



Abb. 1: Innsbruck, Madonna,  
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,  
Gesamtansicht; Foto: Tiroler  
Landesmuseum Ferdinandeum.

# AUS EINER HAND

## Die Madonna im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, ein Werk des Meisters der Allersberger Pietà

Ludmila Kvapilová

### ABSTRACT

The Madonna (linden wood, 178 cm high, inv.-nr. P 601) from the reserve collections of the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck still shows traces of the original paint on its surface. The monumental yet slender sculpture consists of three pieces. Art history consistently considered it to originate from Salzburg. The essay intends to reassess this theory and presents a critical appraisal of the sculpture. The Innsbruck Madonna is holding her child with both hands above her support leg, thus citing the posture of the famous and exemplary Pilsen Madonna. Obviously, the sculptor follows the Bohemian version of the international gothic, but details in physiognomy and anatomy are overdrawn. While there are no works known in Salzburg that could be compared to the Innsbruck Madonna, similar carvings can be found in Central Franconia. Stylistic similarities between the Innsbruck Madonna and a Pietà in the old parish church of All Saints in Allersberg, both dated to about 1410, warrant an attribution to the same sculptor. Especially details like the comparable physiognomy of both Madonnas, the plasticity of the clothes, the matching posture and the formidable expressivity reveal his style. The sculptor of the Innsbruck Madonna and the Allersberg Pietà belonged to a workshop

that also produced the Pietà in the Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (inv. nr. Pl. O. 2801), the Pietà in the parish church of St. George in Dinkelsbühl and a statue of St. George in the Bayerisches Nationalmuseum in Munich (inv. nr. MA 1155). It is possible that this workshop was located in Central Franconia. The proximity of Allersberg and Dinkelsbühl to Nuremberg and the significance of this city as a centre for art production would be strong reasons to place this workshop in Nuremberg, but there are no corresponding sculptures to prove this theory.

Kurz nach dem Erscheinen meines Aufsatzes über die Pietà im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in der Zeitschrift *Umění*<sup>1</sup> bin ich im Katalog der Ausstellung *Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe*<sup>2</sup> von 1976 auf eine Madonna (Abb. 1) aufmerksam geworden, die zu der in *Umění* vorgestellten Gruppe von Vesperbildern eine überraschende Verwandtschaft aufweist (Abb. 2). Diese aus Nussbaumholz geschnitzte, lebensgroße Marienfigur<sup>3</sup> mit der teilweise erhaltenen originalen Fassung befindet sich im Depot des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck. Sie wurde 1946 aus dem Nachlass des Innsbrucker Antiquitätenhändlers und Kunstsammlers Andreas Colli<sup>4</sup> erworben und

<sup>1</sup> Kvapilová, Ludmila: Eine Pietà im Germanischen Nationalmuseum im Spannungsfeld von Import und einheimischer Produktion, in: *Umění* LV/ 2007, Heft 6, S. 442–458.

<sup>2</sup> Ramisch, Hans: Schöne Madonna, um 1420/30, in: *Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530*, Ausstellungskatalog Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1976, S. 73, Kat.-Nr. 82, Abb. 86.

<sup>3</sup> Inv.-Nr. P 601; Nussbaumholz, ausgehöhlt; Höhe: 178 cm, Breite: 62 cm, Tiefe: 37 cm, Sockelbreite: 49 cm, Sockeltiefe: 39 cm.

<sup>4</sup> Der Kunstsammler Andreas Colli (1858–1945) stammte aus Cortina d'Ampezzo in Tirol. Er war als Kunsttischler und als Lehrer an der Gewerbeschule in Innsbruck tätig. Das Antiquitätengeschäft verwaltete seine Frau. Er hat dem Ferdinandeum zahlreiche Skulpturen als Leihgaben zur



Abb. 2: Allersberg, Pietà, Alte Pfarrkirche Allerheiligen, Gesamtansicht; Foto: Rainer Alexander Gimmel.

kurz darauf in einer Sonderausstellung<sup>5</sup> präsentiert. Dessen Angaben folgend wurde sie im zugehörigen Katalog und in den Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum durch Museumskustos Vinzenz Oberhammer nach Salzburg verortet.<sup>6</sup> In der Museumskartei ist als Provenienz „Salzburg, angeblich Mittersill“ genannt.<sup>7</sup> Diese kunsthistorische Einordnung vertritt auch Hans Ramisch in seinem Katalogtext der eingangs erwähnten Ausstellung und datiert die Madonna um 1420/1430.<sup>8</sup> Ziel dieses Beitrages ist es, die bisherigen Ansichten über den Entstehungsort der Inns-

brucker Madonna zu überprüfen und sie ihren Qualitäten gemäß zu würdigen.

