



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Ikonographie der Marienkrönung im 15. und frühen 16.
Jahrhundert in Südtiroler Flügelaltären. Eine Studie zur
Rezeption Michael Pachers“**

Band 1 von 1

Verfasserin

Marion Pramstrahler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

o. Univ.- Prof. Dr. Artur Rosenauer

Vorwort

Meine Beschäftigung mit dem Thema ergab sich zunächst ganz generell durch mein Interesse am Medium des Flügelaltares und die exzellente Erhaltungssituation desselben in Südtirol. Michael Pacher und sein Grieser Marienkrönungsaltar standen am Anfang einer jahrelangen begeisterten Auseinandersetzung mit dieser Kunstform. Mit der Zeit und nach vielen Besuchen von größeren und kleineren Kirchen in allen Landesteilen, fiel mir das vermehrte Auftreten von Marienkrönungsdarstellungen als Schreingruppe vieler Retabel auf.

Nach eingehender Beschäftigung bestätigte sich mein Verdacht, dass diese Darstellung als Hauptthema von Flügelaltären in der Zeit der Spätgotik und insbesondere nach Pachers Grieser Altar eine große Rolle gespielt zu haben schien. Dabei muteten die verschiedenen Krönungsdarstellungen auf den ersten Blick alle sehr ähnlich an, und dennoch fielen mir von Mal zu Mal raffiniertere Nuancen und Unterschiede auf.

Hiermit begann meine Auseinandersetzung mit der Frage, auf welche Art und Weise sich die Meister der Zeit der Ausformung des Themas näherten, und ob eventuell Michael Pachers Grieser Altar in einem Zusammenhang mit dem vermehrten Auftreten des Motivs zu sehen ist.

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die die Entstehung dieser Arbeit ermöglicht haben. Herrn Prof. Rosenauer für die Anregungen und die Unterstützung bei der Ausarbeitung des Themas. Meinen Eltern für Ermutigung und Unterstützung. Gitti Pontesegger für die unermüdliche und begeisterte Begleitung durch die gesamte Studienzeit. Evi Wierer für den produktiven Ideenaustausch. Und vor allem Sascha Giacomuzzi für die unerschöpfliche Geduld und Nachsicht.

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	5
	<i>Aufgabenstellung</i>	6
2	Die Marienkrönung: Entwicklung des ikonographischen Themas	10
2.1	<i>Forschungslage</i>	10
2.2	<i>Definition und Abgrenzung</i>	11
2.3	<i>Quellen der Marienkrönung</i>	11
2.4	<i>Die Entwicklung der Ikonographie</i>	13
2.4.1	<i>Maria-Ecclesia-Sponsa</i>	13
2.4.2	<i>Die Anfänge im 12. und 13. Jahrhundert</i>	16
2.4.2.1	<i>Die Legenda Aurea</i>	18
2.4.3	<i>Das 14. Jahrhundert</i>	20
2.4.4	<i>Das 15. Jahrhundert</i>	22
2.4.4.1	<i>Die trinitarische Marienkrönung</i>	23
2.4.4.1.1	<i>Ikonographische Varianten</i>	24
2.4.4.1.2	<i>Formale Varianten</i>	26
2.5	<i>Die Darstellung der Marienkrönung in Südtirol</i>	29
3	Die Marienkrönungsalträe	35
3.1	<i>Bestandsaufnahme</i>	37
3.1.1	<i>Der Bozner Raum</i>	39
3.1.1.1	<i>Hans von Judenburg und Michael Pacher</i>	40
3.1.1.1.1	<i>Der Judenburger-Altar, der Grieser-Altar und der St. Wolfgang-Altar</i>	42
3.1.2	<i>Der Brixner Raum und das Eisacktal</i>	52
3.1.2.1	<i>Der Vorläufer Meister Leonhard (Scherhauff) von Brixen</i>	53
3.1.2.1.1	<i>Die Fragmente von Feldthurns und Säben</i>	54
3.1.2.2	<i>Hans Klocker und Nikolaus Stürhofer</i>	55
3.1.2.2.1	<i>Die Altäre von Saubach und Dreikirchen</i>	57
3.1.2.2.2	<i>Die Fragmente von Kaltern und Gardolo</i>	61
3.1.2.3	<i>Die Gruppe aus Barbian und eine Madonna aus dem Brixner Raum (heute Bayerisches Nationalmuseum)</i>	63
3.1.2.4	<i>Die Gruppe aus Villanders (heute Lichtenberg)</i>	64
3.1.2.5	<i>Die Gruppe aus Mauls (heute Diözesanmuseum Brixen)</i>	66
3.1.3	<i>Meran, das Burggrafenamt und der Vinschgauer Raum</i>	67
3.1.3.1	<i>Hans Schnatterpeck und Jörg Lederer</i>	68
3.1.3.1.1	<i>Der Altar von Niederlana und die Figurengruppe von Schlanders</i>	69
3.1.3.2	<i>Die Gruppe von Moos im Passeiertal</i>	73
3.1.3.3	<i>Die Gruppe von Mölten</i>	74
3.1.4	<i>Bruneck und das Pustertal</i>	75
3.1.5	<i>Das Trentino</i>	75
3.1.5.1	<i>Meister Narziss</i>	76
3.1.5.1.1	<i>Fiera di Primiero und Vezzano</i>	77
3.1.5.2	<i>Roda di Ziano</i>	80
3.1.6	<i>Kärnten</i>	81
3.1.6.1	<i>Der Meister von Heiligenblut</i>	81
3.1.6.1.1	<i>Der Altar von Heiligenblut</i>	81
4	Zusammenfassung und Ergebnisse	84
4.1	<i>Aufstellungsorte und Bildprogramme</i>	84
4.2	<i>Die geographische Verteilung</i>	85
4.3	<i>Die Inszenierung</i>	86

4.4	<i>Die Rezeption Pachers</i>	89
4.5	<i>Fazit</i>	91
5	Die Renaissance	93
6	Anhang	95
6.1	<i>Katalog</i>	95
6.1.1	Vorbemerkung.....	95
6.1.1.1	Bozen, Alte Pfarrkirche/heutiger Dom (heute Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)	97
6.1.1.2	Feldthurns, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (heute Diözesanmuseum Brixen)	102
6.1.1.3	Kloster Säben bei Klausen, Liebfrauenkirche (heute Pfarrkirche St. Andreas, Klausen)	104
6.1.1.4	Gries bei Bozen, Pfarrkirche Unsere Liebe Frau	106
6.1.1.5	Salzburg, St. Wolfgang am Abersee, Wallfahrtskirche St. Wolfgang	111
6.1.1.6	Barbian, Jakobskirche (heute Diözesanmuseum Brixen)	117
6.1.1.7	Villanders, Pfarrkirche St. Stephan (heute Lichtenberg, Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit)	118
6.1.1.8	Brixner Raum (heute Bayerisches Nationalmuseum München).....	120
6.1.1.9	Fiera di Primiero (St. Martin im Fleimstal), Pfarrkirche St. Martin	122
6.1.1.10	Vezzano, S. Anna di Sopramonte (heute Diözesanmuseum Trient)	125
6.1.1.11	Kaltern, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt (heute Brixen Diözesanmuseum).....	129
6.1.1.12	Trient, San Marco (heute Gardolo, Pfarrkirche Maria Heimsuchung)	131
6.1.1.13	Dreikirchen, St. Magdalena (ehemals Anton Abt)	133
6.1.1.14	Saubach/Barbian, Pfarrkirche zu den Hll. Ingenuin und Albuin.....	137
6.1.1.15	Mölten, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt	141
6.1.1.16	Roda di Ziano (heute Diözesanmuseum Trient)	143
6.1.1.17	Niederlana, Alte Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt.....	145
6.1.1.18	Mauls bei Sterzing (heute Diözesanmuseum Brixen)	150
6.1.1.19	Schlanders, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt.....	152
6.1.1.20	Moos im Passeiertal, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt.....	154
6.1.1.21	Oberkärnten, Heiligenblut, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Vinzenz	155
6.2	<i>Die Verträge</i>	162
6.2.1	Der Judenburger Altar.....	162
6.2.2	Der Grieser Altar	163
6.2.3	Der St. Wolfgang-Altar	164
6.2.4	Der Schnatterpeck-Altar.....	165
6.3	<i>Literaturverzeichnis</i>	166
6.4	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	178
6.5	<i>Abstract</i>	181
6.6	<i>Lebenslauf</i>	182

1 Einführung

Der Figur Mariens als Gottesmutter wurde seit jeher besondere Verehrung durch die Anhänger des christlichen Glaubens zuteil. Beginnend mit dem 3. Jahrhundert entwickelt sich eine reiche Marienikonographie und Maria wird in der Folgezeit zum häufigsten Gegenstand christlicher Kunst. Allein, meist jedoch mit Kind, wird die Gottesgebärerin in unzähligen Bildmedien und Zusammenhängen dargestellt. Rasch entwickelt sich eine Tradition der unterschiedlichen Darstellungen, die im Laufe der Jahrhunderte sukzessive um weitere Szenen bereichert wird.

Ab dem 12. Jahrhundert ist eine zunehmende Intensivierung der Marienverehrung zu beobachten, die Maria zur wichtigsten Volksheiligen erhebt. Die Darstellungsthematik der Marienvita, die bislang ausgewählte Szenen aus dem Leben und Sterben der Gottesmutter beinhaltete, genügte ihrer erhöhten Stellung und den gesteigerten Erwartungen der Gläubigen nicht mehr. Marias Verehrung als Himmelkönigin verlangte nach einer angemessenen Legitimierung ihrer Position: als Konsequenz findet die Darstellung der Krönung Mariens durch ihren Sohn Eingang in die Marienikonographie. Bereits innerhalb kurzer Zeit nach dem erstmaligen Aufkommen des Themas im 12. Jahrhundert erfreut es sich schnell wachsender Beliebtheit.

Beginnend mit dem 13. Jahrhundert und ausgehend von Frankreich, erobert die Darstellung der Marienkrönung in prominenter Platzierung auf Tympana und in Apsiden die Kirchen. Im mitteleuropäischen Raum wird das Thema zunächst vorwiegend in Wandbildern dargestellt. Ab dem 14. Jahrhundert findet die Marienkrönung allmählich auch Eingang in die Produktion von Altarretabeln. Im norditalienischen Raum wird dem Thema als Höhepunkt eines erzählerischen Gesamtkontextes in gemalter Form als Mittelszene von Polyptychen der ideale Hintergrund geboten. Mit der Entstehung des Flügelaltars im süddeutschen Raum wird das Thema auch in dieses neue Medium übertragen. Im 15. Jahrhundert und zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird die

Marienkronung als prominentester Ausdruck der Madonnenzentrierung in unzähligen Bildwerken dargestellt. So findet das Thema auch in der reichen Südtiroler Altarproduktion seinen Niederschlag.

Aufgabenstellung

In der vorliegenden Arbeit werden Marienkronungsaltdäre aus dem Zeitraum 1475 bis 1520 untersucht, die von in Südtirol operierenden Künstlern geschaffen wurden, oder in diesem Gebiet zur Aufstellung gelangten.

Die große Beliebtheit der Darstellung auch hierzulande führte dazu, dass das Thema sowohl von großen Meistern, als auch von kleineren Werkstätten aufgegriffen wird, und in Pfarr- und Wallfahrtskirchen sowie kleinen Filialkirchen gleichermaßen zur Ausstattung gehörte. Die dadurch entstandene Bandbreite von Marienkronungsaltdären ergibt ein qualitativ heterogenes Bild, welches das gesamte Spektrum künstlerischen Schaffens abdeckt, und einen repräsentativen Querschnitt durch die landesweite Flügelaltarproduktion der Zeit bildet.

Der vorgegebene Zeitraum, der gleichzeitig auch die Blüte des Flügelaltares umreißt, wird durch zwei Ereignisse eingegrenzt: Die urkundlich gesicherte Aufstellung des Pacher-Altars in Bozen/Gries im Jahr 1475 und den Beginn der Bauernkriege 1520, als durch die politischen Unruhen und das hereinbrechende neue Stilempfinden der Renaissance der reichen Produktion spätgotischer Flügelretabel ein nahezu abruptes Ende gesetzt wird.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet Pachers Grieser Altar, in dem der Meister vertraglich ausdrücklich auf den älteren Altar des Hans von Judenburg von 1421-25 für die alte Pfarrkirche in Bozen verpflichtet wird. Diese Werke stellen eine Wende in der herkömmlichen Gestaltung und Auffassung des Flügelaltars dar: Die bis dato traditionelle Form der

nebeneinander gereihten Einzelfiguren wird ersetzt von der neuen Komponente einer szenischen Darstellung.

Sind auch aus der Zeit vorher schon Altäre bekannt, die die Marienkrönung als Schreinszene beinhalteten, so ist nach Pacher eine sprunghafte Zunahme der Darstellung spürbar, und innerhalb weniger Jahre kamen zahlreiche Krönungsaltäre im Land zur Aufstellung.

Anhand der ikonographischen Analyse der Marienkrönungsdarstellungen soll die Entwicklung des Themas innerhalb des Mediums des Flügelaltars im Südtiroler Raum herausgearbeitet und das Kunstschaffen der Zeit auf allen Ebenen - vom künstlerischen Meisterwerk bis zur handwerklichen Kirchengestaltung - aufgezeigt werden. Die Häufigkeit des Themas gewährleistet dabei einen repräsentativen Querschnitt durch das künstlerische Schaffen des Landes.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile:

Im ersten Teil erfolgt ein theoretischer Abriss der ikonographischen Entwicklung der Marienkrönung seit Entstehung des Themas. Betrachtet werden dabei die verschiedenen Funktionen und Bedeutungsebenen der beteiligten göttlichen Figuren, die - aufgrund von kirchen- und gesellschaftspolitischen Aspekten und Umbrüchen - einer stetigen Wandlung unterzogen waren und in weiterer Folge von Relevanz für die Art und Gewichtung der Darstellung wurden.

Augenmerk liegt auf Marienkrönungsdarstellungen des norditalienischen Raums im 15. Jahrhundert, in der sich zeitweise sogar eine ortsgebundene Sonderform entwickelte, die im Altar des Hans von Judenburg kulminierte. Ein etwas weiteres Ausgreifen auf die Vorgängerdarstellungen des Südtiroler Raumes in anderen Medien soll die Entwicklung des Themas verständlicher werden lassen und untermauern.

Im zweiten Teil wird, basierend auf diesen Ergebnissen, die zeitlich anschließende Hoch-Zeit der Flügelaltarproduktion auf

die weitere Entfaltung des Themas innerhalb dieser neuen Ausdrucksform untersucht.

Die Einteilung erfolgt nach den geographischen Zentren im Umkreis größerer Städte, in denen die Meister ihre Werkstätten unterhielten, bzw. nach dem Auftragsgebiet der erhaltenen Hauptwerke. Der in der älteren Literatur oft verwendete Begriff der "Schulen", der Werkstätten, die ähnliche Stilmerkmale aufweisen, zu Gruppen zusammenfasst, soll weitgehend vermieden werden, da sich diese Einteilung durch die Erkenntnisse der neueren kunstgeschichtlichen Forschung als verwirrend herausgestellt hat.¹

Einführende Kapitel zu den tätigen Meistern und den gesellschaftspolitischen Hintergründen der Zentren sollen dazu dienen, die komplexen Zusammenhänge und die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstzentren untereinander zu erörtern.

Berücksichtigt werden sowohl vollständig erhaltene Altäre, die teilweise noch an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort stehen, sowie Schreingruppen, die sich zwar nicht mehr in situ befinden, aber dennoch als Gruppe erhalten sind. Ebenso Erwähnung finden Fragmente, die aus Marienkrönungsschreinen stammen, als auch Vorgängerdarstellungen älterer Altäre, die dazu beitragen, das Phänomen in seiner ganzen Tragweite zu beleuchten. Um einen möglichst vollständigen Überblick zu gewährleisten, werden auch Altäre, die sich zwar nicht auf Südtiroler Terrain befinden, aber in einheimischen Werkstätten geschaffen wurden, berücksichtigt. Dabei wird insbesondere zu klären sein, auf welche Schemata die Werkstätten in der Ausformung des Themas zurückgreifen, und ob, bzw. inwiefern Pacher als Vorbild eine Rolle gespielt hat.

¹ Mackowitz, *Spätgotische Flügelaltäre der Bozner Schule*, Dissertation Innsbruck 1948, S.24ff.; sowie ders., *Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachers Tod*, Innsbruck 1953, S.22: Mackowitz unterscheidet hier folgende Schulen: Bozner Schule (als die bedeutendste und weitreichendste), Meraner, Vinschgauer und Pustertaler Schule, sowie jene aus dem Oberen Eisacktal. Die Bestimmung der Zugehörigkeit zu diesen Schulen erfolgte nach stilistischen Merkmalen und hat sich in der neueren Forschung teilweise als geographisch nicht mehr haltbar herauskristallisiert. So zählt Mackowitz in seinen Arbeiten z.B. den damals namentlich noch nicht bekannten Hans Klocker, der seine Werkstatt in Brixen hatte, zur Bozner Schule, ebenso wie Michael Pacher, der seine Werkstatt in Bruneck unterhielt.

Der ausführliche Überblick über die einzelnen Altäre zeigt die ikonographischen Besonderheiten der Darstellungen im Allgemeinen, und im Besonderen in Bezug auf Michael Pacher auf: Wie erfolgt die Umsetzung des Themas vor dem Hintergrund kirchen- und gesellschaftspolitischer Aspekte? Welchen Einflüssen unterliegen die Werkstätten? Rezipieren die Nachfolger Pachers dessen Werk, und wenn ja, inwieweit?

Als Konsequenz wird die Frage nach künstlerischer Qualität, die den Unterschied zwischen einem Meisterwerk und handwerklicher Kunstfertigkeit bildet, von Relevanz werden.

Ein kurzer Ausblick auf die Entfaltung des Themas in der anschließenden Zeit der Renaissance wird diesen Teil der Arbeit abrunden.

Der dritte Teil beinhaltet erstmals einen umfassenden synthetischen Überblick über alle relevanten Informationen zu den einzelnen Objekten in Katalogform. Angegeben werden Provenienz, Aufstellungsort, Erhaltungszustand und eventuelle Restaurierungen, Datierung, Maße, sowie Einflüsse, Bildprogramm und Komposition des Retabels mit besonderem Augenmerk auf den spezifischen ikonographischen Eigenheiten der Krönungsdarstellungen. Der Katalog soll als ergänzende Information zur Forschungslage der einzelnen Altäre dienen. Die Zusammenfassung des Forschungsstandes erfolgt unter Berücksichtigung der Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung ohne Bewertung oder Kommentierung derselben. Zur Vervollständigung werden im Anhang die erhaltenen Verträge wiedergegeben.

2 Die Marienkrönung: Entwicklung des ikonographischen Themas

2.1 Forschungslage

Neben dem Übersichtswerk des Lexikons christlicher Ikonographie², sowie dem Standardwerk christlicher Ikonographie von Gertrud Schiller³ sind in Bezug auf die Beschäftigung mit dem Thema der Entwicklung der Marienkrönungsikonographie insbesondere zwei Autoren zu nennen:

Philippe Verdier geht in seiner Dissertation⁴ 1980 sehr ausführlich auf die Ursprünge des Themas ein und fasst die bekannten Quellen der Darstellung zusammen. Er zeichnet die Entwicklung des Themas von den Anfängen bis ins 13. Jahrhundert auf und erstellt einen umfassenden Überblick von Marienkrönungsdarstellungen im Abendland. In einem weiteren Aufsatz⁵ geht er speziell auf die Situation des italienischen Nordens ein und dehnt seine Recherchen bis ins 15. Jahrhundert aus.

Ingrid Flor beschäftigt sich in mehreren Aufsätzen eingehend mit dem Thema und beleuchtet dieses unter verschiedenen Gesichtspunkten, von der allgemeinen Symbolik⁶ bis zu kirchen- und staatspolitischen Aspekten⁷. Besonderes Augenmerk legt sie auf trinitarische Marienkrönungsdarstellungen in Norditalien⁸ unter besonderer Berücksichtigung des konkreten Beispiels des

² Kirschbaum E. (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)* 8 Bände, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968-1976

³ Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4,2 (Maria), Gütersloh 1976

⁴ Verdier Ph., *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Dissertation Montreal 1980

⁵ Verdier Ph., *Une iconographie originale du Couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin du XIV^e siècle et au XV^e siècle*, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*. 1991, Bd. 103/1 (1991), S.399-419

⁶ Flor I., *Die Symbolik der Marienkrönung im Mittelalter*, in: *Sancta Crux*, Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz Nr. 121, Heiligenkreuz 2004, S.90-116

⁷ Flor I., *Staats- und kirchenpolitische Aspekte bei mittelalterlichen Marienkrönungsdarstellungen*, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde*, Bd. 12, Zürich 1990, S.60-92

⁸ Flor I., *"Accipe coronam gloriae" - Ein "Veroneser" Darstellungstyp der trinitarischen Marienkrönung*, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde (Festgabe für Nikolaus Grass zum 80. Geburtstag)*, Bd. 15, Zürich 1993, S.135-172; Diess., *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese"*, in: *Arte Cristiana*, LXXXVII, H. 790 Mailand 1999, S.17-32

Judenburger Altars der alten Bozner Pfarrkirche⁹. Für die gestaffelte, pyramidal angeordnete trinitarische Marienkrönung prägt sie den Begriff des „Veroneser Typus“.

2.2 Definition und Abgrenzung

Von einer Krönung Mariae kann dann gesprochen werden, wenn die Krönungshandlung von Gottvater, Gottsohn oder der Heiligen Dreifaltigkeit durchgeführt wird. Darstellungen der gekrönten Madonna mit Kind, umgeben von Engeln, sowie Darstellungen, in welchen über der Madonna schwebende Engel eine Krone halten, können nicht als Marienkrönung bezeichnet werden.¹⁰

In der vorliegenden Arbeit wird diese Definition dahingehend ausgedehnt, dass auch sogenannte Mariensegnungen einbezogen werden, also Darstellungen, die den Augenblick kurz nach der Krönung Mariens zeigen: Die Gottesmutter trägt die Krone bereits auf dem Haupt und wird von der oder den göttlichen Personen gesegnet.

2.3 Quellen der Marienkrönung

Die wichtigsten Quellen als Ausgangspunkt für die Entwicklung des Themas sind in alten Legenden, v.a. in den apokryphen Textquellen des Meliton¹¹ zu suchen, die in der Folge prominent in der Legenda Aurea des Jacobus da Voragine¹² aufgegriffen werden.

Ebenso sind - in mariologischer Auslegung - die biblischen Textstellen des Hohenliedes 4,8¹³, sowie die Psalmen 21,4¹⁴ und 45,10¹⁵ zu nennen, die schon früh in die Liturgie der Mariae

⁹ Flor I., Hans von Judenburg II. Die trinitarische Marienkrönung. Zur Entfaltung eines neuen ikonographischen Themas, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV 1990, S. 233-252; Diess. "Vnnsrer lieben Frawen Kronung als In vnnsrer lieben frawen pharkirchen In der Tavel ze Boczen stet". - Zur Neuaufstellung der Krönung Mariae des Hans von Judenburg im Germanischen Nationalmuseum 1993. Eine Darstellung vom "Veroneser" Typ, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1994, S.91-110

¹⁰ Kirschbaum, LCI, „Krönung Mariae“ (zit. Anm. 2), 1968-76, Bd .2, S.671

¹¹ Schindler H. (Hrsg.), Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, Zürich 1988, S.707-720

¹² Laager J. (Hrsg.), Jacobus de Voragine: Legenda Aurea, Zürich 1982, S.453-474

¹³ „Veni electa mea et ponam in te thronum meum, veni coronaberis[...]“

¹⁴ „[...]Du kröntest ihn mit einer goldenen Krone“

¹⁵ "Königstöchter gehen dir entgegen, die Braut steht dir zur Rechten[...]“

Himmelfahrt vom 15. August und etwas später zu Mariae Geburt am 8. September, aufgenommen wurden.¹⁶

Diesen Texten gemeinsam ist, dass die Marienkrönung, die sich ikonographisch an den Tod und die Auferstehung Mariae anschließt, als ein Motiv der Verherrlichung verstanden wird, aber keine dezidierte Beschreibung derselben beinhalten. Es erfolgt zwar eine Beschreibung der Aufnahme in den Himmel, der *assumptio*, nicht aber der Krönung der Jungfrau.

In abendländischen Redaktionen der Legenden ab dem 12. Jahrhundert ist jedoch eine Erweiterung der Erzählung am Schluss durch die Erwähnung der Krönung zu beobachten; kanonische Berichte bekräftigen allmählich die aus apokryphen Texten weiterentwickelte Episode.¹⁷ Durch die zunehmende Bedeutung und Verehrung der Figur Mariens innerhalb der Gruppe der Gläubigen scheint eine solche Entwicklung konsequent: Maria als Mutter Gottes gelangt durch die Krönung zu höchsten Ehren und wird in ihrer Bedeutung dem Sohn ebenbürtig.

Obwohl die Marienverehrung in der östlichen Kirche eine starke Basis hatte, und die Darstellung der Entschlafung der Hl. Jungfrau auch in Byzanz seinen Ausgangspunkt fand, sind die zwei Bildmotive der Auferweckung und der Inthronisation und Krönung Mariae durch Christus im Mittelalter ausschließlich innerhalb des Bereichs der lateinischen, also westlichen, Kirche verbreitet. In der byzantinischen Kunst blieb die Krone als Symbol für Christus und die in den Himmel aufgenommene Jungfrau, sowie die Krönung als solche, gänzlich unbekannt.¹⁸

¹⁶ Beumer J., *Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühscholastik*, in: Zeitschrift für Katholische Theologie 1954, S. 414f.

¹⁷ S. dazu: Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1976, S.115; sowie: Verdier, *Le couronnement* (zit. Anm. 4), 1980, S.13

¹⁸ S. dazu: Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1976, S. 114ff.; Flor, *Symbolik* (zit. Anm. 6), 2004, S.90: Als Grund hierfür nimmt Flor an, dass die Krönung der Braut nur in der Vulgata genannt wird.

2.4 Die Entwicklung der Ikonographie

2.4.1 Maria-Ecclesia-Sponsa

In der Frühzeit findet sich in Kirchen und in Illuminierungen die Darstellung der Inthronisation Christi und Mariae, die so genannten *Synthronoi*: beide Figuren werden frontal nebeneinander thronend wiedergegeben. Dieses Konzept entspricht dem Ps 109,1: „Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis“¹⁹.

Maria nimmt dabei eine Gleichsetzung mit *Ecclesia* an. Dieser, in frühchristlicher Zeit auf die Gemeinschaft der Christen, später auch auf den Sakralraum als solchen angewandte Begriff, wurde im Mittelalter auf Maria als Braut Christi und die Gesamtheit der Gläubigen ausgedehnt. Das Bild der *Ecclesia-Sponsa* war zwar nicht neu, aber erst seit dem 12. Jahrhundert tritt es immer stärker in den Vordergrund und wird konsolidiert.

Die Hauptquelle für die Identifizierung der Jungfrau mit *Ecclesia-Sponsa* ist die Übertragung der Brautsymbolik des Hoheliedes auf Maria. Daneben bietet Eph 5,23²⁰ den wichtigsten Ansatzpunkt für die mystisch-spekulative Ausdeutung des Gedankens der Ehe Christi mit der Kirche (s. auch Ez 16,8²¹).²²

Basierend auf der jungfräulichen Mutterschaft Mariens unterstreicht bereits Augustinus die Analogie zwischen Maria und *Ecclesia* und feiert die Hochzeit Christi mit derselben. *Ecclesia* wird dabei mit der Gesamtheit der Christenheit als Kirche und als Einzelseele gleichgesetzt.²³

Im 12. Jahrhundert schließlich erreicht neben der ecclesiologischen Exegese des Hoheliedes dessen mariologische Deutung einen Höhepunkt:

Honorius Augustodunensis schafft am Beginn des 12. Jahrhunderts in seinem Kommentar „*Sigillum beatae Mariae*“, einer mystisch-

¹⁹ Die Inthronisation, gefolgt von der Krönung als bildliche Umsetzung des ersten Psalmverses 109 erscheint zum ersten Mal in englischen Psaltern des 13. Jahrhunderts: s. dazu Verdier, *Une Iconographie* (zit. Anm. 5) 1991, S. 406

²⁰ „denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist; er hat sie gerettet, denn sie ist sein Leib“

²¹ „[...] Ich leistete dir den Eid und ging mit dir den Bund ein - Spruch Gottes, des Herrn - und du wurdest mein.“

²² Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2), 1968-76, „*Bräutigam und Braut*“ Bd. 1, S.318

²³ Augustinus, *De sancta virginitate* II.2, Absatz 41, S.236, Zeilen 16-20: zit. nach Flor, *L'incoronazione* (zit. Anm. 8), 1999, S.17

allegorischen Exegese des Hohenliedes, die Grundlage für die typologische Umdeutung *Ecclesia-Sponsa-Maria*. Rupert von Deutz folgt ihm fast zeitgleich in seinen Überlegungen. Die Makellosigkeit der *Sponsa-Ecclesia* als Symbol für die *integritas fidei*, die Ganzheit des Glaubens, und damit für die *Unitas Ecclesiae*, die Einheit der Kirche, verkörpert die Jungfrau in ihrer ambivalenten Doppelfunktion als *mater et virgo*: als Gottesgebärerin mit menschlicher Natur, die sich nach dem Tod mit Gott vereint, und als jungfräuliche Braut Christi, die gemeinsam mit ihm über sein himmlisches Reich herrscht. Ihr besonderer Stellenwert in der Symbolik der bräutlichen Beziehung des Hohenliedes wird hervorgehoben.²⁴

Der Mystiker Bernhard von Clairvaux, ein großer Marienverehrer, führt die Auslegung weiter und begründet in seinen Predigten über das Hohelied die Interpretation der erlösten Seele des Menschen als Himmel, in dem für Gott Platz gemacht wird.²⁵

Die typologische Entsprechung der nebeneinander thronenden Christus und Maria als Brautpaar findet sich in Adam und Eva: Christus wird als zweiter Adam, Maria-Ecclesia als zweite Eva gedeutet.²⁶

Das erste Beispiel einer italienischen Apsisausstattung, in der Christus nicht allein auf dem Thron dargestellt wird (aber nach wie vor in der Mittelachse thronend), ist das Apsismosaik der Kirche Santa Maria in Trastevere in Rom aus dem Jahr 1140 (Abb.1). Dieser zweifigurige Typus wird in den folgenden zwei Jahrhunderten bestimmend für die Darstellung der Marienkrönung.²⁷ Mehr als 150 Jahre später entsteht die Marienkrönung in Santa Maria Maggiore von Jacopo Torriti (Abb.2). Die unter franziskanischer Mitwirkung verstärkte Marienverehrung

²⁴ Honorius Augustodunensis, *Sigillum beatae Mariae*: „Gloriosa virgo Maria typum Ecclesiae gerit [...]“, (PL 172, Sp. 499D), zit. nach: Flor, *Symbolik* (zit. Anm.6), 2004, S.97ff.; s. auch Verdier, *Le couronnement* (zit. Anm.4), 1980, S.83ff.

²⁵ *Sermones super Cantica - Predigten über das Hohelied*, Sermo XXVII, V, 9, in: Bernhard von Clairvaux, Werke V, S.424f. zit. nach Flor, *Accipe* (zit. Anm. 8), 1993, S.100

²⁶ Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2) 1968-76, „Ecclesia“, Bd. 1, S.563

²⁷ Flor, *Accipe* (zit. Anm. 8), 1993, S.135

manifestiert sich deutlich; Maria findet sich an zentraler Stelle.²⁸

In der Folge dieser reichen literarischen Bearbeitung und der sich ausdehnenden Liturgie, entsteht eine Fülle von Bildwerken, die das Sujet zum Thema haben. Durch die wachsende Marienverehrung werden immer größere Teile der bisher *Ecclesia* zukommenden Symbolwerte auf Maria übertragen, die nunmehr zunehmend ins Zentrum gerückt und mit königlichen Attributen ausgestattet wird. Zur Insignie der *Ecclesia* wird die Krone, die sie in ihrer Doppelfunktion als Siegerin über die Synagoge, sowie als Hoheitszeichen der Braut Christi trägt.²⁹

Die ecclesiologische Interpretation behält während des gesamten Mittelalters gleichsam als Vertiefung und Hintergrund der mariologischen ihre Gültigkeit.

Die zunehmende Komplexität der Figur Mariens führt zu einer Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten, die den mittelalterlichen Bildwerken immanent ist. Die Interpretation der Figur im Kontext der Marienkrönung kann nicht auf eine einzige Bedeutung festgelegt werden, sondern muss der exegetischen Tradition entsprechend weit gefasst werden.

Die Darstellung der Inthronisation der *Ecclesia-Sponsa* ist sowohl Vorläufer als auch Parallele zur Krönung Mariae.



Abbildung 1: Rom, Santa Maria in Trastevere, Apsismosaik

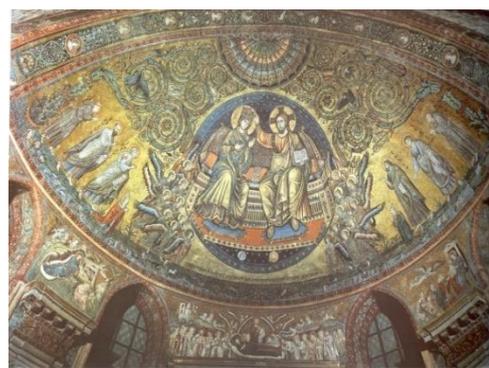


Abbildung 2: Rom, Santa Maria Maggiore, Apsismosaik

²⁸ Flor, *Symbolik* (zit. Anm. 6), 2004, S.106

²⁹ Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1976, S.114ff.

2.4.2 Die Anfänge im 12. und 13. Jahrhundert

Ab dem 12. Jahrhundert kann, vorwiegend innerhalb der Ordenskreise, eine Erstarkung der Marienverehrung beobachtet werden. In der Folge halten Darstellungen aus dem Leben und vom Tod Mariae vermehrt Einzug in die Bildprogramme der Kirchen.

Die Erhöhung Mariens als oberstes Ziel der Mariologie der Zeit ließ ihre Teilhabe am Thron Christi von Anfang an unzweifelhaft erscheinen, ja setzten sie geradezu voraus. Während anfangs Engel das Amt der Krönenden übernehmen, ist es bald Christus selbst, der die Handlung vollzieht: Christus nimmt seine Mutter und Braut als Königin in sein Reich auf und gibt ihr, über das anderen Heiligen zugeteilte Maß hinaus, einen größeren Anteil an seiner Herrschaft.³⁰

Die Bezeichnung "Königin" für Maria ist seit dem 11. Jahrhundert gebräuchlich. Der Hymnus "*Salve Regina*" wird zum Gebet des Volkes, Maria wird verehrt als *Regina Coeli* und *Regina Angelorum*, *Regina Sancti* und *Regina Virgines*.³¹

Im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts entwickelt sich die Darstellung der *Assumptio* als abendländisches Bildmotiv. Fast gleichzeitig entsteht das Krönungsmotiv: Ausgehend von der älteren Darstellung der *Synthronoi*, der repräsentativ-statisch nebeneinander thronenden Maria und Christus, wird durch das Einführen einer Krone und die Andeutung einer Krönungshandlung eine Fortführung und Verlebendigung des Motivs zur so genannten *Sponsus-Sponsa-Krönung* erreicht: Maria nimmt neben ihrem Sohn auf seinem Thron Platz, der ihr eine Krone auf das Haupt setzt, sie von Engeln bekrönen lässt, oder sich der bereits Gekrönten segnend zuwendet.³²

Maria erhält nach ihrem Tod die Krone des Lebens zum Zeichen dafür, dass ihr die Gnade der Vereinigung mit Christus und das

³⁰ Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1976, S.114ff.

³¹ Schmidt H. und M., *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst: ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1995, S.221: Das „*Salve Regina*“ wird vom Benediktinermönch Hermann von Reichenau um die Mitte des 11. Jahrhundert in lateinischer Form verfasst.

³² Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2), 1968-76, „*Krönung Mariae*“ Bd. 2, S.672; sowie: Kahsnitz R./Bunz W., *Die großen Schnitzaltäre - Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S.80

neue Leben im Himmel zuteil wurden. Marias Thronen neben dem Sohn bedeutet ihre menschliche Vollendung. Die wie Braut und Bräutigam nebeneinander Thronenden scheinen auf transzendente Art miteinander verbunden; es wird versucht, die mystische Verbindung zwischen Christus und seiner Mutter Maria auf bildlicher Ebene darzustellen. Die Feierlichkeit des Krönungsaktes wird oft durch das Hinzufügen einer Schar Engel und Heiliger gesteigert.³³

Eine weitere Voraussetzung für die Darstellung Mariae auf dem himmlischen Thron ist die seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in der lateinischen Kirche anerkannte *assumptio corporalis*, also die Aufnahme in den Himmel mit Geist, Seele und Körper.³⁴ Obwohl eine offizielle Anerkennung der römisch-katholischen Kirche erst mit großer Verspätung am 1. November 1950 stattfand³⁵, galt die Unversehrtheit des in den Himmel aufgenommenen Leibes Mariae schon in alten Texten seit Meliton³⁶ als unumstritten.

Meist wird die Darstellung der Marienkrönung in einen größeren bildlichen Kontext eingefügt und bildet gleichsam den Höhepunkt der Marienverehrung. So kann die Krönung den Abschluss einer Darstellung von Episoden aus dem Leben Mariae bilden, oder auch gemeinsam mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts auftreten: Die Marienkrönung wird zum Symbol für die Apotheose der erlösten Menschheit.

Seit dem 12. Jahrhundert ist die zweifigurige, repräsentative Marienkrönung vor allem in französischen Tympanondarstellungen (z.B. Ferté-Millon, Abb. 3) sehr verbreitet und erlangt kanonische Geltung.³⁷ Ab dem 13. Jahrhundert ist ein erstarktes Vorkommen des Motivs auch in Italien zu beobachten, und bald

³³ Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1980, S. 114f. und 147f.

³⁴ Verdier, *Le couronnement* (zit. Anm. 4), 1980, S.10ff.

³⁵ In einem kirchlichen Dekret wird festgehalten, dass „... als eine von Gott geoffenbarte Glaubenswahrheit [gilt], dass die unbefleckte, immer jungfräuliche Gottesmutter Maria nach Vollendung ihres irdischen Lebenslaufes mit Leib und Seele zur himmlischen Herrlichkeit aufgenommen worden ist“, zitiert nach: Schindler, *Apokryphen* (zit. Anm. 11), 1998, S.703

³⁶ Ebenda, S.703 - 720; ausführlicher dazu siehe Kapitel „Die Legenda Aurea“

³⁷ E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1924, S. 184f.

übernimmt die Marienkrönung eine dominierende Rolle in der gesamten westlichen Kirche.³⁸

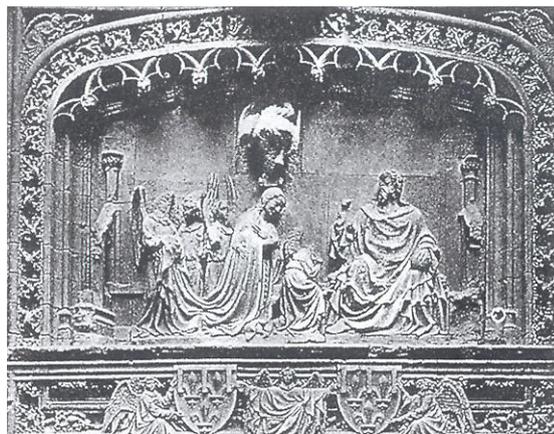


Abbildung 3: Ferté-Millon, Tympanonrelief

2.4.2.1 Die Legenda Aurea

Die Legenda Aurea des Dominikanermönches Jacobus da Voragine aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, ein Kompendium von älteren Heiligenlegenden verschiedenster Herkunft, bildet die kanonische Basis für die Darstellung der Marienkrönung.

Im Kapitel über die Auferstehung Mariae fasst Jacobus die apokryphen Quellen des Bildsujets zusammen.³⁹ Als Haupttext für seine Beobachtungen erweisen sich die im Westen weit verbreiteten Schriften des Meliton, der sich als Schüler des Apostel Johannes verstand. Obwohl Jacobus Meliton als Verfasser des Textes angibt, kann dieser mit Sicherheit nicht selbiger gewesen sein, da Meliton als Bischof von Sardes im 2. Jahrhundert agierte, der Text aber erst ab dem 6. Jahrhundert datierbar ist. Wichtiger in diesem Zusammenhang ist, dass Meliton den Apostel Johannes noch persönlich gekannt zu haben scheint.⁴⁰

Jacobus erzählt die Legende entsprechend der Geschichte, die dem Evangelisten Johannes zugeschrieben wird und von Meliton in einer leicht veränderten Fassung übernommen wurde⁴¹: Im 12. Jahr⁴²

³⁸ Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2), 1968-76, „Krönung Mariae“, Bd. 2, S.671, s. auch: Verdier, *Le couronnement* (zit. Anm. 4), 1980, S. 13-16

³⁹ s. dazu: Laager, *Legenda Aurea* (zit. Anm. 12), 1982, S.453ff.

⁴⁰ Schindler, *Apokryphen* (zit. Anm. 11), 1998, S.704

⁴¹ Laager, *Legenda Aurea* (zit. Anm. 12), 1982, S.453 - 462; Schindler *Apokryphen* (zit. Anm. 11), 1998, S.707 - 720

nach der Auferstehung Christi erscheint ein Engel seiner Mutter Maria im Haus des Johannes, in dem sie seit dem Tod Christi lebt. Dieser verkündet Maria, dass sie in drei Tagen in den Himmel aufgenommen werden wird und bringt ihr einen Palmzweig, der – um Übel von ihrem letzten Gang abzuwehren – vor ihrer Bahre hergetragen werden soll. Auf wunderbare Weise werden die Apostel auf Wolken aus allen Gebieten, in denen sie gerade die Hl. Botschaft verkündeten, zum Haus der Maria getragen, und versammeln sich um diese. Sie stehen Maria in ihren letzten Stunden bei und spenden ihr Trost. Am dritten Tage erscheint Jesus mit einer großen Schar von Engeln und spricht: „Komm, meine Erwählte, ich will dich auf meinen Thron setzen, denn ich habe nach deiner Schönheit begehrt“⁴³. Daraufhin stimmt der himmlische Chor einen Gesang an und spricht: „Komme vom Libanon herunter, meine Braut, steige nieder vom Libanon, denn du wirst die Krone empfangen“⁴⁴. Maria haucht ihren Geist aus und Jesus übergibt ihre Seele dem Erzengel Michael. Die Apostel bringen den Leichnam auf Geheiß Jesu in das von ihm genannte Grab im Tal Josaphat.⁴⁵ Wieder erscheint Jesus, und nach Befragung der Apostel, zu welchen Ehren seine Mutter gelangen soll, befiehlt er Michael, die Seele Mariens zu bringen. Die Seele wird mit dem Körper vereint und eine Schar von Engeln trägt Maria ins Paradies, wo sie neben ihrem Sohn auf dem himmlischen Thron Platz nimmt.

Der Text des Jacobus ist in mehrererlei Beziehung aufschlussreich: Er fasst die verschiedenen Quellen von der Entschlafung und der Auferweckung Mariae, die die Basis für die Entwicklung der

⁴² Über den genauen Zeitraum gibt es Unklarheiten: Meliton spricht von 22 Jahren, Jacobus de Voragine zitiert zuerst Epiphanius, der von 24 Jahren spricht, stützt sich dann aber auf nicht weiter erwähnte "Stellen", die von 12 Jahren ausgehen: s. Laager, *Legenda Aurea* (zit. Anm. 12), 1982 S.453

⁴³ Zit. nach: Laager, *Legenda Aurea* (zit. Anm. 12), 1982, S.456. Die Übersetzung wird an anderer Stelle auch wie folgt übertragen: "Komme, du Auserwählte, kostbarste Perle, tritt ein in die Wohnung des ewigen Lebens", zit. nach Schindler, *Apokryphen* (zit. Anm. 11), 1998, S.712

⁴⁴ Textstelle in Anlehnung an das Hohelied 4,8. Zit. nach: Laager, *Legenda Aurea* (zit. Anm. 12), 1982, S.457

⁴⁵ Das Tal Josaphat gilt gleichzeitig als Ort des Jüngsten Gerichts. Diese Gemeinsamkeit ist mit ein Grund für die oftmalige gemeinsame Darstellung der zwei Szenen.

Ikonographie der Marienkrönung bilden, zusammen, und stellt die Entwicklung des Sujets in Zusammenhang mit der theologischen Anerkennung der *Assumptio corporalis*.

Weiters lässt Jakobus keinen Zweifel daran, wie Maria in den Himmel aufgenommen wurde:

- *Integraliter*: Mit Seele und Körper
- *Laetanter*: Inmitten von lobpreisenden Engeln
- *Honorabiliter*: Jesus selbst erscheint mit den himmlischen Heerscharen und Engelschören
- *Excellentier*: Maria sitzt neben ihrem Sohn auf dem himmlischen Thron, umgeben von den Auserwählten und den neun Engelschören.⁴⁶

2.4.3 Das 14. Jahrhundert

Im 14. Jahrhundert wird die Marienverehrung zum Ausdruck breiter Volksfrömmigkeit. Die Beliebtheit des Motivs der Krönung führt zu einer Vielzahl an Darstellungsweisen, die sich regional unabhängig voneinander entwickeln. Gemeinsam ist diesen Entwicklungen, dass der zweifigurige Typus allmählich durch die erweiterte Darstellung mit Gottvater abgelöst wird.

Während dies im westlichen Europa und vor allem in Frankreich durch die symmetrische Spiegelung der krönenden Christusfigur – also unter Beibehaltung der formal stabilen Ansichtigkeit – geschieht, wird im Süden die Erweiterung der Szene durch die Einführung der Trinität und eine formale Auflockerung der Darstellung erzielt.⁴⁷

Das Aufsetzen der Krone wird nicht mehr rein attributiv dargestellt, sondern wird als zeitliches Moment wiedergegeben, gemäß der „mächtig sich ankündigenden Zeitforderung nach subjektiver Erlebbarkeit des Dargestellten“⁴⁸. Im oberitalienischen Raum entsteht ein von der Tradition

⁴⁶ Verdier, *Le couronnement* (zit. Anm. 4), 1980, S.50

⁴⁷ Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2), 1968-76, „Krönung Mariae“, Bd. 2, S.674; sowie: Pächt, *Die historische Aufgabe Michael Pachers*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, Berlin 1931, S. 123ff.; wieder abgedruckt in: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1986, S.97f. (Ausführlicher dazu s. Kapitel „Die trinitarische Marienkrönung“)

⁴⁸ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 98

abweichender Typus, der den rein repräsentativen und statischen Charakter der Szene aufhebt und die Handlung der Krönung als solche zum Inhalt hat (z.B. das Polyptychon des Vitale da Bologna in San Salvatore, 1353).

In dieser ikonographischen Variante wird Maria von der Thronbank verdrängt und nimmt eine kniende Haltung vor Christus ein.



Abbildung 4: Altar von Schloss Tirol, linker Innenflügel

Maria als *Advocata*, als Fürbittensprecherin mit gefalteten Händen, ist bereits seit dem 5. Jahrhundert als Sujet beliebt, jetzt wird diese *Humilitas*-Haltung in die Marienkrönung integriert.⁴⁹ Angedeutet wird dieser Gestus z.B. bereits im **Altar von Schloss Tirol** (Abb. 4, um 1370).

In der Demutshaltung Mariens kommt ein besonderer Aspekt ihrer Verehrung zum Ausdruck. Obwohl sie durch die kniende Position in ihrer Körperhaltung eigentlich eine Erniedrigung erfährt, steigt ihr Ansehen und ihre Verehrung innerhalb der Gruppe der Gläubigen: als Mittlerin zwischen den göttlichen Personen im Himmel und den schuldbeladenen menschlichen Wesen auf der Erde erfährt sie eine Erhöhung und neuerliche Auszeichnung.⁵⁰ Ihr wird

⁴⁹ Flor, *Accipe* (zit. Anm. 8), 1993, S.136

⁵⁰ Schiller, *Ikonographie* (zit. Anm. 3), 1980, S.116; sowie: Flor, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 9), 1990, S.235: Flor weist auch auf die Bedeutung des Gestus des Kniens mit gefalteten Händen und dessen Verbindung mit dem Empfang von Macht und Befugnissen im sowohl geistlichen als auch profanen Bereich hin.

das besondere Amt der Fürsprache anvertraut, da in ihrer Position als *Mediatrix* (Mittlerin), bzw. stärker noch als *Corredemptrix* (Miterlöserin), ihre Fürbitte vor der Dreieinigkeit mehr Gewicht hat.⁵¹

Diese erweiterte Bestimmung Mariens löst jedoch keineswegs ältere Auslegungen, wie z.B. die der *Ecclesia*, ab oder ersetzt diese; vielmehr wird die Vielfalt der Mariensymbolik bis zum Ende des Mittelalters akkumuliert und baut aufeinander auf.

Allmählich tritt der Zweifigurentypus, der sich bis dato fast unverändert über mehrere Jahrhunderte gehalten hat, immer seltener auf; und in Italien ist es oft nicht Christus, sondern Gottvater, der die Krönung vollzieht.

2.4.4 Das 15. Jahrhundert

Im 15. Jahrhundert erfährt die Darstellung der Marienkrönung weitere Bereicherungen. Das Suchen nach neuen Darstellungsweisen erfährt nach mehreren Jahrhunderten der Stagnation eine große Dynamik und führt zur Ausprägung regional unterschiedlicher Typen.

Zum entscheidenden Bildmotiv wird der Moment der Krönungshandlung: der statisch-repräsentative Charakter der thronenden Maria und Christus, die Symmetrie und somit Stabilität der Szene wird zusehends aufgelockert zugunsten einer dynamischen Wiedergabe der Krönungshandlung, die als Endpunkt einer zeitlichen Entwicklung (Tod Mariens, Aufnahme in den Himmel, Krönung Mariens) aufgefasst ist. Maria wird zusehends von ihrer frontalen Thronposition verdrängt und nimmt nun meist eine kniende Haltung ein. Diese Position führt gleichzeitig zu einer Verlebendigung der Szene, die Figuren sitzen nicht mehr isoliert nebeneinander, sondern agieren und reagieren innerhalb eines zeitlich genau definierten Abschnitts.

⁵¹ In einer späteren Darstellung aus der Zeit um 1410 in der Kirche St. Gertraud in Dreikirchen (Abb. 15) wird dies ins Bild gesetzt: Links und rechts von Marias Thronbank scharen sich kniende Männer und Frauen mit gefalteten Händen. Die Bittsteller tragen ihre Fürbitten direkt an die Himmelskönigin heran, s. dazu: Andergassen, *Kunst in Dreikirchen*, Lana 1999, S.12

⁵¹ Kirschbaum, LCI (zit. Anm. 2), 1968-76, „*Krönung Mariae*“ Bd. 2, S.674

Das Medium des Flügelaltares, das in dieser Zeit ebenfalls eine Änderung erfährt - die Raumbühne des Schreins wird tiefer, was zu einer Steigerung der Plastizität führt - bietet die ideale Voraussetzung, um die veränderte Darstellung der Marienkrönung ins Bild zu setzen. In der Monumentalskulptur des 15. Jahrhunderts erfährt die Darstellung der *Assumptio corporalis Mariae* ihren Höhepunkt, die Figuren werden plastisch, oft fast lebensgroß dargestellt.⁵²

Die trinitarische Marienkrönung wird in der Spätgotik zur Regel, wobei die Gottesmutter meist frontal zwischen den göttlichen Personen kniet; die ältere Zweiergruppe begegnet nur noch selten.

2.4.4.1 Die trinitarische Marienkrönung

Gegen Ende des 14. Jh. tritt anscheinend unvermittelt die Trinität in der bildlichen Darstellung der Marienkrönung auf.

Ein indirekter Zusammenhang zwischen der Marienkrönung und der Trinität bestand bereits in der zweifigurigen *Sponsus-Sponsa-Krönung*: Die Darstellung Christi verstand sich als Bild der Dreifaltigkeit nach Joh 10,30: „Ich und der Vater sind eins“.

Auch in den Kommentaren des Honorius Augustodunensis und Rupert von Deutz aus dem 12. Jahrhundert ist diese trinitarische Beziehung bereits präsent, so ist z.B. im Mosaik von Trastevere (Abb. 1) die Hand Gottes mit einem Kreuz über Christus sichtbar.⁵³

Am Höhepunkt der Marienverehrung erfährt die Darstellung konsequenterweise eine Schwerpunktverlagerung hin auf die mehrfigurige Krönungshandlung: Durch die konkrete Darstellung

⁵² Die Retabelform des Flügelaltares steht seit alters her in engem Zusammenhang mit dem Marienkult, sei es, dass sich Mariendarstellungen im Inneren des Schreins befinden, sei es dass sehr plakativ die Marienstatue selbst - im Sinne der porta clausa - als aufklappbarer Schrein (Vierge ouvrante) konstruiert ist und in seinem Inneren die Passion und die Dreifaltigkeit in Form des Gnadenstuhls beherbergt. Diese im Norden entwickelte Form setzte sich jedoch nicht durch: s. dazu: Hempel E., *Der Flügelaltarschrein, Ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst*, in: Jomsburg - Völker und Staaten im Osten und Norden Europas, Heft 1 (1938), S.140ff.; sowie: Held J., *Marienburg und Volksfrömmigkeit - Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter*, in: Frauen-Bilder-Männer-Mythen, Berlin 1987, S.47

⁵³ Hempel, *Der Flügelaltarschrein* (zit. Anm. 52) 1938, S.108: Eine Festlegung auf die trinitarische Interpretation ist jedoch nicht zwingend, da diese Darstellung traditionellen Apsisdarstellungen Roms entspricht.

der drei göttlichen Personen als „Einheit (Vater), Gleichheit (Sohn) und Verbindung beider (Geist)“⁵⁴ wird diese implizite Beziehung schließlich explizit zum Ausdruck gebracht. Der Vorgang wird in seiner Bedeutung gesteigert und durch die Anwesenheit Gottvaters in seiner Wichtigkeit betont.

Die Komplexität des Bildinhaltes wird ebenfalls gesteigert: Christus wird physisch seiner Mittlerrolle gerecht, Maria wird zum Bindeglied der drei göttlichen Wesen als *Sponsa Patris, Sponsa et Mater Filii*, sowie *Templum Spiritus Sancti*⁵⁵.

Erste Bildzeugnisse finden sich in der spanischen Malerei (z.B. Rubielos Meister, Valencia um 1400: Christus und Gottvater sind symmetrisch in einem szenischen Nebeneinander wiedergegeben) ebenso wie in der italienischen Malerei (z.B. Vivarini/D'Allemagna, Marienkrönung Venedig S. Pantaleo um 1444: hier sind die Figuren gestaffelt angeordnet).

Die Darstellung der göttlichen Figuren bereichert den künstlerischen Ausdruck und führt zur Ausbildung einer Vielzahl von Varianten und Kombinationen, die im Folgenden kurz aufgelistet seien:

2.4.4.1.1 Ikonographische Varianten

Gottvater und Gottsohn in menschlicher Gestalt, Hl. Geist als Taube

Nach dem Konzil von Florenz im Jahr 1438 verdrängte diese Form die übrigen trinitarischen Darstellungen der Marienkrönung fast vollständig. Das florentinische Dekret der Bulle „*Laetentur caeli*“ bestimmt, dass das *Filioque*, das Hervorgehen des Hl. Geistes „aus einem Prinzip und durch eine einzige Hauchung“ legitim in das Credo aufgenommen wird. Mit der Anordnung der beiden ersten göttlichen Personen auf einem gemeinsamen Thron konnte das *Filioque* adäquat ins Bild gesetzt werden. Der Hl.

⁵⁴ Thurmann P., *Symbolsprache und Bildstruktur - Michael Pacher und der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues*, Frankfurt/Berlin 1987, S.18ff.: Nikolaus von Kues bezieht sich darin auf Aristoteles und Platon sowie auf den Neuplatonismus des Augustinus und des Dionysius Areopagiter.

