

Die
Brixner Malerschulen
des 15. und 16. Jahrhunderts
und
ihr Verhältnis zu Michael Pacher.

Von

Hans Semper.



Vorwort.

Nicht ohne Bedenken veröffentlicht Unterzeichneter hiemit eine Studie, welche er schon seit mehreren Jahren vorbereitet und seitdem wiederholt durch neue Betrachtung und Vergleichung der darin besprochenen Werke tirolischer Malerei geprüft und ergänzt hat. Er hat darin eine Reihe von Gemälden in die Kunstgeschichte einzuführen und in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sowie in ihrem Verhältniss zu Michael Pacher zu schildern versucht, über welche (abgesehen von Letzterem und seinem Bruder Friedrich) fast keine anderen urkundlichen Nachrichten als ein paar Namen und ein Monogramm zu erlangen waren. Die einzige Stilkritik war es desshalb, welche für Unterzeichneten den Ariadnefaden bilden musste, um sich in dem Labyrinth zahlreicher untereinander verwandter und doch eine Menge verschiedener Individualitäten vertretender Gemälde zurechtzufinden, welche zudem an den verschiedensten Orten, nicht bloss Tirols, zerstreut sind. Nicht einmal Photographien standen ihm für alle in Frage kommenden Kunstwerke zu Gebote, so dass er seine Vergleiche und Zusammenstellungen vielfach nur auf Grund von Notizen und mit Hülfe des Gedächtnisses vornehmen konnte. Dass er bei so mangelhaften Hilfsmitteln dennoch den Versuch gewagt hat, etwas Licht in die noch so dunkle Geschichte der tirolischen Malerei zu bringen, dürfte vielleicht vermessen erscheinen, doch liess ihm das Material, das er gesammelt hatte, keine Ruhe und glaubte er, wenn nur einmal ein Anfang gemacht werde, diesen

spröden Stoff zu gestalten, so werden bald schon andere Forscher sich bemühen, seine Irrthümer aufzudecken und, wofern sie nicht selbst in neue verfallen, vielleicht dem wirklichen Sachverhalt wieder um einige Schritte näher kommen. Unterzeichneter wird sich hinreichend belohnt finden, wenn er durch vorliegende Arbeit auch nur einen Ansporn zu weiteren Forschungen auf diesem Gebiete gegeben hat und wenn wenigstens die Trümmer seines Gebäudes einige gute Werksteine liefern.

Innsbruck, 11. Jänner 1891.

Der Verfasser.

Während die nordtirolische Malerei im Mittelalter und bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein im Ganzen ein wesentlich deutsches Gepräge trug und naturgemäss besonders in nahen Beziehungen zu den schwäbischen und bayrischen Schulen und Richtungen stand, so nimmt dagegen die Malerei des deutschen Südtirol schon im 14. Jahrhundert und wahrscheinlich noch früher eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen deutscher und italienischer Auffassung ein, welche allerdings durch die Lage dieses Landestheiles an der unmittelbaren Grenze des italienischen Sprach- und Kulturgebietes, sowie durch den regen Verkehr und auch durch die theilweise gewiss erfolgte Vermischung der deutschen Bevölkerung Südtirols mit den italienischen Nachbarn erklärlich ist. Dieser Mischcharakter der südtirolischen Malerei verdient um so grössere Beachtung, als er nicht sowohl einen bloss passiven Wiederhall oder Abklatsch zufällig sich mischender fremder Einflüsse darstellt, sondern vielmehr, vermöge der urwüchsigen, örtlich bedingten Art der Verarbeitung dieser verschiedenartigen Einflüsse, eine ganz ausgeprägte eigenartige Richtung bezeichnet, welche sogar aus sich selbst heraus entwicklungsfähig war und es in der That auch zu hervorragenden und in sich durchaus abgeschlossenen Leistungen brachte. Es genügt, auf einen Meister wie Michael Pacher hinzuweisen, der aus dieser Mischrichtung hervorgieng und den eigenthümlichen Reiz, sowie die hohe künstlerische Bedeutung seiner Werke, durch welche er unter den deutschen Malern des 15. Jahrhunderts einen hervorragenden Rang einnimmt, nicht am wenigsten gerade jener Verschmelzung

deutscher und italienischer Auffassungweise verdankt. Um also das Entstehen von Pacher's Kunstweise, in der wir deutsche Sinnigkeit und italienische Grösse der Auffassung aufs wunderbarste verschmolzen finden, ganz zu begreifen und ihm seine natürliche Stellung in dem organischen Entwicklungsgang der südtirolischen Malerei zuzuweisen, genügt es nicht, ihn nur aus seinen Werken selbst erklären zu wollen, sondern wir müssen eine ganze Reihenfolge von Leistungen und Versuchen, die sich bereits in einer ähnlichen Richtung vor ihm bethätigten, kennen zu lernen trachten, wenn wir dabei auch vielfach auf mittelmässige und selbst rohe Aeusserungen eines naiven und halb instinktiv wirkenden Kunsttriebes stossen. Eben so interessant ist es ferner zu verfolgen, wie sich nach ihm die Kunstbestrebungen in Tirol gestalteten und wie weit und in welcher Hinsicht er Einfluss auf dieselben übte.

Der Stoff zu solchen Betrachtungen ist nun in noch viel reicherer Fülle vorhanden, als es bei der geringen Beachtung, welche derselbe bis jetzt gefunden hat, scheinen möchte; freilich ist er eben desshalb noch völlig ungesichtet und bedarf es darum grosser Vorsicht bei dem Versuch, denselben einigermassen entwickelmässig zu ordnen, umso mehr als, wie schon bemerkt, der fast einzige Leitstern dabei die Stilvergleichung ist. Aber immerhin sind einerseits die verwandten Eigenschaften der einzelnen Gemälde untereinander vielfach so schlagend und andererseits ihre gemeinsame örtliche Herkunft in vielen Fällen so unzweifelhaft, dass eine solche Untersuchung doch auch der äusserlichen Anhaltspunkte nicht ganz entbehrt.

In besonders hohem Grade machen sich italienische Einflüsse in zahlreichen südtirolischen Malereien des 14. Jahrhunderts geltend, wie dies in Bezug auf die Wandmalereien in den Kirchen von Terlan, von S. Johann im Dorf zu Bozen und von S. Martin in Kampill bei Bozen bereits fest-

steht.¹⁾ Auch in der Mehrzahl der Malereien des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts im Brixner Kreuzgang tritt italienischer Einfluss, allerdings zum Theil wieder aus anderen, vornehmlich altveronesischen, Quellen, stark hervor, wie Verfasser bereits in einer früheren Schrift andeutete²⁾ und wie er demnächst in einer eigenen Abhandlung des Näheren nachzuweisen sich vorbehält.

Während am Ausgang des 14. Jahrhunderts Bozen der Mittelpunkt der deutschen Malerei Südtirols, unter vorwiegender Anlehnung an die giottesken Schulen Oberitaliens war, so nimmt dagegen im Verlauf des 15. Jahrhunderts Brixen die leitende Stelle in der Malerei Südtirols ein und behauptet dieselbe bis ins 16. Jahrhundert hinein. Nicht am wenigsten mochten zu dieser bestimmten Ausprägung der Brixner Malerschule die reichlichen Aufgaben beitragen, welche an dieselbe durch die zumeist im Laufe des 15. Jahrhunderts durchgeführte, beziehungsweise erneuerte Ausmalung des Kreuzganges beim Brixner Dom gestellt wurden. Ausserdem aber entwickelte sich in Brixen und Umgebung auch eine sehr rührige Tafelmalerei, welche besonders im Kloster Neustift ihren Mittelpunkt gefunden zu haben scheint. Soweit unsere Kenntniss bis jetzt reicht, kann man als den eigentlichen Begründer der eigenthümlichen Richtung, welche die Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts einschlug, den von Schreiber dies als „Brixner Meister mit dem Skorpion“ bezeichneten Maler betrachten, welcher auf jeden Fall einen ganz ausgeprägten, trotz seiner Abhängigkeit von fremden Einflüssen, ächt localen Charakter

¹⁾ Wir machen in dieser Hinsicht aufmerksam auf die Schrift: „Die Wandmalereien von S. Johann im Dorf, S. Martin in Kampill und Terlan.“ Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Hans Schmölzer. Mit Lichtdruckbildern. Innsbruck, Wagner 1888.

²⁾ Vgl.: „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges.“ Innsbruck, Wagner 1887.

zeigt, der dann, in mannigfachen Abstufungen und Umwandlungen, sozusagen den Grundton aller folgenden Leistungen der Brixner Schule des 15. und zum Theil noch des 16. Jahrhunderts bildete. Die locale Eigenthümlichkeit dieses Künstlers besteht in einem bäuerisch derben, aber kraftvollen Realismus, der sich sowohl in der ungestümen ausdrucksvollen Bewegung und im Geberdenspiel seiner Figuren, wie in der scharfen, bis zur Grimasse sich steigernden Charakteristik und im Mienenspiel seiner Köpfe ausspricht, in deren Adlernasen, buschigen Brauen und mächtigen Gebissen eine entschiedene Nachahmung wirklicher Volkstypen erkennbar ist, wie denn auf die ganze, derbdramatische Schilderungsweise des Künstlers offenbar die bis auf den heutigen Tag in Brixen üblichen heiligen Spiele Einfluss ausübten. Dieser volksthümliche Realismus lehnt sich aber zugleich sachlich an ältere und jüngere Vorbilder an, welche ihm die künstlerischen Grundlagen und Ausdrucksmittel gewähren. Alterthümliche Stilelemente zeigen sich bei den früheren Gemälden dieses Meisters in der noch geschwungenen, wellenförmigen Linienführung der Gewänder, welche in seinen späteren Schöpfungen bereits durch eine mehr brüchige, auf flandrischen Einfluss hinweisende Behandlung verdrängt wird. Auch die kugeligen Locken bei manchen Männerköpfen, sowie die mandelförmigen Augen, die langen, geraden Nasen, sowie das schmale nach unten zugespitzte Oval seiner Frauenköpfe weisen noch auf alte, byzantinisirende Traditionen hin. Dagegen wird sein Realismus in energischer Weise durch kühne Versuche perspektivischer Verjüngungen unterstützt, zu welchen ihm offenbar italienische Vorbilder, theils noch der Giottoschule, insbesondere aber der veronesischen Schule des Vettore Pisano den Anstoss geben. Im Colorit zeigt sich bei ihm eine Neigung zu kräftigen, tiefen Tönen, welche ebenfalls charakteristisch für die Brixner Schule bleibt. Seine Fleischschatten bewegen sich in

bräunlichen und grünlichen Tönen, seine Gewänder sind tief und satt gefärbt und stellen mit grosser Treue die phantastischen reich verzierten Zeitkostüme dar. Der Umstand, dass auf seinen meisten Gemälden eine weisse Fahne mit einem schwarzen Skorpion vorkommt, veranlasste Unterzeichneten, ihm seinen erwähnten Namen zu geben, obwohl streng genommen der Skorpion keineswegs ein bloss seinen Gemälden eigenthümliches Symbol ist, sondern auch sonst in Tirol und anderwärts noch vorkommt, so besonders auch bei der mailändischen Malerschule, bei Luini, Gaudenzio Ferrari und anderen. Wir wiesen schon in einer früheren Schrift eine Reihe von Bildern dieses Meisters nach, die wir hier kurz wieder anführen wollen. Es sind dies:

1. Eine Kreuzigung auf Holz in Tempera, im Kloster Wilten, noch ziemlich alterthümlich.
2. Die Wandgemälde der Kreuzigung und das Eccehomo im Kreuzgang von Brixen (Südwestecke) 1435.
3. Eine Kreuzigung auf Holz in Tempera und Oel (für die Gewänder) im Ferdinandeum. (Beginnender flandrischer Einfluss n. 6. Catalog von 1890.)
4. Die Fresken in der Kirche von Klerant.
5. Christi Disputation im Tempel. Im östlichen Arm des Brixner Kreuzganges. 1464. ¹⁾ Zu diesen bereits früher angeführten Gemälden haben wir jetzt noch hinzuzufügen.
6. Eine Kreuzabnahme auf Holz in Tempera, im Besitz des Herrn Dr. Jele, Directors der Tiroler Glasmalerei.
7. Eine Kreuzigung im Ferdinandeum, aus dem Kreuzgang der Franziscaner in Bozen. (n. 8. Catalog 1890.)
8. Eine Kreuzabnahme im erzbischöflichen Knabenseminar zu Freising.

Der flandrische Einfluss, den wir schon in den späteren Gemälden dieses Meisters wahrnehmen, machte sich noch

¹⁾ Näheres siehe in meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges.“ Innsbruck. Wagner, 1887.

in weit höherem Masse bei einem anderen Brixner Meister des 15. Jahrhunderts geltend, der ebenfalls einen grossen Theil seiner Thätigkeit im Brixner Kreuzgang entfaltete und dort unter einem seiner Wandgemälde auch seinen Namen, Jacob Sunter, verewigte. Seine entschiedene Hinneigung zur deutschflandrischen Stilweise des 15. Jahrhunderts, welche im Verlaufe seiner Thätigkeit, die sich von 1446 bis 1474 verfolgen lässt, zunimmt, ist von um so höherem Interesse, als er andererseits unzweifelhaft aus der Schule des Meisters mit dem Skorpion hervorgieng, da er mit demselben manche Eigenthümlichkeiten gemein hat, die nur aus einer persönlichen Berührung und Anlehnung erklärlich sind.¹⁾ Die flandrisch-deutsche Geschmacksrichtung scheint Jacob Sunter hauptsächlich durch oberdeutsche Einflüsse angenommen zu haben, welche besonders deutlich auch noch in anderen Brixner Tafelbildern seiner Zeit und zum Theil wohl seiner Werkstatt hervortreten. So sehen wir auf einem Altarflügel im Ferdinandeum (n. 10 Catalog 1890), eine Darstellung Christi in der Vorhölle, welche eine sichtliche Anlehnung an Schongauers Stich (Bartsch. 20) verräth. Auch der auferstehende Christus, welchen Sunter selbst im Jahre 1472 am siebenten Gewölbe des Brixner Kreuzganges darstellte, ist in seiner Stellung und Haltung sehr verwandt mit dem auferstehenden Christus Schongauers (B. 19.), so dass, falls hier wirklich eine Anlehnung stattfand, hieraus sich auch der Schluss ergibt, dass Schongauers Stich vor 1472 entstand.

Noch mehr, auch in der feinen Empfindung, werden wir an Schongauer durch drei kleine Holzflügelbilder erinnert, welche gegenwärtig ebenfalls im Ferdinandeum

¹⁾ Ueber Jacob Sinters Stil und Thätigkeit siehe meine citirte Schrift: „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges.“ Wagner, 1887, sowie Dr. Schmölzers Aufsatz in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission von 1889 p. 147 f. „Jacob Sinters Malereien der Schlosscapelle zu Brughiero.“

zu Innsbruck aufbewahrt werden und aus dem Nachlass des Herrn Bisdomini in Brixen stammen. (Nach einem alten Gemäldeverzeichnis im Ferdinandeum.) Diese Gemälde des „Meisters der Verkündigung mit der Kreuzfahne“ (n. 11—13 Catalog 1890) stellen die Verkündigung und Heimsuchung dar und erinnern in den lieblichen Köpfchen mit hohen, runden Stirnen, in der schlanken Bildung der Hände, in den zarten Körperverhältnissen, sowie im bauschig-knitterigen Faltenwurf unmittelbar an Schongauer. Wir sehen also, dass in der Mitte des 15. Jahrhunderts einheimische Brixner Meister eine so mächtige Einwirkung vom Norden her erfuhren, dass nicht viel fehlte, so hätten sie sich völlig denselben hingegeben und an Stelle der bisherigen italienisch-deutschen Mischrichtung eine völlig flandrisch-deutsche Schule in Südtirol begründet. Wenn nun aber auch diese Richtung nicht zur ausschliesslichen Herrschaft in Brixen gelangte, so wurde sie andererseits auch nicht völlig wieder verdrängt, sondern gieng vielmehr eine dauernde Verbindung mit jener volksthümlich derben und dramatischen Richtung ein, welche neben der Beobachtung des unmittelbaren Volkslebens der italienischen Kunst wesentliche Anregungen verdankte. In der zweiten Hälfte und am Schluss des 15. Jahrhunderts begegnet uns eine ganze Reihe von Brixner Malern, welche, so bedeutende Einflüsse sie auch zugleich aus Italien erfuhren, sich doch der Einwirkung des Jacob Sunter und der von ihm vertretenen nordischen Auffassung nicht mehr entziehen können.

Was zunächst die italienischen Vorbilder dieser Brixner Malerschule vom Ende des 15. Jahrhunderts betrifft, so sehen wir bei ihr die Nachklänge an giotteske Formen, die wir noch beim Meister mit dem Skorpion fanden, schon völlig verschwunden; ja selbst an Stelle Vettore Pisanos, dessen derber aber noch etwas be-

fangener Realismus ebenfalls auf jenen eingewirkt hatte, treten jetzt mehr und mehr Andrea Mantegna und sein oberitalienischer Anhang als Vorbilder dieser neuen Brixner Schule hervor. Geradezu überraschend wirkt bei dieser besonders der energische Versuch einer perspektivischen und plastisch-anatomischen Darstellungsweise trotz der noch sehr mangelhaften Formenkenntniss, welche dabei zu Tage tritt.

Auch in der tiefen Färbung knüpft diese Brixner Schule vom Ende des XV. Jahrhunderts an den Meister mit dem Skorpion, zugleich aber, wie es scheint, an venetianische Vorbilder an, denen sie die warme, harmonische und kräftige Tönung entlehnt, welche noch wesentlich durch die Oeltechnik unterstützt wird, die auf den Tafelbildern jetzt häufig schon angewendet wird, zumal an den Gewändern. Manche dieser Gemälde haben eine ausgesprochene coloristische Haltung von grosser Kraft und malerischem Reiz.

Diese coloristische Tendenz, verbunden mit einem Streben nach phantastischen Wirkungen und Kontrasten macht sich besonders auch in den landschaftlichen Hintergründen der Gemälde dieser Richtung geltend, in deren ausführlicher Behandlung freilich zugleich auch die deutsch-flandrische Einwirkung hervortritt, der sich auch diese Richtung nicht ganz entziehen konnte oder wollte. Fernsichten mit Flüssen, Seen, Hügeln, wilden Bergen und Felsen, Schlössern, Wolken und glühenden Lichtern am Horizont fehlen auf fast keinem dieser Bilder, obwohl der Himmel meist durch gepresste Goldgrundmuster ersetzt ist. Zahlreiche Figürchen in verschiedenen Entfernungen, Schiffchen u. s. w. beleben die Landschaft, theils als blosse Staffage, theils die aufeinanderfolgenden Szenen eines zusammenhängenden Cycles von Handlungen darstellend, deren wichtigste den Vordergrund des Bildes einnimmt.

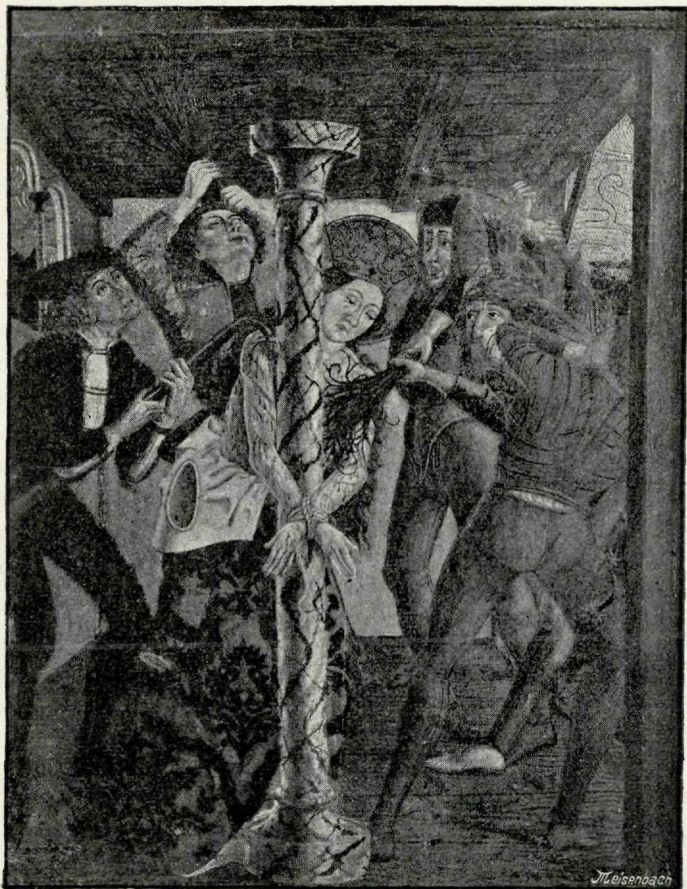
Der deutsch-flandrische Einfluss macht sich bei dieser Schule besonders auch in den Köpfen der Frauen geltend, wogegen die Männer meist jene scharfgeschnittenen, ächt volkstümlichen Züge tragen, denen wir schon beim Meister mit dem Skorpion begegneten. In den Trachten mischt sich deutsche und italienische Mode, ächt deutsch-flandrisch ist der bauschig-knittrige Faltenwurf; ebenso gemahnen die langen, knöchernen Finger mehr an deutsche als italienische Vorbilder.