### **Machart, Erhaltungszustand und Fassung**

Die Innsbrucker Madonna ist aus drei Teilen zusammengesetzt. Separat geschnitzt wurden die Vorderseite der Figur einschließlich des Kopfes Mariens, die plastisch ausgearbeitete Rückseite sowie der linke Arm des Jesuskindes. Die beiden Hauptteile, also die Vorder- und die Rückseite, sind

Verfügung gestellt und geschenkt (Prof. Andreas Colli Lebenslauf, Innsbruck, den 31. Dezember 1945, Museumsakten, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Zl. 127/1945).

<sup>5</sup> Oberhammer, Vinzenz: Plastik aus der Sammlung Colli. Ausstellung im Rundsaal, in: Sonderausstellungen im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1945–1949, S. 6, Kat.-Nr. 9.

<sup>6</sup> Wie Anm. 5. – Oberhammer, Vinzenz: Jahresbericht 1940–1946, in: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 20/25, 1940/45, S. 271.

<sup>7</sup> Mittersill ist eine Stadt im Pinzgau, der sich mit dem heutigen politischen Bezirk Zell am See deckt und zum Bundesland Salzburg gehört.

<sup>8</sup> Ramisch, Hans: Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104, 1964, S. 1–87, hier: S. 22, Anm. 96, und Ders., *Schöne Madonna*, wie Anm. 2.



Abb. 3: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Seitenansicht (rechte Körperseite). Foto: TLMF.



Abb. 4: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Seitenansicht (linke Körperseite); Foto: TLMF.



Abb. 5: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Rückseite; Foto: TLMF.

ausgehöhlt und mit alten Eisenklammern und neuen Nägeln miteinander verbunden. Der dritte Bestandteil, der Arm des Kindes, ist im Schulterbereich mit dem Oberkörper verdübelt. Die Stellen, an denen heute keine Fassung mehr erhalten ist, zeigen eine fein geglättete Holzoberfläche. Dies spricht dafür, dass keine Aufbesserungen mittels Grundierung erforderlich waren. Bis auf den linken mittleren, bahnartigen Bereich des Rückens, der einfach und flach gestaltet ist und an dem die Statue offensichtlich befestigt war, ist die Skulp-

tur detailliert ausgearbeitet (Abb. 3–5). Daraus geht hervor, dass die Marienfigur ursprünglich an einem Ort stand, wo die seitlichen Partien des Rückens zu sehen waren. Möglicherweise war sie also vor einer Säule oder einem Dienst angebracht.

Mit Ausnahme einiger größerer vertikal verlaufender Sprünge und Risse und der sehr beschädigten hinteren Seite sind das Holz und die originale polychrome Fassung insgesamt gut erhalten.<sup>9</sup> Obwohl die Fassung an vielen

<sup>9</sup> Gut erhalten ist die vordere, separat geschnitzte Hälfte der Figur: Das letzte Glied des Ringfingers des Kindes ist beschädigt, ein würfelförmiges kleines Stück des Kleides oberhalb des Sockels vorn, wo sich vermutlich eine Eisenklammer zur Befestigung befand, fehlt. Drei größere Sprünge verlaufen 1. über die ganze linke Kopfhälfte Mariens, 2. von der rechten Wange Mariens über den Oberkörper und 3. im unteren Bereich, etwa von dem linken Knie Mariens bis zur Mitte des Sockels, wo eine große Öffnung entsteht. Der Zackenkranz der Krone Mariens wurde abgearbeitet. Die seitlichen Einschnitte sprechen für ein späteres Ansetzen einer neuen Krone. Der Sockel ist mit einer neuen Eisenklammer und mit Schrauben gesichert. Der Rücken ist stark beschädigt: Es haben sich einige größere Sprünge gebildet. Beinahe der ganze Sockel und die Partie oberhalb des Sockels sind infolge von Wurmfraß ausgebrochen. Ebenfalls ist am Hinterkopf Mariens ein Stück Holz ausgebrochen. Mittig befinden sich zahlreiche Wurmfraßlöcher und größere Löcher der ehemaligen Befestigung. Unterhalb des Kopfschleiers in der Mitte wurde im 20. Jahrhundert ein Metallring, der zur Verankerung der Figur an der Wand diente, angebracht.

Stellen bis zur Grundierung abgeblättert ist und am Rücken samt dieser beinahe komplett verloren ging, ermöglichen die Fassungsreste eine gute Vorstellung der ursprünglichen Farbigeit.<sup>10</sup> Wie bei Marienfiguren der Zeit um 1400 üblich, wählte der Fassmaler der Innsbrucker Madonna für die Gewänder die Farben Weiß, Rot und Blau, kombinierte sie aber individuell: Anstelle des üblichen Rot oder Weiß für das Kleid Mariens wählte er Blau; den weißen Mantel stellte er nicht mit einem blauen, sondern einem roten Futter dar. Das zarte Rosa des Inkarnats ist im Bereich der Wangen kräftiger. Winzige Fassungsreste im Haar, an der Krone und den Gewandborten deuten darauf hin, dass diese ursprünglich vergoldet waren. Im heutigen Zustand ist die Vergoldung an diesen Partien bis auf den braunroten Bolus abgeblättert.