⁵⁵ Flor, *Symbolik* (zit. Anm. 6) 2004, S.90

Geist in Form der Taube mit ausgebreiteten Flügeln schwebt über den zwei göttlichen Personen und wird zum häufigsten Bildtypus.

Die drei göttlichen Personen in Menschengestalt

Vater, Sohn und Hl. Geist werden als menschliche Personen wiedergegeben. Der Hl. Geist wird in seiner anthropomorphen Gestalt meist als bartloser Jüngling dargestellt. Diese Darstellung etablierte sich vor allem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, war aber auch vorher im mittel- und osteuropäischen Raum bekannt.⁵⁶ In Italien und in Südtirol bleibt diese Art der Darstellung jedoch von großer Seltenheit (z.B. Sandsteingruppe am südl. Treppenturm des Bozner Doms, Abb. 5).



Abbildung 5: Bozen Dom, Sandsteinrelief

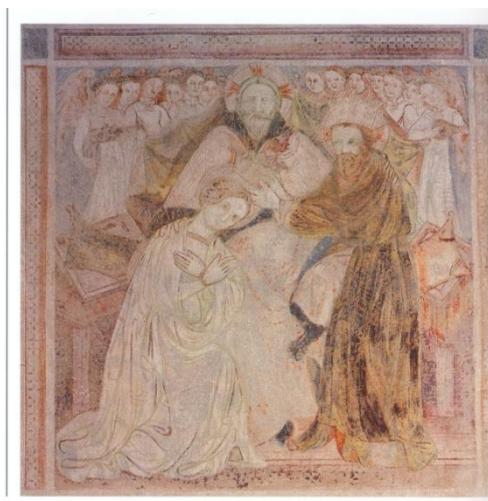


Abbildung 6: Naturns, St. Prokulus, Triumphbogenwand Fresko

Gottvater und Sohn in menschlicher Gestalt, Hl. Geist als immaterieller „Gnadenstrom“

Hierbei wird der Hl. Geist in einer immateriellen Form als „Gnadenstrom“, der dem Mund Gottvaters entrinnt und sich über Maria ergießt, dargestellt. Überzeugend konnte diese Form von Flor in einem Fresko des St. Prokulus Kirchleins in Naturns (Abb.6) dargelegt werden.⁵⁷ Auch die Darstellung dieser Form bleibt selten.

⁵⁶ S. dazu: Cevc E., *Die Marienkrönung aus dem Bozener Altar des Hans von Judenburg - Fragen zur Rekonstruktion*, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV 1990*, S.216ff.

⁵⁷ S. dazu: Flor, *Die gotischen Fresken der Fronbogenwand von St. Prokulus zu Naturns in Südtirol. Zur Bildsprache der Mystik im späten Mittelalter*, in: *Festschrift zum 125. Jahr-Jubiläum des Instituts für Geschichte der Karl-Franzens Universität Graz 1990*, S.43ff.

2.4.4.1.2 Formale Varianten

Ebenso weist die trinitarische Marienkrönung formale Varianten auf, die sich regional unterschiedlich entwickeln:

Gleichberechtigtes Thronen Christi und Mariae, Gottvater erhöht

Basierend auf der älteren *Sponsus-Sponsa-Krönung* thronen Christus und Maria auf gleicher Ebene auf dem himmlischen Thron sitzend. Christus hält in der einen Hand das Zepter und krönt mit der anderen seine Mutter. Die Darstellung wird durch das Einfügen von Gottvater und dem Hl. Geist erweitert, welche sich erhöht hinter der Krönungsszene befinden und diese gleichermaßen überfangen. Dem frontalen Thronen der göttlichen Personen kommt Repräsentationscharakter zu, die Szene wirkt statisch.

Gleichberechtigtes Thronen Gottvaters und Christi, Maria kniend

Die göttlichen Personen thronen isokephalisch, Maria nimmt vor ihnen kniend eine tiefere Position ein. Der Hl. Geist schwebt als Taube mit ausgebreiteten Flügeln über der Szene.

Die *Humilitas-Haltung* Mariens bereichert die Darstellungsebene um die Personifikation Mariens als Fürsprecherin der Gläubigen.

Formal kann diese Position eine Belebung der Szene bedeuten, wenn Maria in gedrehter Haltung oder gegenüber den göttlichen Personen versetzt wiedergegeben ist. Meist jedoch ist sie mittig kniend frontal dem Betrachter zugewandt und betont so den Repräsentationscharakter der Szene. Eine reiche Tradition des *Humilitas-Bildtyps* entwickelt sich ab 1400 vor allem in England, Frankreich, Spanien und Süddeutschland.

Gestaffelte Anordnung der Figuren

Die Anordnung der Figuren ist pyramidal gestaffelt: unten beginnend mit der demütig knienden Maria, die vom sitzenden Christus in leicht versetzter Position gekrönt wird und vom segnenden Gottvater (thronend oder stehend), sowie dem Hl. Geist an höchster Stelle überfangen wird.

Flor prägt für diese Komposition den Ausdruck des „Veroneser Typs“⁵⁸, da dieser Bildtyp in der Kunst Veronas und Paduas

⁵⁸ Zur Entstehung dieses Sondertypus s. die Ausführungen Flors, die kurz zusammengefasst seien: Die Grundlagen zur Entstehung des Themas scheinen nicht nur auf spirituellen Bedürfnissen begründet worden zu sein, sondern dürften in ihrer Tragweite auch die politische Situation des Moments reflektieren. In der Zeit des

entwickelt wurde. Vom Ende des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wird dieser Typus tonangebend für die Region.

Christus wird dabei ebenso wie Maria eine Mittlerstellung zuteil. Er fungiert in seiner Positionierung zwischen dem „Oben“ von Gottvater, mit dem er eine göttliche Natur gemeinsam hat, sowie dem „Unten“ von seiner Mutter Maria, mit der er den menschlichen Leib teilt, als *Mediator Dei et Hominum*⁵⁹. Die von Maria vorgetragenen Bitten werden durch die Position Christi noch einmal gleichermaßen gebündelt und in ihrer Dringlichkeit verstärkt. Eine der ersten erhaltenen Darstellung dieses Typs findet sich in dem heute abgenommenen Fresko der Augustinerkirche S. Eufemia in Verona (Abb. 7).

Eine kleine Abwandlung der gestaffelten Variante ist:

Maria kniend, Christus sitzend, Gottvater stehend

Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung des obigen Typus, die in seltenen Fällen belegt werden kann.⁶⁰ An der formalen Anordnung der Figuren ändert sich nichts, sie entspricht ebenso einer Dreieckskomposition.

Abendländischen Kirchenschismas (1378-1417), kam es zu einer Destabilisierung in weiten Teilen der lateinischen Kirche und entzweit diese in entgegengesetzte Lager, kirchenpolitische Fragen wurden erneut zur Diskussion gestellt und in langen Debatten ausgetragen. Die Spaltung zog sich auch durch einzelne Orden: so entzweiten sich die Augustiner-Eremiten in eine römische und eine avignonesische Richtung. Unter diesen Umständen wird der Wunsch nach Einheit laut. Da die ersten trinitarischen Marienkrönungen im Umfeld des Augustinerordens auftreten, kommt Flor zum Schluss, dass die Augustiner - auf der Suche nach einigenden Symbolen - in der Krönung Mariae den idealen Ausdruck fanden, sowohl als Sinnbild der *Unitas Ecclesiae*, der EINEN Kirche unter EINEM Papst, als auch zum Zeichen der Legitimation und Stabilisierung von geistlicher und weltlicher Herrschaft, die auf dem Gottesgnadentum beruhte. Die trinitarische Marienkrönung mit Christus als *Mediator Dei et hominum* soll Sicherheit im Glauben versinnbildlichen.

Das Motiv entwickelt sich zunächst in Wandbildern und findet allmählich Eingang in das Medium der Bildhauerei.

⁵⁹ Für die Elaborierung dieses Konzepts zeichnet das Werk des Milleloquiums S. Agostini des Bartholomäus da Urbino verantwortlich, ein nach Stichworten gegliedertes Nachschlagewerk, in dem sämtliche Predigten und Texte des Hl. Augustinus gesammelt sind. Die Begriffe des „mediator“ und des „medium“ gehen auf das Milleloquium zurück: Nach „*De Civitate Dei*“ und anderen Schriften bedarf es eines Mittlers zwischen Gott und den sterblichen, auch elenden Menschen, der diese mit Gott versöhnt. Dieser muss Gott und Mensch zugleich sein und wird durch Christus verkörpert, der mit dem Vater eine göttliche Natur und mit der Mutter eine menschliche Substanz teilt. Über die Person der Jungfrau Maria erfolgt zugleich die Verbindung zur Kirche, der Gemeinschaft der Gläubigen, so dass Christus deutlich als Mittler zwischen Gott und den Menschen dargestellt wird. Die Mittlerschaft Christi ist für Augustinus überhaupt DER entscheidende Grund, warum Gott Mensch geworden ist: s. dazu Arbesmann O.R., *Der Augustinereremitenorden und der Beginn der humanistischen Bewegung*, Würzburg 1965, S.36-56

⁶⁰ In einem Fresko an der südlichen Chorauswand von Tramin (aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr mit Sicherheit zu klären, Abb. 17) wird die Krönung von Gottvater stehend vollzogen, s. dazu weiterführende Ergänzungen in: Flor, *Accipe* (zit. Anm. 8), 1993, S.137f.; sowie Flor, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 9), 1990, S.233-247

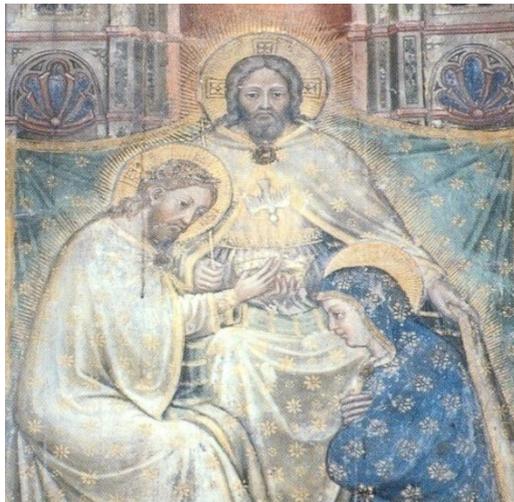


Abbildung 7: Verona, St. Eufemia, Apsisfresko



Abbildung 8: Bozen, St. Magdalena in Rentsch, Apsisfresko

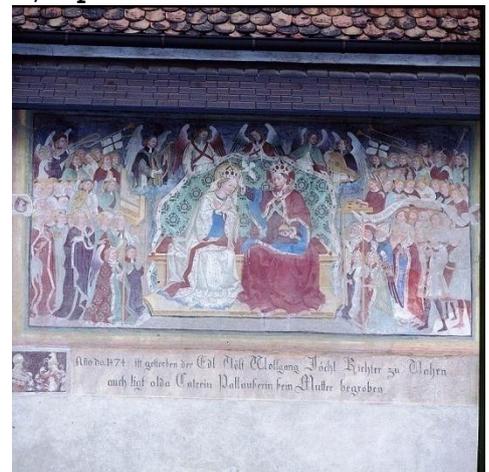


Abbildung 9: Vahrn, St. Georg, Fresko über Seitenportal

2.5 Die Darstellung der Marienkrönung in Südtirol

Die Darstellung der Marienkrönung in Südtirol geht Hand in Hand mit den internationalen Entwicklungen. Die Übergänge der verschiedenen Darstellungen sind fließend und koexistieren bis weit ins 15. Jahrhundert hinein.

Auch in Südtirol kommt das Thema zunächst vorwiegend in Wandbildern und Freskenschmuck als *Sponsus-Sponsa-Krönung* vor, wie z.B. Abbildungen aus **St. Magdalena in Rentsch/Prazöll** bei Bozen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 8, heute abgelöst im Stadtmuseum Bozen) oder das Fresko der **St. Georgkirche in Vahrn** bei Brixen von 1460/70 (Abb. 9) zeigen.

Das Thema wird auch in anderen Medien ausgeführt, z.B. in der ehemals über dem Hauptportal der **Pfarrkirche Terlan** angebrachten Figurengruppe von 1370 (Abb. 10, Giovanni di Rigino) oder im Marmorrelief der **alten Pfarrkirche von Schenna** von 1403 (Abb. 11).



Abbildung 10: Terlan, Pfarrkirche, Sandsteingruppe



Abbildung 11: Schenna, alte Pfarrkirche, Friedhofsmauer

Die im **Altar von Dorf Tirol** (Abb. 4, um 1370) bereits angedeutete kniende Haltung Mariens findet auch im Fresko Niederschlag, wie z.B. in der **Kuratiekirche zum Hl. Valentin in**

Verdings im Eisacktal, einem Wandbild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb. 12, mit Aposteln).



Abbildung 12: Verdings, St. Valentin, Fresko



Abbildung 13: Meran, Maria Trost, Fresko

Obwohl sich der zweifigurige Typ noch bis weit ins 15. Jahrhundert hinein erhält, kommt es allmählich auch in Südtirol zu einer Fokussierung auf die in der Spätgotik etablierte trinitarische Marienkrönung: Maria wird in Anwesenheit des Hl. Geistes (meist in Form der Taube), von den zwei göttlichen Personen gekrönt, und die wohl älteste erhaltene der Region befindet sich an der Chorwand der Kirche **Maria Trost in Untermais bei Meran** (Abb.13, späte 1380er, Anfang 1390er Jahre).⁶¹ Das schlecht erhaltene Fresko zeigt eine formale Erweiterung der älteren *Sponsus-Sponsa-Krönung* durch Gottvater und den hl. Geist. Gottvater sitzt frontal erhöht hinter seinem Sohn und dessen Mutter und hat jeweils einen Arm um deren Schultern gelegt. Christus und Maria sind isokephalisch angeordnet.

Interessant hierbei ist, dass die Krönung nicht mit einer Krone vollzogen, sondern durch einen schlichten Gestus verdeutlicht wird: Christus berührt mit der linken Hand die gefalteten Hände seiner Mutter und hält die rechte segnend über das Haupt Mariens. Trotz des Fehlens der Krone ist die Krönungshandlung

⁶¹ Stampfer H., *Die mittelalterlichen Wandmalereien*, in: Torggler A. (Hrsg.), *Die Kirche Maria Trost in Untermais* (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstituts Bd. 6), Lana 2006, S.113ff.

unzweifelhaft. Die prächtigen Nimben der göttlichen Personen, den denen sich die schwebenden Engel wie an etwas physisch Greifbarem festhalten, übernehmen die Funktion der Krone.

Eine formal ähnliche Darstellung findet sich in der **Johanneskapelle der alten Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Schenna** (Weihe 1403, Abb. 14). Maria und Christus befinden sich auf gleicher Höhe sitzend, vor dem sie mit den Armen umschließenden Gottvater. Die Häupter der beiden sind - der Rundung des äußeren Bildabschlusses folgend - stark einander zugeneigt. Maria trägt als einzige eine Krone, während sich Christus ihr mit einem Segensgestus zuwendet.



Abbildung 14: Schenna, Johanneskapelle, Deckentondo, Fresko

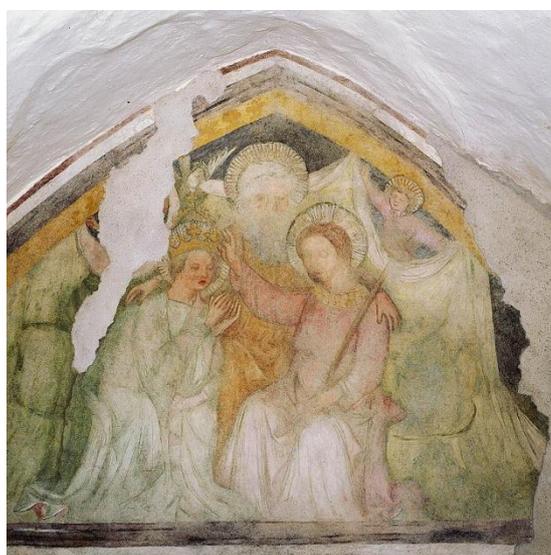


Abbildung 15: Dreikirchen, St. Gertraud, Presbyterium, Fresko

Im Eisacktal findet sich eine frühe trinitarische Marienkrönung aus dem Brixener Kreis an der Nordwand des Presbyteriums der **St. Gertraudkirche in Dreikirchen** (Abb. 15, um 1410), die erst Ende der 1980er Jahre freigelegt wurde.⁶² Wiederum werden Maria und Christus von dem die beiden umarmenden, thronenden Gottvater überfangen. Die formale Anordnung zeigt Maria kniend vor ihrem sitzenden Sohn. Die beiden Figuren befinden sich trotz ihrer unterschiedlichen Körperhaltungen fast auf gleicher Ebene. Nur der demütig geneigte Kopf Mariens lässt sie in ihrer Körperhaltung Christus untergeordnet erscheinen, allerdings trägt sie als einzige das Attribut der Krone auf ihrem Haupt.

⁶² Andergassen, *Dreikirchen* (zit. Anm. 51) 1999, S.12

Die Szene wird von vorhanghaltenden Engeln nach hinten abgegrenzt.

Handelte es sich bei diesen Beispielen noch um auf der älteren Darstellung der *Sponsus-Sponsa-Krönung* basierenden, durch die Figur Gottvaters und die Heiliggeisttaube erweiterten trinitarischen Krönung, so schieben sich allmählich formale Varianten ein: Gottvater und Gottsohn thronen wappensymmetrisch auf einer Thronbank und krönen die in der Mitte kniende Maria zur Himmelskönigin.

In einem **Medaillon aus der Stephanskapelle der Burg Montani bei Morter** (Abb. 16, um 1430, heute Stadtmuseum Bozen) findet sich eine trinitarische Marienkrönung dieser Art: Gottvater und Christus thronen auf einer Wolkenbank, der Heilige Geist begleitet die Szene mit weit ausgebreiteten Flügeln. Hier findet sich das Motiv der saumhaltenden Engel, das später zur Regel werden sollte; die abstrakte Wolkenbank wird zunehmend von einer realen Thronbank ersetzt.



Abbildung 16: Morter, Stephanskapelle, Medaillon

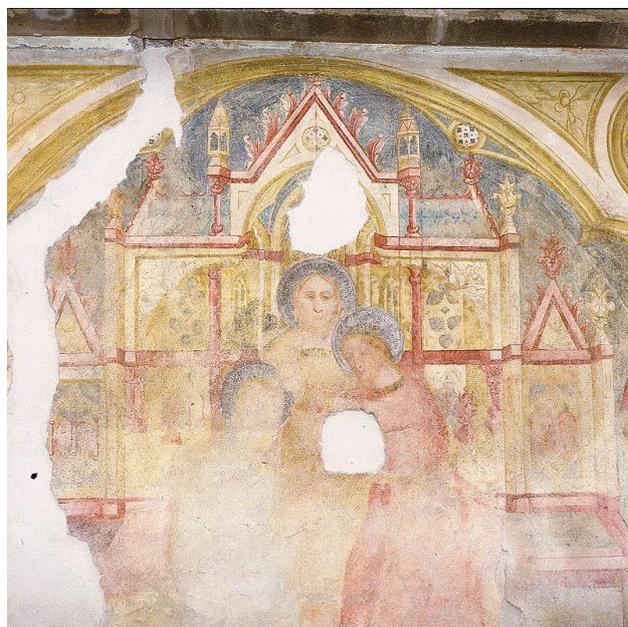


Abbildung 17: Tramin, Pfarrkirche, Turmmauer, Außenfresko

Die Nähe zu Verona und der sich dort ausbreitenden gestaffelten Anordnung der Figuren, fördert die Verbreitung dieser Variante auch in Südtirol.

Aus der Zeit um 1400 stammt ein sehr schlecht erhaltenes Fresko der südlichen Chorausenwand der **Pfarrkirche zu den Hll. Julitta und Quiricus von Tramin** (Abb. 17).⁶³ Die Komposition entspricht einem Dreiecksschema, die Figuren sind gestaffelt angeordnet. Allerdings scheint hier die Krönung von Gottvater stehend vollzogen zu werden, durch die schlechte Erhaltung des Freskos lässt sich dies aber nicht mehr mit Sicherheit sagen.

Wenige Zeit später entsteht ein Wandbild der **Nikolauskirche in Prösels** bei Völs (um 1430, Abb. 18). Die prominente Platzierung in der Apsis, sowie die einzigartige Erweiterung der Szene durch die Evangelisten unterstreichen den Rang der Krönung.⁶⁴ Die Darstellung zeigt eine klar gestaffelte Anordnung der Figuren, Maria kniet mit verschränkten Armen dezidiert unterhalb der Ebene der Thronbank, auf der Christus und Gottvater gemeinsam sitzen. Vorhanghaltende Engel breiten ein prächtiges Tuch hinter der Szene aus, auf dem die Thronbank gleichsam zu schweben scheint. Christus krönt Maria, während die zwei göttlichen Personen keine Krone tragen. Der Hl. Geist schwebt als Taube mit ausgebreiteten Flügeln und wird evidenziert durch den schwarzen Hintergrund. Hintergrund bildet eine Palastarchitektur, die in ihrer rundbogigen muschelförmigen Eingangspartie bereits Renaissance-Motive aufweist.



Abbildung 18: Prösels, St. Nikolaus, Apsisfresko

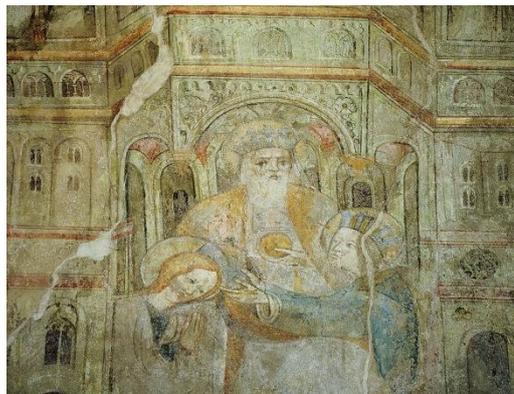


Abbildung 19: Meran, Klarissenkirche, Wandfresko

⁶³ s. dazu Flor, *Accipe* (zit. Anm. 8), 1993, S.137f., sowie: Flor, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 9), 1990, S.233-247

⁶⁴ Stampfer H., *Kirchliche Kunst in Völs am Schlern*, Bozen 2000, S.102: Stampfer weist darauf hin, dass die Begleitung durch die Evangelisten im Allgemeinen der Majestas-Domini-Darstellung vorbehalten ist.

Aus demselben Jahrzehnt stammt schließlich das Marienkrönungsfresko in der **Klarissenkirche in Meran** (um 1430-40, Abb. 19)⁶⁵. Auch hier thront Gottvater über der knienden Maria und dem sitzenden Christus, die wiederum leicht gestaffelt angeordnet sind. Maria neigt ihr Haupt sehr stark ihrem Sohn entgegen, der sie mit einer - der seiner und Gottvaters sehr ähnlichen Krone - krönt. Die Krönung wird von den Flügeln einer großartigen Palastarchitektur umschlossen.

Diese in Südtirol erhaltenen Beispiele aus dem 14. und 15. Jahrhundert zeigen die Vielfalt der regionalen Marienkrönungssikonographie und bilden gleichsam die künstlerische Ausgangssituation für die Darstellung des Themas am Beginn einer neuen bildhauerischen Herausforderung.

Hans von Judenburg übernimmt in der Schreingruppe für Bozen die oberitalienisch geprägte Darstellung der pyramidal angeordneten Figurenkomposition⁶⁶ und bildet den Anfangspunkt zahlreicher Marienkrönungsaltäre der folgenden Bildhauergenerationen. Ein halbes Jahrhundert später wird Michael Pacher in seinem Altar von Gries auf eben diesen verpflichtet, wobei er formal aber zu einer anderen Lösung findet. Zu welchen Lösungsansätzen im Weiteren die Bildhauermeister der Folgezeit finden, und ob sie das Vorbild Pachers rezipieren, soll im folgenden Teil aufgezeichnet werden: das Thema entwickelt sich - in Südtirol genauso wie andernorts - zum häufigsten Sujet gotischer Schnitzaltäre, soweit sie sich nicht auf stehende Einzelfiguren beschränken.⁶⁷

⁶⁵ Stampfer, *Die mittelalterlichen Wandmalereien* (zit. Anm. 61), 2006, S.113ff.

⁶⁶ Die Aufstellung der Figuren (die Architektur des Altarschreines ist zur Gänze verloren) wurde und wird in der kunsthistorischen Literatur nach wie vor kontrovers diskutiert. Im Allgemeinen hat sich jedoch die gestaffelte Anordnung der Figuren durchgesetzt (s. dazu ausführlicher: Kapitel „Altar des Hans von Judenburg, Alte Bozner Pfarrkirche“)

⁶⁷ Kahsnitz, *Schnitzaltäre* (zit. Anm. 32), 2005, S.80

3 Die Marienkrönungsaltdäre

Mit dem Aufkommen des Schnitzaltars bietet sich für den spätgotischen Künstler eine neue Ausdrucksform. Durch den Altarschrein als abgegrenzter Raum im großen Altarraum entsteht eine reale, sich in die Tiefe erstreckende Raumbühne, die sich architektonisch selbständig innerhalb der Kirchenarchitektur behauptet. Der unillusionistische Schreinkasten täuscht den Raumgehalt der Figuren nicht nur vor, sondern wird zum realen Existenzraum der Skulpturen, den der Betrachter als solchen in seiner dreidimensionalen Wirklichkeit wahrnimmt: "szenische Plastik wird als Vollplastik möglich"⁶⁸. Die Marienkrönung als der Schreinmitte angemessenes Thema schöpft diese Möglichkeiten konsequent aus. Durch die Positionierung im Schrein und dessen Begrenzung bleiben die oft vollplastisch gearbeiteten Skulpturen jedoch „ein-ansichtig“⁶⁹, sie sind auf den genau festgelegten Standpunkt der Betrachter im Kirchenschiff hin ausgerichtet. Trotz ihrer Dreidimensionalität bleiben die Figuren somit im Bildhaften verankert, der Betrachter wird zum konstituierenden Bestandteil.

Die Zeit der um 1450 beginnenden Spätgotik ist erstmals eine vom Volk getragene Kunstströmung. Die straff organisierte zentrale Regierung der Landesfürsten Erzherzog Sigmund des Münzreichen (1446-1490) sowie Kaiser Maximilians des I. (1490-1519) führte dazu, dass nicht mehr der politisch zerwarfene Adel und die stark an Macht einbüßenden Kirchenfürsten, sondern die Masse der Bürger und der Bauern sich als Auftraggeber für Kunstwerke etablieren und in der Kunst ihre Repräsentation finden. Im Tirol des 15. Jahrhunderts treten diese vermehrt als Auftraggeber für die Altarwerke in Erscheinung und übernehmen somit auch die bis dahin reichen Fürstenhäusern vorbehaltenen Aufgabe.⁷⁰

⁶⁸ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 78

⁶⁹ Baldass/Buchowiezki, *Gotik in Tirol*, in: *Gotik in Österreich*, Wien 1961, S. 80

⁷⁰ Amman/Egg, *Spätgotik in Tirol: Malerei und Plastik von 1450-1530* (Ausstellungskatalog), Österreichische Galerie Wien 1973, S.18

Einhergehend mit diesen Veränderungen erfährt auch der Werkstattbetrieb eine einschneidende Umwälzung: die Meister, die nicht mehr dem Schutz einflussreicher Mäzene unterstellt sind, müssen sich auf dem freien Markt behaupten und sind den Schwankungen desselben ausgesetzt. Zum ersten Mal tritt der Handwerker als Unternehmer in den Vordergrund, der flexibel und tüchtig arbeiten muss, um auf die sich wandelnden Bedürfnisse eingehen und sich Aufträge sichern zu können. Viele der um 1500 in Südtirol ansässigen Meister waren aus dem süddeutschen Raum zugewandert und brachten die dortigen Einflüsse mit. So beginnt sich mit dem schwäbischen Meister Hans Multscher, der in den 1450er Jahren für den Sterzinger Hochaltar verpflichtet worden war, der realistische Stil der Spätgotik durchzusetzen und verdrängt allmählich das bis dahin stark betonte idealisierende statuarische Element. Der im ca. 20 Jahre älteren Altar von St. Sigmund (Abb. 60) erstmals vollzogene Schritt weg von der Zweidimensionalität, hin zur Räumlichkeit, wird mit Multscher zum konstituierenden Bestandteil: die Plastik erhält endgültig die dominierende Rolle innerhalb des spätgotischen Flügelaltars, die Malerei wird in den Hintergrund gedrängt. Details aus der bürgerlichen Umwelt der Auftraggeber finden Eingang in die Darstellung der Altäre, die Heiligenfiguren wirken nicht mehr dem mittelalterlichen Weltbild entsprechend distanziert und jenseitsgerichtet, sondern gewinnen an Lebendigkeit. Sie beginnen sich zu bewegen und werden allmählich selbst zu Handelnden. Die Gewänder entsprechen den Kostümen des Alltags und erscheinen auch dadurch dem Gläubigen vertrauter.

Multschers kurze, aber heftige, Impulse werden formal und stilistisch richtungsweisend für die nachfolgende Flügelaltarproduktion.

Ebenso von Bedeutung wird der Einfluss der niederländischen Kunst, und vor allem von Nicolaus Gerhaert von der Leyden, der sich in den 1460er Jahren in Süddeutschland aufgehalten hatte. Michael Pacher, aber auch andere Meister wie etwa Hans Klocker oder Meister Narziss, nehmen die von den Niederländern

ausgehenden Ideen auf und integrieren sie in ihr eigenes Schaffen. Nach 1500 werden die Körper weicher, und die Faltenwürfe natürlicher, aber auch bewegter. Schlusspunkt dieser Entwicklung bildet der Donaustil, der langsam auch in Tirol Eingang findet.

Die lange Tradition und das häufige Vorkommen von Marienkrönungsdarstellungen bedeutet für den mittelalterlichen Künstler, dass er in seiner Gestaltungsfreiheit stark eingeschränkt ist. Die Bindung an die traditionell überlieferten, und von der Bevölkerung lieb gewonnenen Darstellungsschemata bildet eine klare Rahmenbedingung, innerhalb derer sich die Meister bewegen.

3.1 Bestandsaufnahme

In der Spätgotik verliert die Wandmalerei an Bedeutung zugunsten der Tafelmalerei und plastischer Arbeiten. Die auf uns gekommenen Werke spätgotischer Altarkunst bilden nur einen verschwindend kleinen Teil des ehemaligen Bestandes aus gotischer Zeit. In Südtirol, wie auch anderswo, kam es vor allem in der Barockzeit meist zu einer Erneuerung der Kirchengestaltung, der viele gotische Altäre zum Opfer fielen. Nur in seltenen Fällen fanden als besonders gelungen angesehene Altäre eine Zweitverwendung und wurden an einem neuen Platz z.B. in einer kleineren Filialkirche aufgestellt.

Viele Altäre, die die Barockzeit schadlos überstanden haben, litten unter späteren Restaurierungen, oder wurden schließlich im 19. Jahrhundert, als der gotische Stil nicht mehr den ästhetischen Anforderungen der Zeit entsprach, in Teile zerlegt und verkauft. Weitere Werke gingen durch Diebstähle verloren, von denen vor allem kleine, nicht gesicherte Dorfkirchen betroffen waren. In den 1970er Jahren erreichte die Diebstahlschwelle in Südtirol einen Höhepunkt.⁷¹

⁷¹ Gruber, *Kirchendiebstähle in Südtirol 1973-75*, in: *Der Schlern* 1976, S.245-251

Erich Egg hat errechnet, dass in der Zeit um 1520 in den 996 bekannten großen und kleinen, meist erst in gotischer Zeit entstandenen Kirchen Tirols mit geweihten Altären, mehr als 2000 Flügelaltäre gestanden haben dürften. Er geht davon aus, dass - zählt man nicht nur die vollständig oder teilweise erhaltenen Flügelaltäre, sondern auch die zersplitterten Teile hinzu - sich Spuren von etwa 300 Altären erhalten haben. Die Masse dieser erhaltenen Flügelaltäre befindet sich in Südtirol⁷², und mindestens 21 davon beinhalten oder beinhalteten die Marienkrönung in der Schreinmitte.

Nur mehr wenige Retabel befinden sich an dem ihnen angestammten Platz, bzw. sind noch ganz oder teilweise erhalten:

Der Altar des Hans von Judenburg, der in Bezug auf den Grieser Pacher-Altar genauer zu behandeln sein wird, ist in seiner Architektur komplett verloren gegangen. Die erhaltenen Flügelgemälde und Schreinfiguren befinden sich heute weit verstreut an verschiedenen Aufstellungsorten. Der nur mehr als Torso erhaltene Pacher Altar der alten Grieser Pfarrkirche befindet sich desgleichen nicht mehr an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, dem Hochaltar, aber immerhin noch in einer Seitenkapelle derselben Kirche.

Öfters ist auch eine Sekundärverwendung älterer Schreingruppen zu beobachten: die Krönungsgruppe des neugotischen Hochaltares von Lichtenberg im Vinschgau stammt ursprünglich aus dem spätgotischen Hochaltar der Pfarrkirche im Eisacktaler Villanders. Die Skulpturengruppe aus Mölten präsentiert sich heute ebenfalls nicht mehr im Originalkontext, sondern innerhalb einer neugotischen Fassung mit ebensolchen Assistenzfiguren. In Moos im Passeiertal wurde die ehemalige Schreingruppe des gotischen Hochaltares in die Giebelbekrönung des barocken Nachfolgealtares "verlegt" und im neubarocken Hochaltar von Schlanders fand die aus spätgotischer Zeit stammende Krönungsgruppe des Jörg Lederer eine neue Aufstellung.

⁷² Egg, E., *Gotik in Tirol - Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985, S.49f.

Andere Schreingruppen oder Einzelfragemente, bzw. vollständige Altäre, wie z.B. jener aus Vezzano, wurden aus konservatorischen, sowie Sicherheitsgründen, in ein museales Umfeld transportiert. Immerhin noch sechs der behandelten Altäre - jene aus St. Wolfgang am Abersee, aus Lana, Saubach und Dreikirchen, sowie aus Fiera di Primiero und Heiligenblut - befinden sich an dem ihnen ursprünglich zugedachten Platz. Diese Altäre sind entweder vollständig erhalten, oder wurden kleineren Modifizierungen unterzogen (z.B. nachträglicher Einbau eines Tabernakels oder Veränderung des Gesprenges).

3.1.1 Der Bozner Raum

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts gibt es innerhalb der Bozner Kunstproduktion eine Krise, die sich bis um die Jahrhundertwende fortsetzt. Die ansässigen Meister scheinen den Aufgaben der guten Auftragslage nicht gewachsen zu sein. So fällt im Jahr 1504 bezüglich der Begutachtung der Fresken von Schloss Runkelstein durch den auswärtigen Friedrich Pacher eine Äußerung Kaiser Maximilians, dass „in Bozen kein geeigneter Maler zu finden sei“⁷³.

Die kommerzielle Bedeutung der gegenüber Einflüssen von außen sehr aufgeschlossenen Messestadt begünstigte die Situation für auswärtige Meister, und so gingen die großen Aufträge der Zeit allesamt an auswärtige Werkstätten, allen voran die Brixner Werkstatt des Hans Klocker, während die Bozner Meister vorwiegend Aufträge im angrenzenden Trentino ausführten. Bozen konnte, im Gegensatz zu Brixen, auf keine lange Altarbau-Produktion oder herausragende Künstler zurückblicken.⁷⁴ Aufgrund der wenigen erhaltenen Werke kann die künstlerische Produktion der Stadt Bozen nicht so leicht herausgearbeitet werden. Die Werkstätten des Bozner Kreises zeugen von einer Beeinflussung durch die Brixner Schule, differenzieren sich von dieser aber

⁷³ Zit. nach: Egg, *Gotik in Tirol - Malerei und Kunsthandwerk*, Innsbruck 1972, S.106; Amman/Egg, *Spätgotik in Tirol* (zit. Anm.70), 1973, S. 30

⁷⁴ Egg, *Die Flügelaltäre* (zit. Anm.72), 1985, S. 270

durch eine weichere Gestaltung und ein eigenwilliges Verarbeiten der Pacherschen Einflüsse.⁷⁵

3.1.1.1 Hans von Judenburg und Michael Pacher

Hans von Judenburg stammte aus der gleichnamigen Stadt in der Steiermark, als deren Bürger er um 1411 aufscheint, und wurde im Rahmen des Auftrags für den Bozner Hochaltar nach Südtirol gerufen. Seine Arbeiten sind noch ganz dem weichen Stil verpflichtet und zeugen von einer profunden Kenntnis der böhmischen Kunst.⁷⁶

Im Marienkrönungsalter der Bozner Pfarrkirche findet er zu einer neuen formalen Lösung, die schon von den Zeitgenossen als besonders neuartig empfunden wurde: dieses älteste erhaltene Zeugnis eines Wandelaltars mit monumentalen dreidimensionalen Figuren wird sogar richtungsweisend für den großen Neuerer Michael Pacher, der in seiner Doppelbegabung als Maler und Bildhauer unvermittelt als Künstlerpersönlichkeit europäischen Ranges auftritt. Pacher entnimmt seine künstlerischen Voraussetzungen sowohl italienischen Einflüssen⁷⁷ als auch nordischen, allen voran niederländischen, Vorbildern⁷⁸, die er in eigenständiger Weise miteinander verbindet.

In seinen Altarschreinen geht Pacher, ebenso wie Hans von Judenburg, weg vom traditionellen Nebeneinander-Aufreihen der Einzelfiguren hin zu einer szenischen Wiedergabe des Dargestellten. Im Motiv der Marienkrönung, deren Grundlage eine konkrete Handlung bildet, kommt dies am besten zum Ausdruck. Aber trotz der szenischen Wirkung wird die plastische Gesinnung nicht eingebüßt: das Bewegungsprinzip zeitgleicher Kupferstiche

⁷⁵ S. dazu: Müller, *Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg (Festschrift für Heinrich Hammer) Nr. 20/25 (1940/45), S.86; Frei, *Dolomitenländer*, in: ders., *Kunstreise durch Südtirol*, Bozen 1989 S.347; Pacher, *Gli altari tardogotici del Trentino*, Trient 1960, S.26f.

⁷⁶ Kreuzer-Eccel E., *Hans von Judenburg und die Plastik des weichen Stils in Südtirol*, Dissertation Innsbruck 1968/69, S. 68ff.

⁷⁷ Rasmø, *Michael Pacher*, Bozen 1981, S.247f: Bereits vor Pacher gibt es in der tirolischen Kunst Anklänge an italienische Vorbilder, so zeugen z.B. bereits die Flügelbilder des Altares von St. Sigmund in Pustertal in ihrer Formensprache von Kenntnissen oberitalienischer Kunst. Pacher jedoch wendet als erster die neuesten Errungenschaften der Perspektive an. Mindestens eine Reise Pachers ins angrenzende Veneto ist anzunehmen.

⁷⁸ Eine Reise Pachers in die Niederlande ist zwar nicht belegt, aber nicht auszuschließen, s. dazu Rasmø, *Michael Pacher* (zit. Anm. 77), 1981, S.247

(allen voran des Meisters E.S.) wird ins Dreidimensionale übersetzt.

Dies geschieht vor allem durch die Gleichsetzung von positiven und negativen Formen: der Leerraum zwischen den Figuren wird bei Pacher zum konstituierenden Gestaltungselement, die daraus resultierenden - und je nach Lichteinfall wechselnden - Schattenwirkungen tragen maßgeblich zur Belebung der dargestellten Szene bei. Die Möglichkeiten, die der Schrein in seiner körperlichen Vollräumlichkeit bietet, werden ausgeschöpft und bis zum Äußersten getrieben: Das Gesprenge dient allmählich nicht mehr als aufgesetzter, isolierter oberer Abschnitt, sondern wächst aus dem Schrein organisch in den oberen Kirchenraum, und überspielt die Grenzen zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“. Der Schrein verliert seine Aufgabe als architektonisch übergeordnetes Ordnungssystem.⁷⁹

Die Figuren werden in ihrer Physiognomie individuell durchgestaltet, nichts ist mehr von der mittelalterlichen Allgemeingültigkeit zu sehen, in der Gesten und Gesichtsausdrücke austauschbar schienen.

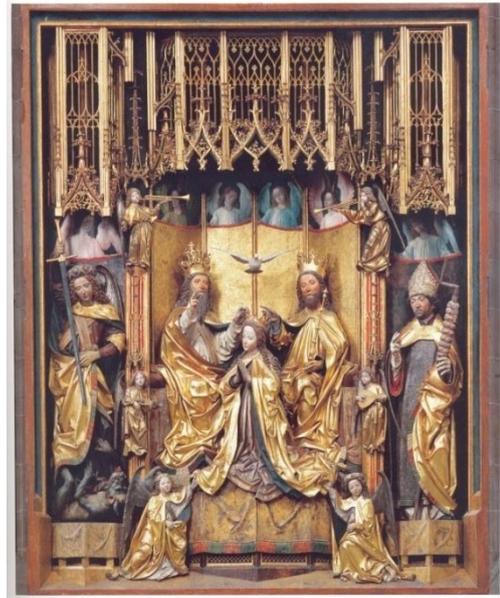
Pacher schuf nur in seiner Frühzeit Werke für seine Heimat; sehr bald folgte er seiner internationalen Anerkennung, die ihn nach St. Wolfgang und Salzburg brachte.

⁷⁹ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm.47), 1986, S. 80

3.1.1.1.1 *Der Judenburger-Altar, der Grieser-Altar und der St. Wolfgang-Altar*



**Abbildung 20: Bozner Altar,
Krönungsgruppe**



**Abbildung 21: Grieser Altar,
Schrein**



Abbildung 22: St. Wolfgang, Schrein

Im Bozner Hochaltar integriert Hans von Judenburg – nach der langandauernden Vorherrschaft der zweifigurigen Marienkrönung – anscheinend unvermittelt die trinitarische Marienkrönung, die bist dato nur aus anderen Medien bekannt war, erstmals als dreidimensionale Plastik in den Schrein des Flügelaltars.

Ob es sich dabei um eine Idee Judenburgs oder die Vorgabe des Auftraggebers gehandelt hat, muss offen bleiben, da der Vertrag

diesbezüglich keine Anhaltspunkte liefert.⁸⁰ Dargestellt ist der Moment der Krönung Mariae durch Christus unter den wachsamen Augen Gottvaters.

Nachdem sich die Forschung auf eine Positionierung der Einzelfiguren geeinigt hat⁸¹, ergibt sich folgendes Bild: Die durch die Krönungshandlung miteinander verbundenen Figuren sind gestaffelt angeordnet und werden nicht mehr isoliert voneinander in den Schrein gestellt, sondern in aktive Beziehung zueinander gesetzt. Die Einzelblöcke der Figuren stellen bereits den „Versuch einer szenischen Komposition durch Addition rundplastischer Einzelfiguren dar, aber szenische Plastik im Pacherschen Sinne waren sie nicht“⁸². Trotz der Andeutung szenischer Bewegtheit entbehren die Figuren nicht einer feierlich-repräsentativen Haltung. Das majestätische Thronen der Gottesfiguren und die feierliche Demutshaltung der Maria lassen keinen Zweifel an der Wichtigkeit des Geschehens. Obwohl in Ansätzen bereits eine Hinwendung zu einer realistischen Darstellungsweise der Figuren erkennbar ist, ist die Skulpturengruppe noch dem weichen Stil der internationalen Gotik verhaftet.

Wie Flor⁸³ überzeugend darlegt, entspricht die Figurenanordnung der im Kontext der zeitgenössischen kirchenpolitischen Situation Oberitaliens entwickelten Darstellung: Maria fungiert als Mittlerin zwischen dem Gläubigen und den göttlichen Figuren, Christus als Verbindung zwischen der menschlichen Maria und dem himmlischen Gottvater. Obwohl Hans von Judenburg auf Vorbilder zurückgreifen konnte, schuf er im Bozner Altar etwas komplett Neues, indem er seine dreidimensionalen Figuren an die Gegebenheiten des Schreinraumes anpasste und in diesen integrierte.

⁸⁰ Diese Vorgehensweise war in der Zeit oft üblich (s. dazu Vertrag mit Michael Pacher für Bozen Gries).

⁸¹ S. dazu Katalog „Bozen, Alte Pfarrkirche“ im Anhang.

⁸² Decker, *Zur geschichtlichen Dimension in Michael Pachers Altären von Gries und St. Wolfgang*, in: *Städel Jahrbuch N.F. 6*, 1977, S. 304

⁸³ Flor, *„Accipe coronam gloriae“* (zit. Anm. 8), 1993, S.135-172

Aufgrund der wenigen erhaltenen Werke der folgenden fünfzig Jahre ist eine eventuelle Vorbildwirkung des Judenburger Altares auf spätere Altäre nicht mehr nachvollziehbar. Interessant ist, dass Pacher, der fünfzig Jahre später für den Grieser Altar berufen wird, vertraglich auf dieses Werk „in aller der maßen“⁸⁴ ausdrücklich verpflichtet wird, dennoch formal zu einer ganz anderen Lösung findet:

Der Mittelschrein des Grieser Flügelaltar-Torsos enthält die Gruppe der trinitarischen Marienkrönung in symmetrischer Anordnung. Die Figuralkomposition betreffend führt also kein direkter Weg zur Bozner Marienkrönung.⁸⁵ Dass Pacher den Judenburger Altar mit Sicherheit vor Augen hatte, lässt sich in Details erkennen.⁸⁶ Ebenso greift Pacher die leichte Drehung der Marienfigur auf, wandelt diese aber den seiner Bildkomposition entsprechenden Erfordernissen ab und wahrt die Bildgrenze als Fläche: Mariens Körperhaltung beschreibt - trotz streng bildparalleler Darstellung - eine optische Diagonale im Raum.

Obwohl die drei Figuren in keinem Blickkontakt zueinander stehen, ist die enge Bindung zwischen ihnen greifbar. Der starke Zusammenhalt wird unterstrichen durch die homogen vergoldete Farbgebung der Gewänder und die Fältelung der Draperien, die in ihren zusammenschließenden Faltenwürfen eine vereinheitlichende Wirkung ausüben.

Die Figuren sind in der Momentaufnahme eines zeitlich genau definierten Augenblicks wiedergegeben. Durch die aus der mittleren Bildachse herausgedrehte Maria entspricht die Anordnung nicht den wappensymmetrisch-starren Grundsätzen der

⁸⁴ Während es in der neueren Kunstgeschichte allgemeinen Konsens darüber gibt, dass es sich bei dem im Vertrag genannten Altar um den Judenburger Altar gehandelt hat, wurde dies in der älteren Literatur noch manchmal angezweifelt. S. dazu: Schwabik, *Pachers Grieser Altar*, München 1933, S. 76ff.: Schwabik nimmt an, dass nicht der Altar des Hans von Judenburg als Vorbild diente, sondern ein älterer Altar des Michael Pacher, den er für die Bozner Pfarrkirche geschaffen hatte (sog. Ambraser Tafeln, Alte Pinakothek München). Diese Annahme wurde jedoch restlos widerlegt.

⁸⁵ In der neueren Forschung wird deshalb allgemein davon ausgegangen, dass sich diese Vorgabe nur als grob thematische (Marienkrönung gesäumt von Assistenzfiguren, geschnitzte Innenflügel) zu deuten ist, wahrscheinlich sogar nur die äußeren Abmessungen des Schreins betreffen. S. dazu Katalog im Anhang

⁸⁶ Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 76), 1968/69, S. 178; sowie: Decker, *Geschichtliche Dimension* (zit. Anm. 82), 1977, S. 314f.: das höfisch-grazile Antlitz Mariens und die feingliedrige Gestaltung ihrer Hände, sowie die Wiedergabe von Herrscherwürde lassen leichte Reminiszenzen an den weichen Stil des Hans von Judenburg erkennen.

Repräsentation, sondern ist mitten in der Bewegung festgehalten. Dennoch erfüllt die Szene alle Ansprüche einer allgemeingültigen zeitlosen Form. Dies wird unterstrichen durch die begleitenden Assistenzfiguren, die in ihren seitlichen Nischen nicht unmittelbar am Geschehen teilnehmen. Nur Erasmus scheint einen kurzen Blick darauf zu werfen, während Michael sich auf den Drachen konzentriert.

Maria ist mit gelöstem Haar als jungfräuliche Braut Christi, als Verkörperung der Ecclesia, wiedergegeben. In einer leichten Schrägstellung wendet sie sich sowohl den Gläubigen, als auch Gottvater zu und wird in ihrer betenden Haltung als Fürbitterin der Gläubigen und als Gottesmutter und Himmelskönigin mehreren Funktionen gerecht. Die Marienkrönung wird als real erfahrbare Situation dargestellt und dennoch nicht ihres Symbolcharakters beraubt. Pacher verbindet italienische Elemente mit der westlichen Kunst entlehnten Elementen und schafft hiermit die Grundlage für eine Tiroler Sonderform.⁸⁷

Der trapezförmige Grundriss des Schreins, der später auch im Wolfgang Altar zur Anwendung kommt, bietet den fast vollplastischen Figuren durch den kapellenförmig nach hinten ausgebauten Nischenraum Platz für die tiefenräumliche Anordnung. Raumbildende Elemente wie die Taube, die als Mittlerin zwischen der vorgelagerten dreidimensionalen Figurengruppe und den gemalten ehrentuchhaltenden Engeln fungiert, werden zu unerlässlichen Bestandteilen der Komposition. Die Figuren lösen sich durch die gewonnene Bewegungsfreiheit aus ihrer streng statuarischen Haltung und lockern die Ansicht auf, ohne jedoch die reale Tiefenräumlichkeit des Schreins spürbar zu machen. Die Wirkung der Szene ist eine malerische und ganz auf den Betrachterstandpunkt ausgerichtet, der den Raumstandpunkt konstituiert. Dem Gläubigen wird in der Konzeption des

⁸⁷ s. dazu Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S.96 und 100ff: Pächt zeichnet die Entwicklung des „reinhistorisierenden“ Typus in Frankreich und den Niederlanden in seiner symbolhaften Wiedergabe des Dargestellten auf, im Gegensatz zum „ins Zuständliche“ gewandten venezianischen Typus, der auf einer formbestimmenden erzählerischen Grundform basiert. Merkmale sind einerseits die streng symmetrisch nebeneinander thronenden bärtigen Gottesgestalten, andererseits die Taube der Trinität.

pacherschen Flügelaltares, der nunmehr „ganz auf das Sehen ausgerichtet ist“⁸⁸ eine neue wichtige Rolle zuteil: er darf nicht mehr nur als Statist dem himmlischen Geschehen beiwohnen, sondern nimmt gleichermaßen daran teil.

Die Grenze zwischen der klar vom Betrachtterraum distanziierten himmlischen Begebenheit und dem Publikum als notwendigen Zeugen des Geschehens wird von Pacher durch einige Kunstgriffe virtuos aufgehoben: Die beiden knienden saumhaltenden Engel tragen nicht nur zu einer symmetrischen Verankerung des Bildinhaltes bei und bilden einen Übergang zwischen dem hohen Sockel der Hauptgruppe und den niedrigeren Postamenten der Nebenfiguren. Wichtiger noch ist ihre Aufgabe, den durch den Blick Mariens zur Teilnahme aufgeforderten Gläubigen über die Ausgrenzung vom Geschehen hinwegzuhelfen: „Der inszenierte heilsgeschichtliche Vorgang erfährt in der Pacherschen Darstellung eine nie dagewesene Unmittelbarkeit“⁸⁹.

Dieses bei Pacher erstmals auftretende Motiv findet sich in Folge weiterentwickelt auch im Wolfgang Altar: Hier greift Pacher auf die ältere, in der Spätgotik fast verdrängte, formale Variante der zweifigurigen Marienkrönung zurück - also eigentlich keine Marienkrönung im strengen Sinne, sondern die Einsegnung Mariae oder sogenannte *Sponsus-Sponsa-Krönung*.

Durch das Weglassen der zweiten göttlichen Figur bildet sich ein Leerraum, der als solcher stehen gelassen wird. Die leere Stelle wird zum gestaltungstechnisch relevanten Raumelement, es entsteht eine grundlegend neue Auffassung von Skulptur und umgebendem Raum: dieser wird zum „abstrakten Mitträger der religiösen Aussage“⁹⁰, der horror vacui mittelalterlicher Altäre ist überwunden. Die Vergoldung führt zu einer malerischen Wirkung der geschnitzten Partien. Was in Gries bereits erkennbar ist, wird hier konsequent weiterentwickelt.

⁸⁸ s. dazu Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 98f.: Pächt zufolge ist es Pacher als dem letzten großen Neuerer der gotischen Altarbaukunst gelungen, die latente Illusionsräumlichkeit des "malerischen" Sehens in eine plastische Geschehensvorstellung umzuwenden, also Illusionsräumlichkeit zu verhindern.

⁸⁹ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 98

⁹⁰ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 82

Pacher inszeniert die Darstellung der zeitgenössischen Tendenz der Gläubigen nach persönlicher, inniger Erfahrung entsprechend, in starkem Bezug auf den Betrachter. Die göttlichen Gestalten sind trotz ihrer idealisierenden Gesichtszüge sehr individuell charakterisiert und scheinen dadurch vermenschlicht. Die frontal und seitlich wiedergegebenen draperiehaltenden Engel der Sockelzone und die in Rückenansicht dargestellten saumhaltenden Engel darüber führen das Auge gleichsam in die Szene ein. Dieses Motiv wurde von Decker überzeugend als „liturgische Zeremonie“⁹¹ eines Vorspiels für die sakrale Hauptszene darüber gedeutet. Die jungfräuliche Maria und Braut Christi nimmt eine Mittlerposition zwischen den Gläubigen und der Gottheit ein, während der hl. Geist weiter oben eine ebensolche zwischen der Krönungsszene und der Gesprengezone besetzt. Die dadurch entstehende Aufwärtsbewegung wird auch formal betont: Die zugunsten einer Raumdiagonale aufgehobene Symmetrie führt das Auge des Betrachters unwillkürlich von unten nach oben in das Gesprenge, wo Gottvater die Trinität ergänzt. Die Dreifaltigkeit ist also auch hier anwesend, nur dehnt Pacher den Aktionsradius vom Schrein auf das Gesprenge aus.

Die durch die Lichtführung erzeugte Spannung - Vergoldung des Schreins und schattige Gesprengezone - begleitet dieses Schauen: irdische und himmlische Sphäre gehen eine Verbindung ein, der Betrachter erhält eine Ahnung des Göttlichen.⁹² Die nicht mehr zeitgemäß erscheinende Blattvergoldung bringt den immateriell-sakralen Charakter der Ortsangabe „Himmel“ zum Ausdruck.

Das elaborierte System einer Steigerung hin zum Höhepunkt ist im gesamten Altarkonzept zu beobachten: Inhaltlich findet sich die Abfolge von in ihrer Wichtigkeit immer bedeutender werdenden Themen, formal wird der dramaturgische Effekt durch ein ausgefeiltes Farbkonzept unterstrichen, das ausgehend von erdigen, gedämpften Farbtönen, über zunehmende goldene Partien

⁹¹ Decker, *Zur geschichtlichen Dimension* (zit. Anm. 82) 1977, S. 306

⁹² Thurmann, *Symbolsprache und Bildstruktur* (zit. Anm. 54) 1987, S.43: Thurmann dehnt den Gedanken weiter aus und sieht den Dreischritt der aristotelischen Rhetorik von der Belehrung (docere) über das Empfinden (movere) zur Erkenntnis (intellectus), der tief im Denken des Nicolaus Cusanus verankert ist, im Wolfgangaltar Michael Pachers durchgehend präsent.

mit helleren, bunteren Farben, in der fast vollständigen Vergoldung der Feiertagsseite einen farblichen und kompositorischen Höhepunkt erfährt.

