

DIE MARIENKRÖNUNG AUS TSCHENGELS IM GERMANISCHEN  
NATIONALMUSEUM UND ANDERE PROBLEME DER GESCHICHTE  
DER SPÄTGOTISCHEN SKULPTUR IN TIROL

*Theodor Müller*

Der Chorbau der Bozener Pfarrkirche und seine Monumentalplastik waren in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts Filiationen der Augsburgener Parler-Hütte gewesen. Als Meister können Martin Schiche und sein Bruder Peter, *Steinmetz von Augsburg*, vermutet werden<sup>1</sup>. Es scheint für die Wandlung der künstlerischen Situation nach der Jahrhundertwende kennzeichnend, daß der Bozener Kirchpropst Heinrich Schidmann sich bei der Vergebung des repräsentativen Auftrages für die Raumausstattung dieses Chores, nämlich für die „Tafel“ des Hauptaltars, nicht wieder nach Schwaben, sondern an alpenländische Meister wandte, und zwar an *Hans Masolt, Maler von Hall, und seinen Eidam Meister Peter, gesessen zu Brixen*<sup>2</sup>. Selten haben wir das Glück, eine so gesicherte Angabe zu besitzen und doch ergeben sich bei der Auswertung merkwürdige Probleme. Wenn wir nämlich schon Grund haben anzunehmen, daß das Bildwerk dieser Bozener „Tafel“ aus Skulpturen und Gemälden bestehen sollte, so möchte man überlegen, ob, da Hans Masolt in diesem Zusammenhang ebenso wie im Arlberger Bruderschaftsbuch<sup>3</sup> „Maler“ genannt wird, sein Schwiegersohn „Meister“ Peter vielleicht Bildschnitzer und „Altararchitekt“ gewesen ist. Außerdem gibt es, soweit ich sehe, im Bereich der Überlieferungen solcher Wirksamkeiten kein zweites Beispiel dafür, daß ein Altarauftrag an zwei in zwei Städten seßhafte Künstler vergeben wurde. Beide Meister haben laut Schreiben vom 21. Juli 1422 diesen Auftrag *eingetretener Hindernisse wegen* zurückgegeben. Schon am 26. Dezember 1421 hatte der Kirchpropst die gleiche Aufgabe bereits Meister Hans Maler von Judenburg übertragen. Ob der Diskrepanz der Daten darf man wohl annehmen, daß sich zwischen dem Auftraggeber und den Meistern in Hall und in Brixen eine unüberwindbare Dissonanz ergeben hat. Über das Wirken beider Meister ist sonst nichts bekannt.

In einer Studie über „Judenburg, eine Stätte alpenländischer Plastik“ hat E. Hempel<sup>4</sup> die überlokale Bedeutung der in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts in Judenburg geübten künstlerischen Handwerke aufgezeigt. Durch den Burgsitz bestand Verbindung zum steirischen Landesfürstentum. Die urkundlich überlieferten Daten zu Leben und Werk des Hans Maler zu Judenburg, gesichert nur aus den Jahren 1403 bis 1424, hat Fr. Popelka<sup>5</sup> kritisch untersucht und betont, daß eine Identifizierung mit dem Judenburger Bürger Hans Parlierer und damit eine Tätigkeit auch als Bildhauer und als Baumeister nur eine hypothetische Annahme ist<sup>6</sup>.

Für das Ansehen dieses nach 1421 durch Hans von Judenburg geschaffenen Choraltars der Bozener Pfarrkirche könnte — allerdings wieder in einer höchst ungewöhnlichen Weise — der Umstand zeugen, daß 1471, als beauftragte Bürger der Gemeinde Gries bei Bozen mit Michael Pacher, *Maler von Brawneggk*, einen Vertrag mit sehr exakten Detailangaben über die Lieferung *einer Tavel* in Unserer Frauen Pfarrkirchen zu Gries geschlossen haben, unter anderem ausbedungen wurde: *In der Tavel vnnser lieben Frawen Kronung In aller der massen als in vnnser frawen pharrkirchen In der Tavel ze Boczen stet vnd an die seiten Sannd Michl und sannd Erasm*<sup>7</sup>. In diesem Kontrakttext gehen voraus die Angaben der geforderten Bilddarstellungen *Im Sarch* und auf den *flugl des Sarchs* (inwendig und außen). Es folgen die Angaben der vorgeschriebenen Darstellungsthemen der *geschniten* und der *gemalt pild* auf den Flügeln des Schreines. Deshalb meine ich, daß sich dieser Text auch hinsichtlich der Darstellung im Schrein auf die Präzisierung des Darstellungsinhaltes bezogen haben muß. Wenn dabei zugleich verlautet, Pacher müsse sich *In aller der massen* an eine Darstellung *In der Tavel In vnnser frawen pharrkirchen ze Boczen* halten, so kann es sich wohl nur um ein allen am Vertrag Beteiligten zweifelsfrei bekanntes Hauptwerk, nämlich das Altarwerk des Hans von Judenburg, gehandelt haben.