### Komposition und Beschreibung

Die 178 cm große, gelängte und in sich nur leicht geschwungene Marienfigur besitzt einen verhältnismäßig schmalen Sockel. Ihre Stabilität wird durch einen durchdachten Aufbau und durch die Konzentration der Volumina von Körper und Gewand um die Mittelachse erreicht. Oberhalb ihres Standbeines, ungewöhnlich hoch und dicht an ihre Brust angelehnt, hält Maria mit beiden Händen den fülligen Jesusknaben. Unter seiner Last weicht ihr Oberkörper nach rechts zurück. Das nach vorne gerückte Spielbein, dessen Schuhspitze bis zur Sockelkante reicht, wird auf der gegenüberliegenden Seite mit einer großen, nasenförmigen Falte ausponderiert. Insgesamt ergibt sich eine ausgewogene, aus zwei steilen, sich kreuzenden Diagonalen bestehende Komposition mit einem schlanken, in sich geschlossenen Umriss. Das auf einem langen, nach vorne gestreckten Hals ruhende Haupt Mariens befindet sich tiefenräumlich in derselben Ebene wie der Körper ihres Kindes (Abb. 6). Im Unterschied zu anderen Madonnen, bei denen Maria das Jesuskind vor

sich hält und so zwischen den beiden Körpern ein deutlicher Abstand besteht, lehnt die Innsbrucker Muttergottes mit stark angewinkelten Armen ihren Sohn dicht an ihre linke Körperseite an. Vordergründig entsteht der Eindruck, dass sie ihr Kind an sich zieht, um es zu beschützen.<sup>11</sup> Tatsächlich handelt es sich um das gebräuchliche Motiv des Vorzeigens des Gottessohnes (Motiv der *ostentatio*). Die hier beschriebene kompositorische Besonderheit ist wahrscheinlich durch die geringe Tiefe sowie Breite des verwendeten Holzblockes bedingt, dessen Ausmaßen sich der Bildhauer geschickt anpasste. Wie bei einem Relief komponierte er beide Körper in einer Ebene und erzielte so eine schöne und ausdrucksvolle Lösung. Da der Jesusknabe sehr hoch gehalten wird, befinden sich beide Köpfe nicht nur in der gleichen Ebene, sondern auch auf gleicher Höhe nebeneinander. Die geringe Breite des Holzstückes lässt sich gut am zurückhaltenden Kontrapost, am schmalen Sockel und noch deutlicher am senkrecht komponierten Faltenwurf beobachten. Stark reduzierte der Künstler die seitlichen, von den Armen Mariens herabhängenden Kaskadenfalten des Mantels und die Draperie oberhalb des Sockels. Hier schuf er eine mächtige, jedoch kurze, einer Keule ähnliche Falte. Obwohl die Figur sehr schlank und in die Höhe gezogen ist, gelang es dem Bildhauer, durch großzügige, klar arrangierte und tief geschnittene Faltenäler eine beeindruckende Plastizität zu erreichen.

Maria ist mit einem gesäumten weißen Untergewand und einem am Oberkörper eng anliegenden blauen Kleid mit V-förmigem Ausschnitt bekleidet, von dem mittig über Brust und Bauch eine applizierte Bordüre nach unten verläuft. An der Brust ist das Kleid mit einer Punktpunzierung geschmückt. Darüber trägt sie einen bodenlangen weißen Tuchmantel mit rotem Futter und auf dem Kopf einen gesäumten weißen Schleier aus einem rauen Stoff, dessen Textur mit feinen Rillen wiedergegeben ist. Es handelt sich

<sup>10</sup> Am Rücken haben sich nur kleine Reste der Grundierung und Fassung erhalten. Für die Untersuchung der Fassung bedanke ich mich bei Frau Mag. Wilma Wechner, Restaurierungswerkstatt der Tiroler Landesmuseen. Aus dieser geht hervor, dass das Inkarnat aus einer Grundierung und vier darauf liegenden Fassungsschichten besteht: Über einer orangeroten Untermalung liegen eine rosafarbene, eine weißlich-graue und schließlich eine hellrosafarbene Schicht.

<sup>11</sup> So wie es bei der Sternberger Madonna der Fall ist. Kalkstein, Höhe: 84 cm. Als Leihgabe der Pfarrei Sternberg im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Olmütz ausgestellt.