Der Sprung von der dreifigurigen, Grieser Krönung zur zweifigurigen Wolfganger Darstellung widersetzt sich der Erklärung durch eine lineare ikonographische Entwicklung. Demnach muss der Rückgriff auf das ältere Darstellungsschema in anderen Aspekten zu finden sein. Wie Pächt⁹³ vermutet, lag der Reiz für Pacher in der Möglichkeit eines einfachen dialoghaften Gegenübers zweier Gestalten, das seiner monumentalisierenden Gestaltungstendenz entgegenkam: Nachdem Pacher in früher entstandenen Werken⁹⁴ bereits die formale Lösung einer dreifigurigen Krönungsszene dargestellt hatte, suchte er nach neuen künstlerischen Herausforderungen, die in der inhaltlichen Reduktion auf zwei Figuren erfolgen konnte, ohne jedoch formal auf den alten Typus der Sponsus-Sponsa-Krönung zurückzugreifen.

⁹³ Pächt, *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47) 1986, S. 97ff.

⁹⁴ Immer wieder ist über die Zuschreibung der sogenannten Münchner Marienkrönungstafel (Abb. 23) an den Meister von Uttenheim oder Michael Pacher diskutiert worden (weiterführende Literaturliste s. bei: Hayden, *Zur «illusionistischen Schreinarchitektur» bei Michael Pacher und seinem Kreis (mit einem Abriss zu ihrer Entwicklung seit dem 14. Jahrhundert)*, Diplomarbeit Wien 1986, S. 6ff. und S.103ff, sowie Fenjö, *Der Meister der Uttenheimer Tafel*, Dissertation Wien 1930, S. 88ff., und Madersbacher, in: *Zur Perspektive im Frühwerk Michael Pachers und im Werk des Meisters von Uttenheim*, in: *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik* (Symposion Bruneck 1998), Bozen 1999 S. 130f., S.166f.). Pächt, in: *Historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47) 1986, S.97: Pächt geht von einer Zuschreibung der Marienkrönungstafel an Michael Pacher vor dem Grieser Altar aus: Das allseitig beschnittene Tafelbild befindet sich heute in der Alten Pinakothek München und zeigt eine trinitarische Marienkrönung: Gottvater und Gottsohn haben symmetrisch die Hände auf die Krone der knienden Maria gelegt, auf der sich auch die Heiliggeisttaube mit ausgebreiteten Flügeln niedergelassen hat. Die illusionistische Scheinarchitektur zeichnet sich durch große Realitätsnähe aus, zu der der punzierte Goldgrund in krassem Gegensatz steht. Für den Inhalt dieser Arbeit ist die Problematik der Zuschreibung nicht relevant: Die Überlegungen Pächts behalten ihre Gültigkeit auch in Bezug auf den Grieser Altar (Anm. der Autorin)



Abbildung 23: Marienkrönungstafel München, Alte Pinakothek

Der auf den ersten Blick erscheinende Rückschritt ist somit als künstlerische Weiterentwicklung zu werten und eine „umfassende Synthese sämtlicher in Tirol verbreiteten Darstellungsformen der Marienkrönung“⁹⁵. In Details manifestieren sich die auf der Grieser Krönungsgruppe aufbauenden Elemente dadurch, dass auch in St. Wolfgang noch Motive (Weltkugel und Taube) präsent sind, die in der älteren Darstellung der zweifigurigen *Sponsus-Sponsa-Krönung* nicht vorkommen. Ein weiterer grundlegender Unterschied zu dieser ist das Humilitas Motiv Mariens, die Himmelskönigin thront nicht auf gleicher Höhe mit Christus.

Decker⁹⁶ hingegen führt den Rückgriff auf die zweifigurige Darstellung nicht auf eine zeitliche Entwicklung oder eine Art von Reifungsprozess zurück, sondern geht davon aus, dass die Darstellung einer bestimmten historischen Konzeption der Krönungsvorstellung entnommen ist, die in der Kunst des weichen Stils um 1400 ihren prägendsten bildlichen Ausdruck gefunden hatte: die höfische Darstellung der Krönung Mariens untermauert den Fortbestand der göltigen Ordnung und unterstreicht die Verbindung von Herrscherwürde und Kultwürde auf „objektive“ Art und Weise. Die ikonographische Wahl Pachters sieht er als Referenz an eine nur wenige Generationen zurückliegende

⁹⁵ Pächt *Historische Aufgabe Pachters* (zit. Anm. 47) 1986, S. 98

⁹⁶ Decker, *Geschichtliche Dimension* (zit. Anm. 82) 1977, S. 134ff.; sowie: ders., *Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation*, in: Humfrey P./ Kemp M. (Hrsg.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, S.94f.

etablierte Form des Kultbildes, die Mitrenkrone Christi versinnbildlicht seine weltliche und geistige Macht.

Oberhammer⁹⁷ nimmt an, dass Pachers Konzeption direkt auf franko-flämische Vorbilder bezogen ist.

Die Darstellung der Marienkrönung mit Christus und der Heiliggeisttaube ist ikonographisch jedenfalls ein Einzelfall: die Kombination der Taube mit nur einer göttlichen Figur ist aus keiner anderen Darstellung bekannt und eine theologische Erklärung dafür nicht begründbar. Selbst die in der früheren Literatur genannte Interpretation, dass Gottvater und Gottsohn in einer Person dargestellt seien⁹⁸, erklärt nicht die Anwesenheit des Hl. Geistes.

Kahnsitz⁹⁹ sieht eine mögliche Erklärung im zentralen Fortsatz des Baldachins oberhalb der Heiliggeisttaube, der seltsam leer erscheint. Für ihn ist denkbar, dass der Platz ursprünglich - der in Italien vorkommenden Tradition entsprechend - eine Büste Gottvaters beinhaltet hat. Nicht erklärbar blieben nach wie vor der Verbleib dieser wichtigen Figur, sowie die Tatsache, dass dieser zentralen Gestalt ein so kleiner Platz einberaumt wurde.

Konsequenter scheint mir, die zweifigurige Darstellung in den Kontext des auftraggebenden Benediktinerordens zu stellen. Durch das Weglassen Gottvaters wird die Aufmerksamkeit intensiver auf die Person der Maria geleitet. In ihrer knienden Haltung verkörpert sie eine der obersten Ordensregeln der Benediktiner und wird zum Inbegriff der von den Mönchen geforderten Demut. Hauptaugenmerk liegt nun nicht mehr auf der Trinität, sondern auf der Person Mariae als Himmelskönigin. Der Dialog zwischen Mutter und Sohn beschreibt große Intimität, die in einer Dreiergruppe nie in dieser Weise erreicht werden könnte.

Ob die Darstellung der zweifigurigen Krönung vom Auftraggeber vorgegeben wurde, oder Pacher die Idee dazu lieferte, muss

⁹⁷ Oberhammer, *Malerei und Plastik des Mittelalters*, in: *Gotik in Tirol* (Ausstellungskatalog), Innsbruck 1950; ders., *Zu Pachers St. Michael-Altar für die Pfarrkirche in Bozen*, in: *Wiener Jahrbuch für KG* 25 (1972), S.171

⁹⁸ Thurmann, *Symbolsprache und Bildstruktur* (zit. Anm. 54) 1987, S. 45

⁹⁹ Kahnsitz/Bunz, *Schnitzaltäre* (zit. Anm. 32) 2005, S. 81

aufgrund des ikonographisch vage gehaltenen Vertrages offen bleiben. Sagen lässt sich, dass die Hauptszene Pachers gestalterischem Empfinden als auch dem Repräsentationszweck des auf prächtige liturgische Untermalung Wert legenden Benediktinerordens entgegen kam.

Was im Grieser Altar bereits angedeutet ist, wird hier bis zur letzten Konsequenz durchgeführt: Die repräsentative Symbolgestaltung wird jeglicher Bindung an eine zeremonielle Handlung enthoben und erhält zeitlose Gültigkeit.

3.1.2 Der Brixner Raum und das Eisacktal

Die kleine Bischofsstadt Brixen mit geschätzten zweitausend bis zweitausendfünfhundert Einwohnern war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts das kirchliche Zentrum Deutschtirols. Obwohl die im Raum Brixen ansässigen Meister auch die wenige hundert Einwohner zählende und keine eigenen Werkstätten besitzende Stadt Klausen dominierten, war der Aktionsradius der Werkstätten durch die Tätigkeitsbereiche angrenzender Betriebe aus anderen Ortschaften klar begrenzt und eingeschränkt. Dadurch bot die Stadt mit ihren wenigen bürgerlichen und kirchlichen Auftraggebern nicht sehr viel Platz für nebeneinander operierende Werkstattbetriebe.

Wichtigste Werkstattinhaber der Stadt waren um die Jahrhundertmitte Meister Leonhard und im Anschluss Hans Klocker, der bis um die Jahrhundertwende viele der großen Aufträge des Landes übernahm. Bezeichnenderweise befanden sich diese alle in und um Bozen (z.B. Pinzon Pfarrkirche, Marienaltar; Bozen Franziskanerkirche, Krippenaltar; Tramin Pfarrkirche, Krippenaltar; Kaltern Pfarrkirche, Marienaltar).

Obwohl die Brixner Plastik gegenüber der Malerei bezüglich Modernität einen Vorsprung aufzuweisen hatte, war auch sie von einer gewissen Konservativität geprägt. Vor allem im Gegensatz zu dem benachbarten Kloster Neustift, das als großer Förderer Pachters und seines Kreises auftrat, verlangten die zum Großteil aus Schwaben stammenden Domherren mehr nach traditioneller, schwäbisch beeinflusster Kunst.

So ist das Einwirken Michael Pachters zwar immer wieder vor allem in übernommenen Motiven spürbar, aber insgesamt nicht sehr stark ausgeprägt. Die ansässigen Meister waren in ihrer schöpferischen Tätigkeit gefestigt und verstanden es, Einflüsse von außen individuell zu modifizieren und in ihre Kunst zu integrieren. Größeres Gewicht hatte die süddeutsche, v.a. schwäbische Kunst,

mit ihren standfesten Figuren und scharfen Faltenwürfen, die zu einer realistischen Charakterisierung der Figuren führen.¹⁰⁰

Brixen kann während der gesamten Zeit der Gotik eine konstante Tradition von Flügelaltarwerkstätten aufweisen. Ab der Zeit um 1460 begann eine Blüte des Genres, die erst mit dem Beginn der Bauernkriege ein Ende findet. Nirgends nehmen die Aufstände so brutale Formen an wie in der Bischofsstadt. Die spätgotische Kunst verflacht zu Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend und nimmt manierierte Züge an, bevor sie endgültig von Renaissanceformen verdrängt wird.¹⁰¹

3.1.2.1 *Der Vorläufer Meister Leonhard (Scherhauff) von Brixen*

Um die Jahrhundertmitte ist Meister Leonhard der führende Werkstattmeister von Brixen. Kennzeichen seiner künstlerischen Persönlichkeit ist, dass er von den „modernen“ Strömungen der Zeit kaum Einflüsse in sein Werk aufnimmt, bzw. diese Neuerungen auf sehr beharrliche Weise seinem von der oberrheinischen und steirischen Kunst geprägten Stil unterwirft.

Neben zahlreichen Malerarbeiten wurde er auch mit der Aufgabe mehrerer Flügelaltäre betraut. Obwohl keiner der Altäre mehr vollständig erhalten ist, bezeugen viele Fragmente die rege Tätigkeit des Meisters, der zwar nie offiziell in den Status des Hofmalers erhoben wurde, aber seit 1441 wiederholt für die Brixner Hofverwaltung tätig war.¹⁰²

Zwei seiner Flügelaltäre, die nur mehr in Resten auf unsere Zeit überkommen sind, hatten die Krönung Mariens zum Inhalt.

¹⁰⁰ Egg, *Spätgotische Malerei in Brixen* (zit. Anm. 100) 1968, S.5ff.

¹⁰¹ Ebenda, S. 62

¹⁰² Oberhammer, *Malerei und Plastik* (zit. Anm. 97) 1950, S. 34

3.1.2.1.1 Die Fragmente von Feldthurns und Säben



Abbildung 24: Pfarrkirche Feldthurns, Krönungsgruppe



Abbildung 25: Liebfrauenkirche Säben, Mariensegnung

Die zwei Krönungsgruppen aus der Werkstatt des Meisters Leonhard von Brixen sind in ihrer ikonographischen Ausformung unterschiedlich.

Die ältere, aus Feldthurns stammende Marienkrönung, ist trinitarisch aufgebaut (Tauben verloren), während die jüngere, aus Säben kommende Gruppe, dem älteren Vorbild der zweifigurigen *sponsus-sponsa-Krönung* folgt.

In der dreifigurigen Darstellung kniet Maria zwischen den auf einer Thronbank sitzenden Gottvater und Gottsohn mit Attributen, die über ihrem Haupt die Krone halten. Die frontal an den Betrachter gewandte Maria hält die Hände vor ihrer Brust gekreuzt und ist ganz in die blockhafte Anordnung der rahmenden Gottesfiguren integriert.

Keine Handlung ist wiedergegeben, sondern die statische Momentaufnahme eines Augenblicks, der festgefroren scheint.

In der zweifigurigen Mariensegnung sitzen beide Figuren isokephalisch auf einer gemeinsamen Thronbank, die gekrönte Maria hält die Hände wiederum vor der Brust verschränkt und hat ihren Kopf dem segnenden Christus demütig zugeneigt. Die Figuren sind passiv-statuarisch wiedergegeben.

Obwohl die zwei Marienkrönungen ikonographisch unterschiedlich wiedergegeben sind, sind sie in ihrer Darstellungsweise beide noch ganz dem traditionellen Typus verpflichtet: der Betrachter bekommt die Krönungshandlung nicht als zeitliches Moment, sondern als zeremonielles Nebeneinander eines allgemeingültigen Krönungsmotivs präsentiert. Die Gruppen bleiben in sich geschlossen und die Figuren treten weder in eine Beziehung untereinander, noch zum Gläubigen.

Die Neuerungen des Hans von Judenburg sind nicht ansatzweise spürbar, die Krönung des Bozner Altares scheint in ihrem auffallendsten Moment der Modernität - der szenischen Interaktion der Figuren - unverstanden geblieben zu sein.

3.1.2.2 *Hans Klocker und Nikolaus Stürhofer*

Der bedeutendste Bildschnitzer neben Michael Pacher und die Brixner Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte beherrschend, war Hans Klocker. Der 1474 erstmals als „Hanns Klogker, Bildschnitzer von Sterzing“¹⁰³, und 1482, nunmehr ansässig in Brixen, im Rahmen einer Empfehlung für den Altar der Völser Pfarrkirche zweitmals erwähnte Meister, betreibt bis um die Jahrhundertwende eine Werkstatt in Brixen, wo er auch zeitweise das Amt des Bürgermeisters besetzte.¹⁰⁴ Seine stark von schwäbischen Vorbildern geprägte Kunst fand großen Gefallen, und Klocker erhielt viele der großen Altaraufträge im ganzen Land, vor allem im Bozner Unterland.

Die Kunst Michael Pachere war ihm - wie sich aus übernommenen Motiven ableiten lässt - bekannt. Klocker kann, was seine szenischen Figurenschreine anbelangt, als der spätgotische Meister gelten, der in der malerischen Komposition am ehesten Pacher folgt, dennoch bleibt auch er in der Konsequenz hinter diesem zurück. Seine Figuren sind eher der Multscher Tradition entsprechend isoliert nebeneinander in den Schreinen gestellt.

¹⁰³ Egg, *Hans Klocker, Bildschnitzer in Sterzing*, in: Der Schlern Nr. 9, 2001, S. 651-652

¹⁰⁴ Müller, *Ein verschollenes Fragment vom Bozner Choraltar*, in: Schlern 1950, S. 242

Anregungen für seine Figurenkompositionen sind der Zeit entsprechend u.a. in Stichen des Meisters E.S. und Martin Schongauers zu finden.¹⁰⁵

Nach dem Tod Klockers um die Jahrhundertwende fanden einige seiner Mitarbeiter Aufnahme in der aufstrebenden Werkstatt des wahrscheinlich älteren Nikolaus Stürhofer.¹⁰⁶ Dieser um 1493 erstmals als „clauß maler von Brixen“ genannte Meister betrieb bis um 1518 eine Werkstatt in Brixen.¹⁰⁷ Rasmø¹⁰⁸ legt das Werk Stürhofers dar und betont die Beziehungen zu den Gemälden an den Klocker-Altären. Egg¹⁰⁹ sieht das Werk in der Entwicklung der Malerei in Brixen und fügt dem Oeuvre noch den gemalten Flügelaltar in Saubach hinzu.

Zwischen den Werken dieser beiden Meister sind teilweise starke Parallelen zu erkennen. Dennoch vertritt Stürhofer eine gänzlich andere Richtung als der ältere Klocker: Er zeigt eine besondere Hinwendung zur flämischen Malerei, die sich als "moderne" Strömung der Tiroler Malerei mehr und mehr durchsetzte, als Kaiser Maximilian I. 1490 die Herrschaft über dieses Gebiet übernommen hatte.¹¹⁰ Stürhofers Stil zeichnet sich vor allem durch ein unverwechselbar fein ausgewogenes Kolorit aus und grenzt sich dadurch von der bisherigen gedämpft-erdigen Brixner Malerei ab.¹¹¹ Dieser stark flämisch beeinflusste und dem Naturalismus der spätgotischen Niederlande verpflichtete Maler arbeitete in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Brixen.

¹⁰⁵ Rasmø, *Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medievale dell'Alto Adige*, in: *Cultura Atesina* Heft 4 (1950), S. 159

¹⁰⁶ Egg E., *Die spätgotische Malerei in Brixen*, in: *Veröffentlichungen des Ferdinandeums Innsbruck* Nr. 48 (1968), S. 9 und 22f.

¹⁰⁷ Ammann/Egg, *Spätgotik in Tirol* (zit. Anm. 70) 1973, S. 51

¹⁰⁸ Rasmø, *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106) 1950, S. 160

¹⁰⁹ Egg, *Spätgotische Malerei in Brixen* (zit. Anm. 100) 1968, S. 25

¹¹⁰ Lamentani-Virdis/Pietrogiiovanna, *Flügelaltäre: Bemalte Polyptychen der Gotik und Renaissance*, München 2002, S.189: Durch die Heirat Kaiser Maximilians I. mit Maria, der letzten Erbin aus dem Hause Burgund erfährt die Beliebtheit der flämischen Malerei einen Aufschwung.

¹¹¹ Ammann/Egg, *Spätgotik in Tirol* (zit. Anm. 70), 1973, S.25

3.1.2.2.1 Die Altäre von Saubach und Dreikirchen



Abbildung 26: Saubach, Schrein



Abbildung 27: Dreikirchen, Schrein

Nicht weit voneinander entfernt finden sich im Eisacktal zwei Marienkrönungsaltäre.

Der Altar von Saubach beinhaltet eine trinitarische, symmetrische Marienkrönung mit der im Demutsgestus knieenden Maria und den leicht erhöhten Figuren Gottvaters und Gottsohns und der Heiliggeisttaube. Die zwei Kirchenpatrone Ingenuin und Albuin im Bischofsornat flankieren die Gruppe.

Die Anordnung der Figuren entspricht also der des Grieser Pacher Altares, und dennoch ist die künstlerische Autonomie der Werkstatt des Saubacher Altares deutlich zu spüren. Findet sich z.B. die Dreiteilung des Schreins an beiden Altären, so ist die Wirkung der Hauptdarstellung doch grundlegend verschieden: Obwohl auch in Gries die Figuren Gottvaters und Christi symmetrisch angeordnet sind, entsteht dort vor allem durch die gedrehte Körperhaltung der Madonna und den geneigten Kopf, sowie die spontan zum Segensgestus erhobene Hand Gottvaters, das Gefühl einer Momentaufnahme des Krönungsprozesses. Die bewegten Engelfiguren, die sich musizierend und saumhaltend unmittelbar am Geschehen beteiligen, unterstreichen diesen Moment der Intimität.

In Saubach wirkt die Darstellung rein repräsentativ: Die drei Hauptfiguren sind streng symmetrisch nebeneinander angeordnet.

Während Maria frontal zum Betrachter gewandt kniet, sind Gottvater und Gottsohn ihr gegenüber auf relativ stark erhöhten Podesten thronend positioniert. Die Figuren nutzen den Tiefenraum der Mittelnische, Maria ist im Gegensatz zu den göttlichen Personen stark nach vorn gerückt.

Ähnlich wie im Dreikirchener Altar, ist auch hier der Gesichtsausdruck der Hauptfiguren teilnahmslos, die Gestalten sind derb, untersetzt und entsprechen dem bäuerlichen Typus. Sie verharren statisch unbewegt in ihrer Position. Der stark knittrige Faltenwurf lockert die Gruppe zwar auf, die zustande kommende Bewegung ist allerdings unkoordiniert und stiftet mehr Unruhe als Harmonie. Zwischen den Figuren scheint es keinerlei Beziehung zu geben. Einziges verbindendes Element ist die Krone, die Gottsohn und Gottvater in versunkener Kontemplation betrachten. Nicht Bewegung kennzeichnet das Geschehen, sondern statische Teilnahmslosigkeit.

Zwar wird durch den direkten Blickkontakt Mariens eine Beziehung zum Betrachter aufgebaut, diese bleibt aber durch das erhobene Haupt seltsam distanziert. Obwohl die jeder Idealisierung beraubten Figuren äußerlich starke Ähnlichkeiten mit dem Volk aufweisen, grenzen sie sich durch ihre Haltung von demselben dezidiert ab. Die gläubigen Betrachter bleiben der Krönung gegenüber ausgeschlossen, die Figuren verharren innerhalb ihrer von der Schreinarhitektur vorgegebenen Grenzen und die Bildgrenze bleibt gewahrt: Keine Überschneidung durch herabfallende Rocksäume sprengt die durch Podeste und Rahmung vorgegebenen Eingrenzungen. Dies verstärkt den Eindruck der hermetischen Abriegelung der Krönungsszene, die durchwegs mit einer weltlichen Krönung vergleichbar ist. Keine teilhabenden Engel kennzeichnen das Geschehen als himmlisches, die statisch positionierten Figuren verleihen der Szenerie eine monumentale Würde. Maria nimmt zwar eine kniende Position ein, erscheint aber in ihrer Gesamtheit mit dem stolz erhobenen Kopf nicht demütig: Sie wird ihrer Position als Himmelskönigin in jeder Weise gerecht. Die Hll. Ingenuin und Albuin wenden ihre Blicke über die trennenden Pilaster hinweg in Richtung der Krönung,

scheinen aber in ihrer Aufstellung vom Geschehen isoliert. Die Farbgebung steigert die Monumentalität noch durch die vorherrschende Verwendung von Gold, nur wenige Farbakzente der blauen Säume und roten Einfassungen beleben die Szene. Die Neuerungen Pachers eine interaktive Inszenierung betreffend, findet keinen Eingang in das Formenrepertoire. Der Altar geht in seiner Wirkung auf traditionelle Retabel zurück, in denen die Figuren nebeneinander im Schrein Aufstellung fanden.

Ähnlich wie in Saubach füllt auch in Dreikirchen eine dreifigurige Marienkrönung den Schrein. Grundlegender Unterschied ist das Fehlen der Assistenzfiguren, im kleineren Altar von Dreikirchen nimmt die Marienkrönung die gesamte Breite des Schreins ein. Gottvater und Gottsohn thronen erhöht über Maria, die Heiliggeisttaube schwebt oberhalb der Szene, nach hinten und auf den Seiten rahmen vier tuchhaltende Engel die Krönungsgruppe. Die Marienkrönung ist frontal-symmetrisch wiedergegeben: Maria kniet, ganz dem Betrachter zugewandt, mit gefalteten Händen zwischen Gottvater und Gottsohn, die nur leicht erhöht hinter ihr und streng symmetrisch angeordnet auf einem Stufenpodest thronen. Gottvater im weißen Talar mit goldenem Mantel hält in der Linken die Weltkugel, Christus im rotbraunen Unterkleid mit goldenem Mantel hält das Zepter.

Wiedergegeben ist der Moment kurz nach der eigentlichen Krönung: Maria trägt die Krone bereits auf ihrem Haupt, während Gottvater und Gottsohn in einer etwas unbeholfenen Geste noch ihre rechten Hände daran legen.¹¹² Wiederum scheint es zwischen den Figuren keine wirkliche Beteiligung an dem Geschehen oder eine Beziehung untereinander zu geben. Christus betrachtet versunken die Krone Mariens, während der Blick Gottvaters zwar in Richtung des Betrachters geht, sich aber in der Leere verliert. Einziges verbindendes Element ist die Berührung der Krone, die aber nicht

¹¹² In Vergangenheit war die Krone noch anders angebracht, wie ältere Fotos zeigen: die Krone wird von den göttlichen Figuren knapp oberhalb des Kopfes gehalten, s. Abb. bei: Graus, *Von Tirols altgotischen Flügelaltären*, in: *Der Kirchenschmuck XXXIV*, Graz 1903, S. 25; bzw. Semper, *Michael und Friedrich Pacher - ihr Kreis und ihre Nachfolger: zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Tirol*, Esslingen 1911, S. 308

über die Isolation der Einzelfiguren hinwegtäuschen kann. Allein der formale Zusammenhang durch die Anordnung der Fältelung der herrschaftlichen Gewänder fügt die Gruppe als solche zusammen.

Die Mitte des Schreinzentrums wird vom Haupt Mariens eingenommen. Dies mag mit ein Grund für die anatomischen Unzulänglichkeiten der Figuren sein: Obwohl Gottvater und Christus Maria gegenüber auf erhöhten Podesten thronen und Maria zwischen ihnen kniet, sind die Köpfe der drei Figuren auf fast derselben Höhe. Insgesamt scheint die Gestik der Figuren etwas forciert, so ist z.B. der rechte Arm Christi zu lang; durch die nur leicht gedrehte Position ist dies jedoch erforderlich, um die Berührung der Krone zu ermöglichen.

Im Verhältnis zum Saubacher Altar wirken die Figuren noch etwas volkstümlicher und derber, die Gestalten sind unersetzelt, die Gesichter wenig charakterisiert und unbeteiligt, und Marias Antlitz weist das typische Doppelkinn auf. Der reich ausgeprägte Faltenwurf drängt die Körper darunter in den Hintergrund und lässt sie nur erahnen. Selbst die Taube, die einen Strahlenkranz um ihren Bauch trägt, wirkt wie ein etwas plumper Vogel. Der Eindruck des Unersetzten und Unproportionierten wird an den Flügelreliefs noch gesteigert.

Die Darstellung wirkt repräsentativ und unbewegt. Die Figuren verharren in einer stabilen Position, der Betrachter bekommt die Krönung nicht als Handlung, sondern als Ergebnis vorgeführt. Durch die schreinfüllende Ausformung und das Fehlen der Assistenzfiguren wirkt die Darstellung - trotz der relativ geringen Ausmaße des Altars - monumental. Ansätze einer Auflockerung finden sich in Details der Gewänder, die bei den Figuren Gottvaters und Gottsohns über die Stufenpodeste herabfallen und bei der zentralen Marienfigur sogar in einem kleinen Faltenauswurf das rahmende Rankenwerk der Schreinarchitektur überschneiden. Die Farbigkeit wird geprägt von der Vergoldung.

3.1.2.2.2 Die Fragmente von Kaltern und Gardolo



Abbildung 28: Kaltern, Madonna



Abbildung 29: Gardolo, Krönungsgruppe

Diese zwei, Hans Klocker zugeschriebenen Werke, stammen wahrscheinlich aus ehemaligen Flügelaltären.

Die kniende Madonna von Kaltern trägt noch nicht die Krone, sondern ein Tuch auf ihrem Haupt, was auf den wiedergegebenen Zeitpunkt der Krönungshandlung schließen lässt: Maria ist im Begriff, die Krone zu empfangen, worauf ihre leicht geneigte Kopfhaltung schließen lässt.

Die durchgehende rückseitige Höhlung und die daraus resultierende Frontalansichtigkeit Mariens legen die Vermutung nahe, dass es sich dabei um eine dreifigurige Krönung gehandelt hat, mit den göttlichen Personen leicht erhöht auf anschließenden Thronbänken, symmetrisch zu beiden Seiten der Madonna und der Heiliggeisttaube mittig über der Szene schwebend.¹¹³ Die Anordnung würde somit dem in Südtirol am weitesten verbreiteten Typus entsprechen, wie er z. B. aus Gries, Saubach oder Dreikirchen bekannt ist. Maria ist in einer leicht gedrehten, eleganten Körperhaltung wiedergegeben, und entspricht dennoch ganz dem bäuerlichen Frauentypus der Zeit mit roten Wangen.

¹¹³ S. dazu auch Scheffler, Hans Klocker: *Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol*, (Schlernschriften 248), Innsbruck 1967, S. 19 f.

In ihrer Form kleiner und viel kompakter präsentiert sich die Marienkrönung aus Gardolo. Wiederum kniet Maria frontal dem Betrachter zugewandt zwischen den göttlichen Figuren Gottvater und Gottsohn thronen mit ihren Attributen der Weltkugel und des Zepters erhöht symmetrisch hinter der Gottesmutter. Die zur Szene gehörige Heiliggeisttaube ist verloren, kann aber mittig schwebend oberhalb der Gruppe angenommen werden.

Ob die Besonderheit, dass Maria ihr Krönchen bereits auf dem Haupt trägt, und die Gottesgestalten dieses durch einen darüber gehaltenen Strahlenkranz oder Nimbus hervorheben (wie in der zeitweise angebrachten und heute wieder entfernten älteren Ergänzung sichtbar, Abb. 67) auch tatsächlich der ursprünglichen Anordnung entsprach, muss offen bleiben.

Der kompakte Umriss der Gruppe fügt die drei Figuren eng zusammen; der formale Zusammenhalt unterstreicht die Intimität der Szene. Die göttlichen Figuren haben ihre Blicke kontemplativ auf Maria gesenkt, die sich in einer leichten S-Kurve zwischen die zwei Figuren schmiegt.

Große Ähnlichkeiten weist die Gruppe mit der Krönungsgruppe des Meister Leonhard aus dem Diözesanmuseum Brixen auf (Abb. 24), nur erweckt die Gruppe dort durch die sich nach außen beugenden Gottvater und Christus einen auseinanderstrebenden Eindruck.

3.1.2.3 *Die Gruppe aus Barbian und eine Madonna aus dem Brixner Raum (heute Bayerisches Nationalmuseum)*



Abbildung 30: Barbian, Jakobskirche, Krönungsgruppe

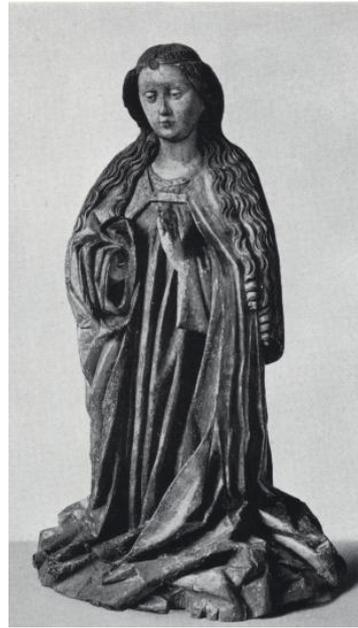


Abbildung 31: Madonna aus Krönungsgruppe, Prov. Raum Brixen

Die zwei Madonnenfiguren ähneln sich stark in ihrer Körperhaltung: der demütig leicht gesenkte Kopf, die zum Betgestus zusammengelegten Hände und das steil nach unten fallende Gewand lassen daraus schließen, dass das Fragment aus dem Brixner Raum einer ähnlichen Krönung entstammt wie jener aus Barbian.

In der Barbianer Krönung wird Maria symmetrisch von den zwei Gottesgestalten hinterfangen und gemeinsam gekrönt. Christus ist mit entblößter Brust wiedergegeben, sein überlanger rechter Arm stört als einziges Element die Symmetrie. Die (verlorene) Heiliggeisttaube darf oberhalb des Hauptes Mariens angenommen werden. Die Haltung der Figuren setzt eine erhöhte Positionierung Gottvaters und Gottsohns voraus, und entspricht der Aufstellung der Zeit (vgl. Dreikirchen, Saubach).

Ähnlich kann man sich die Positionierung der Münchener Madonna vorstellen, die ebenfalls frontal kniend wiedergegeben ist.

3.1.2.4 Die Gruppe aus Villanders (heute Lichtenberg)

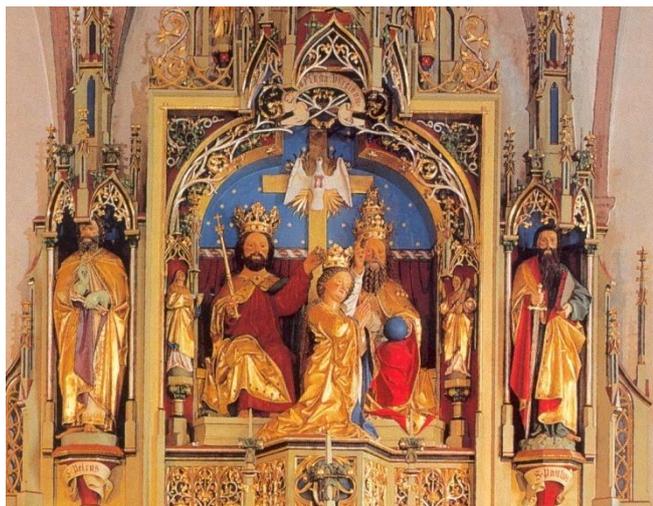


Abbildung 32: Krönungsgruppe Lichtenberg

Die aus der Pfarrkirche Villanders stammende dreifigurige Marienkrönungsgruppe präsentiert sich heute integriert in einen neugotischen Altaraufbau. Dabei handelt es sich um keinen Flügelaltar, sondern um ein offenes Retabel mit flacher Raumbühne, das zwar eigens für die Gruppe geschaffen wurde, diese aber dennoch in einem völlig anderen Rahmen präsentiert.

Anzunehmen ist, dass die Aufstellung der Einzelskulpturen im Großen und Ganzen ihrer ursprünglichen Anordnung entspricht: Gottvater und Gottsohn sind in frontaler Ansicht thronend wiedergegeben, Maria gedreht knieend zwischen diesen, die Heiliggeisttaube zentral schwebend.¹¹⁴

Ihr gekröntes Haupt ist dem Betrachter zugewandt, Christus' Linke ruht noch an der Krone, Gottvater erhebt seine Rechte zum Segensgestus.¹¹⁵ Die trinitarische Krönung ist symmetrisch wiedergegeben, die gedrehte und leicht aus der Achse verschobene Marienfigur mit ihrem weit ausladenden Gewandsaum lockert die Symmetrie aber auf.

¹¹⁴ Leider enthält die Restaurierungsdokumentation keinerlei Aufschluss über die Beschaffenheit der Skulpturen, wie etwaige rückseitige Höhlungen, spätere Bearbeitungen, etc. Wahrscheinlich ist, dass die beiden thronenden Gottesfiguren ursprünglich plastischer gestaltet waren und im Zuge der Integrierung in den flachen Retabelschrein eine rückseitige Abschleifung erfuhren: Seltsam geradlinig abgeschnitten wirken die zwei Figuren bei genauerer Betrachtung. Die Ansichtigkeit der Marienfigur muss jedoch schon ursprünglich für die dargestellte Drehung konzipiert worden sein (Anm. der Autorin)

¹¹⁵ Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre im Vinschgau*, in: *Der obere Weg. Von Landeck über den Reschen nach Meran* (Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstituts 5-7, 1965-67), S. 304: Scheffler geht von der Möglichkeit aus, dass die jetzt segnende Hand (spätere Ergänzung) ursprünglich an die Krone gelegt war.

In dieser Anordnung lassen sich deutliche Parallelen zum Grieser Altar erkennen. Der Meister von Villanders spiegelt die Darstellung allerdings, Maria ist nach links gedreht, und Gottvaters sitzt ebenfalls an dieser Seite. Auch formale Details scheinen von Gries übernommen, so ist die Gestaltung der Kronen dem Grieser Altar sehr ähnlich.

Ob auch die Villanderer Gruppe ursprünglich von tuchtragenden Engeln hinterfangen war, muss offen bleiben, während in der Figur des Hl. Stephanus (heute in der Spitalskirche Meran) eine der beiden Assistenzfiguren wiedererkannt wurde.¹¹⁶

Obwohl sich keine Rückschlüsse mehr auf die exakte Positionierung im ursprünglichen Flügelaltar ziehen lassen, sind in der Gestaltung der Figuren deutliche Unterschiede zum Grieser Altar ersichtlich. Die zwei göttlichen Figuren sind in ihrer stark auf Frontalansichtigkeit ausgerichteten Körperhaltung nicht der Maria zugewandt, wie das im Grieser Altar der Fall ist, sondern thronen repräsentativ nebeneinander auf ihren Thronbänken. Keine Beziehung der Figuren untereinander manifestiert sich, die Gestik und die Mimik erfolgen isoliert-autonom und können nicht als Reaktion aufeinander wahrgenommen werden.

Auch in ihrer formalen Gestaltung bewahren die Gestalten ihren Charakter als deutliche Einzelfiguren, während in Gries die intensive Vergoldung und die Drapierung der Gewänder die drei Teilnehmer zu einer zusammengehörigen Gruppe fügen. Die Gewänder bleiben körpernah, allein der Saum des roten Mantels von Gottvater lappt in einem Zipfel leicht über das Podest.

Die Darstellung erfolgt viel repräsentativer und strenger als in Gries, die Bewegung ist in einer starren Geste festgefroren.

¹¹⁶ Semper, Michael und Friedrich Pacher, (zit. Anm. 112), 1911, S. 329; Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Bd. 2 - Bozen und Umgebung. Unterland, Burggrafenamt, Vinschgau*, Bozen 1991, S. 878

3.1.2.5 Die Gruppe aus Mauls (heute Diözesanmuseum Brixen)



Abbildung 33: Krönungsgruppe aus Mauls, heute Diözesanmuseum Brixen

Die überlebensgroße trinitarische Marienkrönungsgruppe ist in ihrer Dimension sehr breit angelegt. Maria kniet mit vor der Brust verschränkten Armen frontal zwischen Gottvater und Gottsohn, die gemeinsam die Krönung vollziehen. Beide thronen frontal auf einer Bank und halten mit der linken Hand jeweils eine Weltkugel im Schoß. Hinterfangen werden die Gottesfiguren rechts und links von zwei Dreiergruppen mit teppichhaltenden Engeln. Aufgrund der fragmentarischen Erhaltung muss offen bleiben, ob diese seitlich zu dichten Grüppchen gedrängten Tuchträger in der Mitte von einer weiteren Gruppe ergänzt wurden, oder ob die (verlorene) Krone und die (verlorene) Heiliggeisttaube diesen Freiraum für sich allein beanspruchten. Gottvater und Gottsohn krönen die den Betrachter anblickende Madonna, die vorgeschoben mittig kniet.

3.1.3 Meran, das Burggrafenamt und der Vinschgauer

Raum

Die Stadt Meran mit dem Stammschloss der Grafschaft von Tirol war die erste Residenz und Hauptstadt von Tirol. Die reiche Stadt erlitt nach einer Blütezeit im 14. Jahrhundert starke Einbußen im Lauf der Adelsaufstände und vor allem durch die Erschließung der Brennerstrecke, sowie die Verlegung der landesfürstlichen Residenz nach Innsbruck im Jahr 1420.

Durch die Straße über den Reschen wurden bereits früh Verbindungen zum angrenzenden schwäbischen und Allgäuer Kunstkreis gepflegt. In der Spätgotik geriet die Meraner Kunst zusehends unter diese Einflüsse, sei es durch zugewanderte schwäbische Meister, wie etwa Hans Schnatterpeck, der in Meran seine Werkstatt unterhielt, als auch durch die anspruchsvollen heimischen Aufträge, die v.a. an die Allgäuer Werkstattinhaber Jörg Lederer, Ivo Strigel oder Jörg Syrlin gingen. Dazu kam, dass der keine eigenen Kunstzentren aufweisende und sich nach den Calvenkriegen im Wiederaufbau befindende Vinschgau zum ebenfalls überwiegend schwäbischen Bistum Chur gehörte. Diese kirchlichen Bindungen wurden durch weltliche verstärkt: dem Deutschen Ritterorden (mit einem schwäbischen Ritter als Verwalter) gehörte die große Pfarre Schlanders.¹¹⁷ Gleichzeitig ist in der spätgotischen Kunst Merans ein strenger Konservatismus spürbar, der wenig Eigenleben entwickelt, und sich - gemessen an anderen Regionen - am wenigsten an Pacher orientiert. Erst um 1510/20 konnte sich die Meraner Kunst doch noch zu beachtlicher Eigenart und Selbständigkeit aufschwingen.¹¹⁸

¹¹⁷ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S.363

¹¹⁸ Egg, *Malerei und Kunsthandwerk* (zit. Anm. 73), 1972, S. 112; Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72) 1985, S.278 und 304: mit dem Maler Thomas Sumer und dem Bildschnitzer Bernhard Härpfer erlebte die Kunst noch einmal einen Höhepunkt.

3.1.3.1 *Hans Schnatterpeck und Jörg Lederer*

Hans Schnatterpeck stammte aus dem schwäbischen Landsberg am Lech und kam - nach Aufenthalten in Füssen und Sterzing, wo er wahrscheinlich in der Werkstatt des Hans Harder ausgebildet wurde - um 1478 nach Meran. Dort betrieb er eine große Werkstatt, in der mehrere Gesellen beschäftigt waren. Einer von ihnen, Bernhard Härpfer, führte nach dem Tod Schnatterpecks eine eigene Werkstatt. Dass Hans Schnatterpeck ein sehr angesehener Meister war, bezeugt die ungewöhnlich hohe Summe von 1600 Gulden für den großen Altar in Lana. Der seit Hans Multschers Sterzinger Altar bestehende Einfluss der schwäbischen Kunst wird durch Schnatterpeck auch ins obere Etschland gebracht.¹¹⁹

Ebenso verbreitet der vermutlich aus Füssen stammende und u.a. in Kaufbeuren ansässige Bildschnitzer Jörg Lederer, der seine Gesellenjahre im Umkreis Syrlins und Strigels genossen haben muss, die schwäbische Kunst im Meraner und Vinschgauer Raum, und führt in dem Gebiet viele Aufträge aus. Lederer wird, was die Anzahl der gefertigten Altäre betrifft, zum erfolgreichsten Künstler in Tirol, wobei das Oberinntal und der Vinschgau in den 1510er und 1520er Jahren zu seinen wichtigsten Auftragsgebieten zählen.¹²⁰

Ihr Stil zeichnet sich durch gelängte, detailreich polychrom gefasste, von starker Bewegung gekennzeichnete Figuren mit ausschweifenden Faltenwürfen aus.¹²¹

¹¹⁹ Egg, *Die Werkstatt des Malers Hans Schnatterpeck in Meran*, in: Der Schlern, Bozen 1981, S. 605ff. Zu seiner künstlerischen Formierung s.a.: Müller Th., *Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF Band IX, 1932 S.253 - 278

¹²⁰ Dussler H. (Werkkatalog von Müller Th., Schädler A.), *Jörg Lederer, ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*, Kempten 1963, S. 11ff.; Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72) 1985, S.378f.

¹²¹ Castelnuovo (Hg.), *Imago Lignea - Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trient 1989, S. 78

3.1.3.1.1 Der Altar von Niederlana und die Figurengruppe von Schlanders



Abbildung 34: Lana, Krönungsgruppe **Abbildung 35: Schlanders, Krönungsgruppe**

Das Bildprogramm des aus der Werkstatt Hans Schnatterpecks stammenden horizontal geteilten Altarschreins von Niederlana zeigt in seiner unteren Hälfte den Gnadenstuhl, in der oberen Hälfte die trinitarische Marienkrönung.

Die Marienkrönung erfolgt durch beide göttlichen Personen, die mittig knieende Madonna ist gerade im Begriff, die Krone auf ihr Haupt gesetzt zu bekommen. Gottvater und Gottsohn thronen symmetrisch hinter ihr und frontal auf gleicher Höhe, eine Hand jeweils an der Krone, in der anderen ihre Attribute. Maria im Betgestus mit leicht gesenktem Haupt ist dem Betrachter zugewendet, musizierende Engel begleiten das Geschehen.

Die Figurengruppe ist dicht gedrängt in eine knappe Nische hineingesetzt. Ein einziger freier Platz ergibt sich oberhalb des Kopfes Mariens, was darauf schließen lässt, dass sich hier ursprünglich die (verlorene) Heiliggeisttaube befunden hat. Maria ist nach vorn geschoben, ihr Mantelsaum verdeckt den Sockel, auf dem sie kniet und erreicht fast das darunterliegende Maßwerk. Insgesamt wird der Schrein dominiert von einer faltenreichen, in ihrer Wirkung malerischen, Bewegtheit. Die Figuren sind volkstümliche Gestalten, v.a. die göttlichen

Personen weisen in ihren faltigen Gesichtern charakteristische, individuelle Züge auf.

Auffallend und auf den ersten Blick irritierend, ist, dass die Szene der Marienkrönung als Weihetitel der Kirche in die obere Schreinhälfte verschoben und perspektivisch kleiner als der sich darunter befindende Gnadenstuhl ist. Betrachtet man jedoch den Altar als Ganzes, erschließt sich ein komplexer innerbildlicher Erzählstrom, dem die Einzelszenen untergeordnet sind: In der unteren Schreinebene präsentiert Gottvater seinen Sohn in Form der Pietà dem Betrachter, die hll. Petrus und Paulus stehen stellvertretend für die Gemeinschaft der Apostel und somit als Bindeglied zwischen himmlischem und irdischem Geschehen. Darüber wird Maria von der Dreifaltigkeit zur Himmelskönigin gekrönt; ihre Jungfräulichkeit wird durch die flankierende Anna Selbdritt, aus deren Schoß sie unbefleckt empfangen wurde, unterlegt.

Das Weltgericht im Gesprenge verkörpert gleichsam den Endpunkt der Geschehnisse von Passion und Erlösertat Christi, auf die der Gnadenstuhl verweist: indem Gottvater dem Gläubigen seinen gekreuzigten Sohn präsentiert, weist er ihn auf die Konsequenzen des Letzten Gerichts hin. Die klugen und törichten Jungfrauen, sowie die Engel mit den Leidenswerkzeugen als Zugehörige des Weltgerichts, schließen die zwei Schreinebenen zusammen. Innerhalb dieses Kontexts bildet die Marienkrönung gleichsam den Höhepunkt, indem sie allein dem Betrachter Grund zur Hoffnung bietet: der dreieinige Gott nimmt die Gottesmutter in die himmlischen Kreise auf und verleiht ihr dadurch Macht, die diese bereits während ihrer Krönung als kniende Fürsprecherin für die Sünder einsetzt. Ein zweites Mal wird sie als assistierende Figur des Weltgerichts wiedergegeben, auch dort erscheint sie dem Büßenden als Rettungsanker.¹²² Obwohl der Großteil des Schreins von der Darstellung des Gnadenstuhls eingenommen wird, zeichnet sich der Altar durch die prominente Anwesenheit von Marienszenen in der Predella, den Innenflügeln und der

¹²² S. dazu: Kahnsitz/Bunz, *Schnitzaltäre* (zit. Anm. 32), 2005, S.280

Marienkronung im Schrein als dezidierter Marienaltar aus. Die Marienvita wird allerdings in einen komplexen übergreifenden ikonographischen Zusammenhang höherer Bedeutung gestellt und durch die zweimalige Darstellung der Trinität in ihrer Wichtigkeit hervorgehoben.

Auch die altertümlich wirkende Form des zweigeteilten Schreins erhält somit ihren Zweck: Während in älteren Altären (z.B. Wiener Neustädter Altar, Abb. 36), diese Form aus anderen Gründen angewandt wurde - ältere Skulpturengruppen wurden in das neue Retabel integriert -, scheint sie hier eine bewusst gewählte Form zu sein, die den Erzählstrom ermöglicht.¹²³

Die Krönung selbst wird dem Betrachter als statisches und damit endzeitlich gültiges Geschehen vor Augen geführt, die Krönungsgruppe weist keinerlei szenische Ansätze auf. Die Figuren strahlen eine feierliche Würde aus und sind in ihrem statischen Thronen ganz auf Repräsentation ausgerichtet. Maria ist weit nach vorn geschoben, keine szenische Interaktion stört die Ruhe des himmlischen Daseins, das verstärkt durch die intensive Vergoldung versinnbildlicht wird. Durch die rückseitige Öffnung konnte dieser Effekt noch gesteigert werden.



Abbildung 36: Wiener Neustädter Altar, Schrein



Abbildung 37: Bad Oberdorf, Hindelanger Altar, Schrein

¹²³ Grund für die Zweiteilung wird mit die immense Größe des Altares gewesen sein: Bei Füllung des Schreins mit einer Figurenzone, hätte diese nahezu doppelte Lebensgröße erhalten, was in spätgotischen Schnitzretabeln allerdings nie vorkam. S. dazu: Stampfer, *Der Hochaltar der Pfarrkirche in Niederlana*, in: *Lana - Vergangeheit und Gegenwart*, Lana 1981, S. 156 f.

Die Marienkrönung aus Schlanders präsentiert sich heute stark verändert zwar immer noch als Hauptthema des Altars, allerdings lässt sich durch die spätere Integration in den barocken Altaraufbau und die teilweise starke Überarbeitung der Figuren die ursprüngliche Wirkung nur mehr erahnen.

Die aus der Werkstatt Jörg Lederers stammenden Figuren bilden die Gruppe einer trinitarischen Marienkrönung. Maria kniet wiederum mittig mit gefalteten Händen zwischen Christus und Gottvater, die symmetrisch angeordnet leicht erhöht thronen und Maria soeben gemeinsam die Krone dargereicht haben. Dem Betrachter präsentieren sie sich im strengen Profil, auf gekräuselten Wolkenbänken sitzend. Trotz der späteren Adaptierung und Überschnitzung der Figuren kann davon ausgegangen werden, dass diese Profilhaltung auch den ursprünglichen Figuren inne war: Die stark gestreckte Armhaltung, die Beugung der Figuren und die Handhabung der Attribute lassen keine andere Anordnung zu. Auch der Hindelanger Altar Jörg Lederers von 1519 (Abb.37), mit dem die Marienkrönung von Schlanders starke Ähnlichkeiten aufweist, zeigt dieselbe Positionierung.

Maria hält mit leicht geneigtem Haupt den Blick versunken in Richtung des Betrachters, die göttlichen Personen sind ganz mit der Krönungshandlung beschäftigt. Die Szene erhält somit etwas Intimes, Inniges und scheint keinen Bezug zur Außenwelt des Betrachters zu haben. In der Armhaltung Christi und Gottvaters wird jedoch die Szene in ihrer Bedeutung hervorgehoben: Die göttlichen Figuren deuten gleichsam auf Maria und weisen den Gläubigen somit explizit auf die Hauptfigur der Szene hin.

Einzigartig ist der rituelle Gebrauch der Marienfigur: seit 1799 wird die kniende Madonna zum Fest Maria Namen in einer Prozession durch den Ort getragen. Hinter dem Altar angebracht ist ein Mechanismus, der es erlaubt, die Figur der knienden Madonna schwebend in die Mitte der Gläubigen zu befördern.¹²⁴

¹²⁴ S. dazu: von Hye, *Das Gnadenbild zu Unserer Lieben Frau am Rain in der Schlanderser Pfarrkirche und das Prozessionsgelöbnis der Schlanderser Schützen im Jahr 1799*, in: Kofler H., *Schlanders und seine Geschichte Band I - von den Anfängen bis 1815* (Dorfbuch der Marktgemeinde Schlandrs, Bozen 1999, S. 424-427; sowie: Wielander,

3.1.3.2 Die Gruppe von Moos im Passeiertal



Abbildung 38: Moos i. Passeier, Krönungsgruppe im Giebel

Die kleine, in den Giebel des barocken Hochaltares verlegte Gruppe von Moos i. Passeier, zeigt eine trinitarische Marienkrönung. Maria kniet mittig frontal zwischen den zwei erhöht thronenden Gottesfiguren. Maria hat beide Hände geöffnet und hält die Handflächen dem Gläubigen in einem angedeuteten Betgestus entgegen. Ihr Gewand fiel ursprünglich wohl über einen Sockel; heute hängt es starr in der Luft. Auffallend ist, dass Christus und Gottvater als junge Männer mit dichtem, dunklen Haar- und Bartwuchs wiedergegeben sind. Christus ist mit entblößtem Oberkörper (ähnlich Barbian und Roda di Ziano) wiedergegeben; sein rechter Arm, dessen Hand er an die Krone Mariens gelegt hat, durchbricht als einziges Element die ansonsten stark ausgeprägte Symmetrie. Er hält den Blick auf die Krone Mariens gesenkt, Gottvater und Maria blicken den Betrachter mit erhobenen Häuption an. Die Darstellung erhält somit etwas sehr Erhabenes-Repräsentatives. Dies wird unterstrichen durch die homogene Vergoldung, die alleinige Farbgebung der Gruppe.¹²⁵

Sakrale Kunst in Schlanders, Bozen 1994, S.80f.: Die Mechanik von 1932 wird auch „Maria Rutsch“ genannt.

¹²⁵ Dies scheint jedoch das Resultat einer späteren Neuvergoldung zu sein, um die Gruppe farblich besser in die Giebelzone des Altares zu integrieren (Anm. d. Autorin)

3.1.3.3 Die Gruppe von Mölten



Abbildung 39: Mölten, Krönungsgruppe im Schrein

In Mölten wurde die spätgotische Krönungsgruppe ebenfalls in einen neuen Kontext – eine flache Raumbühne – integriert, sodass sie sich nunmehr eher als Hochrelief präsentiert. Maria kniet frontal zwischen den auf derselben Höhe thronenden Gottvater und Gottsohn. Die drei Figuren sind fast isokephalisch angeordnet. Die Krönung ist symmetrisch, Gottvater und Christus krönen mit dem rechten, bzw. linken Arm und halten in der anderen Hand ihre Attribute. Ähnlich wie in Schlanders, sind Christus und Gottvater der Figur Mariens im Profil zugewandt (Dreiviertelprofil, bzw. strenges Profil). Diese Aufstellung wird aufgrund der weit ausgestreckten Hände wohl der ursprünglichen Anordnung entsprechen. Die drei Figuren sind fast ohne räumliche Tiefenstaffelung in einer Ebene angeordnet und wahren den vorderen Abschluss des Schreins als Bildgrenze (denkbar wäre eine ursprüngliche leichte Staffelung der Gottesfiguren hinter der Maria). Das gebauschte Gewand Mariens wird von saumtragenden Engeln gehalten. Dieses bereits bei Pacher vorkommende Element ist hier jedoch stark zurückgenommen, die kleinen Engelfigürchen werden erst auf den zweiten Blick wahrgenommen. Sie werden vom Gewand Mariens größtenteils verdeckt und sind in Richtung des Betrachters aufgestellt. Ihre alleinige Funktion ist die gebauschte Drapierung des Gewandes Mariens, das dadurch im starken Kontrast zu den glatt nach unten fallenden Mänteln und Untergewändern der Gottesfiguren steht.

3.1.4 Bruneck und das Pustertal

Neben Brixen war Bruneck ein sehr viel kleineres, aber bedeutendes Kunstzentrum, da es eine wichtige Etappenstation des Fernverkehrs zwischen Deutschland und Venedig, sowie Österreich und Venedig war. Durch die geographische Position war Bruneck der Kunst aus den östlichen Landesteilen ausgesetzt; über diesen Weg kamen Meister wie Jakob von Seckau und Hans von Judenburg ins Land. Da die örtliche Auftragssituation sehr begrenzt war, etablierten sich Künstler aus dem Raum, wie Michael Pacher, außerhalb der Stadt.¹²⁶ Aus dem Raum Bruneck sind keine Zeugnisse trinitarischer Marienkrönungen nach Pacher erhalten.

