

Rowlands L. 10.). Haltung, Neigung oder Wendung des Kopfes dienen ihm zur individuellen Charakterisierung; darum ist es, wie gesagt, so wichtig, daß das Verhältnis des Kopfes zu dem ihn tragenden Körper ersichtlich bleibt. Die Münder seiner Modelle sind fest geschlossen und stumm, kaum einmal zeigt sich in den Mundwinkeln der Anflug eines Lächelns (so bei Lady Guildford, Bsl. 66). Um so ausgeprägter ist, vor allem in den Zeichnungen, die „Sprache“ der Augen. Kein Porträtist vor Holbein hat in gleichem Maße die psychologische Aussagekraft der Augen erkannt und sie zum bestimmenden Ausdrucksfaktor erhoben.

Zur „Psychologie des Blicks“ bei Holbein nur ein paar Beispiele aus dem Windsor-Bestand: der müde Greisenblick des alten John More (Wds. 1) aus mühsam geöffneten wimpernlosen Augen mit wässrig-blasser Iris — kann dieses bewegende Altersporträt das Werk eines kühlen, teilnahmslos registrierenden Beobachters sein, für den Holbein ja oft gehalten wird? Sodann die wache Aufmerksamkeit der Cecily Heron (Wds. 7), der fanatische Asketenblick Bischof Fishers (Wds. 10), die müde Arroganz des Barons Vaux (Wds. 15), der abschätzig herablassende Blick des Unbekannten mit dem lockigen Vollbart (Wds. 17), die ruhige Freundlichkeit Hobys (Wds. 29), der am Betrachter vorbeigehende leichte „Silberblick“ der jungen Mary Zouche (Wds. 31), Southwells heimtückisches Blinzeln (Wds. 35), der ängstliche Seitenblick des auch in seiner Haltung gedrückt wirkenden jüngeren Godsalve (Wds. 38), dagegen die Souveränität des Earl of Southampton (Wds. 39), das finstere Lauern in den Augen des Barons Cobham (Wds. 48), deren Verschiedenheit im Original (anders als in der Katalogabbildung) völlig überzeugend wirkt, von Holbein also hier wie auch in anderen Fällen bewußt als Steigerungsmittel eingesetzt ist — die außerordentliche Ausdruckskraft dieser Zeichnung wird besonders deutlich angesichts eines auf sie zurückgehenden Rundbildes von der Hand eines Holbein-Nachfolgers (Rowlands R. 38), auf dem Cobham als freundlich-harmloser Biedermann erscheint. Schließlich die bezwingende Ruhe und Verschlossenheit im leicht verschleierte Blick der frontalen Unbekannten (Wds. 50). In allen Fällen ging es Holbein um den individuellen Ausdruck, nicht etwa um psychologische Enthüllung; die gebotene Diskretion bleibt stets gewahrt.

Es ist zu wünschen, daß diese bedeutende Ausstellung der Forschung über den Zeichner Holbein neue Impulse gibt: daß etwa aus den fruchtbaren Ansätzen im Katalog des Basler Teils vielleicht einmal ein neues Corpus der Holbein-Zeichnungen erwächst als Ersatz für das unhandliche, längst veraltete Mappenwerk von Paul Ganz, dessen letzte Lieferung vor mehr als 50 Jahren erschienen ist.

Johann Eckart von Borries

Rezensionen

JANEZ HÖFLER, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420—1500)*. Aus Forschung und Kunst. Herausgegeben vom Geschichtsverein für Kärnten, Bd. 24. Klagenfurt 1987, 106 Seiten, XVI Tafeln, 157 Abbildungen.

Der Verfasser nennt als Ziel des Bandes, „den gesamten bisher registrierten Bestand an gotischen Tafelbildern bis um 1500 in Kärnten stilkritisch zu präsentieren und ihn da-

durch der Spezialforschung zugänglich zu machen." Ausgewiesener Spezialist ist bereits Höfler selbst, der diesem auf die Tafelmalerei beschränkten, dafür ganz Kärnten umfassenden Buch eine zweibändige Geschichte der Wand- und Tafelmalerei Villachs, der künstlerisch fruchtbarsten Stadt Kärntens, vorausgeschickt hat (*Die gotische Malerei Villachs. Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts. Neues aus Alt-Villach*. Museum der Stadt Villach. 18. Jahrbuch 1981, 19. Jahrbuch 1982).

