

Die Kreuzigungsgruppe der Heilig-Kreuz-Kapelle von St. Leonhard im Passeier

Das Meisterwerk eines bayrischen Künstlers

Von E. v. Lutterotti-Haniel (Kaltern)

Mit 3 Bildern (Tafel XVI, XVII)

Eine Sonderheit der deutschen Kunstentwicklung ist der gotische Schnitzaltar. Weder in Frankreich, in den Niederlanden noch in Italien ist die Ausbildung des Schnitzaltars in Verbindung mit gemalten Flügelteilen so gepflegt worden wie im deutschen Kunstbereich. Südtirol ist reich an solchen gotischen Flügelaltären und beweist damit die innige Zugehörigkeit zum deutschen Kunstraum. Eine gründliche Aufnahme dieses Altarbesitzes zeigt aber neben einheimischen Kräften eine Reihe von deutschen und österreichischen Meistern beteiligt, die teils durch Werkverträge gerufen, teils auf Unterbrechungen ihrer Studienfahrten nach Italien Kunstwerke in Südtirol hinterließen. Diese zugereisten Kräfte waren größtenteils Schwaben. Einem Hans Multscher aus Ulm verdanken wir den herrlichen Sterzinger Altar von 1458. Der Vintschgau, der Durchgangsweg von Schwaben durch die schwäbisch orientierte Schweiz nach Italien, weist einige schwäbische, wie schwäbisch beeinflusste Altäre auf. Den großen Altar der St. Veitkirche am Tartscher Bichl hat der Memminger Meister Ivo Strigel signiert und mit der Jahreszahl 1514 datiert, die Altarflügel sind von dessen Schwager Hans Goldschmid, auch einem Schwaben, gemalt. Eine eingehendere Kunstkritik würde im Vintschgau noch weitere schwäbische Spuren feststellen. Der Hausbuchmeister, dessen Wirkungskreis Seeschwaben war, ist an den gemalten Rückseiten des Grieser Altars wiederzuerkennen. Aber auch fränkische Meister waren am Werk, so der Dürerschüler Hans Schäuffelein als Maler der Flügel vom Schnatterpeckaltar. Einem anderen unbekanntem Franken sind die Flügel des Latscher Altars zuzuschreiben. Der Beitrag des südostdeutschen Kunstgebietes ist

auch nicht gering. Wir wissen, daß der Altar der Bozner Pfarrkirche von 1420 von dem Meister Hans aus Judenburg geschaffen wurde. Der St. Sig-munder Altar von 1430/40 wird wohl das Werk eines Kärntner Meisters sein.

Diese Anführungen sind aber nur Stückwerk, dem eine gründlichere Forschung ein reicheres Ergebnis folgen lassen könnte. In Einzelstudien, wie jenen K. Th. Müllers über den Meister der Anbetungsgruppe von Schloß Saltaus, Hans Klocker¹⁾, wird sich mit der Zeit ein solches Ziel erreichen lassen, das über die reiche Wechselbeziehung zwischen deutschen und einheimischen Künstlern in Südtirol Aufschluß geben könnte.

Ein Beitrag soll auch diese Bekanntmachung eines Meisterwerkes sein, das einem bayrischen Meister zuzuschreiben ist. In der Heilig-Kreuz-Kapelle unterhalb der Jaufenburg in St. Leonhard im Passeier befindet sich eine besonders qualitätvolle Kreuzigungsgruppe, die die barocke Haltung der Spätgotik von 1520/30 zeigt. Inhalt, Ausdruck, Umrißführung und Faltengebung dieser Gruppe weisen das Werk in den bayrischen Kunstkreis um den Meister Hans Leinberger. Doch sind die Formen in unserer Gruppe gebändigter, nicht so überschwänglich, verraten aber das Schnitzmesser eines erfahrenen Meisters.

Die Figuren, aus Hartholz geschnitzt, sind von geringer Größe. Der Corpus Christi hat eine Länge von 80 cm (Kreuz erneuert). Maria mit dem kleinen alten Sockel mißt 75 cm, Johannes, dessen Sockel fehlt, ebenfalls 75 cm. Die Fassung ist barock. Der Erhaltungszustand bis auf geringe Lädierungen gut²⁾.

