

Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols

Von Theodor Müller (München)

Der zeitbedingte Wandel der künstlerischen Ausdrucksformen findet an dem Organismus der landschaftlichen Individualitäten eine wechselnde, bald aktive, bald passive Resonanz. Nur in einzelnen Epochen ist jene Konsonanz der transitorischen und der immanenten Kräfte zustande gekommen, die eine umfassende Produktion überragender und bleibender Werte entstehen läßt. Jedes an der Genesis der europäischen Kultur beteiligte Land hat einmal eine solche Blütezeit erlebt, in der die Gunst der äußeren Umstände und die Reife des eigenen Wachstums eine Vielzahl überragender Leistungen hervorgerufen hat.

Tirols große Stunde war die Zeit Michael Pachers. Die intensive Bildkraft der Spätgotik entsprach dem innersten Wesen tirolischer Kunst, in der sich alle Phantasie an der Vorstellung des Kraftvoll-Schönen und des Charakteristischen entzündet hat. Michael Pachers Gemälde, seine Schnitzwerke und das Bauwerk seiner Altargehäuse sind gleichermaßen von diesem Sinn für die Vollkommenheit des Elementaren eingegeben. Daß in seinem Werk die Tätigkeiten des Malers, des Bildhauers und des Schreinerarchitekten zu einer natürlichen Einheit werden konnten, folgte ebenso aus dem komplexen Wesen der spätgotischen Kunst wie aus der natürlichen Begabung des Tirolischen. Zwar konnte die Forschung über die Herkunft seiner Gestaltungsprinzipien von oberrheinischer und oberitalienischer Kunst streiten. Aber trotz dieser offenkundigen, entwicklungsgeschichtlichen Bedingtheit der Darstellungsweise überwiegt in Pachers Kunst die Naturhaftigkeit des Ausdruckes, sodaß er als Erfüller eines seit Generationen vorbereiteten künstlerischen Schicksals erscheint. Man kann sich den kunsthandwerklichen Boden dieses Schaffens gar nicht weit genug ausgespannt vorstellen. Noch sind die überkommenen Schätze des tirolischen Schreinerhandwerkes und der Goldschmiedekunst unzulänglich bearbeitet. Von ihrer eingehenden Erforschung wird auch das Verständnis Pacherischer Kunst Nutzen ziehen. Schon in dem

äußeren Eindruck der überaus vielfältigen Raumkunst der spätmittelalterlichen Burgen und Ansitze Tirols schwingt die Suggestion jenes geheimnisvollen Reichtums naturnaher Gestaltung mit, die auch die Sinnenwelt Pachers immer wieder von neuem wahrhaft unerschöpflich erscheinen läßt.

Man kann in der Geschichte der oberdeutschen Malerei zeigen, welche wichtige Mittlerstellung die Kunst Michael Pachers einnimmt. In seinem gemalten Werk erfüllte sich erstmals jene Synthese von Körper und Raum, wie sie struktiv bei Mantegna vorgebildet war und wie sie für die Vorstellungswelt der auf Pacher folgenden großen deutschen Malergeneration eines Albrecht Altdorfer und Wolf Huber zum entscheidenden Erlebnis wurde. Von der Plastik Michael Pachers ist eine ähnliche „moderne“ Wirkung nicht ausgegangen. Zwar finden wir in Tirol zahlreiche Schnitzer, die von Michael Pachers überlegener, großartiger Bildhauerkunst ihren Ausgang genommen haben. Dazu gehören die maßgeblichen Meister der Brunecker, Brixner und Bozner Schnitzkunst vom Ende des 15. Jahrhunderts¹⁾. Aber die entwicklungsgeschichtliche Mission, die der Malerei Pachers zukommt, eignet nicht seiner Plastik. Zwar kann man zeigen, daß die Marienfigur von Pachers Altarwerk in der Salzburger Franziskanerkirche der Schreinplastik des für die Entstehung des sogenannten Donaustiles wichtigen Zwettler Altares von Jörg Breu (1500 datiert) als Vorlage gedient hat²⁾. Aber diese Beobachtung steht singulär und so sehr die großzügige organische Körperlichkeit dieses späten Pacherwerkes zweifellos in einem ganz allgemeinen Sinn Vorstufe für das monumentale Pathos eines Hans Leinberger geworden ist, ebenso wenig sprengt sie den Rahmen jener Gestaltungsmöglichkeiten, die im Gefolge der Kunst eines Nikolaus Gerhaert in Oberdeutschland auch anderen Ortes bestanden haben, und es genügt der Hinweis auf die hervorragendsten Hauptwerke der Zeit, wie den Krakauer Altar von Veit Stoß oder den Kefermarkter Altar, um das Generelle dieser Stilbildung darzulegen.

Seit der Entdeckung der Valentinsfigur in Pfalzen bei Bruneck³⁾ wissen wir, wie sehr die Schnitzkunst Pachers in der tirolischen Schnitzkunst ver-

¹⁾ Vgl. V. Oberhammer, Die gotische Plastik Tirols (K. Ginhart, Die bildende Kunst in Österreich. III. Baden bei Wien, 1938, S. 70). — Literaturangaben sind im folgenden nur soweit angeführt, als sie in meinem Buch über die Mittelalterliche Plastik Tirols (Berlin, 1935) nicht schon enthalten sind.

²⁾ Allerdings darf man diese Schreinplastik nicht wie O. Benesch (Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus. Buchner-Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, II, Augsburg, 1928, S. 267) für Augsburgs Arbeit halten. Sie ist österreichisch.