1 Hans von Judenburg: Krönung Mariae; alte Aufstellung. Nürnberg, German. Nationalmuseum

Alles spricht dafür, daß 1471 in dem Vertrag für den Grieser Altar Pacher eine „thematische“ Vorbildlichkeit des ein halbes Jahrhundert älteren Choraltars des Hans von Judenburg in der Bozener Pfarrkirche auferlegt wurde und nicht von der künstlerischen Vorbildlichkeit eines von Pacher selbst früher für die Bozener Pfarrkirche geschaffenen Flügelaltars die Rede sein kann<sup>8</sup>. Dies wäre ein Bezug, für den, wie mir scheint, in der Vorstellung dieser Zeit bei einem Rechtsakt kein Platz war. Was mag nun aber der Terminus *In aller der massen* bedeuten? Jedenfalls nicht die äußere Dimension. Denn diese resultiert aus den räumlichen Gegebenheiten und es wäre unverständlich, wenn im Vertrag die Forderung eines maßstäblichen Bezuges zu dem Bozener Choraltar mitten unter der Aufzeichnung der Darstellungsinhalte erscheinen würde. Vielmehr glaube ich, daß es sich um eine Forderung handelt, die auf die Art und Weise der kompositionellen Darstellung der zentralen Marienkrönung abzielt. Denn für dieses Thema gab es damals bereits mehrere Darstellungstypen. Eine Begründung dieser Forderung, das Beispiel des Bozener Altars zu befolgen, ist zumeist in der Einbürgerung von dessen Bildvorstellung im örtlichen religiösen Volksglauben zu vermuten. Es handelt sich, wie ich meine, jedenfalls nicht um einen Fall von künstlerischer Retrospektive<sup>9</sup>. Allerdings verringert ein solcher Erklärungsversuch nicht die Problematik der Deutung der Gegebenheiten.

Ob der Seltenheit der zweifelsfreien Verbindungsmöglichkeit eines überlieferten Künstlernamens mit erhalten gebliebenen Kunstwerken des frühen 15. Jahrhunderts hat die Vorstellung des Werkes des Hans von Judenburg in der Kunstforschung eine starke Faszinationskraft ausgeübt. 1947 hat N. Rasmus nachgewiesen, daß die Flügelreliefs dieses



2 Hans von Judenburg: Krönung Mariae; Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung

Bozener Choraltars in der Pfarrkirche von Deutschnofen bei Bozen bewahrt sind<sup>10</sup>, und daß auch der geschnitzte Taufsteindeckel in Deutschnofen aus der Bozener Pfarrkirche und aus der Werkstatt des Hans von Judenburg stammen dürfte. Allerdings ob Übermalungen in einem erschreckenden Zustand. Dem gleichen Zusammenhang haben auch ein in schöner Ursprünglichkeit erhaltenes Verkündigungsrelief im Bayerischen Nationalmuseum München und das Relief der Begegnung von Joachim und Anna im Kunstgewerbemuseum Zagreb zugehört, ferner ein weiteres Relieffeld des Taufsteindeckels im Bayerischen Nationalmuseum, zwar Fragmente, aber mit originaler farbiger Fassung und Vergoldung. Um so wichtiger war dann Rasmus Überlegung, die Marienkrönung des Schreines könne mit der hervorragend bewahrten Gruppe identisch sein, die aus Tschengels (Vintschgau) in das Germanische Museum gekommen ist (Abb. 1). In der Ausstellung „Gotik in Tirol“ im Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 1950 wurden zu dieser Marienkrönung die Statuen eines Johannes des Täufers und eines Hl. Bischofs des Schnütgen-Museums Köln (einst aus Sterzing erworben) als Flankenfiguren aufgestellt<sup>11</sup>. Die stilistische Konsonanz innerhalb dieser Werke war überzeugend, und es war eine Versuchung, sich vorzustellen, daß im Rahmen des Bozener Altarschreines die flankierenden Statuen des Baptista und des Hl. Vigilius (?) die gleiche Funktion erfüllt hätten wie die Figuren der Hll. Michael und Erasmus in Michael Pachers Grieser Altar.

Die entscheidende, bisher weder bei der Aufstellung im Germanischen Museum noch in den Ausstellungen in Innsbruck und in Wien<sup>12</sup> gelöste Frage ist nur, wie sich die drei erstaunlich raumtief angelegten Figuren dieser Marienkrönung innerhalb des Altarschreines kompositionell zueinander verhalten haben können. Traditionell wurden die Figuren immer — mit geringen Modifizierungen — so aufgestellt, daß die scheinbar frontal konzipierte Figur Gottvaters, deren Sockelkante vorn segmentbogenförmig abgerundet ist, zentral überragend angebracht wurde, während die Figuren von Christus und Maria zu Füßen

der Figur Gottvaters flankierend dermaßen postiert wurden, daß das Thema, nämlich die Krönung Mariens durch Christus, sich nur in einer distanzierten Konfrontierung darstellte und in der Gebärde der erhobenen Arme Christi visuell angedeutet war. Jede solche Gruppierung entbehrt der Vergleichbarkeit mit der Komposition von Pachers Marienkrönung im Schrein des Grieser Altars.