Die Geschlossenheit der Gruppe, die Ausgewogenheit und das Insichruhen jeder Einzelfigur sind gepaart mit einem reichen Ausdrucksleben.

Christus ist in ausgestreckter Haltung gegeben, den Kopf nach rechts zu Maria geneigt. Die Füße sind überkreuzt und von einem Nagel durchbohrt. Der Meister legt großen Wert auf die Ausarbeitung der Umrisse. Aber auch die Innenmodellierung zeigt höchste Vollendung, intensives Gegenspiel von Wölbung und Einbuchtung bei großen anatomischen Kenntnissen. Bei längerer Betrachtung überrascht die künstlerische Spannung, die das Werk durchströmt und die in der harmonischen Beziehung von Einzelform zum Gesamten Ausdruck findet. Diese Spannung erreicht um diese Zeit barocke Formen. Das zeigt die Bildung des Lententuches, das mit einer wilden Drehung des Knotens und seiner Enden ein beredtes Eigenleben führt und doch wieder

¹⁾ Berliner Museen. Beiblatt z. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, 50. Jg., 1929, S. 62—68.

²⁾ Christus: Haarlocke an der linken Kopfseite abgebrochen. Spätere Dornenkrone. — Johannes: Zwei Finger der rechten Hand, Daumen der linken Hand, drei Zehen des rechten Fußes abgebrochen.

genau ausgewogen ist. So wird es ein wichtiges Bindeglied im Gesamten und ist ebenso lebendige Wiedergabe der künstlerischen Kräfte, die den ganzen Körper beseelen.

Großartig ist der Ausdruck des Kopfes: Christus als Sterbender, nicht der Überwinder des Todes, sondern leidender Mensch, dessen letzte Worte der Mutter gelten. Der Mund ist geöffnet und dem Meister ist der Ausdruck des übermenschlichen Leidens in dieser müden Haltung vollendet gelungen. Die schmale langgezogene Nase ist fein geschwungen, die Wangen sind weich modelliert, wobei die Backenknochen betont und wieder das Spannungslose, das Müde des Leidenden zum Ausdruck kommt. Über den vorgewölbten Augäpfeln senken sich die Lider und verbergen bis auf einen Spalt die Augen. Die Stirn, die die Augen mit betont gegebenen Augenbrauen überschattet, zeigt über der Nasenwurzel zwei senkrechte Falten. Eine später ersetzte Dornenkrone verkürzt die Stirn und verdeckt den Haaransatz. In der Haarbehandlung läßt sich die Meisterschaft des Schnitzers erkennen. Der Eindruck des dichten kräftigen Haupthaars ist durch mehrere längliche Einkerbungen vermittelt. Damit ist eine fast malerische Wirkung erzielt, die in dieser Zeit überrascht. Die wellenförmig auf die Brust herabfallenden Locken rahmen das Gesicht ein und stehen im Gegensatz zu dem kleinteiliger gezeichneten Haar des Bartes.

Mit dieser Beschreibung wird versucht, den Blick des Beschauers auf die Einzelheiten zu lenken und damit die Feinheiten des Schnitzmessers im Detail erkennen zu lassen. Der künstlerischen Auffassung des Meisters wird man aber erst gerecht, wenn man immer wieder das ganze Werk betrachtet und sich gefangen nehmen läßt von dem großzügigen Schwung, der den anatomisch hervorragend gebildeten Körper durchfließt. Außer der Beherrschung des Formalen ist dem Meister aber eine Verinnerlichung des Ausdrucks gelungen, die durch die Haltung der Assistenzfiguren Maria und Johannes noch unterstrichen wird.