³⁾ Th. Müller, Neue Forschungen zu Michael Pacher. Zeitschrift für Kunstgeschichte, I, 1932, S. 60. — R. Salvini, Kleine Beiträge zur Pacherforschung. Zeitschrift für Kunstgeschichte, VIII, 1939, S. 52. (Allerdings kann ich mich mit Salvini's Zuschreibung nicht einverstanden erklären.)

wurzelt ist. Zu diesem heimischen Erbe trat jenes oberrheinische Element, das nicht anders für die Genesis der Plastik eines „Simon Lainberger“ (wenn man diesen umstrittenen Deckbegriff gebrauchen darf), eines Erasmus Grasser, eines Lorenz Luchsperger — um nur einige große Meisternamen zu benennen — entscheidend wurde. Die Berührung mit der andersgearteten Optik der italienischen Kunst blieb aber — wenn man vielleicht von einer gewissen Besonderheit der physiognomischen Prägung absieht — ohne Einwirkung auf die Formung der Schnitzkunst Pachers. Daher auch die Verschiedenartigkeit der Auswirkung Pachers: einerseits die ungeheure Bedeutung seiner Gemälde als Voraussetzung für das Werden eines „neuen Stiles“ in der Malerei, andererseits der auf das Individuelle beschränkte Unterschied, der seine Plastik den Leistungen der hervorragendsten gleichzeitigen oberdeutschen Bildschnitzer ebenbürtig zur Seite treten läßt.

Die entwicklungsgeschichtliche Doktrin einer früheren Kunstgeschichtsschreibung hätte aus dieser Beobachtung gefolgert, daß Pacher vorzüglicher Maler gewesen sei und daß die Plastik in seinem Werke nur eine sekundäre Rolle gespielt habe. Uns scheint eine solche Bewertung falsch — wenn wir nicht sogar dazu neigen, eher das Gegenteil zu behaupten.

Das Verhältnis der oberdeutschen und alpenländischen Plastik des späten Mittelalters zu Italien beruht auf anderen Voraussetzungen. Tirolische Plastik stand solange in einer genetischen Beziehung zur italienischen Plastik, als diese durch wandernde Bautrupps von den lombardischen Bauhütten ausgehend in einer Expansion nach dem Norden begriffen war¹⁾. So stehen die monumentalen Bildwerke der Burg Tirol und des Domes von Innichen im Zusammenhang mit einer Bewegung, die beispielsweise ebenso in Chur und in Salzburg, d. h. also außerhalb der unmittelbaren landschaftlichen Nachbarschaft, Aufnahme gefunden hat. Auch in verstreuten Einzelwerken (wie dem steinernen Gnadenbild einer Maria mit Kind in der Bozner Pfarrkirche) glaubte ich die Äußerung der Wirksamkeit italienischer Ausstrahlungen erkennen zu können, deren Spuren, wie mir scheint, bis Magdeburg gereicht haben.

Seit dem Eindringen der Gotik waren aber nur mehr die oberdeutschen Bauhütten maßgeblich. Es bildete sich eine Sprache, die wesenhafte und innerste Eigenschaften des Deutschen so vollkommen zum Ausdruck gebracht hat, daß die Spätphase dieser Epoche zu einem Moment der reichsten und glanzvollsten Entfaltung der angeborenen künstlerischen Fähigkeiten werden konnte, vorzüglich auf dem Gebiet der Plastik und der Graphik. Das Bild-

¹⁾ G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*. Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'arte VI. Roma 1937.

hauerische entwickelte sich im Rahmen bestimmter, tektonisch gebundener Formgelegenheiten: der Architekturplastik und der Schreinplastik. Sehen wir ab von dem gelegentlichen Italisieren dekorativer Begleitformen (z. B. der muschelförmigen Nischen in der Bekrönung der merkwürdig großartigen Grieser Kirchenväterreliefs), so war gegenständlich und stilistisch in dieser Entwicklungsphase der Unterschied deutscher und italienischer Plastik so tief, daß eine Vermischung — wie sich der Laie die geographische Annäherung als eine prozentual faßbare, schrittweise Durchdringung vorzustellen pflegt — nur bei abseitigen und geringwertigen Arbeiten (Beispiele etwa in Friaul) eintreten konnte, während in den primären und zentralen Leistungen italienisches und deutsches Werk unvermittelt nebeneinander entstanden sind, vollkommener Ausdruck in sich geschlossener Charaktere. Die bis in die Frühzeit des Quattrocento reichenden, verstreuten, selbständigen deutschen Skulpturen in Italien sind meist entweder noch Ausläufer der Steinmetzplastik der über die nationalen Grenzen hinausgreifenden Organisationen der Bauhütten oder sie sind aus ikonischen Zusammenhängen zu erklären¹⁾.

Grundstoff der oberdeutschen und alpenländischen Bildhauerkunst der Spätgotik war das Holz. Die Plastik selbst war projizierender Art. In Italien arbeitete man in Marmor, in Erz, in Terrakotta, in Wachs, während Holzskulpturen überwiegend dekorativer und devotionaler Art waren und es ist kein Zufall, daß wir im vorgerückten 15. Jahrhundert nur innerhalb dieser verhältnismäßig untergeordneten italienischen Holzplastik auf die Spuren deutscher Wanderkünstler treffen²⁾. So arbeiteten 1453 zwei deutsche Meister das Chorgestühl von Castel Nuovo in Neapel. 1457 empfahl die Signoria von Florenz den Bildhauer Johannes Enrici de Alemannia dem Cardinal Colonna „praesertim in crucifixis effingendis“. 1468 hatte Marco Cozzi bei der Herstellung seines glanzvollen Chorgestühls für die Frarikirche in Venedig einen bedeutenden oberrheinischen Bildhauer als Mitarbeiter³⁾. 1493/1500 fertigte der Nürnberger Holzbildhauer Sisto di Enrici Syri zusammen mit

¹⁾ Vgl. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, S. 143. — W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, I. Leipzig, 1937, S. 1. — G. de Francovich, L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso. Ebenda, II. 1938, S. 143. — K. Garzaroli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz, 1941, S. 143. — W. Lotz, Aegidius von Wiener-Neustadt, Statue des hl. Michael in Montemerlo. Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1939/40. — H. Siebenhüner, Deutsche Künstler am Mailänder Dom. München, 1944.