Ist der Titel der neuen Veröffentlichung, der von Tafelmalerei in Kärnten spricht, noch mehrdeutig, so präzisiert der Verf. einleitend die Themenstellung, die ausschließlich auf die noch heute in Kärnten aufbewahrten oder, wenn jetzt verschollen, wenigstens zuletzt in Kärnten gesichteten Arbeiten ausgerichtet ist. Die rigorose Einhaltung dieser Vorgabe ist nicht ohne Probleme. Sie hat zur Folge, daß etwa vom bedeutendsten Werk des „Meister Konrad, Bürger zu Friesach“, der Stiftung des Dompropstes von Gurk Johannes III. Hinderkircher, zwar der in jüngerer Zeit aus der Deutschordenskirche St. Blasius in Friesach verschwundene Flügel mit der Darstellung des seligen Wilhelm von Friesach-Zeltschach (zum Dargestellten s. jetzt den Katalog der Ausstellung, die der Gattin Wilhelms, der Hl. Hemma, gewidmet war. Straßburg, BH St. Veit 1988) in den Katalog aufgenommen ist, nicht aber die im Wiener Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst aufbewahrte Mitteltafel mit dem Stifter vor der thronenden Madonna. Es fehlt auch, da auf Leinwand gemalt, das berühmte, für Gurk geschaffene und dort noch vorhandene Fastentuch, dessen längere Widmungsinschrift die Identifizierung des mehrfach urkundlich genannten, in Friesach ansässigen Meisters Konrad und die Aufstellung eines Œuvres ermöglichte. Im zusammenfassenden Text, der dem Katalog vorgestellt ist, finden diese wichtigen Stücke kurze Erwähnung. Die rege österreichische Erforschung der Tafel- und Wandmalerei Kärntens hat zur Folge, daß der anzuzeigende Band kein Werk enthält, das in der Literatur nicht bereits erwähnt und, oft gegensätzlich, gewürdigt worden wäre. Eine Wiener Dissertation von Wolfram Helke (*Die stilistische Entwicklung der Kärntner Tafelmalerei im 15. Jahrhundert*. 1973), mit der sich Höfler mehrfach kontrovers auseinandersetzt, ist leider bisher nicht gedruckt. Seine eigenen Erkenntnisse und Stellungnahmen hat Höfler in einem Katalog der Werke zusammengefaßt.

Vorausgestellt ist eine Einleitung, die den Beginn der Tafelmalerei in einem bis in das 15. Jahrhundert hinein vornehmlich der Wandmalerei verpflichteten Land schildert, in dem „erst um die Jahrhundertmitte Tafelbilder auftauchen, die Züge einer erfaßbaren einheimischen Malübung zeigen“. Im folgenden wird das Notwendige über Form und Funktion der frühen Kärntner Tafelmalerei gesagt. Ein Überblick über die stilistische Entwicklung in den unterschiedlichen politischen und künstlerischen Einflüssen ausgesetzten Zentren Villach, Spittal a. d. Drau, Friesach, Völkermarkt (?) schließt die Einführung ab. Der anschließende Katalog beginnt jeweils mit einer exakten Darstellung und Kommentierung der Tatbestände, der Herkunft, Erhaltung, Ikonographie und Farbigkeit der Tafeln, die zumeist nicht mehr am Bestimmungsort, sondern in den Museen von Klagenfurt, Villach und Friesach und ihren Depots aufzusuchen sind. Im folgenden Abschnitt des Kataloges geht der Autor mit stilkritischer Analyse den höchst unterschiedlichen Einflußströmen nach, denen die erst seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts einheimisch geübte Tafelmalerei ausgesetzt war. Dabei spielen neben der

geographischen Lage des Landes die historisch bedingte Vielfalt der Besitzverhältnisse und das Fehlen eines administrativen oder kulturellen Zentrums eine wichtige Rolle. Der Patriarch von Aquileia, für das Gebiet südlich der Drau, und der Bischof von Salzburg teilen sich in die geistliche Gewalt über das 1335 durch Ludwig den Bayern Habsburg verliehene Land, soweit es sich nicht um Besitztümer der Diözesen von Brixen, Freising und vor allem Bamberg mit Spittal handelt.

