



36/37

BAROCKBERICHTE

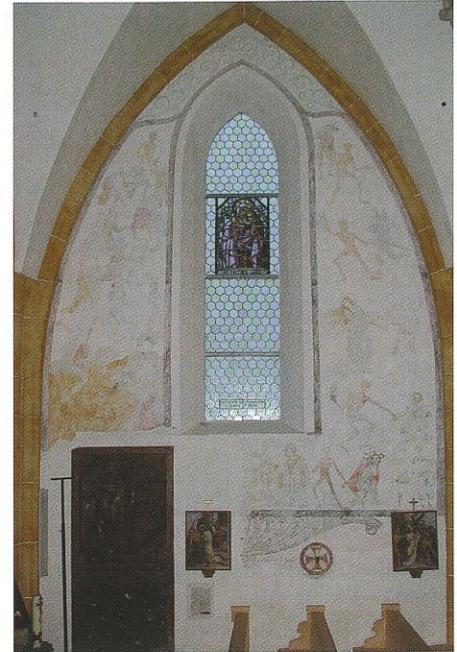
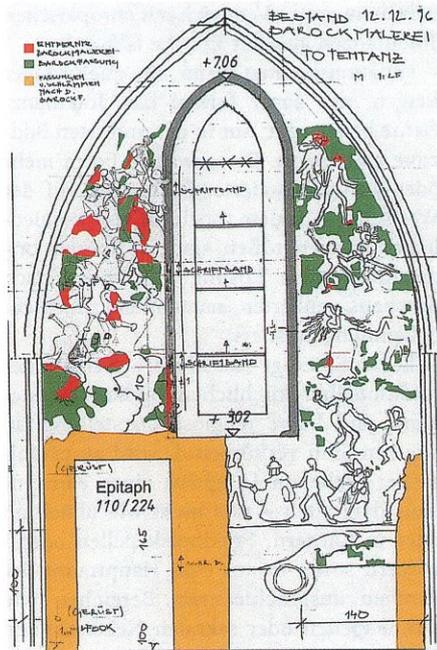
Abb. 1 (links): Grafische Bestandsdokumentation vor Beginn der Freilegungsarbeiten des Totentanzes in St. Georgen/Pzg. Grün angelegt ist der Bestand des späten 18. Jhs. („Barock“), der unter Konservierungstünchen bewahrt werden konnte, rote Flächen zeigen entfernten Barockbestand an, in Gelb wurden Verputze, Schlämmen und Überriebe der jüngeren Vergangenheit dokumentiert.

Abb. 2 (rechts): St. Georgen/Pzg., Langhaus, Ostjoch, Südwand: Der Totentanz nach Abschluß der Restaurierarbeiten. Der nunmehrige schattenartige Charakter der Darstellung resultiert aus der Reduzierung der Malschicht durch Übertünchungen u. früheres Abscheren der Wände vor Neuausmalungen des Baues.

Abb. 3 auf Seite 506: Hand des Todes, der das Stundenglas hochhält, Ausschnitt aus Abb. 2.

Abb. 4 auf Seite 507 (oben links): Bischof, Ausschnitt aus Abb. 2.

Abb. 5 auf Seite 507 (oben rechts): Frau mit offenem Haar, Ausschnitt aus Abb. 2.



Christoph Tinzl

Notizen zum „Totentanz“ in der Pfarrkirche von St. Georgen/Pzg.

Ungebürlich in einer Zeit von „Jugend oder nichts“ mag es scheinen, gerade als Festgabe zum Sechziger quasi das „Tödtlein“ hervorzuheben und von Endzeit, Tod und Jenseits zu künden. Entschuldigung kann vorgebracht werden, daß Ulrich Neffzger zum einen gerade in der Themenwahl der Dissertation „Vertumnus Vanitatis oder die Magdalenenklause im Garten von Schloß Nymphenburg“ (Salzburg, 1976) sein Interesse am Transitorischen menschlicher Existenz dokumentiert hat, ihm zum anderen das „Britisch-Dunkle“ im Humor des Verfassers dieser als einleitende Gegenstandssicherung, als kurzer Hinweis auf ein faszinierendes Werk Salzburger Kunstgeschichte gedachten Ausführungen – sogar noch ohne besondere kunsthistorische Fundiertheit in Anspruch nehmen zu können¹ – bekannt ist. Mögen andere intellektuelle Schwarzwälderkirchtorten auf den Gabentisch stellen, der Wille darf für die Tat stehen – eine Scheibe trocken Brot kann mitunter durchaus auch als Anstoß, gar als Projektionsfläche, für Größeres dienen.