Abb. 6: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Ansicht von oben; Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



Abb. 7: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kopf Mariens und Jesuskind; Foto: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

um den leinenen Schleier, der im Traktat *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione domini* aus dem 13. Jahrhundert beschrieben wird<sup>12</sup> und hauptsächlich für Steinskulpturen um 1400 charakteristisch ist. Von der Krone hat sich nur der beschädigte Reif erhalten. Zwischen dem Bauch und den Knien formt sich der Mantel zu einer Art Schürze, die durch zwei voluminöse Schüsselfalten gegliedert ist. Zu beiden Seiten wird sie von den schmalen Kaskadenfalten umschlossen. Zwei vom rechten Knie nebeneinander nach unten verlaufende Röhrenfalten legen sich oberhalb des Sockels nach links und bilden so die keulenförmige Falte, die mit einer großen nasenartigen Falte abgeschlossen wird. Den plastisch ausgearbeiteten Rücken gliedern mittig zwei lange, vom Schleier bis zum Boden führende, relativ flache Röhrenfalten und seitlich Schüsselfalten, die nach vorn zu den angewinkelten Armen Mariens reichen und damit zwischen der Hinter- und Vorderansicht vermitteln. Mit dem Oberkörper zum Betrachter gewendet und auf ihn schauend ist das auffallend große Jesuskind, halb liegend, halb sitzend, dargestellt. Es streckt sein linkes Bein von sich und winkelt das rechte an, wodurch sich auf dem Oberschenkel tiefe Hautfalten bilden. Die linke Hand, mit der

das Kind einen Apfel hält, hängt herab, mit der rechten berührt es zärtlich das Kinn seiner Mutter. Die Finger Mariens drücken sich in den Oberschenkel, das Gesäß und die Brust des Jesusknaben so stark ein, dass um sie tiefe Dellen und Hautfalten entstehen. Die Physiognomie beider Gesichter geht auf die Schönen Madonnen zurück, ist jedoch im Unterschied zu diesen leicht überzeichnet. Das längliche Antlitz Mariens mit den weit auseinander liegenden Augen, der schmalen langen Nase und mit einem markanten kugeligen Kinn ist von reichem Haar umgeben (Abb. 11). Dieses legt sich seitlich mit jeweils einer großen Welle, die aus unterschiedlich dicken Haarsträhnen gebildet wird. Die Haarwellen setzen nicht oberhalb der Stirn, sondern seitlich beim Reif der Krone an, womit die ideal hohe Stirn markanter zum Ausdruck gebracht wird. Plastisch hervorgehobene Unterlidränder und kleine Tränensäcke verleihen den mandelförmigen Augen ein naturnahes Aussehen. Ähnlich wie bei seiner Mutter liegen die groß geöffneten Augen des Jesusknaben weit auseinander (Abb. 7). Beide Köpfe zeichnet ein Doppelkinn mit einer vorstehenden kugeligen Kinnpartie aus. Die kurze Nase des Kindes ist hoch gezogen, der Mund leicht geöffnet, die

<sup>12</sup> Patrologiae Latinae (hg. von Migne, Jean-Paul), Bd. 159, Sp. 283: „[...] *induta fuit quadam veste, qua mulieres regionis illius uti solent, qua tegitur caput et totum corpus, et est quasi linteum*“. Der Traktat ist in zwei lateinischen Ausgaben aus dem 13. Jahrhundert überliefert und wurde im 14. Jahrhundert häufig in Volkssprachen übersetzt. Laut Edgar Büttner wurde das Werk frühestens 1238, also nicht von Anselm von Canterbury selbst verfasst (Büttner, Edgar: Die Überlieferung von „Unser vrouwen klage“ und des Spiegels, Erlangen 1987, S. 27).

abstehenden Ohren sind so groß, als würden sie einem Erwachsenen gehören. In seinem welligen Haar bilden sich unregelmäßig schneckenförmig endende Locken.

## **Ikonomie**

Die Innsbrucker Skulptur enthält eine reiche und komplexe Ikonografie, die sowohl das Leiden und Opfer Christi wie auch das Mitleiden Mariens und ihre Teilnahme am Erlösungswerk zum Ausdruck bringt. Die gekrönte Himmelskönigin, die zugleich die Kirche personifiziert, präsentiert dem Gläubigen seinen Erlöser. Dieser hält in seiner Linken den Sündenapfel, wobei die Frucht mit ihrer Stielseite so auffällig nach vorn gehalten wird, dass die dort zu sehende Einkerbung in Form eines Kreuzes offensichtlich einen symbolischen Verweis gibt. Mit der Rechten berührt Christus das Kinn seiner Mutter und deutet so auf Maria als zweite Eva, die „das Leben bringt, während die erste den Tod brachte“. <sup>13</sup> Diesen Gebärden entspricht das Muster auf dem Gewand Mariens. Im unteren Bereich des blauen Kleides sind kleine goldene fünfblättrige Blumen aufgemalt. Auf der weißen Außenseite des Mantels werden schwarze Rosenblüten mit Kreuzen kombiniert, deren Arme jeweils in Lilien auslaufen. Diese Ornamentik schöpft aus der reichen mittelalterlichen Symbolik, in der die Rose Maria verkörpert und ihre rote Farbe darüber hinaus auf das Leiden Jesu Christi verweist, dessen Wundmale in den fünf Blättern angedeutet werden. Wie eine Lilie oder eine Rose zwischen Dornen (HL 2,1–2) interpretieren Bernhard von Clairvaux und später Birgitta von Schweden die Jungfrau Maria, wobei Birgitta das Blühen einer Rose zwischen Dornen dem Entfalten Mariens in ihrem Leiden gleichsetzt. <sup>14</sup>

