

Vier unveröffentlichte gotische Tafelbilder der schwäbischen Schule

Von J. Ringler (Innsbruck)

Mit 8 Bildern (Tafel XVIII—XXI)

An einer heute schwer auffindbaren Stelle, im 1. Jahrgang des „Kirchenfreund“¹⁾, berichtete ein Unbekannter, in dem wir vielleicht den kunstbegeisterten Franziskanerpater Bertrand Schöpf vermuten dürfen, zum erstenmal von zwei altdeutschen Bildern, die „seit undenklichen Zeiten im oberen Klostergange des Franziskanerklosters in Kaltern gehangen haben“ und die nach Ansicht des Schreibers dieser Notiz „vermutlich aus Schwaz nach Kaltern gebracht worden waren, wohin bei der Besitznahme des Klosters durch die Franziskaner im Jahre 1641 auch andere Bilder aus den Klöstern der Ordensprovinz gekommen sein sollen“. Der Verfasser glaubte in den beiden Tafeln, die ursprünglich einen Altarflügel bildeten und jüngst von dem Bozner Maler Josef Meier auseinandergesägt und restauriert worden waren, eine Arbeit des Franziskanerpaters Bruder Wilhelm von Schwaben wiederzuerkennen, jenes Frater Wilhelmus Suevus, der in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts den Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz mit umfangreichen Wandmalereien geschmückt und seine Signatur F.W.S. auf einem Täfelchen an der Trennungssäule beim Bilde der Kreuzannagelung angebracht hatte. Schon 20 Jahre früher hatte der später als Naturhistoriker hochangesehene P. Vinzenz Gredler diese beiden Tafeln in einem bisher unveröffentlichten Manuskript²⁾ kurz erwähnt und gleichzeitig auf zwei weitere, im Ansitz Taschenlehen bei Hall befindliche Tafeln desselben For-

¹⁾ Zwei altdeutsche Bilder auf dem Betchor der P. P. Franziskaner zu Kaltern, in: „Der Kirchenfreund“ (Brixen), 1, 1866, 191.

²⁾ Die Kunstschatze in den Kirchen und Klöstern der Nordtiroler Franziskanerprovinz. Hall 1846. Bozen, Franziskanerbibliothek III/21. — Ich verdanke den frdl. Hinweis darauf P. Norbert Weis in Brixen.

mats hingewiesen und daran die Bemerkung geknüpft, daß diese Tafeln von einem ehemaligen Flügelaltar stammen und sicher Bruder Wilhelm zuzuschreiben seien. Die beiden vorher erwähnten Notizen blieben aber von der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung Tirols völlig unbeachtet¹⁾.

Gelegentlich der während der letzten Kriegsjahre in Südtirol durchgeführten kunsttopographischen Arbeiten hat der Verfasser dieser Zeilen die Kalterer Tafeln zum erstenmal gesehen, ohne jedoch von der Existenz der Tafeln in Taschenlehen eine Ahnung zu haben. Als er die letzteren durch einen Zufall vor kurzem kennen lernte, gewann er sogleich die Überzeugung, daß die vier Tafeln einst zu ein und demselben Altarwerk gehörten. Über die Provenienz der beiden, ebenfalls auseinandergesägten Tafeln in Taschenlehen ist nur bekannt, daß sie aus dem Erbe von Ludwig Schumacher stammen, dessen Gattin Julie von Egger sie mit in die Ehe gebracht haben soll. Die vier Tafeln lassen sich also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf Nordtirol lokalisieren. Die Untersuchung ihres Stiles wird erweisen, daß sie kunstgeschichtlich nur bedingt der tirolischen Malerei zugehören; ihre unbegründete Zuschreibung an den sogenannten Bruder Wilhelm traf insofern das Richtige, als der schwäbische Charakter der Tafeln sogleich erkannt wurde.

Die Tafeln in Kaltern stellen die Flucht nach Ägypten und die Kreuztragung, jene in Taschenlehen die Heimsuchung und die Dornenkrönung dar. Die Maße der Kalterer Tafeln betragen 107:146 cm, die der Tafeln in Taschenlehen 107:138 cm; es ergibt sich somit eine Höhendifferenz von 8 Zentimetern. Bei Annahme einer Rahmenbreite von etwa 8 cm errechnet man eine Schreinhöhe von etwa 330 cm. Nimmt man für die Predella eine solche von 70 cm und für die Mensa eine solche von 130 cm an, dann hätte die Höhe des verlorengegangenen Altarwerkes ohne Auszug etwa 5.30 m betragen, mit Auszug etwa 8.50 m. Welches kirchliche Bauwerk dieses immerhin ganz ansehnliche Altarwerk einst beherbergt haben mag, entzieht sich unserer Kenntnis. Der Erhaltungszustand der Tafeln, namentlich jener in Taschenlehen ist kein sehr guter. Mit Ausnahme der Kreuztragung haben alle Tafeln Längsrisse