Als besonders wirksam auf Kärnten ließen sich Werke und Stilerscheinungen der Malerei in der bischöflichen Metropole Salzburg erkennen. Eine Kreuzigung „im Gedräng“ aus der Pfarrkirche St. Erasmus in Innernöring (BH Spittal/Drau, Kat. 14), jetzt im Diözesanmuseum Klagenfurt, die zu den eindrucksvollsten Werken der Kärntner Produktion gehört, wird von Höfler als „Kopie im Sinne des Mittelalters“ aus den Jahren 1460–1470 nach der Kreuzigung des Konrad Laib von 1449 bezeichnet. Wirksam wird auch die von Erzbischof Burkhard von Weißpriach gestiftete und zum großen Teil für den ehem. kärntnerischen Lungau bestimmte Gruppe von Altären. Die Ausstrahlung wird aufgenommen in den Flügeln eines verschollenen Altärens, die, unbekannter Herkunft, aus Schloß Finstergrün (Lungau/Salzburg) in das Landesmuseum Klagenfurt gelangten und Meister Thomas von Villach zugeschrieben werden (Kat. 20). Deutlich wird der Einfluß des „Salzburger Knitterstils“ der sechziger Jahre in den Flügeln mit stehenden Heiligen eines heute leeren Altarschreins im Depot des Diözesanmuseums Klagenfurt, der aus der Pfarrkirche in Deinsberg in die von Guttarnig (BH St. Veit a. d. Glan) überführt wurde (Kat. 25).

Direkten Import aus Altbayern vermutet Höfler in zwei Tafeln mit den Hl. Hieronymus und Gregor in der Kirche Primus und Felician des seinerzeit von dem Freisinger Bischof Otto I. (1138–1158) errichteten Kanonikatstiftes in Maria Wörth (Kat. 16).

Infolge der unterschiedlichen politischen und geistigen Einflußsphären entwickelte sich kein einheitlicher, für das gesamte Land verbindlicher Stil, der gleichmäßig von Generation zu Generation, von Werkstatt zu Werkstatt weitergegeben und entwickelt wurde. Trotzdem lassen sich den heimisch kärntnerischen Werken eine Reihe von Gemeinsamkeiten ablesen. Ikonographisch die Bevorzugung schlichter, isolierter Heiligenfiguren gegenüber historischen, erzählenden Kompositionen, stilistisch ein auffallend langes Weiterleben von Erscheinungen des späten weichen Stils, verbunden mit einer starken Bindung an die Fläche. Szenische Darstellungen können eine starke Gemütsbewegung suggerieren, so die Kreuzigung aus Innernöring (Kat. 14) oder das Hauptwerk des Thomas von Villach, das Motivbild des Abtes Jöbstl von Jöbstlberg von St. Paul im Lavanttal († 1498), eine Beweinung Christi unter dem Kreuz (Klagenfurt, Landesmuseum. Kat. 22).

Drei Künstler sind in dem behandelten Zeitraum in Kärnten namentlich und mit einem gesicherten Œuvre bekannt. Höfler hat ihren archivalisch erschlossenen oder aus ihrem Werk erschließbaren Lebensweg jeweils der Behandlung der Denkmale im Katalog vorangestellt. Alle drei sind sowohl als Wand- wie als Tafelmaler faßbar. Der älteste, *Meister Friedrich von Villach*, wird 1415 erstmals in einer Villacher Urkunde genannt, 1452 zum letzten Mal. Der Ausgangspunkt zur Identifizierung seiner Arbeiten ist der 1428 datierte und mit der Signatur *frideric(us) pictor de villac fecit hoc opus* signierte Passionszyklus in der südlichen Kapelle der Vorhalle der ehem. Millstätter Stiftskirche.