3.1.5 Das Trentino

Im ehemaligen Bischofsland von Trient waren seit jeher auch viele der deutschen Sprachgruppe angehörige Familien, bzw. deutsche Kolonien (vor allem rund um Fiera di Primiero) ansässig, wie heute noch Zeugnisse von adeligen und geistlichen, aber auch im Bergbau tätigen Auftraggebern für Flügelaltäre belegen. Für diese Aufträge wurden entweder in Südtirol arbeitende oder in Trient ansässige deutsche Bildschnitzer engagiert, die die Kunst des Flügelaltars in der Gegend rund um Trient einführten.¹²⁷ Die Vorlieben der Auftraggeber fokussieren sich allerdings nicht auf den fortschrittlichen Pacher-Reichlich-Kreis, sondern deutlich auf die Werkstätten des Bozner Raumes: ein Höhepunkt wird mit Meister Narziss und Georg Arzter erreicht, die viele Aufträge der Region ausführten. Ab der Jahrhundertwende wird die Zusammenarbeit mit Augsburg verstärkt und erst allmählich gewinnen die Bozner Werkstätten wieder an Einfluss. Die Blütezeit ist damit sehr kurz, beginnend mit Meister Narziss um 1480 und endend mit Silvester Miller um 1520.¹²⁸

¹²⁶ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 176

¹²⁷ Egg, *Gotik in Tirol - Baukunst und Plastik*, Innsbruck 1972, S. 318

¹²⁸ S. dazu: Müller, *Zur Erforschung* (zit. Anm. 75) 1940/45, S.86; Pacher, *Altari tardogotici* (zit. Anm. 75) 1960, S.26f.

3.1.5.1 *Meister Narziss*

Notizen über diesen Meister erfolgen von 1475 bis zu seinem Tod 1517. Das einzige, ihm aufgrund der Inschrift mit Sicherheit zugeschriebene Werk, ist der Völser Altar (vollendet 1488).¹²⁹ Über die Formierung des Meister Narziss, der in Bozen eine Werkstatt leitete, ist nichts bekannt; Rasmò, der das Oeuvre des Meisters aufgrund stilistischer Vergleiche erheblich ergänzte¹³⁰, sieht ihn im direkten Zusammenhang zum schwäbisch-brixnerischen Umfeld, respektive der Werkstatt Klockers¹³¹, ebenso wie Scheffler¹³², die von einem direkten Werkstattverhältnis der beiden Meister ausgeht. Im Typus der Schnitzerei, die unter dem Gewirr der Falten verschwindenden Körper, in der Szenenwahl und den stark typisierten Gesichtern, sind Parallelen des Meisters Narziss und Hans Klockers jedenfalls evident (s. Marienkrönung von Gardolo, Abb. 29). In ein Konkurrenzverhältnis treten diese zwei Meister im Rahmen des Auftrags für den Altar in Völs am Schlern, wo sich die Bürger trotz der Empfehlung des Brixner Bischofs zugunsten Klockers für Meister Narziss entschieden.¹³³ Am Höhepunkt seiner Laufbahn in den späten 1480er Jahren kann sich auch Meister Narziss dem Einfluss Pachers nicht entziehen: seine Werke entbehren zwar der Pacherschen Monumentalität, dennoch ist der Weg seiner malerisch vereinheitlichenden Bildgruppen zukunftsweisend und ikonographische Anleihen ersichtlich. Formal und stilistisch findet Meister Narziss jedoch zu sehr eigenständigen Lösungen, wie allein die meist ungewöhnliche Anlage seiner Altäre ersichtlich werden lässt: Der Völser Altar hebt sich durch die Vielzahl der Relieffelder ab, jener von Fiera di Primiero durch die vertikale Dreiteilung. Seine Figuren sind geprägt von starren Formen und steifen Faltenwürfen.

¹²⁹ Atz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909, S.353; Rasmò, *Appunti sulla scultura bolzanina sul volgare del Quattrocento*, in: *Archivio per l'Alto Adige* Jg. 1938/40 Nr. XVIII/XIX, S. 686

¹³⁰ S. dazu die Kapitel der Altäre von Fiera di Primiero und Vezzano

¹³¹ Rasmò, *Appunti sulla scultura* (zit. Anm. 129), 1938/40, S. 692, sowie ders., *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950, S. 156ff.: Rasmò sieht Meister Narziss der Generation vor Hans Klockers angehörig.

¹³² Scheffler, *Klockers* (zit. Anm. 113), 1967, S. 46

¹³³ Stampfer, *Völs am Schlern* (zit. Anm. 64) 2000, S.27ff.

3.1.5.1.1 Fiera di Primiero und Vezzano



Abbildung 40: Fiera di Primiero Krönungsgruppe



Abbildung 41: Vezzano, Krönungsgruppe im Schrein

Der Schrein von Fiera di Primiero weist eine ungewöhnliche Vertikalteilung der Felder auf. Im mittleren steht – auf einem hohen Sockel – die Gruppe einer trinitarischen Marienkrönung. Maria kniet zwischen den erhöhten Gottvater und Gottsohn; zwei Engel drapieren ihr Gewand, während drei weitere teppichhaltend die Szene nach hinten abschließen. Oben in der Mitte die Heiliggeisttaube. Christus ist im Begriff, gemeinsam mit Gottvater, die Krönung durchzuführen. Maria ist in gedrehter Haltung wiedergegeben, ihren Blick abgewandt, und kehrt Gottvater den Rücken zu. Die beiden göttlichen Figuren schauen in Richtung der Betrachter.

Obwohl die blockhafte Gruppe formal durch die stark vergoldeten Gewandpartien und den unruhigen Faltenwurf zu einer Einheit verschmilzt, ist keinerlei Beziehung der Personen untereinander zu spüren. Jeder Beteiligte bleibt für sich und reagiert nicht auf die anderen. Somit korrespondiert zwar die Positionierung der Figuren mit der des Pacher-Altars, aber die intime Wirkung desselben wird nicht erreicht. Die Figuren sind sehr präsent in ihrer Körperlichkeit, die Trennung zwischen Masse und umgebendem Raum ist scharf gezogen. Insgesamt führt die Gesamtkomposition

des Schreins dazu, dass die Krönungsgruppe sehr isoliert - auch von den umgebenden Reliefszenen - rezipiert wird: durch den hohen Sockel und den daraus resultierenden Leerraum scheint die Szene seltsam beziehungslos in den schmalen Rahmen eingepasst. Die Gruppe ist dicht gedrängt, keine der Figuren kann sich frei entfalten. Der dem schwäbisch-brixnerischen Umfeld entstammende Meister Narziss war in seiner Künstlerpersönlichkeit schon gefestigt, als er in Kontakt mit der Kunst Pachers tritt.¹³⁴

Die trinitarische Marienkrönung von Vezzano zeigt wiederum das Kompositionsschema von frontal kniender Madonna zwischen den erhöht thronenden Gottvater und Gottsohn, begleitet von zwei Assistenzfiguren und dem knienden Stifter, sowie zwei gewandsaumhaltenden Engeln (Kompositionsschema von Gries, ausgen. Stifter). Maria, die Hände im angedeuteten Betgestus, erhält gerade die Krone von ihrem Sohn und Gottvater. Die Anordnung der Figuren ist streng symmetrisch, alle sind dem Betrachter frontal zugewandt. Einzige Ausnahme bildet der Stifter, der im Profil kniend wiedergegeben ist.

In ihrer repräsentativen Haltung stellen sich die Figuren dem Betrachter zur Schau und sind auf ihn angewiesen. Die Szene ist nicht in sich geschlossen, sondern lebt allein von der Kommunikation mit dem Gläubigen, der durch den direkten Blickkontakt Mariens herausgefordert wird. Die Krönung scheint nur für den Betrachter inszeniert zu werden und erfolgt nicht aus einer inneren Notwendigkeit: die Figuren werden nur formal durch die Beteiligung am selben Geschehen zusammengehalten. Die ins Leere gehenden Blicke unterstreichen dies, jede Figur bleibt für sich allein. Selbst die saumhaltenden Engel in ihrer frontalen Position sind dem Repräsentationszweck unterworfen; durch das gebauschte Gewand Mariens fast vollständig verdeckt, befinden sie sich unzweifelhaft auf der Seite der göttlichen Gestalten innerhalb des Schreins. Die Grenze zwischen dem himmlischen Geschehen im Schreininnerem und dem alltäglichen

¹³⁴ S. dazu Katalog „Fiera di Primiero“

Leben der Gläubigen ist streng gezogen, die Figuren gehen auf Distanz und halten den Betrachter auf Abstand.

Einzig der Stifter kann ansatzweise als Verbindung zwischen dem Betrachter und dem göttlichen Geschehen betrachtet werden: in seiner Profilhaltung und der braun-weißen Farbigkeit des Gewandes stört er die Symmetrie der Szene, seine Kopfbedeckung, überschneidet leicht den äußeren Schreinrahmen. Er ist somit als einzige Figur gekennzeichnet, die das göttliche Geschehen zwar direkt schaut, diesem aber dennoch nicht ganz zugehörig ist.

In der Frontalansicht werden drei getrennte Sockel ersichtlich, die die drei in den Schrein gestellten Gruppen erkennen lassen: Die Krönungsgruppe nimmt den größeren Platz ein, die weibliche Heilige steht auf einem kleinen Sockel, der männliche Heilige und der bedeutungsperspektivisch kleiner wiedergegebene kniende Stifter teilen sich den dritten. Keines der Gewänder fällt über den Sockel, obwohl die dichte Fülle der Personen und üppig-ornamentalen Faltenwürfe kaum in den Schrein zu passen scheinen. Die Figuren wahren die vordere Ebene als Bildgrenze und sind nicht tiefenräumlich angeordnet.

Die Heiliggeisttaube, die es in dieser ganz der Tradition entsprechenden Marienkrönung gegeben haben muss, befand sich wohl an zentraler Position oberhalb des Kopfes Mariens. Denkt man sich die fehlende Krone der Gottesmutter hinzu, bleibt zwar nicht mehr viel Platz übrig, und die Taube wird wohl dementsprechend klein gewesen sein. Allerdings füllt sich so die seltsam leer erscheinende Stelle zwischen den beiden Gottesgestalten und gleicht sich an den umgebenden Raum mit seinen dichtgedrängten Figuren an.

3.1.5.2 *Roda di Ziano*



Abbildung 42: Roda di Ziano, Gottsohn und Gottvater

Die Reste der trinitarischen Marienkrönung machen eine Rekonstruktion der Anordnung der Figuren, sowie die Frage nach eventuellen Assistenzfiguren und der Positionierung der Heiliggeiststtaube unmöglich.

Die beidseitig ausgeprägten Thronwangen lassen auf eine freie Aufstellung der Figuren im Schrein schließen. Die göttlichen Personen sind leicht einander zugewandt, wobei Christus eine stärkere Drehung zur Mitte hin aufweist. Die Armhaltung Gottvaters weist darauf hin, dass er nicht direkt an der Krönung teilhat, sondern sich auf die Geste des Segens beschränkt. In der verlorenen Linken kann man sich die Weltkugel vorstellen.

Nicht geklärt werden kann, ob sich die kniende Maria dem Betrachter frontal gezeigt hat. Denkbar wäre für diese Gruppierung jedoch eine leichte Hinwendung zu Christus, was dessen stärkere Drehung erklären würde. Nachdem die Arme des krönenden Christus verloren sind, muss das genaue *Procedere* der Krönung ebenfalls offen bleiben: entweder erfolgte die Krönung durch Gottsohn beidhändig, oder er führte sie mit der Linken durch, in der Rechten das Szepter.

Ungeklärt muss auch die Öffnung im Mund Gottvaters bleiben, die vielleicht mit zeremoniellen Handlungen im Zusammenhang stehen könnte.¹³⁵

¹³⁵ Denkbar wäre eine rituelle Anwendung im Sinne des Gnadestroms. Allein durch den starken Insektenbefall scheint die Öffnung in jedem Fall kaum erklärbar (Anm. der Autorin)

3.1.6 Kärnten

Kärnten hatte eigene Kunstzentren und Flügelaltarwerkstätten aufzuweisen, und es sind dort vergleichbar viele Flügelaltäre erhalten geblieben, wie in Südtirol. Einer der größten ist jedoch ein Importprodukt aus Südtirol, der nicht vor Ort entstanden ist.

3.1.6.1 *Der Meister von Heiligenblut*

In der Zeit um 1500 war die Hoch-Zeit der Altarwerkstätten in Südtirol im Niedergang begriffen. Nach Klockers Tod um 1500 konnte sich Brixen zwar noch als Zentrum behaupten, dessen künstlerisches Niveau konnte jedoch nicht mehr erreicht werden.

Als wichtigster Meister der Zeit um 1500 kann der Meister von Heiligenblut angesehen werden, der wie viele andere Meister aus Süddeutschland zugewandert war und sich in Brixen als Wekrstattinhaber niedergelassen haben dürfte, wie auch stilistische Vergleiche des Heiligenbluter Hochaltares mit zahlreichen kleineren Retabeln aus dem Brixner Raum zeigen.¹³⁶

3.1.6.1.1 *Der Altar von Heiligenblut*



Abbildung 43: Heiligenblut, Schrein

¹³⁶ Miller, *Der Bildhauer Christoph Scheller aus Memmingen und der Meister von Heiligenblut*, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum Band 48, 1968, S.100. Zur schwierigen Identifizierung s. Katalog im Anhang „Oberkärnten, Heiligenblut, Wallfahrts- und Pfarrkirche“.

Dieser zweitgrößte Flügelaltar Kärntens zeigt im Schrein eine trinitarische Marienkrönung mit den Assistenzfiguren der hll. Vincentius und Petrus.

Maria kniet leicht gedreht in der Mittelachse, während Gottvater und Gottsohn, erhöht thronend mit Attributen, ihr die Krone über das strahlenbekränzte Haupt halten. Gottvater ist ihr im Profil zugewandt, Christus thront hinter ihr und hält das Haupt dem Betrachter zugewandt. Die symmetrische Gruppe ist eng zusammengepfertcht und im Gegensatz zu den Assistenzfiguren kleiner wiedergegeben.

Obwohl das Patrozinium der Kirche nicht auf Maria lautet, muss der Altar als dezidierter Marienaltar anerkannt werden. Die beherrschende Stellung Mariens in der Wallfahrtskirche und wird durch das prominente Marienfresko im ersten Bogenfeld über dem Altar noch unterstrichen.

Nur auf der so genannten Werktagsseite des Flügelaltars finden sich Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons in einfacher, groß angelegter Komposition. Davon ausgehend erfährt der Altar eine Steigerung hin zu den mit Goldgrund versetzten, komplexeren architektonischen Ansichten der 1. Wandlung, bis zur vollständig in Gold gehaltenen Skulpturengruppe des Schreinraumes.

Der thematische Schwerpunkt liegt neben den mariologischen Themen auf dem Motiv der Auferstehung an sich: gleich zwei der inneren Flügelszenen zeigen Jesus; einmal als Auferstandenen vor dem Felsengrab und ein zweites Mal dessen Himmelfahrt. Klimax bildet die Auferstehung der Mutter Maria und deren Krönung zur Himmelskönigin. Maria ist - individuell ausgearbeitet wie die Assistenzfiguren - dem bäuerlichen Typus der Zeit entsprechend mit runder Stirn und Doppelkinn dargestellt und besetzt eine Mittlerrolle zwischen den Gläubigen und den krönenden Personen. Die saumhaltenden Engelchen drapieren das Gewand, das über das Postament fällt und das Rankenwerk des darunterliegenden Jesse erreicht. Diese Überschneidung fällt umsomehr ins Auge, da sie sich an zentraler Stelle befindet und die einzige in der Altarkomposition ist. Die mittig über den Köpfen schwebende

Taube ist steil aufgerichtet in einen Strahlenkranz eingeschrieben und präsentiert sich symbolhaft in Untersicht.

Zwei teppichhaltende Engel im Hintergrund und zwei musizierende auf den trennenden Pfeilern ergänzen die Szene ganz ähnlich der Grieser Krönungsgruppe. Das Schreinkonzept wurde durch die Einführung von Sockelnische und Bogenrahmung zwar verändert, lässt aber noch jenes von Gries und somit eine Vorbildwirkung Pachters erahnen. Der Aufbau als doppelter Wandelaltar mit figurengefüllter Hohlkehle ist dem des Wolfganger Altares ähnlich.

Dennoch ist die Wirkung eine andere: Zwar wird die strikte Symmetrie durch die Drehung Gottvaters und der Gottesmutter aufgebrochen, und die Gruppe erhält somit ansatzweise ein szenisches Element; die bewegten Faltenwürfe und die ausladenden Strahlenkränze bringen eine unruhige Note in das Geschehen. Die Wirkung bleibt dennoch vorwiegend statisch feierlich-repräsentativ. Die großzügige Faltenkomposition, die die darunterliegenden Körper dekorativ überblenden und die steife Ruhe lassen ankänge an schwäbische Vorbilder erkennen. Die Figuren fügen sich nicht selbstverständlich in den umgebenden Raum, sondern behaupten ihren knappen Platz nur mit Mühe.

Die Gesamtkomposition des Altares lässt die Entstehung in einer Südtiroler Werkstatt deutlich erkennen; mit Kärntner Flügelaltären der Zeit hat das Retabel keine Gemeinsamkeiten.

4 Zusammenfassung und Ergebnisse

4.1 Aufstellungsorte und Bildprogramme

Aus den behandelten Altären wird ersichtlich, dass das Thema der Marienkrönung sich dazu eignete, sowohl bedeutende Pfarr- und Wallfahrtskirchen, als auch kleine Dorf- und Filialkirchen zu schmücken.

Die Bedeutung der Kirche schlägt sich nicht nur in der Größe des Retabels, sondern auch in der Wahl der Werkstätten nieder, die für die Aufträge engagiert wurden: die anerkannten Meister Hans von Judenburg, Michael Pacher und Hans Schnatterpeck wurden von einflussreichen Auftraggebern für die wichtigen Arbeiten verpflichtet, indes kleinere, lokal tätige Meister – wohl meist aus Kostengründen – für die Aufträge in unbedeutenderen Kirchen ausgesucht wurden.

Über die Auftraggeber dieser Retabel lässt sich durch die schlechte Erhaltungssituation von Urkunden zwar im Einzelnen selten mehr etwas Genaues sagen, wahrscheinlich wird es sich dabei aber meist (wie z.B. in Gries und Lana) um Bauern- und Bürgerschaften des Dorfes oder die Dorfpfarreien selber gehandelt haben. Detailreich ausgeführte Kompositionen stehen im Gegensatz zu derb gearbeiteten Figuren: Das Qualitätsgefälle manifestiert sich infolge der Bedeutung der Kirche und den Ansprüchen der Auftraggeber, und lässt heterogene Qualitätsstufen sichtbar werden.

Auch in der Szenenwahl manifestiert sich eine Entwicklung hin zu ausgeklügelten und komplexen Programmen im Rahmen großer Aufträge. Das bereits bei Hans von Judenburg etablierte Schema mit Marienszenen auf den Innenflügeln und Passionsszenen auf den Außenflügeln wird fast zum „Standard“ der kleineren Werkstätten (unterbrochen nur von kleinen Abänderungen, wie etwa Märtyrerfiguren oder der Verkündigung). In den doppelten Wandelaltären von St. Wolfgang und Heiligenblut bleibt Platz, diese Themen um Beiträge aus den Heiligenviten der

Kirchenpatrone zu erweitern, bzw. die herkömmliche Szenenwahl um ungewöhnliche Darstellungen zu bereichern.

In der Predella finden meist allgemeinere Themen Eingang, wie etwa die Kirchenväter, weibliche Heilige oder die Nothelfer, ebenso wie im Gesprenge, das meist durch die Kreuzigung oder den Schmerzensmann dominiert wird.

Obwohl die Hälfte der behandelten Kirchen die im Spätmittelalter sehr beliebte Weihe zu „Unserer Lieben Frau“ oder „Mariae Himmelfahrt“ aufweist, ist auffallend, dass das Thema der Marienkrönung auch als Schreinszene vieler anderer Kirchweihen Verwendung fand. In diesen Fällen sind die Patrone meist als Assistenzfiguren in den Schrein eingebunden (St. Wolfgang, Villanders, Saubach, Heiligenblut) oder ihre Vita wird zusätzlich auf dem begleitenden Bildprogramm der (Außen-)Flügel dargestellt.

4.2 Die geographische Verteilung

Sieht man sich die geographische Lokalisierung der erhaltenen Marienkrönungsgruppen an, so ist eine Konzentration im Eisacktal sichtbar (Schem. Darst. 1).

Nicht mehr nachvollziehen lässt sich, ob dies seit jeher so war, oder sich die Lage aufgrund der Zufälligkeit der Erhaltungssituation dermaßen gestaltet. Dennoch fällt z.B. die erstaunliche Dichte an Krönungsaltären innerhalb des kleinen Radius Saubach-Dreikirchen-Villanders-Barbian auf, die während eines sehr kurzen Zeitraumes errichtet wurden.

Hier ist durchwegs ein Konkurrenzdenken der benachbarten Pfarr- und Filialkirchen denkbar, die in gegenseitigem Wettstreit um die Gunst der Gläubigen buhlten. Maria als beliebteste Volksheilige in ihrer ausgezeichneten Position als Himmelskönigin eignete sich besonders dazu, die Massen anzuziehen. Ebenfalls nicht unüblich waren vertraglich festgelegte Vorgaben der miteinander konkurrierenden

Auftraggeber oder Gemeinden an die auserkorenen Meister, sich an die Vorgaben anderer Altäre zu halten.

Diese Retabel aus dem Eisacktal kommen zudem alle aus Brixner Werkstätten, die das Zentrum der Altarproduktion der Zeit bildeten, und sich aufgrund der lokalen Nähe gegenseitig beeinflussten, wie die komplexen Verflechtungen der Produktionsstätten untereinander zeigen.¹³⁷ Das Kloster Neustift, das immer wieder als Auftraggeber Pachers in Erscheinung tritt, ist sehr nahe gelegen, und mag mit ein Grund für die häufige Erscheinung des Themas sein.

Die oftmalige Wiederholung des Themas innerhalb eines relativ gering ausgedehnten Gebietes führt in der Folge zu einer Verflachung der Darstellung: basierend auf den Sehgewohnheiten der Gläubigen etabliert sich eine Darstellungstradition, die Innovationen gegenüber verschlossen ist. Das erarbeitete Schema wird rigide fortgesetzt und lässt kaum Platz für Neuerungen.

4.3 Die Inszenierung

Das 15. Jahrhundert der Südtiroler Kunst ist geprägt von vielfältigen Umbrüchen und Einflüssen. Fast zeitgleich treten in den 1420er Jahren zwei Persönlichkeiten auf, die das Medium des Flügelaltars revolutionieren und bereichern: zum einen tritt der Schwabe Hans Multscher in Erscheinung, der in seinem Sterzinger Altar mit den Motiven der Schreinwächter und der tuchhaltenden Engel tonangebende Details für nachfolgende Künstlergenerationen schafft. Zum anderen durchbricht Hans von Judenburg das rigide Schema der statisch nebeneinander aufgestellten Schreinfiguren und stellt an deren Platz eine handelnde Gruppe. Er gestaltet seine Marienkrönung der Bozner Pfarrkirche vertikal gestaffelt, die Figuren sind durch die Krönungshandlung miteinander verbunden.

¹³⁷ Wie weiter oben erläutert, gab es sowohl Austausch von Mitarbeitern (Klocker-Stürhofer), als auch starke Beeinflussungen, wenn nicht sogar Schüler-Verhältnisse (Klocker-Meister Narziss).

Für den Flügelaltar bedeutet dies, dass die erzählerische Grundhaltung des Mediums von den Flügeln bis auf die Hauptgruppe im Schrein ausgedehnt wird. Die Marienkrönung als zeitliches Moment, in der die Figuren zu sich aufeinander beziehenden Handelnden werden, wird zum Hauptthema dieses gestalterischen Prinzips. Die veränderten inhaltlichen Ansprüche gehen Hand in Hand mit einer Veränderung der Form des Flügelaltares; die gesteigerte Raumtiefe des Schreins und die daraus resultierende Möglichkeit der fast vollplastischen Ausführung der Figuren bieten den idealen Hintergrund für die weitere Ausarbeitung des Themas.

Basierend auf diesen Grundlagen tritt Michael Pacher in Erscheinung, der die Ansätze weiterführt und zu einer neuen Ganzheit verbindet. Auffallend ist jedoch, dass Pacher, obwohl vertraglich an die Vorgaben des Judenburger Altares gebunden, sich zu einer repräsentativeren Darstellung der Marienkrönung entschließt. Pacher führt nicht den Weg der gestaffelten Judenburger Krönung fort, sondern entschließt sich formal zu der „klassischen“, symmetrischen Variante.

Die Zeit des gestaffelten Typs, der für kurze Zeit die Darstellung der Marienkrönung prägte, wird somit fast abrupt und vollends aufgegeben. Diese Form scheint durch die vorgegebenen Möglichkeiten des Flügelaltares alsbald erschöpft worden zu sein: Die architektonischen Gegebenheiten des Schreins wurden zwar immer wieder durch verschiedene Kunstgriffe (z.B. Erweiterung der Schreinbühnenmitte durch einen trapezförmigen Ausbau nach hinten) adaptiert, dennoch musste eine weitere Ausformung des Themas hin zu zunehmender Tiefenstaffelung oder vertikalerer Anordnung durch die genau definierten architektonischen Gegebenheiten des Schreins bald an ihre Grenzen stoßen.

In der gestaffelten Form wird die Krönungsgruppe in drei Einzelfiguren aufgerissen, die übereinander versetzt handeln. Gottvater überfängt die sich unter ihm befindlichen Figuren Christi und Mariens, eine strenge Hierarchie mit klarer Staffelung Gottvater-Gottsohn-Gottesgebärerin ist die Folge.

Eine symmetrische Wiedergabe hingegen fokussiert das Augenmerk mehr auf die Dreifaltigkeit; die Häupter Gottvaters und Gottsohns, sowie die Heiliggeisttaube befinden sich auf annähernd derselben Höhe.¹³⁸ Die Protagonistin Maria erfährt in ihrer Position, gemäß ihrer Beliebtheit als Volksheilige, eine eindeutige Erhöhung: Umfängen von den zwei göttlichen Figuren, und meist im Bildmittelpunkt, wird sie zur Hauptfigur der Szene. Der geschlossene Umriss eint die Gestalten auch formal zu einer kompakten, zusammengehörigen Gruppe.

Pacher, der in seiner frühen künstlerischen Bildung vom lokalen Südtiroler Erbe mit traditionellen symmetrischen Mariensegnungsdarstellungen geprägt wurde, lehnt sich an diese frühere Form an. Allerdings gelingt ihm eine grundlegend neue Variation der bis dato gebräuchlichen statisch-rigiden Ausformung. Durch kleine formale Änderungen in Positionierung und Blickrichtung der Figuren und die subtile Einarbeitung mehrerer Ebenen, die den Betrachter leiten, erzielt er eine völlig veränderte Rezeption der Krönung: Die in sich geschlossene, untrennbare Gruppe strahlt eine Intimität aus, die eine Entrücktheit in die himmlische Sphäre plastisch zum Ausdruck bringt. Die Haltung der Figuren leistet den repräsentativen Ansprüchen des erhabenen Gegenstandes ganz und gar Folge. Dennoch ist die Szene dem gläubigen Betrachter gegenüber nicht abgeschottet, sondern führt diesen als teilhabenden Zeugen mitten in das Geschehen hinein. Das Gefühl der Zufälligkeit des „Schauen dürfen“, durch das der Gläubige direkt angesprochen wird, wird durch das der Komposition als konstituierender Bestandteil zugrundeliegende zeitliche Moment unterstrichen. Die Marienkrönung erfährt in Pachers Altären eine nie dagewesene Unmittelbarkeit.

¹³⁸ Nicht selten wird die Marienkrönung auch in einen dezidierten Kontext zur Dreieinigkeit gestellt (Heiligenblut; in Lana und St. Wolfgang raumübergreifend mit dem Gesprenge).

4.4 Die Rezeption Pachers

Der international tätige Meister Pacher beeinflusst mehr oder weniger alle in Südtirol ansässigen Werkstätten, wie es z.B. immer wieder auftretende stilistische und formale Anleihen zeigen. Dabei bleibt die Rezeption des Maler- und Bilhauermeisters aber seltsam gespalten: Während seine Gemälde und die Anwendung der Zentralperspektive breite Resonanz erfahren und - zumindest regional - stilbildend für die Nachwelt werden, übt seine innovative plastische Gestaltung nicht annähernd denselben Einfluss aus. Immer bleiben Versuche der Imitation individuell an einzelne Künstlerpersönlichkeiten gebunden. Die Dominanz der süddeutschen Bildschnitzer im Südtiroler Raum war dermaßen stark ausgeprägt, dass sie durch die Einflussnahme Pachers nur ansatzweise gebrochen werden konnte.¹³⁹

In Bezug auf das Thema der Marienkrönung bedeutet dies, dass in der Wahl des Motivs deutlich eine starke Einflussnahme Pachers ersichtlich wird: Obwohl sich das Thema der Marienkrönung in der Zeit allgemeiner Beliebtheit erfreute, ist in den Jahrzehnten nach dem Grieser Altar ein sprunghafter Anstieg der Krönung als Schreinszene von Flügelaltären erkennbar. Dabei erfolgt die Darstellung, wie im Grieser Altar, ausnahmslos trinitarisch, und der hl. Geist ist stets als Taube gegenwärtig. Maria kniet als Jungfrau mit gelöstem Haar zwischen den zwei göttlichen Personen, die gerade im Begriff sind, die Krönungshandlung zu vollziehen, oder soeben vollzogen haben. Die Heiliggeisttaube überfängt die Szene mit ausgebreiteten Flügeln. Lässt es der Platz im Schrein zu, so wird die Szene von zwei Assistenzfiguren flankiert, die je nach Kirchenpatrozinium variieren.

Ikonographisch ist jedoch auffallend, dass die Südtiroler Meister nach Pacher im späten 15., Anfang 16. Jahrhundert, zu einer ausgeprägten repräsentativen Darstellung der Marienkrönung

¹³⁹ Müller, *Zur Erforschung* (zit. Anm. 75), 1940/45, S. 84: Mit ein Grund dafür wird die Struktur der Südtiroler Werkstattbetriebe gewesen sein, die sehr kleinteilig aufgebaut waren, und wo das Handwerk des Bildschnitzens und Fassmalens von Generation zu Generation weitergegeben wurde.

zurückfinden: die Krönung der Himmelskönigin gleicht jener von weltlichen Herrschern und wird dem Betrachter als Resultat vorgeführt. Das grobe ikonographische Konzept Pachers wird zwar übernommen, die Meister sehen sich jedoch außerstande, die subtilen Nuancen Pachers in ihre Werke zu übernehmen. Augenfälligstes Merkmal ist, dass die handelnden Figuren nicht miteinander kommunizieren, sondern passiv in sich zurückgezogen bleiben. Die meist frontal zum Betrachter gewandte Maria kehrt den göttlichen Personen ihren Rücken zu und tritt nicht in Wechselwirkung zu diesen. Saumhaltende Engel, sofern vorhanden, erscheinen eher als integrierte Versatzstücke denn als konstituierender Bestandteil der Komposition. Zum Betrachter hin erfolgt eine klare Trennung, der Gläubige ist nicht mehr Zeuge des Geschehens, sondern ausgeschlossener Betrachter. Die Krönungshandlung wird entweder gemeinsam, oder von Christus allein mit dem segnenden Gottvater, ausgeführt. Die zwei Gottesgestalten sind meist isokephalisch angeordnet, die Symmetrie wird oft bis auf die spiegelverkehrte Wiedergabe der Attribute im Detail ausgedehnt. Gottvater und Gottsohn sind in fast allen Altären - weltlichen Herrschern ähnlich - mit ihren Attributen ausgestattet, während Maria in einem Betgestus sich kniend am Boden befindet.

Rückgriffe auf etablierte Details werden verschieden kombiniert, die Krönungen nach Pacher variieren in Details: so werden eine (Heiligenblut, Mölten) oder beide (Schlanders) göttlichen Personen ins Profil gewendet wiedergegeben, die Krönung von tuchhaltenden (Fiera di Primiero, Dreikirchen, Heiligenblut), musizierenden (Niederlana, Heiligenblut) oder saumtragenden (Fiera di Primiero, Vezzano, Mölten, Heiligenblut) Engeln begleitet. Maria kniet in allen Altären frontal zum Betrachter gewandt mit zwei Ausnahmen: in der Gruppe aus Villanders (hte. Lichtenberg), sowie in Fiera di Primiero ist die Figur ähnlich gedreht wie im Grieser Altar.

In Fiera di Primiero ist die Position der Figuren dieselbe, in Lichtenberg wird sie gespiegelt. In beiden Fällen gelingt der Gruppe aber dennoch nicht eine Annäherung an jene dramaturgische

Wirkung der intimen Pacher-Krönung. Maria ist dem Betrachter mit leicht erhobenem Haupt zugewendet, die krönenden Gottesgestalten sind in statisch-symmetrischer Ausformung ganz repräsentativ dem Betrachter zugewandt und nicht in die Krönungshandlung versunken: Das grobe Schema Pachers wird formal übernommen, aber in den Details nicht mit der diesem innewohnenden Konsequenz ausgeführt.

Pacher liefert die Vorlage für eine Gestaltung, die von den lokalen Werkstätten nicht in ihrer Vollständigkeit rezipiert werden kann. Diese sehen sich vielleicht zwar bewusst oder unbewusst einem Konkurrenzverhältnis mit der Vorbildwirkung des großen Meisters konfrontiert, dessen Virtuosität bleibt aber unerreicht: seine Neuerungen revolutionieren die Darstellung der Marienkrönung nicht plakativ-vordergründig, sondern in einem subtilen Zusammenspiel komplexer Faktoren, deren Gesamtwirkung sich nur im Detail manifestiert. Sehr deutlich wird hier der Unterschied zwischen der Meisterschaft der Pacher-Werkstatt und den kleineren lokalen Werkstätten ersichtlich, die sich nicht nur in der Handfertigkeit der plastischen Ausführung der Figuren, sondern vor allem in der Komposition derselben ergibt. Die Ansprüche an die Kirchengestaltung kleinerer Dorfkirchen differieren maßgeblich von denen, die an jene großer Pfarrkirchen gestellt wurden.

4.5 Fazit

Die Streuung des Themas der Marienkrönung betrifft alle Arten von Kirchen und alle Arten von Werkstätten: Große Aufträge von renommierten Werkstätten bestehen neben kleinen Altären von regionalen Handwerkern. Die Bandbreite deckt die Produktion des spätgotischen künstlerischen Schaffens der Region repräsentativ ab. Daraus lässt sich ersehen, dass die Südtiroler Spätgotik nicht von künstlerischer Kontinuität geprägt ist, sondern von Spannungen. Wie Pächt¹⁴⁰ festgestellt hat, tritt in Südtirol mit

¹⁴⁰ Pächt, *Die historische Aufgabe* (zit. Anm. 47), 1986, S. 61

Pacher ein Bruch in der linearen Progression zutage: die Vorstellung, dass das in einer Entwicklungsreihe Benachbarte auch die größte Ähnlichkeit aufweisen müsse, stimmt nicht mit der künstlerischen Entwicklung der Region überein. Der durch Pacher herbeigeführte Innovationsschub findet kaum Nachfolge. Die lokalen, stärker an der Tradition festhaltenden Werkstätten, wie z.B. die des Hans Klocker oder des Meister Narziss, sind in ihrer Ausdrucksweise durchwegs autonom und rezipieren Pachers Vorbild auf eigenständige Art und Weise. Andere Vorbilder, wie jene aus dem schwäbischen Raum, die bereits seit Jahrzehnten starke Impulse an die Kunstproduktion ausgestrahlt haben, beeinflussen die künstlerische Landschaft viel nachhaltiger. Pacher bleibt in seiner Konzeption weitgehend unverstanden. Mackowitz spricht von „einer Umwertung des Pacherschen Einflusses durch die Persönlichkeit der nachfolgenden Meister“.¹⁴¹

Symptomatisch ist, dass sein Altar von St. Wolfgang in seiner ikonographischen Darstellung komplett singulär bleibt.

Die starke Verhaftung der Südtiroler Kunst in der althergebrachten traditionellen Überlieferung zu einer Zeit, als andernorts längst die neue Formensprache der Renaissance Eingang in die künstlerische Gestaltung gefunden hatte, ist bezeichnend für diese Periode im Alpenraum. Der Niederschlag dieses Phänomens manifestiert sich auch in der Darstellung der Marienkrönung.

¹⁴¹ Mackowitz, *Spätgotische Flügelaltäre* (zit. Anm. 1), 1948, S. 14

5 Die Renaissance

Das neue Formempfinden der Renaissance führt zu grundlegenden Umbrüchen in der Thematik und Typologie des Altarretabels. Das Motiv der Marienkrönung erfährt mannigfaltige Konkurrenz durch andere biblische Begebenheiten und vor allem Heiligendarstellungen. In Bezug auf die Marienthematik wird vermehrt deren Himmelfahrt in Verbindung mit der Dreifaltigkeit, aber ohne Krone, dargestellt. Die Marienkrönung selbst erfolgt weiterhin durch die Dreifaltigkeit, wird aber weiter in die himmlische Sphäre verlegt, die Darstellung des Himmels und der Himmelsbewohner nimmt immer größeren Raum ein, und die Krönung findet meist auf einer Wolkenbank statt. Der frontale, betende Typus Mariens, der sich in der Spätgotik herauskristallisiert hat, wird bestimmend für die Darstellung der Renaissance.¹⁴²

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird in Südtirol der Beginn einer Krise des Flügelaltars erkennbar, die dazu führt, dass es in den 1520er Jahren zu einem Erliegen dieses Altarformats kommt. Das liturgische Öffnen und Schließen der Flügel scheint als abkömmlich empfunden worden zu sein. Das neue Geschmacksempfinden der aus dem italienischen Raum kommenden Renaissanceformen – das Tafelbild oder sog. „pala“ – erobert ausgehend von den Nebenaltären hin zu den Hauptaltären das Kircheninnere.¹⁴³ Dies bedeutet, dass die Marienkrönung fast gar nicht mehr in plastischer Form auftritt. Ein Südtiroler Beispiel der Folgezeit in skulpturaler Ausführung, ist das noch relativ stark in der Tradition des spätgotischen Flügelaltars verhaftete Marienaltärtchen aus Jenesien aus der Zeit um 1600 (Abb.44).¹⁴⁴ In diesem kleinen privaten Andachtschrein sind die Schreinfiguren im Hochrelief wiedergegeben. Ornamentale Wolkenfelder und Engelsfiguren umrahmen die symmetrische Szene. Gottvater und Gottsohn krönen gemeinsam die kniende Maria, in

¹⁴² Kirschbaum, *LCI* (zit. Anm. 2) 1968–76, Band 2, „Krönung Mariae“, S. 674f.

¹⁴³ Lukas Madersbacher, *Die spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitlichen Bild*, in: Madersbacher Lukas, Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Kunst in Tirol – Von den Anfängen bis zur Renaissance Band 1*, Bozen/Innsbruck 2007, S. 345

¹⁴⁴ Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol. Studien zum nachgotischen Altarbau zwischen 1530 und 1625* (Schlernschriften 325), Innsbruck 2007, S. 418 (Kat.Nr. A 72), Tafel 34

der anderen Hand ihre Attribute. Durch die flache Raumbühne und die dekorativen Wolkenbänder, sowie den ornamentalen oberen Schreinabschluss erhält die Szene etwas bildhaft-Entrücktes.

Weitere Marienkrönungsaltäre zeigen das Sujet in Bildform als Tafelbild (z.B. Marienaltar aus der Pfarrkirche St. Veit in Tils bei Brixen um 1600¹⁴⁵, Abb.45, oder aus der Dreifaltigkeitskirche in Mals gegen Ende des 16.Jh.¹⁴⁶, Abb. 46). Immer bleibt die Krönungshandlung trinitarisch, symmetrisch und auf Wolkenbänken. Das gleichbleibende Motiv erfährt durch die Übertragung aus einem real-tiefenräumlichen Schrein in das Medium der Malerei und durch die Verschiebung des Geschehens in die überhöhte Sphäre des himmlischen Reiches eine dezidierte Entfernung vom Betrachter und Entrücktheit der Handlung in die himmlische Sphäre.



**Abbildung 44: Afing bei Jenesien,
Marienaltärchen**



Abbildung 45: Tils, S. Veit



Abbildung 46: Mals, Dreifaltigkeitskirche

¹⁴⁵ Andergassen, *Renaissancealtäre* (zit. Anm. 144), 2007 b, S. 431 (Kat.Nr. A 96), Tafel 93

¹⁴⁶ Andergassen *Renaissancealtäre* (zit. Anm. 144), 2007 b, S. 414 (Kat.Nr. A 66), Tafel 94

6 Anhang

6.1 Katalog

6.1.1 Vorbemerkung

Im folgenden Katalog werden die behandelten Marienkrönungsaltäre in einer übersichtlichen Auflistung dargestellt. Der Katalog versteht sich als Ergänzung der Arbeit und soll die Forschungslage zu den einzelnen behandelten Altären darlegen, sowie das Verständnis vertiefen.

Zu jedem Retabel werden der aktuelle und der ursprüngliche Aufstellungsort, Erhaltungszustand und erfolgte Restaurierungen, Inschriften, Maße (soweit bekannt auch der Einzelfiguren), Datierung, die ausführende Werkstatt, relevante Einflüsse von Vorgängerdarstellungen, sowie das Bildprogramm im Gesamten, und der ikonographische Gehalt der Marienkrönungsdarstellungen im Besonderen aufgelistet.

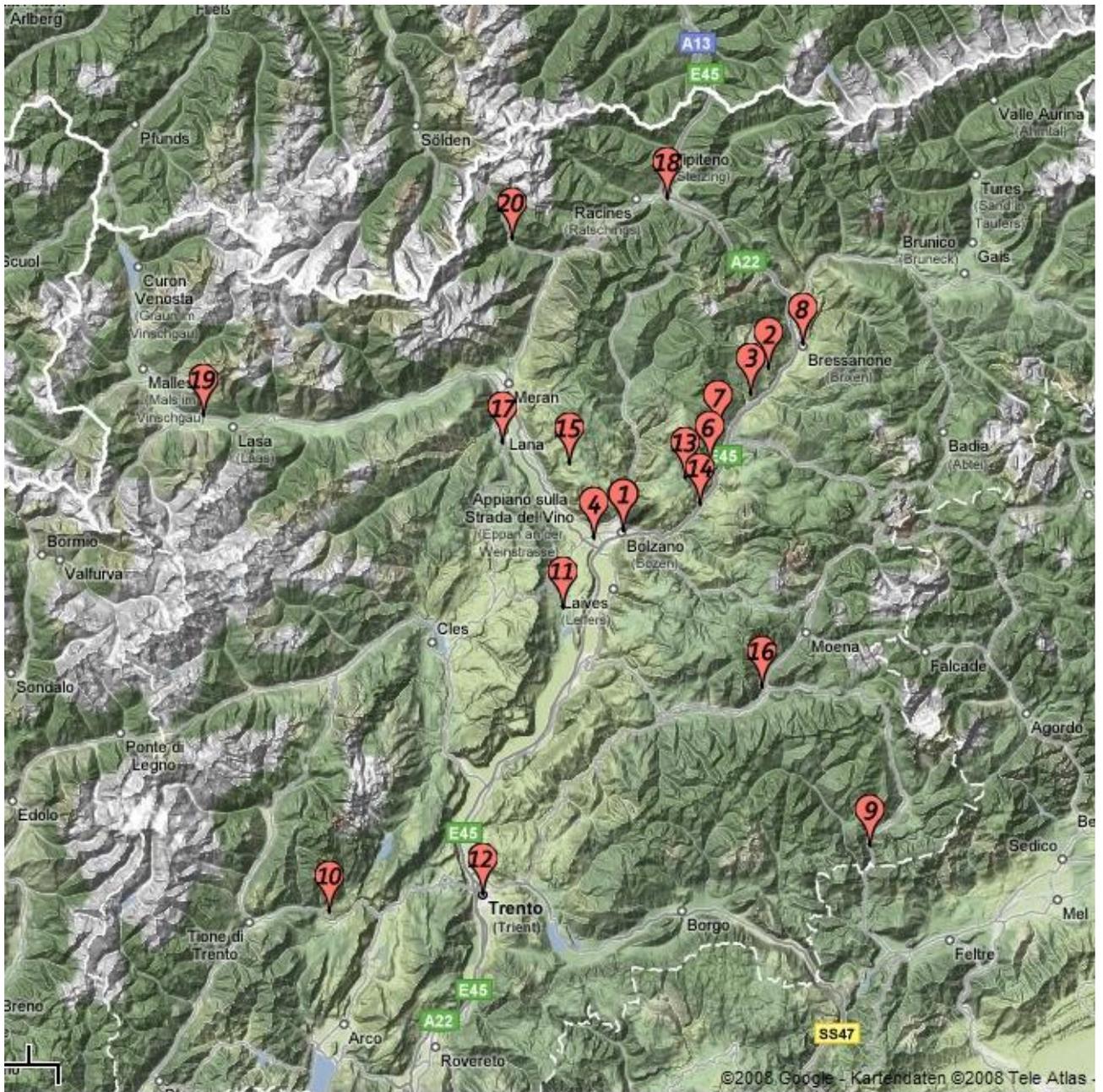
Die Angaben zu den Retabeln beinhalten einen Abriss zum kunstgeschichtlichen Forschungsstand der Einzelobjekte. Die Zusammenfassung erfolgt ohne Bewertung oder Eingriff in denselben.

Verzichtet werden musste sowohl auf eine technische, als auch auf eine stilistische Untersuchung der Objekte, da diese den Rahmen der Arbeit sprengen würden und für das Thema nicht von Relevanz sind.

Die Literaturangaben sind so weit wie möglich vollständig, wobei eine Eingrenzung der Publikationen bei oft behandelten Altären auf ausgewählte, die Marienkrönungssikonographie betreffende Literaturpassagen, erfolgte. Zu selten behandelten Altären mit kärglicher Literatur wurden sämtliche, der Autorin bekannte Quellen angegeben.

Intention des Katalogteils ist ein erstmals vollständiger, zusammenfassender Überblick über Retabel mit Marienkrönungsdarstellungen der Zeit in Südtirol.

Die Auflistung erfolgt chronologisch.



Schematische Darstellung 1: geographische Positionierung der Altäre

6.1.1.1 Bozen, Alte Pfarrkirche/heutiger Dom (heute Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)



Abbildung 47: Marienkrönung Bozen in aktueller Aufstellung

Provenienz/Aufstellungsort

Ehemaliger Hochaltar der alten romanischen Pfarrkirche von Bozen, die bereits 1180 Erwähnung findet und im Jahr 1340 von italienischen Baumeistern mit einem Langhaus versehen wird, das als erster größerer Bau Südtirols gotisch genannt werden kann. 1725 muss der Judenburger Altar einem Barockaltar weichen und wird der Pfarre Deutschnofen unentgeltlich überlassen.¹⁴⁷

Die Einzelteile sind heute an diversen Aufstellungsorten¹⁴⁸:

Skulpturengruppe Marienkrönung: Germ. Nationalmuseum Nürnberg.

Assistenzfiguren Johannes d. Täufer und Vigilius: Schnütgen Museum Köln. Sieben erhaltene Innenreliefs: Pfarrkirche Deutschnofen (5), Bayerisches Nationalmuseum München (1), Museum Zagreb (1). Teile der Bekrönungsarchitektur (musizierende Engel über Maßwerkarkaden): Stadtmuseum Bozen.

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Architektur des Schreines und Flügelmalereien zur Gänze verloren. Die drei fast vollplastischen Skulpturen der Marienkrönung aus Pappelholz sind rückseitig gehöhlt und tragen ihre ursprüngliche farbige Fassung mit Resten barocker Übermalung. Schmuckapplikationen

¹⁴⁷ Weingartner J., *Kunstdenkmäler Südtirols Bd. 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 26

¹⁴⁸ Atz, *Deutschnofen*, in: Mitteilungen der K.K. Central-Commission, N.F. XI 1885, S. 72: Trotz heftiger Proteste der Bevölkerung und des Denkmalamtes wollte der Pfarrer der Kirche Deutschnofen den Altar verkaufen, was bei der Figurengruppe der Marienkrönung und den Assistenzfiguren auch gelang. Das Täuschungsmanöver der falschen Provenienzangabe „aus Tschengels“ erschwerte die spätere Suche nach dem als verschollen geltenden Altar. Teile der Flügel waren schon vor dem Verkauf von der Bevölkerung in eine Waldkapelle gerettet worden.

(Holzperlen und geschnitzte Geschmeide) sind teilweise verloren.¹⁴⁹ Es fehlen die sphaira Gottvaters, die Krone Mariens und die Heiliggeisttaube.¹⁵⁰

Maße

Maße in cm ¹⁵¹	Höhe	Breite	Tiefe
Gottvater	122	72	38
Maria	107	73	52
Christus	118	88	49
Hl. Johannes	180		
Hl. Vigilius	180		
Flügelreliefs	88-90		
Engelfries	30		

Die beträchtliche Figurentiefe und die Tiefenstaffelung der Figuren zwingen zur Annahme einer ausgeprägten Schreintiefe.¹⁵²

Datierung

Durch den Vertragsabschluss ergibt sich eine Entstehungszeit in den Jahren 1421 bis 1425.¹⁵³

Ausführende Werkstatt

Bevor Hans von Judenburg zur Arbeit am Bozner Altar berufen wurde, war der Meister Hans Masolt aus Hall mit einem Gehilfen vom Kirchprobst vertraglich verpflichtet worden. Da sich diese der Aufgabe nicht gewachsen sahen, traten sie 1421 vom Vertrag zurück und der renommierte Meister Hans von Judenburg aus der Steiermark wurde für das Retabel verpflichtet.¹⁵⁴

Einflüsse

Nach der Vorherrschaft der zweifigurigen Marienkrönung tritt hier der dreifigurige Typus, der bislang nur aus anderen Medien bekannt war, erstmals als dreidimensionale Plastik auf. Aus dem Umfeld des Hans von Judenburg sind Vorgängerdarstellungen mit trinitarischer Marienkrönung erhalten, die (oder so ähnliche) der Meister gekannt haben muss.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Rasmò, *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950, S. 139: Rasmò nimmt an, dass die Applikationen gar nicht Bestandteil des originalen Schmucks darstellten, sondern geht davon aus, dass sie erst 1685 angebracht wurden, als der Bozner Schnitzer Georg Mair einen Geldbetrag für „Besserungsarbeiten“ an den Figuren erhielt.

¹⁵⁰ Bräutigam, *Hans von Judenburg I. Die Bozner Tafel – Schicksale und Rekonstruktion*, in: Pochat/Wagner (Hrsg.), *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV 1990*, S.224: Dass es die Taube wirklich gegeben hat, belegt indirekt eine Notiz unter den von N. Rasmò veröffentlichten Eintragungen im Ausgabenbuch der Bozener Pfarrkirche zum Jahr 1609, in: Rasmò, *Nuovi documenti sulla costruzione dell'altar maggiore della parrocchia di Bolzano*, Jg? S.10: „Dem Andre Solpach maler alhie bezahlt um das er den heiligen Geist in dem grossen altar verneuert 42k“. Nach dem bezahlten Betrag kann es sich nur um eine kleinere Arbeit gehandelt haben, unter Umständen sogar nur um eine Erneuerung der Fassung.

¹⁵¹ nach Oberhammer, *Malerei und Plastik* (zit. Anm. 97), 1950, S. 24; und Brucher, *Gotik* (Bd. 2 Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich), München/London/New York/Wien 2000, S. 394 Katalognr. 160

¹⁵² Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 76), 1968/69, S. 32: Aufgrund dieser Maße muss der Schrein ungefähr so groß, bzw. ein bisschen kleiner (Figuren sind unwesentlich kleiner) wie in Gries gewesen sein und von beachtlicher Tiefe, s. auch Decker, *Zur geschichtlichen Dimension* (zit. Anm. 82), 1977, S.293-318: Decker nimmt in Hinblick auf den Pacher Altar in Gries einen Kastenschrein mit rückwärtiger, leicht abgeschrägter Mittelnische an, quasi einen Kapellen-Erker.

¹⁵³ s. dazu Anhang: „Der Vertrag zum Judenburger Altar“

¹⁵⁴ Spornberger, *Geschichte der Pfarrkirche Bozen*, Bozen 1894, S. 102

¹⁵⁵ z.B. Abb. 49: Friedhofskirche St. Anna in Murau um 1420: Fresko einer trinitarischen Marienkrönung mit Taube, Anordnung der Figuren in gestaffelter Form; oder Abb. 48: Dreifaltigkeitskirche Trofaiach um 1420, heute Metropolitan Museum New York: einzige erhaltene plastische Marienkrönungsgruppe, erweiterte Sponsus-Sponsa-



Abbildung 48: Gruppe Dreifaltigkeitskirche Trofaiach (hte. Metrop. Museum, NY)



Abbildung 49: Murau, St. Anna, Wandbild

Bildprogramm

Der Schrein beinhaltete die dreifigurige Krönung Mariens zwischen den flankierenden Assistenzfiguren der Hll. Johannes d. Täufers und Vigilius. Die erhaltenen Flügelreliefs stellen Szenen aus dem Leben der Hl. Jungfrau dar, und die verlorene zeigte der Tradition entsprechend höchstwahrscheinlich die Himmelfahrt Mariens. Über das Programm der Außenseiten kann keine Aussage mehr getroffen werden, wenn es sich aber tatsächlich um einen Flügelaltar gehandelt hat, kann davon ausgegangen werden, dass gemalte Passionsszenen die erste Wandlung schmückten.¹⁵⁶

Ikonographie

Krönung Mariae durch Christus unter dem Vorsitz Gottvaters: Maria kniet mit gefalteten Händen, Gottvater und Gottsohn sitzen erhöht auf Thronsesseln. Christus beugt sich leicht nach vorn, um Maria die Krone aufs Haupt zu setzen, Gottvater erhebt segnend seine Rechte und hält in seiner Linken die Weltkugel.

Da die Schreinarchitektur nicht mehr erhalten ist, kann über die ursprüngliche Anordnung der Figuren nur gemutmaßt werden. Die Anlage der leicht überlebensgroß gestalteten zwei Sitzfiguren Gottvaters und Christi auf ihren unterschiedlichen Thronen und die kniende Gestalt Mariae lässt jedoch erkennen, dass sie durch eine Handlung miteinander verbunden gewesen sein müssen.

Krönung. S. dazu: Woisetschläger K./Krenn P. (Hrsg.), *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark* (Dehio-Handbuch), Wien 1982, S.570; und Schultes L., *Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39, 1986, S.37, Abb. 64

¹⁵⁶ zur möglichen Rekonstruktion der verlorenen Tafeln s.: Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 76), 1968/69, S.31ff. Der einzige Autor, der an der Form eines Flügelaltars zweifelt ist: Andergassen, *Die Retabelform*, in: Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998 : *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik*, Bozen 1999, S.56; sowie: Andergassen, *Kunstraum Südtirol*, Bozen 2007, S.86: Andergassen schließt die Möglichkeit nicht aus, dass es sich bei diesem Altar um keinen Flügelaltar gehandelt hat: „Nicht auszuschließen ist eine räumliche gegebene Ancona mit einem rückseitig merklich vorkragenden Mittelschrein, in dem in räumlicher Anordnung die Gruppe der Marienkrönung ihren Platz hatte, wobei die vor Gottvater kniende Maria auf einem Sockel stand, den Reliefs mit musizierenden Engeln schmückten. Flankierend treten erstmals in Nischen stehende Heiligenfiguren Johannes d. Täufers und des Heiligen Vigilius auf, die zu den seitlich angeordneten, tiefenräumlich gegebenen Reliefs mit Marienszenen überleiten (Vgl. Steinretabel St. Martin in Landshut oder Hochaltar von Hall 1453 Hans Stetheimer: ohne Flügel)“.