Wenn in der Durcharbeitung des Christuskörpers die Einflüsse der Renaissance zu erkennen sind, so steht Maria noch ganz in der Tradition der gotischen Gewandfigur. Der Körper zeigt einen typischen S-Schwung, der vom 14. Jahrhundert abzuleiten ist. Das linke Bein ist vorgestellt und drückt sich plastisch durch das Gewand. Damit hört aber das Eigenleben des Körpers auf und der künstlerische Ausdruck der Figur liegt in der Behandlung des Gewandes. Und wie reich ist hier die Sprache! Ein mantelartiger Überwurf, der weit über den Kopf Marias gezogen ist, fällt von den schmalen Schultern herab, bildet unterhalb der Brust spitzzulaufende Falten, die sich parallel über dem unteren Teil des Körpers wiederholen und dabei in ihrer Durchführung verstärken, Schüsselfalten mit knittrigen Rändern werden und

dann in parallelem Zug zum rechten Fuß auslaufen. Dieses reiche Falten-system der Mitte ist von den in Zipfeln herunterhängenden Mantelärmeln begleitet. Dabei ist die Umrißlinie ruhig, zeigt nur in einem knittrigen Mantelbausch in linker Kniehöhe barocke Leidenschaft. In dieser Marienfigur wird der Schmerz nicht laut, ist verhalten, nur Gottergebenheit, was in den betend erhobenen Händen zum Ausdruck kommt. Dieses stumme zurückgezogene Leiden verrät auch das kleine vom Manteltuch tiefbeschattete Frauenantlitz. Alles ist weich gebildet: Das Kinn mit den Doppelfalten, die rundlichen Wangen, der wohlgeformte geschlossene Mund, wie die kleine Nase. Die Augen, halbgeschlossen mit betontem Tränensack, sind kaum sichtbar, aber gerade diese Verborgenheit ist wiederum der Ausdruck des stillgetragenen großen Leides.

Die Johannesfigur ist dagegen die ins Barock gesteigerte Verkörperung des lauten Schmerzes. Schon die Geste der erhobenen Rechten, der seitlich ausgestreckten Linken, wie das Zurückwerfen des Kopfes mit dem wilden Lockenhaupt sind Bewegungen, die den Umriß unruhig gestalten. Wie Maria ist Johannes noch gotische Gewandfigur und doch zeigt sich in der Lockerheit, mit der das linke Bein vorgestellt, das Standbein durch die Röhrenfalten des Untergewandes betont ist, die Auseinandersetzung des Meisters mit Kontrapostik und Anatomie. Der Hauptausdrucksträger bleibt aber das Gewand. Über das den Hals schlicht einfassende Untergewand gegeben, der mit breitem, ruhig gerundetem Kragen auf den Schultern liegt. In den eingewinkelten Armen stauen sich die Falten, führen in gebrochenen Graten über den Leib, bilden eine große Schüsselfalte, deren untere knittrige Ausbuchtung in einer geschwungenen Linie zum linken Fuß führt und, den Umriß durchbrechend, aufbauscht. Gegenüber der Marienfigur ist jede Form wilder, exzentrischer, kräftiger. Und dieses Laute spricht auch im Ausdruck des Kopfes. Das Gesicht ist schmerzverzerrt, der Mund halbgeöffnet, von tiefen Seitenfalten begleitet, die Backenknochen sind betont, die Augen geschwungen gezeichnet und von mächtigen Augenbögen begrenzt. Die Stirn ist glatt, hart abgeschnitten durch das Haupthaar, das fast wie eine Perücke aufsitzt. Das Haar wird in große spiralenförmige Locken geteilt, die auf der rechten Seite vom Kopfe abstehen. Diese unsymmetrische Anordnung hat etwas Leidenschaftliches und mutet barock an, so barock, wie es um 1520 möglich ist.

So ist Johannes in dieser temperamentvollen Darstellung das Gegenstück zu der ruhiger gehaltenen Marienfigur. Trotz der Gegenübersetzung der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten erreicht die Kreuzigungsgruppe eine Geschlossenheit der Formen wie des Inhalts, die sich auch neben Werken erster Qualität behauptet.

Bei einem Vergleich mit zeitlich nahestehenden Plastiken in Südtirol ist der stilistische Unterschied deutlich.