## **Kunsthistorische Einordnung**

### a) Ausgangspunkt

Die Komposition der Innsbrucker Skulptur, in der Maria das Kind mit beiden Händen oberhalb ihres Standbeines hält und dem Gläubigen vorzeigt, geht auf die bekannte und häufig nachgeahmte, vor 1384 entstandene Pilsner Madonna <sup>15</sup> zurück. Die Lage und die Gestik des Kindes werden dabei variiert, indem einzelne Motive von anderen Typen böhmischer Madonnen übernommen werden: Den herabhängenden linken Arm des Jesusknaben mit dem Apfel hat die Innsbrucker mit der Altenmarkter Madonna gemeinsam. Mit dieser und der Pilsner Madonna verbindet sie ferner die hohe und breite Stirn Mariens, die unterhalb des Kronreifs keine Haare hat. Die Geste des an das Kinn seiner Mutter greifenden Jesusknaben ist bei Schönen Madonnen singulär und dem weltlichen Bereich der Minne entlehnt, wo sie um 1400 weit verbreitet war. <sup>16</sup>

Im Unterschied zur Gruppe um die Krumauer Madonna <sup>17</sup>, der die Pilsner Madonna angehört und in welcher der Kopf Mariens zum Kind geneigt ist, weicht die Innsbrucker Muttergottes mit ihrem Kopf zurück. Darin ähnelt sie den Figuren um die Thorner Madonna.

### b) Der individuelle Stil des Bildhauers

Die Innsbrucker Madonna wirkt monumental und besitzt eine außergewöhnliche Expressivität. Eine solche Steigerung der Ausdruckskraft lässt sich auch bei anderen Bildwerken der Spätphase des Schönen Stils beobachten. Der Meister von Seeon, ein von etwa 1420 bis 1450 hauptsächlich im Gebiet des heutigen Oberbayern tätiger Bildschnitzer, bleibt nach

<sup>13</sup> So z. B. im Melker Marienlied (um 1330/1340): „*Eva bräht uns zwiscen töt: der eine ie noch rîchsenôt. Dû bist daz ander wîb, diu uns brähte den lîb. Der tiufel geriet daz mort: Gabrihel chunte dir daz gotes wort, Sancta Maria*“ (Haufe, Eberhard: Deutsche Mariendichtung, Berlin 1989, S. 16).

<sup>14</sup> Royt, Jan/Šedinová, Hana: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii* [Wörterbuch der Symbole. Kosmos, Natur und Mensch in der christlichen Ikonografie], Prag 1998, S. 86f. und 90f.

<sup>15</sup> Pilsen, Pfarrkirche St. Bartholomäus. Kalkstein, Höhe: 125 cm.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise den Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen so genannten Spieleteppich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv.-Nr. Gew 668).

<sup>17</sup> Kutal, Albert: *Gotické sochařství* [Gotische Skulptur], in: *Dějiny českého výtvarného umění* [Geschichte der tschechischen bildenden Kunst] I,1, Praha 1984, S. 216–283, hier: S. 270f., teilt die Schönen Madonnen in zwei Gruppen: 1. Gruppe um die Krumauer Madonna (Altenmarkter Madonna, Pilsner Madonna) und 2. Gruppe um die Thorner Madonna (Madonnen aus Breslau im Nationalmuseum in Warschau und im Landesmuseum in Bonn sowie die Sternberger Madonna).

dem Abklingen des Schönen Stils noch sehr lange in dessen Morphologie verhaftet. Seine Kenntnis der Schönen Madonnen, wenn nicht sogar seine Schulung in Böhmen, liegt nahe. Eine Abkehr vom Schönen Stil lässt sich am deutlichsten an den Gewändern seiner Figuren beobachten, die eine Vielzahl von dünnen, parallel verlaufenden Röhrenfalten und deren Häufung in den unteren Partien auszeichnet. Die Haare der Marienfiguren breiten sich seitlich voluminös aus und werden als einzelne feine Strähnen wiedergegeben. Die thronende Madonna aus Seon im Bayerischen Nationalmuseum, München, wiederholt offensichtlich den Gesichtstypus der Krumauer Madonna, wobei die Gesichtszüge verfeinert und stilisiert werden. Mit solchen manierierten Mitteln erreicht der Meister von Seon einen hohen, leicht gekünstelt wirkenden Grad an Lieblichkeit. Auf andere Weise verarbeitet den Schönen Stil ein in Prag um 1400 geschulter Bildhauer, der nach seinem Hauptwerk benannte Meister der Teyner Kreuzigung. Durch eine präzise Wiedergabe und Konkretisierung der anatomischen und physiognomischen Details gelang es ihm, realitätsnahe Figuren zu schaffen, in denen das Leiden oder die Trauer glaubhaft zum Ausdruck kommen. Verglichen mit diesen beiden Künstlern bedient sich der Bildhauer der Innsbrucker Madonna völlig anderer Ausdrucksmittel. Seinen Stil kennzeichnen große einfache Formen und die Konzentration auf einige wenige Details. Die markante Plastizität seiner Skulpturen liegt sowohl im Volumen der Gewänder als auch in der Betonung der Leiblichkeit der Figuren. Diese besteht nicht in der realistischen und feinen Wiedergabe einzelner anatomischer Details, sondern in ihrer Vereinfachung und in der Herausarbeitung einzelner Motive. Die Falten an Armen, Beinen und der Brust des Kindes sind relativ schematisch geschnitzt. Die um die Finger Mariens entstandenen Dellen sind zu tief und wirken unnatürlich hart. Hierbei zeigt sich, dass der Schnitzer mit dem Formengut des Schönen Stils arbeitet, jedoch manches physiognomische und anatomische Detail überzeichnet. Dadurch unterscheidet sich die Innsbrucker Madonna von der zarten, idealisierten Anmut der Schönen Madonnen. Eine Besonderheit und