Die meisten Werke dieser Schule sind noch im Kloster Neustift bei Brixen vereinigt, wo die Mehrzahl derselben grössere zusammengehörige Cykla bilden, die einst zu Flügelaltären gehörten, welche wahrscheinlich die alte Neustifter Kirche, sowie das Kloster schmückten und beim Neubau im vorigen Jahrhundert auseinander genommen wurden. Das zahlreiche Vorhandensein dieser Werke im genannten Kloster weist auch mit ziemlicher Sicherheit darauf hin, dass sie dort selbst entstanden seien, wenn auch leider vorläufig keine Urkunden dafür angeführt werden können. Diese ihr ursprüngliche Herkunft wird noch dadurch bestätigt, dass auch die meisten verwandten Gemälde, die sich jetzt zerstreut im Ferdinandeum zu Innsbruck, im Kloster Wilten, in der Galerie von Schleissheim, im Nationalmuseum von München, in der städtischen Galerie von Augsburg, im Priesterseminar von Freising u. s. f. befinden, nachweislich aus dem Kloster Neustift oder doch aus Brixen stammen, ganz abgesehen von dem inneren Beweisgrunde, der in ihrem geistigen Zusammenhange mit den älteren Brixner Gemälden besteht.

Leider fehlen alle Angaben über die Entstehungszeit oder die Urheber der einzelnen dieser Gemälde und Gemäldecyklen, so dass die Zusammengehörigkeit, der Zusammenhang und die ungefähre zeitliche Bestimmung derselben nur durch Stilvergleichung gewonnen werden kann.

Ein noch sehr roher, wiewohl kraftvoller Vertreter dieser Richtung ist derjenige, welcher die Legende der hl. Katharina auf einer grossen und vier kleineren Holztafeln darstellte, die sich im Kloster Neustift befinden und offenbar die Ueberreste eines Flügelaltars sind. Da wir auf einem dieser Gemälde die Buchstaben „Aicher“ verzeichnet gefunden haben und dies ein nicht seltener Name in Tirol ist, so dürfte jenes Wort vielleicht den Namen des Malers bezeichnen, es kann aber auch nur eine zufällige Buchstabenzusammenstellung sein.

Der Märtyrertod der Heiligen ist auf dem Hauptbild dargestellt, während die diesem vorangehenden Szenen aus dem Leben der Heiligen auf den kleineren Bildtafeln zu sehen sind. Wir beginnen daher mit der Betrachtung der Letzteren. (M. 1,25 H. \times M. 0,775 Br.) Auf dem ersten Bild sehen wir die Heilige mit Krone und Scheibennimbus in reichem Brocatkleid und darüber einen faltenreichen Mantel, der am Boden nachschleppt mehreren Vornehmen und Priestern Alexandriens gegenüberstehen. Indem sie mit dem Finger nach oben, zum wahren Gott, hinweist, bestreitet sie die Heiligkeit eines Götzenbildes, welches im Hintergrund, im Chor einer dreischiffigen, gothischen Kirche, auf einer Säule steht und von einer Anzahl heidnischer Priester, die in der Chorapsis stehen, verehrt wird. Ein Mann in vornehmer Tracht, mit zugespitzten Lederschuhen, anschliessenden Tricothosen, reichem Brocatwams, langem, über der Brust zusammengesteckten Mantel und perlenbesetzten Barett, wie es scheint der Kaiser Maxentius selbst, weist entrüstet auf das Götzenbild als das der wahren Gottheit hin, während gleichzeitig ein junger Mann die Heilige von hinten anfasst, anscheinend um sie zu verhaften. Hinter dem König sind noch die Köpfe eines Greisen und eines bartlosen, jungen Mannes sichtbar, welche die Heilige ernst und halb bedauernd, halb unwillig anblicken. Was



Neustifter Meister des Catharinencyclus.

Kloster Neustift.

Gefolges bringt. Dahinter sehen wir das ernste bärtige Gesicht des Porphyrius in Dreiviertelprofil, während die Kaiserin, die durch zwei Reiherfedern auf ihrem reich mit Perlen geschmückten Kopfputz ausgezeichnet ist, mit über den Schoos gekreuzten Händen der Heiligen andächtig zuhört. Die Züge der Kaiserin wie die der Hofdamen sind hart und hässlich, doch ungemein plastisch ausgeführt. Von den drei Hofdamen zeigen zwei ihre scharfgeschnittenen, italienischen Gesichtszüge in Profil. Der eckige Faltenwurf der reichen Gewänder, sowie auch die befangene Haltung der Frauen erinnert wieder an die gleichzeitige deutsche Kunst.

Besonders charakteristisch für den Maler ist endlich die Schlusszene auf dem grossen Bild, die in Wirklichkeit zwei Szenen zusammenfasst, jedoch nur einmal die Heilige zeigt. (M. 2,02 H. \times M. 1,49 Br.) Auf der rechten Seite des Bildes sehen wir nämlich auf einem Holzgerüst zwei mit Messern bespickte Räder angebracht, mit Kurbeln zum Drehen daran, womit Katharina zuerst hingerichtet werden sollte. Zwei Engel mit bauschigen Gewändern und erhobenen Schwertern fliegen jedoch vom Himmel herab, um die Henker zu erschlagen. Ein Engel ist in kühnster Perspektive, mit dem verkürzten Kopf nach unten, dargestellt, so dass man fast an Marco Palmezzanos Engel im Dom von Loreto oder an Signorellis in Orvieto gemahnt wird, nur dass hier die Gewandbehandlung eine ganz andere ist. Nicht minder überraschend sind aber die kühnen Verkürzungen, welche der Maler an den erschlagenen Henkersknechten, gar nicht ungeschickt, angewendet hat. Der eine, im Vordergrund, liegt auf dem Rücken diagonal ins Bild hinein, so dass seine muskulösen Beine, wie sein Rumpf und Haupt in sehr schwieriger Verkürzung dargestellt sind. Noch radicaler ist die Verkürzung an einem Todten, der auf der hinteren Seite des Gerüstes, den Kopf auf dessen Fuss gelehnt, genau im rechten Winkel zur Bildfläche liegt, so dass man

nur seinen Scheitel, ein Stück Gesicht, eine seitwärts liegende Hand, die aufragende rechte Schulter, einen Theil der rechten Hüfte, ein Knie und einen Fuss sieht. Dabei ist die Verkürzung wenigstens so weit richtig durchgeführt, dass man die Lage des Todten und seiner Glieder genau erräth. Man wird hier unmittelbar an Paolo Uccellos und Mantegnas senkrecht ins Bild hineinliegende Figuren gemahnt.

Katharina kniet in reichem Brocatgewand betend links vor dem Gerüst, ihr Mantel breitet sich in weiten, knittrigen Falten auf dem Boden aus, ein Motiv, das wir bei Michael Pacher wieder finden werden, ebenso wie die kopfüber herabfliegenden Engel.

Eine wahrhaft dämonische Kraft zeigt sodann wieder der Henker, der in Vorderansicht, ausschreitend, mit beiden Händen das Schwert schwingt, um die Heilige zu enthaupten, womit also die zweite, die eigentliche Schlusszene beginnt. Die Art wie seine energische Bewegung in der enganschliessenden Tracht zum plastischen Ausdruck kommt, gemahnt an Signorellis Figuren. In dem dahinterstehenden Kaiser, der mit Krone und Szepter und reichem Brocatgewand in Vorderansicht zu sehen ist und die rechte gut verkürzte Hand erhebt, um den Befehl zum Todesstreich zu ertheilen, ist besonders der unerbittliche, düstere Ausdruck des von dichtem Vollbart umrahmten Kopfes von stimmungsvoller Wirkung. Auch die Köpfe zweier Männer aus dem Gefolge des Kaisers hinter diesem sind kräftig und plastisch durchgeführt. Doch ist zu bemerken, dass diese hinteren Figuren grösser ausgefallen sind, als der Henker vor ihnen. In der Luft über dieser Gruppe sieht man kleine Engel mit langen, spitzen Flügeln und flatternden knittrigen Gewändern die Heilige in einem Bahrtuch zum Berg Sinai emportragen. Den Hintergrund des Bildes nimmt links am Fusse des genannten Berges ein befestigtes Kloster, zu dem eine

Brücke führt, ein. Ein achteckiger, in mehreren Geschossen sich verjüngender, castellartiger Bau neben dem Brückenthor erinnert an einen ähnlichen, noch bestehenden Bau, die noch aus dem 12. Jahrhundert stammende S. Michaelskapelle, im Vorhofe des Klosters Neustift, welche hier abgebildet zu sein scheint. Rechts sieht man einen von geschweiften Schiffen befahrenen Fluss (die Rienz?) von hinten zwischen einem hohen Berg und mit Bäumen und Burgen besetzten Gefilden und Hügeln hervorfließen; die Luft ist durch gepresste Goldbrocatmuster ersetzt.

Die Farbengebung dieser Gemälde ist tief, warm und kräftig; das Fleisch ist bräunlich, die Wangen der Frauen röthlich, die Lichter weiss und fett aufgesetzt.

Von demselben Maler rühren weitere fünf Bilder von ähnlichen Grössenverhältnissen im Kloster Neustift her, welche die Geschichte der hl. Barbara zum Gegenstand haben und offenbar einem zweiten Altar angehörten, der ein Gegenstück zum erstgenannten bildete. (M. 1,42 H. × M. 0,88 Br.)

Dem nämlichen Meister sind endlich drei kleinere Tafeln im Kloster Neustift zuzuschreiben, wovon die eine das Martyrium einer Heiligen, die in einem Sack geschleift wird (vielleicht Christina), die zweite das Martyrium der hl. Agatha, der die Brüste abgeschnitten werden, die dritte, wie es scheint abermals die hl. Katharina darstellt, welche nackt mit den erhobenen Armen an einen Baum gebunden ist, während ihr gleichzeitig die Achselhöhlen mit Fackeln ausgebrannt werden. (M. 0,65 H. × M. 0,38 Br.)

Im Kloster Wilten finden sich sodann mehrere Gemälde, welche den eben geschilderten im Stile nahe stehen, nur dass die rohe Urwüchsigkeit und Kraft der Letzteren dort etwas gemildert erscheint, zum Theil freilich auf Kosten der plastischen Ausbildung der Formen. Auch tritt das deutsch-flandrische Element in Wilten mehr in den

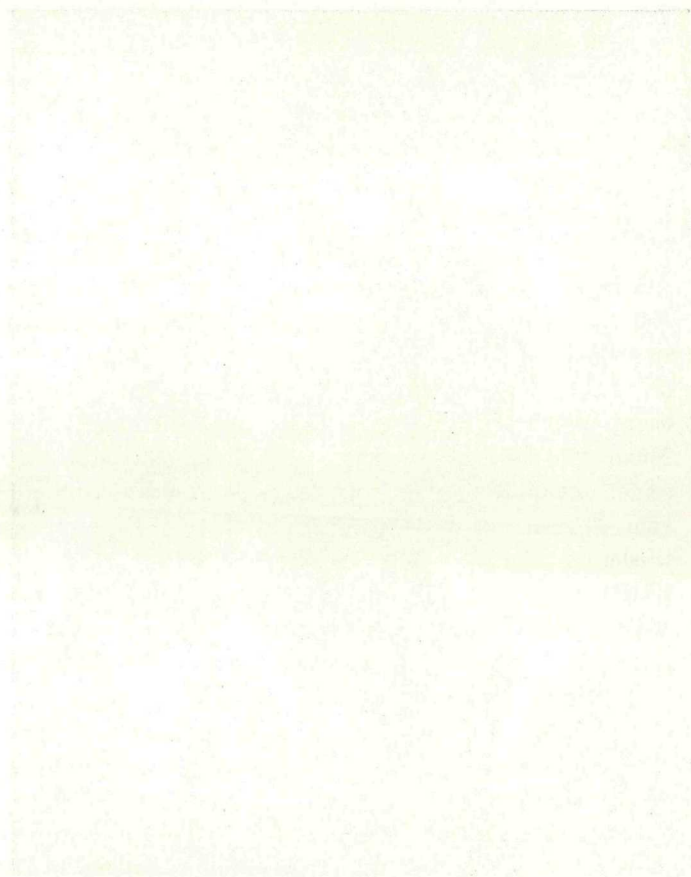
Vordergrund, während zugleich doch auch die Eigen-
thümlichkeiten der Brixner Schule, das gesättigte Kolorit,
die kräftige Modellirung und Charakteristik der Männer-
köpfe, die kühnen Verkürzungen, sowie die Behandlungs-
weise der landschaftlichen Hintergründe wahrzunehmen
sind. Zu dieser Wiltner Gruppe von Gemälden unter
Einfluss der Brixner Schule gehören zunächst zwei Dar-
stellungen aus der Legende der hl. Ursula. (Holztafeln
von M. 1,39 H. \times M. 1,10 Br.) Auf dem einen Bilde ist
ihre Landung in Rom dargestellt und wie sie vom Papst
Cyriacus, dem Kardinal Vimanus, einem Bischof und Ge-
folge empfangen wird. Der Papst trägt einen schwarzen
Priestermantel mit perlengestickten Säumen, im Uebrigen
herrscht in den Gewandfarben tiefes Kirschroth und
Dunkelgrün vor. Die Köpfe der Männer sind fleischig
modellirt, im Ton röthlich braun, die Jungfrauen zeigen
eine leichtere, gelbliche Gesichtsfarbe mit grünen Schatten.
Ihre Augen sind dunkel, von grossen Deckeln überwölbt;
der Mund ist klein, bei einigen etwas mürrisch, die Nasen
etwas schräg vorspringend, das Kinn spitz, das Oval eher
länglich. Lange Locken, deren Lichter in gelben, schön
gezeichneten Kurven pastos auf die hellbraune Untermalung
aufgesetzt sind, umwallen ihr Antlitz. Im Hintergrund
sieht man Wasser, Inseln und Berge. Die Häuser und
Mauern Roms, rechts im Mittelgrund, sind in grauen,
weissen, rothen Tönen gehalten.

Das zweite Bild zeigt das Martyrium der heiligen
Ursula mit ihren Jungfrauen, dem Papst und dem Kar-
dinal. (Tafel 2.) Ersterer hängt bereits todt mit dem Kopf nach
unten am Vordertheil des Schiffes heraus, ebenso stürzt
ein zweiter Mann, unmittelbar vor der Heiligen, in
bauschigem Gewand kopfüber ins Meer, in welches er
von einem Soldaten am Ufer mit einem Doppelhaken
hineingezogen wird. Letzterer erinnert an den Mann mit
dem Doppelhaken auf dem Bild des Martyriums der



Tod der heil. Ursula.

Kloster Wilten.



hl. Katharina zu Neustift. Der Kardinal steht noch betend an der linken Seite der Heiligen, in seinem bartlosen, fein characterisirten Kopf, mit den niedergeschlagenen Augen glaubt man einen Einfluss von Pachere Auffassungsweise zu erkennen. Ursula steht erhöht, die Krone tragend, inmitten des Schiffes und faltet betend die Hände, hinter ihr thun dessgleichen ihre Begleiterinnen, in deren Gesichtern sich die Angst ausprägt, während Ursula ernst und gelassen ihrem Schicksal entgegen sieht. Ausser dem schon genannten stehen noch vier Soldaten, zum Theil in bunter enganliegender Tracht, der eine gepanzert, am Ufer; ein Anderer spannt knieend mit einer Winde seine Armbrust (genau in derselben Stellung wie nachmals Holbein d. Ae. auf seinem Sebastiansalter einen armbrustspannenden Soldaten darstellte), zwei Schützen legen eben auf die Jungfrauen mit ihrer Armbrust an, der vierte will eben einen Bogen spannen. Ein Anführer mit spitzer Mütze und langem Talar steht zur Seite und fällt durch seinen gewaltigen Kopf auf, während ein Matrose, der vom Schiffskorb ins Meer springt, um sich zu retten, wiederum wie ein Floh verjüngt erscheint. Rechts im Hintergrund ist auf grünem Hügel eine Stadt mit rosigen weissen Mauern und rothen Dächern, gradaus das Meer von zahlreichen mondsichelartigen Schiffen belebt (wie auf dem Bild der Enthauptung Katharinens in Neustift), während eine Anzahl kegelförmiger Berginseln aus dem Meere hervortauchen und zum Theil mit Städten und Gebäuden besetzt sind.

Offenbar von demselben Meister stammen sodann zwei Gemälde im Kapitelsaal des Klosters Wilten, welche die Madonna mit dem Kind, umgeben von zehn hl. Jungfrauen, sowie Anna selbdritt, ebenfalls im Kreise von zehn Jungfrauen darstellen. (Holztafel von M. 1,40 H. \times M. 1,08 Br.) — Auf dem erstgenannten der Gemälde ist ausserdem links vorn ein

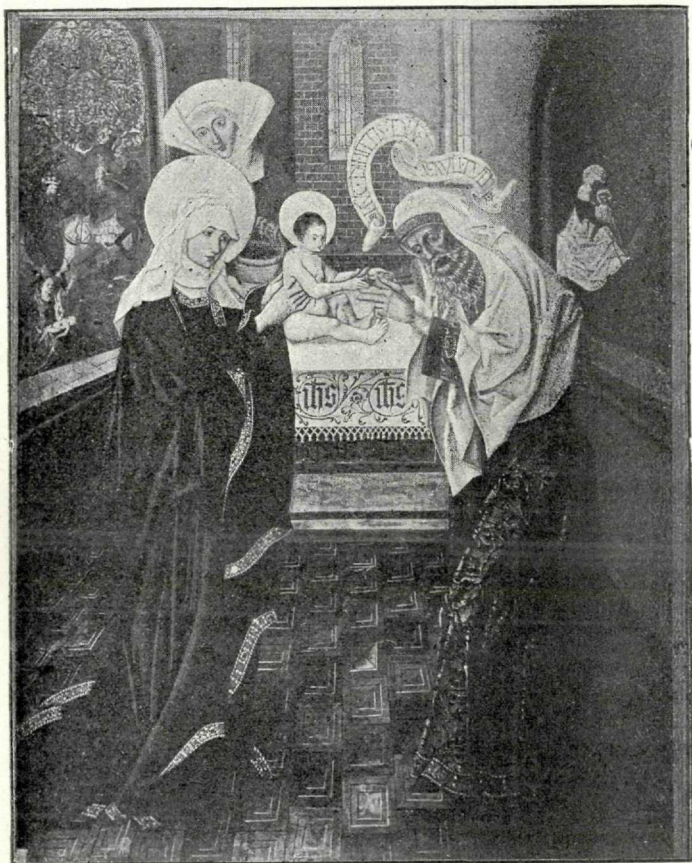
knieender Abt des Klosters Wilten zu sehen, welcher sich der Fürbitte der Madonna empfiehlt. Vor ihm stehen, auf dem Saume seines Gewandes drei Wappenschilder, mit dem Rost des hl. Laurentius, den drei Steinen des Sanct Stephan (die Abzeichen der hl. Patrone des Klosters), sowie einem Pfeil zwischen zwei Sternen, dem Wappen des Abtes Alexius Stoll, welcher im Jahre 1492 starb und dem diese beiden Gemälde als Motivtafeln in der Stiftskirche gesetzt wurden, von wo sie nach deren Umbau in das Kloster gelangten. Auf dem Gemälde der Anna selbdritt (Tafel 3) sieht man im Vordergrund links einen kleinen Teufel stehen, dessen Bedeutung an dieser Stelle uns nicht klar ist. Sowohl im kräftigen Farbenton, bei vorherrschendem Roth und Grün in den Gewändern, wie im bauschig knittrigen Faltenwurf dieser Letzteren, sodann in der etwas hölzernen Zeichnung der langen Hände, in der stereotypen Kopfbildung der Frauen, endlich in der Behandlung der mit Gebirgen, Flüssen, Klöstern, Städten und Schlössern belebten Landschaften stimmen diese beiden Gemälde stilistisch völlig mit denen der hl. Ursula überein, so dass kein Zweifel daran herrschen kann, dass sie von derselben Hand sind.

Diesen Gemälden nahe verwandt sind ferner vier Tafeln (Hoch M. 1,53 Br. M. 1,08) im Kapitelsaal des Klosters Wilten, mit Szenen aus der Geschichte Mariens. Auch in ihnen macht sich Pacherscher Einfluss bemerklich. Das erste dieser Bilder stellt die Verkündigung dar und im Hintergrund rechts die Heimsuchung. Der Engel Gabriel in weissem Gewand und rothem, grüngefüttertem Mantel, neigt sich vor Maria, eine vielverschlungene Rolle ihr entgegenhaltend. Maria in dunkelblauem, fast schwarzem Mantel, mit goldgemustertem Saum kniet an einem Betpult und neigt sich zurück, dem Engel zu. In der linken erhobenen Hand hält sie ein Gebetbuch, mit der Rechten den Saum ihres Mantels. Reiche Locken umgeben das



Anna Selbdritt und weibliche Heilige.

Kloster Wilten.



Beschneidung.

Kloster Wilten.

Haupt beider Figuren, deren Hände ziemlich knorrig sind. Hinter der Gruppe ist in der Mitte des Bildes ein röthlicher Steinpfeiler mit den kleinen Statuen des hl. Laurentius und Stephans zu sehen, den Schutzheiligen des Klosters Wilten. Hinten rechts auf einer Strasse sieht man die Heimsuchung, links am Himmel Gottvater in zinnoberrothem Gewand, auf gemustertem Goldgrund. Auf dem zweiten Bild ist die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dargestellt. Maria kniet in grün-schwarzem Gewand mit weissem Schleier vor dem Kind, Joseph sitzt hinter demselben, mit zusammengezogenen nackten Beinen, in rosarothem Gewand. Das Kind ist von einem Chor lieblicher Engel in rothen und weissen Gewändern umgeben. Während Marias Fleishton licht ist, erscheint derjenige Josephs tief röthlich. Im Hintergrund sieht man in einer malerischen Landschaft mit einem Fluss, einer Brücke und Festungswerken kleine, sehr geistreich skizzirte Reiterzüge nahen.

Auf dem dritten Bilde ist die Beschneidung dargestellt (Tafel 4); Maria in derselben Tracht, wie vorher hält das Kind dem Priester entgegen, während dasselbe, in Folge eines perspektivischen Fehlers, zugleich auf dem, eine beträchtliche Strecke hinter Maria befindlichen Altartisch sitzt. Der Priester erscheint in einem goldrothen Brocatkaftan und hat ein weisses Tuch über Haupt und Schultern geworfen. Hinter dem Altartisch steht noch eine weibliche Figur mit dem uns schon bekannten Kopftuch, einen Korb haltend und mit geneigtem Haupte dem Vorgang zusehend. Derselbe geht in einer Kapelle vor sich, deren beide Seitenwände mit Gemälden geschmückt sind, welche den Zug und die Anbetung der Könige darstellen.

