.

Damit sind die wichtigsten Voraussetzungen abgesteckt um zu sehen, wie Simon von

Taisten, mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Altar von St. Sigmund, aber bestimmt nicht sehr lange nach Pachers *St. Wolfgang-Altar*, den Paradigmenwechsel in der Behandlung des Themas bewältigt. Das *Sterbelager Mariae* ist in eine am Ende durch ein Stadttor abgeschlossene Gasse gestellt und fluchtet gegen einen in der Mitte des Bildes gelegenen Punkt. Rechts sind fünf der Apostel entlang der Bettkante in die Tiefe gereiht. Die Traufe des linken Gebäudes und jene des rechten Torturmes bestätigen den Zusammenfall von Bildzentrum und Fluchtpunkt, von dem aber auch eine markante Diagonale ausstrahlt, die nicht als Raum projizierende Linie gemeint ist: Sie verläuft über den Rückenkontur des im vorderen Bildeck knienden Apostels, den wir zusammen mit seinem ins selbe Buch vertieften Gefährten als Zitat aus Pachers *Laurentius-Altar* wieder erkennen. Auch die bildparallele Reihung der links vom Bett Stehenden entspricht der früheren Darstellung Pachers, hinterlässt aber nun durch die Drehung des Lagers aus der Horizontalen einen Leerraum, den der etwas zu klein geratene, seinen Finger in den Weihwasserkessel tauchende Apostel nur notdürftig zu schließen vermag.

Der Wille zur Zentrierung der Komposition und Gestaltung der Fläche ist jenem zur Tiefenerschließung mindestens ebenbürtig, die Entscheidung zwischen bildparallel oder bildeinwärts gerichtetem Bett aber durch ein *tertium comparationis* entschärft, das als ikonografische wie formale Variante des Themas bisher unerwähnt



Abb. 6: Jacopo Bellini (Skizzenbuch), *Marientod*, um 1450. Aus: Alison Cole, *Perspektive*, Stuttgart – Zürich 1993

blieb. Neben der Koimesis, dem Entschlafen der Jungfrau, setzt in Tirol sich um 1430 eine Darstellung durch, die Maria ihr letztes Gebet im Kreis der Apostel verrichten lässt.¹¹ Die pyramidale Komposition folgt hier nicht einer gegen die Mitte fluchtenden Bettstatt, sondern der knienden, meist von Johannes an den Armen gestützten Hauptfigur. Simon hat auch diese



Abb. 7: Simon von Taisten, *Marientod*, Innsbruck, TLM Ferdinandum.

Foto:
Tiroler
Landes-
museum
Ferdinandum



Abb. 8: Simon von Taisten, Marientod, Schloss Bruck.

Foto: Silvia Ebner

Alternative erprobt und in der heute im Tiroler Landesmuseum verwahrten Tafel ein Bildmuster erzeugt, das trotz oder gerade wegen der Betonung der Fläche und der damit einher gehenden Entwertung des Raumes frappante Ähnlichkeiten mit dem Obermaurer Marientod aufweist (Abb. 7). Dass Petrus – mit Aspergill und Buch – und Johannes in Haltung und Positionierung als Doppelgänger der gleichnamigen Akteure des Freskos auftreten, mag sich auch aus der liturgischen Handlung erklären. Sie assistieren jedoch einem Mittelmotiv, dessen Silhouette mit jener in Obermauern, bei allem Unterschied in der Bedeutung, fast deckungsgleich ist. Provokant formuliert: Simon musste die kniende Muttergottes nur bis zum Hals in die „viel zu steifen Falten der Bettdecke“ kleiden, um das Thema modern zu interpretieren.