¹⁾ In einem älteren Katalog der Gemäldesammlung des Ferdinandeums, desgl. in Sempers Schrift über diese Gemäldesammlung (Innsbruck 1886) werden zwar „Bruder Wilhelm und seiner Schule“ weitere Bilder zugeschrieben, von den Tafeln in Kaltern und Taschenlehen ist jedoch darin nicht die Rede. Hingegen erwähnt die Kalterer Tafeln kurz Atz in seiner Kunstgeschichte von Tirol und Weingartner in den Kunstdenkmälern Südtirols (III, S. 287). Letzterer datiert sie um 1500, spricht sich jedoch über ihre stilistische Zugehörigkeit nicht näher aus. Die Annahme von P. Norbert Weis (Beim Kalterer Antonius und seinen Brüdern. Bozen 1943), daß die Kalterer Tafeln die Reste des ehemaligen Hochaltares der Pfarrkirche von Kaltern darstellten, entbehrt jeder Begründung. Über den Meister des alten Kalterer Hochaltares siehe den Beitrag von Franz Huter im „Schlern“, 20. Jg., 1946, 177.

bekommen; auch die Farbe hat an einigen Stellen durch Abscheuerung gelitten, desgleichen ist der schützende Ölharzfirnis stellenweise erblindet.

Bei der Anordnung der Tafeln ergeben sich einige Schwierigkeiten. Bei der herkömmlichen Anordnung der Passionsfolge an den Flügelaußenseiten ergibt sich folgende Reihung:

(Ölberg)	(Geißelung)
Dornenkrönung	Kreuztragung

Dieser Anordnung entspräche bei geöffneten Flügeln:

(Verkündigung)	(Geburt Christi)
Heimsuchung	Flucht nach Ägypten.

Würde aber, wie es der heilsgeschichtlichen Abfolge entspräche, die Heimsuchung an zweiter Stelle in der oberen Reihe stehen, dann müßte in der Passionsfolge auch die Dornenkrönung an die zweite Stelle rücken. Diese merkwürdige und schwer erklärbare Abweichung in der Anordnung verdient immerhin notiert zu werden. Es sind Fälle einer ähnlichen Abweichung mehrfach bekannt.

Wir geben im folgenden eine kurze Beschreibung der einzelnen Bilder.

Die Heimsuchung (Bild 1, 2)

Der ganze Vorgang spielt reliefartig in der vorderen Bildebene. In der Mitte die Gruppe der sich begrüßenden heiligen Frauen, die sich in feierlicher Haltung begegnen und einander sanft ihre Hände reichen. Rechts von Elisabeth steht unter einem Torbogen eine jugendliche Begleiterin, während links hinter Maria in lockerer Anreihung der hl. Josef in ruhiger Zurückhaltung der Begrüßung beiwohnt. Das zarte, liebliche und ausdrucksvoll modellierte Gesicht der hl. Jungfrau wird von blonden Locken umrahmt, die in weichen Wellen bis zum Ellenbogen herabfallen. Die ganze Komposition ist auf feierliche Ruhe abgestimmt, auch der stille Fluß des Faltenwurfs unterstreicht dies noch besonders; nur das weiße Kopftuch der hl. Elisabeth ist etwas kleinbrüchiger behandelt. Das Kolorit ist sehr verhalten, tief und stumpf: bei Maria ein tiefes kräftiges Blaugrün, ein gelbliches Weiß mit bräunlichen Schatten und ein trübes Ziegelrot, bei Elisabeth ein dunkles erdiges Grün, ein mattes Weinbraun und ein stumpfes Rot, bei Josef ein helles Graubraun im Mantel und ein dunkles mattes Rot im Leibkittel. Seine Gesichtsfarbe ist stark bräunlich, seine Wangen sind leicht gerötet. Das Inkarnat der Maria ist hell, graugelb, mit leichter zarter Rötung und bräunlichen Schatten, das der hl. Elisabeth stärker rötlich.

Hinter Josef und in der Mitte steilen sich zwei Felsberge auf, zwischen denen der Blick auf eine Landschaft mit Felsen, Fluß, Haus und Kapelle frei wird. Den mittleren Felsberg bekrönt eine Burgruine. Der Horizont liegt sehr hoch. Die dunkelbraunen und dunkelgrünen Felsen sind mit hellgelben und rosafarbenen Lichtern konturiert, ebenso sind die Baumgruppen umrandet. Im Hintergrund herrschen blaugüne Töne vor, ebenso am Himmel, dessen Kräuselwolken durch weißlichgelbe Lichter aufgehellte sind.