²⁾ A. Doren, Deutsche Künstler im mittelalterlichen Italien. Atti del X. Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma: L'Italia e l'arte straniera. Roma, 1922, S. 158.

³⁾ A. Callegari, Il pulpito gotico di Este. Dedalo IV, 1923/4, S. 689. — G. Otto, Die Reliefs am Chorgestühl der Frarikirche in Venedig. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V., Burg b. M., 1939, S. 173. Übrigens findet sich in Tirol eine parallele Ausstrahlung dieser oberrheinischen Kunst: Die Reliefs an dem Rotmarmortaufstein von 1470 in der Pfarrkirche von Schwaz.

seinem Landsmann Leonardo die geschnitzte und vergoldete Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni für das Grabmal in der Capella Colleoni in Bergamo. Und es ist charakteristisch, daß Vasari die außerhalb dieser Ordnung stehende Rochusfigur von Veit Stoß in Sta. Maria Annunciata in Florenz als ein „miracolo di legno“ bewundert hat.

Was sollte ein in der organisch gewachsenen und konsequent entwickelten, ausdrucksstarken Kunst dieser oberdeutschen Holzplastik groß gewordener Meister wie bei Pacher bei der Begegnung mit der völlig anders gearteten italienischen Plastik gewinnen? Ist es nicht, als hätte — im Gegensatz zu der Rezeptionskraft der Malerei — dieser deutschen Plastik das Organ zur unmittelbaren Aneignung von Anregungen italienischer Plastik gemangelt, erinnert man sich der ganz anderen Problemstellung der Raumplastik und der Statik im Sinn einer neuen „klassischen Kunst“, um die sich beispielsweise Donatello in seinen für das Schaffen einer ganzen Generation entscheidend gewordenen Paduaner Bildwerken bemüht hat? Oder versuchen wir aus dem Rückblick von dem neuen Stil des frühen 16. Jahrhunderts die formalen Voraussetzungen in der vorausgegangenen Epoche zu erschließen, so scheint die Erkenntnis wesentlich, daß die „Renaissance“ etwa der Figuren Peter Vischers am Nürnberger Sebaldusgrab und am Innsbrucker Maximiliangrab oder der Bildwerke Adolf Dauchers in der Augsburger Fuggerkapelle sich nicht aus der unmittelbaren Auseinandersetzung der überkommenen deutschen spätgotischen Bildhauerkunst mit der „arte moderna“ der italienischen Plastik entwickelt hat — wie sich Dürer mit Bellini auseinandergesetzt hat —, sondern selbst eines Mediums bedurfte, nämlich der entwerfenden Kunst des Zeichners und Malers¹⁾. In der Generation Pachers konnten diese Tätigkeiten noch in der Wirksamkeit ein und derselben Person zusammenfließen. Es ist ein anderes Symptom dieser deutschen Renaissancekunst, daß seit der Frühzeit des 16. Jahrhunderts diese Totalität der Tätigkeiten seltener zu werden beginnt und daß — ganz abgesehen von dem allgemeinen Einfluß der neuen Graphik z. B. eines Cranach, Dürer oder Altdorfer auf die Plastik — für plastische Bildwerke häufiger selbständige Entwurfzeichnungen von der Hand eines Malers vorausgesetzt werden. Von Jörg Breu, Hans Burgkmaier, Lukas Cranach, Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber und anderen berühmten Meistern kann man solche Entwürfe nachweisen und die Geschichte des Innsbrucker Maximiliangrabes ist das größte Beispiel für dies Ineinandergreifen des personell getrennten Wirkens von Maler und Bildhauer, wobei der Maler zum Mittler des Neuen geworden war.

¹⁾ Vgl. Th. Müller, Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauerwerkstatt der Spätgotik. Festschrift für Hans Buchheit. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F., XIII, 1938/9, S. 66.

Die Ursache dieses Kontrastes kann nicht allein in den äußeren Umständen der Technik, des Materiales oder der zweckgebundenen Formgelegenheit gefunden werden. Diese Momente sind von sekundärer Bedeutung, gemessen an der größeren Bedeutung des unverbrauchten Vorrates eigenwilliger, plastischer Phantasie, mit der die deutschen Bildhauer der Welt der italienischen Renaissance gegenübergetreten sind, und es ist deshalb auch kein Zufall, daß es in der Entwicklung des 16. Jahrhunderts nicht zu einer Wiederholung jener Krisis gekommen ist, welche die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts beim Eindringen französischer Gotik erfahren hat. Vielmehr setzt sich der Eigensinn dieser Spätgotik in der bewegten Stilisierung der Körperplastik eines Hans Leinberger fort und wirkt als eine manchmal gewissermaßen heimliche Tradition weiter bis zur Wiederbelebung des Schnitzers in der frühbarocken Skulptur eines Hans Degler, Jörg Zürn oder Bartholomäus Steinle (man denke an dessen Hochaltar in Stams!). Nicht anders war es bei Michael Pacher die Erfülltheit von eigenen, großartigen Formvorstellungen, die ihn als Bildhauer für die lehrhafte Auswertung von Eindrücken italienischer Plastik unfähig gemacht hat.