Auf dem vierten Bilde dieser Reihe sehen wir den Tod Mariens dargestellt, in einer Kompositionsweise, welche, wenigstens in einer Figur, einem lesenden Apostel,

welcher mit dem Rücken halb dem Beschauer zugewendet vor dem Bette Mariens kniet, stark an eine Figur auf Wohlgemuths Gemälde in der Stadtkirche von Herfurth erinnert, und zwar sowohl in der Stellung, wie in Bezug auf das von dunklen Locken und Bart eingerahmte Gesicht und den langen weissen Mantel, der in knittrigem Wurf über seinen Rücken fällt. Ueberhaupt macht sich in diesem Gemälde der deutsch-flandrische Einfluss besonders stark bemerklich, zugleich aber auch eine gewisse Grossartigkeit der Auffassung, die auf Pacher hinweist. In dramatischer Bewegtheit umstehen die markigen ernsten Männergestalten das Bett Mariens, welche ähnlich wie bei Pachers Darstellung der nämlichen Szene auf dem S. Wolfgang-Flügelaltar, mit dem Gesicht gegen den Beschauer gewendet, halb aufgerichtet im Bett sitzt und eine Kerze in ihrer Hand hält — die Farben sind auch hier kräftig und tief gehalten. Maria ist im schwarzen Gewand mit weissem Kopftuch, die Bettdecke ist tiefgrün. Ein rechts ganz vornstehender Apostel trägt ein langes Gewand von blaugoldnem Damast, darüber einen tiefrothen Mantel. Der erwähnte knieende Apostel trägt wieder ein schwarzblaues Gewand mit weissem Mantel.

Den Gemälden der hl. Ursula und der heiligen Frauen sehr verwandt sind ferner diejenigen, welche als zwei Gegenstücke die Bekehrung des Saulus und die Predigt des Petrus zum Gegenstand haben und jetzt ebenfalls im Kapitelsaal des Klosters Wilten hängen. Auch hier sehen wir kräftige Töne, viel Roth und Blaugrün verwendet, die Frauen haben dieselben Hauben, wie einige der heiligen Jungfrauen, auch die Gewandfalten und Gesichtszüge stimmen überein. Doch sind die Bewegungen und Gesten der Figuren noch dramatischer und ausdrucksvoller, wie auf jenen Bildern und stehen hierin wieder der eigentlichen Brixner Schule näher. (Holztafeln von M. 1,38 H. × M. 1,04 Br.)

In der Predigt des hl. Petrus sehen wir diesen in einem gewölbten Raum auf einer Kanzel stehen und vorgebeugt eindringlich predigen. Der Eindruck der Predigt auf die ihm zu Füßen sitzenden Männer und Frauen ist sehr sprechend dargestellt. Im Hintergrund des perspektivisch gezeichneten Kreuzgewölbes sieht man verjüngte Figuren sich entfernen.

In der Bekehrung des Saulus sehen wir dieselbe kräftige, tiefe Färbung; das braune Pferd ist roth gezäumt, Paulus ist in schwarzblauer Rüstung mit weissen Lichtern, von ganz ähnlicher Behandlung wie der geharnischte Krieger auf dem Bilde des Martyriums der Ursula. Ebenso ist die Landschaft ganz entsprechend behandelt, zwischen grünen Hügeln sind weisslich gefärbte Häuser mit rothen Dächern verstreut. Der Hintergrund ist von kleinen Reitern sehr malerisch belebt. Am grünblauen Himmel mit weissen Wolken erscheint das Brustbild des Gottvaters in rothem und blauem Gewande. Diese beiden Bilder schliessen sich wieder zunächst an zwei zusammengehörige Gemälde an, die sich durch besonders plastische, ausdrucksvolle Durchführung der Figuren auszeichnen und in der knittigen Gewandung, sowie in der Art der Bewegung der Figuren der Predigt des Petrus am nächsten stehen, mit der sie auch in den Massen so ziemlich stimmen. Es sind zwei Darstellungen der Aposteltheilung (Holztafeln von M. 1,37 H. × M. 1,05 Br.), welche durch die knieenden Abtgestalten im Vordergrund ebenfalls als Motivbilder gekennzeichnet sind. Nach den Angaben im Kloster sollen diese beiden Gestalten einen Abt von Wilten und einen solchen vom Kloster Neustift bei Brixen darstellen.

Auf beiden Gemälden sehen wir die Apostel, die sich zur Trennung und Wanderung vorbereiten, in einer von Bäumen, Büschen, Felsen, Thürmen und Städten, Bergen und Seen reich belebten Landschaft gruppenweise zerstreut. Auf dem einen Gemälde umarmen sich im Vordergrunde

zwei Apostel, auf dem anderen nehmen zwei, sich herzlich die Hände reichend von einander Abschied. (Tafel 5.) Zu ihren Füßen liegen ein Schwert und ein Buch, so dass sie als Paulus und Petrus anzusehen sind, obwohl die Pilgertracht des Ersteren ihn eher als Jakobus erscheinen lässt. Sehr lebendig ist auf demselben Bilde die Gruppe, wo ein Apostel einen kräftigen Zug aus seiner Kürbisflasche thut, die er mit beiden Händen, das Haupt rückwärts neigend, an den Mund setzt, während ihm gegenüber ein Anderer beide Hände erhebt, wie bittend, er möge ihm auch noch etwas lassen. Andere Apostel wandeln, dem Beschauer den Rücken kehrend, einzeln durch die romantische Landschaft dahin. In der sorgfältigen, plastischen Modellirung der Köpfe und in der grösseren Korrektheit und Geschmeidigkeit der Zeichnung und der Bewegungen lassen diese beiden Gemälde einen Fortschritt gegenüber den Ursula-Bildern erkennen, mit denen sie gleichwohl in engem Schulzusammenhang stehen. Auch hier glaubt man den Einfluss Michael Pachers wahrzunehmen.

Endlich sind noch zwei zusammengehörige Gemälde im Kapitelsaal des Klosters Wilten zu erwähnen, welche ebenfalls der Brixner Schule des 15. Jahrhunderts nahe stehen, aber ebenfalls wie die zuvorgenannten den Uebergang zu dem freieren breiteren Stil des 16. Jahrhunderts bezeichnen.

Noch weniger tritt dies an dem einen dieser Bilder, die Enthauptung des Paulus darstellend hervor, auf welchem die Energie dieser Schule noch in etwas mageren, harten Formen auftritt, wogegen in der Kreuzigung Petri, mit besonders plastisch energischen Köpfen, auch eine derbere, vollere Ausbildung der Körperformen erscheint.

Dass nun Michael Pacher mit der Brixner Schule und der ihr nahe stehenden Wiltnergruppe des 15. Jahrhun-



Aposteltheilung.

Kloster Wilten.

derts in engen Beziehungen stand, geht nicht nur aus den vielfachen Anklängen an seinen Stil, welche wir bei den angeführten Gemälden fanden, hervor, sondern auch daraus, dass ein Theil der Gemälde des Flügelaltares in S. Wolfgang von einem Maler ausgeführt wurde, welcher aus jener Schule hervorgegangen sein oder ihr doch sehr nahe stehen musste. Es sind dies die Darstellungen aus dem Leben des S. Wolfgang an den Aussenseiten der Aussenflügel des genannten Flügelaltares.

Dieselben zeigen die gleiche Neigung zu perspektivischen Architekturdarstellungen, zu landschaftlichen Fernsichten, zur Vorführung von Männergestalten in knapp anschliessenden Gewändern und kühn verkürzten Bewegungen, wie wir sie an den bisher betrachteten Gemälden der Brixner-Neustifterschule wahrnahmen. Auch sind die Köpfe dort ähnlich wie hier in derben Zügen kräftig modellirt, mit bräunlichen Schatten und weissen Lichtern. Nur in Bezug auf den fahlen, matten Farbenton unterscheiden sich die Darstellungen der S. Wolfgangslgende an dem ihm gewidmeten Altar von den vorher erwähnten Tafelbildern und erinnern in dieser Beziehung an die Gemälde eines Flügelaltares in der Walpurgiskapelle bei Taufers, welche gleichzeitig ebenfalls Brixner (beziehungsweise italienische) Einflüsse aufweisen. An den Innenseiten der Flügel sind daselbst der hl. Marcus und der hl. Sebastian, an den Aussenseiten vier Szenen aus Christi Passion (Oelberg, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung), an den Predellenflügeln aussen Ecce-homo, innen die hl. Appollonia und Elisabeth dargestellt. Aehnlichen Charakter zeigen auch vier Holztafeln im Ferdinandeum (neuer Katalog n. 20—23), welche das Martyrium der hl. Katharina zum Gegenstande haben und vermuthlich ebenfalls aus dem Pusterthal stammen. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass diese wie jene Gemälde der Wolfgangslgende von Pusterthaler Meistern herrühren,

die wesentlich unter dem Einfluss der Brixner Schule standen, als Eigenthümlichkeit jedoch ein lichter Kolorit besaßen, welches wir auch sonst an verschiedenen, aus dem Pusterthal stammenden Gemälden wahrnehmen, so wenig sie im Uebrigen mit den eben erwähnten gemein haben. (Ferdinandeum n. 4 und 5.) Da sich nun die Anfänge zur Ausbildung jener Brixner Schule bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen und ausserdem alle bisher bezeichneten Gemälde nicht nur dem Talent der einzelnen Künstler nach, sondern auch in Bezug auf die Reife der Motive weit hinter Pachers Leistungen zurückstehen, so ist es in hohem Grade unwahrscheinlich, dass sie in allem Einzelnen blosser Nachahmer und Nachtreter Pachers waren — zumal sie in vielen Dingen wesentlich von ihm abweichen, sondern es ist vielmehr anzunehmen, dass sie in der That eine ihm vorangegangene Richtung vertreten, auf welche gestützt er seine Ausbildung und seinen Stil erwarb, den er jedoch vermöge seiner gewaltigen persönlichen Begabung wie durch anderseitige weitere Studien und Einflüsse zu einer viel höheren Stufe künstlerischer Reife und Vollendung führte. Dies schloss nicht aus, dass zugleich jene, gewissermassen seine Vorläufer darstellenden Künstler, noch neben ihm in ihrer Weise fortwirkten, und sogar noch einzelne Motive und Auffassungsweise, so gut es gieng, von ihm entlehnten, um ihren im Uebrigen älteren und vor ihm entstandenen Stil damit aufzufrischen.

Das Schwanken zwischen flandrisch-deutschen und italienisch-mantegneskem Einfluss, welches so charakteristisch für die Brixner Schule des 15. Jahrhunderts ist, tritt auch bei Michael Pachers Bruder, Friedrich Pacher, noch unvermittelter hervor als bei Ersterem, bei welchem beide Elemente bereits harmonisch zu einem neuen grossen Kunstganzen verschmolzen sind. Friedrich Pacher steht demnach der Brixner Schule noch näher, ist von derselben noch

mehr unbedingt abhängig als Michael. Ein bezeichnetes Gemälde des Friedrich Pacher befindet sich im Priesterseminar zu Freising, auf dessen Rückseite sich eine längere, Originalinschrift aufgemalt findet, aus der wir folgende Stelle anführen: „Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Frid. Pacher opidani in Brunegk compl. que in vigilia pascae anno 1483.“ Friedrich Pachers Name erscheint zuerst in den Raitbüchern von Bruneck im Jahre 1478 und zuletzt 1501, derjenige Michaels Pacher bereits 1467 und zuletzt 1496, während 1498 bereits von seinen Erben die Rede ist; doch ist es desswegen noch nicht ausgemacht, wer in Wirklichkeit der ältere war. Jedenfalls war Friedrich im Stil der unreifere, von älteren Richtungen mehr abhängige, obwohl er, als der weniger begabte, gleichzeitig auch unter die Abhängigkeit von seinem Bruder trat. Das erwähnte Gemälde Friedrich Pachers stellt die Taufe Christi dar. Die Szene geht in einer felsigen Landschaft vor sich, die durch einen Fluss, den Jordan, durchzogen ist; auf einem Berggipfel liegt Hebron. Die Art der Behandlung und die Färbung der Landschaft gemahnt völlig an die Brixner Schule. Im Vordergrund steht Christus demüthig im Wasser in Vorderansicht. Sein Leib ist mit sorgfältigem Naturstudium in etwas harten Umrissen gezeichnet, das durch Uebermalung getrübe Fleisch ist rosig-gelb, mit braunen und grauen Schatten und Halbschatten. Sorgfältig gemalte Wassertropfen rinnen an ihm herab; sein Lententuch zeigt brüchigen Faltenwurf. Der Kopf Christi ist etwas zu gross, seine Züge sind etwas verzeichnet, der Mund ist süsslich, klein. Johannes mit abgemagerten, scharf contourirten und gut modellirten Formen und eigenthümlich vortretender Kinnlade schreitet, ehrfurchtsvoll die Beine einknickend zu ihm hin, ihm die Taufe ertheilend; ein reiches, brüchig gefaltetes, zinnoberrothes Gewand verhüllt ihn theilweise. Ueber der Gruppe

schweben Engel in tiefgefärbten, blaugoldbrokatenen, kirschrothen und violetten Gewändern, das braune Gewand Christi bereit haltend. Die Engelköpfe sind zum Theil breit, mit spitzem, vortretendem Kinn, kleinem, geschlossenem Mund, aufgezogenen Brauen und blonden Locken. Darüber schwebt die Taube des hl. Geistes und zu oberst erscheint Gottvater in einer Goldglorie mit einem Spruchband, auf dem die Worte stehen: „Hic est ille mihi dilectus.“ Die Szene ist durch gothische Phialen mit Nischen, in denen kleine, musizirende Engel sitzen, eingerahmt. Der Boden im Vordergrund ist durch Vögel belebt.¹⁾ Besonders bemerkenswerth ist an diesem Gemälde das fleissige Studium des nackten, die strenge, fast harte Zeichnung, sowie das Streben nach ausdrucksvollen Bewegungen, welches jedoch in Gewaltsamkeit und Uebertreibung ausartet. Während somit die Gestalten auf brixnerisch-mantegneske Einflüsse hinweisen, so zeigt sich dagegen in den knittrig-bauschigen Faltenwurf eine Zunahme deutsch-flandrischen Einflusses. Der landschaftliche Hintergrund ist dagegen ebenso wie der schwere, tiefe Farbenton wieder ganz Brixnerisch behandelt. Dieses Gemälde bildet die Grundlage, um mit grosser Wahrscheinlichkeit auch eine Reihe von Darstellungen auf dem S. Wolfgangaltar dem Friedrich Pacher zuzuschreiben. Dieselben führen in acht Bildern auf den Aussenseiten der Innenflügel und den Innenseiten der Aussenflügel Szenen aus dem Leben Christi vor, welche im 15. Jahrhundert nur selten dargestellt wurden. Sie vertheilen sich folgendermassen:

An den Aussenseiten der Innenflügel:

Rechts oben: Hochzeit von Kanaan.

Rechts unten: Ehebrecherin.

Links oben: Christi Versuchung.

¹⁾ Bei dieser Beschreibung stützen wir uns auf eigene Aufzeichnungen, die wir durch die Angaben in den Mittheilungen des k. k. Centralc. Jahrg. XI. p. XLVI. ergänzen.

Links unten: Austreibung der Wechsler.

Auf den Innenseiten der Aussenflügel:

Rechts oben: Speisung der Fünftausend.

„ unten: Erweckung des Lazarus.

Links oben: Taufe Christi.

„ unten: Christus entweicht aus dem Tempel, wo die Juden ihn steinigen wollen.

Das obere Bild der Aussenseite des Innenflügels, die Hochzeit von Kanaan geht in einer gothischen Halle vor sich, mit einer Freitreppe im Hintergrund, auf welcher ein rothgekleideter Page hinaufsteigt. An einem Fenster im Hintergrund stehen einige Figuren. Im Vordergrund findet das Gastmahl statt. Zu vorderst sieht man Christus in röthlich violettem Mantel, vor ihm sieben Krüge, rechts davon sind in malerisch perspektivischer Gruppe hinter einem Pfeiler die Apostel gelagert, welche erstaunt das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein ansehen. Links davon steht Maria in rothem Gewand und blauem Mantel, von einer Dienerin begleitet.

Die Ehebrecherin auf dem Bild darunter ist eine schlanke, schmalschultrige Figur mit ängstlich geneigtem, länglich schmalen Antlitz, mit spitzem Kinn und stellt sichtlich eine Uebertreibung pacherischer Frauentypen nach. Zugleich ist auch die flandrische Einwirkung unverkennbar. Sie trägt ein kirschrothes Kleid, mit weissem ärmellosen Unterkleid, das vorne aufgeschürzt ist. Links vor ihr sitzt Christus in röthlichviolettem Mantel; sein Gesicht mit grauen Schatten und gelblichen Lichtern zeigt einen süßlich matten Ausdruck. Rechts hinter der Ehebrecherin steht ein lockiger Mann in Profil, ein bärtiger Greis in Vorderansicht, während weiter zurück in perspektivischer Verkürzung verschiedene stehende und schreitende Figuren, die an mantegneske Auffassung, sowie an die hieran sich anlehrende Neustifter Schule erinnern, dargestellt sind. Die Szene geht wieder in einer gothischen Kirche vor sich.

An der Aussenseite des linken Innenflügels sehen wir oben die Versuchung Christi. Beide Gestalten Christi und Satans sind ziemlich verzeichnet und flau. Christus, mit zu kleinem Kopf, erscheint in braunviolettem Gewand, mit den Fingern disputirend, einen Fuss vorsetzend. Der röthlich gefärbte Teufel im dunkelgelben Untergewand und licht gelben Ueberwurf verbeugt sich vor Christus und zeigt auf den mit Blumen und Steinen bedeckten Boden, Christus auffordernd, Steine in Brod zu verwandeln. Weiter zurück sieht man, perspektivisch dargestellt, eine Kirchenfaçade mit Portalloggia, mit röthlich grauen Säulen und weissem Masswerk. Die zweite Versuchung Christi ist im Hintergrund in kleinen Figuren auf einem Felsen dargestellt. Das untere Bild stellt die Vertreibung der Wechsler dar. Man sieht eine gothische Kirche mit reichem perspektivischen Linien-spiel, zu hinterst in einem beleuchteten Kreuzgang ist ein forteilender Mann, der eine sehr gut gezeichnete Kuh führt, perspektivisch dargestellt; andere malerisch verkürzte Männer flüchten im Hintergrund der Seitenschiffe, sowie im Hintergrund des Mittelschiffes, indem sie bestürzt nach Christus schauen, der mit einer Geißel auf einen graubärtigen Wechsler in blaugrünem Rock eindringt. Christi schreitende Bewegung ist ziemlich gezwungen.

Das obere Bild der Innenseite des rechten Aussenflügels, Vermehrung der Brode und Fische, zeigt uns Christus im Kreise der Apostel, von denen einer aus der Tasche eines Knaben ein Brod und einen Fisch holt, welche Christus durch seinen Segen vermehrt. Der Knabe in seinem knappanliegenden Wams, den Beinlingen und der gespreizten Stellung ist eine ganz mantegneske Figur. Der Hintergrund des Bildes mit perspektivisch sich verjüngenden Menschengruppen, mit landschaftlichen Fernsichten, Burgen auf Felsen u. s. f. weist auf die Neustifter Richtung hin, welche solche land-

schaftliche Hintergründe nach flandrischer Art, belebt von mantegnesk sich spreizenden Figürchen, liebte.

Das darunter befindliche Bild: „Erweckung des Lazarus zeigt diesen, wie er sich so eben mit kühner Bewegung (in etwas verzeichneter Verkürzung) aus seiner Gruft erhebt, welche in einem Kreuzgang befindlich ist. Seine vorgeschobene linke Schulter erinnert, ebenso wie die Behandlung des Nackten überhaupt, in entschiedener Weise an Friedrich Pachers Christus in der Taufe zu Freising. Links im Vordergrund knieen zwei weinende Frauen, mit röthlichen Wangen und weissen Lichtern im Fleisch, die vordere in grünblauem, die hintere in lichtrothem Gewande, beide verschleiert. Neben ihnen steht Christus, eine langgestreckte Figur in bräunlich violettem Mantel, mit flauem Gesichtsausdruck. Hinter ihm stehen in perspektivisch verkürzter Reihe die Apostel (auch hier wieder mit deutlichen Anklängen an mantegneske Richtung). Die Zuschauer auf der rechten Seite des Bildes zeigen eine grössere äusserliche dramatische Beweglichkeit, aber weniger scharf charakterisirte Köpfe, weniger innere Empfindung und minder durchgebildete Formen als Michael Pachers Figuren. Auch die Färbung ist greller und roher als bei ihm.

Das obere Bild der Innenseite des linken Aussenflügels, die Taufe Christi, erinnert wiederum in der Figur des Johannes, welcher vorgeneigt knieend die Taufe vollzieht, durch die mühsame, verrenkte Bewegung seiner magern Glieder, lebhaft an den Johannes in der Taufe Friedrich Pachers in Freising, während die nackte Figur Christi in Vorderansicht besser gezeichnet ist. Auch der Chor flatternder Engel zeigt den Pacher'schen Stil in der Auffassungsweise Friedrich Pachers.

Wir finden also auf diesen Bildern offenbar Anklänge an Michael Pachers Stil, dessen Eigenschaften hier aber durchwegs übertrieben, härter und roher ausgeprägt erscheinen. Die perspektivische Darstellung von Architektur-

ansichten und landschaftlichen Hintergründen drängt sich hier mehr hervor und ist doch weniger sicher gehandhabt als bei Pacher, ebenso verräth der Künstler ein übermässiges Wohlgefallen an gespreizten und verkürzten Bewegungen der Figuren, worin die mantegnesk-brixnerische Einwirkung noch unverarbeiteter als bei Michael Pacher hervortritt; dabei sind die Bewegungen oft gewaltsam und nicht ganz correct, die Zeichnung härter, die Einzelheiten zumal im Faltenwurf, kleinlicher, die Modellirung und der Gesichtsausdruck flauer als bei Michael Pacher. Besonders ist auch das Colorit auf diesen Gemälden trüber, schwerer und greller, das Helldunkel weniger entwickelt als bei Michael.