Die genaue Anordnung ist immer wieder sehr kontrovers diskutiert worden, da eine Rekonstruktion der Aufstellung nicht nur für die Beantwortung der Frage nach der Räumlichkeit des Schreins von Bedeutung ist, sondern vor allem auch in Bezug auf die ikonographische Akzentsetzung. Die Aufstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wurde einige Male geändert. Nach mehreren Vorschlägen¹⁵⁷ hat sich die jüngere kunstgeschichtliche Forschung nunmehr auf die in der Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“¹⁵⁸ favorisierte Aufstellung festgelegt: Die drei Figuren waren höchstwahrscheinlich gemäß dem von Flor sogenannten „Veroneser Typ“ gestaffelt übereinander im Schrein aufgestellt, die Höhenstaffelung wird durch die leichte Untersicht der Gottvaterfigur bestärkt.¹⁵⁹

Die den Hl. Geist symbolisierende Taube dürfte auf ähnliche Weise frei schwebend über Maria im Schrein aufgehängt gewesen sein, wie sich dies beim Pacher-Altar in Gries noch konstatieren lässt. Bräutigam und Flor schlagen eine Positionierung der Taube zur Rechten Gottvaters, als Kontrapost zur Christusfigur, vor.¹⁶⁰

Literatur

Ladurner 1851, 23ff. - Spornberger 1894, 8-19, 112 - Josephi 1910, Nr. 231 - Kieslinger 1926, 66 - Müller 1935, 57, 72-74, 132, 141 - Garzarolli 1941, 100, 141; - Rasmus 1947 a, 6-11 - Rasmus 1947 b, 46 - Oberhammer 1950, 24f., Nr. 35 - Rasmus 1950 a, 25 - Katalog Wien 1962, 332f. Nr.371 - Müller 1963, 45-54 - Stafski 1965, Nr. 175-177 - Ramisch 1967, 208, Nr.260 - Kreuzer-Eccel 1968/69, 27-91, 218-221, Nr. 8-14 - Egg 1970, 276 - Schädler 1973, 80-83 - Müller 1976, 21ff. - Decker 1977, 296-304 - Cevc 1978 - Egg 1985, 35f., 60-65 - Pächt 1986 (1931), 79ff., 100ff. - Bräutigam 1990 - Cevc 1990 - Flor 1990 a, 233-252 - Frei/Stocker-Bassi 1990 - Schultes 1990 253-268 - Flor 1994, 91-110 - Andergassen 1998, S.103-106, Nr.3-4 - Flor 1999, 17-32 - Brucher 2000, S.394, Nr.160 - Castelnuovo/Grammatica 2002, 372ff. - Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, Band 1, 241, Nr. 149

¹⁵⁷ Eine Erörterung der einzelnen Ansätze würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die älteste Aufstellung bis 1920 (Abb. 50) ging noch von einer Anordnung Mariens und Christus auf gleicher Höhe aus, die Aufstellung bis 1936 variierte diese Positionierung nur leicht (Abb. 51). Für die weiteren Aufstellungen s.: Müller Th., *Die Marienkrönung aus Tschengels im Germanischen Nationalmuseum und andere Probleme der Geschichte der spätgotischen Skulptur Tirols*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1963, S.48: Die bis ins Jahr 1963 beibehaltene Aufstellung der Figuren auf zwei Ebenen, analog zum Grieser Pacher-Altar, führt v.a. bei Gottvater zu einer seltsamen Isolation (Abb. 52); Schädler A., *Zur Rekonstruktion des Bozener Choraltars von Hans von Judenburg*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1973, S. 80: Der Autor schlägt eine "räumliche Staffelung in übergreifenden Figurenschichten" vor, wie sie auch im Grieser Altar zum Ausdruck kommt: Die Figuren werden in der Höhe unterschiedlich gestaffelt, wobei die Figur Christi um 13 cm, die Gottvaters um 43 cm gegenüber der Bodenfläche Mariens erhöht ist (Abb. 53); Bräutigam, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 150), 1990, S.221-232: in der 1978 von ihm realisierten Aufstellung rückt er die Krone Mariens ins Zentrum einer streng triangularen Komposition, Gottvater thront über dem Haupt Mariens. Diese Aufstellung lässt für die Heiliggeisttaube keinen Platz und führt zu einer extremen Höhenstaffelung (Abb. 54); Singulär in seiner Darstellung ist: Cevc, *Hans Maler von Judenburg und seine Werkstatt*, in: Ausstellungskatalog „Gotik in der Steiermark“ (Landesausstellung im Stift Lambrecht 1978), Graz 1978, S.262-272, sowie: ders., *Bozener Altar* (zit. Anm. 56), 1990, S. 215ff.: Cevc geht davon aus, dass urspr. eine vierte Figur (anthropomorphe Darstellung des Hl. Geistes) zu sehen war (Rekonstruktion Abb. 55). Solche Darstellungen erhalten zwar erst richtig in der 2. Hälfte 15. Jh. größere Relevanz, kommen vereinzelt aber auch schon früher vor. Erklärungsbedarf hat in diesem Fall jedoch der Verbleib dieser 4. Figur.

¹⁵⁸ Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien 1962, *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, Kat.-Nr. 361

¹⁵⁹ Bräutigam, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 157), 1990, S.228; Decker, *Zur geschichtlichen Dimension* (zit. Anm. 82), 1977, S. 316: „Um nämlich die Verquickung beider thematischer Vorstellungen (Christus nimmt Maria zu sich; Maria wird in Anwesenheit der Dreifaltigkeit gekrönt) verwirklichen zu können, bedurfte es eines verhältnismäßig komplizierten Figurenaufbaus, dessen Wesen sich in der unterschiedlichen Staffelung am deutlichsten ausdrückt. Stimmen diese Voraussetzungen, so wäre hinter Maria eine Thronbank zu fordern, auf der sie nach der Krönung Platz nehmen könnte. Dafür sprechen diverse Details: Abarbeitung der Füße – vielleicht um die Figur bei Aufstellung in den zu knapp bemessenen Platz (Thronbank ist platzraubend) einpassen zu können; demonstrativ freiliegendes Stück Thronbank hinter Christus lässt formal auf ein Gegenstück hinter Maria schließen – dadurch würde auch die große Rangerniedrigung Mariae ausgeglichen“.

¹⁶⁰ Bräutigam, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 150), 1990, S.224



Abbildung 50: Judenburg, Aufstellung bis 1920



Abbildung 51: Judenburg, Aufstellung 1920-1936



Abbildung 52: Judenburg, Aufstellung nach Müller 1963



Abbildung 53: Judenburg, Aufstellung nach Schädler 1973



Abbildung 54: Judenburg, Aufstellung nach Bräutigam 1978-1993



Abbildung 55: Vorschlag nach Cevc: hl. Geist anthropomorph

6.1.1.2 Feldthurns, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt
(heute Diözesanmuseum Brixen)



Abbildung 56: Feldthurns, Pfarrkirche

Provenienz/Aufstellungsort

Der Altar war für die Pfarrkirche Feldthurns geschaffen worden, einem Dorf unweit von Brixen. Die Gruppe der Marienkrönung befindet sich heute im Diözesanmuseum Brixen (Inv. 2607) die zwei erhaltenen Tafelbilder im Stadtmuseum Bozen.¹⁶¹

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Von dem Marienaltar hat sich die Marienkrönungsgruppe erhalten, sowie zwei Flügelgemälde mit Anbetung und Verkündigung.¹⁶² Die rückseitig gehöhlte Gruppe aus Zirbelholz trägt teilweise noch die originale Fassung, die Krone Mariens ist eine spätere Ergänzung.¹⁶³

Maße

Maße in cm ¹⁶⁴	Höhe	Breite
Gesamt	90	80

Datierung

Salvini¹⁶⁵ datiert den Altar aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1450, also mehrere Jahre vor den Altar von Säben; Ramso¹⁶⁶, Puppi¹⁶⁷ und Müller¹⁶⁸ folgen ihm in dieser Annahme.

Ausführende Werkstatt

Seit Rasm¹⁶⁹ gilt als Urheber der vor allem als Maler bekannte Leonhard von Brixen.

¹⁶¹ Andergassen, *Retabelform* (zit. Anm. 156), 1999, S. 59

¹⁶² Rasm¹⁶⁶, *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950, S. 142

¹⁶³ Müller 1976, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen/Innsbruck/Wien 1976, S. 435

¹⁶⁴ Ca. Maße: basieren auf eigenen Messungen

¹⁶⁵ Salvini, *Sulla posizione storica di Michele Pacher*, Bozen 1937, S.38

¹⁶⁶ Rasm¹⁶⁶, *Note sulla scultura medioevale atesina*, in: *Cultura Atesina* 1947/48 S. 10; sowie ders., *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950 b, S. 142: er sieht in der Krönungsgruppe ein Frühwerk Meister Leonhards, das sich bis zum Höhepunkt der Säbener Marienkrönung weiterentwickelt hat.

¹⁶⁷ Puppi, *Nuove proposte per Leonardo da Bressanone*, in: *Cultura Atesina* XIV, 1960 S.13f.

¹⁶⁸ Müller, *Gotische Skulptur* (zit. Anm. 163), 1976, S. 27

Einflüsse

Die Marienkrönung manifestiert in ihrer schönlinigen Form noch Reminiszenzen an den weichen Stil. Positionierung und Gestik der Figuren sind dem Gesamteindruck des Figurenblocks und dem geschlossenen Umriss unterworfen. Puppi¹⁷⁰ geht von einem Aufenthalt Meister Leonhards jenseits der Alpen aus.

Bildprogramm

Die erhaltenen Flügelbilder lassen auf einen Flügelaltar mit christologischen und marianischen Themen schließen.¹⁷¹ Andergassen¹⁷² geht davon aus, dass die Gruppe nicht Teil eines Flügelaltars war.

Ikonomie

Die Marienkrönung ist streng symmetrisch wiedergegeben, Gottvater und Christus sind gerade im Begriff, der knienden Maria die Krone auf das Haupt zu setzen. Trotz der Krönungshandlung verharrt die Gruppe passiv in der Position.

Literatur

Müller 1935, 83-86 – Salvini 1937, 38f. – Rasmus 1947 b, 10 – Oberhammer 1950, 29 - Rasmus 1950 b, 142, Nr. 27 – Puppi 1960, 13f. – Müller 1976, 27, Abb. 101 – Egg 1985, 87 – Wolfsgruber 1987, 20, Abb. 23 (S. 57) - Andergassen 1998, 59

¹⁶⁹ Rasmus, *Note sulla scultura medioevale* (zit. Anm. 166), 1947/48, S. 10

¹⁷⁰ Puppi, *Nuove proposte per Leonardo* (zit. Anm. 167), 1960, S.13f. und 20

¹⁷¹ Rasmus, *Mittelalterliche Kunst Südtirols*, Bozen 1949, S. 85-89

¹⁷² Andergassen, *Retabelform* (zit. Anm. 156), 1999, S. 59: Die Marienkrönung im Brixner Diözesanmuseum gehört auch von ihrer Größe her nicht in ein Retabel, das den Tafelbildern nach gemessen eine Schreibrbreite von mindestens 190 cm gehabt haben muss.

6.1.1.3 Kloster Säben bei Klausen, Liebfrauenkirche
(heute Pfarrkirche St. Andreas, Klausen)



Abbildung 57: Mariensegnung Säben

Provenienz/Aufstellungsort

Ursprünglich für die gotische Liebfrauenkirche von Säben bei Klausen, befinden sich die erhaltenen Figuren heute in die Pfarrkirche zum Hl. Andreas in Klausen.¹⁷³

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Vom Altar sind die zwei polychromierten, aus Zirbelholz gefertigten Figuren der Mariensegnung, sowie das Predellarelf mit der Verkündigung erhalten. Um 1930 fehlte an der Marienfigur die Krone, die darauf durch die heutige ergänzt wurde.¹⁷⁴

Maße

Beide Figuren sind je 105 cm hoch.¹⁷⁵

Datierung

Über die Datierung gab und gibt es kontroverse Ansichten¹⁷⁶, obwohl Rasmø¹⁷⁷ Kirchpropstrechnungen entdeckte, in denen eine Tätigkeit Meister Leonhards in Säben bezahlt

¹⁷³ Der Weg dorthin führte über den Kassiansturm in Säben zu diesem heutigen Aufstellungsort und kann nicht mehr lückenlos rekonstruiert werden, s. dazu Theil, *Die Kirchen von Klausen* (Kleine Laurin Kunstführer Nr. 29), Bozen 1976, S.23f.

¹⁷⁴ Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998), Bozen/Lana 1998, S. 116

¹⁷⁵ Ebenda, S. 116

¹⁷⁶ Müller *Mittelalterliche Plastik Tirols - Von der Frühzeit bis Michael Pacher*, Berlin 1935, S.85: Müller datiert die Figuren, basierend auf J. von Allesch, *Michael Pacher*, Leipzig 1931, S. 238 und: Hempel, *Michael Pacher*, Wien 1931, in die Zeit um 1450, während: Salvini, *Sulla posizione storica* (zit. Anm. 165), 1937, S. 40ff. aufgrund formaler Bezüge eine zeitliche Einordnung nach dem Grieser Altar um 1480 vorschlägt. Ihm folgt in dieser Ansicht Andergassen, in: *Ausstellungskatalog Kloster Neustift* (zit. Anm. 174), 1998, S. 60: Andergassen geht davon aus, dass Meister Leonhard die podestverhüllenden Tücher von Pacher übernommen hat, dass der Altar jedoch im Gegensatz zu Gries keine tuchhaltenden Engel aufgewiesen hat, da die Form der rückseitig gerade abschließenden Thronbank kein weiteres plastisches Volumen zulässt.

¹⁷⁷ Rasmø, *Precisazioni sulla costruzione dell'altare di maestro Leonardo a Sabiona*, in: *Cultura Atesina*, Bozen 1949, S.106-108, sowie: ders., *Der Säbener Marienaltar und seine Stellung im Werk Meister Leonhards von Brixen*, in: *Der*

wird. Diese brachte er in Zusammenhang mit der Marienkrönung und identifizierte sie als Schreinfiguren des verlorenen, in den archivalischen Notizen genannten Altares von Säben: Die Entstehungszeit ist somit in den letzten Jahren der 1460er Jahre anzusetzen.

Ausführende Werkstatt

Die Gruppe entstammt der Werkstatt des Meisters Leonhard von Brixen.¹⁷⁸

Einflüsse

Maria und Christus sind in sich geschlossen mit massiger Körperlichkeit und der Lokaltradition entsprechend mit volkstümlichen Gesichtern wiedergegeben. Die Gewänder werden von stark knittigen Falten belebt, die am Boden in nach einer Seite umgeschlagenen Stoffbahnen enden und über den darunterliegenden Sockel fallen, ein Motiv, das in späteren Flügelaltären öfters zur Anwendung kommt.

Bildprogramm

Abgesehen von der Mariensegnung und der erhaltenen Verkündigung aus der Predella kann keine Aussage mehr über das Bildprogramm getroffen werden. Durch den Verlust des Altargehäuses kann die Rekonstruktion der Figuren-Platzierung nur hypothetisch erfolgen, ebenso muss offen bleiben, ob die Gruppe von Assistenzfiguren begleitet war.

Ikonomie

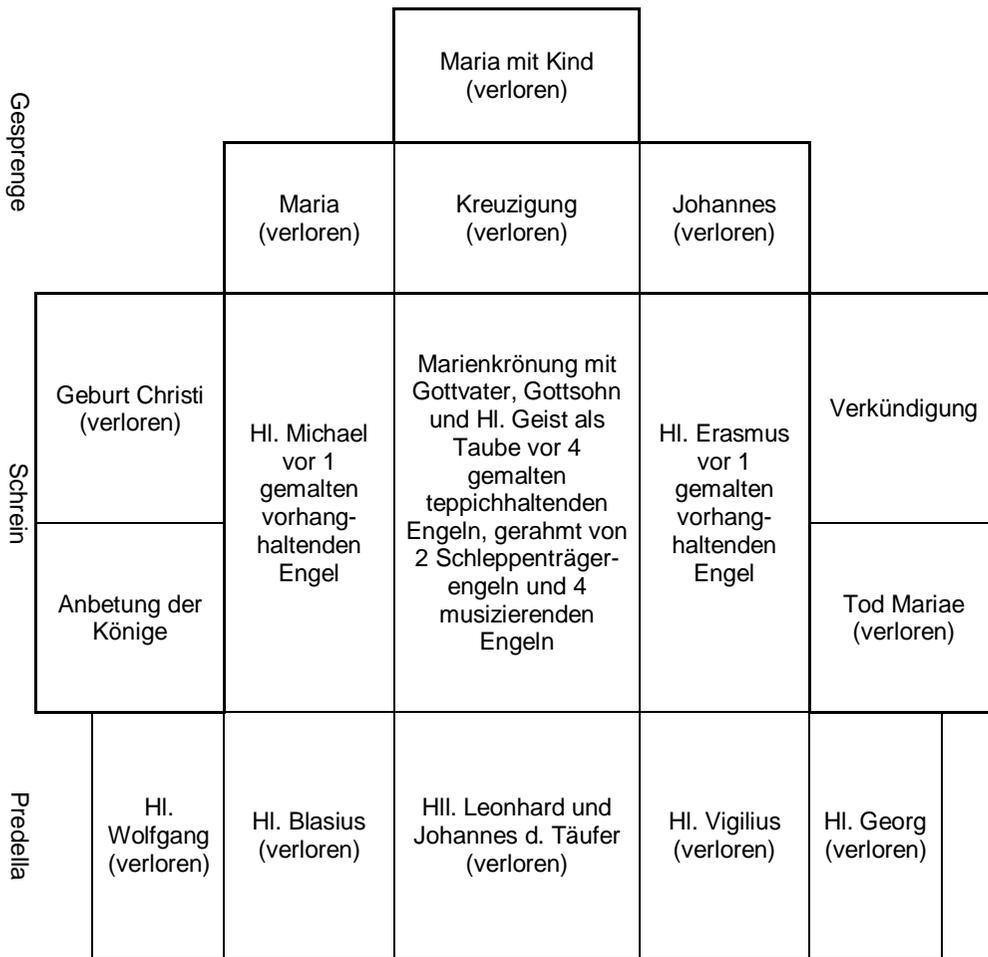
Die Darstellung der nebeneinander thronenden Christus und Maria ist keine eigentliche Marienkrönung, sondern die Vorgängervariante der *Sponsus-Sponsa-Gruppe* oder Mariensegnung. Maria und Christus sind jeweils auf einer identisch hohen Thronbank sitzend wiedergegeben, die Thronwangen sind nur auf einer Seite ausgebildet. Dies lässt vermuten, dass die Figuren ursprünglich auf einer gemeinsamen Thronbank ihren Platz gefunden haben. Die gekrönte Maria ist mit geneigtem Haupt und verschränkten Händen vor der Brust dargestellt, Christus erhebt die rechte Hand zum Segensgestus, in der linken trägt er die Weltkugel.

Literatur

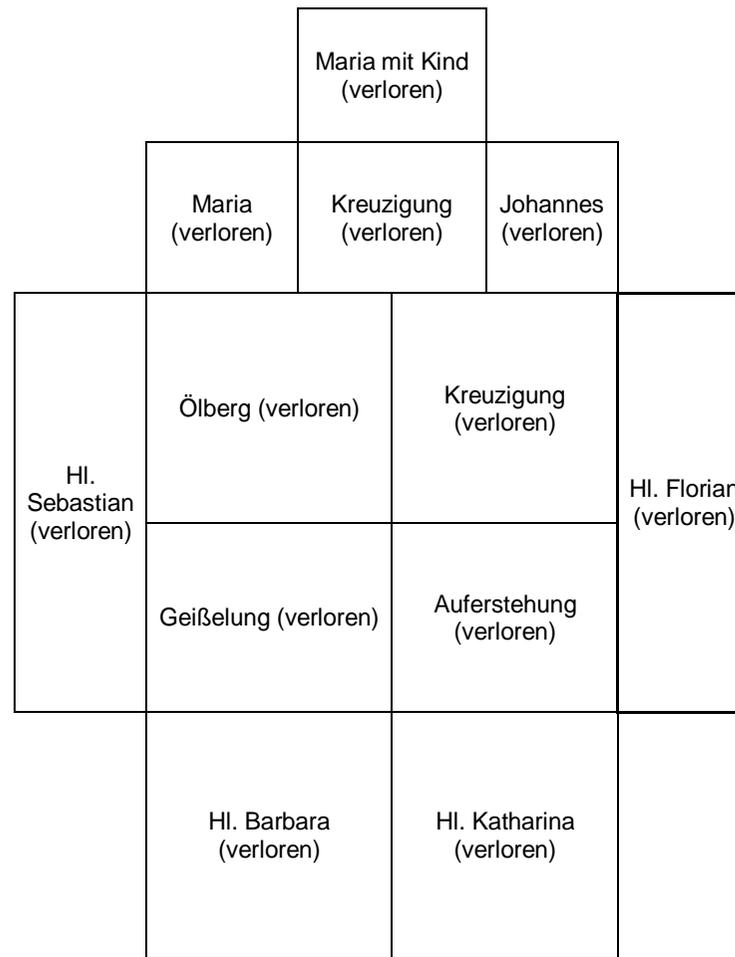
Spornberger 1894, 62ff. - Atz-Schatz 1905, 103 - Atz 1909, 544 - Weingartner 1923, 260 - Allesch 1931, 237f. - Hempel 1931, 13 - Müller 1935, 84-86 - Salvini 1937, 40f. - Rasmus 1948 b - Rasmus 1949 a - Rasmus 1949 b, Nr.80-83 - Oberhammer 1950, 34 - Scheffler 1967, 13, 130f. - Egg 1970, 282 - Egg 1972, 66 - Kreuzer-Eccel 1976, 229 - Müller 1976, 26, Abb. 104-105 - Rasmus 1977, 49-53 - Gattei/Mainardi/Pirovano/Rasmus, Trentino Alto Adige, Trento 1979, 233 - Hallegger 1983, 131f. Egg 1985, 87 - Rosenauer 1998, Nr.11, 12, S. 116f. - Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, 246 Nr. 155

Schlern 1977, S. 49-53: Rasmus bezieht sich auf die bei Spornberger A., *Aus den Rechnungen der Liebfrauenkirche in Säben*, in: Der Kunstfreund 1888, S. 63 publizierten Notizen der Kirchpropstrechnungen der Jahre 1469-72: „Ich hab lassen aufstellen zwo Sewllen hinter den Altar zu der Tafl und han dem maister Linhart von Brixen umb dieselbe 35 M. p. gemuesst geben bin noch demselben 42 Pf. 11 Gr. Schuldig; auch wurden ein Pult hinter dem Altar und ein spezial für 42 Pf. B. verfertigt“.

¹⁷⁸ Rasmus, *Precisazioni* (zit. Anm. 177), 1949, S.108



Schematische Darstellung 2: Gries geöffnet



Schematische Darstellung 3: Gries geschlossen



Abbildung 58: Gries, Marienkrönungsaltar



Abbildung 59: erhaltene Flügelreliefs: Verkündigung und Anbetung

Provenienz/Aufstellungsort

Die ins 12. Jahrhundert zurückgehende alte Pfarrkirche in Gries wurde nach einem Brand mit dem 1414 geweihten polygonalen Chor ausgestattet, in dem der Altar zur Aufstellung gelangte. Im Jahr 1736 wurde der Hochaltar im Zuge der Barockisierung der Kirche in die um 1520 erbaute südliche Chorkapelle (Erasmuskapelle) derselben Kirche umgestellt.¹⁷⁹

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Erhalten sind die Schreifiguren in ihrem originalen Gehäuse und eine Marienfigur aus dem Auszug, von den vier Flügelreliefs der Innenseite haben nur zwei die Zeit überdauert.

Der Schreintorso steht heute auf einem schmucklosen predellaartigen Aufbau, die beiden erhaltenen Reliefs hängen an der Seitenwand. Die aus Zirbelholz geschnitzten Schreinskulpturen und aus Lindenholz gefertigten Engel sind in ihrer Polychromie aufgrund mehrerer Restaurierungen und Gegenmaßnahmen unterschiedlich gut erhalten.¹⁸⁰

Maße

Grundmaß: 300 cm = 10 Fuß; Schreinhöhe: 360 cm = 12 Fuß

Maßangabe in cm ¹⁸¹	Höhe	Breite	Tiefe
Gesamtmaß geöffnet	1160 ca.	600	80
Hauptschrein	360	300	80
Maria	122	102	30
Gottvater	145	70	45
Christus	140	70	38
Michael	173	54	38
Erasmus	154	50	38
Flügelreliefs	166	135	5
Gesprenge	560 ca.	300	70 ca.
Predella	100 ca.	300 ca.	80

Datierung

Der Vertrag datiert vom 27. Mai 1471, der Altar gelangte 1475 zur Aufstellung.¹⁸²

Ausführende Werkstatt

Im Jahr 1846 erkannte Matthias Koch die „Überreste eines geschnitzten Altarwerks beim ersten Anblick für das Erzeugniß des besten österreichischen Bildschnitzers Michael Pachers von Bruneck“¹⁸³ und wurde durch die Auffindung des Vertrags in seiner Zuschreibung bestätigt.

¹⁷⁹ Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Band. 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 59ff.

¹⁸⁰ Stampfer/Walder, *Michael Pacher in Bozen Gries, der Flügelaltar der alren Pfarrkirche*, Bozen 1992, S. 19ff.: das farblich uneinheitliche Erscheinungsbild des Altares weist noch Spuren der barocken Ölfarben auf; seit Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu insgesamt drei Übermalungen, die vor allem in einer Neuvergoldung und neugotischen Ölmalung und deren nachträglicher Entfernung bestanden.

¹⁸¹ Zit. nach Koller, *Über die Entstehung der Flügelaltäre in der Pacher-Werkstätte*, in: Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift), Lana-Bozen 1998, S. 73 ff.: Nach Alberti und dessen Dezimalsystem der aus der Antike wieder eingeführten Koordinatenmethode kann eine Gesamthöhe von 11,3 m rekonstruiert werden.

¹⁸² S. im Anhang „Vertrag zum Grieser Pacher Altar“

¹⁸³ Zit. nach: Stampfer, in *Der Grieser Pacher Altar*, in: Artur Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998), Bozen/Lana 1998, S. 271

Seither wird davon ausgegangen, dass die Schreinskulpturen eine eigenhändige Arbeit Pachers sind, während die mit Passionsszenen bemalte Rückseite des Schreins vom aus Straubing stammenden und in Bozen ansässigen Maler Konrad Waider in den 1490er Jahren ausgeführt wurde.¹⁸⁴

Einflüsse

Pacher wurde vertraglich verpflichtet, sich „in aller der maßen“ an die Vorgabe des Judenburger Altars zu halten.¹⁸⁵ Sieht man sich die Grieser Krönungsgruppe an, führt die Figuralkomposition betreffend allerdings kein direkter Weg zur Bozner Krönung. Allgemein wird davon ausgegangen, dass diese Vorgabe nur als grob thematische (Marienkrönung gesäumt von Assistenzfiguren, geschnitzte Innenflügel), wahrscheinlich aber die äußeren Abmessungen des Schreins betreffende Übereinstimmung verstanden wurde.¹⁸⁶ Dass Pacher den Judenburger Altar gekannt hatte, lässt sich an stilistischen¹⁸⁷ und inhaltlichen¹⁸⁸ Reminiszenzen an den weichen Stil erkennen. In der Gestaltung greift Pacher auf etablierte Vorbilder der Tiroler Altarbautradition zurück und integriert sie in seinen Entwurf (gemalte ehrentuchhaltende Engel, Schreinwächter und Büsten im Predellenschrein sind seit dem Sterzinger Marienretabel des Hans Multscher bestimmend; kleine musizierende Engel unter eigenen Baldachinen und in Nischen stehende Lateralfiguren begegnen bereits im Altar von St. Sigmund im Pustertal, Abb. 60). Er verbindet westliche Motive (symmetrisch thronende bärtige Gottesfiguren) mit im Süden entwickelten Elementen (Tauben der Trinität).¹⁸⁹



Abbildung 60: St. Sigmund im Pustertal

¹⁸⁴ Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols* Band 2 (zit. Anm. 116), 1991, S.63f.: Zallinger schreibt die Malereien erstmals dem Konrad Waider zu. S. dazu auch: Spanner/Kinast, *Conrad Waider. Maler der Spätgotik, Bayern/Südtirol/Trentino* 1990.

¹⁸⁵ Während es in der neueren Kunstgeschichte allgemeinen Konsens darüber gibt, dass es sich bei dem im Vertrag genannten Altar um den Judenburger Altar gehandelt hat, wurde dies in der älteren Literatur noch manchmal angezweifelt. S. dazu: Schwabik, *Pachers Grieser Alta* (zit. Anm. 84), 1933, S. 76ff.: Schwabik nimmt an, dass nicht der Altar des Hans von Judenburg als Vorbild diente, sondern ein älterer Altar des Michael Pacher, den er für die Bozner Pfarrkirche geschaffen haben sollte (Alte Pinakothek München, Abb. 23). Diese Annahme wurde jedoch restlos widerlegt.

¹⁸⁶ S. dazu auch das vorhergehende Kapitel: die Maße der zwei Schreine müssen ungefähr dieselben gewesen sein.

¹⁸⁷ Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg* (zit. Anm. 76), 1968/69, S. 178: das höfisch-grazile Antlitz und die feingliedrige Gestaltung der Hände der beiden Marien weisen Ähnlichkeiten auf.

¹⁸⁸ Decker, *zur geschichtlichen Dimension* (zit. Anm. 82), 1977, S. 314f.: Die Wiedergabe von Herrscherwürde ist in beiden Darstellungen präsent.

¹⁸⁹ Pächt, *die historische Aufgabe Pachers* (zit. Anm. 47), 1986, S. 96 und 100

Bildprogramm

Die trinitarische Marienkrönung mit Engeln in einer nach hinten ausgebauten Nische wird flankiert von zwei Assistenzfiguren der hll. Michael und Erasmus (ebenfalls in eigenen Nischen), die erhaltenen Innenflügel zeigen die Verkündigung und die Anbetung.

Anhand des Vertrags kann das fehlende Bildprogramm rekonstruiert werden: die fehlenden Innenflügel zeigten die Geburt Christi und den Marientod, die Gemälde der Flügelaußenseiten die Passion Christi. Im Predellenschrein ehemals plastische Büsten der hll. Blasius, Leonhard, Johannes d. Täufers und des Vigilius, gerahmt von reliefierten Innenflügeln mit den hll. Wolfgang und Georg. An den Außenflügeln der Predella die gemalten weiblichen hll. Katharina und Barbara.¹⁹⁰

Ikongraphie

Die fast lebensgroße Figurengruppe ist im Moment des zeitlich genau definierten Augenblicks kurz nach der Krönung wiedergegeben. Maria kniet demütig betend im Zentrum der Komposition und wendet sich von den hinter ihr erhöht auf roten Polstern isokephalisch thronenden Gottheiten ab und dem Betrachter zu. Durch die sich daraus ergebende, aus der Bildachse herausgedrehte Bewegung wird die Komposition aufgelockert. Dazu tragen auch die kleinen verspielten Engel bei, die die Szene begleiten.

Obwohl die drei Figuren in keinem Blickkontakt zueinander stehen, ist die enge Bindung zwischen ihnen greifbar. Durch den Eindruck des Momentausschnitts erhält der Betrachter das Gefühl, einen kurzen, direkten Einblick in das tatsächliche Krönungsgeschehen zu erhalten.

Literatur

Atz 1909 - Semper, 1911, 263 - Doering 1913, 20f. - Allesch, Michael Pacher 1931, 54 - Schwabik 1933 - Salvini 1937, 38ff. - Rasmø 1940, 685f. - Hempel 1951, 18, 30f. - Paatz 1963, 49 - Egg 1970, 286-288 - Müller 1976, S.29f., 436 - Schiller 1976, 150 - Decker 1977, 293-318 - Rasmø 1981, 9 - Egg 1985 184ff. - Hayden 1986, 7-9 - Pächt 1986 (1931), 80ff.- Thurmann 1987, 27-35 - Decker 1990, 89-120 - Verdier 1991, 418f. - Weingartner 1991, 62f. - Stampfer/Walder ²1992 - Andergassen 1998, 61f. - Koller 1998 - Rosenauer 1998 Nr. 26,27 - Stampfer 1998 - Söding 1999, 18-20 - Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, 247f. Nr. 175

¹⁹⁰ Stampfer/Walder, *Pacher in Gries* (zit. Anm. 180), 1992, S. 24

Gesprenge		Verkündigungsengel	Gottvater	Maria	
		Hl. Michael als Drachentöter/Maria	Christus am Kreuz	Johannes Evangelista/Johannes d. Täufer	
Schrein	Geburt Christi	Hl. Wolfgang mit Verkündigungsrelief auf Mitra und Brosche mit Madonna und Jesuskind (mit Kirchenchor in der Hand)	Marienkrönung durch Gottvater vor 4 reliefierten vorgang-haltenden Engeln	Hl. Benedikt Abt mit Abtstab und Schlangensbecher (Ordenspatron der Bendiktiner am Mondsee)	Darbringung Christi im Tempel
	Beschneidung Christi				Tod Mariae
Predella	Heimsuchung Mariae	Epiphanie und Geschichten der biblischen Könige David und Salomo in der Rahmenranke			Flucht nach Ägypten

Schematische Darstellung 4: St. Wolfgang 2. Wandlung

	Verkündigungsengel	Gottvater	Maria	
	Hl. Michael als Drachentöter/Maria	Christus am Kreuz	Johannes Evangelist a/Johannes d. Täufer	
Schrein	Taufe Christi im Jordan durch Johannes d. Täufer	Dreifache Versuchung Christi durch Luzifer	Erstes Wunder auf der Hochzeit zu Kanaa	Wunderbare Brotvermehrung
	Versuchte Steinigung Christi	Austreibung der Wechsler aus dem Tempel	Ehebrecherin vor Christus	Auferweckung des Lazarus
Predella	Hll. Gregor und Hieronymus		Hll. Augustinus und Ambrosius	

Schematische Darstellung 5: St. Wolfgang, 1. Wandlung



Abbildung 61: St. Wolfgang, 2. Wandlung



Abbildung 62: St. Wolfgang, 1. Wandlung

Gesprenge	Verkündigungsen- gel	Gottvater	Maria	
	Hl. Michael als Drachentöter/ Maria	Christus am Kreuz	Johannes Evangelista/ Johannes d. Täufer	
Schrein	Hl. Georg mit Drachen und Lanze	Predigt des Hl. Wolfgang zu Regensburg	Almosenspende des Hl. Wolfgang	Hl. Florian mit Wasser- kübel und Lanze
		Hl. Wolfgang baut seine Kirche am Abersee	Hl. Wolfgang heilt eine Besessene	
Predella	Hll. Gregor und Hieronymus		Hll. Augustinus und Ambrosius	

Schematische Darstellung 6: St. Wolfgang, geschlossen



Abbildung 63: St. Wolfgang, geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Die bereits in ältere Zeit datierte und nach 1450 neu erbaute Kirche (Fertigstellung des Chors 1477) erlitt 1480 einen Brand des Kirchendaches, was zu einer verzögerten Aufstellung des Altares geführt haben mag.¹⁹¹ Der Altar überstand selbst die Neuerungsstufe der Barockzeit unbeschadet und befindet sich noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort als Hochaltar. Der durch geringfügige Änderungen (Ausmalung von 1652 und Erneuerung der Fenster um 1850) kaum beeinträchtigte Originalzustand der Kirche lässt die ursprüngliche Wirkung des Altares fast unverändert.

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Der Altar ist in Gesamtform und Details vollständig und sehr gut erhalten. Eine nur einmalige Übermalung der farbigen Figurenteile (v.a. der Inkarnate) um 1625 ist bis heute sichtbar, während sich zwei größere Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert auf Sicherungs- und Reinigungsarbeiten beschränkten, die 1975/76 teilweise wieder entfernt wurden. Kleinere Ergänzungen und Ausbesserungen betreffen Maßwerkteile und Vergoldungen, unwesentliche Eingriffe den Schrein (Ergänzung von Kronzacken und Edelsteinschmuck, Ersatz der ursprünglichen Pressbrokaturaufgaben). Die aus Zirbelkiefer geschnitzten Figuren sind fast vollplastisch und hinten gehöhlt, die Bildtafeln auf Fichtenholz gemalt.¹⁹²

Maße

Maße in cm ¹⁹³	Höhe	Breite	Tiefe
Gesamtmaß geöffnet	1210 (ursprgl. ca. 1270*)	660	97 (einschl. Nische)
Hauptschrein	386	330	97 (einschl. Nische)
Maria	140	90	60
Christus	195	95	60
Wolfgang	180	65	55
Benedikt	175	65	46
Schreinwächter Georg	170; Lanze 350	50	50
Schreinwächter Florian	170; Lanze 380	60	40
Flügelgemälde	176	142	2
Gesprenge	584 (ursprgl. ca. 640*)	330	82
Predella	118	342	97

*) Bei der Aufstellung in der Kirche musste das Gesprenge um ca. 60 cm gekürzt werden: Dies lässt sich auf den Brand von 1480 zurückführen und die wahrscheinlich im Rahmen des Wiederaufbaus veränderte Raumhöhe.

Datierung

Die Entstehungszeit fällt in die Jahre nach dem Vertragsabschluss 1471¹⁹⁴, Das Ende der Arbeiten ist inschriftlich gesichert im Jahr 1480 erfolgt.¹⁹⁵ Wahrscheinlich erfüllte Pacher zuerst

¹⁹¹ Ausführlicher zu den Details der Aufstellung: Koller/Wibiral, *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976*, Wien 1981, S. 214f.

¹⁹² Koller, *Über die Entstehung der Flügelaltäre* (zit. Anm. 181), 1998, S. 75

¹⁹³ Zit. nach: ebenda (zit. Anm. 181), 1998, S. 74

den fast zeitgleich geschlossenen Grieser Vertrag (Aufstellung 1475) um sich danach dem monumentalen Wolfganger Werk zu widmen.¹⁹⁶

Ausführende Werkstatt

Die von Abt Benedikt beauftragte Werkstatt des Michael Pacher beschäftigte viele Gesellen, was heute noch zum viel diskutierten und nicht restlos geklärten Problem der Händescheidung führt. Allgemein wird davon ausgegangen, dass die plastischen Arbeiten im Schrein, sowie die zwei Schreinwächter eine eigenhändige Arbeit Pachers sind.¹⁹⁷

Einflüsse

Durch den fast zeitgleichen Vertragsabschluss für den Wolfgangaltar und den Grieser Altar können die zwei Retabel als „Zwillingsaltäre“¹⁹⁸ betrachtet werden, dennoch ist die Auffassung und Wirkung eine grundlegend andere: Der Grieser Altar kann als Vorstufe zum Wolfganger Altar gesehen werden, in dem Pachers künstlerische Entwicklung und der ausgereifere Stil eine Fortsetzung finden; die unterschiedlichen Voraussetzungen – die kleine Grieser Kirche und die wichtige St. Wolfganger Wallfahrtskirche - haben mit Sicherheit maßgeblich zur gesteigerten Opulenz der Ausführungen beigetragen.

Die bewegte Hell-Dunkel-Wirkung und der lebhaft Faltenstil zeugen von der Kenntnis der Werke Niclaus Gerhaerts.¹⁹⁹

Bildprogramm

Der Flügelaltar in Form eines doppelten Wandelaltars mit umfangreichem, von der Motivauswahl ungewöhnlichem Bildprogramm, ermöglicht drei Ansichten und wurde von Pacher – wie durch den Vertrag bekannt und den Usancen der Zeit entsprechend - seinem Auftraggeber in einer Visierung vorgelegt.²⁰⁰

Auf der Werktagsseite gemalte Szenen aus der Heiligenvita des Wolfgang (mit Schwerpunkt Kirchenbau), die nur einer einfachen Wandlung fähigen Außenflügel der Predella mit gemalten Büsten der Kirchenväter. Den Hauptschrein flankierend die vollplastischen Schreinwächter hll. Georg und Florian.

Bei einmaliger Wandlung zur sogenannten Sonntagsseite acht gemalte Darstellungen aus dem Leben Jesu, mit motivisch seltenen Szenen seiner Versuchungen und Wundertaten.

In der Ansicht der sog. Feiertagsseite die von Engeln begleitete zweifigurige Marienkrönung durch Christus, darüber die Heiliggeisttaube, im Hintergrund ehrentuchhaltende Engel.

¹⁹⁴ s. Anhang: "Vertrag für den Altar von St. Wolfgang"

¹⁹⁵ Koller/Wibiral, *Der Pacher-Altar* (zit. Anm. 191), 1981, S.154: am unteren rechten Rand der Außenflügel: „Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per Magistrum Michaellem Pacher de prawneck anno dñi MCCCCLXXXI“; Rahmeninschrift an den Außenflügeln: „1479“, wohl das Datum des Beginns der Arbeiten

¹⁹⁶ s. ausführlicher über einzelne Produktionsabschnitte und Transport, sowie Aufbau des Flügelaltars: Koller/Wibiral, *Der Pacher-Altar* (zit. Anm. 191), 1981, S. 176-226

¹⁹⁷ Ebenda (zit. Anm. 191)1981, S. 14f.

¹⁹⁸ Koller, *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang*, Wien 1998, S. 86

¹⁹⁹ Semper, *Michael Pacher als Bildschnitzer*, in: ders., *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S.263

²⁰⁰ Koller/Wibiral, *Der Pacher-Altar* (zit. Anm. 191), 1981, S. 81: der Auftraggeber gab vielleicht sogar das Bildprogramm vor, was die ungewöhnliche Motivwahl mit Schwerpunkt auf Episoden der Evangelien und der Fastenzeit erklären könnte.

Flankierend, in eigenen Nischen zu beiden Seiten, die Kirchenpatrone hll. Wolfgang und Benedictus. In der Hohlkehle des Schreins Rankenwerk mit alttestamentarischen Figuren.

An den bemalten Schreinflügeln Szenen aus dem Marienleben, die in der Anbetung des Predellenschreins eine Erweiterung finden.

Im ersten Register des Gesprenge der Gekreuzigte mit Maria und Johannes Evangelist, die hll. Michael und Johannes d. Täufer, ganz oben Gottvater mit Maria und dem Verkündigungengel.

Ikonographie

Streng genommen ist in der zweifigurigen Darstellung keine Marienkrönung, sondern die Einsegnung Mariae durch Christus wiedergegeben: Die gekrönte Gottesmutter erhält betend den Segen ihres Sohnes, der, seine Rechte im Segensgestus erhoben, in der Linken die Weltkugel haltend, wiedergegeben ist. Insgesamt sechs Engel sind zu Füßen der Figuren mit den Gewändern beschäftigt. Im Hintergrund vier reliefierte tuchtragende Engel, die Heiliggeisttaube bekrönt die Szene. Die in eigenen Nischen stehenden seitlichen Assistenzfiguren der hll. Wolfgang und Benedikt wenden sich dem Geschehen über die Pilaster hinweg zu.

Pacher greift ikonographisch auf den in der Spätgotik fast verdrängten Zweifigurentypus zurück. Durch das Weglassen der dritten göttlichen Figur bildet sich ein Leerraum, der als solcher stehen gelassen wird. Die repräsentative Symbolgestaltung wird jeglicher Bindung an eine zeremonielle Handlung enthoben und erhält zeitlose Gültigkeit. Die Kombination der Taube mit nur einer göttlichen Figur ist aus keiner anderen Darstellung bekannt.

Literatur

Stiassny 1903, 20-23 – Semper 1911, 263-267 - Doering 1913, 36-39 - Stiassny 1919 - Pinder 1929, 381-383 - Hempel 1931, 38-51 – Salvini 1937, 53, 55f. - Hempel 1951, 20-24, 31 - Rasmø 1969, S. 129-142, 229f.– Egg 1970, 290 – Müller 1976, 30f., 436 – Decker 1977, 313-14 - Schindler 1978, 122-125 – Koller/ Wibiral 1981 - Hayden 1986, 6-10 - Pächt 1986 (1931), 85ff. - Thurmann 1987, 8, 41-46 – Schindler 1989, 55-67 - Decker 1990, 90-105 – Evans 1990, 113 - Andergassen 1998, 49-52 - Koller 1998 a – Koller 1998 b - Rosenauer 1998, Nr. 28 - Söding 1999, 21-24 - - Schultes 2002, 133-149 – Rosenauer 2003, 216 Nr. 108 – Kahsnitz 2005, 76-106, Tafel 42-52 – Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, 248f., Nr. 158, Tafel 421

6.1.1.6 Barbian, Jakobskirche (heute Diözesanmuseum Brixen)



Abbildung 64: Barbian, Jakobskirche

Provenienz/Aufstellungsort

Die 1913 aus Privatbesitz erworbene Gruppe stammt aus dem Flügelaltar der um 1472 umgebauten und geweihten Barbianer Jakobskirche und befindet sich heute im Diözesanmuseum in Brixen (momentan im Depot).²⁰¹

Erhaltungszustand/Restaurierungen: K.A.

Datierung: Die Gruppe ist vermutlich um 1470-1480 entstanden.²⁰²

Maße: K.A.

Ausführende Werkstatt

Die Gruppe ist aufgrund ihrer Ähnlichkeiten mit der Marienfigur aus dem Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 66) als dem Brixner Kreis zugehörig zu zählen.²⁰³

Einflüsse: In den gebrochenen Falten und den kompakten Umrissen sind schwäbische Einflüsse erkennbar.

Bildprogramm: Der Altar ist verloren.

Ikonographie

Die trinitarische Marienkrönung zeigt Maria frontal zum Betrachter gewandt in kniender Haltung. Symmetrisch erhöht hinter ihr Gottvater und Gottsohn, die ihr soeben die Krone auf das Haupt gesetzt haben. Christus ist mit nacktem Oberkörper widergegeben (z.B. Roda di Ziano, Moos i. Passeier zu finden, Abb. 77 und 84). Die Anordnung der Figuren ist streng symmetrisch, allein der überlange Arm Christi stört dieses Gleichgewicht. Die Figuren sind durch die gemeinsame Handlung verbunden, aber in sich geschlossen als Einzelbildnisse angelegt.

Literatur

Müller 1959, S. 79 - Scheffler 1967, 79 - Andergassen 2001 a, 727

²⁰¹ Leo Andergassen, *Adrian Egger als Museumsmann. Das Diözesanmuseum Brixen in seinen ersten 50 Jahren*, in: *Der Schlern Festschrift 100 Jahre Diözesanmuseum Hofburg Brixen*, Heft Nr. 75 2001, S. 727

²⁰² Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S. 79

²⁰³ Ebenda (zit. Anm. 113), 1967, S. 79

6.1.1.7 Villanders, Pfarrkirche St. Stephan (heute Lichtenberg, Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit)

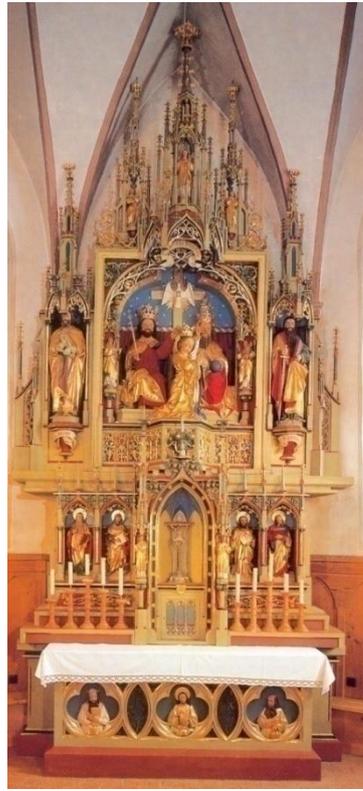


Abbildung 65: Lichtenberg, Marienkrönung aus Villanders in neugotischem Altarretabel

Provenienz/Aufstellungsort

Der ursprüngliche Aufstellungsort, die Pfarrkirche zum hl. Stephan in Villanders stammt aus der Zeit um 1400, ist als Pfarrei aber wesentlich älter. Im Jahr 1870 erhielt der Chor einen neuen Altar, weshalb der alte spätgotische Flügelaltar weichen musste.²⁰⁴ Dieser wurde 1878 in die ins 13. Jahrhundert zurückgehende und nach der Vermurung von 1539 wieder aufgebaute Kirche von Lichtenberg transferiert. Die Skulpturengruppe ist Herzstück des neugotischen Retabels.²⁰⁵

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Aus dem ehemaligen Villanderer Altar sind die drei Figuren der Marienkrönung in Lichtenberg, sowie der hl. Stephanus (heute Spitalskirche Meran) erhalten.²⁰⁶

Die Fassung ist erneuert, verloren sind die Heiliggeisttaube, die rechte segnende Hand Gottvaters ist ergänzt.²⁰⁷

Maße

K.A.

²⁰⁴ Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols – Eisacktal, Pustertal, Ladinien Band 1*, Bozen/Innsbruck/Wien 1998⁸, S. 364ff.

²⁰⁵ Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 878: Die Kirche zur Hl. Dreifaltigkeit beherbergt gleich noch zwei weitere Marienkrönungsdarstellungen. In der Gruftkirche sind ein beschädigtes Fresko mit dem Thema erhalten (Ende 15. Jh.), sowie ein späterer Altar (1634)

²⁰⁶ Ebenda (zit. Anm 116), 1991, S. 878; Andergassen, *Kunstraum* (zit. Anm. 56), 2007, S. 129

²⁰⁷ Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre* (zit. Anm 115), 1965/67, S. 304

Datierung

Die Gruppe wird allgemein in die Zeit um 1480 datiert.²⁰⁸

Ausführende Werkstatt

Egg²⁰⁹ schreibt die Gruppe ohne weitere Erklärung dem Meister Narziss zu, Andergassen²¹⁰ folgt ihm in dieser Annahme. Scheffler²¹¹ positioniert die Figuren ganz allgemein in den Brixner Raum, während andere Autoren die Nähe zu Hans Klocker herausarbeiten.²¹²

Einflüsse

Die wenig individuell gestalteten Figuren erinnern noch an Werke des internationalen Stils unter Einwirkung Hans Multschers aus Schwaben. Die gedrehte Körperhaltung Mariens erinnert an den Grieser Pacher Altar, den der Meister gekannt haben muss. Der Meister greift zwar die neuen Stiltendenzen Pachers auf, die Umsetzung weist jedoch dezidiert altertümliche Züge auf.²¹³

Bildprogramm

Der Altar ist verloren.

Ikonographie

Dargestellt ist eine trinitarische Marienkrönung mit symmetrisch, isokephalisch thronenden Gottesfiguren und einer knieenden, betenden Maria, die sich aus ihrer Körperachse gedreht Gottvater zu ihrer Linken zuwendet, den Blick aber auf den Betrachter gerichtet hält. Christus vollzieht hinter ihr die Krönung, Gottvater macht den Segensgestus (aufgrund der erneuerten Hand nicht mehr feststellbar, ob dies der ursprünglichen Haltung entspricht). Die (erneuerte) Heiliggeisttaube schwebt oberhalb der Szene.

Trotz der Aufstellung innerhalb des neuen Retabels kann aufgrund der plastischen Gestaltung davon ausgegangen werden, dass diese Aufstellung der ursprünglichen entspricht. Die Gruppe wurde ursprünglich von wahrscheinlich zwei Assistenzfiguren flankiert (davon erhalten: hl. Stephanus, heute Spitalskirche Meran).²¹⁴

Literatur

Atz/Schatz 1905, 234 – Atz 1909, 550 – Semper 1911, 329 - Scheffler 1965/67, 302ff. - Gattei/Mainardi/Pirovano/Rasmo 1979, 234 - Weingartner 1991, 877f. - Egg 1992, 81 - Loose 1997, 178 - Andergassen 2007 a, 129

²⁰⁸ Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1991, S. 329: er geht noch davon aus, dass die Gruppe aus der Zeit um 1521 stammt, da der Triumphbogen der Villanderer Kirche dieses Datum trägt. Alle folgenden Kunsthistoriker gehen aufgrund stilistischer Merkmale von einem Entstehungsdatum in den 1480er Jahren aus. S. dazu: Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 878; Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre* (zit. Anm. 115), 1965/67, S. 304

²⁰⁹ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 251

²¹⁰ Andergassen, *Kunstraum* (zit. Anm. 156), 2007, S. 129

²¹¹ Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre* (zit. Anm. 115), 1965/67, S. 304: „Die Lichtenberger Marienkrönungsgruppe dürfte eventuell ein in Brixen arbeitender Meister geschaffen haben, der älter war als Pacher, aber schon unter dem Einfluss von dessen Werken der 60er und der frühen 70er Jahre stand“.

²¹² Gattei/Mainardi/Pirovano/Rasmo, *Trentino-Alto Adige*, Trient 1979, S. 234

²¹³ G. Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre* (zit. Anm. 115), 1965/67, S.302-304

²¹⁴ Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 329; Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 878

6.1.1.8 Brixner Raum (heute Bayerisches Nationalmuseum München)



Abbildung 66: Madonna aus Krönungsgruppe, Brixner Raum (heute Bayerisches Nationalmuseum München)
Provenienz/Aufbewahrungsort

Das Fragment der Madonna aus einer Krönungsgruppe befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. MA 1659).

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Die rückseitig gehöhlte, aus Zirbelholz geschnitzte Madonna weist Reste der originalen Polychromierung auf. Die rechte Hand der ansonsten nur leicht beschädigten Figur ist verloren, die linke bis auf den Daumen ergänzt.²¹⁵

Maße

Höhe 83 cm.²¹⁶

Datierung

Um 1480-90 entstanden.²¹⁷

Ausführende Werkstatt

Müller bezeichnet die Figur als „in Bozen oder Brixen entstanden“²¹⁸, Scheffler²¹⁹ stellt die Figur auf eine Stilstufe mit dem Altar von Klerant und beobachtet physiognomische Gemeinsamkeiten mit der Maria des Verkündigungsreliefs aus der Klockerwerkstatt (heute Wien, Österreichische Galerie Belvedere, um 1485). Somit scheint die Maria der Brixner Kunst zugehörig.

²¹⁵ Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts*, in: Katalog Bayerisches Nationalmuseum München, München 1959, S. 79 (Kat.Nr. 68)

²¹⁶ Ebenda (zit. Anm. 215), 1959, S. 79 (Kat.Nr. 68)

²¹⁷ Ebenda (zit. Anm. 215), 1959, S. 79 (Kat.Nr. 68)

²¹⁸ Ebenda (zit. Anm. 215), 1959, S. 79 (Kat.Nr. 68)

²¹⁹ Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 167, S. 79

Einflüsse

Die Madonna weist in ihrer Haltung und den senkrecht-parallelen Faltenwürfen starke Ähnlichkeiten mit jener aus der Barbianer Jakobskirche auf (heute Brixen Diözesanmuseum, Abb. 64).²²⁰

Bildprogramm

Der Altar ist verloren.

Ikonographie

Der ursprüngliche Kontext der Figur ist wohl ähnlich zu denken, wie die Krönungsgruppe aus Barbian. Sie entspricht hiermit dem traditionellen Typus der trinitarischen Marienkrönung mit Taube, mit frontaler Positionierung der Marienfigur, wie sie etwa auch in Saubach und Dreikirchen vorzufinden ist.