Von Pachers Werk ausgehend, definierte O. Pächt<sup>13</sup> die Wesentlichkeit des Altares als eines „vollräumlichen Gebildes“. Er erläuterte die Verschiedenartigkeit der in der alpenländischen Spätgotik für Darstellungen der Marienkrönung üblichen Kompositionstypen und die Zusammenhänge solcher Darstellungsgewohnheiten mit italienischen und französisch-niederländischen Traditionen. Das frappanteste Vergleichswerk wurde erst später bekannt. Es ist die Darstellung einer Marienkrönung auf dem Mantel der 1445 in Judenburg durch Hans Mitterer gegossenen Glocke<sup>14</sup> (Abb. 3) in der Pfarrkirche von Bad Aussee. Hier ist der mögliche Bezug zur Marienkrönung in Pachers Grieser Altarschrein evident. Folglich ist für die hypothetische Identifizierung der Marienkrönung aus Tschengels im Germanischen Museum mit der ehemaligen Mittelgruppe des Bozener Choraltars des Hans von Judenburg entscheidend, ob es gelingen kann, für die ursprüngliche Aufstellung dieser Gruppe eine Anordnung zu eruieren, die sowohl mit der Komposition der Marienkrönung in Pachers Grieser Altar wie auch der Marienkrönung des Judenburger Glockengießers korrespondiert.

Beim Experimentieren mit den Figuren des Germanischen Museums war ich für die Beteiligung der Herren Dr. G. Schiedlausky und Dr. A. Schädler dankbar. Das Ergebnis ist der abgebildete Rekonstruktionsversuch (Abb. 2). Voraussetzung ist die Annahme eines Kastenschreines mit abgeschrägten Wandungen — wie in Gries —, wobei die Komposition dieser Marienkrönung durch die Schräge der Figuren von Gottvater und Gottsohn an tiefenräumlicher Suggestion erheblich gewinnt. An dieser Rekonstruktion haften zwei Unsauberkeiten,



3 Hans Mitterer: Marienkrönung von der Glocke in der Kirche zu Bad Aussee

die aus der Photographie nicht zu ersehen sind. Nämlich einmal die Schwierigkeit der notwendigen Annahme, daß auf den zur Überhöhung von Gottvater und Christus erforderlichen Sockeluntersätzen schreinarchitektonischer Art einerseits der segmentbogenförmig abgeschlossene Sockel der Figur Gottvaters, andererseits der polygonal markant abgewinkelte Sockel der Christusfigur aufruhte. Die zweite Schwierigkeit ist, daß bei der Errechnung der begrenzenden Schrägen des Kastenraumes von der größeren Breite der Figur Gottvaters (71 cm) auszugehen ist, die Christusfigur aber ob ihrer rückseitigen (ursprünglichen) Abarbeitung und wegen der Notwendigkeit, sie soweit vorzuziehen, daß die Geste der Marienkrönung real funktioniert, nicht ebenso bündig vor der entsprechenden Schräge des Kastens Platz finden kann, sondern ein zwar kleiner, aber ob der bei einem so frühen Altarschrein gebotenen Strenge der Einordnung kaum zu rechtfertigender rückseitiger „Spielraum“ bleibt. Wir fanden aber keine andere Lösung, wenn schon klar ist, daß die mangelnde Realisierung des Krönungsaktes und die tiefenräumliche Zweischichtigkeit der bisher angenommenen Aufstellung historisch nicht hingenommen werden können — ganz unabhängig von der Frage des kompositionellen Bezuges zu Pachers Grieser Marienkrönung bzw. der Frage der Identifizierung der Marienkrönung aus Tschengels mit der einstigen Bozener Gruppe.

Vier eingebaute Reliefs im neugotischen Hochaltar von Deutschnofen, je ein weiteres zugehöriges Relief in einem Seitenaltar in Deutschnofen und in den Museen von München und Zagreb führen zu der Annahme, daß im Bozener Altar die Darstellungen des Marienlebens in je vier schmalen, hochrechteckigen Relieffeldern auf den Innenseiten der beiden Altarflügel ausgebreitet waren, für die eine Rahmenbreite von etwa 150 cm zu errechnen ist, was eine Breite von etwa 300 cm für den Altarschrein ergibt. Unsere Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung der Marienkrönungsgruppe realisiert eine einschichtige raumtiefe Komposition auf einer Grundfläche von etwa 170 x 80 cm. Sollte diese Marienkrönung wirklich das Mittelstück des Bozener Altares gewesen sein, so verbleibt zu der errechneten Breite des Schreines eine Differenz von etwa 130 cm, was knapp ausreicht, um die flankierende Aufstellung der beiden Statuen des Kölner Museums zu ermöglichen. Die Rechnung kann nicht exakt sein, weil Analogien fehlen, um die Dimensionierung der architektonischen Rahmen und architektonischen Unterteilungen des Altars schätzen zu können. Die einzige Parallele eines vollständig erhaltenen Altars aus dieser Zeit in Tirol, ist der von St. Sigmund im Pustertal. Er zeigt eine für den Stilwillen typisch erscheinende, dichte Fülle der geschnitzten und der gemalten Bestandteile in strenger architektonischer Ordnung mit relativ schmalen profilierten Rahmen.