Treffend hat Ivo Hammer, Kunsthistoriker und Professor für Wandmalerei-Restaurierung, 1995 eine Betrachtung des Metnitzer Totentanzes² unter den Titel „Bilder der Vergänglichkeit – Vergänglichkeit der Bilder“ gestellt. Charakterisierte der zweite Titelteil das auf uns gekommene für die vom Äußeren des Metnitzer Karners 1968-70 abgenommene Malerei der Zeit um 1500 durchaus stimmig, so kann man im Vergleich dazu vom Totentanz im Pinzgauer St. Georgen wohl nur mehr von „Todesahnung“ sprechen. Als technisch überaus

sensible Seccomalerei angelegt³, bei den Umgestaltungen bzw. den Restaurierungen der Jahre 1785, 1882, 1927, 1966-68 immer wieder „gefunden“, seiner Fragmentiertheit wegen mehrfach zugestrichen und erst 1995-97 durch den Autor und sein Atelier vollständig freigelegt⁴ und in behutsamer Präsentation wiederhergestellt –, stellt der „Reigen“ das zur Zeit einzige bekannte, in situ erhaltene gotische Werk seines Genres in Österreich dar.

Die Pfarrkirche von St. Georgen, auf dem Gemeindegebiet von Bruck a.d. Glocknerstraße gelegen, gehört alleine von der Lage her zu den imposantesten Sakraldenkmälern des Landes Salzburg. Auf einer terrassierten Anhöhe⁵ über dem Salzachtal gelegen und sowohl aus Richtung Salzburg als auch Zell am See kommend mit seinem mächtigen, Treppengiebelbekrönten Turm eine Landmarke darstellend, geht der Bau in Teilen auf das 13. Jh. zurück. St. Georgen wurde um 1100, noch Niederheim genannt, von Gräfin Irmingard von Sulzbach und ihrem Sohn Berengard dem Augustinerchorherrenstift Berchtesgaden übergeben und kam als Verwaltungssitz der Fürstpropste zu überregionaler Bedeutung; das Patronat übte bis 1807 der Bischof von Chiemsee aus. Neben der malerischen Ausgestaltung mit Werken des Anonymus „Meister von Schöder“ im Chor und dem „Totentanz“⁶ geben weitere Ausstattungsdetails, etwa der heute in Teilen im Museum Carolino Augusteum befindliche Schreinaltar von 1490 wie auch insbesondere die Steindenkmäler, allen voran der unikale heutige Hochaltar und qualitätvolle Rotmarmor-

epitaphien Zeugnis von der finanziellen Potenz der Stifter im 15. und 16. Jh., überwiegend aus der Pflegerfamilie der Stöckl stammend⁷.

Das dreijochige Langhaus des Kirchenbaus wird von Süden her durch mittelgroße Spitzbogenfenster belichtet. Das östliche davon dient nun den rund 21m² gestalteter Fläche quasi als Radnarbe, um die sich der Reigen dreht: tanzende Paare von Mann und Frau, Musiker, Tod in Form mumifizierter Körper (östliche Bogenhälfte), darüber Rankenwerk, Paarungen Tod und Edelmann, Ritter, junge Frau⁸, Kind, ein die Fanfare blasender Tod, ein Zug, der sich dem Höllenrachen entgegen bewegt⁹ (unterhalb des Fensters). Die im gesamten Kirchenraum als zeitlich dritte Gestaltungsphase zu sehende Komposition¹⁰ wird dabei von einem dünnen schwarzen, im oberen Abschluß Kielbogenförmig einschwingenden Rahmen – er fungiert auch als Begleiter zur Fensteröffnung – umschlossen, grünes Rankenwerk füllt den sich daraus ergebenden östlichen und westlichen Zwickel zum Gewölbe hin. Unterhalb bindet der Rahmen in eine breit angelegte muschelförmige Konsole mit zarten Voluten ein¹¹, womit eine seichte Raumbühne definiert ist – sie bleibt aber das einzige, was den Figuren augenscheinlich Halt zu geben vermag, womit der Reigen in seinem „Überall“ eine noch stärkere Generalisierung erfährt als es dem gleichmacherischen Thema des Dance macabre sowieso inhärent ist. Räumlichkeit entsteht aus Raum-Greifen der Figuren, teilweise in expressiven Verkürzungen (etwa beim Jüngling beim Tanz über dem



