

Zentrum oder Peripherie : das Kunstwerk im Wechselspiel von Auftraggeber und Künstler

Autor(en): **Vavra, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen**

Band (Jahr): **7 (2002)**

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-8401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZENTRUM ODER PERIPHERIE

DAS KUNSTWERK IM WECHSELSPIEL VON AUFTRAGGEBER UND KÜNSTLER¹

Elisabeth Vavra

Résumé

Centre ou périphérie. L'œuvre d'art à la jonction entre commanditaire et artiste

À la fin de Moyen Âge, les retables à volets font partie de la dotation de presque toutes les églises alpines. Partie intégrante du monde normé, ils offrent à travers leurs tableaux un reflet de la vie quotidienne tout en étant eux-mêmes un élément de cette vie quotidienne. La présente contribution examine la nature de cette «quotidienneté» des retables dans le Tyrol et les Grisons. Il en ressort des différences significatives entre les deux régions, qui confirment à quel point la culture matérielle est empreinte de composantes économiques, sociales et politiques. Au niveau des représentations en revanche apparaît partout une même volonté de se conformer aux canons de l'époque. Afin de doter dignement l'église d'une ville ou d'une commune, on s'informe sur l'offre dans les centres voués à cet art et on fait appel aux systèmes de relations pré-existants au moment de confier des mandats à des artistes ou artisans étrangers. Cette «mentalité» a pour conséquence qu'il est problématique aujourd'hui de recourir aux retables en tant que sources de la culture matérielle alpine. Toute réflexion dans ce sens implique la nécessité de retrouver préalablement le lieu de production de l'objet et de reconstituer la manière dont il a été produit.

Kirchenausstattungen senden die unterschiedlichsten Signale aus: Sie belegen den Reichtum einer Pfarre, einer geistlichen Gemeinde oder auch eines Einzelnen; in den Kirchen angebrachte Bildwerke in Verbindung mit Wappen oder Inschriften sichern das Überleben des Gedächtnisses an eine bestimmte Person oder Familie; Messstiftungen, die an diesen Altären zelebriert werden, sorgen für eine Aufrechterhaltung der *memoria*, des Gedächtnisses an längst Verstorbene; jedes Gebet, das vor einem Altar oder vor einem Bildwerk gesprochen wird, dient im Verständnis des mittelalterlichen Menschen nicht nur seinem persönlichen Seelenheil, sondern auch dem des Stifters. So versuchten Menschen durch Jahrhunderte ihre Person dem endgültigen Vergessen zu entreissen.

Umfang und Bedeutung der Aufträge für Flügelaltäre liess es angemessen und zweckmässig erscheinen, mit den ausführenden Künstlern Verträge abzuschliessen. In den meisten Fällen war der Kirchpropst gemeinsam mit mehreren Mitgliedern des Kirchenrates befugt, ein solches Rechtsgeschäft zu tätigen. In der Regel betreffen die erhaltenen Vereinbarungen zwischen der Kirchengemeinde und dem Handwerker den Hauptaltar; die Seitenaltäre wurden oft von Privatpersonen oder Zusammenschlüssen, wie Bruderschaften, finanziert. Auch für den geografischen Raum, der uns im Folgenden interessieren wird, sind einige solcher Verträge – *gedinge* in Form von *spanzetteln* – erhalten. Die Verträge enthalten zumeist Angaben über die geforderte Ausführung, über Lieferbedingungen und Lieferdatum, über die Abwicklung der Bezahlung, bisweilen auch über das ikonografische Programm. In vielen Fällen nehmen sie Bezug auf eine dem Vertrag zu Grunde liegende Visierung. Die Besteller sicherten sich in jeder Hinsicht ab: Fachleute wurden hinzugezogen, die das Werk als Gutachter abnehmen sollten. Bürgschaften wurden verlangt, für den Fall, dass ein Meister nicht pünktlich liefert; so geschehen etwa im Fall der Altarbestellung der Schwazer Bürgerschaft. In anderen Verträgen wurde mehr Wert auf eine genaue Definition der Ausführung und des Inhaltes gelegt, zum Beispiel im Vertrag, den der Bozner Maler Silvester Miller 1507 mit der Baderbruderschaft in Bozen abschloss. Die Zahlungen wurden meist in Raten geleistet, bisweilen auch in Naturalien, etwa im Fall des Hochaltares für die Pfarrkirche in Lana, den Hans Schnatterpeck, Maler zu Meran, ausführte. Er erhielt in Raten über acht Jahre hinweg jährlich 150 Gulden und 8 Fuder Wein.