Die Südtiroler Altarplastik um 1520/30 steht noch ganz in der Pacherischen Tradition. Das zeigen die Altäre der späten Bozner Asslinger-Schule — als Beispiele sollen nur der Altar von St. Jakob in Villnöß und der Heiligenbluter Altar, beide um 1520, genannt werden. Auch der Altar des Georg Arzt von S. Giuliano in Vigo di Fassa führt mit einem reich gebrochenen Faltenstil noch einmal die Pacherische Figurenwelt vor, verfeinert und raffiniert, ohne sie innerlich zu bereichern.

Das gleiche gilt für Vintschgauer Altäre, von denen der Altar der Latscher Spitalkirche der Passeirer Kreuzigungsgruppe zeitlich am nächsten kommt.

Das Fremde und in der Südtiroler Kunstentwicklung nicht Einzuordnende der Passeirer Figuren liegt in der Verbindung mit einem neuen Stil, der in Süddeutschland geprägt wurde. Dieser Stil, in der Malerei als Donaustil bezeichnet, findet hier seine plastische Umsetzung.

Leider ist es nicht möglich, die Herkunft der Gruppe von Hl. Kreuz urkundlich festzustellen. Doch geben die stilistischen Merkmale genügend Auskunft, das Werk einem bayrischen Meister zuschreiben zu können.

Denn an die Seite von Plastiken des großen Hans Leinberger gestellt, aber auch verglichen mit Werken des Matthäus Kreniß oder des Meisters der Altöttinger Türen (Pseudo-Kreniß) läßt sich die Passeirer Gruppe einordnen.

Kennzeichnend für diesen bayrischen Stil ist die Weiterentwicklung des Parallelfaltenstils zu einer eigentümlich gekräuselten Faltenbildung, die auch in der Passeirer Gruppe angewandt ist. Dazu kommt ein leidenschaftliches Durchbrechen der Umrißführung und eine Unsymmetrie in der Gesamthaltung, die sich im Ausdruck barock steigert. Charakteristisch ist die noch gotische Tendenz und doch lassen sich in der bayrischen Spätgotik wie in unserer Kreuzigungsgruppe verschiedene Renaissance-Elemente aufweisen, so die anatomische Durchbildung des Christuskörpers und der monumentalere Aufbau der Gewandfigur, der den Körper betont. In dieser Hinsicht treten vor allen die Leinbergerfiguren hervor. Doch heben sich auch diese von der Plastik eines P. Vischer, Daucher, Rottaler oder Backofen ab, Zeitgenossen Hans Leinbergers, die schon ganz von den künstlerischen Strömungen der Renaissance gefangen sind. Das Typische der niederbayrischen Plastik liegt zum Teil in dem graphischen Linienspiel der Faltengebung, in einer lebendigen Oberflächenwirkung, die dem geistigen Gehalt nach mit Dürergraphiken zu vergleichen ist. Im Gegensatz zu der Plastik eines Meisters H. L. in Schwaben und seinem Umkreis, in der dieses Linienspiel nur Selbstzweck und in der Raffinierführung maniert wirkt, bleibt aber die bayrische Künstlergruppe gehalten und benützt das Ornamentale des Faltensystems zu einer vergeistigten Gegenüberstellung von Körper und Gewand.

So hat der Kreis um Leinberger eine eigene Prägung und einen so charakteristischen Stil, deren Merkmale auch in der Passeirer Kreuzigung nicht zu leugnen sind. Die eigenwillige barocke Ausdruckskraft, verbunden mit der noch gotischen Herbheit, Körperformen, die die humanistischen Ideale erkennen lassen, diese verschiedenen Züge künstlerisch vereinigt, geben diesen bayrischen Schöpfungen einen besonderen Stimmungsgehalt, den auch die Passeirer Gruppe ausstrahlt.