Die Ausbreitung der in Pachers Werkstatt ausgebildeten tirolischen Bildhauer ist noch ungenügend erforscht. Immerhin ermöglichen topographische Arbeiten und Einzelfunde eine ziemlich klare Scheidung der wichtigsten Zentren. Es war in Tirol ja nicht wie in den „Großstädten“ — etwa in Augsburg oder in Nürnberg — eine von kommerziellen Zufällen abhängige, variable Produktion, sondern ein konservativ sich vererbendes Handwerk, zu dessen einheimischen Kräften bei besonderen Anlässen von auswärts berufene Meister traten, soweit man sich nicht des Importes aus größeren süddeutschen Handelsplätzen bediente.

Als Brunecker Arbeit gehört in die unmittelbare Nähe des Frühwerkes von Pacher die Wachsfigur eines knienden Grafen von Görz aus der Kirche von St. Sigmund im Pustertal im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck¹⁾, schwerer noch und kubischer als die Sitzfiguren des Grieser Altares, ihnen aber vor allem im physiognomischen Ausdruck durchaus verwandt, zugleich noch anklingend an die formenstrenge Tradition Brunecker

¹⁾ Abbildung: Zeitschrift „Tirol“, II. Folge, Heft 12/13 (Innsbruck, 1930). Die Figur stand ehemals in St. Sigmund seitlich des Hochaltars, wie aus der Beschreibung Anton Roschmanns („Von Brauneggen und dero Gegenden“, 1747, Ferdinandeum Innsbruck, Mscr. Dipauli) hervorgeht und hatte, wie eine beigelegte Zeichnung beweist, den pelzverbrämten Hut (als Votant!) vor sich am Boden liegen. Vgl. J. J. Staffler, Tirol und Vorarlberg (1841), II, 2, S. 225. Über das Besondere der Wachsplastik siehe: R. Stiaßny im „Kunstfreund“, N.F. 16 (1900), S. 73, J. von Schlosser im „Jahrbuch der Sammlungen des allh. Kaiserhauses“, XIX, 1910/11, S. 207, A. Warburg, Gesammelte Schriften, I, S. 116.

Plastik, wie sie sich in dem Stephanus aus dem Weitental im Münchner Nationalmuseum und in der Valentinsfigur von Pfalzen am besten darstellt. Auch das Modische des Gewandes legt eine Datierung der Wachsfigur um 1470 nahe, sodaß man den dargestellten Votanten (ursprünglich war ein Wappenschild beigefügt) mit dem (seit 1462 regierenden) Grafen Leonhard von Görz zu identifizieren haben wird.

Naturgemäß ist der Pacherische Charakter in Arbeiten seiner örtlichen Nachfolge in Bruneck besonders stark ausgeprägt, wenn auch behaftet mit dem Signum des Sekundären. Das Schulmäßige erschwert die Unterscheidung der Individualitäten. Eine deutlich erkennbare Gruppe schart sich um den Sonnenburger Altar im Brunecker Museum. Dazu gehören unter anderem das ebenfalls aus Sonnenburg stammende Relief mit der Darstellung der Laurentiusmarter im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum¹⁾, der Königl-Altar im Germanischen Museum in Nürnberg, das Altarrelief mit der Darstellung des Papstes Sixtus im Bayerischen Nationalmuseum, ein Votivrelief in Münchner Privatbesitz. Vielleicht von anderer Hand zwei besonders reizvolle Predellenfiguren heiliger Könige aus dem Ladinischen, früher in Innsbrucker Privatbesitz und das Anbetungsrelief in Mühlen bei Taufers. Charakteristische Arbeiten sind ferner der Crucifixus in der Pfarrkirche von Lienz, die drei Halbfiguren einer Erbärmdegruppe in Enneberg, die Schreinformen von St. Walburg bei Taufers. In allen diesen Arbeiten triumphiert die gleiche Freude am Schnitzerischen. Eine starke Empfindung für das Körperliche verbindet sich mit linearer Schärfe der Formumreißung. Es ist nicht die zarte und weiche Gestaltungsweise der späten Pacherplastik, die sich hier fortsetzt — man denke nur an die breite, tonige Modellierung der Johannesschüssel im Ferdinandeum —, vielmehr ist die knappe Stilisierung der Grieser Altarreliefs vorausgesetzt. Die aufgezählten Schulwerke stammen alle noch aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Seit 1501 ist in Bruneck der Bildhauer Michael Part als selbständiger Meister nachweisbar. Möglich, daß er nach Michael Pachers Weggang von Bruneck seine Werkstatt übernommen hat²⁾. Daß er 1516 den Auftrag für den neuen Hochaltar der Brunecker Pfarrkirche übertragen bekommen hat, beweist jedenfalls, daß er in dieser Zeit die bedeutendste Kraft gewesen ist.

In Brixen war Hans Klocker der führende Bildschnitzer im späten 15. Jahrhundert. Die Rechnungen des Brixner Kapitelamtes gewähren den

¹⁾ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Neuerwerbungen, 1938/39, Nr. 17.

²⁾ E. Hempel, Michael Pacher, Wien, 1931, S. 84. R. Stiaßny, Michael Pachers St. Wolfgang Altar (Wien, 1919), S. 222, weiß — ohne Quellenangabe — als zweiten Namen noch einen damals ebenfalls in Bruneck tätigen Bildschnitzer Christ. Permeser zu benennen.