Flügelaltäre sind im ausgehenden Mittelalter ein fester Bestandteil nahezu

jeder Kirchengestaltung in den alpinen Regionen, sie sind aber auch eine Realie an sich. Fest eingebunden in die normierte Welt spiegeln sie mittelalterlichen Alltag in ihren Bildern und sind gleichzeitig Bestandteil dieses Alltags. Im Folgenden möchte ich – konzentriert auf zwei unterschiedliche Alpenregionen – die «Alltagssituation» dieser Flügelaltäre untersuchen, zunächst im Tiroler Raum. Erich Egg² errechnet, ausgehend von erhaltenen Weihebriefen und urkundlichen Nennungen, eine Zahl von ungefähr 2200 Altären; in den Fällen, wo Schriftquellen oder Originale beziehungsweise Teile von Originalen fehlen, nimmt er im Analogieschluss für Filialkirchen einen Altar, für Kaplaneikirchen zwei Altäre und für Pfarrkirchen drei Altäre an.

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sahen sich die Auftraggeber nördlich und südlich des Brenners mit der selben Situation im Kunstbetrieb konfrontiert: In den Städten gab es zwar Malwerkstätten, allerdings waren sie in erster Linie auf die Anfertigung von Wandmalereien spezialisiert. Für die neue Kunstform des Flügelaltars war aber ein ausgeklügeltes System der Zusammenarbeit zwischen Maler, Bildschnitzer, Fassmaler und Tischler notwendig; hierfür fehlte in den vorhandenen Werkstätten noch die notwendige Erfahrung. Man wandte sich zunächst lieber noch an auswärtige Werkstätten. So entstanden zum Beispiel die Reliefs von einem Altar, der für Eppan bestimmt war, in einer Wiener Werkstatt. 1421 schloss der Kirchenpropst in Bozen das *geding* für den Marienaltar in der Pfarrkirche mit Meister Hans von Judenburg, einem steiermärkischen Künstler, ab.³ Der nächste grössere Altarauftrag ging dann an eine Südtiroler Werkstatt: Es ist dies der Altar für St. Sigmund, der um 1430 in der Werkstatt Hans' von Bruneck entstand.⁴ Der Wallfahrtsort im Pustertal wurde seit dem 14. Jahrhundert durch Stiftungen der Habsburger besonders gefördert. Und so ist dieser erste vollständig erhaltene Flügelaltar ebenfalls eine Stiftung der Habsburger, wie die Wappen an der Rückseite belegen. Mit seinem Programm werden die für die nächsten Jahrzehnte massgeblichen ikonografischen Inhalte erstmals ausformuliert: im Schrein Maria flankiert von Heiligen, die in Beziehung zum Patronat der Kirche oder zum Patron des Stifters stehen; auf den Flügelinnen- und -aussenseiten dann eine Art Bilderbibel zur Belehrung.

Die nächsten grossen Aufträge in Nord- beziehungsweise Südtirol gingen noch einmal an ausländische Werkstätten: 1453 beauftragte der Rat der Stadt Hall Hans Stethaimer, Steinmetz, Maler und Werkmeister in Landshut mit der

Ausführung des Hochaltares für die Pfarrkirche.⁵ Zwischen 1456 und 1458 führte der Bildhauer und geschworene Werkmann der Reichsstadt Ulm Hans Multscher für die Stadtpfarrkirche in Sterzing den Hochaltar aus.⁶ Im Rechnungsbuch der Pfarrkirche von Sterzing werden seitenweise Listen angelegt, was die Bürgerschaft alles an Geld und «Realien» zur Finanzierung des gewaltigen Werkes – Multscher erhielt 1000 Gulden dafür – ablieferte. Jeder brachte, was er entbehren konnte: getragene Kleider, noch nicht verarbeiteten Stoff, Schmuck, und der Kirchpropst verkaufte es weiter. Der Altar besitzt gewaltige Dimensionen: bis zur Spitze des Gesprenge mass er wohl ursprünglich an die 12 Meter.

In der Folge konstituierten sich in den wichtigen Städten Tirols Werkstätten, welche die anfallenden Bestellungen an Flügelaltären ausführten: Zu nennen sind hier vor allem Brixen, Bruneck, Bozen und Meran. In der Bischofsstadt Brixen ist es zunächst die Werkstatt des Malers Leonhard, der als Maler in Urkunden und Rechnungsbüchern genannt wird. Keiner seiner Altäre ist unverändert erhalten. Versucht man aus den Resten auf die ursprüngliche Form zu schliessen, so dürfte es sich in den meisten Fällen um Altäre handeln, deren Schrein rundplastisch geschnitzte Skulpturen bergen, die Flügel sind innen und aussen bemalt. Daneben wurden in seiner Werkstatt Altäre produziert, welche die traditionelle Form einer gemalten Mitteltafel mit gemalten Flügel beibehielten. In diesem zeitlichen Rahmen ist ein weiterer Künstler im Brixener Raum anzusiedeln, dessen Forschungsgeschichte die Schwierigkeiten einer zeitlichen und lokalen Einordnung beim Fehlen archivalischen Materials demonstriert: der Meister von Uttenheim.⁷ Seinen Notnamen erhielt er nach einer aus der Tauferer Filialkirche zur heiligen Margarethe in Uttenheim stammenden Tafel, jetzt in der Österreichischen Galerie in Wien. Zunächst als Nachfolger Michael Pachers bezeichnet, wurde sein Werk in das ausgehende 15. Jahrhundert datiert. Pächt⁸ erklärte ihn in den 1920er-Jahren zum «Lehrmeister» Michael Pachers. Dendrochronologische Untersuchungen des Augustinusaltars anlässlich der Pacher-Ausstellung 1998 haben einen frühen zeitlichen Ansatz seiner Werke nun naturwissenschaftlich untermauert: Der Augustinusaltar aus dem Kloster Neustift muss um 1455 entstanden sein. Wieder handelt es sich um einen Flügelaltar mit gemalter Innentafel; auch die späteren Werke aus seiner Werkstatt folgen diesem alten Schema des Altaraufbaues. Soweit sich die Besteller rekonstruieren lassen, rekrutieren sie sich aus dem Bereich der