Jedenfalls sträube ich mich gegen Versuche, den 1471 von Michael Pacher geforderten Bezug der Marienkrönungsdarstellung des Grieser Altars zu der Marienkrönung in der *Tafel* der Pfarrkirche zu Bozen stilistisch als „formale Erinnerung“ der Bildwerke des Grieser Altars „an den Altar von St. Sigmund und als Reminiszenzen an die aristokratische Haltung des internationalen weichen Stils“ zu erklären<sup>15</sup>. Es ist für mich unvorstellbar, Pacher hätte sich auf Grund von Bedingungen des durch bevollmächtigte Bürger von Gries geschlossenen Vertrages in seiner Handschrift der Ausführung des Werkes an die Ausdrucksweise einer fünfzig Jahre älteren Vorlage angepaßt.

Es kann nicht eindringlich genug betont werden, wieviel für die Klärung der Vorstellung der Kunst des Hans von Judenburg durch Rasmus zweifelsfreie Wiederentdeckung der Bozener Altarreliefs gewonnen wurde. Hans von Judenburg begegnet uns in diesen Werken als typischer „Maler“ im Sinn der Altarbildkunst des 15. Jahrhunderts, d. h. als Altarunternehmer und nicht mehr als Repräsentant oder Ausläufer monumentalplastischer Traditionen des späten 14. Jahrhunderts. Unsere in Quellen fundierte Kenntnis von den Kompetenzen der „Bildhauer“ und „Bildschnitzer“ in der deutschen Skulptur um 1400 ist so gering, daß ich glaube, wir erweisen einer sinnvoll ordnenden Interpretation der erhaltenen Werke dadurch den besten Dienst, daß wir uns bemühen, im Magnetfeld der Kräfte radikal zwischen den „Parlirern“ der Bauplastik, den Bildhauern einer neuen raumindividuellen Statuarik und den Anfängen einer zumeist von „Malern“ geübten kollektiven

Altar-Bildkunst zu unterscheiden<sup>16</sup>. Der Kristallisation des Plastischen in einer neuen autonomen Statuarik kam in dieser Situation zweifellos die größte künstlerische Bedeutung zu. Sie ist in Tirol am großartigsten repräsentiert durch die ob ihrer Erhaltung einzigartigen sitzenden „Schönen Maria“, später eingefügt in das Portalfeld der Stiftskirche zu Marienberg, einer Schwester der berühmten „Krumauer Madonna“. Selbst diese Figur entging nicht der Zuschreibung an Hans von Judenburg<sup>17</sup>. Auf Grund der Werke in Deutschnofen scheint mir aber außer Zweifel zu stehen, daß der „Maler“ Hans nicht mit dem in Judenburg gleichzeitig nachweislichen Parlirer Hans identifiziert werden kann, und daß Zuschreibungen monumentalplastischer Werke an Hans von Judenburg nicht gerechtfertigt sind<sup>18</sup>.

Vielleicht war die Betrauung des Hans von Judenburg mit dem Bozener Auftrag kein „Zufall“, sondern aus einer hohen Rangstellung der steirischen Malerei und Bildschnitzkunst erwachsen, die sich auch in den wichtigsten anderen, aus der gleichen Zeit in Südtirol erhalten gebliebenen, den Reliefs von Deutschnofen geschwisterlich verwandten Altarskulpturen in St. Sigmund und im Ursulinerinnenkloster zu Bruneck ähnlich geäußert hat. Vom Flügelaltar in St. Sigmund<sup>19</sup> wurden zwischen 1906 und 1908 die zwei kleinplastischen Engelsfigürchen mit Musikinstrumenten an den trennenden Strebepfeilern innerhalb des Schreines gestohlen. Eines dieser Engelchen kam 1943 aus einer Auktion in Berlin in das Museum Ferdinandeum Innsbruck<sup>20</sup>, das andere Engelchen (ehem. in der Sammlung von Pannwitz) habe ich jetzt im Kunsthandel in New York gefunden. Es wurde inzwischen gleichfalls durch das Innsbrucker Museum erworben (Abb. 4/5). Die geschnitzten Figuren der Anbetungsgruppe der Predella wurden 1924 gestohlen und 1926 wieder beigebracht, 1955 erneut gestohlen und ebenso wieder zurückgeholt: ein grausames Satyrspiel. Die Farbigkeit der Fassungen und der Flügelgemälde ist durch Feuchtigkeit, der der Altar lang ausgesetzt war, abgestorben. Die Altarreliefs in der Brunecker Ursulinerinnenkirche aber wurden beim Einbau in neugotische Schreine so radikal übervergoldet, daß die Handschrift des Meisters überhaupt nicht mehr fühlbar ist. Die Wirkung dieser Altäre ist folglich so beeinträchtigt, daß ich in meiner Arbeit über die „Mittelalterliche Plastik Tirols“ am korrektesten zu verfahren glaubte, wenn ich in den Skulpturen in Deutschnofen ganz allgemein ein Dokument für die Bozener Skulptur dieser Zeit und in den Skulpturen in St. Sigmund und in Bruneck ganz allgemein Inkunabeln jener Pustertaler Schnitzkunst erkennen zu können glaubte, die vier Jahrzehnte später das Phänomen Pacher gezeitigt hat.