Leviathan), oder dem Tod und Ritter (re. oben). Einzig dem Musikant mit der Posaune (li. oben, neben ihm der Dudelsackspieler, beide noch lebend dargestellt!) wird eine perspektivisch gegebene Sitzgelegenheit gegönnt und in gewissem Sinne „Umgebung“ geschaffen. Ohne die Vertrautheit der einen umgebenden Dinge, im „sterilen Weiß“ des Hintergrunds, wird das Grauenhafte des Todes noch einprägsamer und erfährt eine deutliche Steigerung¹². An Eindringlichkeit und Vergegenwärtigung des Entsetzlichen angesichts des Todes scheint es dem Georgener Meister in besonderem Maße gelegen zu haben, betrachtet man – neben dem zuvor Angeführten – auch die Abwehrgesten und das Sträuben, mit dem die vom Tod Gepackten reagieren. Die Anlage des St. Georgener Totentanzes ist dabei vierteilig: fünf Paare, im Leben stehend – d.h. ohne den Tod unmittelbar vor Augen, sich dem Springtanz hingebend oder flanierend, bewegen sich nach oben hin auf eine in der Architektur vorgegebene Verengung zu, wo bereits ein Verwesender gegen eine Einzelfigur handgreiflich wird, und bilden so im östlichen Segment den Auftakt. Es folgen absteigend westlich davon vier Gestaltungssinseln großformatiger Paarungen mit Tod und Edelmann, Tod und Ritter, Tod und junge Frau (Mutter, Mädchen?) sowie Tod und Knabe. Viel von der Expressivität der genannten Gruppen wird hineingenommen in die unterste Bildzone, wo ein vom Grauen verzerrter Bischof, vom Tod am Mantelzipfel gepackt und vom Fanfare blasenden Transi mitleidlos beobachtet, in den Zug der Höchstgestellten überleitet: Tod und Kaiser, was östlich folgte, ist bis auf den wiederum seitlich des Fensters befindlichen Höllenrachen auf immer verloren. Am Leviathan sitzt zudem eine Dudelsack spielende, hahnenfüßige Gestalt (Satan?), die in das Konzert einstimmt. Rankenwerk, Rahmen und Konsole führen über in den architektonischen Gesamtzusammenhang.

Bei einem ersten Vergleich mit europäischen Totentänzen gleicher Epoche fällt auf:

– situationsbedingt kann ein zugförmiger Reigen, der sonst formal das Totentanz-Genre beherrscht, nur in der untersten Bildzone stattfinden. Die gewählte Form mehr oder weniger isolierter Paarungen auf der Westseite – zudem noch in unterschiedlichen Figurengrößen – ist eine überaus originelle formale Lösung des künstlerisch durchaus versierten, namentlich z.Z. nicht bekannten Künstlers;

– die „Bußpredigt“, als Motiv außerhalb des traditionellen kirchlichen Bildkanons stehend und keine religiöse Darstellung im engeren Sinn verkörpernd, wird an prominenter Stelle im Langhaus eines Kirchenbaus dargestellt – und nicht wie üblich an oder in Karnern, Friedhofskapellen oder -mauern sowie in aus dem Hauptraum der Kirchen ausgeschiedenen Bereichen wie Turmkapellen oder sakralen Nebenräumen (Pariser Dance macabre in SS. Innocents, 1424; Basler Totentanz an der Innenseite der Laienfriedhofmauer des Dominikanerklosters, 1439; Lübecker Totentanz in der Marienkirche, 1463). Es dokumentiert sich darin eine nachdrücklich „eigensinnige“ Stiftung und künstlerische Umsetzung;

– Im Zuge der Restaurierung 1995-1997 fanden sich keinerlei Hinweise auf Inschriften bzw. auf die fast überall gegebene Verbindung von Bild und erläuterndem oder vertiefendem Text.

Abschließend sollen noch Hinweise zur Datierung gegeben werden: seines sozialkritischen, egalisierenden Inhalts wegen dürfte der St. Georgener Totentanz nur einige Jahrzehnte zu sehen gewesen sein, da er bereits bei der Visitation von 1614 beanstandet und zu beseitigen befohlen wird ... imago choreas demortuorum representans cum in parte superiori aliam etiam mundaniam et scandalosam referat, und daraufhin wohl bald überstrichen wurde¹³. Dem entspricht auch der Fund einer im Duktus barocken Malerei (17. Jh.?), die als stark fragmentierte Kalk-Seccomalerei auf einer patinierten Kalkung über dem Totentanz gelegen hat und in den Bereichen, wo keine frühere Gestaltung zu erwarten war, unsererseits konserviert und mit Kalklasuren bedeckt in den Gesamtbestand des Joches eingebunden wurde.