Literatur

Müller 1959, S. 79 (Kat.Nr. 68) – Scheffler 1967, S. 79

²²⁰ Scheffler, Hans Klocker (zit. Anm. 113), 1967, S. 79; Müller, *Die Bildwerke* (zit. Anm. 215), 1959, S. 79

6.1.1.9 Fiera di Primiero (St. Martin im Fleimstal),
Pfarrkirche St. Martin

Schrein	(verloren)	Hl. in Ritter- rüstung	Verkündigung	Marienkrönung mit Gottvater und Gottsohn vor 3 vorhang- haltenden Engeln	Heimsuchung	Hl. in Ritter- rüstung	(verloren)
	(verloren)	Hl. Jungfrau (Relief verloren)	Geburt Christ		Beschneidung	Hl. Jungfrau (Relief verloren)	(verloren)
Predella	Weibliche Heilige (Ergänzung)		Hl. Daniel und 2 Propheten (Kopie)		Weibliche Heilige (Ergänzung)		

Schematische Darstellung 7: Fiera di Primiero geöffnet



Abbildung 67: Fiera di Primiero, geöffnet

Provenienz/Aufbewahrungsort

Ursprünglich für die im Jahr 1495 geweihte Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in St. Martin konzipiert, befindet sich der Altar nunmehr wieder an diesem Aufstellungsort.²²¹

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfuhr der Schrein Modifikationen, die Predella wurde mit einem Tabernakel versehen. Erhalten sind noch der Schrein, eine Predellenbüste (ohne Schrein), sowie teilweise die an den Scharnieren befestigten inneren Teile der Flügel.²²² Nach zwei Restaurierungen in den Jahren 1937 und Anfang der 1980er Jahre wurde die gut erhaltene originale Fassung der aus Zirbelholz gefertigten Figuren wieder freigelegt.²²³

Maße

Maße in cm ²²⁴	Höhe	Breite	Tiefe
Gesamtmaß geöffnet	283	300	56
Schrein	283	224	33 (int.)
Seitennischen	141	76	
Flügel	277	118	
Predellenbüsten	59	33	
Predellenrelief	62	123	

Datierung

Während Schmölzer²²⁵ und Atz²²⁶ die nur mehr in zwei Ziffern erhaltene Inschrift "48" auf der Rückseite des Schreins noch als 1448 lesen wollten, wurde dies von der jüngeren Forschung zurückgewiesen. Semper²²⁷ geht davon aus, dass dieser Zahl vorne und hinten noch eine Ziffer hinzuzufügen sei, und so ließe sich eine Datierung in die 1480er Jahre, die auch stilistisch sinnvoll ist, angeben. Nachdem der Altar desselben Meisters in Völs als Abschlussdatum die Jahreszahl 1488 trägt, kann von einer Entstehungszeit um die Mitte der 1480er Jahre ausgegangen werden, da die Arbeit an diesem Altarwerk mit Sicherheit den Rahmen eines Jahres überstiegen hat und sich eine Entstehung nach dem Völser Hochaltar zeitlich nicht ausgegangen wäre.²²⁸

Ausführende Werkstatt

Seit Rasmò, der einen Vergleich zwischen dem Altar von Völs – der laut rückseitiger Inschrift vom Meister Narziss von Bozen im Jahr 1488 vollendet wurde - und demjenigen von Fiera di

²²¹ Der Altar wurde 1924 in das nahe gelegene Kirchlein St. Martin gebracht und 1929 in das Diözesanmuseum von Trient, s. dazu: Rasmò, *Note sulla scultura* (zit. Anm. 166), 1947/48, S. 692, sowie: Th. Müller, *Gotische Skulptur* (zit. Anm. 163), 1976, S.166 und Castelnuovo, *Imago Lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S.119. Im Jahr 2004 wurde der Altar an Fiera di Primiero restituiert (Anm. d. Autorin lt. Auskunft Direktion Diözesanmuseum Trient)

²²² Rasmò, *Note sulla scultura* (zit. Anm. 166), 1947/48, S. 694: Rasmò beschreibt hier zwei weitere Flügel, die die Handschrift des Meister Narziss tragen als dem Altar zugehörig. Egg, *Die Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 248f.: Egg ordnet diese einem anderen Altar desselben Meisters, den es lt. Urkunden noch gegeben haben muss, zu.

²²³ Zur wechselhaften Geschichte und Positionierung der einzelnen Altarelemente s. Pacher, *Altari tardogotici* (zit. Anm. 75), 1950, S. 58, sowie: Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 119-122

²²⁴ Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 119 (Kat.Nr. 18)

²²⁵ Schmölzer, *Fiera di Primiero*, in: Mitt. Der k&k Central-Comission 1900, S. 72

²²⁶ Atz, *Kunstgeschichte Tirols* (zit. Anm. 129), 1909, S. 572

²²⁷ Semper, *Verzeichnis der bedeutenderen Flügelaltäre*, in ders., *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 310

²²⁸ Rasmò, *Appunti sulla scultura* (zit. Anm. 129), 1938/40, S. 692ff., S. 703

Primiero anstellte, gilt eben jener als Urheber des Altares.²²⁹ Während Rasmò die Schreinfiguren als eigenhändige Arbeit des Meisters Narziss annimmt, versucht er für die flankierenden Reliefs eine Händescheidung nach Mitarbeitern und kristallisiert besonders einen Gehilfen heraus, der als Krippenmeister später mit dem Namen Hans Klocker identifiziert wurde.²³⁰ In der neueren Forschung hat man sich von dieser Annahme wieder distanziert.²³¹

Einflüsse

Die wenig individuell gestalteten Gesichter und der reiche, geknitterte Faltenwurf erinnern an Klocker, aus dessen schwäbisch-brixnerischen Umfeld auch Meister Narziss hervorgegangen ist.²³² Die ungewöhnliche Teilung des Schreins in mehrere Felder weicht von allen bekannten Tiroler Altären ab. Die Vertikalteilung führt dazu, dass die Mittelszene nur durch Zuhilfenahme eines hohen Sockels ins Zentrum des Bildfeldes gesetzt werden kann. Während der untere Teil somit seltsam leer erscheint, und der obere von einem stark architektonischen Baldachin ausgefüllt wird, sind die Figuren dicht gedrängt in den verbleibenden Platz hineingestellt. Keine szenische Interaktion, sondern Addition von Einzelbildwerken. Maria in ihrer gedrehten Haltung und die Positionierung der göttlichen Figuren sind der Anordnung des Pacher Altares ähnlich.

Bildprogramm

Der Schrein weist eine Teilung in drei vertikale Felder auf, von denen die zwei äußeren in vier Relieffelder mit Szenen aus dem Marienleben unterteilt sind (Verkündigung, Anbetung, Heimsuchung, Darbringung). Das mittlere Bildfeld beinhaltet die fast vollplastische Marienkrönung auf einem hohen Sockel vor reliefierten vorhanghaltenden Engeln.

Ikonographie

Maria kniet leicht gedreht zwischen den symmetrisch angeordneten Figuren der erhöht thronenden Gottvater und Gottsohn. Christus und Gottvater halten gemeinsam die Krone, in den freien Händen die Attribute Weltkugel und Zepter (Christus mit Weltkugel, Gottvater mit Zepter). Drei tuchtragende Engel im Hintergrund, zwei weitere drapieren Mariens Saum. Die göttlichen Figuren sind dem Betrachter zugewandt und präsentieren sich herrschaftsvoll-frontal, selbst die kniende Maria strahlt nicht Demut aus, sondern hat ihr Haupt bestimmt erhoben.

Literatur

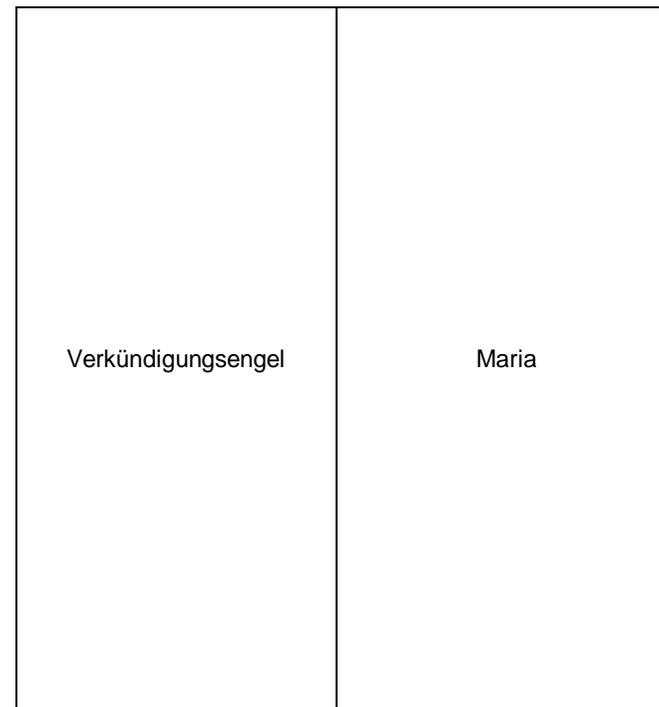
Schmölzer 1900, 69-81; Graus 1903, 159; Atz 1909, 572; Semper 1911, 310f.; Müller 1935, 100; Rasmò 1940, 692ff.; Rasmò 1941, o.A.; Mackowitz 1948, 74-75; Rasmò 1948 b, 692; Rasmò 1949 b, 42-44; Rasmò, 1950 b, 157; Mackowitz 1953, 38ff.; Fontana 1959, 126-129; Carli 1960, 114f.; Pacher 1960, 58; Scheffler 1967, 79, 83f.; Pacher/Chiusole 1972, 129; Ammann/Egg 1973, 83; Müller 1976, 37, Abb. 168-170, XXXV; Schindler 1978, 71, 245; Gattei/Mainardi/Pirovano/ Rasmò 1979, 247ff.; Rasmò 1979, 247, 324; Menapace 1982 25f.; Rasmò 1982, 118; Rasmò 1983, 115; Egg 1985, 248f.; Spada 1987, 714; Castelnuovo 1989, 71, 119-131; Andergassen 2007a, 129

²²⁹ Rasmò, *Appunti sulla scultura* (zit. Anm. 129), 1938/40, S. 692: Ähnlich wie im Völser Altar kommt es auch in diesem zu einer ungewöhnlichen Aufteilung des Schreins in einzelne Felder, sowie zu einer teilweisen Ausführung im Relief. Ein stilistischer Vergleich der Gesichter und der Haarpracht, sowie der analogen Gewandfalten, lässt dieselbe ausführende Hand erkennen.

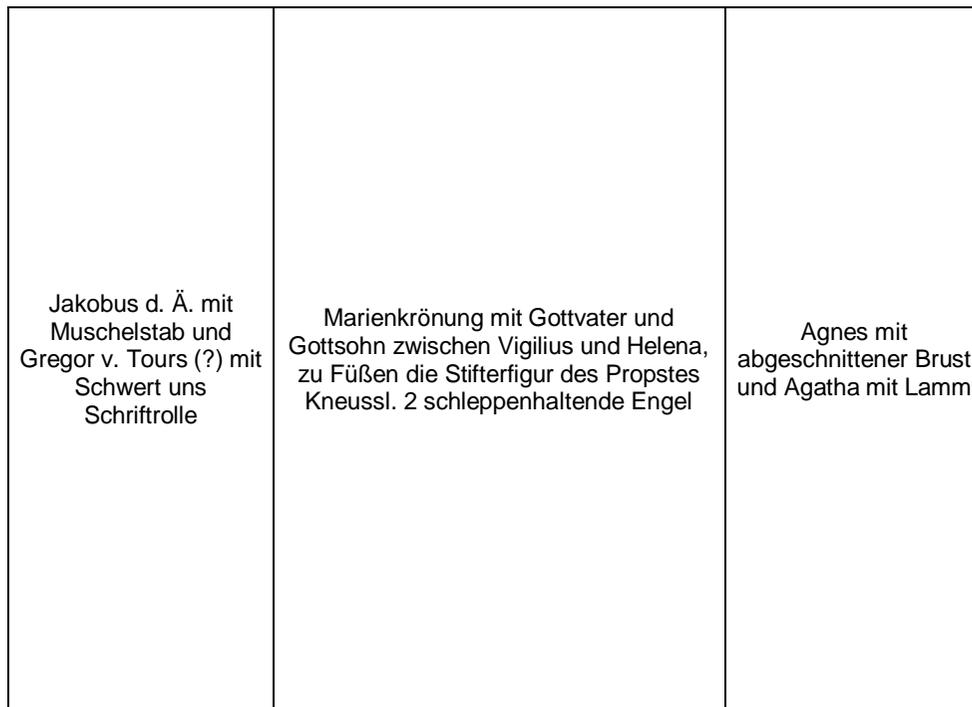
²³⁰ Ebenda (zit. Anm. 129), 1938/40, S. 702ff.

²³¹ Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 71

²³² Carlo Pacher, *Altari tardogotici* (zit. Anm. 75), S. 1950, S. 58; Mackowitz, *Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachers Tod*, Innsbruck 1958, S. 38; Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 249: Egg schießt nicht aus, dass sich die Gemeinsamkeiten zwischen Klocker und Meister Narziss auch nur auf die Kenntnis der Kupferstiche Martin Schongauers beschränken.



Schematische Darstellung 9: Vezzano geschlossen



Schematische Darstellung 8: Vezzano geöffnet

Schrein



Abbildung 68: Vezzano geöffnet



Abbildung 69: Vezzano geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Aus der Augustiner-Klosterkirche St. Anna in Sopramonte bei Trient (höchstwahrscheinlich Seitenaltar), befindet sich das Retabel heute im Diözesanmuseum Trient (Inv.Nr. 3068).²³³

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Der Schrein mit den zwei Flügeln ist erhalten, verloren sind einige Details (Krone der Maria, ihre linke Hand, Heiliggeisttaube), sowie zur Gänze die Predella und das Gesprenge. Im Jahr 1986 wurde eine Restaurierung mit Sicherung der teilweise noch originalen, aber schlecht erhaltenen Farbschicht durchgeführt; die älteren Ergänzungen der Krone und der Hand Mariens wurden entfernt.²³⁴

Maße

Maße in cm ²³⁵	Höhe	Breite
Gesamtmaße geöffnet	133	220
Schrein	133	110
Flügel	134	57

Datierung

Während die ältere Forschung²³⁶ das Werk übereinstimmend in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts wies, geht die jüngere Forschung aufgrund der im Schrein dargestellten Stifterfigur des Ulrich Kneussl von einer Entstehung kurz vor der Jahrhundertwende aus.²³⁷

Ausführende Werkstatt

In der Frühzeit allgemein einer Bozner Werkstatt zugeschrieben²³⁸, gilt aufgrund stilistischer und ikonographischer Vergleiche seit Rasmò²³⁹ die Urheberschaft des Meisters Narziss als gesichert.

Einflüsse

Die Nähe des streng ornamentalen Baldachinmaßwerks zu den Altären von St. Nikolaus in Klerant um 1484 und St. Johann in Mellaun um 1482, sowie zu Altären des Hans Klocker, bringt den Altar in Zusammenhang mit dem schwäbisch-brixnerischen Umfeld, was die Verkündigung der Flügelaußenseiten mit Reminiszenzen an den Schwaben Hans Multscher bestätigt.²⁴⁰

²³³ S. dazu ausführlicher Castri, in: Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 131 (Kat.Nr. 19): Nach einer wechselvollen Geschichte an verschiedenen Aufstellungsorten fand der Altar u.a. Platz in der kleinen Filialkirche St. Valentin und Vigilus und wurde 1970 ins Diözesanmuseum in Trient gebracht.

²³⁴ Primerano D. 8Hg.), *Catalogo del museo diocesano tridentino*, Trient 1996, S. 82

²³⁵ Ebenda S. 82

²³⁶ Graus, *Tirols altgotische Flügelaltäre* (zit. Anm. 112) 1903, S. 188f.; Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 312

²³⁷ Rasmò, *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950, S. 157: Kneussl war in den Jahren 1482-1500 Trientner Domprobst und Kirchherr von Sopramonte und gab 1497 die Restaurierung der Kirche in Auftrag. Anlässlich dieses Ereignisses dürfte der Flügelaltar von ihm gestiftet worden sein.

²³⁸ Wölzl, *Das Kirchlein S. Valentino in Agro bei Vezzano Süd-Tirol*, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission, XXVII (1901), S. 65; Atz, *Kunstgeschichte Tirols* (zit. Anm. 129), 1909, S. 570; Mackowitz, *Flügelaltäre der Bozner Schule* (zit. Anm. 1), 1948, S. 85

²³⁹ Rasmò, *Nuove acquisizioni* (zit. Anm. 106), 1950, S.157: Vergleiche des strengen Baldachins, des knittigen Faltenwurfs und des Typus der untersetzten bäuerlichen Figuren, sowie der Farbgebung mit den Altären aus Völs und Fiera di Primiero machen starke Übereinstimmungen ersichtlich; Meinungsverschiedenheiten der Forscher gibt es nur bezüglich eigenhändiger Ausführung oder Werkstattarbeit. S. dazu: Pacher, *Altari tardogotici* (zit. Anm. 75) 1960, S. 75

²⁴⁰ S. dazu weiter oben Kapitel "Meister Narziss".

Die Dreiteilung des Schreins mit Assistenzfiguren, die reliefierten Innenflügel, sowie die Hauptszene der Marienkrönung stellen den Altar in die Tradition des rund um Michael Pacher entstandenen Umfelds.

Der knittrige Faltenwurf der Gewänder und die Schattenzone unter dem nicht durchbrochenen Baldachin unterstreichen die unübersichtliche Wirkung der dicht gedrängten Gestalten. Die Faltenwürfe folgen nicht anatomischen Gesetzmäßigkeiten, sondern werden in einen ornamentalen Duktus aufgelöst. Der Schrein ist noch ganz dem mittelalterlichen *horror vacui* verpflichtet.

Bildprogramm

Im Schrein eine Marienkrönung mit Gottsohn und Gottvater flankiert von zwei Assistenzfiguren (vielleicht Hl. Vigilius und Helena). Vor dem männlichen Heiligen die kniende Stifterfigur des Ulrich Kneussl. Die Innenflügel zeigen links die hll. Jakobus d. Älteren Gregor von Tours (?), rechts die hll. Agnes und Agatha.²⁴¹

An den Flügelaußenseiten die Verkündigung, dargestellt in einem Innenraum mit Ausblicken.

Ikonomie

Die Krönung Mariae durch Gottvater und Gottsohn wird unmittelbar dicht flankiert von zwei Assistenzfiguren und dem knienden Stifter in vorderster Ebene. Die frontal kniende Maria hält ihre Hände im angedeuteten Betgestus, zwei Engel drapieren ihren Gewandsaum. Die zwei göttlichen Figuren mit Weltkugel und Szepter thronen erhöht hinter Maria und sind gerade dabei, ihr die Krone aufs Haupt zu setzen: dargestellt ist der Moment kurz vorher; die Krone war ursprünglich von Gottvater und Gottsohn in zentraler Position, knapp über dem Kopf Mariens, gehalten worden, wie heute noch die Fehlstelle an der Schreinwand ersichtlich werden lässt.

Die Anordnung der Figuren ist streng symmetrisch, alle Figuren – mit Ausnahme des Stifters im Profil – sind dem Betrachter frontal zugewandt. Die Heiliggeisttaube, die es in dieser ganz der Tradition entsprechenden Marienkrönung gegeben haben muss, befand sich wohl an zentraler Position oberhalb des Kopfes Mariens.

Literatur

Wölzl 1901, 64-68; Graus 1903, 188ff.; Reich 1904, 429-32; Casagrande 1905, 27ff., Kat.Nr. 154; Atz 1909, 570; Semper 1911, 312; Piscel-Fraschini 1935, 7; Mackowitz 1948, 85-88; Rasmø, 1950 b, 157; Mackowitz 1953, 43; Pacher 1960, 74ff.; Pacher/Chiusole 1972, 129; Gorfer 1977, 283, 291; Gattei/Mainardi/Pirovano/Rasmø 1979, 256; Rasmø 1979, 256ff., 324; Rasmø 1982, 124; Cappelletti, 1983, 59f.; Rasmø 1983, 116; Egg 1985, 251; Castelnuovo 1989, 71, 131, Kat.Nr. 19

²⁴¹ Über die Identifikation der Dargestellten gibt es Unstimmigkeiten. Vorgeschlagen wurden als linke Assistenzfigur auch der Hl. Uldarius von Augusta, als Außenfigur des linken Innenflügels Philippus: s. dazu auch Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, 131f.

6.1.1.11 Kaltern, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt (heute Brixen Diözesanmuseum)



Abbildung 70: Kaltern, Maria aus Krönungsgruppe (hte. Brixen Diözesanmuseum)

Provenienz/Aufstellungsort

Ehemals als Hochaltar für die Pfarrkirche in Kaltern hergestellt, befindet sich das erhaltene Fragment der knienden Maria heute im Diözesanmuseum Brixen.²⁴²

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Von dem Retabel ist - neben Teilen der gemalten Flügel mit drei Szenen aus dem Marienleben der Innenflügel und drei Passionsdarstellungen der Außenflügel - nur mehr die Figur der Madonna aus der Schreingruppe erhalten.²⁴³

Maße

Maße in cm ²⁴⁴	Höhe	Breite
Madonna	110	75

Datierung

Das Werk ist urkundlich gesichert um die Jahrhundertwende entstanden.²⁴⁵

Ausführende Werkstatt

Aus den erhaltenen Quittungen geht der in Brixen ansässige Hans Klocker als Meister hervor.²⁴⁶

²⁴² Scheffler, Hans Klocker (zit. Anm. 113), 1967, S.158: aufgrund der angegebenen Dimensionen darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Altar um den Hochaltar gehandelt haben muss.

²⁴³ Huter, *Archivalische Funde zur Südtiroler Kunstgeschichte*, in: Der Schlern, Bozen 1946, S.177: Zwei zum Altar gehörige Figuren der Hll. Valentin und Stephanus (?) sind mittlerweile verschollen und nur mehr im Foto erhalten.

²⁴⁴ Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S. 157

²⁴⁵ s. dazu ausführlicher: Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S.158

²⁴⁶ Scheffler, *Hans Klocker*, (zit. Anm. 113), 1967, S. 158

Einflüsse

Maria kniet mit gefalteten Händen auf einem leicht vorspringenden Sockel, der von ihrem in kunstvollen Schwüngen und eckigen Bodenfaltten darüber herabfallenden blauen Umhang teilweise bedeckt wird. Die kompakte Figur bezieht ihre Leiblichkeit weniger aus dem Körper, als vielmehr aus dem Gewand. Maria mit ihren roten Wangen scheint aus dem Leben gegriffen. Alles Idealisierende wird weggelassen zugunsten einer starken Erdverbundenheit, in der sich die Gläubigen wiedererkennen.

Bildprogramm

Durch die verloren gegangenen Teile kann über das Bildprogramm nur hypothetisch rekonstruiert werden. Scheffler²⁴⁷ nimmt dem etablierten Schema der Zeit entsprechend folgendes Programm an:

Gemalte Passionsszenen im geschlossenen Zustand, bei Öffnung ein Schrein mit der fast lebensgroßen Darstellung einer dreifigurigen Marienkrönung, gerahmt von Bildern aus dem Leben der Jungfrau.

Ikonographie

Nach Scheffler²⁴⁸ handelt es sich bei der frontalansichtigen Figur (rückseitig durchgehende Höhlung) um den Rest einer dreifigurigen Marienkrönung. Die Anordnung der Figuren ist etwa folgendermaßen denkbar: Maria kniet mittig zwischen den leicht erhöhten Figuren von Gottvater und Gottsohn, welche eben im Begriff sind, die Krönungshandlung zu vollziehen und ihr die Krone aufs Haupt zu setzen. Dafür spricht auch, dass Maria (noch) ein Tuch auf ihrem Kopf trägt. Die Frage nach der Präsenz von eventuellen Assistenzfiguren muss offen bleiben, ein dreiteiliger Schreinaufbau, wie er von Klocker in anderen Altären (z.B. Pinzon, Tramin) geschaffen wurde, ist denkbar. Anzunehmen ist auch die Heiliggeisttaube, die ebenso wie die verlorene Krone oberhalb des Hauptes Mariens schwebend vorstellbar ist.

Literatur

Atz 1909, 564, Abb.589 – Semper 1911, 298, 315 – Stiassny 1919, 98 – Müller 1940/45, 87 – Huter 1946, 177 - Rasmø 1949 b, 48, Nr. 148-151 – Müller 1950, 127, – Müller 1951, 50 - Scheffler 1967, 17-22, 157 - Egg 1985, 105-108 – Andergassen 2007 a, 121

²⁴⁷ Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S. 19f.

²⁴⁸ Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113). 1967, S. 19f.: Scheffler sieht die Aussparungen auf der Hinterseite des podestverhüllenden Mantelsaums als Indiz für die daran anschließenden, leicht erhöhten Sockel der zwei göttlichen Figuren.

6.1.1.12 Trient, San Marco (heute Gardolo, Pfarrkirche
Maria Heimsuchung)



Abbildung 71: San Marco Trient, heute Gardolo

Provenienz/Aufstellungsort

Die aus San Marco bei Trient stammende Gruppe bildete ursprünglich das Zentrum eines Altarretabels, dessen innere Flügel wahrscheinlich vier erhaltene Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben (heute im Castello del Buonconsiglio) bildeten.²⁴⁹

Restaurierungen/Erhaltungszustand

Die aus einem Block gearbeitete Marienkrönungsgruppe weist – nach der Entfernung späterer Übermalungen – große Teile der originalen Polychromie auf. Die Heiliggeisttaube und das Zepter Christi sind verloren.²⁵⁰

Maße

Höhe: 85 cm²⁵¹

Datierung

Die Gruppe dürfte um die Jahrhundertwende entstanden sein.²⁵²

Ausführende Werkstatt

Die Gruppe ist kompakt mit geschlossenem Umriss, die voluminösen Körper, die tief unterschnittenen Faltenwürfe und das ovale Antlitz Mariens mit der hohen runden Stirn lassen auf eine Urheberschaft Klockers schließen.²⁵³

²⁴⁹ Dal Prà, *Hans Klocker*, in: Castelnovo/de Grammatica (Hg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* (Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio Trient) Trento 2002, 624 (Nr. 83): Ursprünglich aus dem Augustinerkonvent S. Marco stammend, wurde die Gruppe 1843 aufgrund eines testamentarischen Nachlasses nach Gardolo gebracht.

²⁵⁰ Ebenda (zit. Anm. 249), 2002, Kat.Nr. 84 S. 626 ff.; Castelnovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 136ff.

²⁵¹ Dal Prà, *Hans Klocker* (zit. Anm. 249), 2002, S. 626 ff. und Castelnovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 136ff.

²⁵² Dal Prà, *Hans Klocker* (zit. Anm. 249), 2002, S. 626 ff. und Castelnovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 136ff.

Einflüsse

Große Ähnlichkeit in der Anordnung der Figuren besteht zur Krönungsgruppe des Meisters Leonhard aus Feldthurns (heute Diözesanmuseum Brixen, Abb. 56). Die erhaltenen Flügelreliefs weisen Analogien zu jenen des Völser Altares von Meister Narziss auf.²⁵⁴

Bildprogramm

Der Altar ist bis auf die erhaltenen Flügelreliefs mit Szenen aus dem Marienleben verloren.

Ikonographie

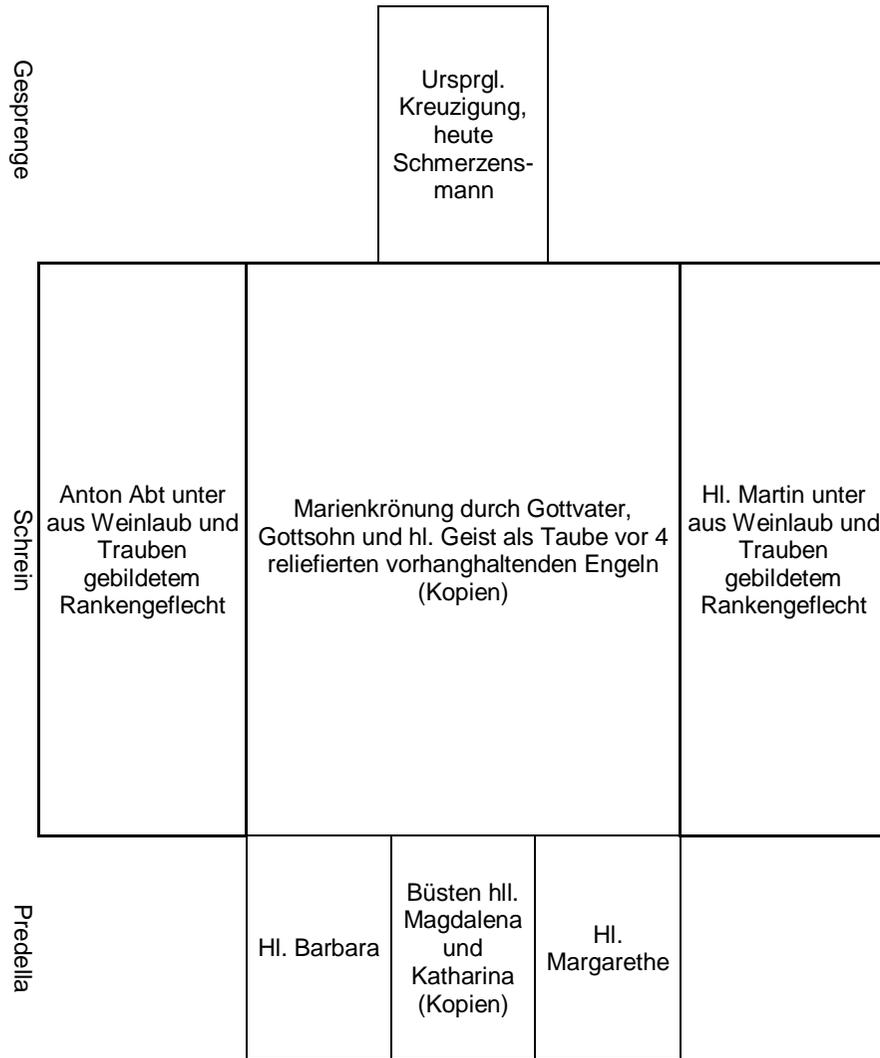
Die Komposition der Figuren ist symmetrisch, Gottvater und Gottsohn mit ihren Attributen thronen erhöht isokephalisch hinter der knienden Maria, die in einem leicht angedeuteten Schwung zwischen den Figuren integriert ist. Die Krönung ist bereits vollzogen, die kleine Krone Mariens wird durch einen von den göttlichen Figuren gehaltenen Strahlenkranz evidenziert. Fraglich bleibt, ob dies tatsächlich der ursprünglichen Situation entspricht, oder eine spätere Ergänzung und Variation der (verlorenen) Krone ist (die ursprüngliche Anordnung wäre ähnlich der Krönung Meister Leonhards aus Feldthurns denkbar).

Literatur

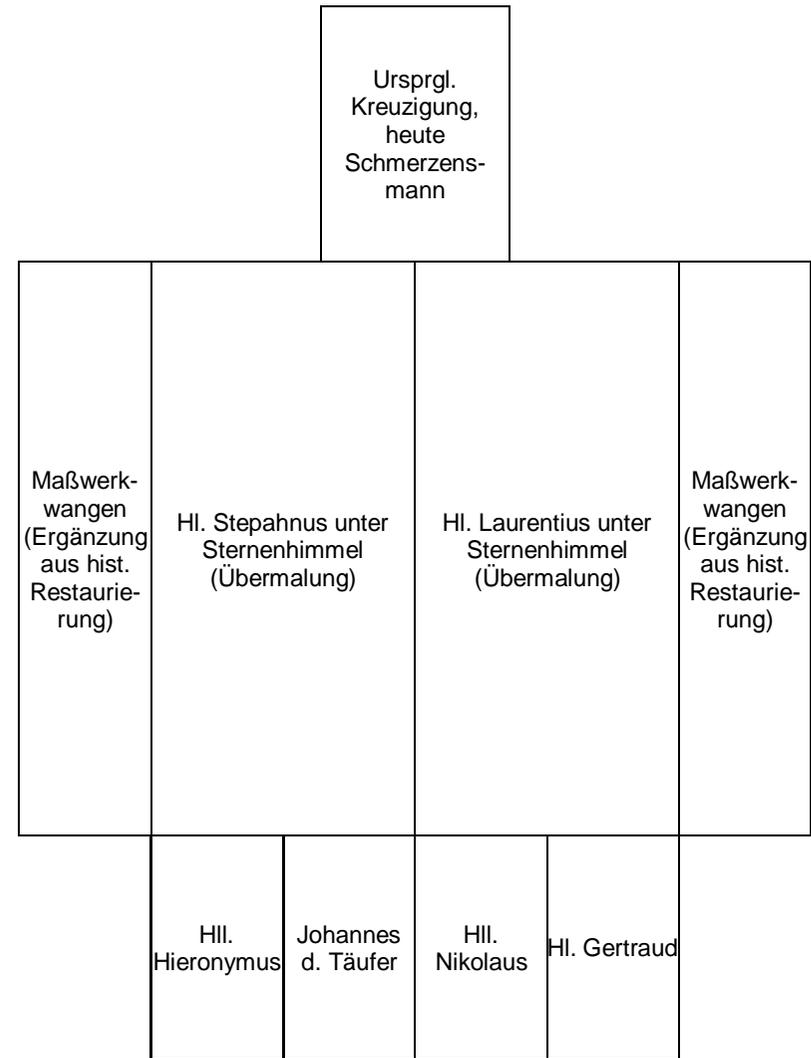
Castelnuovo 1989, 136 und 141 - Dal Prà-Ianes 1999 - Dal Prà 2002

²⁵³ Castelnuovo, *Imago Lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 136

²⁵⁴ Dal Prà Dal Prà, *Hans Klocker* (zit. Anm. 249), 2002, S. 626 ff. und Castelnuovo, *Imago lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 136



Schematische Darstellung 10: Dreikirchen geöffnet



Schematische Darstellung 11: Dreikirchen geschlossen



Abbildung 72: Dreikirchen geöffnet

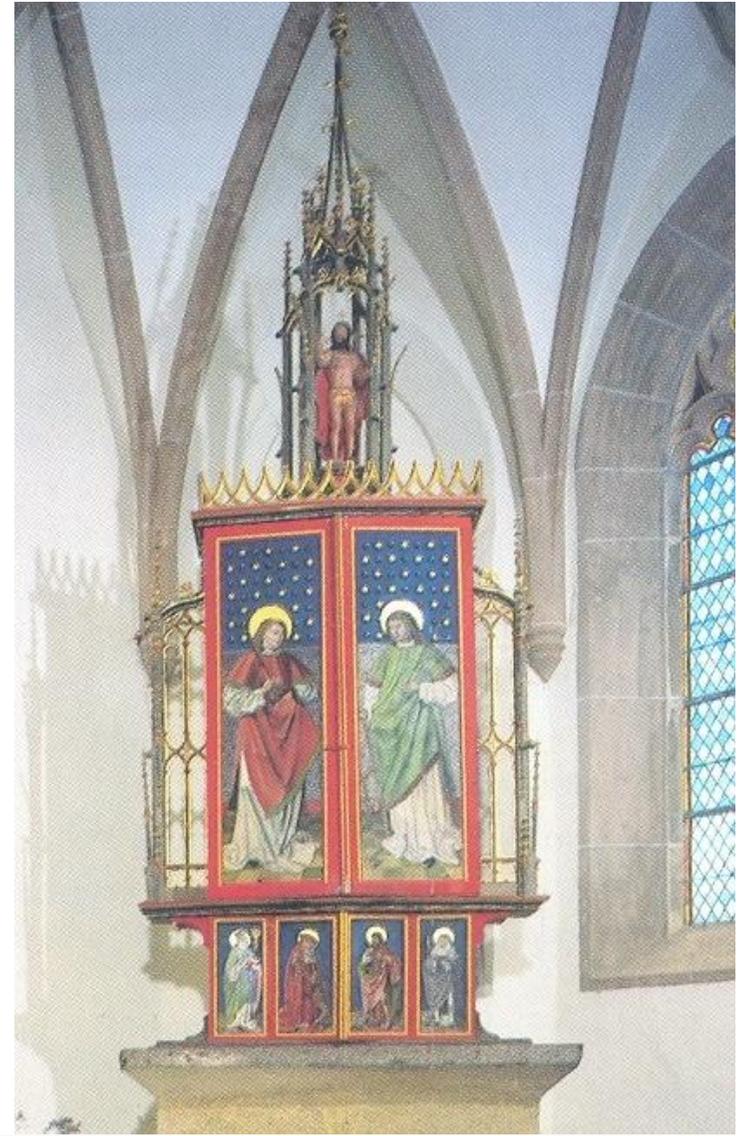


Abbildung 73: Dreikirchen geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Die um 1500 als Antoniuskapelle bezeugte Kirche ist Teil des auf eine heidnische Kultstätte zurückgehenden Ensembles von drei Kirchen. Nach der Zerstörung durch eine Steinlawine wird die Kirche wieder aufgebaut und der Einsiedlerheiligen St. Magdalena geweiht.²⁵⁵ Das auf einer steinernen Mensa ruhende Retabel befindet sich an seinem ursprünglichen Aufstellungsort als Hochaltar.

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Gestohlene Teile (vier tuchhaltende Engel, zwei Predellabüsten) des gut erhaltenen Altares wurden durch Kopien ersetzt, die Gemälde der Außenflügel sind teilweise übermalt. Der einteilige Gesprengetabernakel mit Schmerzensmann ist eine spätere Ergänzung, ebenso wie die seitlichen Maßwerkwangen.²⁵⁶

Maße²⁵⁷

Maße in cm	Höhe	Breite	Tiefe
Gesamtmaße geöffnet	250	240	23
Schrein	180	120	23
Schreinflügel	180	60	4
Predellenschrein	60	65	23
Predellenflügel	60	32	4

Datierung

Der Altar wird allgemein in die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende datiert.²⁵⁸

Ausführende Werkstatt

Während der Altar früher in einen Zusammenhang mit Wolfgang Asslinger, dem Meister des Heiligenbluter Hochaltars, gebracht wurde²⁵⁹, wird seit Egg ein Klocker-Schüler, der nach dessen Tod in der Werkstatt Stürhofers tätig war, als Urheber angenommen.²⁶⁰

Einflüsse

Der Altar weist in seiner symmetrisch-statuarischen Komposition und der Volkstümlichkeit der Figuren Ähnlichkeiten mit dem Altar in Saubach auf. Hier fehlen jedoch die Assistenzfiguren, die Marienkrönung nimmt die gesamte Schreinbreite ein und erzeugt so, trotz der geringen Ausmaße, eine monumentale Wirkung. Nach hinten und auf den Seiten wird die Krönungsgruppe von vier tuchhaltenden Engeln eingerahmt, ein Motiv, das auf den Multscher Altar in Sterzing zurückgeht und z.B. auch im Grieser Pacher Altar zur Anwendung kommt.

²⁵⁵ Deininger, *Über die drei Kirchen in Dreikirchen* 1895, S. 109-111

²⁵⁶ Andergassen, *Kunst in Dreikirchen* 1999, S. 36

²⁵⁷ Circa-Angaben: Maße basieren auf eigenen Messungen

²⁵⁸ Weingartner, *Kunstdenkmäler in Südtirol Band. 1* (zit. Anm. 204), 1991, S.398; Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S. 79; Scheffler datiert den Altar aufgrund der dargestellten Kleidung auf kurz nach 1500; Andergassen, *Kunst vor Ort*, Bozen 2002, S.96; Andergassen geht, älteren Autoren folgend, von einer Datierung um 1510 aus, s. dazu auch Graus, *Tirols altgotische Flügelaltäre* (zit. Anm. 112), 1903, S. 25

²⁵⁹ Vor dem Bekanntwerden des Künstlernamens Klocker wurden die Altäre des Klockerkreises i.a. dem Meister Wolfgang Asslinger zugeschrieben: Semper, in: *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1991, S. 308f.: Semper differenziert diese Annahme und schreibt den Altar einem Schüler oder Nachfolger Asslingers zu; Mackowitz, *Heiligenbluter Hochaltar* (zit. Anm. 232), 1953, S. 39f: Mackowitz bestätigt das Übereinstimmen bestimmter Grundmerkmale, sowie Ähnlichkeiten in der Motivik, begründet dies aber im Zeitgeist.

²⁶⁰ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 121; Andergassen, *Kunst vor Ort* (zit. Anm. 258), 2002, S. 161

Bildprogramm

Im Schrein eine dreifigurige, von Rankenwerk gerahmte Marienkrönung mit Heiliggeisttaube und tuchhaltenden Engeln, an den Innenflügeln die hll. Antonius Abt und Martin. Der abschließende, schwach in drei Bögen angedeutete Baldachin spannt sich flächig-vegetabil über die Figuren.

Predellenschrein: vollplastische Büsten der hll. Magdalena und Katharina²⁶¹, Flügelreliefs der hll. Barbara und Margarethe.

Im geschlossenen Zustand Malereien der hll. Stephanus und Laurentius, am Predellenschrein die hll. Hieronymus, Johannes d. Täufer, Nikolaus und Gertrude von Nivelles.

Die ursprünglich dreiteilige Altarbekrönung wurde im Zuge der historistischen Restaurierung von einer einteiligen mit Schmerzensmann ersetzt. An der Rückseite des Schreins grünes Rankenwerk mit späteren, von Gläubigen eingefügten Eintragungen.

Ikonographie

Die Marienkrönung ist frontal und streng symmetrisch dargestellt: Maria kniet dem Betrachter zugewandt mit gefalteten Händen zwischen Gottvater und Gottsohn, die leicht erhöht hinter ihr auf einem Stufenpodest thronen. Gottvater mit Weltkugel wird durch Christus mit Zepter gespiegelt.

Die Heiliggeisttaube schwebt mit ausgebreiteten Flügeln mittig oberhalb der Szene.

Dargestellt ist der Moment kurz nach der eigentlichen Krönung: Maria trägt die Krone bereits auf ihrem Haupt, während Gottvater und Gottsohn noch ihre rechten Hände daran legen.²⁶² Die Figuren sind isoliert voneinander, Christus hält seinen Blick versunken auf die Krone Mariens, der in Richtung des Betrachters gehende Blick Gottvaters verliert sich in der Leere. Einziges verbindendes Element ist die Geste der Berührung der Krone.

Die Darstellung wirkt repräsentativ und unbewegt, die Figuren verharren in einer stabilen Position.

Literatur

Deininger 1895 – Atz/Schatz 1905 - Graus 1903, 25 - Semper 1911, 301-310 – Müller 1935, 52f. - Mackowitz 1953, 39ff. - Ringler 1957, 75f. – Radke 1961, 202-205 - Scheffler 1967, 79-81 - Egg 1985, 121ff. – Weingartner 1998, 398-400 – Andergassen 1999 – Andergassen 2002 b, 96

²⁶¹ Während Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 121 die Meinung vertritt, dass diese nicht zum ursprünglichen Altar gehörten, geht Andergassen, *Kunst vor Ort* (zit. Anm. 258), 2002, S. 161 davon aus, dass sie zum Originalbestand gehörten (heute in Kopie).

²⁶² In Vergangenheit war die Krone noch anders angebracht, wie ältere Fotos zeigen: die Krone wird von den göttlichen Figuren knapp oberhalb des Kopfes gehalten, s. Abb. bei Graus, *Tirols altgotische Flügelaltäre* (zit. Anm. 112), 1903, S. 25; bzw. Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 308

Gesprenge	Maria	Christus	Johannes		
Schrein	Hl. Ägydius oder Leonhard	Diözesanpatron Ingenuin	Marienkrönung durch Gottvater, Gottsohn und Hl. Geist als Taube	Diözesanpatron Albuin	Hl. Agatha oder Genoveva
Predella	Hl. Barbara	Hl. Martin und Bischof (Kopie)		Hl. Katharina	

Schematische Darstellung 12: Saubach geöffnet

Maria	Christus	Johannes
Ölberg		Geißelung
Kreuztragung/ Schweißstuch		Grablegung
Hl. Stephanus	Verkündigung	Hl. Laurentius

**Schematische Darstellung 13: Saubach
 geschlossen**



Abbildung 74: Saubach geöffnet



Abbildung 75: Saubach geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Die an der ehemaligen „Kaiserstraße“, einer vom 8. bis 13. Jahrhundert stark frequentierten Durchgangsstraße, liegende Filialkirche, gehörte zum Bistum Brixen mit seinen Stadtpatronen Hll. Ingenuin und Albuin (Festtag am 5. Februar). Eine erste Erwähnung findet die Kirche im Jahr 1389, sie dürfte aber bereits viel früher bestanden haben. Der heutige Bau geht auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück.²⁶³

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Der vollständig erhaltene Hochaltar bildet mit zwei kleineren gotischen Seitenaltären, die ebenfalls mariologischen Themen gewidmet sind, das Originalensemble der Kirche.²⁶⁴ Einzelne, in den 1970er Jahren gestohlene Figuren (zwei Predellabüsten und Engel der Trennpfeiler im Hauptschrein), wurden durch Kopien ersetzt und so die ursprüngliche Aufstellung wieder hergestellt.²⁶⁵ 1988-1990 wurde der Hochaltar restauriert und das Gesprenge erneuert.²⁶⁶

Maße

Maße in cm ²⁶⁷	Tiefe	Höhe	Breite
Schrein	28	200	160
Schreinflügel	4	200	80
Predellenschrein	28	72	78
Predellaflügel	4	72	39

Datierung

Die Entstehungszeit des Altares ist im ersten Jahrzehnt nach 1500 anzusetzen.²⁶⁸

Ausführende Werkstatt

Während die ältere kunsthistorische Forschung unter Semper den Altar noch der Werkstatt des Wolfgang Asslinger, bzw. dem Meister von Heiligenblut zuschrieb²⁶⁹, wurden in jüngerer Zeit die Zusammenhänge mit dem Brixner Raum und der Klocker-, bzw. Stürhofer-Werkstatt herausgearbeitet.²⁷⁰ Seit Egg wird die Stürhofer-Werkstatt als Urheber betrachtet, dessen Inhaber Nikolaus Stürhofer vermutlich für die Visierung, als auch für die Malereien verantwortlich war.²⁷¹

Einflüsse

Die Dreiteilung des Hauptschreins in eine zentrale Gruppe und flankierende Kirchenpatrone erinnert an den Judenburger Altar, oder an den Pacher Altar in Gries.

²⁶³ Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 1* (zit. Anm. 204), 1998, S.395; Lamentani-Virdis/Pietrogiouvanna, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 110), 2002, S.187

²⁶⁴ Andergassen, *Kunst vor Ort* (zit. Anm. 256), 2002, S. 160: Über mehrere Jahre wurden die drei Altäre im Brixner Diözesanmuseum verwahrt und 1949 wieder an ihren Ursprungsort zurückgeführt

²⁶⁵ Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 1* (zit. Anm. 204), 1998,, S.396

²⁶⁶ Gruber K., *Monumenta Sacra*, Bozen 2006, S. 57

²⁶⁷ Laut eigenen Messungen, es handelt sich hierbei um Circa-Angaben.

²⁶⁸ Scheffler, *Hans Klocker* (zit. Anm. 113), 1967, S. 80: Scheffler nimmt aufgrund des Vergleichs mit Dreikirchen und der organischeren Maßwerkgestaltung eine knapp spätere Entstehungszeit des Altars um ca. 1510 an.

²⁶⁹ Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 301: Semper basiert seine Zuschreibung auf der Ornamentik und auf den Typen. Seiner Überlegung liegt jedoch nicht die direkte Betrachtung, sondern ein Foto zugrunde.

²⁷⁰ Mackowitz, *Spätgotische Flügelaltäre* (zit. Anm. 1), 1948, S.83: Der Autor schreibt das Retabel einem Schüler Klockers zu.

²⁷¹ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 186

Wie im Pinzoner Klocker-Altar oder im Grieser Pacher-Altar findet sich auch hier eine in der Schreinmitte nach hinten ausgebaute trapezförmige Stellfläche. Die Figuren erhalten so größeren Raum für die Aufstellung, ein Kunstgriff, der in der Tiroler Altararchitektur eher selten auftritt. In seiner – durch die symmetrische Anordnung der Figuren erzeugten - strengen Wirkung geht der Altar auf traditionelle Retabel zurück, in denen meist drei oder fünf Figuren nebeneinander im Schrein Aufstellung finden.

Bildprogramm

Im Schrein eine fast vollplastische Marienkrönungsgruppe, mit in der Mitte frontal kniender Maria, gesäumt von den leicht erhöht symmetrisch thronenden Gottvater und Gottsohn und überfangen von der Heiliggeist-Taube unter einem dreiteiligen Baldachin. Flankierend, unter zwei Einzelbaldachinen und getrennt durch schlanke Pfeiler, die zwei Kirchenpatrone Ingenuin und Albuin im Bischofsornat.

Die Innenflügel mit zwei – gegenüber dem Hauptgeschehen größer wiedergegebenen - Reliefs eines männlichen (Ägydius oder Leonhard) und einer weiblichen Heiligen (Genoveva oder Agatha)²⁷².

Im Predellenschrein zwei Büsten des hl. Martin und eines Bischofs (Kopie). Die Flügelinnenseiten im Relief mit den Hll. Barbara und Katharina.

Im geschlossenen Zustand Malereien mit Ölberg, Geißelung, Kreuztragung und Grablegung, an der Predella die Verkündigung, flankiert von den zwei Erzmärtyrem Laurentius und Stephanus.

Ikonographie

Dargestellt ist der Moment kurz bevor Christus seiner Mutter die Krone beidhändig auf das Haupt setzt. Gottvater erhöht seine rechte Hand im Segensgestus, in der linken die Weltkugel. Einziges verbindendes Element der durch keinerlei Beziehung untereinander charakterisierten Figuren ist die Krone, die Gottsohn und Gottvater in versunkener Kontemplation und statischer Teilnahmslosigkeit betrachten.

Die streng symmetrisch angeordneten Figuren nutzen den Tiefenraum der Mittelnische, bleiben aber innerhalb ihrer von der Schreinarchitektur klar vorgegebenen Grenzen, was den Eindruck der hermetischen Abriegelung der Krönungsszene verstärkt. Die vorherrschende Vergoldung unterstreicht die monumentale Wirkung.

Literatur

Paukert 1895, 3, Blatt 3 - Semper 1911, 301f. – Mackowitz 1948, 83-85 – Scheffler 1967, 79-81 - Ammann/Egg 1973, 25ff. - Egg 1985, 121ff., 186 – Andergassen 2002 b, 16 – Lamentani-Virdis/Pietrogiiovanna 2002 - Gruber 2004 a - Weingartner 1988, 395 –Gruber 2006, 57

²⁷² Aufgrund der nicht leicht zuordenbaren Attribute gibt es Unsicherheiten in der Identifizierung, s. dazu Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 1* (zit. Anm. 204), 1998, S. 397; Andergassen, *Kunst vor Ort* (zit. Anm. 258), 2002, S. 160

6.1.1.15 Mölten, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt



Abbildung 76: Pfarrkirche Mölten

Provenienz/Aufstellungsort

Die Kirche bestand bereits in romanischer Zeit und erhielt um die Jahrhundertwende zum 15. Jahrhundert einen neuen Hochaltar (Weihe 1498). Aus diesem Flügelretabel stammt die Marienkrönungsgruppe, die sich heute, gemeinsam mit barocken Seitenstatuen, in einem neugotischen Altaraufbau von 1860 integriert zeigt.²⁷³

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Die Figuren sind neueren Übermalungen unterzogen worden.²⁷⁴

Maße: K.A.

Datierung

Der Altar wird aufgrund des Weihedatums um 1500 datiert.²⁷⁵

Ausführende Werkstatt

Bereits Semper²⁷⁶ schreibt die Gruppe einer Bozner Werkstatt zu, Egg²⁷⁷ folgt ihm in dieser Annahme.

Einflüsse

Die Gruppe weist in ihrer blockhaften Gestaltung und den Faltenwürfen schwäbische Einflüsse auf. Die saumtragenden Engel finden sich bereits am Grieser Pacheraltar, sie sind hier jedoch stark in den Hintergrund gedrängt und werden von den Gewandfalten fast versteckt.

²⁷³ Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 182-184; Andergassen, *Kirchen in Mölten*, Lana 1993, S.5ff.

²⁷⁴ Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 184

²⁷⁵ Weingartner, *Kunstdenkmäler Südtirols Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 182: Weihe des Hochaltars 1489

²⁷⁶ Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1991, S. 319: er beschreibt die Gruppe als „Flügelaltar der Bozner Schule des 16. Jh. unter Pacherschens Nachwirkungen“.

²⁷⁷ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S.251ff.: Egg versucht die Zuschreibung zu konkretisieren und nennt als Urheber – ohne weitere Bestimmungen - einen Bozner Maler Marx.

Bildprogramm

Der Altar ist verloren.

Ikonographie

Maria kniet in der Mitte, Gottvater und Gottsohn sitzen auf zwei getrennten, schlichten Thronbänken auf gleicher Höhe. Die Krönung erfolgt symmetrisch, beide Gottesfiguren haben eine Hand an die Krone Mariens gelegt, die Heiliggeisttaube darüber schwebend. Gottvater ist im strengen Profil wiedergegeben, Christus im Dreiviertelprofil. Saumtragende Engel drapieren das Gewand Mariens. Die Figuren sind kaum tiefenräumlich gestaffelt, sondern bleiben in der Ebene verhaftet (Neuaufstellung).

Literatur

Atz 1909, 579 - Semper 1911, 319 - Egg 1985, 251ff. - Weingartner 1991, 184 - Andergassen 1993, 7f.

6.1.1.16 Roda di Ziano (heute Diözesanmuseum Trient)



Abbildung 77: Gottsohn und Gottvater

Provenienz/Aufstellungsort

Die genaue Herkunft der Skulpturen kann nicht geklärt werden, da die St. Anna Kirche in Roda di Ziano, aus der diese Figuren stammen, erst im 18. Jahrhundert erbaut wurde. Seit geraumer Zeit befinden sich die Figuren im Diözesanmuseum in Trient. Die Größe der Figuren und die fast vollplastische Ausführungsweise lassen davon ausgehen, dass es sich bei den Figuren um die Überreste eines Flügelaltarschreins mit Marienkrönung handelt.²⁷⁸

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Erhalten sind nur die zwei ihrer Polychromie beraubten und von Insekten befallenen Figuren Gottvaters und Gottsohns. Körperextremitäten wie Hände und Zehen fehlen vollständig bis auf die rechte zum Segensgestus erhobene Hand Gottvaters, von der nur einige Finger abgebrochen sind. Die Attribute sind ebenfalls verloren.²⁷⁹

Maße

Maße in cm ²⁸⁰	Höhe
Gottvater	105
Christus	97

Datierung

Der nackte Oberkörper Christi, ein ikonographisches Detail, das erst in den Anfangsjahren des 15. Jahrhunderts zu einem Durchbruch kam, lässt auf eine Entstehung in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts schließen.²⁸¹

Ausführende Werkstatt

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes sind konkrete Werkstattzuschreibungen schwierig.

²⁷⁸ Castelnuovo, *Imago Ligna* (zit. Anm. 121), 1989, 82

²⁷⁹ Ebenda (zit. Anm. 121), 160

²⁸⁰ Ebenda (zit. Anm. 121), 160

²⁸¹ Ebenda (zit. Anm. 121), 160

Rasmo²⁸² schreibt sie allgemein einem Kreis von in der Zone rund um Tesero entstandenen Skulpturen zu; Egg²⁸³ sieht die Figuren dem Altar von Segonzano, und somit Jörg Arzt, nahestehend. Castelnovo²⁸⁴ geht davon aus, dass es sich bei dem Altar um ein Importprodukt aus dem Wirkungskreis des Jörg Syrlin und des Erasmus Grasser handelt.

Einflüsse

Während Rasmo²⁸⁵ und Egg²⁸⁶ allgemein die schwäbischen Einflüsse der Figuren herausarbeiten, sieht Castelnovo²⁸⁷ die Figuren in stilistischer Nähe zu Nürnberger und Wiener Skulpturen. Schütz²⁸⁸ beschreibt die Komposition als von Meister Narziss abhängig, während Gesichtsausschnitt und Faltenwurf auf Jörg Arzt verweisen.

Bildprogramm

Bei dem Altar handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Marienkrönungsaltar; das rahmende Bildwerk ist verloren.

Ikonographie

Die göttlichen Figuren thronen auf zwei getrennten Sockeln mit beiderseits ausgeprägten Thronwangen. Die Anordnung der Figuren kann nur hypothetisch erfolgen: Aufgrund der Körperhaltung und der erhaltenen Arm-Ansätze ist anzunehmen, dass Christus allein die Krönung durchgeführt hat, während Gottvater den Segensgestus über dem Haupt Mariens ausführt, in der Linken die Weltkugel. Maria kann man sich in der Mitte kniend vorstellen. Ungeklärt muss bleiben, ob sie dem Betrachter frontal zugewandt war.

Eine Auffälligkeit zeigt die Figur Gottvaters, deren geöffneter Mund ein Loch aufweist.

Literatur

Schütz 1972, 73f. - Rasmo 1982, 130 - Egg 1985, 409 - Castelnovo 1989, 82 und 160ff.