Die Hans von Judenburg-These für Bozen beweist, wie sehr bei inneralpenländischer Kunst in dem bereits stark merkantil organisierten 15. Jahrhundert immer mit Einwirkungen peripherer Zentren gerechnet werden muß. Sollte sich vielleicht auch in der Malerei und Skulptur dieser Pustertaler Altäre des frühen 15. Jahrhunderts außer der ganz allgemeinen Orientierung nach der Salzburger Metropole ein spezifischer Zusammenhang mit steirischer Kunst abzeichnen? Dies war, wie mir scheint, bereits mit Recht die Blickrichtung des klugen Aufsatzes von R. Salvini über „Un altare della Pusteria e il suo posto nella storia dell'arte atesina“<sup>21</sup>.

St. Sigmund war ein merkwürdig wichtiger Platz. Von fernher wurde es als Wallfahrt besucht. Nicht wegen eines wundertätigen Gnadenbildes, sondern ob der lokalen Verehrung des zu den Patronen des Hauses Habsburg zählenden Hl. Sigmund. Seit dem Neubau der fast isoliert gelegenen Kirche 1449—89 übertrug sich der Name des Heiligen auf die vordem Peuren oder Pairn genannte Örtlichkeit<sup>22</sup>. Daß diesem Neubau gewichtige Stiftungen (u. a. von Erzherzog Rudolf) vorausgingen, beweisen außer urkundlichen Überlieferungen die jetzt in der Neustifter Galerie verwahrte Motivtafel<sup>23</sup> des Hildebrand von Jauffenberg (um 1415—20) und die hohen herrschaftlichen Wappen an dem dann in den Kirchenneubau übergeführten Flügelaltar. Daß St. Sigmund den Grafen von Görz bis zu deren Erlöschen 1500 gehörte, mag vielleicht auch hinsichtlich der Kunstwerke die ostalpenländischen Bezüge gefördert haben<sup>24</sup>.

Die entscheidenden Kräfte zur inneren Erneuerung der Aussagen dieser Kunst in den österreichischen und altbayerischen Landschaften scheinen im vierten Jahrzehnt des 15. Jahr-



4 u. 5 Zwei Engel mit Musikinstrumenten vom Altar in St. Sigmund. Innsbruck, Ferdinandeum

hundreds von Schwaben ihren Ausgang genommen zu haben. In meiner Darstellung der mittelalterlichen Plastik Tirols betonte ich wiederholt die maßgeblichen Initiativen Hans Multschers. Zu Ulm, der weithin ausstrahlenden Zentrale von Handwerk und Handel, tritt als Sitz der größten deutschen, bis tief in die Voralpen reichenden Diözese Konstanz. Bei der Fortsetzung der bisher so beglückend erfolgreichen Instandsetzungsarbeiten der Fresken des Brixener Domkreuzganges wird es interessant sein, ob in der II. Arkade die Signatur *Sunter* der Prüfung der Konservierung standhält. Denn dann müßten hinsichtlich dieser Parallelerscheinung zu dem Brixener Hofkünstler Lienhart<sup>25</sup> die mehrfach überlegten möglichen Zusammenhänge mit der in Konstanz nachweisbaren Familie der Sunter<sup>26</sup> erneut überprüft werden. Das Echo Hans Multschers aber schien in der Tiroler Plastik in einer sitzenden Marienfigur des Bozener Museums und in der stehenden Maria der Pfarrkirche von St. Pauls in Eppan am deutlichsten<sup>27</sup>.