Zieht man den vergleichsweise geringen Verschmutzungsgrad der Malerei, die inhaltliche Überlegung, wie die stark egalisierend-reformatorische Ausrichtung des Themas¹⁴, trotz der starken Reduziertheit auch stilistische Erwägungen ins Kalkül, so würde sich eine Entstehungszeit um 1550 anbieten. 1553 ist eine Pestepidemie in der Stadt Salzburg bekannt, möglicherweise kommt es zeitgleich auch auf dem Lande zu Pestfällen, wird doch der schwarze Tod immer wieder als Stiftungsgrund für

Totentänze genannt¹⁵. Es hätte somit die St. Georgener Interpretation eines der großen europäischen Bildthemen des späten 14. bis frühen 18. Jhs. ihre Bußpredigt rund zwei Generationen unter das Volk gebracht und wäre dann Opfer eines gegenreformatorischen Ikonoklasmus im Erzbistum Salzburg geworden.

Anmerkungen:

(1) So war mir zeitbedingt eine Suche nach stilistischen wie ikonographischen Vorbildern – seien sie monumentaler oder graphischer Natur – und auch nach Zuschreibungsmöglichkeiten an in Salzburg tätige Malerpersönlichkeiten nicht möglich.

(2) Hammer, Ivo, „Bilder der Vergänglichkeit – Vergänglichkeit der Bilder“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIX/1995 Heft 1/2, 43-53.

(3) Naturwissenschaftlich bestimmt wurden vom Chemischen Labor des Bundesdenkmalamtes (Dr. H. Paschinger, Pr.-Nrn. 643-654/95, GZ. 25.200/1/95 vom 10. 7. 1995): (heller) Malachit, Minium, Azurit (– ohne Verunreinigungen, teilweise mit Bleizinn gelb ausgemischt), Gelber Ocker, Kohlen schwarz.

(4) Mitte der 1970er Jahre wurde laienhaft „gekratzt“, dabei mehr beschädigt als Gutes getan und nach Intervention des Landeskonservators blieb die Fläche als Wunde im Kirchenraum stehen. Für die gute Zusammenarbeit 1995-1997 sei an dieser Stelle gedankt: Pfarrgemeinde St. Georgen: Pfarrer Mag. M. Oberascher, P. Eder; Bundesdenkmalamt: Landeskonservator HR. Dr. R. Gobiet, Dr. I. Hammer; Bauamt der Erzdiözese Salzburg: Diözesanarchitekt Mag. P. Schuh, Bmst. H. Aigner.

(5) Belegt sind Siedlungsreste der Bronze- und Eisenzeit, das daraus entstehende Niederheim, später St. Georgen genannt wird 924 erstmals als Siedlung urkundlich erwähnt (s. *Die Kunstdenkmäler Österreichs – Salzburg, Bundesdenkmalamt* (Hrsg.), Wien 1986, 337.

(6) Von gleicher Hand wie der des Totentanzes fand sich im anschließenden westlichen Joch (Höhe Kreuzweg) eine stark fragmentierte, kleinformatige Standfigur en profile, die anlässlich der letzten Restaurierung vom die Raumbearbeitenden Malerbetrieb jedoch – entgegen Absprache – übertüncht wurde.

(7) Die Denkmale des politischen Bezirks Zell am See, *Österreichische Kunsttopographie* (ÖKT), Bd. XXV, Wien 1934, 222-230; G. Allmer, *St. Georgen im Pinzgau, (Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 316)*, Salzburg 1998.

(8) (Nennung von oben nach unten). Bei einer Besichtigung 1996 wies I. Hammer auf die Möglichkeit hin, daß es sich dabei um das Bild einer „ledigen Mutter“ handeln könnte, womit einerseits ein weiterer Aspekt von Sozialkritik, andererseits auch eine inhaltliche Verknüpfung zweier Paarungen (darunter ist der



Knabe) gegeben wäre. Durch ihre üppige, offen getragene Haarpracht ist die „blonde Schöne“ jedenfalls als unverheiratet charakterisiert.

(9) Ehedem müssen Wand und Fenster nahezu zwingend auf einander Bezug gehabt haben – verlockend ist hier der Gedanke, sich im Fenster eine christliche Heilsbotschaft, in welcher Form auch immer, vorzustellen, und damit die prominente Position der Komposition inmitten eines Kirchenraumes zu legitimieren – d.h. ein Sujet, womit die Inhalte der Wandfläche „Sakralraumfähig“ gemacht wurden und zudem das Grauen im christlichen Heilsversprechen Bergung und Auflösung findet. Interessant ist, daß durch die Anlage um das Fenster das Kreisförmige und damit ewig Gültige – ansonsten horizontal (etwa in Metnitz oder in Berlin) gleichfalls anschaulich „funktioniert“.