In allen diesen Eigenschaften erkennen wir den Stil des noch mehr von der Brixner Schule abhängigen Friedrich Pacher wieder, der die oben erwähnte Taufe Christi in Freising schuf.

Verwandte Stileigenthümlichkeiten zeigt endlich aber auch das Altarbild in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pusterthal, welches Dahlke dem Michael P. zuschreiben möchte. Dasselbe stellt die Anbetung der Könige dar, welche der unter einem Strohdach sitzenden Maria mit dem Kind ihre Huldigung darbringen, indess Joseph, die Hand über das Gesicht haltend, hinter Maria steht und im Hintergrund der Blick auf einen See mit Schiffen, eine brennende Stadt und Felsen fällt. Der Himmel ist durch ein goldrothes, gepresstes Brocatmuster ersetzt. Auch hier wieder zeigt Maria den schmalen Gesichtstypus mit dem spitzen Kinn, der vorderste König jene übermässig vorgeneigte knieende Stellung, wie wir sie bei Friedrich Pacher gewohnt sind. Auch der zweite König, welcher sich grüssend neigt und ein goldnes Horn darbringt, ist gespreizt und hart in der Bewegung und Zeichnung, besonders aber hätte sich Michael niemals den magern, langgestreckten Mohrenkönig zu äusserst rechts zu Schulden

kommen lassen. Auch das Gewand zeigt nicht den grossartigen Wurf des Michael, sondern ist vollständig aufgelöst in kleine, knittrige Motive. Dabei ist aber auch auf diesem Bilde ein sorgfältiges Naturstudium, eine saubere, strenge Zeichnung, sowie eine bedeutende Kraft und Innigkeit des Ausdruckes anzuerkennen. Die Farbentöne sind tief und kräftig, aber weniger fein abgestuft als bei Michael. Maria trägt ein Kleid von carmoisinfarbenen Damast mit Pelzverbrämung, darüber einen blauen, goldgestickten Mantel. (Das Gold ist jedoch durch lichten Ocker ersetzt.) Ihr reichgefaltetes Untergewand ist preussischblau mit weisslichen Lichtern. Der vorderste König trägt ein schwarzgoldnes Brocatwams mit kirschrothem Mantel darüber; der zweite erscheint in moosgrünem Waffenrock mit Pelzverbrämung und goldnen Säumen, der Mohr in kirschrothem Wams und Tricot. Das Gemälde ist in Tempera und Oel ausgeführt.

Nach all dem Vorausgeschickten stellt sich uns jetzt die Aufgabe entgegen, auch des so oft erwähnten Michael Pacher Schaffen und Stil selbst zu betrachten, sowie seine Stellung in der Geschichte der südtirolischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu beurtheilen. Bei dieser Untersuchung können wir uns mehr als bisher auf vorausgegangene, tüchtige Forschungen stützen, welche im Anhang (Excurs I) genannt und einer kurzen Besprechung unterzogen werden.

Fassen wir zunächst die sicheren Resultate der bisherigen Forschungen in Bezug auf die urkundlich beglaubigten äusseren Lebensumstände und an Michael Pacher ergangenen Aufträge kurz zusammen.

Die früheste Erwähnung Michael Pachers als „Bürger von Brawneck“ fand Johannes von Vintler in einer seither wieder verschollenen Urkunde des „Jörg im Pamgarten“ vom Jahre 1467, wonach Pacher als Zeuge auftrat. Ferner

geschieht seiner in den Raitbüchern von Bruneck in den Jahren 1472, 1475, 1492 und 1496 Erwähnung.

1498 ist in den Urkunden nur noch von den „Erben“ Michael Pachers die Rede, wesshalb er zwischen 1496 bis 1498 gestorben sein muss. Von 1502—1507 tritt in den Urkunden ein Hans Pacher hervor, ebenso in den Urkunden von 1514—28. Letzterer war nach Dahlkes Vermuthung ein Sohn des anderen Hans, den er als zweiten Bruder Michaels ansieht, auf welche Grundlage sich stützend, wissen wir nicht.

Auch von Michael Pachers Werken sind einige urkundlich beglaubigt und bilden die Grundlage für das Studium seiner Kunstweise. Der Flügelaltar, welchen er für den S. Michaelsaltar in der Pfarrkirche von Bozen in Auftrag erhielt und für welchen er in den Jahren 1472 und 1483 Zahlungen empfing ¹⁾, ist leider nicht mehr erhalten. ²⁾ Noch während dieser Altar in Arbeit war und offenbar grossen Beifall fand, im Jahre 1481 beauftragten die Bürger von Gries bei Bozen M. Pacher für „unser lieben frawn pfarrkirche zu Gries“, eine „Tavel“ herzustellen, „die da gemacht soll werdn nuczperlich, werperlich und ganz uvankelig“ (nutzbarlich, werthbarlich und ganz umfänglich), nach den Massen eines Schnitzaltares der Bozner Pfarrkirche. ³⁾ Die Arbeit sollte

¹⁾ Siehe die Auszüge aus dem Bozner Stadtarchiv bei Th. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte S. 434.

²⁾ Messmer in den Mittheilungen der k. k. C.-C. II, 99 glaubt irrthümlich, diesen Altar mit dem aus Tramin stammenden Altar im Nationalmuseum identifiziren zu dürfen, welcher offenbar jünger ist.

³⁾ Messmer in den Mittheilungen der k. k. C.-C. II. p. 121. glaubt irrthümlich, dass als Vorbild des Altares in Gries ein im Jahre 1421 von Meister Hans von Judenburg für die Bozner Pfarrkirche hergestellter gemeint sei, indem er annimmt, dass der Auftrag an Pacher für den Michaelsaltar erst 1482 erfolgt sei und dieser also nicht als Vorbild für den 1481 begonnenen Grieser

um 350 Berner Mark innerhalb vier Jahren vollendet sein. Im Sarg des Altars sollten die „vier geschnitten prustbild“ der hl. Blasius, Leonhard, Johannes des Täufers und Vigilus, an den Innenseiten der Sargflügel die „geschnitten bild“ des hl. Wolfgang und hl. Georg und aussen an den Predellaflügeln die hl. Barbara und Katharina (ob gemalt oder geschnitzt ist nicht angegeben) angebracht werden. — Im Kasten (der Tafel) sollte die Krönung Mariens und seitlich S. Michael und S. Erasmus zu stehen kommen. — Die Innenseite des einen Altarflügels sollte mit Maria Geburt und der Anbetung der Könige, in Schnitzwerk, die des andern Flügels mit der Verkündigung und dem Tode Marias (unser Frauen schidung) ebenfalls in Schnitzwerk geschmückt werden.

Auf den Aussenseiten der Flügel sollte einerseits der Oelberg und die Geisselung andererseits die Kreuzigung und Auferstehung „gemalt“ werden.

Der Hintergrund des Schnitzbildes im Kasten sollte aus „pannyrgold“, auf den Flügeln sollte der Hintergrund blau sein. An den Ecken („an Orten“) der Tafel sollten die Schnitzfiguren des hl. Sebastian und Florian stehen. Oben im Tabernakel ein Crucifix mit Maria und Johannes, darüber in einem zweiten Tabernakel Maria mit dem Kind.

Altar dienen konnte. Förster bezieht dagegen obigen Auftrag mit Recht auf Pachers schon 1472 in Arbeit befindliche Tafel für den S. Michaelsaltar. Daraus aber, dass Pacher den Auftrag erhielt, den Bozner Flügelaltar, an dem er zwischen 1472 und 1483 arbeitete, als Muster für einen zweiten Flügelaltar für Gries zu nehmen, geht weiter hervor, dass er den Auftrag hiezu nicht 1471 erhalten konnte, wie P. Ladurner in seinen Beiträgen (Mittheilungen für christl. Kunst. Heft 6. S. 14) annimmt, sondern dass die Lesart der betreffenden Urkuude, welche 1481 als das Datum des Vertrages der Grieser Bürger mit Pacher bezeichnet, die richtige sein muss, wie auch E. Förster annahm. (Kunstblatt. 1853. p. 131.)

Von dem ganzen Altar sind jetzt bloss noch der Schrein mit dem Schnitzbild der Krönung Mariens und die Figuren des hl. Michael und Erasmus, sowie zwei von den ursprünglich an den Innenseiten der Flügel befindlichen Schnitzreliefs, die Verkündigung und die Anbetung der Könige erhalten.

Der Schrein steht an der Rückwand einer Seitenkapelle rechts in der Pfarrkirche von Gries, auf einer hölzernen Mensa mit vier Doktoren der Kirche in Hochrelief, vielleicht von demselben Bildschnitzer aus dem 16. Jahrhundert, welcher das mit Relieffiguren geschmückte Portal der Pfarrkirche herstellte; auch die Pietà im Sarge, auf dem der Schrein ruht, ist nicht von Pacher. Die beiden Reliefs sind als Altarbilder in den beiden Seitenwänden der Kapelle auf Altartische gestellt, die mit schönen figurirten Gobelins vom 15. Jahrhundert behängt sind.

Die Rückseite des Schreins ist mit flott aber flüchtig hingeworfenen Gemälden, jedenfalls nicht von Pacher, geschmückt, welche die Vertreibung der Wechslers aus dem Tempel, Christus im Tempel lehrend, Marias Vermählung etc. zum Gegenstand haben.

Ehe wir auf eine Betrachtung dieser Schnitzwerke eingehen, wollen wir zunächst nur betonen, dass aus dem erwähnten Grieser Vertrag die Thatsache hervorgeht, dass Pacher sowohl die Schnitzereien wie die Gemälde des betreffenden Altars (abgesehen von denen der Rückseite) zur Ausführung bekam, also in beiden Zweigen tüchtig und geschätzt sein musste, was freilich nicht ausschliesst, dass unter seiner Leitung auch Gehülfen und Gesellen in seiner Werkstatt arbeiteten, wie es damals üblich war.

Noch früher als den Grieser Altar erhielt Pacher den berühmten Flügelaltar von S. Wolfgang in Auftrag, welcher auf der Rückseite die Jahreszahl 1479, wahrscheinlich als Datum des Beginns der Arbeit trägt,

während an dem untern Rand der Aussenseite der äusseren Flügel die Inschrift zu lesen ist: „Benedictus Abbas in Mansee (Mondsee) hoc opus fieri fecit ac complevit per Magistrum Michaelem Pacher de Brauneck anno dni MCCCCLXXXI.“ (1481.) Dieser Altar, an welchem sowohl das Schnitzwerk wie die Malerei noch vollständig erhalten sind, bildet aus eben diesem Grunde den Hauptanhaltspunkt für ein genaueres Studium des Stiles des Michael Pacher und seiner Richtung.

1484 erhielt er sodann den Auftrag zu einem grossen Flügelaltar für die Pfarrkirche von Salzburg, an dem er, mit Unterbrechungen, bis zu seinem Tode im Jahre 1498 arbeitete, ohne ihn ganz vollenden zu können.¹⁾ Von diesem Altar ist nur noch eine lebensgrosse Sitzfigur der Madonna aus weichen Holz erhalten, die überdies an verschiedenen Stellen beschädigt ist. Ohne dass wir es uns zur Aufgabe gestellt haben, Michael Pacher als Bildschnitzer eingehend zu behandeln, so gibt uns diese Seite seiner Thätigkeit doch die sichere Grundlage, um die Gemälde am S. Wolfgangaltar darauf hin zu prüfen, inwieweit sie etwa von ihm selbst ausgeführt sind, oder aber etwa bloss von Schülern und Gesellen. Es muss hier nämlich gleich hinzugefügt werden, dass der erste Blick auf die Malereien am S. Wolfgangaltar verschiedene Hände und Malweisen erkennen lässt.

In Pachers Schnitzereien tritt neben einem grossartig monumentalen Sinn, einer feierlichen, mächtig ergreifenden Haltung und Empfindung, einer einheitlichen Gesamtwirkung, doch zugleich eine tief eindringende, scharf charakterisirende Naturbeobachtung, eine grosse Unmittelbarkeit der Belebung, ja selbst eine auch auf das Genrehafte gerichtete Auffassung, verbunden mit einer entschieden malerischen Behandlungsweise hervor. Seine

¹⁾ Mitth. k. k. C.-C. XI. p. 66. (Sighart) Ferner: Dahlke. Repert. für Kunstwissensch. Bd. VIII. S. 298, 299.

Typen, sowohl die der Frauen und Kinder, wie die männlichen, sind durchaus der Wirklichkeit entnommen, dabei aber doch den darzustellenden religiösen Handlungen und Gestalten vollkommen angepasst und deren tieferen Gehalt zu schwungvollem Ausdruck bringend. Seine hl. Jungfrauen und Madonnen zeigen bisweilen ein mehr breites, bisweilen aber auch ein schmales, längliches Oval, mit hoher Stirn, langer Nase, feinem aber spröden Mund, stark vertretendem, rundem Kinn. Es fehlt ihnen der Zauber südlicher Schönheit und zarter Jugend; dafür spricht sich kernige Gesundheit und ernste Gemessenheit, bisweilen gepaart mit kindlicher Einfachheit, in ihnen aus. In den stets breit gehaltenen, gesundheitstrotzenden Kinderköpfen entfaltet Pacher, zumal an den Engeln, entzückende Heiterkeit und Unschuld, die oft mit einer gewissen Schalkhaftigkeit verbunden ist.

In seinen Jünglingsgestalten, wie z. B. an den Figuren des hl. Michael und Georg am S. Wolfgangaltar gelingt ihm die Darstellung der reinen Formenschönheit am besten; in den schwärmerischen, reich umlockten Köpfen, wie in den edelbewegten, elastischschlanken Gestalten tritt er aus dem Rahmen der deutschen Kunst seiner Zeit völlig heraus; Jünglingsgestalten der italienischen Kunst, vielleicht der Lombardi in Venedig schwebten ihm hier vor. Ganz altflandrisch dagegen erscheinen bei ihm die Köpfe bejahrter Männer aufgefasst. Hier tritt eine Schärfe der Charakteristik, eine Betonung der individuellsten Gesichtsbildungen, eine bis zur Härte gehende Ausarbeitung der einzelsten Züge, Falten und Fältchen hervor, wie wir sie nur bei Jan van Eyck und seinen Schülern wiederfinden; dabei gelingt es auch ihm, wie den altflandrischen Meistern, mit dieser herben Porträtauffassung Charaktergrösse und Ernst der Stimmung zu vereinigen. Eigenthümlich erscheint schon an seinen Schnitzfiguren die bewegte selbst bisweilen gespreizte Haltung, worin sich deutlich sein malerisches

Streben nach Leben und Ausdruck kund gibt. Vor Allem macht sich dieses in der stilistisch-technischen Behandlung seines Faltenwurfs, sowie in der tiefen Unterhöhlung, fast freien Heraushebung seiner Hauptgruppen bemerklich. In dieser Hinsicht offenbart er sich zugleich als Meister ersten Ranges in der Schnitztechnik, welcher er spielend die kühnsten Kunststücke, die wundervollsten Wirkungen entlockt. Sein fast überreicher Faltenwurf mit den tief ausgearbeiteten Falten und dem Wust von langen, vielknittrigen Schleppen scheint auf den ersten Blick die Composition zu verwirren und die Formen zu verdunkeln, doch löst sich bei näherer Betrachtung Alles klar von einander ab und es entsteht, wo, wie am S. Wolfgangaltar, die alte warme Färbung und Vergoldung noch erhalten ist, ein unvergleichliches Spiel der Lichte, Schatten und Reflexe, über dem sich wie ein Spitzenbaldachin die feinste, zierlichste Masswerkverdachung abschliessend erhebt. Auch im Faltenwurf der Pacherschen Schnitzbilder vermeint man seine unmittelbare Abhängigkeit von flandrischer Kunst wahrzunehmen.

Macht man nun in Gedanken den Prozess durch, wie der Meister, der solche Schnitzwerke schuf, unter Berücksichtigung der verschiedenartigen technisch-stilistischen Vorbedingungen, etwa seine Gemälde behandeln mochte, so gelangt man, bei Betrachtung des S. Wolfgangaltars, bald zur Ueberzeugung, dass zunächst unzweifelhaft ausschliesslich von ihm die vier Bilder aus dem Marienleben hergestellt sein müssen, welche die Innenseiten der beiden Innenflügel dieses Vierflügelaltars schmücken. In der That nehmen diese Gemälde auch, zu beiden Seiten des Hauptschnitzbildes im Kasten, Ehrenplätze im künstlerischen Schmuck des Flügelaltars ein, welcher ehemals nur bei feierlichen Anlässen geöffnet wurde und dann diese Innenseiten vor den Blicken der Andächtigen ausbreitete. Auch schliesst sich der Gegenstand der Dar-

stellungen ergänzend an das mittlere Schnitzbild mit der Einsegnung Marias als Himmelskönigin an. Es ist also schon aus äusseren Gründen anzunehmen, dass der Meister Michael Pacher, diese Hauptbilder des Altars selbst gemalt habe. Aber auch die inneren oder stilistischen Gründe, wie sie eine Vergleichung mit seinen Schnitzereien ergibt, sprechen dafür. Gehen wir, um dies darzulegen, zu einer näheren Betrachtung dieser Gemälde über. An jeder Flügelseite sind je zwei derselben übereinander geordnet und ein jedes hat eine Höhe von 1.73 m und eine Breite von 1.40 m. Dieselben stellen folgende Szenen dar:

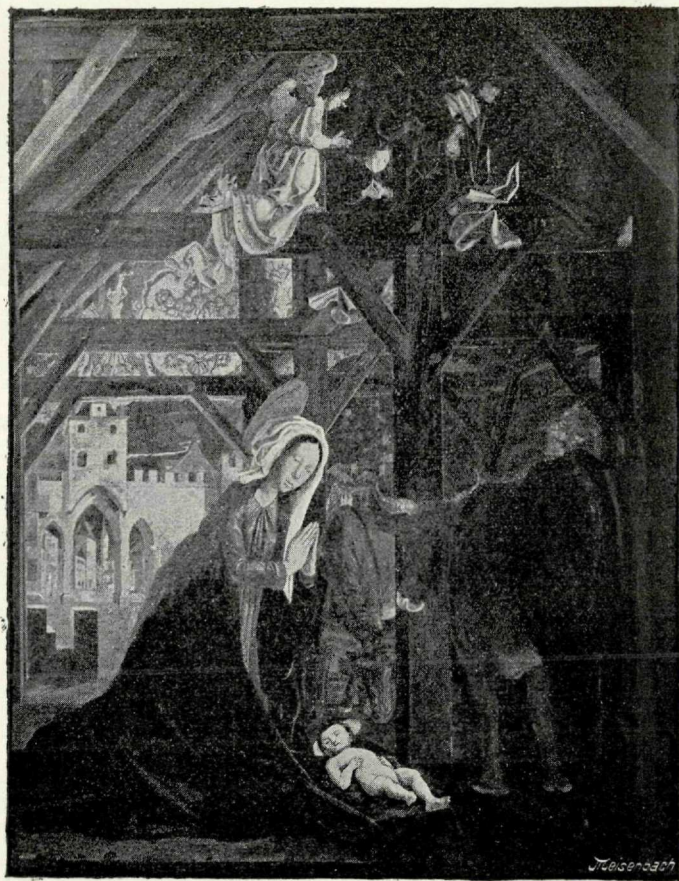
Links oben: Die Geburt Christi.

„ unten: Christi Beschneidung.

Rechts oben: Christi Darbringung im Tempel

„ unten: Den Tod Marias.

Christi Geburt ist in der Composition so einfach, als möglich, aber um so grossartiger gehalten. (Tafel 6.) Maria in rothem Kleid und dunkelblauem Mantel, der vor ihr weit am Boden ausgebreitet ist, kniet andächtig vor dem Kind, das auf demselben liegt (in derselben Weise wie auf den Schnitzbildern Pachers). Ochs und Esel stehen rechts zur Seite im Schatten, eine hölzerne Hütte, in deren offenen Dachstuhl eine Gruppe von Engeln lagert und schwebt, wohnt andächtig der Szene bei, im Hintergrund sieht man ein Stadtthor, dahinter Strassen in Perspektive mit kleinen Figuren, darüber ist eine Landschaft mit einem Fluss, mit Bäumen und Bergen sichtbar. Den Himmel bedeckt ein goldrothes Brocatmuster. So einfach die Szene, so stimmungsvoll und malerisch ist sie behandelt. Von oben rechts fällt durch den Dachstuhl ein Lichtstrahl, welcher theilweise die Gewänder und Gesichter der Engel, ferner das Gesicht und die rechte Seite Marias, sowie das Kind beleuchtet. Alle übrigen Theile des Vordergrundes sind in ein dämmeriges Halbdunkel,



Christi Geburt. — Michael Pacher.