besten Einblick in das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber. Es nehmen hier jeweils für eine längere Zeitspanne bestimmte Künstler eine gewisse Monopolstellung für die Übernahme von Aufträgen ein. Bis zu seinem Tod 1476 ist es „Meister Lienhart“, dessen Wirksamkeit man mit dem Stil der Gemälde und Skulpturen des sogenannten Jakob Sunter gleichsetzen kann. Im selben Jahre 1476 erfolgte die Ersetzung durch „Hans Maler“. In den aufschlußreichen, von Karl Moeser in der Brixner Hofregistratur gefundenen „Fürderbriefen“ des Bischofs Georg Golser¹⁾ wurde 1474 für die Ausführung einer Tafel in der Pfarrkirche von Völs dem dortigen Probst zuerst der Maler Jörg von Nürnberg, in einem Nachtrag Meister Lienhart empfohlen, dann 1482 für den gleichen oder einen anderen Altar Meister „Hanns Klöckl Bildsnitzer“ „unser burger mit seiner getrewen und künstlichen arbeit hoch berüembt“. Sollte es sich dabei vielleicht um jenen Auftrag gehandelt haben, den der Kirchprobst von Völs schließlich doch unter Mißachtung der Fürsprache des Brixner Bischofs (dessen Diözese er gar nicht zugehörte) der näher gelegenen Bozner Werkstatt jenes Bildschnitzers Nartzis vergeben hat, dessen Namen auf dem noch heute bewahrten Flügelaltar von 1488 zu lesen steht?

Hans Klocker ist die bedeutendste Persönlichkeit, deren Eigenart wir unter den Bildschnitzern der Pacherschule erkennen können. Seine Anbetungsgruppe aus der Pfarrkirche von St. Leonhard in Passeier, die großen Schreinfiguren aus Villnöß im Germanischen Museum in Nürnberg, eine Leonhardsfigur aus Stern im Gadertal, ehemals in der Sammlung Dr. Figdor (Versteigerungskatalog 1930, Nr. 229), eine Georgsfigur aus Brixen im Deutschen Museum in Berlin, der Anbetungsaltar im Brixner Franziskanerkloster, die Diözesanpatrone und der Grablegungschristus im Brixner Diözesanmuseum sind — um nur die wichtigsten Beispiele aufzuzählen — die Zeugnisse einer so monumentalen Stilistik und zugleich Ausdruck eines so feinen Naturgefühles, daß ich nicht zögere, in Hans Klocker auch jenen „pictor“ zu erkennen, dem 1481 „pro formulari ymaginem scete agnetis“, d. h. für den Entwurf oder das Modell jener Pacher ähnlichen, köstlichen Arbeit der Reliquienbüste einer hl. Agnes des Brixner Goldschmiedes Valentin Schauer im Brixner Domschatz vom Kapitelamt die Summe von zwei rheinischen Gulden bezahlt wurde²⁾.

Im Unterschied von der konservativeren Haltung der Brixner Plastik hatten in Bozen entsprechend der großen kommerziellen Bedeutung dieses Umschlagplatzes schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts auswärtige

¹⁾ Siehe Anhang S. 91 f.

²⁾ J. Walchegger, Über die Kunst mittelalterlicher Goldschmiede in Brixen, Kunstfreund, 1905, S. 12.

Kräfte einen breiteren Raum eingenommen¹⁾. Die Hauptwerke der hier beheimateten Bildschnitzer der Pacherschule haben einen weicheren Klang. Es ist, als wären die Figuren der Schreine nicht aus so hartem Holze geschnitzt. Dies gilt von den großen Altarwerken in der Bozner Franziskanerkirche und in der Pfarrkirche von Pinzon, dem Altar aus der Traminer Valentinikirche im Münchner Nationalmuseum und der prachtvollen Marienfigur des alten Hochaltars der Pfarrkirche in Kaltern, zu der auch eine Stephanusfigur in der Sammlung Dr. Figdor (Versteigerungskatalog Nr. 241) gehört hat. Ferner eine stattliche sitzende Maria im Bozner Museum. Dem schon erwähnten Völser Werk des Meisters Nartzis tritt der Marienaltar in San Martino di Primiero zur Seite. Die Wirksamkeit des Meisters Nartzis scheint sich in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts auf Jörg Arzt (Flügelaltar in St. Giuliana bei Vigo di Fassa, datiert 1517) vererbt zu haben.

Anders waren die Voraussetzungen im Burggrafenamt, im Vintschgau, im oberen Eisacktal und im Inntal. Hier waren die Durchflutung mit Anregungen süddeutscher Kunst und insbesondere die Zuwanderungen und der Import aus Schwaben so stark und so anhaltend, daß es schwer ist, in dem erhaltenen Bestand spätgotischer Bildwerke das Elementare des Einheimischen eindeutig zu erkennen. Klar steht der tirolische Charakter beispielsweise für Werke wie den Flügelaltar aus Grins im Deutschen Museum in Berlin, die große sitzende Madonna aus Absam und den thronenden Eligius aus Schwaz im Landesmuseum Ferdinandeum oder für das Altarwerk des Hans Schnatterpeck in der Pfarrkirche von Lana. Schon in der Ausstrahlung der schwäbischen Bauhütten des 14. Jahrhunderts²⁾ war jener Weg vorgezeichnet, den später Altarschreine und Künstler aus den oberschwäbischen Reichsstädten nach Tirol wandern sollten. Zur Umreißung der Breite dieses Zustromes möge die Aufzählung der wichtigsten Bildhauernamen und Bildwerke genügen: Hans Multscher aus Ulm in Sterzing, Hans Ratold von Augsburg in Stams, Ivo Strigel von Memmingen im Vintschgau (ferner von ihm Flügelreliefs in Sanzeno am Nonsberg, ein Predellenrelief aus Meransen im Pustertal im Brixner Museum), Ulrich Glurer von Augsburg in Seefeld, Ulrich Vaist von Landsberg in Georgenberg und in Schwaz³⁾, Jörg Lederer von Kaufbeuern im Vintschgau,

¹⁾ Vor allem als Ausdruck der inneralpenländischen Verbindungen wichtig ist die Verdingung des Hochaltars der Bozner Pfarrkirche 1421 an Hans von Judenburg. — Übrigens habe ich zu den durch ihre Renovierung leider sehr entstellten Bildwerken des Altars in Deutschnoven das zugehörige, in alter Fassung erhaltene Relief einer Gruppe von Joachim und Anna im Kunstmuseum von Zagreb gefunden.