zugleich ein Kennzeichen des Bildhauers bzw. seiner Werkstatt sind die sich kräftig durch das Material der Schuhe abzeichnenden Zehen Mariens (Abb. 15). Wie bereits oben beschrieben, ist die Faltenreduktion durch die geringe Tiefe wie auch Breite des verwendeten Holzes bedingt. Das Können des Bildhauers liegt gerade in der Fähigkeit, sich solchen ‚ökonomischen‘ Beschränkungen anzupassen. Mit einigen wenigen großzügigen Falten suggeriert er in einem wenig tiefen – und damit kostengünstigeren – Holzblock einen wuchtigen Faltenwurf und eine beeindruckende Räumlichkeit.

c) Die Innsbrucker Madonna und das Vesperbild in Allersberg

Diese Charakteristika der Innsbrucker Madonna finden sich in derselben Art bei dem geschnitzten Vesperbild in der alten Pfarrkirche Allerheiligen in Allersberg<sup>18</sup> in Mittelfranken wieder (Abb. 2). Diese ebenfalls ausgesprochen expressive, 116 cm hohe wie breite Figurengruppe stimmt im Stil und in der Motivik mit der Innsbrucker Madonna so sehr überein, dass ihre Zuschreibung an den selben Bildhauer offenkundig ist. Obwohl diese beiden lebensgroßen Skulpturen nicht nach der absoluten Feinheit und Schönheit in der handwerklichen Ausführung streben – Hans Ramisch bezeichnet die Innsbrucker Figur unzutreffend als ein „provinziales



Abb. 8: Allersberg, Pietà, Alte Pfarrkirche Allerheiligen, Kopf Christi; Foto: Rainer Alexander Gimmel.

<sup>18</sup> Auf dem südlichen Seitenaltar. Lindenholz, Thron und Rücken Mariens ausgehöhlt. Höhe: 116 cm, Breite: 116 cm, Tiefe: 40 cm. Neue Fassung.





Abb. 9: Nürnberg, Pietà, Germanisches Nationalmuseum, Gesamtansicht; Foto: Rainer Alexander Gimmel.



Abb. 10: Dinkelsbühl, Pietà, Pfarrkirche St. Georg, Gesamtansicht; Foto: Rainer Alexander Gimmel.

Werk<sup>19</sup> –, zeichnet sie eine starke Ausdruckskraft und eine Virtuosität der plastischen Ausarbeitung aus. Beiden Werken gemeinsam sind die tief geschnitzten, weich wirkenden Falten mit hoch gezogenen Schlüssel- und Röhrenfaltenrücken. Dieselbe Bildhauerhandschrift wird bei einem Vergleich der Physiognomien beider Mariengesichter (Abb. 11 und 12), der Haarform wie auch der einzelnen Faltenformen deutlich fassbar. Sehr ähnlich ist die Art, wie Maria ihren Hals nach vorn streckt oder wie sich der Stoff über ihren Schuh legt und auf dem Sockel in charakteristischen nasenförmigen Falten ausläuft. Die beeindruckende Komposition der Allersberger Pietà beruht auf dem Kontrast zwischen der streng waagrecht Lage des großen Leibes Christi und der Vertikale der kaum

bewegten Marienfigur. Zusammen mit dem expressiven Gesichtsausdruck beider Figuren verleiht sie der Gruppe Monumentalität. Die thronende Maria stützt den auf ihren Oberschenkeln lastenden Leichnam des Sohnes mit aller Mühe unter dem Nacken und hebt seine Linke zu ihrer Brust. Schmerzhaft weinend blickt sie auf ihn. Der mächtig gewölbte Brustkorb Christi ist leicht nach vorn gedreht, so dass die Seitenwunde und das Gesicht dem Blick des Gläubigen zugewendet sind. Seine rechtwinklig gebeugten Beine mit großen Füßen ruhen auf dem Mantelende Mariens. In den tief eingesunkenen Augen und dem geöffneten Mund, in dem die Zunge und Zähne sichtbar sind, drückt sich das letzte Ausatmen Jesu Christi am Kreuz aus (Abb. 8).