Als Werk der Tafelmaleri hat Höfler lediglich ein Einzelbild in Breitformat aufgenommen, das die Gottesmutter gerahmt von vier stehenden Heiligen zeigt, geschaffen für die Pfarrkirche St. Martin in Villach (Villach, Stadtmuseum. Kat. 5).

Aus Meister Friedrichs Werkstatt ging *Thomas von Villach* hervor, der wahrscheinlich den Familiennamen Artula führte. Der Maler war die bedeutendste Persönlichkeit der Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Kärnten. Sein Werk als Wand- und Tafelmaler wurde unter dem Notnamen eines Meisters von Gerlamooos von Otto Demus zusammengetragen und ausführlich gewürdigt (*Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen in Wien* NF 11, 1937, 48—86 u. 12, 1938, 77—116). Walter Frodl identifizierte den Maler mit dem in Villach ansässigen Meister Thomas (*Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944). Die mit dem Meister in Zusammenhang stehenden Urkunden wurden vom ehem. Leiter des Kärntner Landesarchivs, Wilhelm Neumann, gesammelt, interpretiert und in Auszügen abgedruckt (*Neues aus Alt-Villach*. 1. Jahrbuch des Stadtmuseum Villach, 1964, 183—206 u. 20. Jahrbuch, 1983, 59—98). Trotz dieser ausführlichen Behandlung des Künstlers geben seine Biographie und sein Werk noch schwer zu lösende Rätsel auf. In seinem Reisebericht als Begleiter des Bischofs Pietro Carlo von Caorle, der im Auftrag des Patriarchen von Aquileia in den Jahren 1485—1487 die durch die Türkeneinfälle 1476 und 1478 profanierten Kirchen in Kärnten erneut zu weihen, die Pfarreien zu visitieren und die Firmung zu spenden hatte, schildert Paolo Santonino eine Begegnung mit Meister Thomas in Villach, einem „hervorragenden und einzigartigen Maler“, „einem zweiten Apelles“. Seine Figuren, fährt er fort, möchte man für lebendig und nicht durch Farben vorgetäuscht halten (Giuseppe Vale, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485—1487*. Studi e Testi [Biblioteca Vaticana] 103, Vatikanstadt 1943. Deutsche Übersetzung von Rudolf Egger, Klagenfurt 1947. Reprint 1988). Santonino sieht von dem Maler zwei Tafeln in der Pfarrkirche von Villach und das Bild (pala) des Hauptaltars der 1899 abgerissenen Minoritenkirche St. Margareta. Er betont, daß der Maler Bürger von Villach sei, dort auch seine Kunst erlernt habe und alt geworden sei. Dabei benützt er das Wort *consenuit*, eine Verstärkung von *senuit*, das im klassischen Latein wenigstens unerschwellig Altern mit einem Nachlassen der Kräfte verbindet. Er hat also den Maler für einen Mann von nicht weniger als 60 Jahren angesehen. Das stimmt mit den Schlüssen, die sich aus Stil und Datierung seiner Werke ergeben, nicht voll überein. Die als Frühwerk eingestuften Flügel eines kleinen Schreinaltars in der Kirche von Treffling, die z. Zt. in Feistritz deponiert sind und einer Restaurierung zugeführt werden sollen, lassen sich durch den Tod des Stifters auf nicht später als 1460 datieren und enthalten noch trecenteske Züge (Kat. 19). Höfler setzt das Geburtsjahr um 1435/40 an, doch läßt die lebenslange Verbindung des Künstlers mit dem weichen Stil, die eine rein stilkritische, aus der gesamtdeutschen Entwicklung gewonnene Datierung schwierig macht — wie die Ansetzung von isolierten Flügelbildern des Malers im Museum von Bozen durch Otto Pächt um 1430 beweist (*Österreichische Tafelmaleri der Gotik*. 1929, S. 84) —, auch an ein früheres Geburts- und Ausbildungsjahr denken. Das letzte erhaltene Werk des Malers ist ein Stifterfresko in der Kirche von St. Paul im Lavanttal, das nach alter Überlieferung 1493 datiert war. Auf einem abschließenden gemalten Pfeiler ist das Brustbild eines Mannes mit lächelnd leicht geöffnetem Mund, das als Selbstbildnis des