Bei einem Versuch, die Passeirergruppe der Kreuzigung Leinbergers vom Gesprenge des Moosburger Altars¹⁾ gegenüberzustellen, fallen neben den allgemeinen Vergleichsmomenten Unterschiede auf, die den verschiedenen Temperamenten der Meister zuzuschreiben sind. Die Leinberger Kreuzigung ist monumentaler, plastischer, und zeigt in der Faltengebung eine zeitlich frühere Reife. Eine Abhängigkeit läßt sich in Einzelheiten, wie der Zickzack-schmuckform am Mantelärmel Mariens erkennen, in den wie vom Sturm verwehten Haaren beider Johannesfiguren.

Die viel feingliedrigere Durchbildung des Passeirer Christuskörpers, die im Gegensatz zu dem mächtigen Gekreuzigten von Moosburg steht, findet in dem späteren Leinberger Kruzifix von Pinkofen bei Eggmühl²⁾ ein bedeutsames Vorbild. Man vergleiche nur die charakteristisch von den Knien ab nach außen gedrehten Beine, die Form der Knie wie die plastisch gegebenen Beinsehnen.

Auch der Faltenstil späterer Leinbergplastiken ist besser vergleichbar. So treffen wir z. B. an der Maria-Magdalena-Figur von Marklofen³⁾, eine im Vergleich zur Passeirer Maria mächtigere und großartigere Frauenfigur, dieses typisch bayrische Schüsselfaltensystem mit geknittertem Rand. Das Aufbauschen der auslaufenden Stoffteile am Umriß der Figuren, ein Charakteristikum der Passeirergruppe, ist bei fast allen Leinbergerfiguren anzutreffen.

Neben diesen Stilverwandtschaften spricht aber der Passeirer Meister eine lange nicht so monumentale Sprache, ist viel stärker im Gotischen verwurzelt und so eher mit den kleineren Nachfolgern Leinbergers vergleichbar, die den Geist Leinbergers im Faltenstil übernommen haben.

So scheint er dem Meister der Altöttinger Türen am nächsten verwandt. Und doch setzt sich auch hier der Passeirer Meister ab, spricht eine eigene, besonders feine Sprache, die alle Stilelemente des großen Hans Leinberger in verfeinerter Form wiedergibt, graziler und gehaltener als ein Rassemeister, ein Meister von Dingolfing, ein Meister Matthäus Kreniß.

¹⁾ Abb. in Georg Lill: Hans Leinberger, München 1942, S. 73.

²⁾ Abb., a. a. O., S. 223.

³⁾ Abb., a. a. O., S. 195.