Geistlichkeit, sind es Aufträge, die in Zusammenhang mit dem Augustinerchorherrenstift Neustift stehen.

In den 1480er-Jahren setzte sich dann in Brixen der Schnitzaltar durch: Im Musterregister von Brixen-Stadt wird 1478 erstmals Hans Klocker *Bildschnitzer* genannt. Klocker beschäftigte in seiner Werkstatt Maler- und Bildhauergesellen. Seine Altäre repräsentieren einen voll entwickelten Typus des Schnitzaltars mit geschnitztem Schrein, Reliefs auf den Flügelinnenseiten und fast rundplastisch herausgearbeiteter Predella. Die Auftraggeber waren in den meisten Fällen Pfarrgemeinden, die Preise bewegten sich zwischen 500 und 1000 Gulden. Daneben arbeitete in Brixen eine künstlerisch etwas schwächere Bildschnitzerwerkstatt, als deren Leiter vermutlich Gabriel Kiendl identifiziert werden kann; sie versorgte in erster Linie kleinere Landkirchen mit Altären. Die Altäre kosteten im Schnitt um die 350–400 Gulden. Nach diesem Zwischenspiel der Bildschnitzer übernahmen um 1500 wieder die Maler die führende Rolle in Brixen: Nikolaus Stürhofer, Rupert Potsch und Andre Haller. Die Auftragslage war so günstig, dass in der Werkstatt Potsch' neben den Schnitzergesellen auch noch ein zweiter selbstständiger Maler als Meister tätig war. Nebeneinander wurden im Aufbau unterschiedliche Altäre produziert: Der Mittelteil konnte ein geschnitzter Schrein sein oder eine gemalte Tafel, die Flügel waren mit flachen Reliefs versehen oder innen und aussen bemalt. Die zweitklassigen Bildschnitzer folgen bis ins 16. Jahrhundert hinein in ihren Arbeiten dem Formenrepertoire der Klocker-Werkstatt.

Bruneck ist neben Brixen das bedeutendste Kunstzentrum in Südtirol, bedeutend wegen der Werkstatt Michael Pachera,⁹ der 1457 erstmals als selbstständiger Maler genannt wird. Um 1460 führte er den ersten bekannten Altarauftrag für das Augustinerchorherrenstift in Neustift aus. Der folgende Altar entstand 1462/65 für die Pfarrkirche St. Lorenzen in Bruneck. Als nächstes Werk entstand – wiederum für Neustift – ein als reines Tafelwerk konzipiertes Retabel, der Kirchenväteraltar. Für den Altar der Pfarrkirche in Bozen-Gries schloss Pacher 1471 den Vertrag mit der Kirchengemeinde, vertreten durch namentlich genannte Grieser Bauern, ab; in diesem werden detailliert das ikonografische Programm festgehalten, die Lieferbedingungen und der Preis. Interessant ist, dass der von Hans von Judenburg geschaffene Altar für die Stadtpfarrkirche in Bozen, für den 50 Jahre zuvor der Vertrag abgeschlossen wurde, Pacher als Vorbild dienen sollte. Die kleine Gemeinde

wollte hier mit den Bürgern der Stadt Bozen in Wettstreit treten. Weitere Aufträge führten dann Pacher über die Landesgrenzen hinweg nach Oberösterreich und Salzburg. Mit dem monumentalen Altarwerk für die Wallfahrtskirche in St. Wolfgang schuf Michael Pacher einen der Höhepunkte der spätgotischen Kunst, ein Höhepunkt, der freilich seinen Preis hat: Der Altar in St. Wolfgang schlägt sich auf der Ausgabenseite mit 1200 Gulden zu Buche. Die höchste Gage für einen Altar wurde ihm dann schliesslich für den leider fast vollständig verloren gegangenen Altar für die Stadtpfarrkirche in Salzburg bezahlt: 3300 Gulden. In Bruneck sah da die Situation ganz anders aus; nachdem Michael Pacher seine Heimat verlassen hatte, führte sein Namensvetter Friedrich Pacher eine Malerwerkstätte und brachte es dank seiner Arbeiten, die eine den Auftraggebern angemessene künstlerische Qualität bot, zu Wohlstand und Ansehen. Er war einer der wenigen Künstler in Tirol, der nur gemalte Altäre schuf. Daneben existierten im Pustertal Werkstätten, unter anderem in Taisten und St. Lorenzen, die in den kommenden Jahrzehnten die Umgebung mit zweitklassigen Werken versorgten.