Malers angesehen wurde, in die Dekoration eingefügt. Das dichte braune, leichtgekräuselte Haar, die geröteten, vollen Wangen, die Reihe der tadellosen Zähne, wie das gesamte Gehabe des Mannes lassen kaum die Möglichkeit, einem 55jährigen, wenn man die Schätzung Santoninos wörtlich nimmt, sogar 60jährigen gegenüberzustehen. Weitere Schwierigkeit bereitet eine Festlegung des Sterbejahres. Man wird sich der Beweisführung Wilhelm Neumanns kaum entziehen können, die den Nachweis erbringt, daß der Maler identisch ist mit einem Thomas Artula, der bei Thörl, unmittelbar an der heutigen italienischen Grenze bei Tarvisio gelegen, eine dem Kloster Arnoldstein zinspflichtige Hube besaß. In vollständiger Verbindung werden Name, Besitz und Beruf allerdings erst 1559 bei einer überholten Grenzangabe im bambergischen Lehnsbuch genannt: „Thoman Artul malers hofstatt und garten“. Aus einem Eintrag in das Ehrungsbuch des Klosters Arnoldstein vom 26. Dezember 1530, nach der ein Hans Artula „die hueben am Thorllen gelegen, die formals Thomas Arthulla sälliger innegehabt hat“, erhält, schließt Neumann auf einen Tod des Malers erst in diesem Jahr. Ein so spätes Sterbedatum läßt sich kaum mit einem Frühwerk um 1460, schon gar nicht mit der Altersangabe des Santonino verbinden. Höfler ist einer Stellungnahme ausgewichen, indem er den Tod „nach 1520“ ansetzt, dem Jahr, in dem am 24. Juli an der Spitze von Namen aus der Villacher Führungsschicht „Thoman Artule statrichter“ erscheint und die Urkunde mit dem Abdruck seines Siegels versieht.

Bürger zu *Friesach* war ein *Meister Konrad*, der sich 1458 auf dem bereits erwähnten Fastentuch in Gurk als Autor nennt. 1474 wird er als verstorben erwähnt. Höfler nimmt zu den Zuschreibungen Alfred Stanges (*Malerei der Gotik*, Bd. 11, S. 88. 1961) von Werken in Privatbesitz und St. Lambrecht nicht Stellung, bestätigt aber in der Vita des Malers die Bestimmung eines Flügels mit vier Szenen aus der Jakobuslegende (Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Leihgabe der Kunstbibliothek) als Frühwerk, das leider, entsprechend der Anlage des Buches, nicht abgebildet ist. Ausführlich beschäftigt sich Höfler mit den Flügeln unbekannter Herkunft eines wohl dem hl. Leonhard geweihten Altars, die jetzt in dem neu eingerichteten Museum der Stadt Friesach in der Burg auf dem Petersberg unter besten Bedingungen studiert werden können. Der Reiz der Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und der Legende des Titelhilgen liegt in der volkstümlich-lebhaften Erzählweise des Malers, der sich in naiver Art um die Darstellung von Innenraum und Landschaft bemüht (Kat. 6). Der Zuschreibung an Konrad von Friesach durch Otto Demus (*Carinthia* I, 126, 1936, S. 26) steht Höfler skeptisch gegenüber, schließt aber eine Eingliederung in das Œuvre nicht ganz aus, obwohl eine Entwicklung des Malers hin zum Gurker Fastentuch schwer vorstellbar ist. Eine im Grazer Museum befindliche Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg erwähnt Höfler als um 1440 entstandene Arbeit einer gleichzeitig mit Konrad von Friesach arbeitenden Werkstatt.