Flügelaltar von St. Wolfgang.

sowie in tiefe Schatten gehüllt, während die Fernperspektive wieder in hellerem Lichte erscheint. Marias blasseres, hier auffallend längliches Gesicht, mit langer gerader Nase, rundgewölbten Wangen und vortretendem rundem Kinn ist in stille Andacht versunken; das Kind, das in trefflich gezeichneter Verkürzung schräg ins Bild hinein liegt, ist kräftig gebildet und lebendig modellirt, das Gesicht desselben ist durch das Zusammendrängen der verkürzten Theile sehr breit gerathen; die Nasenlöcher des Stumpfnäschens sind dem Beschauer zugewendet. Auch Ochs und Esel sind kühn verkürzt, wenn auch nicht ohne Befangenheit, den Ersteren sieht man von hinten, den Letzteren in Vorderansicht. Charakteristisch sind auch die Engel, welche in den kühnsten Verkürzungen und im pikantesten Wechsel von Licht und Schatten, dabei in langen, bauschig-knittrigen Gewändern auf dem Balkengerüst des Dachstuhls schwalbenartig theils knien, theils flattern. Sowohl der stark flandrisirende Faltenwurf, wie die malerischen Betrachtungscontraste entsprechen auf diesem Gemälde durchaus den künstlerischen Vorzügen Michael Pachters als Holzschnitzer. Als ein neues, charakteristisches Moment seiner Kunst als Maler, das in der Sculptur natürlich von selbst wegfiel, treten uns hier dagegen die wahrhaft mantegnesken Verkürzungen entgegen, in deren richtiger Zeichnung er die gleichzeitigen Maler der Neustift-Brixner Schule weit übertrifft. Diese Eigenthümlichkeit seines Stiles verdankt er daher, nächst den Anregungen durch Letztere, offenbar auch unmittelbaren Einwirkungen der unter Mantegnas Einfluss stehenden Norditaliener, auf welche auch die etwas steinartige Plastik seiner nackten Formen (hier des Kindes) hinweist. Im Colorit erweist er sich als von den Brixnern wesentlich abweichend; seine Schatten sind wohl auch zum Theil tief, doch durchsichtiger, schimmernder als die schweren

Schatten der gleichzeitigen Brixner, welchen zumal das sanfte Helldunkel Pachers abgeht. Auch hat er nicht die schweren, bräunlichen Töne der Brixner, ebenso wie die Localfarben bei ihm gebrochener erscheinen; sein Fleisch ist lichtgelblich mit grauen und Terraverde-Halbschatten. Zwar finden wir auch bei ihm noch eine Vereinigung der Tempera mit der Oeltechnik wie zum Theil bei der unmittelbar vorangehenden Neustift-Brixner Schule, doch wusste er dieselbe Technik zu einer reicheren Scala zugleich milder und kräftiger Töne zu verwerthen.

Das untere Bild des Flügels (vom Beschauer aus) die Beschneidung Christi ist im Gegensatz zu dem vorigen, reich an Figuren und an szenischer Ausstattung und in der Composition wie in der packenden, malerisch-plastischen Wirkung das vorzüglichste dieser Gemälde, wenn es auch, schon vermöge seines Gegenstandes an Innigkeit und poetischer Stimmung hinter dem vorgeannten zurücksteht. Dafür entfalten sich hier aber Michael Pachers künstlerischer Stil und Formen in ihrer vollen Eigenthümlichkeit und Grossartigkeit. Sein unbefangener Realismus tritt hier, frei von aller conventionellen Typik und Compositionsweise zu Tage, nur geleitet von seinem ebenso kräftigen und monumentalen, wie fein erwägendem künstlerischen Empfinden.

Vor dem Chor einer gothischen Kirche mit offenen Pfeilerarkaden und Umgang sitzt in der Mitte der mit hoher, reicher Tiara geschmückte Hohepriester in goldschwarzem Brocatgewand mit hellschirmenden Faltenrücken und tiefgedämpften Schattenmassen; auf seinen Schultern liegt ein weisser Ueberwurf. Mit gesenktem Antlitz verfolgt er in gespanntester Aufmerksamkeit die Operation, welche er mit gespreizten Fingern an dem auf seinem Schoos rücklings ausgestreckten, ängstlich blickenden, Christuskind vornimmt. Der für unser Gefühl unheimliche Charakter dieser jüdischen Ceremonie spiegelt sich trefflich

in seinem, von einem majestätischen Bart umrahmten, in geheimnißvolles Halbdunkel verhüllten Antlitz aus. Die meisterhaft gezeichneten Hände gemahnen an die fast grausame Ruhe und Sorgfalt eines geübten Chirurgen. Um so mehr tritt eine gewisse peinliche Spannung und Besorgtheit in den meisten Gesichtern der dieser Handlung Beiwohnenden hervor, in denen der Künstler eine reiche Fülle interessanter, durchaus individuell aufgefasster Köpfe in allen denkbaren Haltungen darstellte. Rechts zunächst beugt sich ein Priester mit weissrothem Damastgewand und quer über seine Brust in breitem Wurf fallendem, scharlachrothem Mantel vor, indem er einen Zipfel des Leintuchs hält, auf dem das Kind liegt. In seinen hageren, scharfen Zügen sind die Spuren des rasirten Bartes deutlich angegeben. Eine Pelzkappe bedeckt sein Haupt. Hinter ihm steht aufrecht ein lockiger Jüngling, sein breites Antlitz mitleidig seitwärts wendend. Ein rother Mantel fällt über seine Schulter, auch er hält einen Zipfel des Leintuchs. Hinter ihm schaut über seine Schulter weg ein anderer Jüngling der Handlung zu. Als charakteristisch sind an diesen Köpfen noch die schmalen Augenöffnungen, sowie der eigenthümlich herbe Ausdruck hervorzuheben. Auf der andern Seite kniet zuvorderst ein anderer Rabbiner, dem Beschauer den Rücken, sowie das Profil seines ebenfalls rasirten, scharf markirten Gesichtes zuwendend. Ein weisses, malerisch in hellen Lichtern und grauen Schatten, scharfkantig gefaltetes Tuch umhüllen ihm Haupt und Schultern, während sein dunkelbraunes Gewand in tiefem Schatten liegt. Hinter ihm steht mit kühn verkürztem Dreiviertelprofil eine Jungfrau, auf deren Antlitz und Vorderseite wieder lebhaftes Licht fällt, während ihr Rücken in tiefem Schatten liegt. Die Lichter ihres kirschrothen Gewandes schimmern gelblich, ihr weisses Kopftuch wirft graue Schatten. Sie hält mit beiden Händen ein rothes Tuch bereit, um das Kind zu umhüllen. Hinter

ihr steht eine zweite Frau, ihr umhülltes Haupt besorgt neigend, während weiter zurück, über den Kopf des knieenden Rabbiners weg, noch ein bartloser Mann sichtbar wird, welcher sich verneigend ein rotheingebundenes Gebetbuch bereit hält. Sein Kopf ist besonders charakteristisch für Michael Pacher und flandrischer Einfluss ist darin unverkennbar. Darauf weisen der eigenthümlich gekniffene, schmallippige Mund, sowie die geschweiften Linien seiner halbgeschlossen niedergeschlagenen, länglich geschlitzten Augen hin. Auch die scharfen Züge und Falten um die Augen herum, an den Nasenflügeln und Mundwinkeln deuten aufflandrische Vorbilder

Sowohl vermöge der einheitlichen Composition und der grossartigen, jedoch rein menschlichen Charakteristik und plastischen Körperlichkeit der Figuren, wie auch durch die wundervollen Lichteffekte, die reiche Abstufung des Helldunkels, die treffliche Luft- und Linienperspektive im geschlossenen Raum, den wunderbaren Farbenschimmer, der durch das an den Gewändern und der Architektur hie und da angebrachte Gold erhöht wird, gehört dieses Gemälde zu den besten Leistungen der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert.

Dieselben Vorzüge hinsichtlich der plastischen Monumentalität der Figuren, sowie der gelungenen Darstellung eines architektonisch reich ausgestatteten geschlossenen Raumes in seiner geheimnissvollen Farbenstimmung, wie in seinen perspektivischen Verjüngungen und Schneidungen der Linien, sehen wir auch auf dem obern Bild des rechten Flügels (vom Beschauer) der Darstellung Christi im Tempel. Dagegen ist hier allerdings, wie Dahlke mit Recht bemerkt, die Vertheilung der Figuren weniger glücklich als auf dem zuvorgenannten Bild. Der Künstler beschränkt sich auch hier nur auf die nothwendigsten Figuren, nämlich Simeon, der das Kind auf

seine Arme nimmt und als Heiland begrüsst, Maria mit dem Kind, das sie ihm entgegenhält, Joseph der ein paar Turteltauben als Opfer für den Erstgeborenen darbringt und die Prophetin Hanna, welche hinter Joseph hervorschaut und ebenfalls das Kind als Heiland preist. Diese ganze Gruppe ist hauptsächlich bloss auf die rechte Hälfte des Gemäldes gedrängt, nur Simeon, welcher eben vom Altar weg Maria entgegenschreitet, füllt noch einen Theil der linken Seite aus, welche von der rechten durch einen Mittelpfeiler, der auch Simeons Figur durchschneidet, getrennt ist. Um so sorgfältiger ist der Altar, wie ein ächt niederländisches Stilleben, in perspektivischer Verkürzung mit gestickter Altardecke, Kerzen, einem Altarbild etc. dargestellt, um den Blick des Beschauers auch auf dieser Seite nicht ganz leer ausgehen zu lassen. Die Köpfe sind auch hier vorzüglich ausgearbeitet, das Kind zeigt wieder die breite Form des perspektivisch verkürzten Kopfes, Maria die mehr längliche, welche Pacher derselben auch öfter gab.

Das vierte Bild, der Tod Marias, auf der untern Hälfte des rechten Flügels, stellt sich der Beschneidung wieder ebenbürtig zur Seite, sowohl was den grösseren Aufwand an Figuren, wie deren glückliche Vertheilung und bedeutende Durchbildung betrifft. Wie es scheint, hat der Künstler die untern Bilder absichtlich figurenreicher, die obern einfacher behandelt, aus Furcht eine reichere Figurengruppe würde in grösserer Höhe an Wirkung verlieren und vielleicht gar verworren erscheinen. In der Mitte sehen wir wieder die Hauptperson, Maria, in schräger Richtung in das Bild hineinliegen, auf einem Himmelbett, mit reicher, in gothischem Masswerk durchbrochener Kopfwand, hinter welcher das Goldbrocatmuster der Rückwand des dargestellten Raumes durchscheint. Auf ihrem blassen, durch die Verkürzung etwas zu breit gewordenen Gesicht mit halbgebrochenen Augen concentrirt sich das Licht, das

von oben herabfällt, dasselbe selig verklärend. Sie ist in ein tiefblaues Gewand mit weissem Schleier gehüllt. Neben ihr zur Linken steht eine Gruppe von drei Aposteln, perspektivisch gereiht, in der Mitte Petrus mit grauem gelockten Haar und Bart, mit der Linken ein Gebetbuch haltend, mit der ausgestreckten Rechten der Sterbenden eine grosse, rothe Kerze in die rechte Hand drückend. An seine Rechte schmiegt sich ein Apostel mit tief-schwarzem Haar und Bart und beschattetem Antlitz, welcher dem Petrus das Buch halten hilft und mit tiefem Ernst darin liest. Links von Petrus schaut ein dritter Apostel über dessen Schulter mit einem Augenglas in dasselbe Buch. Thränen perlen ihnen über die Wangen (wie bei Friedrich Pacher die Wassertropfen am Leibe des getauften Christus). Ganz im Vordergrund rechts steht in tiefen Schatten eine mächtige Gestalt in tiefblauem Gewand, sein Profil dem Beschauer zeigend, ein Waschbecken in der Hand haltend.

In der Mitte des Bildes kniet am Fussende Mariens ein fünfter Apostel, dem Beschauer den Rücken zuwendend, von dessen Gesicht nur verkürzte Theile sichtbar sind. Er erhebt jammernd die Hände. Es dürfte Johannes sein.

Auf der rechten Seite der Madonna (links vom Beschauer) sieht man ihrem Kopfe zunächst wieder eine Gruppe von zwei Aposteln, welche zusammen in ein Buch blicken, während neben ihnen in Profil der edle greise Kopf des Andreas, resignirt die Augen senkend, zu sehen ist. Ganz vorn sieht man im Dunkel des Vordergrundes die mächtige Gestalt eines Apostels mit dem Rauchfass, wie vom Schmerz überwältigt hinwegschreiten. Sein beschattetes Gesicht ist dem Beschauer zugewendet, dicke Thrämentropfen benetzen dasselbe.

Die grossartige Charakteristik der Männerköpfe, gemahnt an die kräftigsten Vertreter der altflandrischen Schule, an Hubert v. Eyck selbst und an van der Goes. Besonders

sorgfältig ist auch die Ausführung der Hände, an denen die schwierigsten Verkürzungen meisterhaft gezeichnet sind.

Die ganze Gruppe ist von einem Rundbogen, mit steinfarbenen Prophetenfiguren auf Consolen, welche flatternde Spruchbänder halten, an dessen Laibung, umschlossen. Unter dem Scheitel des Rundboges schwebt milde und tröstlich herniederblickend Christi Gestalt, welcher die von Engel emporgetragene verklärte Gestalt der Maria gütig aufnimmt.

Ausser den inneren Gemälden der Innenflügel tragen auch die Innen- und Aussengemälde der Predellenflügel Michael Pachere Kunstweise unverkennbar an sich. Auf den Innenseiten sehen wir links die Heimsuchung, rechts die Flucht nach Egypten. In der Heimsuchung gemahnt Elisabeths ältliches Gesicht mit der grossen, gebogenen Nase, dem spitzen Kinn, dem gelblichen Fleischtone mit grünlichen Schatten und der scharfen, fast harten Bezeichnung der Falten an Michael Pachere ältere Männerköpfe. Sie ist in ein schwarzgoldnes Brocatkleid mit tiefrothem, pelzverbrämten Mantel gekleidet und trägt eine weisse Haube. Marias jugendliches Gesicht ist von grellem Licht beleuchtet, ihre Hände sind künstlich verschränkt. Ueber ihr goldrothes Brocatkleid fällt ein grünblauer Mantel. Die Dienerin hinter ihr trägt über einem moosgrünen Unterkleid ein aufgeschürztes, kirschrothes Unterkleid. Im Hintergrund sieht man eine Landschaft mit goldnem Himmel.

In der Flucht nach Egypten erscheint Maria in Vorderansicht mit länglichem Oval, ächt pacherischer Augenbildung und trauernden Ausdruck in dem strengen Blick. Ueber ihr rothes Gewand fällt ein blaugrüner Mantel. Das Christkind ist in ein weisses, durchschimmerndes Hemdchen gekleidet und zeigt den breiten, stumpfnasigen Typus der pacherischen Kinder. Maria sitzt auf einem Esel, welchen Joseph führt. Sein Kopf ist scharf gezeichnet, ein kirsch-

rother Mantel umhüllt seine Glieder. Im Hintergrund sieht man eine Statue von einem Pfeiler stürzen und ein Schloss in bunten Farben sich aus einer baumreichen Landschaft erheben. Der Himmel ist auch hier golden.

Die Aussenseite der Predellaflügel zeigen die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, in deren ausgeprägten, scharf charakterisirten Männerköpfen die Eigenthümlichkeiten von Michael Pachers Stil besonders deutlich hervortreten. Rechts sehen wir den heiligen Augustin und Ambrosius, links den hl. Gregor und Hieronymus. Vor dem hl. Augustin, welcher in schwarzer Damastdalmatica, mit rothgoldnem Brocat-Pluviale und mit einer reich mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Mitra erscheint, kniet ein Knabe, der, in ein weisses Hemdchen gekleidet, mit einem runden Löffel das Meer auszuschöpfen sucht, welches als kleine runde Pfütze mit Muscheln darin angedeutet ist. Hiemit wurde Augustin von der Fruchtlosigkeit seiner Grübeleien über das Geheimnis der hl. Trinität belehrt. Der Kopf des Kindes ist in Dreiviertelprofil nach oben gewendet, wobei die Parthie von den Augenbraunen bis zum Kinn bei dem schwierigen Verkürzungsproblem etwas zu weit ausladend gerathen ist, eine Eigenthümlichkeit des Pacherschen Stiles, der wir mehrfach begegnen. Ebenso charakteristisch ist der glattrasirte Kopf des Heiligen mit den mondviertelförmig gezeichneten Augenlidern, den feinen Faltendetails des etwas lederartigen Fleisches und dem abwärts gezogenen Mund.

Der hl. Ambrosius mit griesgrämigem, ausdrucksvollem Gesicht trägt ein Pluviale von schwarzgoldnem Damast mit rothem, perlenbesticktem Verticalstreifen und erhebt segnend die rechte Hand. Vor ihm liegt ein Kind in der Wiege, dessen breites Gesicht der Beschauer vom Kinn aus in das Bild hinein verkürzt vor sich sieht, so dass er von der Nase nur die weiten Flügel und die Nasenlöcher, von den Augen nur schmale Schlitze sieht.

Auch der hl. Gregor, auf dem andern linken Flügel trägt ein Pluviale von schwarzgoldnem Damast mit zwei breiten Verticalstreifen, auf denen in reicher Perlenstickerei die Figuren von vier Aposteln, darunter Peter und Paul dargestellt sind. Das spitz zulaufende, reich mit Edelsteinen geschmückte Triregnum kennzeichnet den Papst. Das in Dreiviertelprofil sichtbare, bartlose Gesicht zeigt wiederum die schmalgeschlitzten Augen, wie sie Pacher an solchen Köpfen liebt, mit stark nach abwärts geschweiften Augenlidern; auch die zahlreichen, mühsamen, physiognomischen Details finden sich hier. Die eine Hand reicht er dem nackten Kaiser Trajan, der in einer feurigen Grube (dem Fegfeuer, aus welchem er ihn erlöst) steht und die Hände betend faltet; mit der andern Hand stützt er sich auf seinen Kreuzstab. Auch der Kaiser, dessen Muskeln scharf und hager bezeichnet sind, zeigt wieder das nach oben gewendete Dreiviertelprofil mit zu stark ausladender Unterparthie.

Der hl. Hieronymus, der als Cardinal in einem Scharlachmantel und einem scharlachfarbenen Cardinalshut mit weissem Futter dargestellt ist, wendet sein scharf und plastisch modellirtes Gesicht nach unten einem kleinen dunkelockerfarbigem, ziemlich drolligen Löwen zu, der in Dreiviertelverkürzung vor ihm steht. Aus seiner erhobenen Tatze schneidet der hl. Augustin mit einem Federmesser in seinen gespreizten Fingern den Dorn aus.

Nach genauer Besichtigung dieser Gemälde des S. Wolfgangaltars, nämlich der vier Szenen aus dem Marienleben an den Innenseiten der Innenflügel, sowie der Predellenbilder gelangten wir zur Ueberzeugung, dass vier lebensgrosse Gemälde der nämlichen Kirchenväter, wie an den Predellen des S. Wolfgangaltars, in der städtischen Galerie zu Augsburg, ebenfalls authentische Werke des Michael Pacher seien. Die Richtigkeit dieser

Wahrnehmung haben wir durch an beiden Orten aufgenommenen Skizzen charakteristischer Einzelheiten genau controlirt. Dieses Resultat war um so erfreulicher, als es dadurch gelang, vorzügliche Meisterwerke des Michael Pacher in die Kunstgeschichte einzuführen, welche bisher weder von Dahlke noch von sonst einem Forscher als solche erkannt oder öffentlich bezeichnet, ja zum Theil falsch bestimmt worden waren.¹⁾ Ehe wir daher in der Besprechung der übrigen Gemälde am S. Wolfgangaltar fortfahren, halten wir es für angemessen, an die Betrachtung des von Michael Pacher selbst für diesen Altar ausgeführten Bildes sofort die Schilderung derjenigen an anderen Orten anzureihen, welche unzweifelhaft von demselben Künstler wie jene ausgeführt worden sein müssen. Bei diesem Vorgehen werden wir sogar bei den Augsburger Gemälden nicht stehen bleiben dürfen. Die Kirchenväter in Augsburg sind in Lebensgrösse dargestellt und folgen sich von links nach rechts in folgender Weise:

1. Der hl. Hieronymus.
2. Der hl. Augustinus.
3. Der hl. Gregorius.
4. Der hl. Ambrosius.

Aus Gründen, die wir später angeben werden, scheint dies auch die ursprüngliche Reihenfolge gewesen und scheinen 1) und 4) die Innenseiten der Flügel, 2) und 3) das Mittelstück eines Flügelaltars gebildet zu haben. Zur Bestätigung dieser Vermuthung sei hier zunächst bloß angeführt, dass 4) auch auf der Rückseite bemalt ist und auf der obern Hälfte der Tafel die Versuchung des hl. Hieronymus, auf der untern Hälfte die Messe des hl. Gregor zeigt. Die Rückseite von 1) war ursprünglich

¹⁾ Ein Irrthum den Verfasser selbst vor den eingehenderen Untersuchungen und Vergleichen, die er seitdem vornahm, theilte.

wahrscheinlich mit je einer Szene aus dem Leben des hl. Augustinus. und Ambrosius bemalt.

Die Gemälde sind in Tempera und Oel ausgeführt, wie diejenigen aus dem Marienleben am S. Wolfgangaltar, wogegen die Predellenbilder an Letzterem nur in Oel gemalt sind.

Der hl. Hieronymus ist wiederum mit dem Scharlachgewand und mit dem Scharlachhut eines Cardinals versehen und sitzt auf einem grauen, steinernen Thron, das sinnende Haupt in Dreiviertelprofil vorneigend; vor ihm steht in Seitenansicht ein Lesepult. Die vom Mantel bekleidete Rechte stützt er auf die Thronlehne, in der Hand ein Federmesser mit ausgespreiztem, kleinem und zusammengekrümmtem Zeige- und Mittelfinger haltend. Die Linke, mit ebenfalls sehr künstlich gehaltenen Fingern, streckt er nach unten dem dunkelockerfarbigen Löwen entgegen, der in Dreiviertel-Rückansicht vor ihm steht und die Tatze mit dem Dorn erhebt. Kantiger, geradliniger Faltenwurf gliedert das Gewand, in welchem sich gleichwohl die darunter liegenden Formen gut ausprägen. Eine dramatische unruhige Bewegung belebt die ganze Gestalt. Das Antlitz des Heiligen ist scharf gezeichnet, ausdrucksvoll, die Augenlider zeigen jene eigenthümliche Ausbiegung nach unten, und lassen durch ihre längliche, schmale Oeffnung ein lebendiges, graues Auge vorblitzen. Kleine Fältchen umgeben die Augen strahlenförmig, ebenso sind die Falten der Stirne, der Nase und des schmalen, gekniffenen Mundes fast ängstlich ausgeführt. Das Incarnat ist gelblich, mit röthlichem Schimmer auf Wangen, Nase und Mund, weislichen Lichtern, grau-grünen Halbschatten, die im tieferen Schatten ins Lichtbraune übergehen.