Neuerdings ergab ein zufälliger Fund, daß sich das an einer 1950 erworbenen Marienfigur Hans Multschers im Bayerischen Nationalmuseum fehlende Kind original an einer Kopie dieser Marienfigur im Bozener Franziskaner-Gymnasium erhalten hat, weshalb man wohl eine auf die Rückseite dieser Kopie übertragene Zettelaufschrift auf das jetzt im Münchner Museum befindliche Original beziehen darf, des Inhalts, daß diese Figur 1853 durch einen Händler aus Brixen nach Bozen gebracht und an das Franziskanerkloster verkauft worden ist. Mutter und Kind wurden jetzt wieder vereinigt<sup>28</sup> (Abb. 6). Die Figur wurde durch A. Schädler um 1430—35 datiert<sup>29</sup>. Folglich muß man annehmen, Multscher habe schon etwa fünfundzwanzig Jahre vor seinem großen Auftrag für Sterzing einen Altar



6 Hans Multscher: Maria mit Kind. München, Bayer. Nationalmuseum

nach Südtirol geliefert. Die Heftigkeit der Bewegung des Kindes ist am sinnvollsten erklärlich, wenn man sich diese Maria nicht als Repräsentationsbild aus dem Schrein eines Altares, sondern als Bestandteil einer Anbetung der Könige aus einer Predella vorstellt. Dazu paßt die Dimension der Marienfigur mit einer Höhe von 58 cm, der beispielsweise die Größe der Anbetungs Maria in der Predella von Pachers Altar in St. Wolfgang von 62,5 cm gegenüberzustellen ist. Wenn Multscher folglich schon im vierten Jahrzehnt ein so bedeutsames demonstratives Altarwerk für Südtirol geschaffen hat, erscheint die Verflochtenheit der Kunst Tirols mit den damals am meisten fortschrittlichen oberdeutschen Kräften in einem neuen Licht.

Wiederholt habe ich dargelegt, daß mir die größte Annäherung der wenigen erhaltenen Werke älterer Pustertaler Bildschnitzkunst an den Charakter der Erscheinung der Skulpturen Pachers in der leider durch Restaurierung schmerzlich entwerteten Valentinsfigur in der Pfarrkirche von Pfalzen (bei Bruneck) zu bestehen scheint<sup>30</sup>. Das gilt mehr von der Struktur und dem substantiellen Gehalt als von der Art und Weise der Gestaltung und der Gliederung der Oberfläche. Die Valentinsfigur in Pfalzen ist der Exponent einer gewiß