Bozen war im Spätmittelalter das Zentrum des Landes und mit etwa 5000 Einwohnern die grösste Stadt. Als einzige Stadt Tirols besass sie ein Patriziat, adelige Bürgerfamilien, zumeist aus deutschen oder italienischen Händlerfamilien zugewandert. Seit dem 13. Jahrhundert war Bozen Messestadt. In Bozen tagte der Landtag; seit 1460 herrschte über die Stadt ein Bürgermeister, unterstützt von einem seit 1381 frei gewählten Stadtrat. Im 14. Jahrhundert traten die Patrizier als Förderer der Künste auf, um 1500 übernahmen diese Aufgabe die führenden Bürgerfamilien, die ihre Häuser und Ansitze mit Fresken schmücken liessen. Bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein dominierten in Bozen die auf Wandmalerei spezialisierten Künstler; das war auch ein Grund dafür, dass die Bürgerschaft den Auftrag für den Hochaltar in der Stadtpfarrkirche an einen «Fremden», an Hans von Judenburg vergab (1421). Vergab man Altaraufträge, so wandte man sich an Ortsfremde, an Hans von Judenburg oder Hans Klocker in Brixen.

Mit dem Altar für die Kirche in Völs am Schlern schuf Meister Narziss von Bozen 1488 einen der ersten Flügelaltäre, die in Zusammenhang mit einer Bozner Werkstatt stehen. Völs gehörte zum Brixner Bistum, daher versuchte man mit allen Mitteln den Auftrag nach Brixen zu bekommen. Ab 1474 zogen sich die Verhandlungen zwischen den Brixner Bischöfen und den Kirchenpröpsten von Völs hin: Leonhard von Brixen und Hans Klocker wur-

den als Werkstätten vorgeschlagen, vom Kirchenpropst aber abgelehnt, der sich schliesslich 1487 durchsetzte. Der leider nicht mehr im Originalzustand auf uns gekommene Altar weist einen höchst eigenwilligen Aufbau auf: der Schrein birgt nicht stehende Figuren, sondern Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben, die in zwei Registern übereinander angeordnet waren. In seine Nachfolge trat ab etwa 1500 Jörg Arzt, der gemeinsam mit dem Bildschnitzer Jörg Feiss in der Werkstatt des Meisters Narziss tätig war. Die architektonische Gliederung ihrer Altäre schliesst an die Altarbaukunst der Pacherwerkstatt an. Der Aufbau der Flügelinnenseiten – in reich gegliederte Nischen werden je zwei Heiligenfiguren im Schnitzrelief eingestellt – übernimmt das Schema der Klocker-Werkstatt. Die Malereien der Aussenseiten verwenden Entwicklungen der Donauschule. Die letzte Bozner Werkstatt der Spätgotik leitete Silvester Miller; von ihm wissen wir durch den Vertrag mit der Bozner Bader-Bruderschaft. Mit Miller hält der reiche Formenschatz der Renaissance Einzug in Bozen. Neben den üblichen Altaraufbauten mit geschnitzten Schreinfiguren, Reliefs an den Flügelinnenseiten und Malereien an den Aussenseiten schuf er auch vollständig gemalte Flügelaltäre:¹⁰ Unverkennbar ist der Einfluss oberitalienischer Renaissancekunst. Auch in den auf Bestellung ausgeführten Bildern, die als private Andachtsbilder dienten, zeigte Miller sich bereits dem Formenschatz der Renaissance verhaftet.¹¹

Die Bozner Werkstätten sind durch eine Vielfalt der Formen gekennzeichnet, die mit der heterogenen Aufträgerschaft in Verbindung zu bringen ist. Im Gegensatz zu Brixen, das durch die Hofhaltung des Bischofs bestimmt war, oder der Residenz zu Innsbruck waren die Bozner Künstler stärker von einzelnen kleinen Aufträgen abhängig, die von den unterschiedlichsten Gruppen und Einzelpersonen in Auftrag gegeben wurden. Diese waren auch nicht unbedingt an einer Förderung der einheimischen Künstler interessiert, sondern waren durchaus bereit – vielleicht auch aus Prestige Gründen – grosse Aufträge an «ausländische» berühmte Werkstätten zu geben.