In perspektivischer Verjüngung ist hinter dem Heiligen ein goldrother Damastteppich an der Wand eines gothischen Schutzdaches mit Kreuzgewölbe aufgehängt, unter dem der Heilige sitzt. Perspektivisch ist auch das bunte Marmor-

getäfel der übrigen Nischenwände, des Fussbodens, sowie das Kreuzgewölbe mit schwarzen Feldern und goldnen Rippen verjüngt. An der Front des Schutzdaches, zu beiden Seiten des Heiligen steigen Fialen von violettem Stein, mit weissen Lichtern und vergoldeten Krabben auf, an denen kleine Figuren grau in grau übereinander auf Konsolen dargestellt sind. Unten links von Hieronymus ist die heilige Barbara mit schmalen Schultern und länglichem Köpfchen auf schlankem Hals, welche ganz an die Maria auf der Heimsuchung der S. Wolfgangs-Predella gemahnt. Gegenüber der hl. Barbara steht Christus, in der zweiten Ordnung die beiden Johannes.

Schon auf diesem einen Bilde sind die stilistischen Uebereinstimmungen mit den Gemälden M. Pachers, wie wir in der Schilderung der charakteristischen Einzelheiten hervorzuheben suchten, so zahlreich, dass kein Zweifel an der Identität des Meisters beider Gemäldecyclen obwalten kann. Da nun die drei übrigen Kirchenväter in Augsburg von derselben Hand sind, wie der Beschriebene, so bedürfte es, streng genommen, keines Beweises mehr, dass auch sie von Michael Pacher sind. Gleichwohl wollen wir, um die Beweise hiefür zu häufen, auch noch die übrigen Kirchenväter einer genaueren Betrachtung unterziehen.

Der hl. Augustin sitzt, halb nach links gewendet (perspektivische Verkürzung!), wiederum vor einer rothgoldnen, ebenfalls verjüngten Brocatdecke, welche an der Rückwand des gothischen Schutzdaches angeheftet ist. Eine Taube, halb in Untersicht und in Dreiviertelverkürzung fliegt ihm entgegen. Auch hier finden wir das Kreuzgewölbe, die figurenverzierten Krabben, das bunte Marmorgetäfel, wie auf dem vorigen Bild. Ebenso das Lesepult vor dem Heiligen, mit einem Buch darauf, Alles mit einer realistischen Sorgfalt ausgeführt, die deutlich auf niederländische Einflüsse hinweist. Die Casula des Heiligen von tiefblauem Damast ist mit einem breiten

Bruststreifen verziert, auf dem in farbiger Stickerei die Madonna dargestellt ist. Eine reich mit Perlen und Edelsteinen besetzte Mitra aus weissem Damast bedeckt sein Haupt.

Das Gesicht des Heiligen zeigt wieder die schmalen Augenöffnungen zwischen mondsichelförmigen Lidern, das feine Gefältel, den ernsten Ausdruck. Ebenso sind die trefflich gezeichneten Hände wieder eigenthümlich gespreizt. Vor dem Heiligen sitzt wieder (wie am Wolfgangaltar) das Knäblein im Hemd mit grau violetten Schatten, vor einer Lache, die mit Muscheln umsäumt ist und auf die es mit seinem Löffel hinweist. Das runde, volle Gesicht, das von in der Mitte gescheitelten Locken umrahmt ist, wendet sich nach oben, durch die Verkürzung noch breiter werdend und den Blick in die Nasenlöcher des Stumpfnäschens gestattend. Die Augenlider zeigen wieder jene mondsichelförmige Zeichnung.

Auch der hl. Gregor befindet sich, wie die zuvor-erwähnten Figuren, unter einem gothischen Schutzdach, mit ähnlicher perspektivischer Schneidung und Verjüngung der Linien (der Augenpunkt ist bei Pacher fast seitlich vom Bild) und in denselben Farben. Er wendet sein besonders faltenreiches, trefflich gezeichnetes Gesicht mit offenem Mund nach unten. Eine reiche, mit Akanthuszacken von Gold, mit Perlen und Edelsteinen besetzte, sehr spitze Tiara bedeckt sein Haupt. Sein reiches Pluviale von rothem Damast wird durch eine grosse Agraffe in der Form eines Vierpasses in übereckgestelltem Viereck, mit dem Brustbild Christi darin, zusammengehalten. Ein breiter Saum von Gold und Perlenstickerei auf schwarzem Grund säumt das Pluviale ein. Darunter ist eine weisse Alba mit grauen Schatten sichtbar. Die stark verkürzte linke Hand des Heiligen ruht auf dem Lesepult vor ihm, mit der Rechten hält er den Kaiser Trajan am Arm, welcher in Dreiviertel-Rückansicht, bis zur Hüfte nackt und nur mit einer

Krone auf dem Haupt und blauen Badhose um die Lenden, vor ihm in einer flammenden Grube steht. Lockig flatterndes, graues, mit Weiss gemischtes Haar fällt lang über seinen Rücken und als Bart über seine Brust nieder. Die Anatomie des hageren Körpers ist scharf und bestimmt modellirt. Der rechte Arm des Königs ragt mit der Schulter etwas vor und biegt sich in spitzem Winkel mit gespreitzter Hand. Deutlich sind am Rücken die Schulterblätter bezeichnet. Fast völlig entsprechend ist der Kaiser Trajan am S. Wolfgangaltar behandelt. Auch der gelbliche Fleischton, mit Halbschatten von grüner Erde und tieferen Schatten in Sepia, ist hier wie dort derselbe.

Auch die vierte Figur, des hl. Ambrosius hebt sich von einer ähnlichen Architekturszenerie ab, wie sie sich auf den andern Bildern findet. Er ist stark nach links geneigt und lässt sein Antlitz in Dreiviertel-Vorderansicht sehen. Dasselbe ist besonders fleissig und charakteristisch gezeichnet und ausgeführt. Enge Augenschlitze, stark geschweifte Augenlider, radiale Falten am Augenwinkel, zahlreiche Falten an Stirn, Mund, Wange und Nase, faltiger Hals, spitzes Kinn, schmaler nach oben gezogener Mund, lange, hängende Nase geben dem Kopf ein Gepräge, welches uns unwillkürlich an Quentin Massys' Genrebilder erinnert. In der erhobenen Rechten hält der Heilige mit Daumen-, Zeige- und Mittelfinger eine Gänsefeder, die beiden andern Finger ausspreizend und betrachtet erstere, ob sie wohl gespitzt sei. Vor ihm liegt ein Buch in der Seitenansicht auf einem Pult. Eine reich, mit Perlen und Edelsteinen auf goldgestickten Borten, geschmückte Mitra von weissem Atlas bedeckt sein Haupt mit dunkelbraunem Haar; über einer weissen Alba trägt er ein Pluviale von grünem Damast mit einem breiten mit Perlen besetzten Brocatrand. Ein Kind in einer Wiege, schräg in das Bild hineinliegend, mit breitem, verkürztem, lockigen Kopf ist wiederum wenig verschieden von dem Kind in der Wiege

auf dem Bilde des hl. Ambrosius in S. Wolfgang, sowie es im Typus und der breiten Verkürzung des Kopfes auch mit dem Kind beim hl. Augustin in Augsburg übereinstimmt.

Die erregte, perspektivisch verkürzte Stellung der Kirchenväter, ihre zerfurchten, glattrasirten, feingezeichneten Köpfe, ihre nervös gespreizten Hände, ihr reiches Ornat, die Nebenfiguren, deren Einzelmotive, kurz Alles und Jedes zeigt eine solche Uebereinstimmung der künstlerischen Auffassung und Durchführung zwischen den Predellenbildern in S. Wolfgang und den Gemälden in Augsburg dass an einer Identität des Meisters beider Cyklen absolut nicht gezweifelt werden kann. Eine nicht geringere Uebereinstimmung der künstlerischen Behandlungsweise liesse sich, trotz der Verschiedenheit der Stoffe, auch zwischen dem Mariencyclus in S. Wolfgang und den vier Kirchenvätern in Augsburg nachweisen.

Auf der Rückseite der Tafel mit dem hl. Ambrosius sind, wie schon erwähnt, noch zwei Szenen aus der Legende des hl. Antonius und Gregor zu sehen.

Der hl. Hieronymus welcher den Teufel beschwört, erscheint in rothem Ornat; der Teufel, der ihm ein verkürztes Buch vorhält, ist grün gefärbt mit gelben Lichtern; er hat sehr dünne Beine, Bocksfüsse, rothe Augen und Maul, am Hintertheil einen knorrigen Rückgrat, Schweinschauer im Rachen, stark ausladende Augenbrauenknochen, einen nashornartigen Auswuchs auf dem Rüssel, kreisförmige, flammenspeiende Ohren, ein Hirschgeweih und zackige Fledermausflügel. Im Hintergrund sieht man eine Strassenperspektive und eine Loggia mit Veranda, an deren Brüstung sich Figuren in gespreizten, paduanischen Stellungen und in venetianischen Kostümen anlehnen und herabschauen. Wir werden durch dieselben wieder lebhaft an Michael Pachers Zusammenhang mit der Brixner Schule gemahnt.

Das untere Bild, die Messe des hl. Gregor, zeigt uns den, vor einem perspektivisch in Seitenansicht dargestellten Altar, knieenden Heiligen, welcher den Ellenbogen auf die oberste Stufe stützt und sein Gesicht mit den Händen verhüllt. Ein violettes Pluviale umhüllt seinen Oberkörper. Ein Engel in lichtrothem Gewand mit gelblichen Lichtern fliegt kopfüber zu ihm herab, indess seine Gewandschleppe in knittrigen Brüchen nach oben flattert. Seine Flügel schillern gelb, roth, blau, grün. Mit der einen Hand berührt er den Rücken des Papstes, mit der andern stellt er auf den Altartisch eine Monstranz, in welcher ein menschlicher Körpertheil durch das trefflich gemalte Glas sichtbar ist. Der Engel ist ganz analog den Engeln auf dem Bilde der Darbringung Christi im Tempel zu S. Wolfgang. Die Szene geht in einer Kapelle mit gothischen, farbigen Kreuzgewölben vor sich; durch ein Fenster erblickt man eine landschaftliche Fernsicht.

Drei der Kirchenväter in Augsburg besitzen nun ferner in kleinerem Massstab gehaltene Doppelgänger auf einem kleinen Flügelaltar, welcher vor einigen Jahren durch Schenkung des Hofrathes von Wieser an das Ferdinandeum gelangte und aus dem Ansitz der Familie von Anreiter in Brixen stammt. (Siehe Tafel 7.) (Neuer Katalog n. 25.) Auch diese Gemälde sind in Tempera und Oel ausgeführt und zeigen auch fast genau dieselbe Komposition, Zeichnung und Farbengebung wie die Augsburger Gemälde, so dass sie offenbar eine Wiederholung derselben durch den Meister selbst in verkleinertem Massstab darstellen. Dies geht auch daraus hervor, dass der Meister auf den kleineren Wiederholungen in Innsbruck manches architektonische und textile Beiwerk wegliess, das sich auf den grossen Gemälden zu Augsburg findet, sowie daraus, dass die vierte Figur, der hl. Ambrosius, auf dem Innsbrucker Altar mit der entsprechenden Figur in Augsburg nicht übereinstimmt, jedoch gleich-



S. Augustin und S. Gregor. — Michael Pacher.

Mittelstück eines Flügelaltars im Ferdinandeum zu Innsbruck.

wohl alle Eigenthümlichkeiten von Michael Pachere's Stil zeigt. Statt der hageren, scharfen Züge und der halb zusammengekniffenen Augen des Augsburger S. Ambrosius, sehen wir zwar auf dem Innsbrucker Altar ein kräftiges, fleischiges Antlitz (offenbar Porträt) mit grossen, offenen, grauen Augen, dagegen ist die Farbe der Gewandung hier wie dort dieselbe; ebenso ist das Kind in der Wiege auf dem Innsbrucker Bild genau übereinstimmend mit dem auf dem Augsburger Bilde.

Die Gemälde auf der Aussenseite des Innsbrucker Flügelaltars, welche die Heimsuchung in zwei getrennten Figuren darstellen, zeigen dagegen wohl die Schule Michael Pachere's, nicht aber seine Feinheit der Färbung und Zeichnung noch überhaupt seine Hand. Die Predellenbilder desselben Altars scheinen nicht einmal von einem Schüler Pachere's ausgeführt worden zu sein.

Während die Gemälde Michael Pachere's in Augsburg und Innsbruck Dahlke unbekannt blieben, so hat er dagegen mit vollstem Recht diesem Meister einen Cyclus von Frescogemälden an einem Bildstöckl zu Welsberg im Pusterthal zugewiesen, das leider bei der Ueberschwemmung vom Jahre 1882 zu Grunde gieng, so dass nur noch die durch Blachfelner auf Dahlke's Veranlassung aufgenommenen Zeichnungen uns eine Anschauung davon geben. Das Bildstöckl besass vier Nischen mit je drei Wand- und zwei Gewölbebildern, also im Ganzen 12 Wand- und 8 Gewölbebildern. Die Hinterwände der Nischen nahmen ein:

Oestlich: Die Kreuzigung.

Nördlich: Madonna mit dem Kind.

Westlich: S. Silvester und sein Diakon.

Südlich: Die hl. Margaretha.

Die Seitenwände der Nischen schmückten:

Oestlich: Die beiden Apostelfürsten.

Nördlich: S. Barbara und S. Katharina.

Westlich: S. Florian und S. Leonhard.

Südlich: S. Jacob und S. Ulrich.

In den Gewölbefeldern der Nischen waren dargestellt:

Oestlich: S. Gregor und der Adler des Ev. S. Johannes.

Nördlich: S. Hieronymus und der geflügelte Löwe des Evangelisten S. Marcus.

Westlich: S. Ambrosius und der Engel des Evangelisten S. Matthaeus.

Südlich: S. Augustinus und der Stier des Evangelisten S. Lucas.

Wir wollen an diesen Fresken bloss einige charakteristische Einzelheiten, auf Grundlage der offenbar getreuen Zeichnungen danach, hervorheben, die vollauf genügen, um Michael Pacher als deren Meister zu erkennen.

An den Seitenfiguren der Ostnische (Peter und Paul) sind als ächt Pachersche Motive zu bezeichnen, zunächst die gothischen Gewölbe des Hintergrundes in perspektivischer Verschiebung, sodann die scharfe, charaktervolle Zeichnung der, eine lebhafte Erregung ausdrückenden, dabei jedoch sehr ernsten Köpfe; ferner das feine Gefältel der Gesichtshaut und endlich an Paulus die starkgeschweifte Form der halbgeschlossenen Augenlider an den abwärtsgewendeten Augen.

Die Madonna auf der Rückwand der Nordnische zeigt denselben Typus mit dem schmalen Oval und spitzen Kinn, welchen die Maria auf der Heimsuchung der Predella von S. Wolfgang, ferner mehrere decorative Figürchen an den Krabben und am Schmuck der vier Kirchenväter in Augsburg besitzen. Auch der knittrige Faltenwurf und die lange Schleppe der Madonna ist ächt Pacherisch. Nicht minder das dralle, plastisch modellirte Kind mit dem breiten Gesichte.

In den Figuren des hl. Silvester und seines Diakons an der Rückwand der Westnische weist besonders wieder

das herbe, faltige Gesicht des Papstes, mit den halbgeschlossenen, stark nach abwärts ausgebogenen Lidern, seine Kopfneigung, sein spitzes Triregnum, die gespreizte Haltung seiner Finger unverkennbar auf Michael Pacher hin, wogegen in der Südnische besonders die hl. Margaretha mit ihrem länglichen Oval, den gespreizten Fingern, sowie durch ihre knittrige Gewandung sich anderen weiblichen Figuren Michael Pachers stilistisch aufs engste anschliesst.

Noch schlagender als an den Wandfiguren tritt Michael Pachers stark flandrisirender Stil in den Kirchenvätern, sowie im Engel der Nischengewölbe hervor. Nicht bloss die perspektivische Verschiebung des architektonischen Hintergrundes ist ächt Pacherisch, sondern vor Allem auch die erregt begeisterte Haltung und Miene der, eine Viertelwendung zur Seite machenden, Kirchenlehrer. Die ernste, gefurchte, geistig durchgearbeitete Bildung ihrer bartlosen Gesichter mit den radialen Augenfalten, den niedergeschlagenen oder zusammengezogenen, stark geschweiften Augenlidern, die gespreizte Haltung der trefflich gezeichneten Hände und Finger, die bauschigknittrige Gewandung — Alles weist untrüglich auf Michael Pachers eigene Erfindung und Ausführung hin. Ja der hl. Hieronymus, der seine Schreibfeder dicht vor die Augen hält, spreizt seine Finger dabei fast genau in derselben Weise wie der hl. Ambrosius in Augsburg — nur dass dieser die Feder zwischen drei Fingern hält und die zwei übrigen wegspreizt, wogegen der hl. Hieronymus von Welsberg die Feder nur mit zwei Fingern hält und die drei andern davon absondert. Besonders charakteristisch für Pacher ist auch der Engel des Evangelisten Johannes, welcher sowohl dem Engel in der Messe von Bolsena zu Augsburg, wie demjenigen bei Christi Geburt in S. Wolfgang durchaus verwandt ist.

Ebenso giebt sich ein Frescobild im Tympanon des Südportals der Stiftskirche zu Innichen,

welches Gottvater zwischen zwei heiligen Bischöfen darstellt, unzweifelhaft als ein Werk Pachers zu erkennen, dessen ausdrucksvolle Zeichnung, bauschig-knittrigen Faltenwurf, scharfe Charakterisierung der Köpfe es in vollstem Masse besitzt.

In der „Ausstellung von Kunst- und kunsthistorischen Gegenständen vergangner Jahrhunderte“, welche im Jahre 1888 im Künstlerhause von Salzburg stattfand, war ferner unter n. 2067 ein Tafelbild aus dem S. Petersstift ausgestellt, welches ebenfalls alle Anzeichen Pacherschen Stiles an sich trägt und vielleicht für den Flügelaltar bestimmt war, an dessen Vollendung für Salzburg der Künstler durch den Tod gehindert wurde. Der Catalog der Ausstellung bezeichnet das Bild folgendermassen: „Oelgemälde auf dessinirtem Goldgrunde Madonna mit dem Kinde von Engeln gekrönt, zu Füssen die hl. Margaretha und Katharina. 15. J.“ Madonna in goldschwarzem Brocatgewand mit grünblauem Ueberkleid, das röthlichblonde Haar mit einer weissen Haube bedeckt, hält das liebeliche Kind der Katharina entgegen, welche von ihm den Verlobungsring empfängt. Auch Katharina trägt ein Kleid aus goldschwarzem Brocat, darüber einen Purpurmantel. Rechts von der Gruppe steht Margaretha, in der erhobenen Linken ein Kreuz haltend, das sie gedankenvoll betrachtet. Ueber einem goldrothen Brocatkleid trägt sie einen grauen mit Goldstickerei eingefassten Mantel, dessen saftgrünes Muster theilweise sichtbar ist. Zu ihren Füssen windet sich ein grüner Drache mit rothem Rachen. Der Goldgrund des Gemäldes ist, wie erwähnt, ebenfalls brocatartig gemustert.

Zunächst gemahnt an Pacher der starke, flandrische Einfluss, der sich in diesen Figuren geltend macht und zwar, wie sich bei näherer Untersuchung ergibt, in der besonderen Art der Verarbeitung, wie sie an Pachers Werken hervortritt. In den Be-

wegungen der schlanken, schmalschultrigen Frauengestalten giebt sich ein feines Gefühl kund, ihr in knittrigen Falten gebauschtes Gewand breitet sich reichlich noch auf dem Boden aus; ihre Finger sind zierlich gespreizt und besonders prägt sich im innigen Ausdruck und in der Haltung der feingezeichneten Köpfe der Stil Pachers aus. Dieselben zeigen ein schmales Oval mit spitzem Kinn, sind in schwieriger Stellung seitwärts nach oben oder nach unten in trefflicher perspektivischer Verkürzung gewendet; an Pacher erinnern besonders auch die mondichelartig gezeichneten Augenlider, der kleine knospenartig zarte Mund, sowie die schönen, blonden Haarwellen, welche die Gesichter umrahmen und reichlich über die Schultern fließen. Ebenso erinnert an Pacher auch die tiefe schimmernde Farbenpracht, zumal der reichlich verwendeten Brocatgewänder, sowie der feine Ton des Fleisches mit lichtgrauen Halbschatten.

Nachdem wir, von Michael Pachers inschriftlich beglaubigten Gemälden aus dem Marienleben am Altar von S. Wolfgang ausgehend, aus stilistischen Gründen eine Reihe anderer Gemälde theils mit Gewissheit, theils mit grosser Wahrscheinlichkeit, ihm zuweisen konnten, kehren wir jetzt zur Betrachtung des S. Wolfgang Altars zurück, um zu untersuchen, inwieweit etwa Michael Pacher noch an den übrigen, noch nicht erwähnten, Gemälden desselben betheiligt war, so wenig dieselben auf den ersten Blick auch seiner Malweise zu entsprechen scheinen. Trotzdem glauben wir nach genauer Untersuchung behaupten zu dürfen, dass auch die Gemälde an der Rückseite des Altarkastens und des Sockels (oder „Sarges“) von Michael Pacher wenigstens entworfen worden seien, so wenig auch das Kolorit dieser Gemälde dem seinigen entspricht.¹⁾

¹⁾ Wir gelangten zu dieser Annahme durch eine Besichtigung an Ort und Stelle, ohne dass uns damals gegenwärtig war, dass

Die Rückseite des Altarkastens ist, entsprechend der Dreigliederung des Schnitzwerkes auf der Vorderseite, durch einen breiteren Mittelvorsprung und zwei schmalere Eckpfosten getheilt. Der mittlere Vorsprung besteht aus einem breiteren Mittelstreifen, auf welchem der heilige Christoph dargestellt ist und aus schmäleren, im stumpfen Winkel daranstossenden Seitenstreifen, auf denen übereinander, von oben nach unten, links der hl. Franciscus und Ulrich, rechts der hl. Hubertus und die hl. Clara, in gleichfalls gemalten gothischen Nischen dargestellt sind.