²⁾ Vgl. O. Kletztl, Das Leitacher Törl an der Pfarrkirche von Bozen. Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, 1938, S. 615.

³⁾ Mit den heute noch in der Schwazer Pfarrkirche bewahrten Schreinfiguren einer Anna-selb-dritt mit Assistenzfiguren stimmt stilistisch eine aus der „Fuggerkapelle“ (?) in Schwaz stammende Heimsuchungsgruppe in Privatbesitz überein

Hans Daucher von Augsburg in Bozen. Aus der Werkstatt des jüngeren Syrlin in Ulm stammt der Meister der geschnitzten Predellengruppe des 1509 datierten Flügelaltars des Sterzinger Malers Matheis Stöberl in Mareit. Und Jörg Kölderer hat selbst auf der jetzt im Wiener Kunstgewerbemuseum befindlichen Figurengruppe¹⁾ den Namen seines aus Füssen stammenden Mitarbeiters Andreas Pranberger verewigt, in dem man wohl den Bildschnitzer vermuten darf, je mehr sich Kölderer persönlich als Maler und Unternehmer erkennen läßt. Nimmt man dazu die vermutlich fränkische Abkunft von Christoph Geiger, dem Meister der großartigen Lienzer Rotmarmorgrabsteine, und die gelegentliche Beauftragung eines Erasmus Grasser, eines Wolfgang Leb und des Veit Stoß mit Arbeiten für Schwaz, so gewinnt man den Eindruck, daß diese westlichen und nördlichen Landesteile von Tirol — ganz abgesehen von dem Künstlerkreis des Kaisers Maximilian! — eine sehr große Anziehungskraft auf die oberdeutschen Künstler ausgeübt haben. Rechnet man dazu die bedeutende künstlerische Eigenbegabung des Landes, so ergibt sich das Bild einer sehr vielfältigen Kräftegruppierung, die sich aus den wirtschaftlichen Verhältnissen entwickelt hatte: aus dem sehr starken Durchgangsverkehr und seinen Ablagerungen und aus der durch die Ausbeutung des „Bergsegens“ im späten Mittelalter geförderten Bildung neuer örtlicher Schwerpunkte.

Daraus ergibt sich auch die Schwierigkeit der Beurteilung gewisser Gruppen der tirolischen Bildhauerkunst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Ph. M. Halm hat z. B. bereits den Werkstattkreis des Meisters des Barbara-Altars der Gossensaßer Knappschaftskapelle und des Meisters des Sterzinger Leuchterweibchens dargestellt und den Zusammenhang dieser Plastik mit dem sogenannten Donaustil nachgewiesen. Der Umfang dieser Stilgruppe läßt sich noch beträchtlich erweitern. Er erstreckt sich ins Oberinntal, in die Brixner Gegend und über das ganze Pustertal. Noch ist aber nicht auszumachen, wo der Mittelpunkt dieser Produktion, in die Überlieferungen der heimischen Pacherschule einmünden, zu suchen ist. Spannen sich von hier aus nicht Fäden zu den in dieser Zeit besonders produktiven, überwiegend von Salzburg abhängigen, ostalpenländischen Werkstätten, deren Wirksamkeit leider immer noch sehr wenig erforscht ist? Den betont malerischen Charakter dieser Stilrichtung in Tirol zeigen beispielsweise zwei merkwürdige Relieftafeln einer Kreuzabnahme und einer Beweinung

(Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, München, 1895, S. 27, Versteigerungskatalog der Sammlung Th. Ströfer, Nürnberg, 1937, bei J. Böhrer, München, Nr. 280). Der schwäbische Charakter dieser Arbeiten wurde von K. von Radinger (Altbayerische Monatsschrift, XIII, 1915/16, S. 23) m. E. mit Recht betont.

¹⁾ Ph. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, II (Augsburg, 1927), S. 76.

Christi im Brunecker Ursulinerinnenkloster, wichtig vor allem deshalb, weil das eine dieser Reliefs nach der Vorlage von Altdorfers Holzschnitt der Kreuzabnahme (B. 31) gearbeitet ist. Diese kompositionellen Quellen des sogenannten Donaustiles treten nun mehr und mehr an die Stelle der überlieferten Prägnungen der Pacherschule. So war es irreführend, daß man ein Hauptwerk dieser Epoche, den 1520 datierten Hochaltar von Heiligenblut durch die willkürliche Taufe auf den fiktiven Namen Ablinger ausschließlich als Exponent der Pacherschule erklären wollte. Wie sehr in dieser Zeit Kärntner Plastik in das obere Pustertal übergegriffen hat, können am besten die zwei stattlichen Ritterfiguren (Hl. Oswald und Sigmund) aus Sillian im Landesmuseum Ferdinandeum zeigen.