Bild 2. Die Marienfigur



Bild 3. Die Johannesfigur

der Kreuzigungsgruppe in der Heilig-Kreuz-Kapelle von St. Leonhard im Passeier

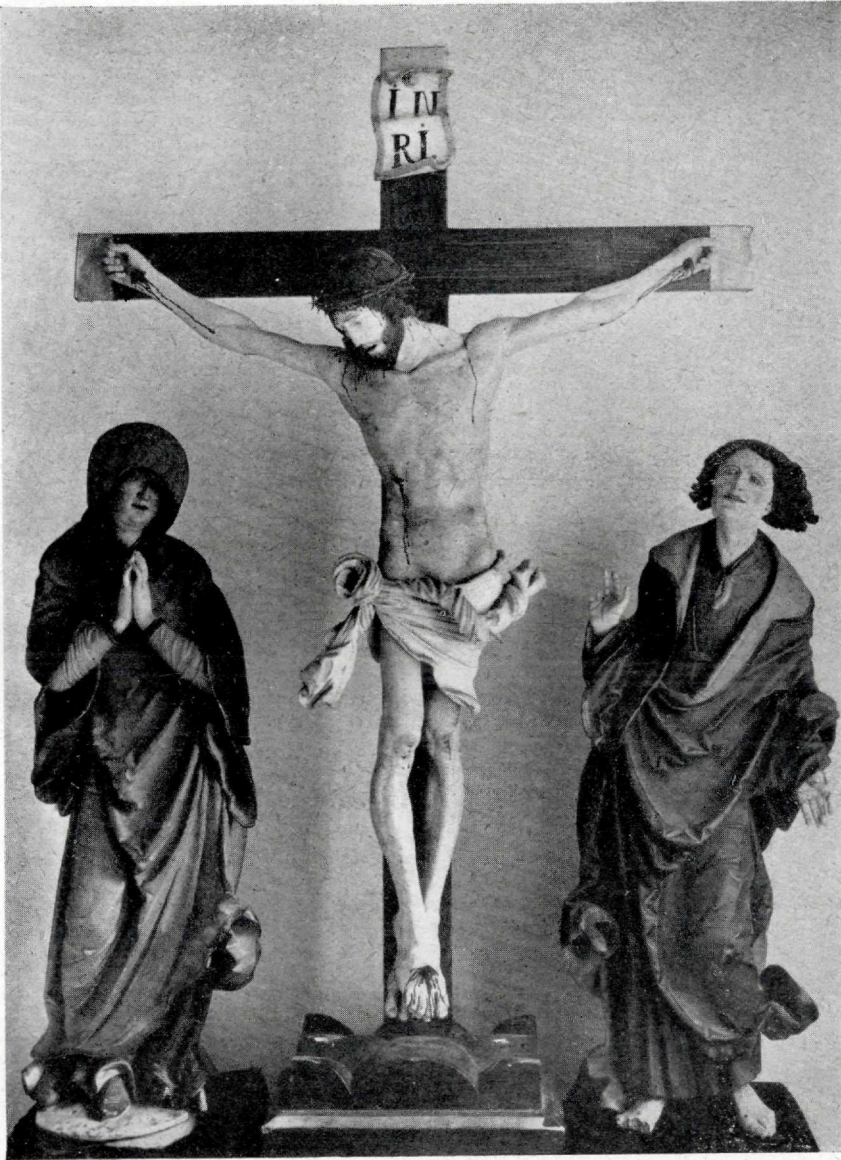


Bild 1. Die Kreuzigungsgruppe der Heilig-Kreuz-Kapelle
von St. Leonhard im Passeier

Denn mehr als diesen Nachfolgern ist es dem Meister der Passeierer Gruppe gelungen, den Gegensatz von wildester Bewegtheit und gesammelter seelischer Ruhe auszugleichen. Seine Figuren, die geistigen Kinder einer Übergangszeit, lassen noch einmal die religiöse und innig fromme Haltung der Gotik nachempfinden, echter und reiner als die humanistischen Produkte der Renaissance.

Wie mag nun diese Gruppe nach Südtirol und in das entlegene Passeiertal gekommen sein? Unterhalb der Jaufenburg geht die Paßstraße vorbei, die von Sterzing über den Jaufen nach Meran führt. Vielleicht ist in den Jahren um 1520 ein bayrischer Künstler diesen Weg nach Süden gezogen, wurde von den mächtigen Herren von Passeier, die auf der Jaufenburg saßen, aufgehalten und hat als Dank dieses Werk geschaffen. Aber auch die Bauern von St. Leonhard könnten so viel Kunstverständnis gehabt haben, dem durchziehenden Meister eine Kreuzigungsgruppe in Auftrag zu geben. Vielleicht hat aber auch einer der Herrn von Passeier das Werk in deutschen Landen gesehen, liebgewonnen und zu sich auf die Jaufenburg bringen lassen.

Über den verschiedenen Möglichkeiten liegt das Dunkel der vergangenen Zeiten, das zu erleuchten uns kaum gelingt. Wir können heute nur dankbar sein, daß ein solches Meisterwerk dem Lande erhalten geblieben ist und hoffen, daß es mit der Zeit, von seiner barocken Fassung befreit, noch mehr die echte Frömmigkeit der Gotik ausstrahlt.

(Anschrift der Verfasserin: Kaltern, Südtirol)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1940/45

Band/Volume: [020-025](#)

Autor(en)/Author(s): Lutterotti-Haniel Ellen von

Artikel/Article: [Die Kreuzigungsgruppe der Hl.-Kreuz-Kapelle von St. Leonhard im Passeier. Mit 3 Bildern, Tafel XVI, XVII. 99-105](#)