Meran als Residenz mit dem Stammschloss Tirol erlebte im 14. Jahrhundert seine Blüte. 1420 verlegte Herzog Friedrich die Residenz nach Innsbruck und damit verschlechterte sich schlagartig die Auftragslage für die ansässigen Künstler. Auslösend für die Verlagerung der Residenz waren die neu entdeckten Bergbauvorkommen im Inntal und die Verlagerung des Durchgangsverkehrs vom Reschen auf den Brenner. 1477 wurde schliesslich die Münze von Meran nach Hall verlegt. Der Weinbau und der Weinhandel ver-

hinderten ein totales Absinken der Bedeutung Merans. Diese für Aufträge wirtschaftlich ungünstige Situation spiegeln auch die Steuerlisten Merans, die durch ihre lückenlose Überlieferung genauen Aufschluss über die in Meran ansässigen Handwerker gewähren. Von 1455 bis 1472 hatte ein einziger Maler in Meran eine Werkstatt, Ambrosius Gander; 1473 wanderte ein weiterer zu. Die in Meran tätigen Bildschnitzer waren alle nur Gesellen. 1479 wird in den Listen erstmals Hans Schnatterpeck als «Inwohner» genannt, er wird für die kommenden Jahrzehnte der dominierende Maler, in dessen Werkstatt die grössten Flügelaltäre südlich des Brenners entstehen. Schnatterpeck stammt aus Landsberg am Lech, war 1472 Bürger in Füssen geworden, um 1475 nach Sterzing gezogen und dann weiter nach Meran. Das einzige urkundlich gesicherte Werk aus seiner Werkstatt ist der Hochaltar für die Pfarrkirche in Lana: Der Vertrag hierzu wurde am 18. August 1503 mit den Kirchenpröpsten abgeschlossen. Der Preis betrug 1600 Gulden, damit ist der Altar einer der teuersten Flügelaltäre überhaupt. Nach dem Tod Schnatterpecks gehen die grossen Aufträge dann an den Allgäuer Jörg Lederer, Meran und Umgebung schliessen sich also dem auch im Vinschgau zu bemerkenden Trend an, aus dem schwäbischen Raum Altäre zu importieren.

Das Inntal wurde wirtschaftlich von den Städten Innsbruck und Hall sowie von Schwaz dominiert. Seit den 1520er-Jahren besass das Inntal die wirtschaftliche Vormachtstellung in Tirol. Innsbruck war zur Drehscheibe des Verkehrs vom Norden in den Süden nach Venedig geworden. Der Verkehr verlief nicht mehr länger über den Reschen, sondern benutzte die Brennerstrasse. Das war mit ein Grund dafür, dass die Residenz 1420 nach Innsbruck verlegt wurde. Dazu kam noch die rasante Entwicklung im Bergbau mit ständig steigenden Förderquoten. Erzherzog Sigmund und Kaiser Maximilian machten aus Innsbruck auch baulich eine Residenz, eine Residenz, die freilich um 1500 höchstens 3000 Einwohner besass. Hall hingegen, nur 10 km von Innsbruck entfernt, besass zur selben Zeit an die 5000 Bewohner. Die Stadt war durch die Saline reich geworden; in ihr wurden die geförderten Silbererze an den Landesfürsten abgeliefert, hierher wurde 1477 die Münze verlegt und die regelmässig abgehaltenen Märkte waren nach Bozen die wichtigsten im Tiroler Raum. Im Gegensatz zu Innsbruck dominierten die Bürger das politische Geschehen, stellten seit 1328 einen Rat, der die Stadt verwaltete und seit 1400 die Bürgermeister. Eine Sonderstellung nahm Schwaz ein: durch

den Aufschwung des Bergbaus im Übergang zur Neuzeit eine sehr gross gewordene Ansiedlung, aber bis 1899 ohne Stadtrecht.

In Innsbruck dominierte als Auftraggeber der Hof; die Werkstätten belieferten die Innsbrucker Kirchen, die Stifte, aber auch zahlreiche Kirchen des Oberinntals mit ihren Werken. Die Förderung der Künste setzte mit Erzherzog Sigmund nach 1450 ein. Leider ist der Grossteil der Werke der Barockisierungswelle zum Opfer gefallen. Aus Kaufbeuren wandert um 1470 der Maler Ludwig Konraitner zu. Seine Werke zeigen trotz seines schwäbischen Erbes den Einfluss der Pacher-Werkstatt und auch des jungen Reichlich. Eine zweite Gruppe von Flügelaltären wird mit dem Namen Martin Enzelsberger in Zusammenhang gebracht. Dieser wurde 1490 Hofmaler Kaiser Maximilians I., verlor aber bald die Gnade seines Herrschers, blieb Bürger in Innsbruck, war 1514 Stadtrat und starb 1543 «in Armut verdorben»; auch er war ein Allgäuer, stammte vermutlich aus Füssen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kehrte sich das Verhältnis zwischen Maler und Bildschnitzer in Innsbruck um, jetzt übernahmen die Bildschnitzer die führende Rolle. Der erste war der aus Memmingen stammende Sebald Bocksdorfer, er kam um 1490 nach Innsbruck und wurde 1498 Bürger. An seiner Seite arbeitete der aus dem Allgäu stammende Maler Sebastian Schell. Gemeinsam schufen sie Werke wie den Schrofensteinaltar in Landeck (1513), den Annenaltar in Mauern bei Steinach (um 1515), den Görzer Altar in der Pfarrkirche Lienz (um 1517), den Maximilian für den letzten Görzer Grafen als Memorie in Auftrag gab, und das Georgsaltärchen aus der Georgskirche in Amras (1510/15), den einzigen unversehrt erhaltenen Altar. Hier werden wir mit einer völlig neuen Lösung konfrontiert: Der Altar ist allseitig begehbar, der Schrein besitzt keine Rückwand, die Schreinplastik – der heilige Georg im Drachenkampf – besitzt eine ausgearbeitete Vorder- und Rückansicht. Gleichzeitig ist der Altar politische Propaganda, Kunst steht hier völlig im Einsatz für den Kaiser und seine dynastischen Interessen.