²⁸² Rasmo, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trient 1982, S. 130

²⁸³ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 409

²⁸⁴ Castelnovo, *Imago Lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 160

²⁸⁵ Rasmo, *Storia dell'arte* (zit. Anm. 282), 1982, S. 130

²⁸⁶ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 409

²⁸⁷ Castelnovo, *Imago Lignea* (zit. Anm. 121), 1989, S. 160: konkret sieht er verwandte Elemente mit einem Kruzifix des Veit Stoss um 1505-10 (heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg) und mit dem sog. Wiener Töpferaltar um 1515 (heute in St. Helena in Baden bei Wien)

²⁸⁸ Schütz, *Kunsttopographische Studien zur spätgotischen Plastik im Trentino*, Dissertation Innsbruck, 1972, S. 73



Abbildung 78: Lana geöffnet



Abbildung 79: Lana geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Die bereits ins frühe Mittelalter zurückgehende, dem Deutschen Orden inkorporierte Kirche, wurde im ausgehenden 15. Jahrhundert einheitlich neu erbaut und 1492 geweiht. Der Altar befindet sich am ursprünglichen Aufstellungsort als Hochaltar, nachdem ein Abbruch im späten 18. Jahrhundert durch das Eingreifen der Bauernschaft verhindert werden konnte.²⁸⁹

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Eingriffe der Restaurierungen von 1826 (größtenteils neue Fassung) und 1899 (Ausbesserung der Vergoldung) wurden bei der letzten Restaurierung 1990 weitgehend zurückgenommen. Die aus Lindenholz gefertigten und teilweise durch Zirbelholz ergänzten Schreinskulpturen tragen nur noch Reste der ursprünglichen Vergoldung. Verloren sind die Heiliggeisttaube aus der Marienkrönung, ein Engel (heute von einer Kopie ersetzt), sowie Teile des Ornamentwerks. Entgegen älterer Annahmen gibt es keine Hinweise auf die Existenz von Schreinwächtern. Die Predella ist durch den barocken Tabernakel einbaue verändert, in ihren ursprünglichen Maßen aber erhalten. Das ehemalige Predellenmittelstück (Marien Tod) konnte bei der letzten Restaurierung des Altares aufgrund der Umrisszeichnung in Muri Gries bei Bozen ausgemacht werden.²⁹⁰

Maße

Maße in cm ²⁹¹	Breite	Höhe	Tiefe
Gesamtmaß geöffnet	670	1270	87(inkl. Nischen)
Schrein	335	485	87
Schreinflügel	167	475	13,5
Predella	371	165	109,5
Gesprenge	323	658	
Marienkronung	83	100	58
Gnadenstuhl	78	160,5	55,5

Mit 12,7 m Höhe ist dies der größte erhaltene Altar Tirols.

Datierung

Die Datierung des Altares ist durch den 1503 geschlossenen Vertrag²⁹² gesichert, der eine Zeitspanne von acht Jahren für die Errichtung vorsah. Anzunehmen ist jedoch, dass der Altar bereits um 1510 zur Aufstellung gelangte, da die Flügelbilder um 1508 geschaffen wurden.²⁹³

Ausführende Werkstatt

Der Auftrag wurde an Hans Schnatterpeck vergeben, der mit seiner großen Werkstatt in der Lage war, diesen Auftrag zu meistern. Namentlich bekannt sind Werkstattmitarbeiter wie die

²⁸⁹ Kahnsitz/Bunz, *Schnitzaltäre* (zit. Anm. 32), 2005, S. 276

²⁹⁰ Engl/Hofer/Volgger, in: Egg, *Der Schnatterpeckaltar in Niederlana*, Lana 1995, S. 27, 89f., 95-105: Am Schwert des Hl. Paulus und in der Nische der Marienkrönung finden sich Inschriften, die im Zuge der Restaurierungen angebracht wurden.

²⁹¹ Ebenda (zit. Anm. 290), S.106f.

²⁹² s. dazu im Anhang „Der Vertrag des Schnatterpeck-Altars in Lana“

²⁹³ Egg, *Der Schnatterpeckaltar* (zit. Anm. 290), 1995, S. 25

Bildschnitzer Bernhard Härpfer, Hanns Peisser und Michael Häberlein, sowie der Fassmaler Gabriel Magensteiner und der Tischlergeselle Sixt.²⁹⁴

Die Händescheidung am Altarwerk ist schwierig; prinzipiell können die Skulptur betreffend zwei Hauptmeister unterschieden werden (obere und untere Schreinzone). Es ist jedoch anzunehmen, dass keiner von diesen beiden Schnatterpeck persönlich war, der die Entwurfzeichnung zum Altar lieferte.²⁹⁵

Die Malereien der Außenflügel sind dem zur Entstehungszeit des Altares in Meran verweilenden Maler und Dürerschüler Hans Schäufolein zuzuschreiben.²⁹⁶

Einflüsse

Ungewöhnliche, in der Altararchitektur des 14. Jahrhunderts noch weiter verbreitete und im 15. Jahrhundert nur mehr selten angewandte Zweiteilung des Schreins (s.a. Altar aus Völs des Meister Narziss, Abb. 80).



Abbildung 80: Völs am Schlern, Pfarrkirche



Abbildung 81: Latsch, Lederer-Altar

Die statuarische Ruhe der in sich gekehrten Gestalten erinnert an Multschers Figuren des Sterzinger Altares.

Der Altar weist eine Besonderheit auf, die eine rückseitige Öffnung der beiden Schreinetagen gestattet und so die Möglichkeit bietet, die Hauptbilder inszenatorisch zu hinterleuchten. Während vergleichbare hinterfensterte Beispiele aus anderen Gegenden (z.B. Altar von

²⁹⁴ Garber, *Der Hochaltar von Lana bei Meran*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 7, Wien 1930, S. 95ff.

²⁹⁵ Ammann/Egg, *Spätgotik in Tirol* (zit. Anm. 70), 1973, 88/89

²⁹⁶ Schnatterpeck verpflichtete den Maler, der sich bereits durch andere Werke verdient gemacht hatte zu dieser Aufgabe, s. dazu: Oberegelsbacher, *Zur Auffindung des Malers der Altartafeln in Niederlana*, in: Der Schlern, Bozen 1964, S. 139; sowie: Weih-Krüger, *Hans Schäufolein*, Nürnberg 1986, S. 153-169. Am Torbogen der Geißelung der Flügelaußenseiten befinden sich zwei gekreuzte Schaufeln, die Signatur Schäufoleins: Engl/Hofer/Volgger, in: Egg, *Der Schnatterpeckaltar* (zit. Anm. 290), 1995, S. 101

Creglingen) diese Form der Lichtregie statisch anwenden, bietet der Altar von Lana zum ersten Mal in Tirol diese Technik in variabler Form.²⁹⁷

Insgesamt wird der Schrein dominiert von einer faltenreichen, in ihrer Wirkung malerischen Bewegtheit. Die Figuren sind volkstümliche, fast derbe Gestalten.

Bildprogramm

Der horizontal geteilte Schrein zeigt in der unteren Hälfte den Gnadenstuhl mit Engeln und Leidenswerkzeugen (ein seltenes Motiv, s. z.B. Lederer Altar in Latsch, Abb. 81), begleitet von den Assistenzfiguren der hll. Petrus und Paulus und kleineren Statuetten der hll. Märtyrer Laurentius und Stephanus. Im oberen Teil eine perspektivisch verkleinerte, trinitarische Marienkrönung mit Engeln, den hll. Anna Selbdritt und Katharina, sowie seitlichen Statuetten der hll. Bischöfe Wolfgang und Ulrich.

Die beide Etagen überspannende, in den rechteckigen Schreinkasten eingeschriebene Rahmung mit Figuren der klugen und törichten Jungfrauen, fasst die Einheiten zusammen. Innenflügel mit Szenen aus dem Marienleben/Jugend Christi nach biblischen Vorgaben.

Bei geschlossenen Flügeln vier Passionsszenen.

Im Gesprenge Figuren des Christus als Weltenrichter mit Maria und Johannes, die hl. Barbara, sowie der Schmerzensmann.

Ikonographie

Die Marienkrönung der oberen Schreinhälfte zeigt Maria frontal zwischen Gottvater und Gottsohn kniend, die Hände im Betgestus erhoben. Dargestellt ist der Moment der Krönung, die Gottesmutter trägt die von den göttlichen Figuren überreichte Krone bereits fast auf ihrem Haupt. Die verlorene Heiliggeisttaube schwebte der Tradition entsprechend wohl im Leerraum, der heute über ihrem Kopf zu sehen ist. Szene mit musizierenden Engeln und Assistenzfiguren. Gottvater und Gottsohn mit Attributen der Weltkugel und des Zepters legen eine Hand an die Krone Mariens. Trotz der beachtlichen Rauntiefe sind die Figuren aufgrund ihrer Fülle dicht gedrängt, Maria ist nach vorn gerückt. Die zur jeweiligen Hauptszene ausgerichteten Assistenzfiguren scheinen keinerlei Notiz an dem dortigen Geschehen zu nehmen. Verstärkt durch die einheitliche Vergoldung ist die Wirkung der feierlich thronenden Gestalten auf Repräsentation ausgerichtet. Keine szenische Interaktion. Das himmlische Dasein wird präsentiert als endzeitlich gültiges Geschehen.

Literatur

Redlich/Ottenthal 1888, Nr. 2661 - Stiassny 1891 - Atz/Schatz 1907, 21-26 – Semper 1911, 126-131 – Nagele 1929 - Gminder-Clavell 1925 – Garber 1930 – Huth 1967, 122-123 - Egg 1970, 302 - Kofler/Ziegler 1970 - Schindler 1978, 125-133, Abb. 77 - Egg 1981 - Liedke 1981 - Egg 1985 290-295 - Müller 1976, 48f., Abb. 262-268 – Egg 1995 - Andergassen 1997, 117-133, 140f., Abb. 1-13 – Gadner 1998 – Kahnsitz 2005, 276-282, Tafel. 147-153 – Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, 262f., Nr. 173

²⁹⁷ Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlin 2001, S. 201f. und 222; Kahnsitz/Bunz, *Schnitzaltäre* (zit. Anm. 32), 2005, S. 277

6.1.1.18 Mauls bei Sterzing (heute Diözesanmuseum Brixen)



Abbildung 82: Krönungsgruppe aus Mauls, hte. Brixen Diözesanmuseum

Provenienz/Aufstellungsort

Die aus dem oberen Eisacktal stammende Skulpturengruppe darf als Mittelgruppe eines Flügelaltarschreins angenommen werden. Heute befindet sie sich im Brixner Diözesanmuseum mit der Provenienzanzeige „aus Mauls“.

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Die aus Zirbelholz gefertigten und rückseitig gehöhlten Figuren weisen noch große Teile der alten Fassung und Vergoldung auf, die Gesichter sind übermalt.²⁹⁸ Teilweise fehlen einzelne Fingerglieder, die Krone sowie der Hl. Geist sind verloren.

Datierung

Die Gruppe wird in die Zeit um 1515²⁹⁹-1525³⁰⁰ datiert.

Maße

Maße in cm ³⁰¹	Höhe	Breite
Gesamtmaß	160	215

Ausführende Werkstatt

Müller schreibt die Gruppe einem heimischen Meister zu, der auf seinen Wanderjahren in Oberbayern prägende Eindrücke gewonnen haben mag.³⁰²

Einflüsse

Die Gruppe weist in ihren charakteristischen, sehr breit angelegten Gesichtszügen mit hoher Stirn Anklänge an die schwäbische Kunst auf.³⁰³ Die Faltenwürfe lassen die darunterliegenden

²⁹⁸ Müller, *Gotische Skulptur* (zit. Anm. 163), 1976, S. 448

²⁹⁹ Begleittext des Diözesanmuseums Brixen

³⁰⁰ Müller, *Gotische Skulptur* (zit. Anm. 163), 1976, S. 448

³⁰¹ Ebenda, S. 448

³⁰² Ebenda, S. 448

Körper durchblicken und brechen sich am Boden in eckig-gebauchten Falten. Das graphische Element der Komposition ist sehr ausgeprägt.

Bildprogramm

Der Altar ist verloren, muss aber aufgrund der überlebensgroßen und sehr breit angelegten Gruppe von beträchtlicher Größe gewesen sein.

Ikonographie

Breit angelegte Marienkrönung durch Gottvater und Gottsohn, die gemeinsam auf einer durchgehenden Thronbank sitzen, beide eine Weltkugel im Schoß. Maria kniet betend frontal in der Mitte. Tuchtragende Engel hinterfangen die zwei göttlichen Figuren rechts und links außen (in der Mitte evtl. verloren). Die Heiliggeisttaube wird der Tradition entsprechend in der Mitte schwebend zu denken sein.

Literatur

Müller 1976, 46 und 448, Abb. 243

³⁰³ Müller, *Gotische Skulptur* (zit. Anm. 163), 1976, S. 243: Müller spezifiziert die Anklänge auf den Ulmer Meister Martin Schaffner.

6.1.1.19 Schlanders, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt



Abbildung 83: Schlanders, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Marienkrönung in barockem Altaraufbau

Provenienz/Aufstellungsort

Die 1170 erwähnte Pfarrei, die 1235 dem Deutschen Ritterorden geschenkt und 1505 neu geweiht wurde, erhielt nach mehreren Änderungen am Altar um 1908 einen neubarocken Hochaltar mit Säulenaufbau von Klemens Raffeiner. In diesen wurde die Marienkrönungsgruppe des spätgotischen Altares integriert.³⁰⁴

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Erhalten sind die Figuren der dreifurigen Marienkrönung, die bis auf die Madonna stark überschitzt sind. Die Polychromie ist mehrmals erneuert worden, die Faltenwürfe der Figuren sind ornamental überarbeitet.³⁰⁵

Die leicht nach vorn gebeugte Haltung der Gottesfiguren scheint ideal für die Integration der Gruppe in die runde barocke Altarform.

Maße

K.A.

³⁰⁴ Weingartner, *Kunstdenkmäler Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 810

³⁰⁵ H. Dussler, *Jörg Lederer* (zit. Anm. 120), 1963, S.30, 70: während Dussler eine in derselben Kirche erhaltene Figur der Anna Selbdritt aufgrund der späteren Formensprache nicht als dem ehemaligen Hochaltar zugehörig sieht, wurde dieser Annahme in der späteren Forschung widersprochen, s. dazu Egg, *Flügelaltäre* zit. Anm. 72), 1985, S. 380

Datierung

Während Dussler³⁰⁶ und Scheffler³⁰⁷ davon ausgehen, dass die Gruppe nicht aus dem 1513 urkundlich gesicherten ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche stammt, wird von Weingartner³⁰⁸ und Egg³⁰⁹ angenommen, dass sich die archivalischen Notizen auf eben diesen beziehen.

Der Altar wird i.a. in die Zeit um 1513-15 datiert.

Ausführende Werkstatt

Die Urheberschaft Lederers wird seit der ersten Zuschreibung der Figuren durch Dussler³¹⁰ i. a. nicht mehr angezweifelt.³¹¹ Die Komposition der Gruppe weist Ähnlichkeiten mit dem später entstandenen Hindelanger Altar aus Bad Oberdorf auf (Abb. 37). Der Altar ist ein Importprodukt der großen Altarwerkstatt des Meisters, der nach dem Kauf nach Südtirol gebracht wurde.

Einflüsse

Trotz der starken Überarbeitungen lassen die blockhaften Figuren schwäbische Einflüsse erkennen.

Bildprogramm

Aufgrund des vollständig verlorenen Altares lassen sich keine Aussagen mehr über das ursprüngliche Bildprogramm treffen. Möglich ist eine ähnliche Anordnung mit Assistenzfiguren wie beim Hindelanger Altar.

Ikonographie

Die Anordnung der in den barocken Altar integrierten Figuren dürfte trotz späterer Überschnitzungen und Veränderungen mit der ursprünglichen Aufstellung identisch sein. Maria kniet mittig frontal zwischen den zwei göttlichen Personen, die ihr soeben die Krone überreicht haben. Christus und Gottvater sind im strengen Profil gegeben und sitzen leicht erhöht auf Wolkenbänken. Die Muttergottes im Betgestus mit leicht gesenktem Haupt bildet die Mittelachse, über ihr schwebt der hl. Geist in einem Strahlenkranz.

Literatur

Dussler 1963, 30 und 70 – Scheffler 1965/67, 315 – Egg 1985, 380 - Weingartner 1991, 810 - Egg 1992, 75

³⁰⁶ Dussler, *Jörg Lederer* (zit. Anm. 120), 1963, S. 70f.: Aufgrund des niedrigen Preises, der an den Fassmaler Peter Zach gezahlt wurde, nimmt Dussler an, dass die Marienkrönungsgruppe - ebenso wie die erhaltene Statue der Anna Selbdritt - aus einem kleineren Altar stammen müssen.

³⁰⁷ Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre* (zit. Anm. 115), 1965/67, S. 315: Scheffler nimmt an, dass von diesem urkundlich gesicherten Altar keine Teile mehr erhalten sind.

³⁰⁸ Weingartner, *Kunstdenkmäler Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 380

³⁰⁹ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 380

³¹⁰ Dussler, *Jörg Lederer* (zit. Anm. 120), 1963, S. 71

³¹¹ Kofler, H., *Schlanders und seine Geschichte Band I – Von den Anfängen bis 1815*, Bozen 1999, S. 379: Kofler widerspricht als Einziger dieser Annahme und geht davon aus, dass nur die Figur der Maria von Lederer stammt. Gottvater, Gottsohn und den hl. Geist schreibt er dem Bildhauer Franz Xaver Renn zu, der für den nicht mehr erhaltenen neuromanischen Hochaltar bezahlt wurde (Pfarrkirche Kortsch, Abrechnung des neuen Hochaltars der Pfarrkirche Schlanders, Akten I/1 1857).

6.1.1.20 Moos im Passeiertal, Pfarrkirche Mariae
Himmelfahrt



Abbildung 84: Moos i. Passeiertal, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Marienkrönung im Giebel

Provenienz/Aufstellungsort

Die Kirche bestand schon vor 1400 als Marienwallfahrtskirche, wurde 1402-1403 neu erbaut und erhielt um 1520 einen gotischen Hochaltar. Die Marienkrönungsgruppe aus diesem wurde in die Giebelzone des 1736 aufgestellten barocken Altars integriert.³¹²

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Vom ehemaligen Altar ist nur mehr die Krönungsgruppe erhalten, die einer neuen Vergoldung unterzogen wurde. Die Gruppe ist in einen nach hinten offenen Rahmen eingeschrieben, der die Aufstellung der fast vollplastischen Marienkrönung ohne Modifikationen ermöglichte.

Maße: K.A.

Datierung: Egg³¹³ datiert die Gruppe in die Zeit um 1510, Weingartner³¹⁴ um 1520.

Ausführende Werkstatt

Egg³¹⁵ schreibt die Marienkrönungsgruppe dem Bildschnitzer Bernhard Härpfer, einem Gesellen aus der Schnatterpeck-Werkstatt zu.

Einflüsse: Die im Faltenwurf lebendige Arbeit weist Anklänge an den Schnatterpeck Altar auf.³¹⁶

Bildprogramm: Der ursprüngliche Altar ist zur Gänze verloren.

Ikonomie

Maria kniet mittig frontal zwischen den zwei als junge Männer dargestellten Gottesfiguren, die leicht erhöht hinter ihr thronen. Die Heiliggeisttaube schwebt zentral über der symmetrischen Szene. Christus ist mit entblößtem Oberkörper wiedergegeben.

Literatur

Egg 1985, 300 - Weingartner 1991, 696f.

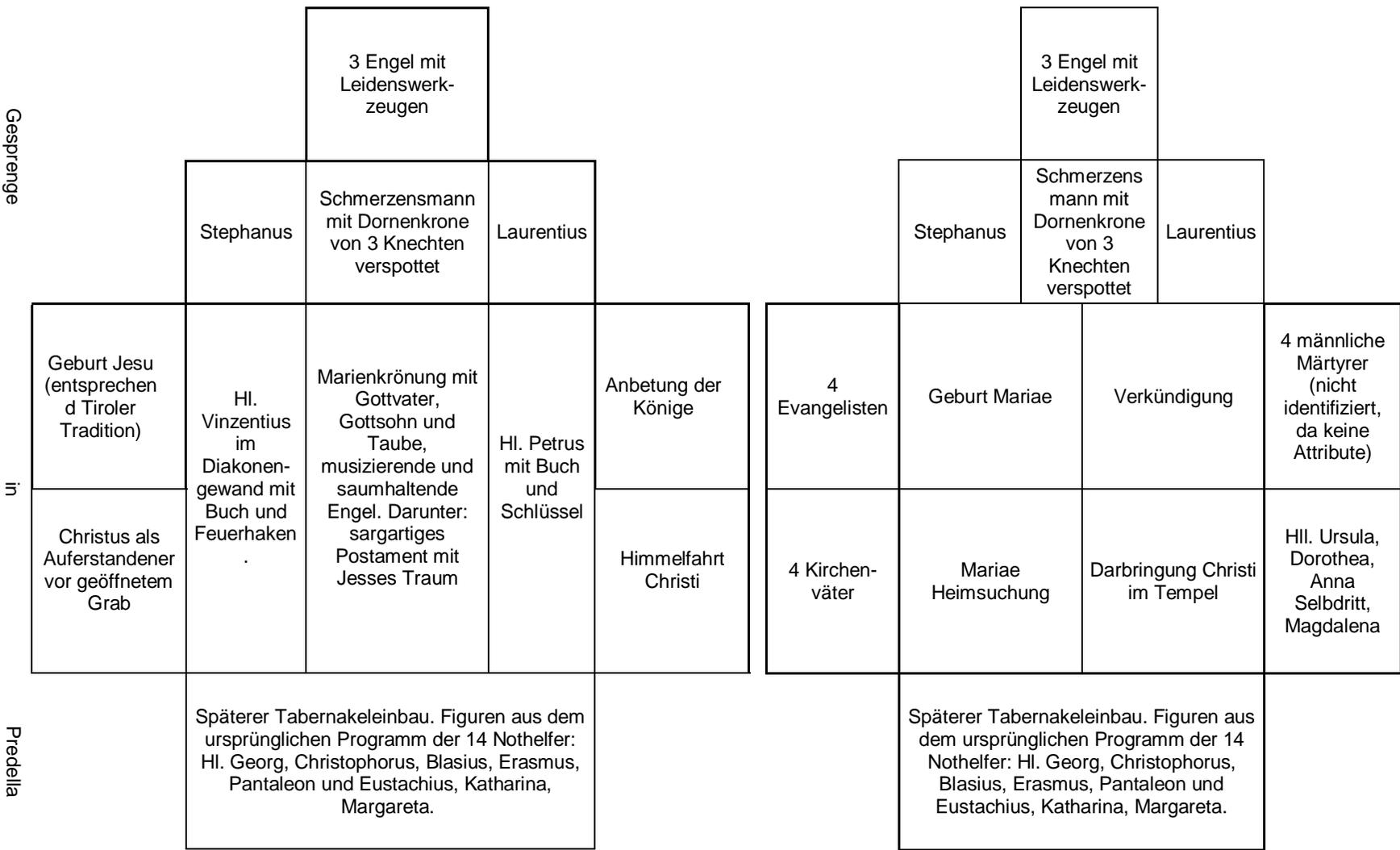
³¹² Weingartner, *Kunstdenkmäler Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 697

³¹³ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 302, Abb.234

³¹⁴ Weingartner, *Kunstdenkmäler Band 2* (zit. Anm. 116), 1991, S. 697

³¹⁵ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 300

³¹⁶ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 300



Schematische Darstellung 16: Heiligenblut geöffnet (2.Wandlung)

Schematische Darstellung 17: Heiligenblut geöffnet (1.Wandlung)



Abbildung 85: Heiligenblut 2. Wandlung

3 Engel mit Leidenwerk-zeugen		
Stephanus	Schmerzens-mann mit Dornenkrone von 3 Knechten verspottet	Laurentius
Marter des Hl. Vinzenz		Tod des Hl. Vinzenz
Bergpredigt Johannes d. Täuflers	Taufe Christi	
Späterer Tabernakeleinbau. Figuren aus dem ursprünglichen Programm der 14 Nothelfer: Hl. Georg, Christophorus, Blasius, Erasmus, Pantaleon und Eustachius, Katharina, Margareta.		

Schematische Darstellung 18: Heiligenblut geschlossen

Provenienz/Aufstellungsort

Die bereits 1283 erwähnte Wallfahrtskirche erfuhr 1491 durch den Südtiroler Architekten Hans Hueber von Sigmundskron einen Neubau. Die Größe der Kirche mit ihren insgesamt sieben Altären in dem einwohnerschwachen Dorf verweist auf die Wichtigkeit der dort aufbewahrten Reliquie des Heiligen Blutes.³¹⁷ Der Altar befindet sich an seinem ursprünglichen Bestimmungsort.

Erhaltungszustand/Restaurierungen

Der gut erhaltenen Altar wurde mehrmals restauriert: Die auf Zirbelholz angebrachten Gemälde wurden starken Übermalungen unterzogen, die aus Lindenholz gefertigten und rückseitig gehöhlten Schreinfiguren und Schreinvächter sind teilweise in Originalfassung erhalten. Die Predellenzone wurde im 18. Jahrhundert durch den Einbau eines Tabernakels verändert, welches zwischenzeitlich wieder entfernt wurde und heute einige zum ursprünglichen Altar gehörende Heiligenstatuetten enthält. Das Predellenrelief der Beweinung ist verloren.

Maße

Maße in cm ³¹⁸	Höhe	Breite
Gesamt geöffnet	1170	570
Schrein	370	270
Gottvater, Christus, Maria	Ca. 150	
Teppichhaltende Engel seitlich	Ca. 75	
Teppichhaltender Engel Mitte	Ca. 100	
Hll. Vinzenz und Petrus	Ca. 175	
Hll. Jakobus und Paulus	Ca. 45	
Liegender Jesse		136
Schreinvächter	Ca. 140	
Schreinflügel	367	142
Predella	180	310

Datierung

Der Altar wurde laut rückseitiger Inschrift 1520 vollendet, dürfte aber bald nach Beendigung der Arbeiten am Chor und dessen Weihe 1496 in Auftrag gegeben worden sein.³¹⁹ Die Entstehungszeit des Altares zieht sich somit über fast dreißig Jahre hin.

Ausführende Werkstatt

Die Identifizierung der ausführenden Werkstatt ist bis dato nicht restlos gelungen. Während die Schreingruppe mit den Assistenzfiguren, der Stammvater Jesse und die Rankenumrahmung dem sogenannten Meister von Heiligenblut zugeschrieben werden, stammen die restlichen

³¹⁷ Mackowitz, *Der Heiligenbluter Hochaltar* (zit. Anm. 232), 1958, S. 10: laut Inschrift am Triumphbogen wurde die Kirche von „Hans Hueber, Werkmaister zu Sigmundskron 1483“ neu gebaut und am 01. Nov. 1491 geweiht. S. auch Miller, *Der Bildhauer Christoph Scheller aus Memmingen und der Meister von Heiligenblut*, in: *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum* Band 48, 1968, S.100

³¹⁸ Nach Rosenauer (Hg.), *Spätmittelalter und Renaissance* (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich Band 3), München 2003, S. 356 (Nr. 145)

³¹⁹ Auf der Rückseite der Predella findet sich die gemalte Inschrift "Andere jar andre mär. Schpricht Wolfgang Maller etc der hat das werch volendt. Ano domini MCCCCXX jar": Zit. nach Fritz, *Kärntens Flügeltäre*, Klagenfurt 1975, S. 38

Teile von anderen, weniger begabten Schnitzern, deren Händescheidung Unsicherheiten mit sich bringt, obwohl einige identifiziert werden konnten: Eine Notiz in der Heiligenbluter Pfarrchronik verweist auf den Maler Simon von Taisten. Von diesem stammt jedoch nur das Bild der Hl. Sippe auf der Predellenrückseite. Das mit MR signierte Flügelgemälde weist auf Marx Reichlich hin, der nach dem Tod Simon von Taistens den Auftrag zur Vollendung zugestanden bekommen hatte.³²⁰ Die rückseitige Inschrift³²¹, in der ein "Wolfgang Maller" genannt wird, veranlasste die Kunsthistoriker zu verschiedenen Annahmen, vom Brixner Maler Wolfgang Prachner (Egg³²²), dem Bozner Maler Wolfgang Asslinger (Semper³²³), zu Marx Reichlich (Mackowitz³²⁴) hin zum Brixner Bildschnitzer Ruprecht Potsch (Schindler³²⁵) und zum Brixner Bildhauer Michael Luptfried, einem Schüler des Memminger Bildhauers Christoph Scheller (Miller³²⁶). Durch die Ähnlichkeit des Altares zu Werken des Hans Klocker in Tramin, Pinzon, und vor allem im Bozner Franziskaneraltar wurde das Retabel auch immer wieder mit diesem in Verbindung gebracht. Allgemein wird der Altar dem Notnamen „Meister von Heiligenblut“ zugeschrieben, der wahrscheinlich eine Werkstatt in Brixen betrieb.³²⁷

Einflüsse

Der Altar steht in der Tradition Südtirolischer Werke (allen voran Pacher: Krönungsikonographie ähnlich Grieser Altar, formaler Aufbau des doppelten Wandelaltares ähnlich St. Wolfgang) und zeigt keinerlei Anleihen an Kärntner Flügelaltar-Typen aus dem Umfeld. Der Rundbogen des Rahmens findet Vorgänger im Krakauer Altar des Veit Stoss und in den Klockerschen Krippenaltären.³²⁸

Der Gesamteindruck des Altares wird durch die Summe der bewegten Details und unruhigen Linien bestimmt: Die Figuren sind gedrängt und sehr groß für den Schrein. Die Marienfigur mit

³²⁰ Lothar Schultes, in: Rosenauer, *Spätmittelalter und Renaissance* (zit. Anm. 318), 2003, S. 357 (Kat.Nr. 145)

³²¹ Die Inschrift entstammt derselben Hand wie die rückseitig gemalten Schreinbilder. Aufgrund der unterschiedlichen Qualität zwischen der virtuos ausgeführten Schreingruppe und der schwachen Bildqualität der Rückseite, ist jedoch anzunehmen, dass dieser Maler im Auftrag des Werkstattinhabers die Inschrift angebracht hat.

³²² Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72). 1985, Innsbruck 1985, S. 168. und 172: Falls die ursprüngliche Visierung eingehalten wurde, war der Planer vielleicht Hans Klocker, da die Anordnung der Schreingruppe der von Pinzon gleicht.

³²³ Semper, *Michael und Friedrich Pacher* (zit. Anm. 112), 1911, S. 289ff.: Semper weist die Schreingruppe dem Meister der Bozner Krippenaltäre zu (Hans Klocker war namentlich noch nicht bekannt) und setzt diesen mit dem Pustertaler Wolfgang Asslinger, einem Schüler Michael Pachers, gleich. Fischnaler, Einige Nachrichten über Maler, Bildschnitzer und Baumeister des 16. Jahrhunderts in Bozen, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg F. 3 Heft 46 (1897), S.284-285: Fischnaler weist zum ersten Mal auf das Vorkommen des Namens Wolfgang Asslingers in Bozner Urkunden zwischen 1517 und 1531 hin.

³²⁴ Mackowitz, *Flügelaltäre der Bozner Schule* (zit. Anm. 1), 1948, S. 93, sowie ders. *Der Heiligenbluter Hochaltar* (zit. Anm. 1), o.J., S.31: Mackowitz nimmt eine Urheberschaft (Visierung) Pachers an, die durch dessen Tod und die Werkstattübernahme durch Marx Reichlich eine Modifizierung erfahren haben. Mackowitz nimmt Reichlich als eingehändigen Schnitzer der Skulpturen des Hauptschreines an, ohne jedoch stichhaltige Anhaltspunkte bieten zu können.

³²⁵ Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar: Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978, S. 263-266

³²⁶ Miller, *Der Bildhauer Christoph Scheller* (zit. Anm. 136), 1968, S.100-105: „...ein im Raum Brixen und Pustertal tätiger Bildschnitzer, dessen Herkunft aus Schwaben/Allgäu auch künstlerisch außer Zweifel steht“: Miller sieht Parallelen zwischen dem Altar von St. Jakob in Villnöss und Heiligenblut, und geht vom selben Meister – in Zusammenarbeit mit Ruprecht Potsch – aus. Er versucht, den Meister von Heiligenblut mit dem ab 1523 in Brixen nachweisbaren Michael Luptfried zu identifizieren und erstellt einen Werkkatalog von 24 Skulpturen und Skulpturengruppen.

³²⁷ Naredi-Rainer/Madersbacher, *Kunst in Tirol* (1. Band) Bozen/Innsbruck/Wien 2007, S. 230

³²⁸ Mackowitz, *Flügelaltäre der Bozner Schule* (zit. Anm. 1), 1948, S. 93, sowie Rosenauer, *Spätmittelalter und Renaissance* (zit. Anm. 318, 2003, S. 356 (Nr. 145).

manteltragenden Engeln, sowie die feierlich-steif Haltung der Figuren verweisen auf die schwäbische Herkunft des Meisters.³²⁹ Der Gesamteindruck ist „nicht harmonisch, sondern symphonisch“³³⁰.

Die lange Entstehungszeit manifestiert sich: so sind die Schreinskulpturen noch der Gotik verpflichtet, während die Malerei schon Einflüsse der Renaissance zeigt.³³¹

Bildprogramm

Der doppelte Wandelaltar zeigt im gänzlich geschlossenen Zustand drei gemalte Szenen aus dem Leben des Hl. Vinzenz, sowie die Taufe Christi im Jordan.

Nach einmaliger Öffnung vier gemalte Szenen aus dem Leben der Jungfrau, gerahmt von vier Bildtafeln mit jeweils einer Vierergruppe der Evangelisten, der Kirchenväter, vier - aufgrund der fehlenden Attribute nicht weiter identifizierten – Heiligen, sowie der Gruppe der Hll. Dorothea, Ursula, Magdalena und Anna Selbdritt.

In ganz geöffnetem Zustand die vollplastischen Schreinskulpturen der trinitarischen Marienkrönung, flankiert von den hll. Vinzenz und Petrus unter einem mit Ranken und Statuetten gefüllten, maßwerkverziertem Rundbogen. Diese wachsen aus der Brust des in der Sockelzone des Schreins liegenden Jesse. In den Zwickeln zwischen Rundbogen und Schreinrahmen die Verkündigung, auf den reliefierten Flügelinnenseiten weitere Szenen aus dem Leben Christi.

Im Gesprenge die Dornenkrönung Christi durch zwei Schergen zwischen den Märtyrern Laurentius und Stephanus. Als Bekrönung drei große Engelsskulpturen mit den Arma Christi.

Die hoch gestaltete und durch den zwischenzeitlichen Tabernakeleinbau nicht mehr ursprüngliche Predella enthält die Figuren der hll. Georg, Christophorus, Blasius, Erasmus, Pantaleon, Eustachius und Sebastian, die auf das ehemalige Programm der vierzehn Nothelfer schließen lassen.

Der ziemlich weit in den Chorraum vorgerückte Flügelaltar war als Umgangsaltar geplant (Bemalung der Rückwand mit hll. Petrus und Vincentius, sowie Briccius, den dänischen Prinzen, der der Legende nach das Fläschchen mit dem Hl. Blut vom byzantinischen Kaiser erhalten hatte). Die Predellenrückwand trägt die erwähnte Inschrift und zwölf Figuren der Hl. Sippe.

Ikonographie

Die trinitarische Marienkrönung an zentraler Stelle im Schrein, Gottvater und Gottsohn sitzen auf gleicher Höhe symmetrisch hinter Maria. Christus, in der Rechten das Szepter, hält mit seiner Linken die Krone über das Haupt Mariens; Gottvater hält spiegelgleich in seiner Linken die Weltkugel in seiner Rechten die Krone.

³²⁹ Egg, *Flügelaltäre* (zit. Anm. 72), 1985, S. 172: Der hl. Vincentius weist in Haartracht und Haltung Ähnlichkeiten mit dem hl. Stephanus von Pinzon des Hans Klocker auf; Naredi-Rainer/Madersbacher, *Kunst in Tirol Band 1* (zit. Anm. 327), S. 263: Putten als Mantelträger unterstreichen schwäbische Herkunft (s. Multscher).

³³⁰ Mackowitz, *Heiligenbluter Hochaltar* (zit. Anm. 232), 1953, S. 10

³³¹ Ebenda, S. 26

Maria kniet ansatzweise gedreht und demütig, Haupt leicht gesenkt, Hände vor der Brust gefaltet mit saumtragenden Engeln. Die Heiliggeisttaube schwebt mittig über der Gruppe steil aufgerichtet im Strahlenkranz.

Hinter der Krönungsgruppe zwei reliefierte teppichtragende Engel. Assistenzfiguren der hll. Petrus und Vinzenz sind in ihrer etwas Dimension größer, der unterhalb liegende Jesse ist durch den leicht erhöhten Einschub des sargartigen Podests mit der Hauptszene verbunden.

Literatur

Graus 1902, 85-103 - Stiassny 1904, 62 – Semper 1911, 289-295 - Mackowitz o.J - Leisching 1913, Nr. 45-47 – Novotny/Speneder 1929, 15-17 - Pinder, 1929, 467-468 – Mackowitz 1948, 89-107 - Miller 1968, 100-102, Nr. II, 11 – Egg 1970, 298 – Müller 1976, 45, Abb. 236-239 - Egg 1985, 168-172 - Scheffler 1967, 9 - Anton 1975, 38-41 - Müller 1976, 45f., 447f., Abb. 236-239 - Schindler 1978, 263-266; - Demus 1991, 633-636 - Höring/Koller 2001 – Rosenauer 2003, Nr.145 – Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, S.262f. Nr. 173

6.2 Die Verträge

Alle hier erwähnten Verträge wurden in der Form des Spanzettels verfasst.

6.2.1 Der Judenburger Altar

Dieses ist der älteste erhaltene Vertrag einen Flügelaltar betreffend. Das Dokument wurde Mitte des 19. Jahrhunderts gefunden, und lange Zeit war unklar, um welchen Altar es sich dabei handelte.

Der Wortlaut wurde 1844³³² erstmals veröffentlicht:

"Es ist zu wissen dasz Jch Maister Hans Maler von Judenburg ain geding und taiding gemacht han, mitt Hainrich dem Schidmann als einem Kirchpräbst der pfarrkirchen unser lieben Frawen, zu Boczen, von der Tael wegen auf den Frau Altar unser lieben Frawn. In dem Chor der pfarrkirchen zu Boczen wercjperleichen aufzumachen und volführen, als die Meister Hansen Maler von Hall, verdingt was worden, dieselbig Jch also Jm verdingt han als hernach geschribn stet. Am ersten so soll ich ain kostper werchperleich Tael machen auf dem obgenannten Altar mit schönen werchperleichen tabernakeln und Aufzpgen, die nach Monstranzischer gesichtung und formirung sein sulle, mit der pildung und figur die mir aubezeichnet und fürgeben sind nach Jnhaltung des Briefes, denn er hatt von Maister Hansen Maler von Hall, darymb, und sull auch die Tael alle mitt der pildung darinne gesniten mit veinen golde veynen Lasuren und varben versorgen als mir die verguldung auch aufbezeichnet und fürgeben ist, nach Jnhaltung des obgenannten briefs, die Tael hie zu Boczen gemacht, und Jn der stat gearbeitet, verfürd und in den nachsten zwei Jarn beraitet und aufgesetzt sull werden an verziehn und wann das ist dasz ich mit meine gesellen, die Tael die anslahelge machen, und zu arbaiten, so soll mich der benannt Kirchpräbst versorgen Jn main Haws darinne ich die tael mache, oder wo ich hie zu poczen mein Zerung und Niderlegung haben will, mit korn mit wein mitt speise, nach unsern Notturften, und sull uns das alles abraitn, oder igleichs besunder wie es danne zu sellichen zeitn sein Lauff auf dem plaze umb das korn und speise und umb den wein gemainlichen zuzuerkhauffn, hat, daz sull mir alles an meinen lon und an der tael herab gen. Mit dem er mir an der benannten Chirchenstat, geben und aufrichten soll, von Zeit zu zeit, hucz daz die tael gancz beraot wirt, daz es mitt der obgenannten speise wein korn pringe auf hundert Marcht perner meraner münze, vnd nicht mer, vnd wenn die tauerl gaz an sein stat berait und aufgesetzt wirt, was denn die erber weis leut und werchleut denn zu sollichen sachen wissentleichen und kuntleichen wären und die wir zu paiden seitten darzue nehmen, sprechen erkanten und erfunden, i daz man mir zu den obgenannten hundert Markht perner aufrichten und bezalen sollt von wegen daz Jch mer verdient, und die Tael kostperleich gemacht hiet, da sollte es pei leiben und sollt mich des der obgenannte Chirchpräbst an der benannten Chirchen stat aufrichen und bezalen auf zeit und auf zil, nach erber leut erfindnissen. Auch soll er mir alles Holz und Eysenwerchkh, daz zu der tael gehört, aufrichtn darzu geben und bestellen; zu ainer gedächtnus und bestätigung aller abgeschriben tayding gib ich Jm diese zedlen verpetschafft mit meinem aygnen aufgedruckten petschaft die Tayding ist beschechen nach Christi gepurd Tawsend vierhundert darnach Jn dem ain und zwainzigsten Jar an Sand Stefanus Tag Jn Weihnachtsveirtagen ec."

³³² J. Ladurner, *Chronik von Bozen*, Bozen 1844, S. 29-30; wiederveröffentlicht in: Klammer (Hrsg.), *Chronik von Bozen 1844*, Bozen 1982, S. 379f.

6.2.2 Der Grieser Altar

Die sich ehemals im Bozner Stadtarchiv befindliche Urkunde wurde 1847 entdeckt, gilt aber seit dem Jahr 1865 als verschollen. Ein Abdruck des Vertrags im Tiroler Boten aus dem Fundjahr 1847 gibt jedoch den genauen Inhalt wie folgt wieder³³³:

Wir, die Unterzeichneten, namens Ludwig Gandl, Afist Zaslärer, Simon Mesner, Simon Abraham, Staffler am Rawt, Hieronymus Puchler, Lorenz am Haimgarten, alle seßhaft zu Gries, im Beisein der fürsichtigen und weisen Konrad Lerhueber, derzeit Bürgermeister von Bozen und Meister Thomas Hafner, Bürger daselbst, haben ein Übereinkommen und eine Abmachung mit dem ehrbaren und weisen Meister Michael Pacher, Maler von Bruneck, wegen eines Flügelaltars in Unser Lieben Frauen Pfarrkirche zu Gries getroffen, der verwendbar, wertvoll und ganz tauglich gemacht werden soll. Der wird ihm verdingt um eine Summe Geldes von 3½ Hundert Berner Mark guter Meraner Währung. Wenn aber der Altar vollendet ist und an dem oben bestimmten Ort aufgestellt wird und ein Streit entstünde und es sich ereignete, daß die Obgenannten von Gries über etwas strittig würden und sich darüber nicht einigen könnten, so soll ein jeder Teil zwei Unparteiische nehmen, die sich auf solche Arbeit verstehen und diese sollen sich noch über die Wahl eines Fünften einigen. Diese sollen versuchen, die Streitfrage in Güte zu entscheiden und ihr Schiedsspruch soll fürderhin ohne jede weitere Weigerung bestehen und bleiben. Ferner ist besprochen worden, daß der Meister in ungefähr 4 Jahren den Altar machen, fertigstellen und versetzen soll. Außerdem wurde ausgemacht, wenn der Meister den Schrein aufstellt und vergoldet, so sollen ihn die Grieser standesgemäß verköstigen. Zudem ist besprochen und abgemacht worden, daß die Kirchpröpste von Gries dem Meister Michael zu den kommenden Mittfasten 50 Mark und danach alle Jahre auf Mittfasten 32 Mark an jedem Termin zahlen sollen, bis die oben genannte Summe voll sei, als feierlich vereinbarten Betrag ohne jeden Abzug. Ferner sollen erstens unten in der Predella 4 holzgeschnitzte Brustbilder und zwar der Hl. Blasius und Leonhard, sowie der Hl. Johannes d.T. und Vigilius aufgestellt werden, an die Flügel der Predella inwendig die Holzreliefs des Hl. Wolfgang und Georg, außen die Hl. Barbara und Katharina angebracht werden. Ferner oben im Schrein die Krönung Mariä in aller der maßen sie im Altar in Unser Lieben Frauen Pfarrkirche in Bozen steht und an den Seiten der Hl. Michael und Erasmus. An der Innenseite der Flügel sind Holzreliefs anzubringen und zwar an der einen Seite das Weihnachtbild und die Hl. Drei Könige, an der anderen Seite der Englische Gruß und der Tod Mariä, außen an den einen Flügel der Ölberg und die Geißelung unseres lieben Herrn und an die andere Seite die Kreuzigung und Auferstehung Christi. Im Schrein ist die Rückwand mit „Plannirgold“ zu überziehen, die Rückseite der Flügel aber mit blauer Farbe. Ferner ist an den Schmalseiten des Schreins an einer Seite St. Sebastian und (an der anderen) St. Florian, endlich oben im Aufsatz ein Kruzifix anzubringen mit unserer lieben Frau und dem Hl. Johannes und zu oberst im Gespreng, ober dem Kruzifix, eine Marienstatue mit dem Kind. Was aber der Meister an Eisenzeug zum Altar braucht, sollen die Kirchpröpste bezahlen. Als Anzahlung für das ihm verdingte Werk sind ihm 10 rheinische Gulden ausbezahlt worden und zur größeren Sicherheit habe ich, genannt Michael Pacher, Maler, den fürsichtigen und weisen Konrad Lerhueber, derzeit Bürgermeister zu Bozen, gebeten, daß dieser sein eigenes Siegel darunter setze, doch ohne Nachteil für ihn und seine Erben.
Geschehen zu Bozen am Montag nach St. Urban im Jahre des Herrn 1471.

³³³ Zit. nach: Schwabik, *Michael Pachers Grieser Altar* (zit. Anm. 84), 1933, S.20f.

6.2.3 Der St. Wolfgang-Altar

Das Dokument wurde 1912 gefunden. Der Vertrag datiert vom 13. Dezember 1471, also ca. einem halben Jahr nach Abschluss des Grieser Vertrages.³³⁴

Vermerckt dy abred und das geding der tafel gen sannd Wolfgang zu machen, so beschehen ist zwischen des erwirding und geistlichen heren heren Benedivten abbt zw Mannsee und seines convents daselbs und maister Micheln maler von Prawnegk an sand Lucientag im LXXI iare. Item von erst ist zw merken, das dy tafel sol gemacht werden nach dem auszug und visierung, als er uns dy hat zwbracht gen Mannsee als vil das gesein mag hoch halben.

Item der sarich sol innen vergolt sein darzw dy pildung Marie mit dem chindlein siczund, Joseph und dy drey kunig mit dem opfer, und ob dy den sarich nicht fulten, so sol er mer pild oder wappner machen alles vergoldt.

Item das corpus sol sein dy chronung Marie mit engeln und gulden tuechern nach chostlichem und pesten, so er das gemachen mag.

Item zw ainer seyten sand Wolfgang mit innfel, stab, kirichen und hacken, zw der andern sand Benedict in aim birret mit stab und mit ainem glas, gancz vergolt und versilbert nach notturft.

Item aussen zw den seyten der tafel sullen stehen sand Florian und sand Jorig, guet wappner versilbert und vergolt nach notturft.

Item dy innern flug der tafel sullen sein guet gemall, dy veldung vergult und mit wintpergen und vial, yede mit vier materien.

Item dy andern auch vergolt und guet gemal als vor.

Item dy ausern flug, so dy tafelfzw ist, sullen sein guet gemal von varben und dy illuminierung vergolt, dy materi von sand Wolfgang.

Item das pild oeberhalb des corpus schullen sein nach der aufzaichnung des auszugs, gevast mit vergolter illuminierung.

Item so dy tafel beraitt wirt, sol er uns dy antwurten gen Oberhall auf sein zerung und darnach mit seinen leib auf unser zerung und wagnuss gen Prawnaw, von dann sullen wir im dy antwurten gen sand Wolfgang auf unser chost und zerung, was aber auf dem Weg zerbrochen wurd, sol er widerumb gancz machen.

Item zw sand Wolfgang, so er dy tafel auswertaitt und aufseczt, sullen wir im pfrundt und eysenzeug zw aufseczung der tafel geben und raichen, auch laden, ob er der durftig wurd.

Item des geding ist gemacht auf zwelifhundert ungrisch gulden oder ducaten oder dafur munss, wie dan der gulden gilt.

Item ob dy tafel des gelts nicht werd oder etwas hinuber pesser wurd und wir uns unteinander nicht vertragen mochten, so sullen payd tail darzw gleich werichlewt geben dy sach zw entschaiden.

Item es ist namlich geredt worden, das dy tafel nicht scholl hoher gemacht werden dann auf dy XII hundert hungriich gulden getreulich und angevar.

Item daran haben wir im geben fungczigk hungriich gulden und ducaten.

Item so er gelts bedarf, sol er uns schiken albeg ain quittung.

Item es sol auch maister Michel uns versornuss thun mit gueten lewten unum das gelt so wir im an der bemelten tafel raichem dy weil er dy ausberaitten ist, des gleichen so dy tafel berait und geantburt ist, ob wir im dy benanntt sum gelts nicht berait zalen, sol er von uns auch versagt werden nach notturft mit geschriftlicher kuntschafft.

³³⁴ Zit. nach: O.N., *Der Vertrag zum Pacher Altar*, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung Nr. 33 (1912), S. 481f.

6.2.4 Der Schnatterpeck-Altar

Der 1888 entdeckte und publizierte Vertrag wurde am 18. August 1503 geschlossen³³⁵:

„Ich Hanns Schnatterpeck, Maler, bürger des Rats an Meran, bekenn mitsamt Barbara meiner elichn Hawsfrawen mit disem offenn Briew das die erbern weysen Cunradt Hawg zuo Nyderlänach dieselbe Zeit als gwaltiger Pawmaister und Peter saltner zuo Oberlänach als gwaltiger kyrchpröbst vnnser lieb n frawen Pfarrkyrchn zuo Länach ain newe Tafl in berürter vnnser lieben frawen kyrche auf den fron Altar zesezen, an Mich gefrummt vnd bestellt haben, Ist in ainem guetlichen Vertrag durch vnnser gut Herrn freundt vnn d gñner zu Bayderseit darzu erpetn vnd enttlich vertrawt, also betaydigt vnd gemacht wie hernach volgt. Das Ich bemelter Hanns Maler ain schöne newe artige wol formyrte Tafl mit gutem veinem ducatn golde vergüldt, auch mit guter schöner bestendiger Varb arbeit vnd Zewg maisterlich gemacht, gemalt vnd zugericht, auf gedachten vnnser lieben frawen Altar in meiner aygen Cost, Speys Zewg vnd darlegen machen soll, vnd die in den nächstkünftigen acht Harn von dato dits briefs gar an Ir stat brynnngen setzn vnd aufrichtn, Vnd sullen die Nachperschaft zu Länach alln Eysenzwg zuo dieser Tafl geben, auch das Gerüste nydn machen, vnd die Tafl in Irer Cost vnd fure hynab brynnngen. Dann von wegen des Lons berürter Tafl ist beredt vnd gemacht, das dieselbe Nachperschaft zuo Länach Mir vnd meiner Hawsfrawen davon zup Lone geben sullen ungeverlich Sechzeh n Hundert Reinisch guldein, Vnn d wenn dieselbe Tafl wie vorherührt, gar gemacht und aufericht ist, so soll yeder Tail drey erber Mann der Sachn verstendig vnd besichtn vnn d alsdann auf bayder Tail fürbrynnngen vollen gewalt haben bey Irn guten Trewen zuerkennen, Ob man der berürten Sechzeh n Hundert guldein lcht abnehmen oder hinzugeben soll, vnd wie es dieselben Syben darumbe erkennert vnd aussprechen, dabey sols zu Bayderseit on alle weiter Waygrung bleybn und besteen. Unnd soll söliche vorgemelte Summ Mir vnd meiner Haawsfrawen oder meinen Erbn hernach geschriebener mass entricht werdn. Item zwischen hye und weynachtn anderhalbhundert Guldein daran soll man Vns zum nächsten Wynmadt acht fuder Wein geben vnd darnach alle Jar zwischen dem gemeinen Wynmadt vnd Liechtmessn aber anderhalbhundert Guldein vnd acht fuder Wein byss zu voller Werunng vnd bezaluung berürter Summ, was die treffen würdt. Vnd Vns allweg der Wein wie der genug und gäb ist daran geben vnd abzogn werden. Sölich soll allweg aygentlich auf diese Brieue, der yeder Tail einen nymmt, vermerkt oder sünst in geschrift oder Quittungen vervast vnd geschriben werdn, damits destmynder Irrung bringge, als getrewlich vnd on geverde. Mit Urkunt des briefs so hab Ich obgemelter Hans Maler mitsammt der bemelten Barbara meiner Hawsfrawen für Vns vnd alle vnnser Erbn vleyssigklich gepetn den fürsichtign weysn Mynign swäbl dieselbe zeit Bürgermaister an Meran das Er sein Insigl hyeran gehenngt hat, doch Ime und seinen Erbn non schaden. Das sind Zewgn auch der pete umb das Insigl die erbern Thoman glarrburger an Meran Horg tännl, Bartlme märkl, baide Spetzgker burger daselbs, vnd mer erber Leute. Beschehen am Freytag nach vnser lieben frawen Tag Assumptionis Nach Christi gepurde fünfzeh n Hundert vnd Drytten Jahre“.

³³⁵ Redlich/Ottenthal, *Archivberichte aus Tirol*, Band 1 Wien 1888, Nr. 2661, Zit. nach: Egg, *Der Schnatterpeckaltar* (zit. Anm. 290), 1995, S. 21f.