Trotzdem: So altertümlich die Tafel im Vergleich zu den vorhin entwickelten Erregenschaften auch scheint, setzt auch sie schon Pachers Marientod von St. Wolfgang voraus. Zwar ist der Kniende im rechten Bildeck nicht in die Tiefe, sondern zur Seite gewandt und überschreitet der Apostel mit dem Rauchfass nicht die vordere sondern die seitliche Grenze des Bildes, beide paraphrasieren – um nicht zu sagen pervertieren – jedoch die bekannten Motive Michael Pachers. Das gilt in gewisser Weise auch für das monumentale Fresko in der Kapelle von Schloss Bruck, wo Simon, wenigstens in der Gruppierung um das exakt perspektivisch verkürzte Sterbebett, die größte Annäherung an St. Wolfgang gelingt. Anstelle des Knienden wird hier die Rückenfigur mit dem Weihwasserkessel ins Profil gedreht und mit der Fläche verzahnt (Abb. 8).

Die Reihenfolge der genannten Interpretationen des Themas durch Simon von Taisten braucht uns hier nicht zu kümmern. In Bezug auf Obermauern und Schloss Bruck wurden die Datierungen ausführlich und durchaus kontrovers diskutiert, doch ist hier – wie eigentlich immer bei lebendiger Forschung – das letzte Wort nicht gesprochen.¹² Auf jeden Fall war Simon Pachers Erfindung vertraut, da wir aber nicht annehmen, dass er

St. Wolfgang besuchte, konnte er sie eigentlich nur in der Brunecker Werkstatt des Meisters kennen gelernt haben. Dazu blieb ihm bis 1481, dem Datum, an dem der Altar seinen Bestimmungsort erreicht hatte, Zeit. Bei aller Anlehnung an Michael Pacher erweist Simon sich aber nicht als dessen gelehriger Schüler, vielmehr als einer, der sein Vorbild eigenen, konservativeren Vorstellungen anpasst.

In einem aber wagt Simon sich über den Meister hinaus. Mit der neuen Raumauffassung geht auch das Ausscheiden von Christus aus der Trauergemeinde einher, wird die Aufnahme der Seele Mariens neu interpretiert. Bei Mantegna nimmt Christus, auf Wolken thronend, hoch über den Köpfen der Apostel die Seele in Empfang, Bellini vollzieht die räumliche Trennung, indem er auf die irdische Etage der Palastarchitektur eine himmlische setzt. Die Profanierung der Historie verweist das Wunder in eine gesonderte Sphäre. Als „Figurentraube ...“, die wie ein kostbares Juwel vom Bogen herabhängt“, deutet Rosenauer die Himmelfahrtsgruppe in Pachers Gemälde, „räumlich indifferent“ bleibt sie hingegen „trotz kühner Flugbewegungen der Engel“ für Manfred Koller.¹³ Grund für die unterschiedliche Wertung ist wohl die Positionierung des Motivs am Übergang von Bild- und Realraum.

Während Pacher damit die ästhetische Grenze einfach negiert, respektiert Simon sie als unüberwindbare Hürde. Beim Versuch aber, aus einem geschlossenen Innenraum nach oben zu entweichen, hätte im Fresko von Obermauern die Jungfrau sich früher oder später an der Decke gestoßen. Einer derart deutlichen Betonung von Körperlichkeit blieb somit nur die Verlegung des Vorgangs ins Freie. Dieser Logik

widerspricht weder die traditionelle „*assumptio animulae*“ (Aufnahme des „Seelchens“) in der Innsbrucker Tafel, noch der Verzicht auf die Himmelfahrt auf Schloss Bruck. Der Freiraum wurde nur in Obermauern zur Unterstützung einer speziellen Bildaussage genutzt. Dort, über den Dächern der Stadt, wird der Himmelfahrtsgruppe, die sich in vereinfachter Form und bei Verzicht auf die komplizierten Bewegungen auf Pachers Vorbild beruft, reichlich Raum – oder nennen wir es ruhig: Fläche! – zugemessen. Die Figurengröße übersteigt jene der irdischen Szene, als deren logische Fortsetzung sie die obere Bildhälfte füllt, und die Maße der Jungfrau, wenngleich in kindlicher Proportionierung, sind denen ihres Sohnes gleichwertig. Erstmals in der Tiroler Kunst stellt Simon von Taisten die Himmelfahrt Mariens konsequent als „*assumptio corporis*“ dar.¹⁴ Damit ist auch die ikonografische Forderung des oben zitierten Textes überboten: „*Und yn dem nam ir liber sun ir heilige sel von irem reinen keuschen leib und furt sie mit grossen freuden und mit englischem gesang und mit gelaidt alles himelischen hers auf in das ewig leben uber all kor der engel.*“¹⁵