Die Flucht nach Ägypten (Bild 3)

Die Gruppe der auf dem Esel reitenden Maria mit dem neben ihr herschreitenden hl. Josef, der seinen Kopf zum Jesuskindlein zurückwendet, nimmt die ganze Bildbreite ein. Die Zeichnung der Muttergottes ist stark von Schongauer inspiriert. Auch diese Tafel ist farbig auf tiefe stumpfe Töne abgestimmt, unter denen ein dunkles Flaschengrün, ein ins Weinrot abschattiertes Lila, ein stumpfes Ziegelrot und ein helles Graulila vorherrschen. Das blaßgraue Inkarnat mit zarten Rosatönen bei Maria leuchtet aus dem Bild als größter Helligkeitswert hervor. Das Gesicht des hl. Josef ist mit stärkeren Braun- und Rottönen gemalt. Der Faltenwurf auf unserer Tafel ist kleinbrüchiger gemalt als auf dem Bilde der Heimsuchung. Hinter der Hauptgruppe türmt sich die aus übereinander geschichteten, knollenartigen Felsstücken aufgebaute Landschaft auf, die mit kugelartigem Buschwerk und ganz zarten, feingliederigen Laubbäumen belebt ist. Auf der Höhe des Felshügels erhebt sich ein Schloß. Zwischen den Felstrümmern ist der Blick auf ein zartes Wasserlein freigelassen. Eine Merkwürdigkeit bilden die am Wege liegenden kartoffelartigen Steine mit den beiderseits daneben aufschießenden Grasbüscheln. In der Landschaft herrschen bräunliche und bräunlichgrüne Töne vor, die gegen den Hintergrund sich aufhellen und ins Blaugüne spielen.

Die Dornenkrönung (Bild 5, 6)

Ein niedriges enges Gemach, dessen Decke und rechte Seitenwand nicht sichtbar sind. Im Hintergrund ein vom oberen Bildrand überschrittenes Fenster mit Ausblick auf eine von abendlichem Dämmer erfüllte Landschaft. Trotz der durch den Plattenbelag des Bodens angedeuteten Raumperspektive vollzieht sich der ganze biblische Vorgang in einer vorderen Bildebene. In der Mitte sitzt Christus im roten Spottriantel auf einer niedrigen, tischartigen Bank. Er hat sein Haupt leicht geneigt, seine Rechte hält er vor die entblößte Brust, während die Linke auf seinem Schoße ruht. Der Oberkörper des Heilands, der unter dem Mantel sichtbar wird, ist mit bräunlichgrünen

Schatten modelliert. Das gerötete Gesicht wird von braunen, leichtgewellten Haaren umrahmt. Um das Haupt schwebt ein heller, bläulichgrauer Nimbus mit dunkelgrauen kleeblattartigen Schatten. Der links im Vordergrund kniende Scherge mit den weinroten Beinlingen, buntfarbig gestreiften Hosen und dem lorbeergrünen Wams reicht ihm die Palme. Zwei weitere, diagonal angeordnete Schergen drücken ihm mit zwei gekreuzten Stangen die Dornenkrone aufs Haupt. Der eine der beiden mit dem mohnroten Wams und den ockergelben Beinlingen steht mit vorgebeugtem Körper auf dem Tisch und klemmt einen der Stäbe unter seine linke Achsel. Der ihm gegenüber auf dem Boden stehende Scherge drückt sein linkes Knie auf die Tischkante und blickt in reiner Profilansicht zur Höhe. Er trägt flaschengrüne Beinlinge und ein gleichfarbiges, eng anliegendes kurzes Jäckchen, dessen Ärmel rückwärts geschlitzt sind, wodurch das weiße Hemd, ebenso wie um die Hüfte, bauschig hervortritt. Rechts, unter der kaum angedeuteten Eingangstüre, steht Pilatus in weinrotem Leibrock, unter dem die goldgelben, faltenreichen Ärmel des Untergewandes hervortreten. Bart und Haare sind graubraun meliert. Auf dem Kopfe trägt er eine mitraartige rote Kappe mit dunkelgrünem Aufschlag. Die Gesichtsfarbe aller ist dunkel, bräunlich-rötlich. In keinem der Köpfe ist ein Kennzeichen einer starken Erregung zu spüren, wie denn überhaupt die ganze Anordnung bewußt gestellt wirkt. In der Komposition sind Elemente vorhanden, die sich im weiteren auf den Meister E S zurückführen lassen, doch ist die Gesamthaltung schon sehr beruhigt. Die Gebärden sind nicht mehr so eckig und fahrig, wie wir sie noch auf der der Ulmer Schule zugehörigen Stuttgarter Dornenkrönung und auf dem Hochaltar von Blaubeuren feststellen können.