Meine Absicht ist es nicht, hier einen gedrängten entwicklungsgeschichtlichen Abriß zu bieten. Der Raum würde nicht einmal zu einer Registrierung des Wichtigsten genügen. Vielmehr ist es nur die Absicht dieser Skizze, die Problemstellung der Forschung aufzuzeigen. Ich hoffe, daß die von Erich Strohmer vor nun bald drei Jahrzehnten und von mir vor zwei Dezennien durchgeführten topographischen Arbeiten zur Geschichte der tirolischen Plastik trotz der derzeitigen Schwierigkeiten einmal doch noch systematisch ausgewertet werden können. Die Ausbreitung des Materiales ist aber, wie mir scheint, eine sekundäre Sorge. Ebenso die Bearbeitung der archivalischen Quellen, von der noch die Klärung mancher Frage erhofft werden darf. Das Wichtigste scheint mir zunächst die bisher vernachlässigte Einordnung der tirolischen Plastik in den Gesamtzusammenhang der gleichzeitigen alpenländischen Produktion zu sein und die Erforschung von deren landschaftlicher Gliederung. Die Geschichte der deutschen Kunst hat aus der „Dialektforschung“ großen Nutzen gezogen und sich ein feines Organ für die Unterscheidung rheinischen, fränkischen, schwäbischen, bayerischen, österreichischen Wesens geschaffen. Ebenso muß es möglich werden, die besondere Klangfarbe der alemannisch-schweizerischen, der tirolischen, kärntnerischen und steirischen Plastik aufzuzeigen. Auch innerhalb dieser Landschaften wird man auf Grund konstanter Lebensbedingungen gewisse gleichbleibende, örtliche Unterscheidungen erkennen können. Eine solche „Stammeskunde“ der spätmittelalterlichen Plastik in den Alpenländern begegnet besonderen Schwierigkeiten, weil die Bergwelt allerorts dem kulturellen Schaffen nur einen schmalen Raum an der Grenze zu lebensleerer, unendlich scheinender Weite gewährt hat. Diese Gegensätze schufen wandelbare Bedingungen des Psychischen. Sie spiegeln sich in dem Kontrastreichtum des künstlerischen Schaffens, das Härte, Verslossenheit und Schwerblütigkeit gleichzeitig neben Milde und Sinnesfreude aufscheinen läßt. — In deutschen Talschaften nicht anders als in italienischen. Haben nicht die geschnitzten lombardischen

Passionsreliefs in Varese¹⁾ — um nur einige wenige Beispiele dieser bisher kaum gewürdigten Kunst hervorzuheben — eine alpenländische Knorrigkeit, die der Italiener des Flachlandes nicht mehr lieben konnte, hat nicht die prachtvolle, geschnitzte Beweinungsgruppe im judikarischen Condino eine herbe, „gotische“ Gefühlsbetontheit des Ausdruckes, die der offenbar als Vorlage vorausgesetzten Komposition Giovanni Bellinis nicht eigen gewesen ist?

Die paß-staatliche Organisation ließ in den Alpenlandschaften ein allorts ähnliches Verhältnis von eigenem Schaffen und Import der Randlandschaften entstehen, das in dem Verlauf von politischen und Diözesangrenzen, in der Erstreckung der Verkehrswege und der Verteilung der Liegenschaften und Produktionszentren (Bergbau!) begründet ist. Von der Gemeinsamkeit dieser Voraussetzungen wird die Forschung ausgehen müssen, wenn sich der Blick auf die größeren Komplexe inneralpenländischer Zusammenhänge weitet²⁾. Gehört beispielsweise der romanische Crucifixus aus dem steirischen Gaal in seinem Wesen nicht zu der gleichen „Familie“ wie der trauernde Johannes einer Walliser Kreuzigungsgruppe in Züricher Privatbesitz?³⁾

Michael Pachers Namen war im 19. Jahrhundert zu einem Sammelbegriff der alpenländischen Plastik geworden. Der Kunsthandel hat dazu beigetragen, aus dem Alpengebiet abgewanderte Bildwerke beinahe unterschiedslos als tirolisch auszugeben. Auch heute noch harret der Forschung die Aufgabe, in diesem großen und eigengesetzlichen Bereich durch kritische Auswertung aller Quellen die Individualitäten der landschaftlichen und der persönlichen Kräfte zu scheiden. Erst auf diesem Hintergrund wird die volle Bedeutung von Pachers hervorragender Kunst in ihrer ganzen Lauterkeit begreiflich werden.

¹⁾ M. Salmi, *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna. Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino* (Milano o. J.), S. 151.

²⁾ Vgl. E. Poeschel, *Die Kunst in Graubünden. Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, VIII (Basel, 1937) — V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (Torino, 1939).

³⁾ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, *Neuerwerbungen 1938/39*, Nr. 4 — Garzaroli von Thurnlackh, a. a. O., S. 14 — J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I (Frauenfeld-Leipzig, 1936), S. 254.

Anhang

Brix. Hofregistratur, Bd. 3, f. 104', 105.
(Bischof Georg Golser, 1472—82.)

Georgius dei gracia eps. Brixinensis.

Salutem in domino. Honorabilis et religiose in Christo nobis dilecte. Es ist für uns komen der erber Jörig von Nürnberg maler und hat uns zu bekennen geben, wie der Kirchprobst ze Vels mit im in Tiers geredt hab, wie man fürgenomen hab, daselbs ze Vels in die pharrkirchen ain tafel lassen ze machen, ob er sich der arbeit solhe tafel ze machen annemen wolt und die weste zu volbringen, und daz er an dich furdrung mocht gehaben, solichs er sich verwilligt hab. Nu ist uns der benant Jörig maler für guten arbaiter seins handtwerckhs berümet und gelobt. Darumb begern wir an Dich, daz Du im geholffen seyst und in gen den nachpern furderst, damit im die tafel zu machen empholhen werde, doch daz du dich mitsampt den nachpern gen im zu solher arbeit, die zu volbringen, wie ew dann gut und notdurfft wil beduncken, versorget und versehet. Daran tust Du uns gut gevallen. Datum Brixine in die invencionis sancte crucis a. D. etc. lxxiii.

Honorabili et religioso in Christo nobis dilecto magistro Petro plebano in Vels.

(Nachtrag):

Venerabilis magister Petre, amice carissime. Als ich euch am nagsten geschriben hab von ains (fehlt: malers) wegen von Nurnberg und der tafel so gemacht sol werden, nu ist mir nit ze wissen tan, das vormaln mit Lienh(arten) aiden des malers zu Brixsen rede darumb geschehen sein. Wie dem allem hiet der geschriben habe, so wär mir ye gemaint, das maister Lienh(art) gefürdert werde, den ich halte für ain aufrichtigen gewissen man und im mit sundern g(naden) genaigt bin. Das hab ich euch nit wellen unverschundet lassen.