<sup>19</sup> Wie Anmerkung 8.

Wie bei der Innsbrucker Madonna gelang es dem Bildhauer bei der Allersberger Figurengruppe aus einem wenig tiefen Holzstück voluminöse Falten herauszuarbeiten, welche eine Tiefenräumlichkeit meisterhaft vortäuschen. Auch bei der Allersberger Pietà wurden die überragenden Teile, der Kopf mit der Schulterpartie und die Unterschenkel Jesu Christi mit der zugehörigen Sockelpartie, vermutlich mittels Dübel angefügt.<sup>20</sup>

Einige motivische und stilistische Gemeinsamkeiten verbinden die Innsbrucker Madonna mit den Vesperbildern im Germanischen Nationalmuseum<sup>21</sup> (Abb. 9) und in der Pfarrkirche St. Georg in Dinkelsbühl<sup>22</sup> (Abb. 10). Zusammen mit der Allersberger Pietà und einer Figur des heiligen Georg mit Drachen im Bayerischen Nationalmuseum<sup>23</sup> bilden diese eine Gruppe von Schnitzwerken, die in einer, vermutlich in Mittelfranken ansässigen Werkstatt entstanden ist. Die verwandten Gesichter dieser Marienfiguren werden von charakteristischen großen Haarwellen umgeben, deren Form im Schleier wiederholt wird (Abb. 11, 12, 13 und 14). Mit der Pietà in Nürnberg hat die Innsbrucker Madonna den bezeichnend nach vorne gezogenen Hals und das ungewöhnliche Motiv der sich durch das Leder des Schuhs durchzeichnenden Zehen gemeinsam. Letzteres teilen sie zudem mit dem Dinkelsbühler Vesperbild (Abb. 15, 16 und 17).<sup>24</sup>

Von den genannten Skulpturen hat sich nur bei der Nürnberger Pietà die ursprüngliche Fassung teilweise erhalten. Die Rosatöne und vielleicht sogar auch einzelne Farbschichten des Inkarnats Mariens hat sie mit der Innsbrucker Madonna gemeinsam.<sup>25</sup> Vergleichbar ist das Ansetzen einzelner Teile unter Verwendung von Dübeln, was jedoch bei Holzskulpturen weit verbreitet ist. Wie in Innsbruck,

wo der linke Arm des Jesuskindes mit einem großen runden Holzdübel angesetzt ist, sind bei der Pietà im Germanischen Nationalmuseum die Unterschenkel Christi mit der zugehörigen Sockelpartie angefügt. Mit vier kleinen Dübeln war in Nürnberg auch die heute fehlende linke Thronwange mit der Sitzbank verbunden.

#### d) Der Entstehungsort

Während die in Salzburg erhaltenen Skulpturen keine Vergleichsobjekte für die Innsbrucker Madonna bieten, geht aus dem oben Gesagten hervor, dass sich in Mittelfranken Schnitzwerke erhalten haben, die dieser stilistisch verwandt sind. Zwei davon – die Pietàs in Dinkelsbühl und Allersberg – befinden sich in Kirchen, für welche sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Auftrag gegeben worden sind. Eine fränkische Provenienz wird ebenfalls für die Figur des hl. Georg im Bayerischen Nationalmuseum angenommen.<sup>26</sup> Da das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Frankens Nürnberg war, bietet sich an, die Reichsstadt als Sitz der Werkstatt in Erwägung zu ziehen. Im 14. Jahrhundert wurde in Nürnberg an zahlreichen Kirchen gebaut, wobei diese nahezu ausschließlich mit Steinskulpturen ausgestattet worden sind. Mit der 1350 bis 1358 errichteten Frauenkirche, dem 1379 vollendeten Ostchor der Sebalduskirche, der um 1390 fertig gestellten Lorenzkirche und schließlich dem Schönen Brunnen (1385 bis 1396) sind die großen Bauprojekte Nürnbergs und die damit verbundene bildhauerische Ausstattung abgeschlossen. Um 1400 bestand also kaum Bedarf an weiteren Skulpturen. Die bisher in Nürnberg tätigen Steinbildhauer, die keine neuen Aufträge erhielten, verließen noch vor der Jahrhundertwende die

<sup>20</sup> Um dies jedoch bestätigen zu können, ist eine eingehende technologische Untersuchung erforderlich.

<sup>21</sup> Inv. Nr. Pl. O. 2801. Lindenholz, Rückseite des Thrones ausgehöhlt, Rücken Mariens ausgearbeitet. Höhe: 96 cm, Breite: 74 cm, Tiefe: 44 cm. Ursprüngliche Fassung.

<sup>22</sup> Holz, die Marienfigur hinten vollplastisch ausgearbeitet, die Thronbank hinten flach abgeschlossen und ausgehöhlt. Höhe: 75 cm, Breite: 58 cm, Tiefe: 29 cm. Neue Fassung.