Die Seitenpfosten, durch einen schmalen, ornamental bemalten Verticalstreifen von dem Mittelvorsprung getrennt, sind ebenfalls aus drei, im stumpfen Winkel zusammenschliessenden Verticalstreifen gebildet, von denen jedoch nur der mittlere noch Figurenschmuck zeigt, während die seitlichen Streifen nur ornamentirt sind. Die Mittelstreifen der Seitenpfosten zeigen links von oben nach unten den hl. Othmar und Erasmus, rechts den hl. Aegidius und die hl. Elisabeth. Das Kolorit dieser Figuren weicht, wie gesagt, gänzlich von dem der übrigen Gemälde Michael Pachers am S. Wolfgangsaltar und auch in Augsburg und Innsbruck ab. Statt der tiefen, prächtigen, in kräftigem Helldunkel gehaltenen Färbung dieser letztgenannten Bilder zeigen jene einen mehr lichten, kühlen, grauen Ton; das Fleisch erscheint hier rosig mit grauen Schatten, selbst bei den männlichen Figuren, welche bei Pacher stets einen etwas gelblichen Fleischtönen mit grünlichgrauen Halbschatten und lichtbraunen Schatten haben. An den Gewändern der Figuren an der Rückseite des Wolfgangaltars fehlt die reiche Stoffbezeichnung,

Dahlke die nämliche Ansicht bereits in seinem Aufsatz über Michael Pacher (Repertorium VIII.) ausgesprochen hatte, wie wir nachträglich fanden. Um so eher aber dürften unsere, unabhängig von einander entstandenen, gleichen Ansichten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit haben.

von Damast, Brocat und Stickereien, wie wir sie sonst an Pachers Gemälde gewohnt sind; die Stoffe sind einfarbig und zeigen ein Vorherrschen gewisser Töne, die von den gewöhnlichen Pacherschen abweichen. Mehrfach finden wir vereint ein liches Saftgrün und Zinnober, Farben die an drei Figuren zusammen vorkommen; ferner finden wir viel Weiss und liches Violett. Zudem sind diese Figuren durchaus in Oelfarben in dünnem Auftrag unmittelbar aufs Holz (bloss mit leichter Farbengrundirung) gemalt, während sonst Pacher seine Tafelbilder auf Gypsgrund mit Tempera, Oel und viel Gold zu malen pflegte, welches letztere hier vollständig pflegt. Nichtsdestoweniger aber sind die Figuren mit einem solchen Geist und Leben entworfen und gezeichnet, zeigen eine solche Fülle feiner physiognomischer Beobachtung, eine so treffliche individuelle Charakteristik, dass man den Meister dieser Gemälde zum mindesten in der Erfindung als ebenbürtig dem Pacher ansehen müsste, wofern man ihn nicht mit ihm identifiziren wollte. Nun zeigen sich aber im Stil und in den einzelnen Motiven der Erfindung und Zeichnung so ausgesprochen Pachersche Eigenschaften, dass kaum ein Zweifel obwalten kann, dass nicht auch diese Gemälde aus seinem Geiste entsprungen seien.

Mit einer Viertelwendung nach rechts sehen wir den h. Othmar in weisser Alba und violettem, reichgefalteten Obergewand andachtsvoll in einem Buche lesen, das er mit beiden Händen vor sich hält, indessen er seinen Bischofsstab an die Schulter lehnt. Ungemein lebendig ist der Ausdruck der Vertiefung und der heiteren Erbauung, der sich in den feinen, scharfen Zügen seines bartlosen Greisenantlitzes spiegelt.

Der h. Erasmus unter ihm zeigt eine für Michael Pacher ganz charakteristische Neigung des sinnenden, ebenfalls fein individualisirten und durchgearbeiteten Kopfes. Auch die etwas erregte Haltung der Arme und Hände ist charakteristisch für Pacher. In der Rechten hält er den

Bischofstab schräg vor sich hin, die Linke, welche das zinnoberrothe Pluviale aufrafft, trägt zugleich die aufgehäselten Gedärme. Das Futter des Pluviale ist grün, die Albe darunter lichtviolett, weisse starkknittrige Aermel mit rosigen Schatten umhüllen seine Arme.

Der hl. Franciscus macht wieder eine Viertelwendung rechts, das Krucifix inbrünstig vor sein Antlitz haltend, mit der Rechten seinen Kittel über dem blossen Fuss aufraffend. Ganz im Geiste Pachers erscheint sodann der hl. Ulrich in der Neigung seines prächtig gezeichneten Kopfes von lichtrosigem Incarnat mit grauen Schatten und der nervösen Spreizung seiner Hände, mit denen er den Fisch, sowie den Bischofstab vor sich hält. Ein moosgrünes Pluviale mit rothem Rand liegt über einer weissen Alba.

In der Riesenfigur des hl. Christoph, der mit dem Christuskind auf den Schultern durchs Wasser schreitet, das von einer Nixe belebt ist, zeigt sich vor Allem der knittrige Wurf der flatternden Gewandung beider Figuren als in Michael Pachers Geist gedacht. Auch der Ausdruck der Verwunderung in den biderben Zügen des Riesen über das Gewicht des Christkindes, sowie dessen schalkhafte Grazie, mit der es auf seiner Schulter wie schwebend kniet und dabei doch gehörig drückt und heiter lächelnd ihn segnet, ist, wie Dahlke feinsinnig hervorhebt, dem Meister trefflich gelungen und entspricht ganz seiner seelenvollen Vertiefung und Belebung der dargestellten Szenen und Charaktere. Dagegen bewahrt das Colorit auch hier seine von den übrigen Werken des Meisters abweichende Eigenthümlichkeit. Ueber der grünen Tunica des Heiligen flattert der lichtrothe Mantel, ein gelbliches Tuch umschlingt das lokige Haupthaar seines bärtigen Kopfes, welchem, ebenso wie seinen mächtigen Gliedern, ein rosiger Fleischton eigen ist. Ein lichtbrauner Mantel flattert über der Schulter des in ein blassviolettes Hemd gekleideten Christkindes, dessen

blasses Gesicht in violetten Schatten spielt. Lichtblonde Locken umkränzen sein Haupt.

Es folgen die vier Heiligen auf der rechten Seite: Der hl. Hubertus ist eine edle, jugendlich ritterliche Gestalt in Stahlrüstung, mit schönem Antlitz von rosigem Colorit und braunen über der Stirn verschnittenen Locken, die zu beiden Seiten voll auf seine Schultern fallen. Auch er zeigt die Pachersche Viertelwendung zur Seite (nach links). Ein rother Mantel zieht sich an der rechten Schulter herab quer über seinen Leib. Die Linke stützt er entschlossen auf sein Schwert, in der Rechten erhebt er das Hirschgeweih mit dem Kreuz, das er voll heiliger Scheu betrachtet.

Die hl. Clara neigt ihr von einem weissen Tuch umhülltes Haupt mit dem prächtig modellirten, edlen, ernsten Matronenantlitz sinnend links zur Seite, während sie in den vorzüglich in Verkürzung gezeichneten Händen eine Monstranz hält, die durch ihre liebevolle, ein wahres Stillleben darstellende Ausführung an die Monstranz gemahnt, welche der Engel in der Messe von Bolsena des Michael Pacher zu Augsburg in der Hand hält. Die ganze Figur zeigt in ihrem violetten Mantel eine vorzügliche, vornehme Haltung.

Auch der mildthätige hl. Aegidius erweist sich in seiner schön und lebendig bewegten Stellung, in der perspektivisch verkürzten Linkswendung und der antheilvollen Neigung seines Kopfes als ächte Erfindung Michael Pachers. Mit der Rechten zieht er einem Reh den Pfeil aus dem Hals, indessen er sich mit der Linken graziös auf seinen Krummstab stützt.

Auch in der letzten Gestalt, der hl. Elisabeth, welche nach rechts geneigt eine Kanne und zwei Brode hält, macht sich die Vornehmheit, wie die lebensvolle Behandlung des Pacherschen Stiles geltend, der auch in der starkknittrigen, aber doch klar motivirten Gewandung

deutlich hervortritt. Am Sockel ihrer Nische ist die Jahreszahl 1719 (1479) gemalt, womit jedenfalls der Beginn der Arbeit Pachers am Altar bezeichnet ist.

Besonders interessant sind endlich die Brustbilder der vier Evangelisten, welche an der Rückseite des Altarsockels in derselben Malweise und Farbenstimmung, wie die geschilderten Heiligenfiguren, dargestellt sind. An ihnen tritt das genrehafte Element, das der Auffassung Pachers eigen war, unvermittelter hervor, als an allen seinen übrigen Arbeiten.

Die Gruppe des hl. Marcus und Lucas mit dem Löwen und geflügelten Stier möchte man auf den ersten Blick für ein Genrebild aus der Schule des Quentin Massys halten! Marcus zeigt in ein aufgeschlagenes Buch, das er an einer Seite mit der Linken hält, während Lucas, die andre Seite des Buches zwischen Mittel- und Zeigefinger haltend, mit grossen, runden Augengläsern, die er sich auf die Nase setzt, in dasselbe schaut. Wären die beiden symbolischen Thiere (von denen der Löwe in Färbung und drolligem Typus ächt Pacherisch erscheint) nicht zu beiden Seiten der Gruppe, so könnte man diese ebensogut für „Steuereinnehmer“ halten, als Evangelisten. Dass dieselben, zum mindesten was die Erfindung und Zeichnung betrifft, in der That dem Michael Pacher zuzuschreiben sind, geht aus einer Menge charakteristischer Merkmale hervor. Zunächst zeigt sich auch hier der knittrige Faltenwurf des Pacher, ferner die absichtliche Darstellung schwieriger und drastischer Handbewegungen, welche mit grosser Wahrheit und Virtuosität in der Zeichnung der Natur abgelauscht sind, allerdings einer, vom Künstler am Modell oder an sich selbst etwas zurechtgestellten Natur, wodurch jene Gespreiztheit der Fingerhaltung entsteht, die wir überall bei Pacher wiederfinden. Ferner ist die Viertelwendung der Figuren und vor Allem die Ausbildung der Gesichtszüge ächt Pacherisch. Wir finden hier wieder seine

scharfe, fast herbe Modellirung mit Berücksichtigung der feinsten Züge und Falten, welche den Ausdruck und das Minenspiel bezeichnen. Auch die gesenkten Augen mit den schmalen Oeffnungen und den länglichen geschweiften Augendeckeln sind charakteristisch für Michael Pachers Stil.

Andererseits aber gemahnen alle diese Eigenschaften hier deutlicher und unmittelbarer als auf den anderen Gemälden Pachers an den scharfen Realismus der Niederländer vom beginnenden 16. Jahrhundert, in seiner genrehaften Ausbildung durch Hieronymus Bosch van Aeken, Quentin Massys u. a. Dazu kommt die sorgfältig realistische und perspektivische Behandlung der Nebendinge, der aufgeschlagenen Bücher, Möbel, Geräthschaften etc., welche bei Pacher ebenso wie bei Quentin Massys eigene Stilleben in den Gemälden bilden. Es ist nun zwar unmöglich anzunehmen, dass Michael Pacher der Schüler eines der genannten niederländischen Maler gewesen sei, da beide nach den neuesten Forschungen erst um 1460 geboren worden¹⁾, während Michael Pacher schon 1467 als Meister in Bruneck erwähnt wird. Immerhin ist die Vermuthung nicht ganz abzuweisen, dass Michael Pacher von irgend einem altniederländischen Maler eine Anregung empfangen habe, welcher gewissermassen Vorläufer jener genrehaften Richtung der niederländischen Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts war. Sollte dies aber nicht der Fall sein, so ist es um so merkwürdiger, wie der Tiroler Meister eine Auffassungsweise zum ersten Mal offenbarte, welche bis ins Einzelne der Gesichtszüge und Fingerbewegungen Jahrzehnte später bei niederländischen Malereien wiederkehrte.

Um Michael Pachers Antheil am S. Wolfgangaltar noch einmal ergänzend zusammenzufassen so sind ihm folgende Theile desselben zuzuschreiben: Vor Allem die

¹⁾ Nach Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens. Deutsch v. F. Reber. Mannheim 1881. S. 30 f. und S. 75.

herrliche Holzschnitzgruppe des Schreines, sowie die vier lebensgrossen Schnitzfiguren des hl. Wolfgang, Benedict, Florian und Georg zu beiden Seiten des Altars. Ferner die Gemälde der Innenseiten der Innenflügel mit dem Marienleben, welche er ausschliesslich selbst hergestellt haben muss. Dasselbe gilt ohne Zweifel von den Predellenbildern der Vorderseite, welche die vier Kirchenväter, sowie weitere Szenen aus dem Marienleben darstellen. Die Predellenbilder der Rückseite (die vier Evangelisten), sowie die Heiligenfiguren an der Rückseite des Altares müssen ebenfalls von ihm entworfen sein, zeigen jedoch im Kolorit eine Verschiedenheit des Tones und eine weniger feine Durchführung als die Marienbilder, so dass die Ausführung in Farben einer Schülerhand überlassen worden sein wird. In Anbetracht des lichten, kühlen Kolorits dieser Gemälde dürfte ein aus der älteren Pusterthaler Schule stammender Gehülfe Pachere dieselben ausgeführt haben. An Friedrich Pachere ist dabei jedenfalls nicht zu denken. Letzterer scheint dagegen in Anlehnung an seines Bruders Stil, jedoch ziemlich selbständig, die Szenen aus dem Christusleben an den Aussenseiten der Innenflügel und den Innenseiten der Aussenflügel gemalt zu haben, während ein Maler aus der Werkstatt Pachere, der aus der Neustifter Schule hervorgegangen war, die S. Wolfgangsbilder an den Aussenseiten der Aussenflügel gemalt haben dürfte. Ebenso scheinen die übrigen zahlreichen Holzschnitzfiguren, welche die schöne, spätgothische Architektur und Ornamentik des Altaraufsatzes schmücken, so besonders Christus am Kreuz, sowie die Figuren der Maria und des hl. Michael rechts, die der beiden Johannes links davon, ferner Gottvater von den Engeln angebetet zu oberst, bloss aus der Werkstatt Michael Pachere zu stammen.

Hiemit beschliessen wir unsere Betrachtung des Sankt Wolfgang's Altars, welcher uns nicht nur eine sichere Grundlage bot, andere, theils dem Michael Pacher schon früher zugeschriebene, theils bisher als solche unbekannte Werke desselben, ihm zuzuweisen, sondern zugleich auch einen thatsächlichen Beweis für den Zusammenhang und das Zusammenwirken anderer gleichzeitiger Schulen, wie besonders der Brixner-Neustifter Schule mit Michael Pacher lieferte.

Ehe wir von Letzterem Abschied nehmen bleibt uns nur noch übrig, einige andere Kunstwerke zu erwähnen, die ihm ohne Grund zugeschrieben werden.¹⁾ Als Jugendwerk Michael Pachers betrachtet Dahlke eine Altartafel von m 1'56 Höhe zu m 1'50 Breite, welche von Herrn Vintler in Bruneck aus der Sakristei der Pfarrkirche von Uttenheim bei Bruneck gekauft wurde und sich jetzt in seiner Sammlung befindet. Das Altarblatt ist durch gemalte gothische Phialen und abschliessende Kielbogen mit Masswerk in drei Abtheilungen getheilt, in deren mittlerer die thronende Maria mit dem Kind dar-

1) Aechte Schnitzwerke Michael Pachers scheinen noch zu sein:

1) Eine sitzende Madonna mit dem Kind, ihm eine Traube reichend, im Franziskanerkloster zu Salzburg, wahrscheinlich ein Bestandtheil des Flügelaltars, den Michael Pacher für Salzburg herstellen sollte.

2) Ein Christus am Kreuz in der Pfarrkirche von Bruneck.

3) Ein ebensolcher, im Museum zu Breslau, ursprünglich in der Pfarrkirche von Vulpmes.

Ein sehr schöner Christus am Kreuz vom Ende des 15. Jahrhunderts findet sich im städtischen Museum zu Nördlingen. Nach einer dort herrschenden Ueberlieferung soll er (oder dessen Kopf) aus Italien nach Nördlingen gebracht worden und das Werk des Michael Angelo sein, was chronologisch und stilistisch unmöglich ist. Vielleicht besteht der wahre Kern der Sage darin, dass dieses Werk aus dem Süden und von einem Meister Michael (Pacher?) herrührt.

gestellt ist, welchem sie eine Birne reicht, während zwei zur Hälfte sichtbare Engel einen goldrothen Damastvorhang hinter der Jungfrau emporhalten. Zur Seite stehen die heilige Barbara (rechts) und Margaretha (links). Wenn nun auch unzweifelhafte Einflüsse Michael Pachers, besonders am Christkind mit seinen derben Gliedern sichtbar sind, so weichen diese Figuren doch sowohl in Form und Auffassung, wie in der Färbung wesentlich von Michael Pachers eignen Werken ab. Zunächst tritt uns aus diesen Figuren eine andere, beschaulich ernstere, weniger lebhaft, nervös erregte Stimmung entgegen, als aus Pachers Bildern, was sich besonders in der einförmigen Neigung der Köpfe, wie in den fast starr blickenden Augen und dem streng geschlossenen Munde kund giebt. Sodann fehlt hier vollständig die mannigfache Beweglichkeit der Hände, die bei Pacher auch schmaler sind und längere Finger haben. Ebenso sind alle Köpfe breiter, schwerer, die Gestalten gedrungener als bei Michael Pacher. Der Faltenwurf zeigt hier schon den Uebergang zu dem breiteren, ruhigeren Wurf, wie ihn das 16. Jahrhundert sich aneignete; die knittrigen Motive kommen nur noch an einzelnen Stellen, besonders am äusseren, aufliegenden Theile der Gewandung Mariens vor. Das Kolorit zeigt eine lichtere, mattere Gesamtstimmung als bei Pacher, besonders ist auch das Fleisch hier weisslicher gefärbt. Das Bild dürfte desshalb das Werk eines tüchtigen Schülers oder Nachahmers von Michael Pacher, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, sein. Es zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Aussengemälden des Pacher Altares im Ferdinandeum zu Innsbruck, welche die Heimsuchung zum Gegenstand haben und sich ebenfalls von Pachers Gemälden durch eine ruhigere, weniger erregte Haltung, vollere Formen, zumal fleischigere und kürzere Hände, sowie durch geringeren Kunstwerth unterscheiden. Dieser Heimsuchung steht wieder sehr nahe eine zweite, mit

einer fast identisch bewegten Maria, auf zwei grossen Altarflügeln im Ferdinandeum.¹⁾

Noch weniger stichhaltig ist es, wenn Dahlke und Andere auch den Altar in der Pfarrkirche von Weissenbach bei Taufers dem Michael Pacher zuschreiben²⁾, was schon äusserlich durch dessen Datum 1516 widerlegt wird. Im Schrein sowie auf den Innenseiten der Flügel finden sich Schnitzfiguren und zwar in Ersterem die heiligen Andreas, Jacob und Georg hinter denen ein Engelchen einen Vorhang emporhält, an den Flügeln zwei andere männliche Heilige. Alle diese Gestalten zeigen gedrungene Verhältnisse, breite Gesichter, dabei schwärmerische Haltungen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind der hl. Florian und Christoph in Malerei dargestellt, wurden jedoch durch einen der verderblichsten Bilderrestauratoren Tirols, durch Barth, im Jahre 1884 barbarisch übermalt. Nur die Contouren lassen noch erkennen, dass auch diese Gestalten gedrunge sind und breite Gesichter haben. Dasselbe gilt von den beiden weiblichen Heiligen, Barbara und Katharina auf den kleinen Flügeln des Sockels oder „Sarges“.

Auch der Untersatz oder Altartisch, auf welchem der genannte Flügelaltar steht, bildet einen Schrein mit Flügelthüren. Im Schrein ist die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dargestellt; das Kind ruht auf dem mit ausgebreiteten Mantel Mariens, ein Engelchen umgiebt die Gruppe. Diese Schnitzerei ist unter dem unmittelbaren Eindruck Pacherscher Kunst ent-

¹⁾ Catalog 1890. n. 30. Pachersche Einflüsse treten ferner an der grossen Verkündigung im Ferdinandeum (Catalog 1890 n. 28 und 29) sowie an der kleinen Verkündigung (Cat. 1890 n. 18 und 19) hervor: Die grosse Verkündigung dürfte der Bozner Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts angehören und erinnert in Manchem an das Freskobild der Madonna links neben dem Südportale der Bozner Pfarrkirche.

²⁾ So Tinkhauser in den Mittheilungen der k. k. C.-C. I. 1856. S. 200 f. Siehe Anhang Excurs I.

standen, ja könnte möglicherweise älter sein als die übrigen Schnitzereien und Malereien und noch aus seiner Werkstatt stammen. Doch ist es keineswegs nothwendig, da gerade in der Schnitzkunst Tirols Pachers Stil noch lange nachwirkte und so genau als möglich nachgeahmt wurde. Unbedingt später als die eben erwähnte Schnitzgruppe sind sodann die gleichfalls geschnitzten Reliefbilder der Anbetung der Könige und des Kindsmordes, welche an den Innenseiten der Sargflügel angebracht sind. Sie dürften, wie die übrigen Schnitzwerke und Malereien aus dem Jahre 1516 stammen. Die Aussenseiten der Flügel des unteren Schreines zeigen wieder Malereien: Anna selbdritt, sowie die hl. Barbara. Der kleine Mund und die gleichsam geschwollenen Augen dieser Figuren erinnern an die Figuren auf dem Uttenheimer Altar bei Herrn Vintler, doch schliesst die Uebermalung der Ersteren eine strengere Vergleichung aus.