In Hall gelangten die ansässigen Werkstätten kaum über kunsthandwerkliche Arbeiten hinaus; das Einzugsgebiet war nicht gross genug, die Übermacht der Innsbrucker Werkstätten offensichtlich – und wenn die Haller Bürger einen bedeutenden Auftrag vergaben, dann nicht an einen Einheimischen, sondern an ausländische Künstler, die dem Ruf der Stadt entsprachen, etwa Hans Stethaimer für den Hochaltar der Pfarrkirche oder Marx Reichlich für den von Florian Waldauf in dessen Reliquienkapelle gestifteten Altar.

In Schwaz war es nicht anders. Der Grossteil der Einwohner war aus allen Gegenden des Reiches zugewandert. Die Gewerken und die Handelshäuser dominierten das Geschehen im Ort und auch die Auftragsvergaben. Mit dem in Schwaz reichlich fliessenden Geldströmen sollten aussergewöhnliche Werke geschaffen werden, Werke, die den Ort deutlich von der Umgebung abhoben. Man holte sich daher aus Süddeutschland die führenden Meister. In der Stadtpfarrkirche fertigten Veit Stoss aus Nürnberg und Ulrich Vaist aus Landsberg die Altäre. Erst ab 1500 lassen sich in Schwaz ansässige Maler nachweisen: Nikolaus Reiser, der selbst als Silber- und Kupferaufkäufer tätig war und der jüngst mit dem so genannten Meister der Habsburger identifiziert wird, und Hans Maler von Ulm, der hier bis 1530 nachweisbar ist und u. a. für Kaiser Maximilian Porträts anfertigte.

In einer weiteren alpinen Landschaft stellt sich uns eine ganz andere Situation dar. Durch Graubünden¹² führen zwei wichtige Routen des alpenüberquerenden Verkehrs: die Obere und Untere Strasse über den Septimer beziehungsweise Splügenpass nach Mailand. Hauptort ist der Bischofssitz Chur. So dicht die Region im Spätmittelalter von Burgen überzogen war, so grobmaschig war das Pfarreinetz. Oft betreute eine Pfarre eine gesamte Tallandschaft. Ab dem 14. Jahrhundert kann man eine Zunahme der Pfarrgründungen feststellen, die auf Initiativen dörflicher Gemeinschaften zurückgehen. Die Bevölkerung holte sich den Pfarrer ins Dorf. Man wollte nicht mehr länger auf die Betreuung durch alte, meist abgelegene Herrschaftskirchen angewiesen sein. Diese Kirchenneugründungen waren mit gewaltigen finanziellen Anstrengungen verbunden: Zunächst musste eine Pfründe mit einem Kapital ausgestattet werden, aus dessen Ertrag ein Geistlicher leben konnte. Das Mindesteinkommen betrug bei einer Altarpfründe in etwa 30 Gulden, bei einer Pfarrei 40 Gulden, was ein Kapital von mindestens 600 Gulden voraussetzte. Dann war der Bau einer Kirche notwendig, das Gotteshaus musste auch ausgestattet werden. Waren diese Leistungen vollbracht, verfügte die Gemeinde zwar über eine eigene Kirche, aber noch lange nicht über eine eigene Pfarre. Diese Neugründungen waren zunächst Filialen der älteren Pfarrkirchen, die Kapläne in den Filialen durften nur Messe lesen, nicht aber Sakramente spenden. Für Taufe, Beichte, Eheschliessung und Sterbesakrament war weiterhin die ältere Pfarre zuständig. Diese sakramentalen Handlungen waren ja mit Gebühren, welche die Gläubigen entrichten mussten, verbunden; daher wundert es kaum, dass die alteingesessenen Pfarreien der