<sup>23</sup> Inv. Nr. MA 1155. Lindenholz, vollplastisch gearbeitet. Höhe (ohne Lanze): 134 cm.

<sup>24</sup> Beim Allersberger Vesperbild kommt diese Besonderheit unter den vielen Fassungsschichten nur undeutlich heraus.

<sup>25</sup> Auch beim Inkarnat der Nürnberger Maria liegt eine orangerote Untermaalung über der Grundierung. Dies wurde z. B. auch bei der Untersuchung der Fritzlarer Pietà festgestellt.

<sup>26</sup> Halm, Philipp Maria/ Lill, Georg: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, Augsburg 1924, Kat.-Nr. 228, S. 160f.



Abb. 11: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Kopf Mariens; Foto: Verfasserin.



Abb. 12: Allersberg, Pietà, Alte Pfarrkirche Allerheiligen, Kopf Mariens; Foto: Rainer Alexander Gimmel.



Abb. 13: Nürnberg, Pietà, Germanisches Nationalmuseum, Kopf Mariens; Foto: Rainer Alexander Gimmel.



Abb. 14: Dinkelsbühl, Pietà, Pfarrkirche St. Georg, Kopf Mariens; Foto: Rainer Alexander Gimmel.

Stadt. Tatsächlich haben sich um 1400 in Nürnberg im Vergleich zu anderen großen Kunstzentren nur wenige Skulpturen erhalten. Fast alle von ihnen sind aus Ton gefertigt. Die vergleichbar geringe Anzahl an Holzbildwerken, ein Kruzifix und das erst in den 1430er Jahren entstandene Retabel für den Altar des hl. Deocarus in St. Lorenz, können mit der Innsbrucker Madonna und der Allersberger Pietà nicht verglichen werden. In Mittelfranken ist zu Beginn des 15. Jahrhunderts auch mit außerhalb von Nürnberg tätigen Werkstätten zu rechnen. Außer der besprochenen Gruppe von Bildwerken um die Allersberger Pietà haben sich dort einige gute Arbeiten aus Holz erhalten. Genannt seien die lebensgroße Figur eines Jesus Christus im Grabe in der ehemaligen Grabkapelle der sel. Stilla in Aabenberg, die Madonna aus der zerstörten Friedhofskapelle in Hilpoltstein, die sich heute in der Pfarrkirche von Eckersmühlen befindet, eine Madonna in der Pfarrkirche von Katzwang sowie eine Figur einer trauernden Maria in der alten Pfarrkirche in Allersberg, die ursprünglich zu einer Skulpturengruppe einer Kreuzigung Jesu Christi gehört haben dürfte.

## ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund der oben genannten Übereinstimmungen wurde die Innsbrucker Madonna vom selben Meister geschaffen, der auch die Pietà in der alten Allersberger Pfarrkirche Allerheiligen geschnitzt hat. Er gehörte einer Werkstatt an, in der aller Wahrscheinlichkeit nach ferner die Vesperbilder im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und in der Pfarrkirche St. Georg in Dinkelsbühl sowie die Figur des hl. Georg im Bayerischen Nationalmuseum entstanden sind. Die enge stilistische Verwandtschaft zwischen der Innsbrucker Madonna und der Allersberger Pietà spricht dafür, dass beide Werke in zeitlicher Nähe, etwa um 1410, entstanden sind. Im Kunsthandel mag es durchaus üblich sein, für Skulpturen zur Wertsteigerung die Bezeichnung „aus Salzburg“ zu verwenden. Dass der Bildhauer der Madonna im Landesmuseum Innsbruck seine Werkstatt später nach Salzburg verlegt hat, ist unwahrscheinlich. Ein Import aus Franken bereits zur Entstehungszeit der Innsbrucker Madonna kann zwar nicht ausgeschlossen werden, jedoch dürfte sie erst später über den Kunsthandel dorthin gelangt sein.



Abb. 15: Innsbruck, Madonna, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Fuß Mariens; Foto: Verfasserin.



Abb. 16: Nürnberg, Pietà, Germanisches Nationalmuseum, Fuß Mariens; Foto: Rainer Alexander Gimmel.



Abb. 17: Dinkelsbühl, Pietà, Pfarrkirche St. Georg, Fuß Mariens; Foto: Rainer Alexander Gimmel.

## DANK

Die Übersetzung des Resümées fertigte dankenswerterweise Dr. Myriam Wagner an. Für das Korrekturlesen danke ich Rainer Alexander Gimmel. Dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg sei für die Erteilung der Reproduktionsgenehmigung des Vesperbildes (Inv. Nr. Pl. O. 2801) gedankt.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2009

Band/Volume: [2](#)

Autor(en)/Author(s): Kvapilova Ludmila

Artikel/Article: [Aus einer Hand. Die Madonna im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, ein Werk des Meisters der Allersberger Pietà. 139-149](#)