Drei mit „Historien“ ausgestattete, mit Kärntner Kirchen verbundene Altäre gelten Höfler als altes Importgut. Die Flügel des vom ersten Großmeister des Georgsritterordens in Millstatt, Johann Siebenhirter (1464—1508), gestifteten Nebenaltars der Pfarrkirche in Lieseregg (BH Spittal/Drau. Kat. 45) erfreuen durch flott gemalte Berg- und Seelandschaften des rechten Flügels. Die Figuren besitzen überproportional große Köpfe mit auffallend hohen Stirnen. Höfler bringt die Flügel in Verbindung zu dem Maler

der 1494 datierten *Divisio Apostolorum* aus Stift Admont in der Nationalgalerie in Dublin, den er lieber in Wiener Neustadt, wohin der Ritterorden 1479 seinen Sitz verlegen mußte, als in der Steiermark ansiedeln möchte. Bei dem erheblichen Qualitätsunterschied kann es sich bei den Flügeln in Lieseregg nur um einen Ableger der Werkstatt handeln. Das auch in Lieseregg behandelte Thema der Aposteltrennung war in stets nur wenig variierten Personenregie gleichzeitig mehrfach in Franken in Malerei und Plastik gestaltet worden. Als gemeinsames Vorbild diente wahrscheinlich eine verlorene Predella (?) des Aelbert van Ouwater, die van Mander, der das Bild selbst nicht mehr gesehen hat, als einst in der Haarlemer St. Bavo-Kirche befindlich beschreibt. — Stilistisch der späteren autochthonen Kärntner Malerei fremd, aber möglicherweise von einem wandernden Maler in Millstatt geschaffen, nennt Höfler den vollständig gemalten Altar mit breitrechteckiger Mitteltafel aus der Filialkirche St. Peter und Paul in Rangersdorf (BH Spittal/Drau. Klagenfurt, Diözesanmuseum. Kat. 1). Höfler verweist auf „Einschläge“ der in Wien oder Wiener Neustadt lokalisierten Werkstatt des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel. Das Werk dieses Malers ist um 1430 anzusetzen, wobei das 1434 datierte, jetzt in der Prager Nationalgalerie befindliche Epitaph des Goldschmieds Sigmund Waloch aus einer Kirche in Wiener Neustadt als zeitlicher Fixpunkt dienen kann. Da der Altar aus Rangersdorf auf dem äußeren Rahmen mit einer Stifterinschrift, die anzubringen in Kärnten offenbar gebräuchlicher war als anderswo, und der Jahreszahl (14)22 versehen ist, dürfte das Retabel vor dem Auftreten des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel entstanden sein, ohne dem Meister der Wiener Anbetung, der zeitweise als dessen Lehrer angesehen wurde, nahezustehen. Neben Wien hat auch das oberitalienische Trecento auf den Maler des Rangersdorfer Altars gewirkt. Bei Massenszenen wie auf der waagrecht geteilten Mitteltafel des Altars, die in der unteren Zone den Abschied und das Martyrium der beiden Apostel vor dicht gedrängten, die gesamte Bildbreite ausfüllenden Reihen von berittenem Militär zeigt, ist es üblich geworden, den Namen Alticheros zu nennen. Den speziellen Charakter der handfest erzählenden Malerei, durch die sie sich von den niederösterreichischen Produkten unterscheidet, deutet Höfler auf die Schulung des Malers in der nordwestlichen Steiermark. Der Stifter Petrus Paewrer, Inhaber der Pfarre Stall im Mölltal mit der Filialkirche Rangersdorf, stammte aus Schladming in der Obersteiermark und war in Altenmarkt im Pongau beheimatet. Auf die in Kärnten nicht wiederholte Form des Altars mit gemalter Mitte wie auf die Erläuterung der Szenen durch Spruchbänder mit lateinischem Text könnte der Stifter Einfluß genommen haben. — Wesentlich ferner von Kärnten liegen die entscheidenden stilistischen Quellen des doppelten Flügelpaares eines Altars mit Szenen aus der Veitslegende und einzeln stehenden Heiligen, der wahrscheinlich für die Pfarrkirche in St. Veit a. d. Glan bestimmt war (Klagenfurt, Landesmuseum. Kat. 15). Viele Indizien sprechen, wie festgestellt wurde, dafür, daß der Maler südfranzösische Altäre im stilistischen Umkreis des Enguerrand Quarton oder des Nicolas Froment gekannt und für die eigene Bildgestaltung verwertet hat. Höfler belegt die bereits von Otto Benesch (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8, 1932,4, 59—65) aufgestellte Hypothese durch eine genaue Analyse der Komposition. Zugleich weist er darauf hin, daß die Namen, die sich aus Zierbuchstaben an Gewandstücken zusammensetzen lassen, eher nord- als süddeutsch klingen. Da zwei Nürnberger Familien, Kaltenhauser und Glasmüller, in St. Veit zu Be-