Die Kreuztragung (Bild 4)

Den Mittelpunkt der Komposition bildet die schlanke, leicht vorgebeugte Gestalt des Heilandes. Die Last des Kreuzes scheint ihn nicht schwer zu drücken, und auch Simon von Kyrene schreitet aufrecht und leichten Fußes aus dem Torbogen. In die ganze Komposition bringt nur die nach rechts ausschreitende, vom Rücken gesehene Figur des Schergen, der den Heiland an einem Stricke zerrt, einige Bewegung. Er hat seinen Kopf stark zurück gedreht, so daß sein Gesicht in reiner Profilansicht erscheint. Auf diese reliefmäßig angereicherte vordere Figurenschicht drückt knapp dahinter eine zweite, links unter dem Tore die eng zusammengeballte Gruppe der Maria mit dem Johannes und den klagenden Frauen, rechts zwei weitere Schergen, von denen sich einer umgewendet hat und scheinbar auch mit am Stricke zerrt. Trotz der auffallenden Lockerheit in der Figurenanordnung fehlt jegliche energische Tiefenbetonung in der räumlichen Aufschließung. Auf diese Reliefschicht

folgt ohne Mittelgrund ein kleiner Fernblick auf eine Landschaft mit Stadtarchitektur und einem felsigen, von zarten Buschwerk belebten Flußufer. Die Komposition schließt sich an das oberdeutsche Formgut der Spätgotik an. Von einer stärkeren seelischen Bewegung in den Köpfen ist wenig zu spüren, nirgends ein Ausdruck des Schmerzes oder Leidens, noch der Wildheit oder Brutalität, sondern nur ein langweiliges Gehaben, doch sind andererseits die Physiognomien nicht so erstarrt, wie etwa in den Bildern eines Zeitblom.

Dieser lahmen äußeren wie inneren Bewegung entspricht auch die trotz einiger mildfarbiger heller Töne mehr auf eine stumpfe und schwere Farbgebung abgestimmte Gesamtwirkung. Ein Helllila, mit Ockertönen aufgelichtet und rötlichen Schatten, bei Christus, ein Ockergelb und Lila bei Simon von Kyrene, ein kräftiges Ziegelrot und Gelb bei den Schergen. Braunrot und Blaugrün, Dunkellila und Ziegelrot sind die Hauptfarbwerte der zweiten Schicht. Der Torbogen ist dunkel gehalten (Terraverde), desgleichen der schwarzgrüne, den braunen Weg säumende Wiesenrand. Hinter den verblauenden Bergen und dem See mit seinen weißen Reflexen steigt der Himmel von Weiß ins Blaugrüne an.

Die vier eben beschriebenen Tafeln stimmen in ihrer stilistischen Haltung weitgehend überein. Überall hat der Flächenwert im kompositionellen Aufbau die Vorderhand vor der räumlichen Klarheit. Am ehesten könnte man bei der Dornenkrönung noch von einer Raumkonstruktion sprechen, im Vergleich zu den stark betonten Tiefenakzenten der tirolischen Malerei des Pacherkreises wirkt jedoch auch diese Tafel noch ausgesprochen flach. Diese Tendenz wird durch die hohe Lage des Fluchtpunktes in allen Tafeln noch besonders verstärkt.

Auf allen vier Tafeln stehen die handelnden Personen in reliefartiger Aufreihung vor dem Landschaftshintergrund, der wie ein hinter ihnen hochgezogener Vorhang wirkt.

Nicht nur das mangelnde Raumgefühl, auch der Figurenstil weist weitab von der tirolischen Malerei. Der ganze Habitus der Figuren, ihre Physiognomik, die stille Sprache der Gebärden, der ruhige Fluß der Falten, die feierliche Grundstimmung, — dies alles weist hinaus aus Tirol, nach Schwaben, in den Umkreis der Augsburger und Ulmer Schule. Tirol hatte die reinste Verkörperung dieser Richtung in den Tafeln des Sterzinger Meisters kennen gelernt. Die feierliche Idealität der Figuren im Heimsuchungsbilde, künstlerisch das bedeutendste der erhaltenen Folge, weist in ihren Wurzeln zurück auf den um eine Generation älteren Sterzinger Meister. Was an niederländischen Einflüssen in dieser Tafel noch fühlbar wird, ist aus dritter oder vierter Hand hereingeströmt und schon auf ein Minimum abgeschwächt. In dem idealen

Gesichtstypus der Maria fühlt man sich an den älteren Holbein oder Bernhard Striegel erinnert.