Georgius episcopus manu propria.
Brix. Hofregistratur, Bd. 3, f. 684'.
(Bischof Georg Golser.)

Maister Hannsen Klöckhl pildsnitzer fürderbrief.
An Leonh(arden) Vels.

Elder lieber getrewer. Uns hat anbracht unser getrewer maister Hanns Klöckl pildsnitzer, unser burger ze Brixsen, wie die gemain pharrmenig ze Vels got dem almechtigen ze lob und ze ere und zu zire der bemelten pharrkirchen ain tafel ze machen lassen in willen sein und fürgenomen haben. Wann uns aber der bemelt unser burger mit seiner getrewen und künstlichen arbeit hoch berüembt und des mermalen mit warhait bericht, deshalben wir im mit sundern gnaden und fürdrung genaigt sein, hyerumb begeren wir an dich mit ernstlichem vleyß, du wellest von unsern wegen bey den bemelten pharrleuten daran und geholffen sein, damit im sölhe arbeit zuesteen müge und angedingt vor allen andern umb unsern willen werde. Die selb arbeit sol der obgemelt maister Hanns nach aller notürfft hie inn unser stat Brixsen oder in der obgenanten zue volbringen. Und zweifelt uns nicht, er werde sich auch in sölher arbeit und allen andern sachen deshalben nach allem willen der bemelten pharrleudt dermassen beweisen und halten, damit er sölher seiner arbeit lob und die kirchen nutz und ere und die pharrleut gantz gurt genüegen und wolgefallen erlangen mügen und haben werden. Darinn wellest allen vleys ancheren, damit er diser unser geschriff hierinn bey dir und denselben (fehlt: pharrleuten) enphinden werde genossen ze haben. Daran tuest Du uns sunder guet gevallen widerumb mit gnaden ze erkennen. Geben ze Brixsen an sambstag vor Concepcionis Marie anno etc. lxxxii do.

Zusatz

Diese Aufzeichnungen hat uns Herr Dr. Karl Moeser in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt. Zur Auswertung ist zu sagen:

Die Gemeinde von Völs am Schlern hatte sich in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts eine neue Pfarrkirche errichtet, einen sehr reizvollen spätgotischen Bau, dessen Entstehungsvorgang sich bis in das frühe 16. Jahrhundert erstreckte. Um die bei der Neuausstattung des Innenraumes zu vergebenden Aufträge bewarben sich die Künstler. Offenbar hatte sich zuerst Meister Lienhart von Brixen um den Auftrag der „Tafel“, d. h. wohl des Hauptaltars bemüht. Meister Lienhart wird in den seit 1460 erhaltenen Rechnungen der Brixner Domfabrik bis zu seinem Tod 1476 als „pictor Leonhardus“ fortgesetzt mit Arbeitsaufträgen bedacht. Außerdem wissen wir, daß er 1469/72 die „Tafel“ für die Frauenkirche auf Säben geliefert hat. Er war Inhaber einer Werkstatt, in der gemalt und geschnitzt wurde. Sein Werk ist mit einer stilistisch seit dem Anfang der 40er Jahre in Brixen und seiner Reichweite nachweisbaren Gruppe von Malereien und Schnitzereien zu identifizieren. Seine bevorzugte Stellung erlaubte es ihm, sich beim Bischof in Erinnerung zu bringen, als er erfuhr, daß dieser dem Völser Kirchprobst den Maler Jörg von Nürnberg für das dort geplante Altarwerk empfohlen hatte (1474). Mag sein, daß dieser Altar damals gar nicht zur Ausführung gekommen ist. Solche Verzögerungen sind bei Vergebung und Ausführung spätgotischer Altarwerke öfter zu beobachten. Oder war es ein anderer Altar in dieser Völser Pfarrkirche, um dessen Beauftragung sich der Brixner Bildschnitzer Hans Klöckl 1482 beim Brixner Bischof als Fürsprecher beim Kirchprobst zu Völs bewarb? Von diesem Meister Hans Klocker hat sich in der Urkundensammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (Nr. 477) aus dem Jahre 1486 der Auftrag für den Fronaltar der St. Leonhardskirche im Passeier samt Quittungen für geleistete Zahlungen von 1488 und 1490 erhalten (Zeitschrift des Ferdinandeums, 1897, S. 304). In dem Schrein war als Hauptbild eine Geburt Christi dargestellt, deren Marienfigur aus der Sammlung Dr. Figdor in das Wiener Kunsthistorische Museum gelangt ist, während sich die zugehörige Figur des hl. Joseph im Deutschen Museum in Berlin befindet (vgl. Th. Müller in „Berliner Museen, Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen“, L, 1929, S. 62, „Zeitschrift für Bildende Kunst“, LXIV, 1930/31, S. 225). Ob der „Förderbrief“ für Hans Klocker in Völs Erfolg gehabt hat? Wir wissen es nicht. Erhalten ist dort ein Flügelaltar, der laut Inschrift von dem Bozner Bildschnitzer Nartzis 1488 fertiggestellt wurde. Nach zeitweiliger Abstellung in der Filialkirche Ums ist er erst 1902 in der Pfarrkirche von Völs wieder aufgestellt worden, leider mit einem stark veränderten Aufbau. Sein ursprüngliches Aussehen wurde von A. Sparber im „Schlern“, XI (1930) bei S. 199 abgebildet.

(Anschrift des Verfassers: München 13, Friedrichstraße 3)

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): Müller Theodor

Artikel/Article: [Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols. 79-92](#)