Anmerkungen:

- 1 Josef Weingartner, Das Burgfräulein von Rabenstein, 3. Aufl. Innsbruck – Wien – München, 1961, S. 48.
- 2 Ebd., S. 47.
- 3 Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erneuerung, Berlin 1984, S. 129.
- 4 Weingartner, wie Anm. 3.
- 5 Zit. nach Hardo Hilg, Das ‚Marienleben‘ des Heinrich von St. Gallen. Text und Untersuchung, in: Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 75, München und Zürich 1981, S. 315.
- 6 Otto Pächt, Österreichische Tafelmaler der Gotik, Augsburg – Wien 1929, S. 42.
- 7 Otto Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachers, in: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, 3. Aufl., München 1995, S. 85 ff.
Vgl. auch Lukas Madersbacher, Michael Pacher, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Maler der europäischen Spätgotik. Ausst. Kat. Neustift 1998, S. 173 – 179.
- 8 Artur Rosenauer, Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. L, 1997, S. 129 f. 9 Ebd., S. 129.
- 10 Artur Rosenauer, Zur Frage der europäischen Bedeutung Michael Pachers, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Maler der europäischen Spätgotik. Ausst. Kat. Neustift 1998, S. 37 – 47.
- 11 Leo Andergassen, Tiroler Kunst vor Pacher. Hans v. Judenburg, in: Michael Pacher und sein Kreis, wie Anm. 7, S. 107.
- 12 Franckenstein datiert, unter Berufung auf ein Foto Sempers (1905) und „wiederholte eingehende Überprüfungen des Originals“, das Fresko von Obermauern 1495, jenes im Schloss Bruck „1496 im Todesjahr Paulas“. Josef Franckenstein, Simon von Taisten. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Spätgotik im Pustertal. Phil. Diss., Innsbruck 1976, S. 68 u. 77. Dass Simon seine Spitzenleistungen v. a. im Auftrag des Hauses Görz/Gonzaga erbrachte, lässt Andergassen nicht gelten. Er stützt seine Theorie, die der größtenteils erst nach dem Aussterben der Görzer freskierten Schlosskapelle lediglich Memorialcharakter bescheinigt, auf Argumente, denen zuletzt Pizzinini widersprochen hat. Vgl. Leo Andergassen, Simon von Taisten – Hofmaler des Grafen Leonhard von Görz, in: circa 1500. Katalog zur Landesausstellung 2000, Innsbruck – Bozen – Trient 2000, S. 41 ff. und Meinrad Pizzinini, Das „Görzer Haus“ in Lienz – Ein vergessenes historisches Denkmal, in: Beachten und Bewahren. FS zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2005, S. 238 u. Anm. 25. Meine eigenen „wiederholten Überprüfungen des Originals“ bestätigen Waschglers Interpretation der inschriftlichen Datierung von Obermauern: „anno domini m° cccc lxxx v jar“, womit der stilistischen Entwicklung zwischen den beiden Versionen des Marientodes die Parforce innerhalb eines einzigen Jahres erspart bliebe.
- 13 Rosenauer, wie Anm. 8, S. 128; Manfred Koller, Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang, Wien – Köln – Weimar 1998, S. 48.
- 14 Vgl. Leo Andergassen, Simon von Taisten als Freskenmaler, in: Louis Oberwalder/Peter T. Ruggenthaler, Die Kirche zu Unserer Lieben Frau Maria Schnee, Innsbruck – Bozen 2003, S. 115 (hier als „*assumptio animulae*“ gedeutet).
- 15 Hilg, Marienleben; wie Anm. 5.

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, Ruffenfeldweg 2 b, A-9900 Lienz.

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