Trotz der stilistisch einheitlichen Gesamtauffassung in der Konzeption der Flügelbilder sind doch Unterschiede feststellbar, die auf die Mitwirkung mehrerer Hände schließen lassen. Wie sehr zwischen der Flucht nach Ägypten und der Heimsuchung eine auffallende Übereinstimmung in der Landschaftsdarstellung, in der Bildung der Felsen und ihrer Konturierung, im kugeligen Buschwerk, den feingliederigen Bäumchen, den kartoffelartigen Steinen mit den Grasbüscheln, den zarten Zäunen und dem durch zarte blitzende Lichter belebten Wasserlein, dem Rasenstreifen und den Kräuselwolken, nicht zuletzt in der farbigen Haltung und Modellierung feststellbar ist, so spricht die Verschiedenartigkeit der Gesichtsbildung bei Maria und Josef auf beiden Bildern eindeutig dafür, daß an der Ausführung zwei Hände beteiligt waren. Ein Vergleich der Köpfe bestätigt dies. Die harte Bildung des Gesichtes und die starr aufgerissenen kugelförmigen Augen der Maria auf dem Bilde der Flucht nach Ägypten — man könnte an einen Einfluß des Meisters WB dabei denken — (vgl. M. Geisberg, *Der Meister E S*) unterscheidet sich wesentlich von der weichen sanften Modellierung der Frauenköpfe im Heimsuchungsbilde, und auch in der Zeichnung und in der malerischen Behandlung des Kopfes des heiligen Josef auf beiden Bildern sind trotz ihrer überraschenden Ähnlichkeit dieselben Unterschiede zu bemerken. Hingegen ist der Unterschied in der Gesichtsbildung zwischen dem kreuztragenden Heiland und der Maria auf der Flucht nach Ägypten nicht sehr groß. Man ist versucht, das Vorbild hierfür bei Schüchling zu suchen. Auch in der Bildung des Faltenwurfes sind Unterschiede zwischen beiden Tafeln der Marienlegende festzustellen. Die gegenwärtigen Schwierigkeiten in der Beschaffung von Studien- und Vergleichsmaterial gestatten es nicht, den Maler näher zu bestimmen. Erinnerungen an graphische Vorlagen tauchen da und dort auf. Im Bilde der Dornenkrönung glauben wir sogar eine dritte Hand zu erkennen, der Unterschied im Stil zwischen dem Heimsuchungsbilde und der Dornenkrönung fällt sogleich stark auf.

Da an der Zusammengehörigkeit der vier Tafeln kein Zweifel besteht, dürfen wir sie als das typische Produkt spätgotischer Werkstättenarbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ansprechen. Die Datierung 1529, die der unbekannte Verfasser der Notiz im „Kirchenfreund“ aus der Borte vom Saum des Leibbrocks des zum Heiland hingewendeten Kriegsknechtes auf dem Bilde der Kreuztragung abgelesen haben will, ist sicher irrig.

Die vier Tafeln sind also nach Oberdeutschland, und zwar nach Schwaben zu lokalisieren. Ihr provinzieller Stilcharakter läßt die Möglichkeit offen, daß sie einem der vielen schwäbischen Wandermaler, die seit den achtziger Jahren in Tirol auftauchen, in Auftrag gegeben wurden. In maximilianischer

Zeit verstärkt sich dieser schwäbische Einfluß dann ganz besonders. Die Zuschreibung an Bruder Wilhelm, die ich bereits in meinem Artikel über diesen Maler in Thieme-Becker's Künstlerlexikon als sehr fragwürdig bezeichnete, hat durch die nähere Untersuchung der Kalterer Tafeln und der Tafeln in Taschenlehen keine Stützung erfahren. Die Persönlichkeit des Bruder Wilhelm, die urkundlich einwandfrei verbürgt ist und die nach der nunmehr erfolgten Restaurierung der Wandmalereien im Schwazer Kreuzgang näher erfaßt werden kann, ist eine ganz anders geartete künstlerische Natur als unser Maler. Man gewinnt heute bei der Betrachtung der feinen und detailreichen Vorzeichnung der Schwazer Kreuzgangbilder den Eindruck, daß Bruder Wilhelm mit den graphischen Künsten seiner Zeit wohl vertraut war, zahlreiche Anleihen bei Kupferstechern und Holzschneidern gemacht und diese völlig frei in seinen Kompositionen verarbeitet hat. Trotz der spätgotischen Einflüsse schongauerscher Richtung, die in einem Teil seiner Bilder sogleich in die Augen springen, neigt er doch schon entschieden zur Renaissance hin. Die vier Tafeln in Kaltern und Taschenlehen, deren ausgesprochen spätgotischer Charakter klar in Erscheinung tritt, werden wir also einer älteren, bisher nicht näher erfaßbaren Werkstatt der schwäbischen Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts zuweisen müssen, einer Werkstatt, die ulmische Züge mit Eigentümlichkeiten Striegelscher Kunstweise in sich vereinigt. Keinesfalls stammen sie von derselben Hand, die die vier Tafeln mit Passionsszenen in der Wallfahrtskirche Maria Waldrast gemalt hat. Diese lehnen sich in der Komposition zwar stark an die betreffenden Tafeln des Sterzinger Altars an, erweisen sich jedoch durch ihre schwere, düstere und derbe Malerei als eine recht mittelmäßige freie Kopie eines Tiroler Malers der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Nachtrag