6.3 Literaturverzeichnis

- Allesch 1931
Josef von Allesch, *Michael Pacher*, Leipzig 1931
- Ammann/Egg 1973
Gert Ammann/Erich Egg, *Malerei und Plastik von 1450-1530* (Ausstellungskatalog Spätgotik in Tirol, Österreichische Galerie Wien), Wien 1973
- Andergassen 1988
Leo Andergassen, *Renaissancealtäre in Südtirol* (Diplomarbeit), Wien 1988
- Andergassen 1993
Leo Andergassen, *Kirchen in Mölten*, Lana 1993
- Andergassen 1994
Leo Andergassen, *Kirchliche Kunst in Terlan*, Bozen 1994
- Andergassen 1995
Leo Andergassen, *Das Schauen allein meint noch nicht das Begreifen*, in: Das Fenster Nr. 59 (Jg. 29), Innsbruck 1995, S. 5681-5690
- Andergassen 1997 a
Leo Andergassen, *Das Bild am Altar. Der Schnatterpeck-Altar aus ikonographischer Sicht*, in: Leo Andergassen, Christoph Gufler, Hans Nothdurfter, Cornelia Plieger, Anton Weger, *Lana sakral. Die Kirchen, Geschichte, Kunstschatze und Architektur*, Lana 1997, S. 117-144
- Andergassen 1998
Leo Andergassen, *Retabelform und Retabelentwicklung bei Michael Pacher. Genese und Funktion des Flügelretabels in Tirol*, in: Rosenauer A. (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998), Bozen/Lana 1998, 49-69
- Andergassen 1999
Leo Andergassen, *Kunst in Dreikirchen*, Lana 1999
- Andergassen 2001 a
Leo Andergassen, *Adrian Egger als Museumsmann. Das Diözesanmuseum Brixen in seinen ersten 50 Jahren*, in: Der Schlern Festschrift 100 Jahre Diözesanmuseum Hofburg Brixen, Heft Nr. 75 2001, S. 715-754
- Andergassen 2001 b
Leo Andergassen, *Wenn die Waffen sprechen, schweigen die Musen. Die Calvenschlacht und ihre Auswirkungen auf die Kunstentwicklung im Oberen Vinschgau*, in: J. Riedmann (Hrsg.), *Calven 1499-1999* (Vorträge der wissenschaftlichen Tagung im Rathaus Glurns vom 8. bis 11. Sept. 1999 anlässlich des 500-Jahre-Gedenkens der Calvenschlacht), Lana 2001, 65-94
- Andergassen 2002 a
Leo Andergassen, *Le componenti internazionali nel gotico tirolese*, in: Enrico Castelnovo/Francesca de Grammatica (Hg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* (Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio Trient) Trento 2002, 367-381
- Andergassen 2002 b
Leo Andergassen, *Südtirol - Kunst vor Ort*, Bozen 2002
- Andergassen 2007 a
Leo Andergassen, *Kunstraum Südtirol*, Bozen 2007
- Andergassen 2007 b
Leo Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol. Studien zum nachgotischen Altarbau zwischen 1530 und 1625* (Schlernschriften 325), Innsbruck 2007
- Anton 1975
Fritz Anton, *Kärntens Flügelaltäre*, Klagenfurt 1975
- Arbesmann 1965
O. R. Arbesmann, *Der Augustinereremitenorden und der Beginn der humanistischen Bewegung*, Würzburg 1965
- Atz 1873
Karl Atz, *Die gotische Kirche in Terlan und ihre Wandgemälde*, in: Mittheilungen der K.K. Central Commission XVIII (1873), 105-108
- Atz 1881
Karl Atz, *Neu entdeckte Wandmalereien in der Kirche von Terlan*, in: Mittheilungen der K.K. Central Commission N.F. VII (1881), 63-66
- Atz 1883
Karl Atz, *Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur*, Brixen 1883
- Atz 1885
Karl Atz, *Deutschnofen*, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission, N.F. XI 1885, S. 69-75
- Atz 1909

- Karl Atz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909 (2. Auflage)
- Atz/Schatz 1905
Karl Atz/Adelgott Schatz, *Der deutsche Anteil des Bistums Trient*, Bd. 3, Bozen 1905
- Atz/Schatz 1907
Karl Atz/Adelgott Schatz, *Der deutsche Anteil des Bistums Trient*, Bd. 4, Bozen 1907
- Ausstellungskatalog Kloster Neustift, *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik*, Kloster Neustift 1998
- Baldass 1961
Peter von Baldass, *Gotik in Österreich*, Wien 1961
- Baum 1971
Elfriede Baum, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst* (Österreichische Galerie Wien), Katalog 1, Wien 1971
- Baur 1895
Charlotte Baur, *Die Brixner Malerschule des XV. Jahrhunderts*, in: *Der Kunstfreund* 1895, 3-13
- Belting 1981
Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- Belting 1990
Hans Belting, *Der Flügelaltar als Bühne des öffentlichen Bildes*, in: Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 496-505
- Beumer 1954
Josef Beumer, *Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühscholastik*, in: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 1954 S
- Bossert 1914
Helmut Theodor Bossert, *Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauenkirche zu Sterzing*, in: *Zeitschrift des Ferdinandeums für Innsbruck und Vorarlberg*, 3. F./Nr. 58 1914, 1-133
- Braun 1924
Josef Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924
- Bräutigam 1990
Günther Bräutigam, *Hans von Judenburg I. Die Bozner Tafel – Schicksale und Rekonstruktion*, in: Pochat/Wagner (Hrsg.), *Gotik in der Steiermark*, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV 1990, 221-232
- Brucher 2000
Günther Brucher (Hg.) *Gotik* (Bd. 2 der Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich), München/London/Wien/New York 2000
- Burkhard 1971
Arthur Burkhard, *The St. Wolfgang Altar of Michael Pacher*, München 1971
- Cappelletti 1983
M. Cappelletti, *Le chiese di Sopramonte*, in: Sopramonte, *Immagini e storia*, Trient 1983, 59-70
- Carli 1960
E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Mailand 1960
- Casagrande 1905
V. Casagrande, *Catalogo illustrato della Mostra di Arte Sacra*, Trient 1905
- Castelnuovo 1989
Enrico Castelnuovo (Hg.), *Imago Lignea - Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trient 1989
- Castelnuovo/Grammatica 2002
Enrico Castelnuovo/Francesca de Grammatica (Hg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* (Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio Trient) Trento 2002
- Cevc 1978
Emilijan Cevc, *Hans Maler von Judenburg und seine Werkstatt*, in: Ausstellungskatalog *Gotik in der Steiermark* (Landesausstellung Stift Lambrecht 1978), Graz 1978, 262-272
- Cevc 1990
Emilijan Cevc, *Die Marienkrönung aus dem Bozener Altar des Hans von Judenburg – Fragen zur Rekonstruktion*, in: Pochat G./Wagner B. (Hg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz Nr. 24) 1990, 210-220
- Conta 1996
Gioia Conta, *I luoghi dell'Arte*, Bozen 1996, Bd. 1-5
- DaCosta Kaufmann 1998
Thomas DaCosta Kaufmann, *Höfe, Klöster, Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800*, Köln 1998
- Dal Prà 2002

- Laura dal Prà, Hans Klocker, in: Enrico Castelnuovo/Francesca de Grammatica (Hg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* (Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio Trient) Trento 2002, 624-629 (Katalognr. 83, 84)
- Dal Prà-lanes 1999
 Laura dal Prà-lanes, *L'incoronazione della vergine della chiesa di Gardolo e quattro rilievi mariani del Castello del Buonconsiglio a Trento: un restauro e un'ipotesi ricostruttiva*, in: G. Perusini, *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stile e tecniche 1450-1550* (atti del convegno internazionale die Studi Udine-Tolmezzo 1997), Udine 1999, 89-103
- Decker 1977
 Bernhard Decker, *Zur geschichtlichen Dimension in Michael Pachters Altären von Gries und St. Wolfgang*, in: Städel Jahrbuch N.F. 6 1977, 293-318
- Decker 1990
 Bernhard Decker, *Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation*, in: Peter Humfrey/Martin Kemp (Hg.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, 89-120
- Deininger 1895
 Josef Deininger, *Über die drei Kirchen in Dreikirchen*, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission für Kunst in Wien 1895, 109-111
- Delius 1963
 Walter Delius, *Die Geschichte der Marienverehrung*, München/Basel 1963
- Demus 1973
 Otto Demus, *Die spätgotischen Altäre Kärntens* (Aus Forschung und Kunst 25), Klagenfurt 1991
- Doering 1913
 Oskar Doering, *Michael Pacher und die Seinen* (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst), Mönchengladbach 1913 20f.
- Dussler 1963
 P. Hildebrand Dussler, *Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildhauer der Spätgotik* (Werkkatalog von Theodor Müller und Alfred Schädler: Allgäuer Heimatbücher 66), Kempten 1963
- Egg 1954
 Erich Egg, *Süddeutsche Kunst im mittelalterlichen Tirol*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Nr. 27 1954, 163-184
- Egg 1968 a
 Erich Egg, *Die spätgotische Malerei in Brixen*, in: Veröffentlichungen des Ferdinandeums Innsbruck Nr.48 1968, 5-68
- Egg 1968 b
 Erich Egg, *Spätgotische Kunst aus den Studiensammlungen des Tiroler Ferdinandeums* (Katalog), Innsbruck 1968
- Egg 1970
 Erich Egg, *Kunst in Tirol Bd. 1 – Baukunst und Plastik*, Innsbruck/Wien/München 1970
- Egg 1972
 Erich Egg, *Kunst in Tirol Bd. 2 – Malerei und Kunsthandwerk*, Innsbruck/Wien/München 1972
- Egg 1981
 Erich Egg, *Die Werkstatt des Malers Hans Schnatterpeck in Meran. Zum Problem der Arbeitsteilung von Maler und Bildschnitzer am spätgotischen Flügelaltar*, in: Der Schlern 55 (1981), 603-612
- Egg 1985
 Erich Egg, *Gotik in Tirol – Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985
- Egg 1988
 Erich Egg, *Kunst im Südtiroler Unterland*, Bozen 1988 (² 1991)
- Egg 1992
 Erich Egg, *Kunst im Vinschgau*, Bozen 1992
- Egg 1995
 Erich Egg, *Der Schnatterpeckaltar in Niederlana*, Lana 1995
- Egg 1999
 Erich Egg, *Kunst in Schlanders, Göflan, Vezzan und Kortsch*, in: Marktgemeinde Schlanders (Hg.), *Schlanders und seine Geschichte*, Bd. 1: Von den Anfängen bis 1815, Lana 1999, 371-402
- Egg 2001
 Erich Egg, *Hans Klocker, Bildschnitzer aus Sterzing*, in: Der Schlern 75, Nr. 9 (2001), 651-652
- Egger 1950
 A. Egger, *Das höchste Kunstproblem: die Darstellung der Dreieinigkeit. Mit besonderer Rücksicht auf Südtirols Kunst*, in: Der Schlern Jg. 24 Heft 3 (1950), 100-107
- Emert 1958
 G.B. Emert, *Arte in „Trentino“*, 1958
- Evans 1990

- Evans M., *Appropriation and application, The significance and the sources of Michael Pacher's altarpieces*, in: Peter Humfrey, Martin Kemo (Hg.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, 106-128
- Fenjő 1930
Ivan Fenjő, *Der Meister der Uttenheimer Tafel* (Dissertation), Wien 1930
- Fischnaler 1897
Konrad Fischnaler, *Einige Nachrichten über Maler, Bildschnitzer und Baumeister des 16. Jahrhunderts in Bozen*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg F. 3 Heft 46 (1897), 275-307
- Flor 1990 a
Ingrid Flor, *Hans von Judenburg II. Die trinitarische Marienkrönung. Zur Entfaltung eines neuen ikonographischen Themas*, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz Nr. 24), Graz 1990, 233-252
- Flor 1990 b
Ingrid Flor, *Staats- und kirchenpolitische Aspekte bei mittelalterlichen Marienkrönungsdarstellungen*, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde* Bd. 12, Zürich 1990, 60-92
- Flor 1990 c
Ingrid Flor, *Die gotischen Fresken der Fronbogenwand von St. Prokulus zu Naturns in Südtirol. Zur Bildsprache der Mystik im späten Mittelalter*, in: Festschrift zum 125. Jahr-Jubiläum des Instituts für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 1990, 43-64
- Flor 1993
Ingrid Flor, *"Accipe coronam gloriae" – Ein "Veroneser" Darstellungstyp der trinitarischen Marienkrönung*, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde* (Festgabe für Nikolaus Grass zum 80. Geburtstag) Bd. 15 Zürich 1993, 135-172
- Flor 1994
Ingrid Flor, *"Vnser lieben Frawen Kronung als In vnser lieben frawen pharkirchen In der Tavel ze Boczen stet". – Zur Neuaufrichtung der Krönung Mariae des Hans von Judenburg im Germanischen Nationalmuseum 1993. Eine Darstellung vom "Veroneser" Typ*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1994, 91-110
- Flor 1996
Ingrid Flor, *Mariae Krönung im Wiener Neustädter Retabel*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien 1996, 35-58
- Flor 1999
Ingrid Flor, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese"*, in: *Arte Cristiana*, LXXXVII, Heft 790, Mailand 1999, 17-32
- Flor 2004
Ingrid Flor, *Die Symbolik der Marienkrönung im Mittelalter*, in: *Sancta Crux, Zeitschrift des Stiftes Heiligenkreuz*, 65. Jg. Nr. 121, Heiligenkreuz 2004, 90-116
- Flor 2006
Ingrid Flor, *Zwischen Glauben und Macht. – Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, in: *Schriftenreihe des Instituts für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz* Nr. 16, 2006
- Fontana 1956
Silvio Fontana, *Priemiero di ieri...e di oggi*, Trento 1956
- Fontana 1959
Silvio Fontana, *La chiesa arcipretale die Primiero*, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche* XXXVIII, 1959, 133-134
- Frei 1985
Matthias Frei, *Die Pfarrkirche von Terlan* (SB-Farbkunstführer 18), Bozen 1985
- Frei 1989
Matthias Frei, *Kunstreise durch Südtirol*, Bozen 1989
- Frei/Stocker-Bassi 1990
Matthias Frei/Rosa-Maria Stocker-Bassi, *Deutschnofen - Kirchen und Kapellen*, Bozen 1990
- Frey 1970
Dagobert Frey, *Michael Pacher Studien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1953), 23-100
- Fritz 1975
Fritz, *Kärntens Flügelaltäre*, Klagendurt 1975
- Frodl 1970
Walter Frodl, *Kunst in Südtirol*, München 1960
- Gadner 1998
Eva Gadner, *Hans Schnatterpeck. Der Hochaltar in der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Lana und sein Meister* (Diplomarbeit), Innsbruck 1998
- Garber 1930

- Josef Garber, *Der Hochaltar von Lana bei Meran*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 7 (1930) 95-119
- Garzarolli 1941
Garzarolli, *Gotik in der Steiermark*, Graz 1941
- Gattei/Mainardi/Pirovano/Rasmo 1979
Sandro Gattei/Roberto Mainardi/Sandro Pirovano/Nicolò Rasmo, *Trentino Alto Adige*, Trient 1979
- Gminder-Clavell 1925
Gminder-Clavell, *Der große gotische Hochaltar in Lana bei Meran und sein schwäbisch-bayerischer Meister*, in: Die christliche Kunst, Band 21, München 1925, S.178-185
- Gorfer 1977
Alfredo Gorfer, *Le Valli del Trentino. Trentino orientale*, Trient 1977
- Graus 1903
Josef Graus, *Von Tirols altgotischen Flügelaltären*, in: Der Kirchenschmuck XXXIV, Graz 1903
- Gruber 1976
Karl Gruber, *Kirchendiebstähle in Südtirol 1973-75*, in: Schlern, Bozen 1976, 245-251
- Gruber 1976
Karl Gruber, *Kunstlandschaft Südtirol*, Bozen 1979
- Gruber 2004 a
Karl Gruber, *Kirchenführer Barbican*, Lana 2004
- Gruber 2004 b
Karl Gruber, *Kunst in der Pfarre Völs am Schlern*, Lana 2004
- Gruber 2006
Karl Gruber, *Monumenta sacra*, Bozen 2006
- Hackel 1931
Alois Hackel, *Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1931
- Hallegger 1983
August Hallegger, *Meister Leonhard Scherhauff, Maler zu Brixen (1400-1476)*, 2 Bde. (Dissertation), Innsbruck 1983
- Halm 1904
Philipp Maria Halm, *Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. Defensoria inviolatae virginittatis beatae Mariae*, in: Zeitschrift für christliche Kunst XVII (1904)
- Halm 1927
Philipp Maria Halm, *Studien zur süddeutschen Plastik. Altbayern und Schwaben – Tirol und Salzburg* 2 Bde., Augsburg 1927
- Hammer 1933
Heinrich Hammer, *Die Entwicklung der Kunst in Tirol*, München 1933
- Hasse 1941
M. Hasse, *Der Flügelaltar* (Dissertation), Dresden 1941
- Hayden 1986
Hayden R., *Zur «illusionistischen Schreinarhitektur» bei Michael Pacher und seinem Kreis mit einem Abriss zu ihrer Entwicklung seit dem 14. Jahrhundert* (Diplomarbeit) Wien 1986
- Held 1987
Jutta Held, *Marienbild und Volksfrömmigkeit – Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter*, in: Frauen-Bilder-Männer-Mythen, Berlin 1987, 35-68
- Hempel 1931
Eberhard Hempel, *Michael Pacher*, Wien 1931
- Hempel 1932
Eberhard Hempel, *Die neuesten Ergebnisse der Pacherforschung*, in: Belvedere Nr.11 1932, 116-122
- Hempel 1938
Eberhard Hempel, *Der Flügelaltarschrein, Ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst*, in: Jomsburg – Völker und Staaten im Osten und Norden Europas, Nr.1 1938, 137-151
- Hempel 1951
Eberhard Hempel, *Das Werk Michael Pachers*, Wien 1951
- Höring/Koller 2001
Franz Höring/Manfred Koller, *Der Flügelaltar von 1520 in Heiligenblut, Kärnten. Untersuchung und Konservierung 1998*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 55 (2001), 95-104
- Huter 1946
Franz Huter, *Archivalische Funde zur Südtiroler Kunstgeschichte*, in: Der Schlern 20 (1946), 98-103
- Huth 1967
Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967 (1°1923)
- Hye, von 1999

- von Hye Franz-Heinz, *Das Gnadenbild zu Unserer Lieben Frau am Rain in der Schlanderser Pfarrkirche und das Prozessionsgelöbniß der Schlanderser Schützen im Jahr 1799*, in: Kofler Heinrich, *Schlanders und seine Geschichte Band I – von den Anfängen bis 1815 (Dorfbuch der Marktgemeinde Schlandrs*, Bozen 1999, 424-427
- Iacobene 1997
P. Iacobene, *Mysterium Trinitatis*, in: *Arte Cristiana* LXXXV Heft 778, Mailand 1997, 49-58
- Josephi 1910
Walter Josephi, *Die Werke plastischer Kunst* (Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), Nürnberg 1910
- Kahsnitz 2005
Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre – Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005
- Katalog Wien 1962
Europäische Kunst um 1400 (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 1962
- Katalog Graz 1978
Gotik in der Steiermark (Ausstellungskatalog Landesausstellung im Stift Lambrecht 1978), Graz 1978
- Kieslinger 1926
Franz Kieslinger, *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien 1926
- Kirschbaum – LCI
Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)* 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968-1976
- Klammer 1982
Klammer (Hg.), *Chronik von Bozen 1844*, Bozen 1982
- Kmentt 1967
Irmlind Kmentt, *Der Meister der Uttenheimer Tafel. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei der Spätgotik* (Dissertation), Wien 1967
- Kofler 1986
Oswald Kofler, *Kunsterlebnis Südtirol*, Bozen 1986
- Kofler 1999
H. Kofler, *Schlanders und seine Geschichte Band I – Von den Anfängen bis 1815*, Bozen 1999
- Kofler/Nothdurfter/Rupp 1996
Waltraud Kofler-Engl/Hans Nothdurfter/Ursula Rupp, *St. Prokulus in Naturns*, Lana 1996
- Kofler/Ziegler 1970
Oswald Kofler, Othmar Ziegler, *Der Schnatterpeck-Altar zu Lana bei Meran*, Innsbruck-Frankfurt a.M. 1970
- Koller 1998 a
Manfred Koller, *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege), Wien 1998
- Koller 1998 b
Manfred Koller, *Über die Entstehung der Flügelaltäre in der Pacher-Werkstätte*, in: Artur Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift), Lana-Bozen 1998, 70-80
- Koller/Wibiral 1981
Manfred Koller/ Norbert Wibiral, *Der Pacher Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI), Wien/Köln/Graz 1981
- Kreuzer-Eccel 1968/69
Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg und die Plastik des weichen Stils in Südtirol* (Dissertation) Innsbruck 1968/69
- Krohmann 1992
Hartmut Krohm, *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, in: Beiträge des Internationalen Colloquiums «Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters» 1990, Berlin 1992
- Krohmann/Oellermann 1992
Hartmut Krohm/Heike Oellermann, *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Berlin 1992
- Laager 1982
Jacques Laager (Hg.), *Jacobus de Voragine: Legenda Aurea*, Zürich 1982
- Ladurner 1844
P. Justinian Ladurner, *Chronik von Bozen*, Bozen 1844
- Ladurner 1851
P. Justinian Ladurner, *Beiträge zur Geschichte der Pfarrkirche Bozen*, Bozen 1851
- Lamentani-Virdis/Pietrogiiovanna 2002
Carla Lamentani-Virdis/V. Pietrogiiovanna, *Flügelaltäre: Bemalte Polyptychen der Gotik und Renaissance*, München 2002, 187-199

- Leisching 1913
Leisching, *Figurale Holzplastik* Bd. 2, Wien 1913
- Lengnick 1944
M. Lengnick, *Ein Beitrag zur Ikonographie der Marienkrönung* (Dissertation), Marburg 1944
- Liedke 1981
Volker Liedke, *Hans Schnatterpeck, Maler zu Meran. Zum Problem der Arbeitsteilung von Maler und Bildschnitzer am spätgotischen Flügelaltar*, in: *Der Schlern*, Monatsschrift für Südtiroler Landeskunde, Jg. 55, 1981, S. 603-612
- Loose 1997
Raimund Loose, *Prad am Stilfserjoch: Beiträge zur Orts- und Heimatkunde von Prad, Agums und Lichtenberg im Vinschgau/Südtirol*, Prad am Stilfserjoch 1997
- Mackowitz 1948
Heinz von Mackowitz, *Spätgotische Flügelaltäre der Bozner Schule* (Dissertation), Innsbruck 1948
- Mackowitz 1953
Heinz von Mackowitz, *Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachters Tod*, Innsbruck 1953
- Madersbacher 1999
Lukas Madersbacher, *Zur Perspektive im Frühwerk Michael Pachters und im Werk des Meisters von Uttenheim*, in: *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik* (Symposion Bruneck 1998), Bozen 1999, 41-55
- Mâle 1925
E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1924
- Maurer 1966
Anton Maurer, *Die Kirchen in Tramin* (Kunstführer 843), München/Zürich 1966
- Menapace 1982
Luigi Menapace, *Il cammino dell'arte nel Trentino*, Trient 1982
- Metzger 1970
Wolfgang Metzger, *Hans Schäufelein als Maler*, Berlin 2002
- Miller 1968
Albrecht Miller, *Der Bildhauer Christoph Schellinger aus Memmingen und der Meister von Heiligenblut*, in: *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum* 48 (1968), 81-122
- Miller 1975
Albrecht Miller, *Nachträge zum Werk des Jörg Lederer*, in: *Der Schlern* 49 (1975), 270-279
- Morassi 1926
Alberto Morassi, *Gli altari gotici della Venezia Tridentina*, in: *Il Secolo XX*, September 1926, 584-587
- Müller 1929
Carl Theodor Müller, *Zum plastischen Werk Hans Multschers*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* N.F. XI (1929), 77-83
- Müller 1930/31
Carl Theodor Müller, *Zur Geschichte der Brixner Plastik im späten 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* Leipzig Nr. 64 (1930/31), S.231ff.
- Müller 1932
Carl Theodor Müller, *Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. IX 1932, 253-278
- Müller 1935
Carl Theodor Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols - Von der Frühzeit bis Michael Pacher* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte), Berlin 1935
- Müller 1938/39
Carl Theodor Müller, *Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauer der Spätgotik*, in: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* Bd. 13 (1938/39), 55-68
- Müller 1940/45
Carl Theodor Müller, *Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols*, in: *Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg* (Festschrift für Heinrich Hammer) Nr. 20/25 (1940/45), 79 – 89
- Müller 1950
Carl Theodor Müller, *Ein verschollenes Fragment vom Bozner Choraltar*, in: *Der Schlern* 1950, 242
- Müller 1959
Carl Theodor Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts*, in: *Katalog Bayrisches Nationalmuseum München*, München 1959
- Müller 1963
Carl Theodor Müller, *Die Marienkrönung aus Tschengls im Germanischen Nationalmuseum und andere Probleme der Geschichte der spätgotischen Skulptur in Tirol*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1963, 45ff.

- Müller 1972
 Carl Theodor Müller, *Beobachtungen zur Südtiroler Plastik in der Frühzeit Michael Pachers*, in: Artur Rosenauer A./B. Weber, *Kunsthistorische Forschungen: O. Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, S.235-242
- Müller 1976
 Carl Theodor Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen/Innsbruck/Wien 1976
- Müller 1979
 Carl Theodor Müller, *Spätgotische Plastik Tirols*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg Nr. 20/25 (1979), 79ff.
- Nagele 1929
 A. Nagele, *Neue Spuren von einem Meister des Lananer Hochaltars*, in: *Storia e paleografia* (Bd. 3), Rom 1929, S.195- 201
- Naredi-Rainer/Madersbacher 2007
 Paul Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher, *Kunst in Tirol* (1.Bd) Bozen/Innsbruck/Wien 2007
- Novotny/Speneder 1929
 Novotny/Speneder, *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Spittal an der Drau*, Westhälfte, Klagenfurt 1929
- O.N. 1912
Der Vertrag zum Pacher Altar, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung Nr. 33 (1912)
- Oberegelsbacher 1964
 W. Oberegelsbacher, *Zur Auffindung des Malers der Altartafeln in Niederlana*, in: *Der Schlern*, Bozen 1964, S. 125ff.
- Oberhammer 1950
 Vinzenz Oberhammer, *Malerei und Plastik des Mittelalters*, in: *Gotik in Tirol* (Ausstellungskatalog Ferdinandeum Innsbruck), Innsbruck 1950
- Oberhammer 1972
 Vinzenz Oberhammer, *Zu Pachers St. Michael-Altar für die Pfarrkirche in Bozen*, in: *Wiener Jahrbuch für KG* 25, 1972, 150-175
- Oellermann 1995
 E. Oellermann, *Der Beitrag des Schreiners zum spätgotischen Schnitzaltar*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1995, 170-180
- Paatz 1963
 Werner Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: Die Meisterwerke*, Heidelberg 1963
- Pacher 1960
 Carlo Pacher, *Gli altari tardogitici del Trentino*, Trient 1960
- Pacher/Chiusole 1972
 Carlo Pacher/A. Chiusole, *Kunst im Trentino und in Südtirol*, Trient 1972
- Pächt 1931
 Otto Pächt, *Die historische Aufgabe Michael Pachers*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, Berlin 1931, S. 123ff.; wieder abgedruckt in: Jörg Oberhaidacher (Artur Rosenauer/Gertraut Schikola (Hg.), *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Ausgewählte Schriften, München 1986, 59-106
- Panofsky 2006 a
 Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 2006
- Panofsky 2006 b
 Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen*, Köln 2006
- Paukert 1895
 Franz Paukert, *Altäre und anderes christliches Schreinwerk der Gotik in Tirol*, Bozen 1895
- Pilz 1970
 Wolfgang Pilz, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform* (Dissertation), München 1970
- Pinder 1924
 Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts*, Florenz 1924
- Pinder 1929
 Wilhelm Pinder, *Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Reihe Handbuch der Kunstwissenschaften), Potsdam 1929
- Piscel-Fraschini 1935
 Piscel-Fraschini, *Appunti sulla scultura in legno nelle Giudicarie*, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, XVI 1935, 3-25
- Pochat/Wagner 1991
 Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz Nr. 24) 1991
- Primerano 1996
 D. Primerano (Hg.), *Catalogo del museo diocesano tridentino*, Trient 1996

- Puppi 1960
Lionello Puppi, *Proposte per Leonardo da Bressanone*, in: *Cultura Atesina* 14 (1960), 5-22
- Puppi 1981
Lionaello Puppi, *Riflessioni sulle'esperienza Padovana di Michele Pacher e qualche problema di cronologia*, in: *Antichità viva*, Jg.XX Nr. 6 (1981), 7-11
- Radke 1961
G. Radke, *Das Capitolium von Dreikirchen*, in: *Der Schlern*, Bozen 1961, 202-205
- Ramisch 1967
Hans K. Ramisch, *Zur Entwicklung des gotischen Flügelaltars*, in: *Gotik in Österreich* (Ausstellungskatalog Krems a. d. Donau), Krems 1967, 88-96
- Rasmo 1940
Nicolò Rasmo, *Appunti sulla scultura bolzanina sul volgere del Quattrocento*, in: *Archivio per l'Alto Adige* 35 (1940), 683-741
- Rasmo 1941
Nicolò Rasmo, *La scultura lignea atesina*, in: *Le tre Venezie* XIX 3. Heft, 1941, o.A.
- Rasmo 1947 a
Nicolò Rasmo, *Nuovi documenti sulla costruzione dell'Altar maggiore della parrocchiale di Bolzano 1710-1729*, in: *Cultura Atesina* I, Bozen 1947, 6-13
- Rasmo 1947 b
Nicolò Rasmo, *Note sulla scultura medievale atesina (I)*, in: *Cultura Atesina* 1, Bozen 1947, 41-47
- Rasmo 1948 a
Nicolò Rasmo, *Mittelalterliche Kunst Südtirols* (Ausstellungskatalog), Bozen 1948
- Rasmo 1948 b
Nicolò Rasmo, *Note sulla scultura medievale atesina (II): Il Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Maria a Sabiona (Leonardo da Bressanone?)*, in: *Cultura Atesina* 2 (1948), 4-8
- Rasmo 1949 a
Nicolò Rasmo, *Precisazioni sulla costruzione dell'altare di maestro Leonardo a Sabiona*, in: *Cultura Atesina* 3 (1949), 102-110
- Rasmo 1949 b
Nicolò Rasmo, *Mittelalterliche Kunst Südtirols*, Bozen 1949
- Rasmo 1950 a
Nicolò Rasmo (Hg.), *Gotik in Tirol* (Ausstellungskatalog Ferdinandeum), Innsbruck 1950
- Rasmo 1950 b
Nicolò Rasmo, *Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medievale dell'Alto Adige*, in: *Cultura Atesina* Heft 4 (1950), 134-160
- Rasmo 1963
Nicolò Rasmo, *Der Multscher-Altar in Sterzing*, Bozen 1963
- Rasmo 1968
Nicolò Rasmo, *Nuovi contributi alla conoscenza di Michele Pacher*, in: *Cultura atesina* 12(1968), 28-37
- Rasmo 1975
Nicolò Rasmo, *Kunst in Südtirol*, Bozen 1975
- Rasmo 1977
Nicolò Rasmo, *Der Säbener Marienaltar und seine Stellung im Werk Meister Leonhards von Brixen*, in: *Der Schlern* 51 (1977), 49-53
- Rasmo 1979
Nicolò Rasmo, *Gli aspetti artistici*, in: *Trentino Alto Adige*, Mailand 1979, 47-468
- Rasmo 1981
Nicolò Rasmo, *Michael Pacher*, Bozen 1981
- Rasmo 1982
Nicolò Rasmo, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trient 1982
- Rasmo 1983
Nicolò Rasmo, *Affreschi e sculture* (Beni culturali nel Trentino), Trient 1983
- Redlich/Ottenthal 1888
O. Redlich/E. von Ottenthal, *Archivberichte aus Tirol*, Bd. 1, Wien 1888
- Reich 1904
D. Reich, *Antichità di Vezzano*, in *Tridentum* VII, 1904, 421-432
- Riehl 1898
Berthold Riehl, *Die Kunst an der Brennerstraße*, Leipzig 1898
- Ringler 1948
Josef Ringler, *Der Altar von Schloss Tirol*, in: *Der Schlern* 22 (1948), 735-743
- Ringler 1957
Josef Ringler, *Dreikirchen und Priol*, in: *Tiroler Heimatblätter* Heft 7/9 (1957), 70-84

- Rosenauer/Weber 1972
 Artur Rosenauer/B. Weber (Hg.), *Kunsthistorische Forschungen: O. Pächter zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972
- Rosenauer 1997
 Artur Rosenauer, *Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1997, 119-130
- Rosenauer 1998
 Artur Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998), Bozen/Lana 1998
- Rosenauer 2003
 Artur Rosenauer (Hg.), *Spätmittelalter und Renaissance* (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich Bd. 3), München 2003
- Rumer 1950
 M. Rumer, *Tiroler Gotik*, in: Der Schlern, Bozen 1950, 244ff.
- Salvini 1937
 Roberto Salvini, *Sulla posizione storica di Michele Pacher*, Bozen 1937
- Salvini 1939
 Roberto Salvini, *Kleine Beiträge zur Pacherforschung*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939), 52-61
- Schädler 1973
 Alfred Schädler, *Zur Rekonstruktion des Bozener Choraltars von Hans von Judenburg*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1973, 80-83
- Scheffler 1965/67
 Gisela Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre im Vinschgau*, in: *Der obere Weg. Von Landeck über den Reschen nach Meran* (Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstituts 5-7, 1965-67), 300-324
- Scheffler 1967
 Gisela Scheffler, *Hans Klocker: Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol*, (Schlernschriften 248), Innsbruck 1967
- Scheffler 1967a
 G. Scheffler, *Spätgotische Schnitzaltäre im Vinschgau*, in: Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstituts, Bd. V-VII, Bozen 1967, S. 302-304
- Schiller 1976
 Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst* Bd. 4,2 (Maria), Gütersloh 1976
- Schindler 1998
 Alfred Schindler (Hg.), *Apokryphen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich 1998
- Schindler 1978
 Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar: Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978
- Schmidt/Schmidt 1995
 H. Schmidt/M. Schmidt, *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst: ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1995
- Schmölzer 1900
 Schmölzer, *Fiera di Primiero*, in: Mitteilungen der k&k. Central-Commission, 1900, S. 69-81
- Schultes 1986
 Lothar Schultes, *Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39 (1986), 33-42
- Schultes 1990
 Lothar Schultes, *Der Meister von Großlobming und Hans von Judenburg – Zeit- und Individualstil um 1400*, in: Günther Pochat/Brigitte Wagner B. (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24), 1990, 253-268
- Schultes 2002
 Lothar Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs*, Bd.1: *Von den Anfängen bis Michael Pacher* (Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs 11), Linz 2002
- Schultz 1939
 Karl Schultz, *Studien zum deutschen Altar im späten Mittelalter*, Würzburg-Aumühle 1939
- Schütz 1972
 Marie Luise Schütz, *Kunsttopographische Studien zur spätgotischen Plastik im Trentino*, Dissertation Innsbruck, 1972
- Schwabik 1933
 Aurel Schwabik, *Michael Pachers Grieser Altar*, München 1933
- Semper 1891
 Hans Semper, *Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher*, Innsbruck 1891

- Semper 1892
Hans Semper, *Neues über Michael Pacher*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3.F./36 (1892), 543-556
- Semper 1894
Hans Semper, *Wanderungen und Kunststudien in Tirol*, Innsbruck 1894
- Semper 1895
Hans Semper, *Studien zur Geschichte Tirols, I: Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 38 (1895)
- Semper 1902
Hans Semper, *Alttirolische Kunstwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts* (internationaler Kunsthistorischer Kongress, Innsbruck 1902), in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg (1902)
- Semper 1903
Hans Semper, *Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3.F./47 (1903), 232-250
- Semper 1906
Hans Semper, *Die Altartafel der Krönung Mariens im Kloster Stams und deren kunstgeschichtliche Stellung*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums 3.F. (1906), 373f.
- Semper 1911
Hans Semper, *Michael und Friedrich Pacher - ihr Kreis und ihre Nachfolger: zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Tirol*, Esslingen 1911
- Söding 1991
Ulrich Söding, *Hans Multscher. Der Sterzinger Altar*, Bozen 1991
- Söding 1999
Ulrich Söding, *Maler und Bildschnitzer. Zur künstlerischen Doppelbegabung Michael Pachers*, in: Symposium Bruneck 1998: *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik*, Bozen 1999, 15-29
- Spada Pintarelli 1987
Sonia Spada Pintarelli, *ad vocem Narciso da Bolzano*, in: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987, 714
- Spada Pintarelli 1995
Sonia Spada Pintarelli, *Bolzano – Museo civico, Sezione Artistica*, Bologna 1995
- Spanner/Kinast 1990
H. Spanner/T. Kinast, Conrad Waider. *Maler der Spätgotik*, Bayern/Südtirol/Trentino 1990
- Spornberger 1888
Alois Spornberger, *Aus den Rechnungen der Liebfrauenkirche in Säben*, in: *Der Kunstfreund* 1888, 63
- Spornberger 1894
Alois Spornberger, *Die Geschichte der Pfarrkirche Bozen*, Bozen 1894
- Stafski 1965
Heinz Stafski, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450* (Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die mittelalterlichen Bildwerke 1) Nürnberg 1965
- Stampfer 1981
Helmuth Stampfer, *Der Hochaltar der Pfarrkirche in Niederlana*, in: *Lana – Vergangeheit und Gegenwart*, Lana 1981
- Stampfer 1998
Helmuth Stampfer, *Der Grieser Pacher Altar*, in: Artur Rosenauer (Hg.), *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998* (Ausstellungskatalog Kloster Neustift 1998), Bozen/Lana 1998, 271-274
- Stampfer 2000
Helmuth Stampfer, *Kirchliche Kunst in Völs am Schlern*, Bozen 2000
- Stampfer/Walder 1992
Helmuth Stampfer/Hubert Walder, *Michael Pacher in Bozen Gries, der Flügelaltar der alten Pfarrkirche*, Bozen 1992²
- Stiassny 1891
Robert Stiassny, *Hans Schnatterpeck und das Altarwerk in Niederlana*, in: *Mitteilungen der K.K. Centrakommission Wien* 1891, S. 17-21
- Stiassny 1903
Robert Stiassny, *Die Pacher-Schule. Ein Nachwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903), 20-23
- Stiassny 1919
Robert Stiassny, *Michael Pachers St. Wolfgang Altar*, Wien 1919
- Symposium 1998

- Symposion Bruneck 1998: *Michael Pacher und sein Kreis – Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik*, Bozen 1999
- Theil 1976
Edmund Theil, *Die Kirchen von Klausen* (Kleiner Laurin Kunstführer 29), Bozen 1976
- Theil 1982
Edmund Theil, *St. Sigmund im Pustertal* (Kleiner Laurin Kunstführer 14), Bozen 1982
- Thurmann 1987
Peter Thurmann, *Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues*, Frankfurt/Bern 1987
- Torggler 2006
Alfred Torggler, *Die Kirche Maria Trost in Untermais* (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstituts Bd. 6), Lana 2006
- Trattner 1999
Irma Trattner, *Die Marienkrönungstafel im Zisterzienserstift Stams in Tirol. Ihre Stellung zwischen Nord und Süd*, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 52/4 (1999), 298-310
- Tripps 1993
Manfred Tripps, *Hans Multscher, Meister der Spätgotik – Sein Werk, seine Schule, seine Zeit* (Ausstellungskatalog) Leutkirch i. Allgäu 1993
- Unterthurner 1984
Burgl Unterthurner, *Die Fresken in der Johanneskapelle von Schenna. Ein Werk der Meraner Schule*, in: *Denkmalpflege in Südtirol – Tutela dei beni culturali in Alto Adige* 1984, Bozen 1984, 145-157
- Verdier 1980
Philippe Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique* (Dissertation), Montreal 1980
- Verdier 1991
Philippe Verdier, *Une iconographie originale du couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin du XIVe siècle et au XVe siècle*, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age*, Bd. 103/1 (1991), 399-419
- Wegner 1941
Wilhelm Wegner, *Der deutsche Altar des späten Mittelalters* (Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 7), München 1941
- Weih-Krüger 1986
Sonja Weih-Krüger, *Hans Schäufelein. Ein Beitrag zur künstlerischen Entwicklung des jungen Hans Schäufelein bis zu seiner Niederlassung in Nördlingen 1515 unter besonderer Berücksichtigung des malerischen Werkes*, Nürnberg 1986
- Weingartner 1991
Josef Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Bd. 2 – Bozen und Umgebung. Unterland, Burggrafenamt, Vinschgau*, Bozen 1991⁷
- Weingartner 1998
Josef Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols Bd. 1 – Eisacktal, Pustertal, Ladinien*, Bozen 1998⁸
- Wielander 1994
Hans Wielander, *Sakrale Kunst in Schlanders, Kortsch, Göflan, Vezzan, Sonnen- und Nörderberg, Bozen 1994*
- Wolfsgruber o.J.
Karl Wolfsgruber, *Diözesanmuseum Hofburg Brixen, Führer durch die historische Abteilung*, o.J., 11-14
- Wolfsgruber 1987
Karl Wolfsgruber, *Die Brixner Hofburg. Eine Führung durch das Diözesanmuseum*, Bozen 1987
- Woisetschläger/Krenn 1982
K. Woisetschläger/P. Krenn (Hg.), *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark* (Dehio-Handbuch), Wien 1982
- Wood 1988
Christopher S. Wood, *Michael Pacher and the Fate of the Altarpiece in Renaissance Germany*, in: *Res. Journal of Anthropology and Aesthetics* 15 (1988), 89-104
- Wölzl 1901
Wölzl, *Das Kirchlein S. Valentino in Agro bei Vezzano Süd-Tirol*, in: *Mitteilungen der K.K. Central-Commission*, XXVII (1901), 64-68

6.4 Abbildungsverzeichnis

Die schematischen Darstellungen wurden selbst erstellt.

- Abb. 1, S. 15: Rom, Santa Maria in Trastevere, Apsismosaik
Verdier 1980, Abb. 43, S.
- Abb. 2, S. 15: Rom, Santa Maria Maggiore, Apsismosaik
Bussagli (Hrsg.) *Rom, Kunst und Architektur*, Köln 1999, S. 330
- Abb. 3, S. 18: Ferté-Millon, Schloss, Tympanonrelief
Erwin Panofsky, *Die altniederl ndische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen*, Köln 2006, Abb. 480, S. 306
- Abb. 4, S. 21: Altar von Schloss Tirol, linker Innenflügel
Rosenauer 1998, Abb. 13, S. 57
- Abb. 5, S. 25: Bozen Dom, südlicher Treppenturm, Sandsteinrelief
Kofler 1986, S. 201
- Abb. 6, S. 25: Naturns, St. Prokulus, Triumphbogenwand Fresko
Kofler-Engl/Nothdurfter/Rupp 1996, S. 102
- Abb. 7, S. 28: Verona, S. Eufemia, Apsisfresko
Flor 1994, Abb. 13, S. 99
- Abb. 8, S. 28: Bozen, St. Magdalena in Rentsch (Praz ll), Apsisfresko (hte. Stadtmuseum Bozen)
Spada Pintarelli 1995, S. 4
- Abb. 9, S. 28: Vahrn, St. Georg, Fresko über Seitenportal
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-043086
- Abb. 10, S. 29: Terlan, Pfarrkirche, Sandsteingruppe Langhaus
Andergassen 1994, Abb. 6, S. 16
- Abb. 11, S. 29: Schenna, Alte Pfarrkirche, Relief Friedhofsmauer
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-SW-025642
- Abb. 12, S. 30: Verdings, St. Valentin, Fresko
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-062529
- Abb. 13, S. 30: Meran, Maria Trost, Fresko
Torggler 2006, S. 170
- Abb. 14, S. 31: Schenna, Johanneskapelle, Gew lbetondo
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-025902
- Abb. 15, S. 31: Dreikirchen, St. Gertraud, Fresko
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-036554
- Abb. 16, S. 32: Morter, Stephanskirche Burg Montani, Holzmedaillon
Spada Pintarelli 1995, S. 71
- Abb. 17, S. 32: Tramin, Pfarrkirche, Turmmauer Au enfresko
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-030591
- Abb. 18, S. 33: Prösels, St. Nikolaus, Apsisfresko
Stampfer 2001, S. 107
- Abb. 19, S. 33: Meran, Klarissenkirche, Wandfresko
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-DIA-052393
- Abb. 20, S. 42: Bozner Altar, Krönungsgruppe
Castelnuovo/Grammatica 2002, S. 375
- Abb. 21, S. 42: Grieser Altar, Schrein
Kahsnitz/Bunz 2005, Abb. 58, S. 77
- Abb. 22, S. 42: St. Wolfgang, Schrein
Kahsnitz/Bunz 2005, Tafel 23, S. 87
- Abb. 23, S. 48: München, Alte Pinakothek, Marienkrönungstafel
Rosenauer 1998, S. 129
- Abb. 24, S. 53: Pfarrkirche Feldthurns, Krönungsgruppe (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Wolfsgruber 1987, Abb. 23, S. 67
- Abb. 25, S. 53: S ben, Liebfrauenkirche, Mariensegnung (hte. Klausen, Pfarrkirche)
Rosenauer 1998, S. 341
- Abb. 26, S. 56: Saubach, Pfarrkirche Hll. Ingenuin und Albuin, Schrein
Eigenes Photo
- Abb. 27, S. 56: Dreikirchen, St. Magdalena, Schrein
Andergassen 1999, S. 35
- Abb. 28, S. 60: Kaltern, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Madonna (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Andergassen 2007 a, S. 121

- Abb. 29, S. 60: Trient, S. Marco, Krönungsgruppe (hte. Gardolo Pfarrkirche)
Castelnuovo/Grammatica 2002, S. 624
- Abb. 30, S. 62: Barbian, Jakobskirche, Krönungsgruppe (hte. Brixen, Diözesanmuseum)
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-SW-005482
- Abb. 31, S. 62: Raum Brixen, Madonna (hte. München, Bayerisches Nationalmuseum)
Müller 1959, Kat. Nr. 68., S. 79
- Abb. 32, S. 63: Villanders, Pfarrkirche St. Stephan, Marienkrönung (hte. Lichtenberg, Pfarrkirche)
Eigenes Photo
- Abb. 33, S. 65: Mauis, Krönungsgruppe (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Eigenes Photo
- Abb. 34, S. 68: Lana, Alte Pfarrkircher Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe
Egg 1995, S. 36
- Abb. 35, S. 68: Schlanders, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe
Eigenes Photo
- Abb. 36, S. 70: Wiener Neustädter Altar
Kahnsitz/Bunz 2005, Abb. 118. S. 277
- Abb. 37, S. 70: Bad Oberdorf, Hindelanger Altar
Kahnsitz/Bunz 2005, Abb. 159, S. 389
- Abb. 38, S. 72: Moos im Passeier, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe
Kofler 1986, S. 159
- Abb. 39, S. 73: Mölten, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe
Eigenes Photo
- Abb. 40, S. 76: Fiera di Primiero, Pfarrkirche S. Martin, Schrein
Castelnuovo 1989, S. 130
- Abb. 41, S. 76: Vezzano, S. Anna di Sopramonte, Schrein (hte. Diözesanmuseum Trient)
Eigenes Photo
- Abb. 42, S. 79: Roda die Ziano, Gottsohn und Gottvater (hte. Diözesanmuseum Trient)
Eigenes Photo
- Abb. 43, S. 80: Kärnten, Heiligenblut, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Schrein
Kahnsitz/Bunz 2005, Abb. 36, S. 33
- Abb. 44, S. 93: Afing bei Jenesien, Altarschrein
Andergassen 2007 b, Tafel 34, A 72
- Abb. 45, S. 93: Tils bei Brixen, S. Veit, Altarbild
Andergassen 2007 b, Tafel 93, A 96
- Abb. 46, S. 93, Mals, Dreifaltigkeitskirche, Altarbild
Andergassen 2007 b, Tafel 94, A 66
- Abb. 47, S. 96: Marienkrönung Bozner Altar, aktuelle Aufstellung (hte. Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg)
Rosenauer 1998, Abb. 15, S. 59
- Abb. 48, S. 98: Trofaiach, Krönungsgruppe (hte. Metropolitaon Museum New York)
Flor 1990 a, Abb. 7, S. 239
- Abb. 49, S. 98: Murau, St. Anna, Marienkrönung Wandbild
Flor 1990 a, Abb.13, S. 244
- Abb. 50, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Aufstellung bis 1920
Flor 1994, Abb. 1, S. 92
- Abb. 51, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Aufstellung 1920 - 1936
Flor 1994, Abb. 2, S. 92
- Abb. 52, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Aufstellung nach Müller bis 1963
Flor 1994, Abb. 4, S.94
- Abb. 53, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Aufstellung nach Schädler bis 1973
Flor 1994, Abb. 5, S. 94
- Abb. 54, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Aufstellung nach Bräutigam 1978 – 1993
Flor 1994, Abb. 6, S. 95
- Abb. 55, S. 100: Marienkrönung Bozner Altar, Vorschlag nach Cevc: Hl. Geist anthropomorph
Cevc, 1990, S. 215
- Abb. 56, S.101: Feldthurns, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe (hte. Diözesanmuseum
Brixen)
Wolfsgruber 1987, Abb. 23, S. 57
- Abb. 57, S. 103: Säben, Liebfrauenkirche, Mariensegnung (hte. Klausen, Pfarrkirche St. Andreas)
Rosenauer 1998, Kat.Nr. 11, S. 119
- Abb. 58, S. 106: Gries, Alte Pfarrkirche Unsere Liebe Frau, Altarschrein
Kahnsitz/Bunz 2005, Abb. 58, S. 77

- Abb. 59, S. 106: Gries, Alte Pfarrkirchen Unsere Liebe Frau, erhaltene Flügelreliefs (Verkündigung und Anbetung)
Rosenauer 1998, Kat. Nr. 26, S. 196 und S. 270
- Abb. 60, S. 108: St. Sigmund im Pustertal, Pfarrkirche St. Sigmund, Altarschrein geöffnet
Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, S. 449
- Abb. 61, S. 111: St. Wolfgang am Abersee, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Schrein geöffnet (2. Wandlung)
Kahnsitz/Bunz 2005, Tafel 23, S. 87
- Abb. 62, S. 111: St. Wolfgang am Abersee, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Schrein geöffnet (1. Wandlung)
Rosenauer 1998, S. 50
- Abb. 63, S. 112: St. Wolfgang am Abersee, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang, Schrein geschlossen
Kahnsitz/Bunz 2005, Tafel 38, S. 102
- Abb. 64, S. 116: Barbian, Jakobskirche, Krönungsgruppe (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen LDA-SW-005482
- Abb. 65, S. 117: Villanders, Pfarrkirche St. Stephan (hte. Lichtenberg, Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit)
Loose 1997, S. 179
- Abb. 66, S. 119: Brixner Raum, Madonna (hte. Bayerisches Nationalmuseum)
Müller 1959, Abb. 68, S. 79
- Abb. 67, S. 121: Fiera di Primiero, Pfarrkirche St. Martin, Schrein geöffnet
Eigenes Photo
- Abb. 68, S. 125: Vezzano, Sant'Anna di Sopramonte, Schrein geöffnet (hte. Diözesanmuseum Trient)
Primerano 1996, S. 83
- Abb. 69, S. 125: Vezzano, Sant'Anna di Sopramonte, Schrein geschlossen (hte. Diözesanmuseum Trient)
Castelnuovo 1989, S. 133
- Abb. 70, S. 128: Kaltern, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Madonna (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Andergassen 2007 a, S. 121
- Abb. 71, S. 130: Trient, San Marco, Krönungsgruppe (hte. Gardolo)
Castelnuovo 1989, Abb. 66, S. 136
- Abb. 72, S. 133: Dreikirchen, St. Magdalena, Schrein geöffnet
Andergassen 1999, S. 33
- Abb. 73, S. 133: Dreikirchen, St. Magdalena, Schrein geschlossen
Andergassen 1999, S. 39
- Abb. 74, S. 137: Saubach, Pfarrkirche Hll. Ingenuin und Albuin, Schrein geöffnet
Lamentani-Virdis/Pietrogiovanna 2002, S. 195
- Abb. 75, S. 137: Saubach, Pfarrkirche Hll. Ingenuin und Albuin, Schrein geschlossen
Lamentani-Virdis/Pietrogiovanna 2002, S. 193
- Abb. 76, S. 140: Mölten, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Schrein
Eigenes Photo
- Abb. 77, S. 142: Roda di Ziano, Gottvater und Gottsohn (hte. Diözesanmuseum Trient)
Eigenes Photo
- Abb. 78, S. 145: Lana, Alte Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Schrein geöffnet
Erich Egg 1995, S. 34
- Abb. 79, S. 145: Lana Alte Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Schrein geschlossen
Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes LDA-DIA-000200
- Abb. 80, S. 147: Völs am Schlern, Pfarrkirche, Schrein geöffnet
Stampfer 2000, S. 33
- Abb. 81, S. 148: Latsch, Spitalkirche, Schrein geöffnet
Kahnsitz/Bunz 2005, Tafel 211, S. 393
- Abb. 82, S. 149: Mauis, Krönungsgruppe (hte. Diözesanmuseum Brixen)
Eigenes Photo
- Abb. 83, S. 151: Schlanders, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe in barockem Altar
Eigenes Photo
- Abb. 84, S. 153: Moos im Passeiertal, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Krönungsgruppe im Giebel
Kofler 1986, S. 159
- Abb. 85, S. 153: Heiligenblut, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Vinzenz, Schrein geöffnet (2. Wandlung)
Kahnsitz/Bunz 2005, Abb. 36, S. 33

6.5 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Ikonographie der Marienkrönung in plastischen Schreingruppen aus Flügelaltären Südtirols. Der zeitliche Rahmen umspannt die Zeit zwischen dem Grieser Altar von Michael Pacher 1475 und dem Beginn der Bauernkriege – dem Ende der Flügelaltarproduktion - 1525.

Ausgangspunkt der Arbeit ist die Analyse des Zusammenhangs zwischen dem vermehrten Aufkommen des Sujets der Marienkrönung in der Zeit der Spätgotik in Südtirol und dem international renommierten Marienkrönungsaltaar des Michael Pacher. Zentrale Fragestellung ist, ob Michael Pacher mit seinen Neuerungen nicht nur thematisch, sondern auch ikonographisch prägend für seine Zeitgenossen und Nachfolger wurde, und ob, bzw. inwiefern das von ihm erarbeitete Schema der Krönungsdarstellung von diesen übernommen oder nachgeahmt wurde.

Ein einführender, theoretischer Teil zeichnet die Entwicklung der Marienkrönungsikonographie im Abendland auf. Besonderes Augenmerk liegt auf süddeutschen/oberitalienischen Ausprägungen und den Vorgängerdarstellungen in Südtirol. Dieser Teil bildet den Ausgangspunkt zur Analyse der einzelnen, insgesamt 21, erhaltenen Altäre und Schreingruppen auf Südtiroler Gebiet und aus Südtiroler Werkstätten. Im zweiten Teil werden die Gruppen einzeln behandelt und auf ihren ikonographischen Gehalt und eventuelle Besonderheiten, sowie Abhängigkeiten von Michael Pacher untersucht. Die Gliederung des Hauptteils in einzelne Produktionszentren mit kurzen einführenden Kapiteln zu deren historisch-sozialen Hintergründen, gewährleistet einen raschen Überblick und zeigt die komplexen Zusammenhänge der Werkstätten, sowie die vielfältigen Verflechtungen der einzelnen Meisterpersönlichkeiten auf.

Im Anhang wurde erstmals ein Gesamtkatalog erstellt, der alle erhaltenen Schreingruppen und Fragmente Südtirols aus der Zeit der Spätgotik zusammenfasst. Hier sind weiterführende Informationen, technische Angaben, Forschungsstand etc. zu den Einzelaltären nachzulesen.

Die Auswertung der Beobachtungen zeigt, dass die in der Literatur allgemein angenommene Vorbildwirkung Pachers überschätzt wird. Zeitgenossen und spätere Künstlergenerationen folgen Pacher nur partiell, d.h. das Ansteigen des Interesses am Sujet der Marienkrönung kann – trotz der allgemein starken Beliebtheit der Gottesmutter als Volksheiligen – sehr wohl auf die prominente Darstellung Pachers zurückgeführt werden; nicht übernommen werden jedoch seine kompositionell-ikonographischen Neuerungen, die die Krönung aus dem rein repräsentativen Kontext herauslösten und in einen zeitlichen Rahmen integrierten – mit dem Ergebnis einer nie zuvor dagewesenen Unmittelbarkeit der Darstellung.

Die eingesessenen lokalen Werkstätten sind stark der Tradition verpflichtet und scheinen außerstande, die subtilen Neuerungen Pachers zu rezipieren. Während stilistische Anleihen keine Seltenheit sind, wird ikonographisch am althergebrachten Schema festgehalten, das dem Gläubigen die Krönung rigide-repräsentativ als unumstößliches Ergebnis vor Augen führt.

6.6 Lebenslauf

Marion Pramstrahler

Geboren in Bozen am 22.04.1975

Wohnort: Perathonerstr. 5, 39100 Bozen

AUSBILDUNG

1990-1994 Lyzeum mit neusprachlicher Fachrichtung, Brixen

Seit Oktober 1994 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien (mit Unterbrechungen)

TÄTIGKEITEN (AUSWAHL)

1997 – 2004 Kunsthistorisches Museum Wien, Secession, Künstlerhaus u.a.

- Führungstätigkeit im Rahmen verschiedener Ausstellungen („Land der Bibel“, „Secession – 100 Jahre künstlerischer Freiheit“, „Henry Moore“, Lipizzanermuseum)

Juli 1998 – Juli 2000 Italienisches Kulturinstitut Wien

- Tätigkeit als Bürohilfe, Mitarbeit bei Organisation und Betreuung kultureller Veranstaltungen

April 2000 – Juni 2001 M.Services Wien

- Betreuung von Tourismuseinrichtungen und kulturellen Veranstaltungen in Schloss Schönbrunn

Juli 2001 bis Mai 2004 Museum Shop Management Wien

- Tätigkeit als Marketingassistentin für den Leopold Museumshop Wien (Organisation, Produktentwicklung, Bestellwesen, Verkauf, etc.)

2004 M.Services Wien

- Mitarbeit an der Studie "Culture Tour Austria – Touristische Internationalisierungsstrategien für Museen" für das Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit Österreich

2005 M.Services Wien

- Verfassen der Studie "Private Museumsinitiativen in Europa und Nordamerika – Motivation, Organisation, Finanzierung" für den Privatsammler Dr. Batliner, Lichtenstein
-