vor allem mit Salzburg korrespondierenden regionalen Tradition, die im Werk Pachers gipfelt und durch eine neue Dynamik der Form und eine vordem ungeahnte Vergeistigung der Inhalte erhöht wird. Hinsichtlich der Stilprobleme der Anfänge Pachers hat die Innsbrucker Ausstellung neue Einsichten erschlossen. F. Huter erbrachte den urkundlichen Nachweis, daß der Hochaltar von St. Lorenzen im Pustertal schon 1462 in Auftrag gegeben wurde<sup>31</sup>. Auch wenn sich die Ausführung dieses Altars erheblich verzögert haben sollte, ist eine Entstehung vor dem Abschluß der Verträge für die Altäre von Gries und St. Wolfgang (1471) außer Zweifel. Die im Schrein thronende (heute noch in der Pfarrkirche von St. Lorenzen bewahrte) Muttergottes scheint ursprünglich von den Statuen eines Hl. Stephanus, jetzt im Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, und eines Hl. Michael, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum München<sup>32</sup>, flankiert gewesen zu sein, wobei der Stil dieser Skulpturen in einer von mir früher nicht erkannten Weise an den Stil jener fortschrittlichsten Skulpturen des Sterzinger Altars, die vielleicht von einem jüngeren Mitarbeiter Multschers stammen, anzuknüpfen scheint. Auch ist merkwürdig, daß, soweit wir sehen, für Pachers Anbringung der Statuen der Hll. Georg und Florian außerhalb des Altarschreines an dessen Flanken — bei geöffnetem Zustand verdeckt durch die Flügeltüren — innerhalb der erhaltenen Werke nur in Multschers Sterzinger Altar ein Vorläufer gefunden wird<sup>33</sup>. War dies eine Erfindung Multschers? Aus solchen Wahrnehmungen ergibt sich, daß durch Multschers Werke in Tirol Pacher schon in seiner Heimat mit Kunstwerken aus der Gesinnung eines Rogier van der Weyden bekannt geworden sein dürfte, bevor er sich auf der anzunehmenden Wanderung (vielleicht in Konstanz) mit der oberrheinischen Kunst aus der Nachfolge Nicolaus Gerhaerts und in Oberitalien mit den souveränen Inventionen eines Mantegna auseinandergesetzt hat.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Otto Kletzl: Das Leitacher Törl an der Pfarrkirche von Bozen. In: Veröffentlichungen d. Museums Ferdinandeum in Innsbruck 18, 1938, S. 615.
- 2 Mitt. d. K. K. Zentralkommission f. Denkmalpflege Wien 7, 1862, S. 208 — A. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. 1894, S. 8, 102 — Th. Müller: Mittelalterliche Plastik Tirols. Berlin 1935, S. 71.
- 3 Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses 3, 1885, S. CLX, CLXVII.
- 4 Blätter für Heimatkunde. Graz 1926, S. 57.
- 5 Fritz Popelka: Archivalische Nachrichten über Hans von Judenburg. In: Festschrift E. W. Braun, Augsburg 1931, S. 54.
- 6 Die zunächst befremdende Verbindung der Berufe eines „Malers“ und „Werkmeisters“ ist 1453 für den jüngeren Hans Stethaimer von Landshut beim Abschluß des Vertrages über die Lieferung eines Altars für die Pfarrkirche von Hall nachweisbar. Vgl. Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 96 — Theo Herzog: Hans Stethaimer d. J. In: Verhandlungen d. Histor. Vereins für Niederbayern 84, 1958, S. 27.
- 7 Eberhard Hempel: Michael Pacher. Wien 1931, S. 28, 91.
- 8 Aurel Schwabik: Michael Pachers Grieser Altar. München 1933, S. 142.
- 9 Th. Müller: Frühe Beispiele von Retrospektive in der deutschen Plastik. In: Bayer. Akademie d. Wissenschaften, Philos.-Histor. Klasse, Sitzungsberichte 1961, Heft 1.
- 10 Nicolo Rasmus: Nuovi documenti sulla costruzione dell'altar maggiore della parrocchiale di Bolzano. In: Cultura Atesina 1, 1947, S. 42 — Ders.: Arte medioevale nell'Alto Adige. Catalogo dell'esposizione di Bolzano 1948/9, S. 23 — Th. Müller in: Zs. f. Kunstgesch. 13, 1950, S. 126.
- 11 Vinzenz Oberhammer: Gotik in Tirol. Katalog der Ausstellung Innsbruck 1950, S. 24 — N. Rasmus: Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige. In: Cultura Atesina 4, 1950, S. 6.
- 12 Europäische Kunst um 1400. Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien 1962, Kat. Nr. 371.
- 13 Otto Pächt: Die historische Aufgabe Michael Pachers. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen I, 1931, S. 95 ff.
- 14 Andreas Weissenbäck - Josef Pfundner: Tönendes Erz. Graz-Köln 1961, S. 174, 473.
- 15 Walter Frodl: Kunst in Südtirol. München 1960, S. 61.
- 16 Vgl. Th. Müller: Plastik. In: Europäische Kunst um 1400, 1962, a. a. O., S. 300.
- 17 Franz Kieslinger: Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Wien 1926, S. 66, 148 — Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 77 — Vgl. A. Kutal: Česke gotické Socharstvi. Praha 1962, S. 108 — Wenn ich 1935 bei dieser „Schönen Madonna“ in Marienberg auf die Vergleichbarkeit einer „Musterzeichnung“ in einem Kodex

der St. Galler Stiftsbibliothek verwiesen habe (a. a. O., Abb. 221), so eröffnet diese Vergleichbarkeit schlagartig den Ausblick auf die übernationalen Korrespondenzen innerhalb dieser „Kunst um 1400“, wenn man erkennt, daß diese Zeichnung in St. Gallen der verhärtete, zweifellos oberdeutsche Nachhall einer Invention ist, die in sublimen Feinheit in der Zeichnung einer sitzenden Maria mit Kind des gewiß französischen Musterbuches der Morgan Library, New York (M. 346) erhalten geblieben ist (Roger E. Fry in: Burlington Magazine 10, 1906, S. 31) — P. Lavallée: *Le dessin français*. Paris 1930, Taf. VIII. Ein Beitrag zu den Inkunabeln der Vorstellung der „Schönen Madonnen“ in der niederländisch-französischen Kunst.