Nach Abschluß dieser Arbeit lernte ich gelegentlich einer Besichtigung der Bludener Pfarrkirche zwei im Chor hängende Tafelbilder kennen, von denen der doppelseitig bemalte Flügel mit der Vermählung Mariens und der Geißelung zu dem vorhin besprochenen Altarwerk gehört. Die beiden Bludener Flügelbilder sind in der Kunstgeschichte Vorarlbergs von Heinrich Waschglер kurz besprochen worden. Waschglер hielt beide Tafeln, damals noch unrestauriert, für die Arbeit eines unbekanntes, wohl einheimischen Meisters aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Nachdem beide Tafeln durch den Restaurator Alfred Gassner aus Bludenz in der Restaurierungsanstalt der Münchener Pinakothek von groben Übermalungen befreit worden waren, zeigte es sich sogleich, daß zwischen beiden Tafeln stilistisch, wie zeitlich sehr fühlbare Abstände bestehen. Die jüngere Tafel, auf deren Vorderseite

die Heimsuchung und auf deren Rückseite eine arg verdorbene Enthauptung der heiligen Katharina zu sehen ist, ist ein hervorragendes Werk der Donauschule, wohl aus der Nähe Wolf Hubers. Unsere Tafel, zeitlich um zwei Jahrzehnte älter, weist in ihrem Stil dieselben Unterschiede auf, die wir vorhin zwischen den Darstellungen aus dem Marienleben und denen der Passion festgestellt haben. Die Größe des Flügels mißt 109 : 141 cm (Breite : Höhe).

Die Vermählung Mariens (Bild 7)

Eine gedrückte gotische Halle, deren Raumperspektive nicht völlig klar ist, dient der ruhigen Szene als Hintergrund. Im Vordergrund legt der Hohepriester feierlich in Gegenwart der Zeugen die Hände der beiden ineinander. Die Hauptgruppe setzt sich klar ab von den beiden Nebengruppen, ein Moment der Ordnung und des Ausgewogenseins, das schon auf die beginnende Renaissance hindeutet. Das Kolorit ist völlig identisch mit dem der Tafeln aus dem Marienleben in Kaltern und Taschenlehen. Ein stumpfes Rot, ein schwärzliches Blaugrün, ein weißliches Graulila, mit bräunlichen Schatten, ein trübes Ziegelrot und ein Braunlila bilden die Hauptfarbwerte. Dazu tritt noch die golddurchwirkte Dalmatika und Infel beim Hohenpriester. Der Faltenwurf ist kleinbrüchig und eckig gebrochen.

Die Geißelung (Bild 8)

Wiederum ist nur ein Raumausschnitt gegeben, eine Rückwand mit einem Kreuzfenster und eine Schrägseite mit einem rundbogigen Fenster. Von der Decke ist nichts sichtbar. In der Mitte steht aufrecht, geradeaus blickend, der an die Säule gebundene Heiland. Sein Körper ist mit bräunlichen Schatten weich modelliert, der Nimbus durchscheinend behandelt. Von den beiden Schergen links ist der vordere mit dem verlorenen Profil und dem laubgrünen engen Gewand als Rückenfigur gegeben. Der dahinter stehende mit den gelben Beinlingen und dem kurzen dunkelroten Leibrock überragt ihn und holt in einer Gegenbewegung zum Schlag mit der Rute aus. Der Scherge rechts im Vordergrund mit dem stark zurückgebogenen Oberkörper zerrt mit der Rechten Christus am Haar. Er trägt ein weißes Hemd, braune Beinlinge und hohe, weich gefaltete gelbe Lederstiefel. Unter dem Rundbogenfenster sehen Pilatus und ein Mann, weiter hinten einige Frauen der Szene zu. Das Kolorit ist gleich der Tafel in Taschenlehen bräunlicher, wärmer und geschlossener als jenes der Marienszenen. Alle stilistischen Einzelheiten der Vorder- und Rückseite dieser Tafel stimmen mit den entsprechenden Tafeln in Taschenlehen und Kaltern überein.