Teilung des Pfarrbezirkes mit Misstrauen und Ablehnung gegenüber standen. Trotz dieser Widerstände gelang es der oft in abgelegenen Tälern hausenden Landbevölkerung mit Eingaben an die Diözesanbehörden zwischen 1450 und 1525 20 derartige Trennungen zu erreichen. Für zahlreiche weitere Filialen erlangte man zumindest die Erlaubnis zur Sakramentenspende. In den 100 Jahren vor der Reformation nahm die Zahl der Priesterstellen um 20–30 Prozent zu. Die enormen Kosten, die mit dieser Umstrukturierung des Pfarrnetzes verbunden waren, wurden von der Gemeinschaft aufgebracht. So wie man sich zu Genossenschaften zur Nutzung der Allmende zusammenschloss, tat man es auch für die Stiftung einer Filialkirche oder Pfarre. Die ersten Flügelaltäre in Graubünden wurden in Klosterkirchen beziehungsweise im bischöflichen Dom errichtet. Der Brand der Klosterkirche des Prämonstratenserklosters Churwalden ermöglichte es Abt Ludwig von Lindau, einen neuen zeitgemässen Bau zu errichten und diesen auch auf das modernste auszustatten.¹³ In der lateinischen Inschrift auf der Schreinrückseite empfiehlt er sich mit der Stiftung des Lettners, des Altares und einer Glocke der Himmelskönigin, der die Kirche geweiht ist. Im geschnitzten Schrein thront in der Mitte Maria mit dem Kind als apokalyptisches Weib; mit dieser für den Graubündner Raum unüblichen Darstellung einer thronenden Madonna schliesst die Ikonografie des Altares an die Klostertradition an, da die Siegel des Klosters seit dem 13. Jahrhundert eine thronende Maria zeigen. Flankiert wird sie u. a. von den Bistumsheiligen Luzius und Emerita, deren Reliquiengräber im Schwesternkloster in Chur verehrt werden. Eine stilistische Analyse der Skulpturen und der Flügelmalereien lokalisiert die ausführende Werkstatt in den nordöstlichen Bodenseeraum, in das Gebiet zwischen Isny und Ravensburg.

Der zwischen 1486 und 1492 entstandene Hochaltar in der Kathedrale zu Chur war eine Auftragsarbeit für Bischof Ortlieb von Brandis, der seit 1458 den Bischofssitz inne hatte. Er ist der bedeutendste und grösste Schnitzaltar der Schweiz; mit den 152 auf der Vorder- und Rückseite verteilten geschnitzten Figuren ist er auch der figurenreichste im süddeutsch-schweizerischen Raum. Ausgeführt wurde er durch den aus Ravensburg stammenden Meister Jakob Russ. Die Malereien der Flügel stammen wohl vom Feldkircher Maler Hans Huber. Es ist anzunehmen, dass Bischof Ortlieb von Brandis Jakob Russ aus Ravensburg nach Chur holte, um durch Aufträge an diesen Künstler seine Machtposition in Chur zu demonstrieren, fällt doch die Aufrichtung des

Hochaltars, die Anfertigung des grossen Sakramentshauses und des bischöflichen Grabmales in die Zeit der heftigen Auseinandersetzungen des Bischofs mit der Stadt Chur.¹⁴

Der überwiegende Teil der in Graubünden erhaltenen Flügelaltäre geht auf Stiftungen von Gemeinschaften zurück. Zumeist stehen diese Stiftungen in engem Zusammenhang mit Bemühungen einer Gemeinde um das Pfarrrecht, sei es nun, dass es darum ging, sich aus einem bestehenden Pfarrverbund zu lösen oder sich gegen das Inkorporationsstreben einer Ordensgemeinschaft zu wehren. Die zahlreichen Kirchenneu- oder zumindest -umbauten sind gemeinsam mit der Anschaffung von Flügelaltären Beleg für das Unabhängigkeitsstreben der Gemeinden in kirchlichen Belangen. Andererseits spricht viel dafür, dass die generelle Linie bei der Bestellung von Flügelaltären, die nahezu ausschliesslich in schwäbischen Schnitzwerkstätten geordert wurden, auf eine zentral gesteuerte bischöfliche Einflussnahme zurückzuführen ist. Parallel dazu kann man ähnliche Vereinheitlichungsbestrebungen im Bereich der Liturgie und des Ritus feststellen, die sich in der Herausgabe erster gedruckter Churer Liturgiebücher manifestieren (Churer Druckmissale 1497, Rituale Curiense 1503).

Aufträge gingen z. B. in die Werkstatt der Familie Strigel in Memmingen, so für den 1489 signierten Hochaltar in der Pfarrkirche S. Gion in Disentis, ein in den Formen noch schlichter, wenig anspruchsvoller Altar; die Flügelbilder stammen von Bernhard Strigel, die Werkstatt leitete dessen Vater oder Onkel Ivo Strigel. Nur ein Jahr später wird von dieser Werkstatt ein Altar nach Lumbrein geliefert.

Mit den 1490er-Jahren beginnt eine zweite Periode in der Werkstatt Strigels, die durch einen in den Skulpturen stark von der Werkstatt des Ulmer Bildhauers Nikolaus Weckmann abhängigen Stil geprägt ist. Sie reicht bis in das 16. Jahrhundert. Zu den bedeutendsten in Graubünden erhaltenen Altären dieser Epoche zählt sicher der Flügelaltar aus Sta. Maria di Calanca, 1512 in der Werkstatt in Memmingen entstanden. Überraschend ist hier ein von allen anderen erhaltenen Altären abweichender Aufbau: In der Mitte des Schreines steht die Marienfigur; sie wird im Schrein bereits von Reliefs mit Szenen aus dem Leben Mariens flankiert. In zwei Registern werden je sechs Szenen angeordnet; auf den Flügeln in Flachreliefs, im Schrein dann in Hochreliefs. Aus der Biberacher Werkstatt des Jörg Kändel stammen drei inschriftlich gesicherte Altäre in Graubünden, weitere können der Werkstatt auf Grund