- 18 Schon Ernst Kris hat in seinem Aufsatz „Über eine gotische Georgs-Statue und ihre nächsten Verwandten“ (Jb. d. Kunsthist. Slgn. in Wien 4, S. 144) 1930 scharf gegen solche Zuschreibungen opponiert. Er berief sich dabei auch auf die Meinung von Karl Garzarolli von Thurnlackh. Um so verwunderlicher ist, daß dieser in seinem Buch über „Mittelalterliche Plastik in Steiermark“ (Graz 1941, S. 36 ff., 100, 141) Hans von Judenburg mit dem Meister von Großlobming identifiziert und ihm eine bis nach St. Stephan in Wien, Steyr, Cilli und S. Marco in Venedig reichende Wirksamkeit zugehört hat. Unkritisch sind die Zuschreibungen bei Rochus Kohlbach (Steirische Bildhauer. Graz 1956, S. 324). Auch N. Rasmus Zuschreibungen eines geschnitzten Marienfragmentes und der geschnitzten Terlaner Marienfigur, beide im Bozener Museum (Cat. dell'esposizione Arte Medioevale, a. a. O., Nr. 45, 46), konnten mich nicht überzeugen, während Rasmus Zuschreibung der leider arg fragmentierten Marienfigur in der Cappella dell'Asilo Zanella in Trient (Cultura Atesina I, 2, 1947, S. 44) von größter Wichtigkeit ist. Problematisch scheint mir auch Rasmus suggestive Zuschreibung des „Crocifisso ligneo di S. Giorgio Maggiore a Venezia“ (In: Festschrift Karl M. Swoboda. Wien-Wiesbaden 1959, S. 237). Gewiß hat der Expressionismus dieses Kruzifixus Tangenzen zu deutscher Plastik. Er ist aber, wie ich glaube, doch venezianischer als andere gleichzeitige deutsche Skulpturen, die aus dem Veneto bekannt geworden sind, z. B. die „Schöne Madonna“ aus Venedig in den Kunstsammlungen Düsseldorf (Karl Heinz Clasen: *Die Schönen Madonnen*. Königstein i. T. 1954, S. 8/9) — Statue des Hl. Michael des Meisters Aegidius aus Wiener Neustadt in Montemarlo (Wolfgang Lotz: *Deutsche Kunstwerke in Italien III*. Kunsthist. Institut in Florenz, Jahresbericht 1939/40).
- 19 Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 60 ff.
- 20 Otto Schmidt - Georg Swarzenski: *Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz I*. Frankfurt 1921, Nr. 60 — Kat. der Auktion H. W. Lange, Berlin, vom 27. 1. 1943, Nr. 293 (Die Erwerbung erfolgte auf Grund einer Empfehlung von Dr. Heinz Braune, Stuttgart, der seit seinen kunstgeschichtlichen Forschungen in Tirol dem Land immer verbunden geblieben ist). — *Gotik in Tirol*, 1950, a. a. O., S. 25.
- 21 *Le Arti III*, fasc. II, 1940/41, S. 107. Vgl. Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 136, Anm. 41 — Alfred Stange: *Deutsche Malerei der Gotik 10*. München 1960, S. 147.
- 22 B. Rutz: *St. Sigmund im Pustertal*. 1919.
- 23 Josephus Reschius: *Monumenta veteris ecclesiae Brixinensis Supplementum*. (Brisinae 1776), S. 30, Nr. 2 — N. Rasmus, *Arte medioevale*, a. a. O., Nr. 41 — A. Stange, a. a. O., S. 146.
- 24 Aus St. Sigmund wurde 1897 an das Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck die einzigartige Wachsotiv-Porträtstatue des knienden Grafen Leonhard von Görz verkauft. Vgl. Julius von Schlosser: *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*. In: *Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1910/11, S. 207 — Th. Müller: *Spätgotische Plastik Tirols*. In: *Veröffentlichungen d. Museums Ferdinandeum in Innsbruck* 20/25, 1948, S. 84 — Ein silbervergoldeter Kelch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in St. Sigmund zeigt die Emailwappen von Tirol, Görz und Baiern (Ausstellung: *Gold und Silber*. Kunstschätze aus Tirol. Innsbruck 1961, Kat. Nr. 23), wobei der Korb der Cuppa aber später verändert ist.
- 25 N. Rasmus, *Arte medioevale*, a. a. O., S. 29 — *Gotik in Tirol*, 1950, a. a. O., S. 34.
- 26 Hans Rott: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte I*, Bodenseegebiet. Stuttgart 1933, Text S. 13.
- 27 Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 53 — *Gotik in Tirol*, 1950, a. a. O., Nr. 77, 76.
- 28 *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII*, 2: Th. Müller: *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des 15. bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts*. München 1959, Nr. 79 — Bayerisches Nationalmuseum, *Neuerwerbungen* 1961. In: *Münchner Jb. d. Bild. Kunst* 3. F. 13, 1962, S. 265 f.
- 29 Alfred Schädler: *Die Frühwerke Hans Multschers*. In: *Zs. f. Württemb. Landesgesch.* 14, 1955, S. 442, Kat. Nr. 9.
- 30 Th. Müller, 1935, a. a. O., S. 80 — Roberto Salvini: *Kleine Beiträge zur Pacherforschung*. In: *Zs. f. Kunstgesch.* 8, 1939, S. 53.
- 31 Franz Huter: *Neues zur Geschichte der Brunecker Künstlerfamilie Pacher*. In: *Der Schlern* 20, 1946, S. 98 — *Gotik in Tirol*, 1950, a. a. O., S. 37, Nr. 86.
- 32 *Gotik in Tirol*, 1950, a. a. O., Nr. 143 — Josef Ringler in: *Der Schlern* 27, 1953, S. 355 — Antje Kosegarten in: *Kunstchronik* 15, 1962, S. 63 — Bayerisches Nationalmuseum, *Neuerwerbungen* 1961. In: *Münchner Jb. d. Bild. Kunst* 3. F. 13, 1962, S. 266.
- 33 Max Hasse: *Der Flügelaltar*. Dresden 1941, S. 62, 71.