sitz und hohem Ansehen gekommen, Stifter des Altars gewesen sein könnten, schließt Höfler eine Ausführung des Altars an der Pegnitz nicht aus, ohne eine stilistische Verbindung zur Kunst der Stadt herstellen zu wollen. Bei der Großzügigkeit, mit der in Nürnberg der Rat die Arbeit fremder Künstler behandelt, wäre ein solcher Arbeitsaufenthalt eines durch den Auftraggeber bestimmten Künstlers wenigstens in der Theorie möglich, doch würde sich dann wohl wenigstens eine Spur der gleichzeitigen Nürnberger Malerei, die unter dem starken Einfluß niederländischer Vorbilder stand, erkennen lassen.

Die Probleme, die der interessante und über das Mittelmaß einheimischer Kärntner Produktion hinausragende Altar aufwirft, zeigen einmal mehr, wie schwer sich die Wanderwege von Kunst und Künstlern, wie auch die indirekte Tradierung von Stilformen exakt erfassen lassen trotz eindringender, das Umfeld weithin berücksichtigender Stilanalysen, wie sie Höfler in seinem Buch zur Diskussion gestellt hat.

Peter Strieder

HANS MARTIN GUBLER, *Johann Caspar Bagnato 1696—1757 und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert. Ein Barockarchitekt im Spannungsfeld von Auftraggeber, Bauorganisation und künstlerischem Anspruch.* Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag 1985. 454 S., 344 teils farbige Abbildungen.

Die Gegenden des Bodenseeraumes, des Oberrheins und die angrenzenden Gebiete der Schweiz und des Elsaß gehörten im 18. Jahrhundert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht zu jenen Kunstlandschaften, wie z. B. Bayern, Franken oder Schwaben, in denen sich eine in hohem Maße schöpferische Barockarchitektur von charakteristischer Prägung und überregionaler Bedeutung entfaltete. So konnte es einem Baumeister von eher durchschnittlicher künstlerischer Statur wie Johann Caspar Bagnato gelingen, hier ein umfangreiches Œuvre zu realisieren. Hans Martin Gubler hat ihm nun eine gewichtige Monographie gewidmet, die es zum ersten Mal gestattet, das Schaffen dieses Architekten im Gesamtzusammenhang zu überblicken und zu beurteilen.

Dabei irritiert allerdings der Untertitel des Buches etwas, wo der Name des Baumeisters mit dem Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert verknüpft wird. Zwar war Bagnato tatsächlich zwischen 1729 und 1757 der führende Architekt dieser Ordensprovinz, doch lagen deren Besitzungen nur zum geringen Teil im Elsaß und schon gar nicht in Burgund, sondern vorwiegend in den oben bereits genannten Landschaften. Der alte, geschichtlich überholte Titel der Ordensprovinz führt also in die Irre. Zum anderen war Bagnato natürlich nicht nur für den Deutschen Orden tätig; im Gegenteil, wie Gubler selbst anmerkt, erreichte sein Schaffen ein ähnliches, wenn nicht größeres Volumen sowie auch „die höchste Stufe der Artikulation außerhalb des Ordens.“ (135)

Zur Herkunft des Künstlers erfährt man, daß Bagnato nicht, wie der Name nahelegt, zur Gruppe der eingewanderten italienischen Architekten gezählt werden darf, sondern bereits im Lande, im pfälzischen Landau, geboren wurde, wo der Vater, ein lombardi-