Abermals ergeben sich in der Reihung der Bilder gewisse Schwierigkeiten, die wohl endgültig gelöst werden könnten, wenn es gelänge, noch den vierten doppelseitig bemalten Flügel dieses Altarwerkes aufzufinden.

Photo-Aufnahmen:

Bild 1, 2, 5, 6: Tiroler Bildstelle, Innsbruck.

Bild 3 und 4: Ursula Ringler, Innsbruck.

Bild 7 und 8: Hegenbart, Bludenz.

(Anschrift des Verfassers: Innsbruck, Volkskunstmuseum, Universitätsstraße 2)



Bild 1 (links). Hall i. T., Heimsuchung (S. 109)
Bild 2 (rechts). Ausschnitt hieraus





Bild 3. Kaltern, Flucht nach Ägypten (S. 110)



Bild 4. Kaltern, Kreuztragung (S. 111)

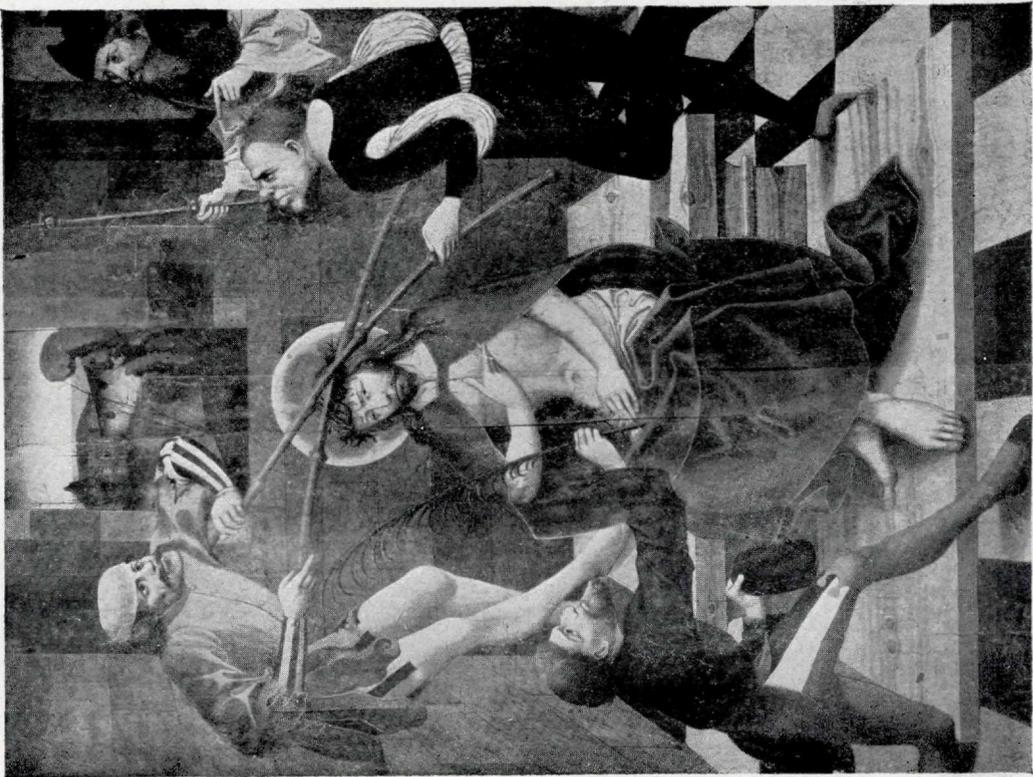


Bild 5. Hall i. T., Dornenkrönung (S. 110) Bild 6 (rechts). Ausschnitt hieraus

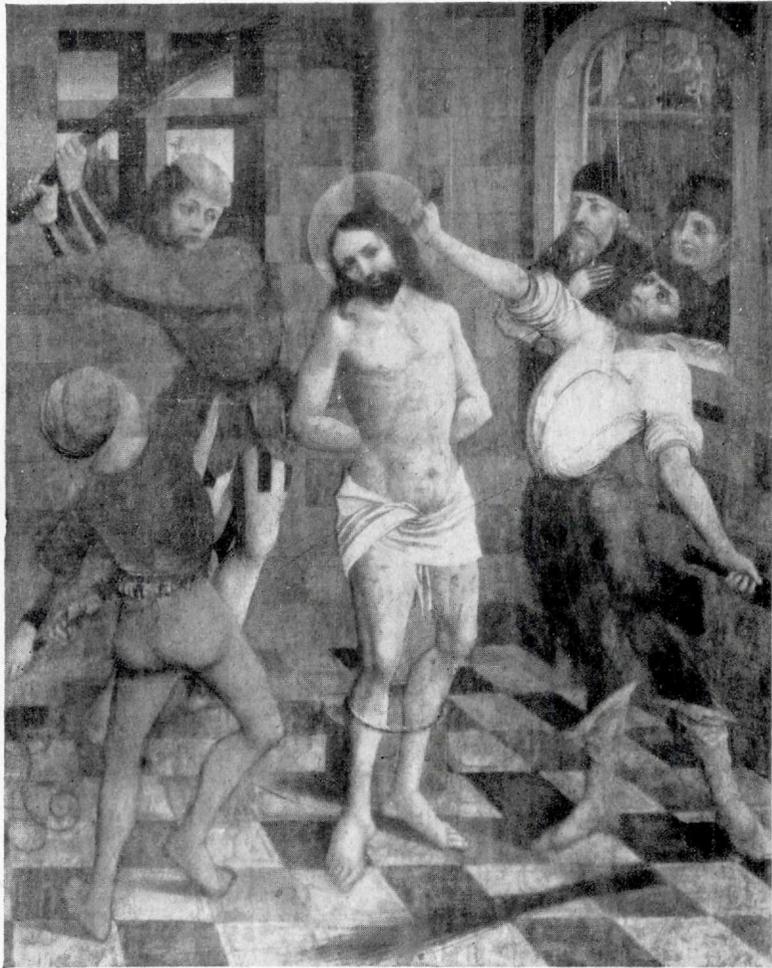


Bild 8. Bludenz, Geißelung (S. 115)

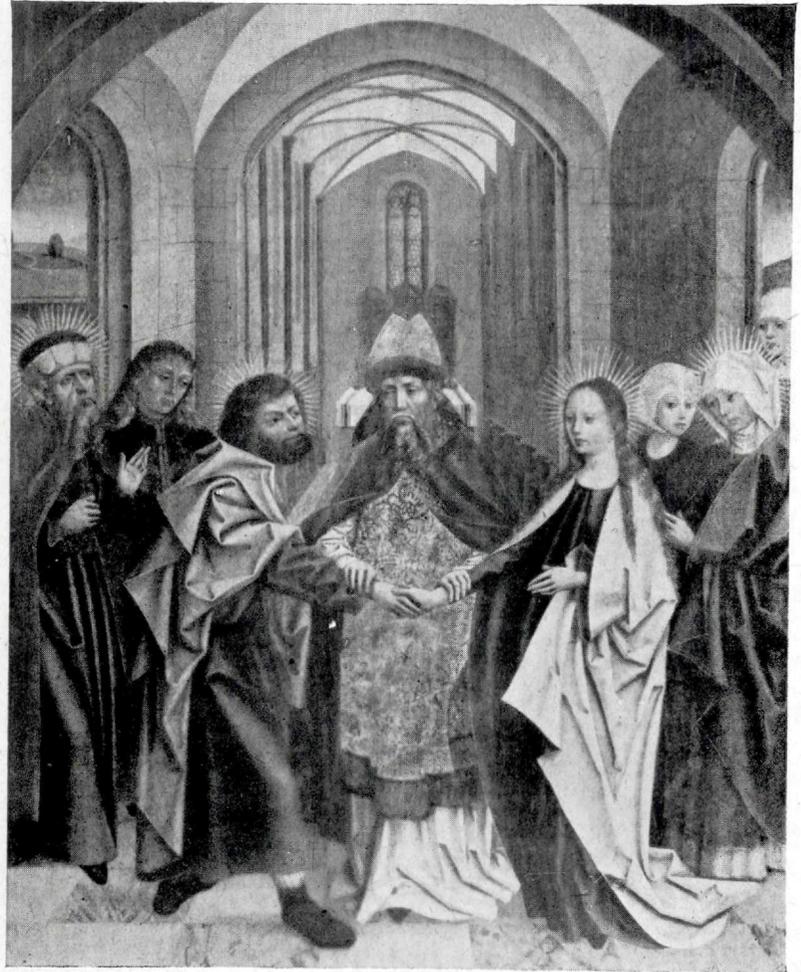


Bild 7. Bludenz, Vermählung Mariens (S. 115)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1940/45

Band/Volume: [020-025](#)

Autor(en)/Author(s): Ringler Josef

Artikel/Article: [Vier unveröffentlichte gotische Tafelbilder der schwäbischen Schule. Mit 10 Bildern, Tafel XVIII-XXI. 107-116](#)