(10) Dem Restaurator und Bauforscher wird materieller Bestand zur „Ge-Schichtung“: aus einer Abfolge von Verputzen und Anstrichen mit ihrem jeweils charakteristischen Aussehen, ergänzt durch externe Daten, entsteht eine, wenngleich oft nur relative, so doch auf wenige Jahre präzise Chronologie. Im Falle des Totentanzes ergab die stratigraphische Untersuchung: Bruchsteinmauerwerk, darüber Kellen-geglätteter Ausgleichsputz (gelblicher Kalkmörtel mit Einschluß an Schichtsilikaten), gefolgt von einer stark patinierten Schlämme (Erstfassung, darin innerhalb von Vorritzungen Weihekreuze), und einem dünnen Kalkanstrich; für die III. Phase, zu der der Totentanz gehört, wird der

Erstbestand an Verputz ab einer Höhe von 275 cm mit einem stark geglätteten (verdichteten) grauen Verputz überlitten, der bis zu einer Höhe von rund 340 cm ein dichtes Rißbild (Frühschwundrisse) zeigt. Darüber dürfte als Verputzträger das Bruchsteinmauerwerk dienen, unterhalb von 275 cm ist der Altputz nur durch eine Kalkschlämme für die Malerei vorbereitet worden, wobei schwierig ist, den freiskalen Bindungsanteil festzumachen.

(11) Die östliche Hälfte der untersten Zone ist nunmehr durch den im Zuge der Restaurierung von 1966-68 hierher versetzten Grabstein für Jörg Stöckl gestört.

(12) Es fanden sich keinerlei Hinweise auf eine farbliche „Eintönung“ des Hintergrundes. Gleich ob in Berlin, Lübeck, Basel oder auch Metnitz – um einige der bekanntesten monumentalen Totentanzzyklen zu nennen –, eine gewisse irdische Atmosphäre wird ansonsten überall gegeben.

(13) Ein „Bild, einen Reigen von Verstorbenen wiedergebend, wo im oberen Teil überaus Weliliches und Skandalöses dargestellt ist“ (nach: ÖKT 1934, 224). Fraglich ist hier, ob man damit tatsächlich die dreizehn Jahre bis zur in einer Inschrift über der Orgelempore tradierten Renovierung im Jahre 1627 zu warten gewagt hat. Interessant ist zudem, daß dem zweiten gotischen Totentanz Österreichs, jenem von Metnitz, ein ähnliches, jedoch milderes Schicksal drohte. „Das Motiv des Höllenrachens, in den der Papst geführt wird, hatte nicht nur eine aktuell kirchenkritische Bedeutung, sondern wurde offensichtlich auch

zur Zeit der Gegenreformation als ketzerisch empfunden. In einem Visitationsprotokoll von 1604 ergeht die bischöfliche Anordnung, den Höllenrachens durch ein Jüngstes Gericht zu ersetzen.“ vgl. I. Hammer 1995, 51.

Belegt ist, daß 1927/28 die Kirchenmaler M. Obwaller und M. Lackner aus Kirchberg in Tirol zumindest Teile der Komposition aufgedeckt haben, diese jedoch auf Wunsch des damaligen Pfarrherrn seines fragmentarischen Zustandes wegen wieder übermalen. Beschädigungen durch wiederholtes Abscheren von Übertünchungen und dabei Freilegung von Bildbereichen haben den Bestand generell stark reduziert.

(14) Zur Gemeinde der Vikariatskirche gehörten auch Bergleute, die sich traditionell als Speerspitze der Reformation betätigten.

(15) „Der Lübecker Totentanz von 1463 entstand vermutlich angesichts einer Pestwelle, die sich vom Mittelrhein nach Nordosten verbreitete und schliesslich 1464 Lübeck erreichte.“ Dietl, Cora, „... wovon sich hier keiner fernhalten kann. Zum Totentanz in Lübeck, Tallinn und Inkoo“, auf: <http://www.helsinki.fi/lehdet/uh/199g.htm> (15.05.2005).

Anschrift des Verfassers:

Dipl. Restaurator
Mag. Christoph Tinzl
Linke Glanzzeile 9a
A - 5020 Salzburg
tinzl-conservation@tele2.at