stilistischer Eigenheiten zugewiesen werden. Zu den inschriftlich gesicherten zählt der Altar aus der Pfarrkirche in Platta, heute in Vignogn (1516). Die Komposition des Schreines zeigt eine neue Entwicklungslinie an, weg von der einförmigen Reihung von Skulpturen hin zu einer szenischen Auflösung des Schreines, wie sie uns längst etwa aus dem Œuvre Michael Pachers vertraut ist. Die nächste Stufe dieser Entwicklung ist im Altar aus Sevgein erreicht.¹⁵

Bei all den erhaltenen Altären, die von oberschwäbischen Werkstätten in kleine, abgelegene Dorfgemeinden an den Passstrassen gebracht wurden, stellt sich die Frage, wie eine Finanzierung dieser Vorhaben möglich war, etwa beim Flügelaltar in der Pfarrkirche St. Gallus in Bivio (1522): Bivio war ein wichtiger Übernachtungsort auf dem Weg nach Mailand, hier verzweigten sich die Strassen, eine führte über den Septimer weiter, die andere über den Julier und Malojapass. Vielleicht beteiligten sich an diesem Vorhaben auch die Kaufleute, deren Waren von Säumern aus diesen Gemeinden über die Pässe gebracht wurden.

Graubündner Altäre entstanden also grossteils im oberschwäbischen Gebiet und wurden von den Werkstätten in Ulm, Memmingen oder Biberach in die entlegenen Gebirgstäler gebracht. Der Nährboden in dieser alpinen Region war zu karg, um eigenständige Werkstätten hervorzubringen im Gegensatz zu der vielschichtigen Kunstausbildung, die im Tiroler Raum nachweisbar ist. Mit Tirol einerseits und Graubünden andererseits ist es möglich, zwei ganz unterschiedliche Situationen herauszuarbeiten, die zeigen, wie stark Sachkultur von wirtschaftlichen, politischen, wenn man so will, strategischen und sozialen Komponenten beeinflusst wurde. Ich spreche hier bewusst von «Sachkultur» im Zusammenhang mit Objekten, die von uns in der Gegenwart als künstlerische angesprochen werden, zum Zeitpunkt ihres Entstehens aber fest im Alltag ihrer Auftraggeber verankert waren. Eines haben die Beispiele zumindest für die beiden behandelten alpinen Regionen belegt: Man wusste auf dem Gebiet der Kirchengestaltung sehr wohl, was gerade Trend war; man bediente sich nicht irgendeines drittklassigen Handwerkers vor Ort, wenn es darum ging, einen für die Stadt oder die Kirchengemeinde würdigen Schmuck der Kirche in Form eines Flügelaltars zu schaffen. Man nutzte die über die Passstrassen laufenden Informationen, machte sich kundig, was in den Zentren des Kunsthandwerks geboten wurde, und brauchte die Verbindungen, um Aufträge an Auswärtige zu vergeben. Diese «Mentalität» erschwert

uns heute aber die Nutzung dieser Objekte als Quellen für die alpine Sachkultur. In jedem Fall wird genau zu prüfen sein, wo und wie das Objekt tatsächlich entstanden ist, ehe man es als direkten Beleg heranzieht.

ANMERKUNGEN

- 1 Die folgenden Ausführungen sind ein erster Ausblick auf eine in Arbeit befindliche Studie der Autorin zur Geschichte der Flügelaltäre in den alpinen Regionen.
- 2 E. Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985.
- 3 E. Kreuzer-Eccel, *Hans von Judenburg und die Plastik des weichen Stils in Judenburg*, Calliano o. J. [1976].
- 4 E. Egg, «Zur Brixner Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts», *Der Schlern* 41, 1967, S. 87–94.
- 5 Der Vertragstext bei Egg (wie Anm. 2), S. 36.
- 6 N. Rasmø, *Der Multscher-Altar in Sterzing*, Bozen 1963.
- 7 L. Madersbacher, «Der Meister von Uttenheim», *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998*, Bozen 1998, S. 127–172.
- 8 O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, S. 45.
- 9 Vgl. zu Michael und Friedrich Pacher die neuesten Forschungsergebnisse *Michael Pacher und sein Kreis* (wie Anm. 7).
- 10 St. Konstantin bei Völs am Schlern: Auftraggeber ist der Landeshauptmann Leonhard von Völs.
- 11 Katharinentafel für die Familie Fuchs von Fuchsberg, 1511 datiert (Bozen, Stadtmuseum).
- 12 Zu den nachfolgenden Ausführungen vgl. die ausgezeichnete Publikation von A. von Beckerath, M. A. Nay, H. Rutishauser, *Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein*, Chur 1998.
- 13 Ebd., S. 60.
- 14 Ebd., S. 65–72.
- 15 Der Schrein befindet sich heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.