Auch der Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, welcher aus Tramin dorthin kam und gewöhnlich als ein Werk Michael Pachers angesehen wird, kann weder in Bezug auf seine Schnitzereien, noch auf seine Malereien als solches gelten, gehört vielmehr unzweifelhaft schon in den Beginn des 16. Jahrhunderts.¹⁾ Was die Gemälde dieses Flügelaltars betrifft, so kommen wir später darauf zurück. Die Schnitzereien sind jedenfalls von einem bedeutenden Meister hergestellt, der nicht mit dem Maler identisch und allerdings noch wesentlich von Michael Pachers Schnitzereistil abhängig ist, und ein Bozner Schüler derselben gewesen sein dürfte. (S. Excurs II.)

¹⁾ In Bezug auf die Schnitzereien hat dies schon W. Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik erkannt. Dem Michael Pacher hat diesen Altar zuerst E. Förster (Deutsches Kunstblatt 1853. Seite 131 f., sowie Denkmäler der deutschen Kunst, I. Bd. 2. Abth. Seife 17.) zugeschrieben. Ihm folgten Tinkhauser (Mitth. der k. k. C.-C. I. Seite 200 f.) und Andere. S. Excurs I.

Dass ein so hervorragender Meister wie M. Pacher in Tirol, wohin neue Anregungen und Vorbilder immerhin nicht so schnell gelangen konnten, wie in dem Verkehr mehr offene Länder, noch Jahrzehnte lang nach seinem Tode einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Kunstentwicklung ausübte, ist begreiflich. Ganz besonders lässt sich diess in der Bildschnitzerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts in Südtirol erkennen, welche bis ins obere Vintschgau hinein Pacherische Einflüsse aufweist. Aber auch in der Malerei Südtirols wirkt der Einfluss Pachers noch lange nach und trägt wesentlich dazu bei, ihr einen gewissen Aufschwung zu verleihen. Besonders machte sich derselbe in der Brixener und in der Bozener Malerei, zum Theil bis nach Meran hin geltend (S. Excurs III.), obwohl gleichzeitig, wie es scheint, vom Oberinntal her, auch ein schwäbischer Einfluss nach Meran und Umgebung vordrang. (Excurs IV.) In Nordtirol herrschen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Einflüsse der verschiedenen schwäbischen und zum Theil bayrischen Schulen völlig vor und geben auch der einheimischen Malerei ein durchaus deutsches Gepräge, ja sie drangen sogar über den Brenner bis ins Pustertal hinein, wie z. B. in Bruneck in der Müllergasse eine Façadenmalerei völlig im Geiste Altdorfers gehalten ist. Ohne jedoch hier auf eine Schilderung der Bozner Schule unter Pachers Einfluss, sowie der nordtirolisch-deutschen Richtungen einzugehen, wollen wir uns vielmehr diessmal begnügen, die weitere Entwicklung der Brixner Schule unter dem Einflusse der Pacherschen Kunst zu verfolgen, da diese ja auch von Haus aus mit ihm im engsten Zusammenhang stand.

Da tritt uns vor Allem ein tüchtiger Meister entgegen, welcher seine Gemälde mit M. R. bezeichnete und zum Theil noch gleichzeitig mit Pacher thätig war, jedoch bis ins 16. Jahrhundert hinein lebte. Möglicherweise ist dieser M. R. eine Person mit dem

Maler Marx Reichlich, welcher durch ein Schreiben des Kaiser Maximilian an die Innsbrucker Regierung, datirt Neustift, 17. Februar 1508, beauftragt ward, um 300 Gulden Rheinisch die Malereien im Schloss Runkelstein (als Nachfolger Jörg Kölderers) zu erneuern.¹⁾ Hieraus dürfte wohl hervorgehen, dass Marx Reichlich Hofmaler zu Innsbruck war. Ausserdem wird aber in den Urkunden des Statthaltereiarchivs in Innsbruck auch ein Meister M. R. als Hofmaler genannt, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass damit Marx Reichlich gemeint sei. Eine ebenfalls noch vorhandene Quittung des Malers Marx Reichlich bezeugt ferner, dass er dem Auftrag des Kaisers sofort Folge leistete und zur Wegzehrung vom Zahlschreiber des Kaisers, Dionysius Braun, 4 G. rh. erhielt.²⁾ In dieser Quittung nennt er sich zugleich Maler und Bürger von Salzburg. Es sei des ferneren noch erwähnt, dass auf dem ältesten, mit M. R. signirten Gemälde, im Kloster Wilten, als Stifter desselben Erzherzog Sigismund dargestellt ist, so dass Meister M. R. schon des Letzteren Hofmaler gewesen sein dürfte. Endlich wird in einem Raitbuch des Bozner Stadtarchivs unter dem Jahre 1515—16 ein Maler, „Marcx“ erwähnt, welcher „Marienbilder auf die Eisenpuxen“ malte „so man den wirtten in die Häuser

¹⁾ Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. III. XXXII. n. 2615.

²⁾ (Autographensammlung Wieser im Ferdinandeum.) Ich marx reichlich maler und burger zu Saltzburg bekennt mit meiner aygnen hantgeschriff und fürgedruckten pettschafft das ich nämblich en phanghen hab von dionisi praun kayserlicher maigestet zallschreiber vier gld reinisch von wegn der zerung so ich than hab von wegn des gemäls auff runckelstain des sag ich obgenannten dionisi praun quitt ledig und los und ist geschehn am suntag nach mathie im 1508 jar.

3 Schilde auf
himmelbl. Grund
(Malerwappen)

Marx Reichlich
maler mein hanntgeschriff
27 Februar 1508

giebt“.¹⁾ Falls auch dieser Marx mit Marx Reichlich eine Person ist, so ergibt sich daraus, dass er in Folge des Auftrages für das Schloss Runkelstein wenigstens bis 1516 in Bozen blieb. Wenn nun also wirklich Marx Reichlich derselbe Maler ist, der sich auf mehreren Gemälden mit dem Monogramm M. R. bezeichnete, wie es allen Anschein hat, so scheint freilich der Umstand, dass er Innsbrucker Hofmaler und zugleich Bürger von Salzburg war, unsere Annahme zu entkräften, dass er der Brixner Schule zuzuzählen sei. Mit Rücksicht auf den Charakter der mit M. R. bezeichneten Gemälde müssen wir aber gleichwohl an unserer Annahme festhalten und seine Bezeichnung als Salzburger Bürger dahin erklären, dass er entweder dort geboren war, aber schon jung nach Tirol kam, oder aber vor seinem Aufenthalte in Innsbruck eine Zeitlang in Salzburg gelebt und sich dort eingebürgert habe (vielleicht in Folge von Verheirathung). Ein Brixner Maler konnte um so leichter seinen Sitz nach Salzburg verlegen, als die Brixner Diözese zum Erzbisthum Salzburg gehört und damit die Beziehungen der Geistlichkeit beider Städte jedenfalls sehr rege waren, somit auch ein Austausch von religiösen Kunstwerken und von Künstlern gefördert wurde, wie wir dies ja schon bei Pacher sahen.

Das früheste Bild des Meisters M. R. befindet sich, wie erwähnt, im Kloster Wilten und stellt die Anbetung der Könige dar. Am untern Ende des Bildes lesen wir folgende, allerdings erst aus der Zeit der Restaurirung stammende Inschrift, die sich in der Angabe des Autors und der Entstehungszeit aber offenbar an eine früher darauf vorhandene Inschrift anlehnt. Sie lautet:

M. R. ping. 1489

P. H. Renov. 1645

¹⁾ Th. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte S. 437.

Dieser P. H ist Paul Honegger, der sich, ebenso wie sein Nachfolger in der Restaurirung dieses Gemäldes, J. Funck 1722 redlich bemühte, den ursprünglichen Charakter desselben möglichst zu verfälschen und zu verdunkeln. Ein Uebriges ist dann noch vor kurzem durch eine dicke Firnissschicht hinzugethan worden. Von der ursprünglichen Farbengebung des Bildes kann man bei der braunschwarzen Sauce, die das Bild bedeckt, jetzt ebensowenig mehr reden, wie vom Faltenwurf, der zum grossen Theil durch spätere Zuthaten entstellt ist. Immerhin lässt sich in den Umrissen der Figuren und einzelner besser erhaltener Theile, sowie in der ganzen Kompositionsweise noch deutlich der Einfluss Michael Pachers erkennen. Besonders die Art, wie Maria sich verneigt und dem vorersten knieenden König das Kind entgegenhält, sowie auch die über der Madonna nach abwärts fliegenden Engel, mit verkürzten Köpfen und langen, flatternden Gewändern, verrathen deutlich Pacherische Schule.

Zwei andere mit demselben Monogramm M. R. bezeichnete Gemälde in der Galerie zu Schleissheim (n. 100, 101), sind dagegen in ihrem ursprünglichen Zustande vollständig erhalten. Dieselben stammen laut Inventar von 1807 im Archiv der alten Pinakothek ¹⁾ aus dem Kloster Neustift, und zeigen in der That in ihrer breiten Malweise in tiefen, kräftigen Tönen, in der malerischen Gruppierung der Figuren und der wirkungsvollen Behandlung von Licht und Schatten, ferner in der kühnen Verwendung der Perspektive, die auch schon correcter durchgeführt ist, den Charakter der Neustifter Schule, zugleich aber auch Pachersche Einflüsse. Diese letzteren erscheinen hier aber schon viel freier verarbeitet als auf dem eben erwähnten Bild der heiligen drei Könige des Meisters M. R. von 1489. Die brüchig-bauschige Stili-

¹⁾ Wie uns Konservator Bayersdorfer gütigst mittheilte.

sirung des Pacherischen Faltenwurfes ist an den Schleissheimer Gemälden bereits fast völlig überwunden und im Ganzen durch einen einfacheren, breiteren und natürlicheren Wurf ersetzt. Nur an Einzelheiten, z. B. den Kopftüchern der Frauen kommen noch brüchige Reminiscenzen vor. Dagegen tritt Pacherscher Einfluss in gewissen eigenthümlichen Verkürzungen und Kopfwendungen, sowie an einem etwas kühleren Schmelz des gleichwohl kräftigen und sammtartig leuchtenden Kolorits hervor, als er bei den älteren Vertretern der Neustifter Schule sich fand. Das eine dieser, unbedingt schon ins 16. Jahrhundert gehörigen, Gemälde stellt die Heimsuchung (Höhe M. 1, Breite M. 0,81) dar, wobei der Zustand der beiden Frauen, nach einer in der Brixner-Neustifter Schule allgemein üblichen, naiven Darstellungsweise, sehr deutlich, sowohl in der körperlichen Bildung wie durch kleine, in goldnem Strahlenkranz vor dem Unterleib derselben schwebende Kindlein angedeutet ist.

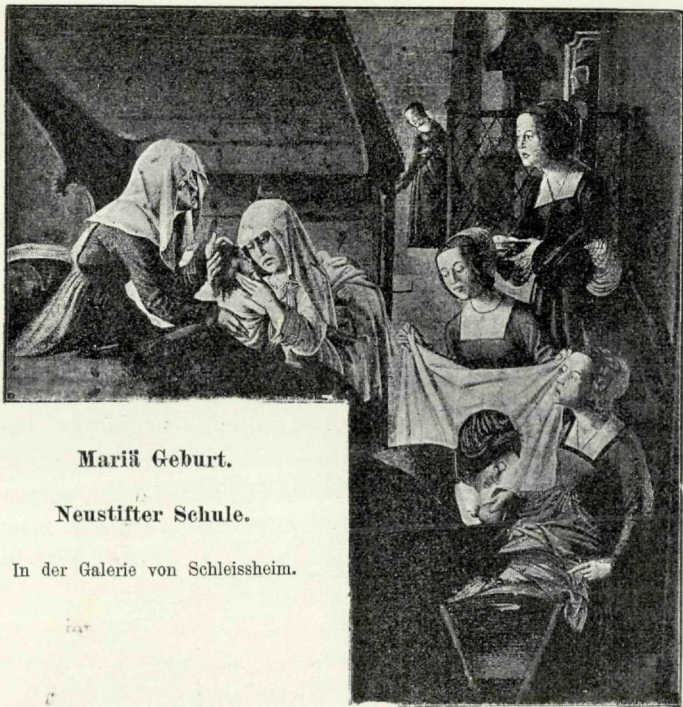
Maria kommt der Elisabeth von rechts her entgegen, ein dunkelrother Schleier fällt in breitem Wurf vom Kopf über den Rücken herab. Ihr preussischblau gefärbtes Kleid schimmert in weissen Lichtern, die Schatten sind ungemein tief. Hinter ihr steht eine Dienerin mit einem Bündel auf dem Kopf, ihr Kragen und Unterkleid sind saftgrün, das Oberkleid kirschroth mit violetten Reflexen und gelblichen Lichtern. Ungemein glücklich verkürzt und für die unmittelbare Anschauung des Malers Zeugnis ablegend ist der Oberkörper dieser Frau, welche sich nach hinten zu einer zweiten Dienerin umwendet. Letztere hält eine Kürbisflasche und ist in preussischblaue und zinnoberrothe Gewänder gehüllt, während ein dünner Tüllkragen diese Farben durchschimmern lässt. Elisabeth auf der andern Seite erscheint in bräunlich-violettem Kleid mit roth-violettem Ueberwurf und weissem Schleier, während ein Mädchen hinter ihr in carmoisinviolettem Oberkleid und

saftgrünem Rock in einer weissen, grauschattirten Schürze Brod, in der andern Hand einen Steinkrug trägt. Auf diesem, sowie wie auf dem vordersten Pfeiler des Porticus, vor dem die Gruppe steht, finden sich die oben genannten Initialen M. R. Die gut perspektivisch verjüngte Pfeilerhalle schliesst mit einer Kapelle ab, weiter hinten sieht man eine Gebirgslandschaft mit steil ansteigendem Weg, der zu einem Schloss führt. Bewundernswerth ist, neben der Breite der Zeichnung, die satte, reiche Färbung, welche die verschiedensten Abstufungen derselben Grundfarben harmonisch vereinigt. Zu den tiefen Tönen der Gewänder und der Landschaft stehen die hellschillernden Lichter, sowie das lichte Kolorit der Gesichter in lebhaftem, doch nicht hartem Kontrast.

Dieselben, zum Theil kühlen aber satten, sammtartig schimmernden Töne zeigt das andere Gemälde desselben Meisters, Marias Geburt (Höhe M. 0,83, Breite M. 0,78), welches in einem bürgerlichen Wohnraum mit Freitreppe im Hintergrund eine Szene von packender Plastik und Realität vorführt. (Siehe Tafel 8.) Anna sitzt mit dem Gesicht gegen den Beschauer aufrecht in ihrem Bett, das schräg von hinten gesehene Kind liebkosend, welches ihr die trefflich bewegte, umschleierte Hebamme sorgsam hält. Eine Freundin in vornehmer Kleidung bringt der Wöchnerin einen Napf mit Eiern, ein Mädchen hält ein Tuch zum Abtrocknen nach dem Bad für das Kind bereit, während im Vordergrund zwei junge Frauen die Wiege zurecht machen. Hinten auf die Treppe sieht man noch ein Mädchen Suppe bringen. Die perspektivisch treffliche Zeichnung im Vereine mit tiefer, harmonischer Färbung und wirkungsvoller Beleuchtung, verleiht diesem Bild, trotz der unschönen und einförmigen, blassen Frauentypen eine packende Unmittelbarkeit. Pachtersche Einflüsse lassen sich hier selbst in einzelnen Wendungen wahrnehmen. Doch die Kraft

Semper, Brixner Malerschulen. Seite 80.

Tafel 8.



Mariä Geburt.

Neustifter Schule.

In der Galerie von Schleissheim.

144

und Tiefe der Färbung, die breite Malweise, deuten zugleich auf Brixner Schulung hin.

Zu demselben Mariencyclus des Meisters M. R. gehören vielleicht auch zwei Gemälde der Verkündigung und Vermählung Mariens in der städtischen Galerie von Augsburg (Catalog von 1869 n. 38 und 39. Höhe 3'1"3"" Breite 3'), welche eine ähnliche Malweise und Auffassung wie die zwei Gemälde dieses Meisters in Schleissheim zeigen. Auf dem Gemälde der Verkündigung verräth das breite Hereinfließen des Gewandes der Maria in das Bild wieder Pacherischen Einfluss.

Wenn wir nun die Gemälde des Meisters M. R. in Schleissheim mit demjenigen von 1489 in Wilten vergleichen, so tritt, abgesehen von der Einwirkung Michael Pacherscher Auffassung, welche sich hier wie dort erkennen lässt, doch ein grosser Unterschied in der ganzen Formenbehandlung zwischen dem Wiltner und den Schleissheimer Bildern hervor, so dass man sich einen solchen Uebergang von der Art des 15. Jahrhunderts zu derjenigen des 16. bei einem und demselben Künstler ohne Zwischenstufen kaum denken kann. Diese Zwischenstufen glaubt Schreiber dies nun gleichfalls gefunden zu haben, wenn auch nur auf Grund der Stilvergleichung.

Als eine solche betrachtet er zunächst zwei Altarflügel aus der Waldauf'schen Kapelle in der Pfarrkirche von Hall, welche im Sommer 1890 auf der Ausstellung in Hall zu sehen waren. Dieselben sind auf beiden Seiten bemalt, auf Gypsgrund in Oel, und zeigen auf den Vorderseiten die knieenden Stifter mit Schutzpatronen, auf der Rückseite des Stifterbildes die heiligen drei Könige, auf der Rückseite des Stiffrinnenbildes die Geburt Mariens. Im Stil vertreten diese Gemälde den Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert, was damit übereinstimmt, dass die Kapelle im Jahre 1505 eingeweiht wurde.

Das Bild des Stifters zeigt uns diesen, Ritter Florian Waldauf, in grauschwarzer Eisenrüstung mit vergoldeten Rändern und weissen Lichtern in einer gothischen Kirchenhalle knieend. Vor ihm öffnet sich ein niedriges Portal, über welchem an einer eisernen Querstange zwei goldne Ketten mit goldnen Greifen daran herabhängen. Die Glieder der einen Kette sind S-förmig, die der anderen zeigen die Form eines I. Darunter hängt das Wappen, welches im ersten und vierten Feld verschlungene goldne Greifenköpfe auf schwarzem Grund, im zweiten und dritten Feld zwei weisse Zickzacklinien übereinander auf rothem Grund zeigt. Aus dem Portal schlagen dem Ritter Flammen (offenbar des Fegfeuers) entgegen, welche ein hinter jenem aufrechtstehender Mann mit rothem Fürstenhut, rothem Sammetwamms und Beinrüstungen vermittels eines Holzschaffs zu löschen sucht. Dieser fürstliche Mann, dessen edles Antlitz mit gebogner Nase ein reicher, bis auf die Schultern fallender, blonder Lockenschmuck umrahmt, stellt, der Tradition und den Gesichtszügen gemäss, den Kaiser Maximilian, jedoch in der Gestalt des Namenspatrons des Ritters, des hl. Florian dar, welcher seine Rechte wohlwollend auf die Schulter des Ritters legt. Hinter dieser Gruppe steht in voller Rüstung, etwas steif bewegt, der hl. Georg mit langem, lockigen Haar und einer rothen, turbanartigen Kopfbedeckung, über der zwei mächtige, roth und weiss gefärbte Straussenfedern wallen. Mit der Linken stösst er dem Drachen zu seinen Füssen den abgebrochenen Speer in den Schlund, mit der Rechten schwingt er sein Schwert, ihm den Garaus zu machen. Im Vordergrund vor dem Ritter Waldauf kniet noch sein Söhnchen in rothem Mantel und mehrfarbig gestreiften Beinlingen, gleichfalls mit dem Wappen. Die Halle öffnet den Ausblick auf perspektivisch dargestellte Gebäude und Strassen. Der Gesamttton, insbesondere des Fleisches, ist bräunlich, wozu allerdings auch die wiederholte Ueberfirnisung beiträgt.

Die Vorderseite des Gegenbildes zeigt uns die knieende Freifrau von Waldauf, eine starke Gestalt in prächtigem rothdamastenen Kleid mit breitem goldschwarzem Brocatbesatz, an welchem trotz des verdorbenen Zustandes die gute Stoffbezeichnung noch erkenntlich ist. Ihr Haupt bedeckt eine goldgestickte, perlenbesetzte Haube. Hinter ihr steht, sie der Gnade Gottes empfehend, eine fürstliche Frau, der Tradition zufolge Maria von Burgund, mit reicher edelsteinbesetzter Fürstenkrone mit goldnen Spangen und grüner Seidenfüllung, in schwarzgoldnem Brocatkleid. Sie hält einen Zettel mit der Aufschrift: „Ora pro nobis deum.“ Weiter rechts sitzt erhöht, inmitten eines Chores von betenden Nonnen und Mönchen, eine gleichfalls gekrönte Nonne in braunem Mantel mit weissem Kreuz. Ueber ihr stürzt sich kopfüber ein Engel, mit langem noch knittrig flatterndem Gewand herab, der auffallend an den Engel auf dem Bilde des Meisters M. R. von 1489 in Wilten erinnert, ebenso wie er auf die Pachersche und Brixnerische Schule hinweist.

Auf der Rückseite des ersten Bildes sind, wie erwähnt, die heiligen drei Könige dargestellt. Links sitzt Maria, etwas ältlich, mit abgewendetem Kopf und hält das mit einem Hemd bekleidete Kind auf ihrem Schoos. Das Hemd zeigt noch etwas knittrigen Faltenwurf. Vor ihr kniet ein König in reichem Gewand, dessen in der Farbe fast unkenntlich gewordenes Brocatgewand durch die pastos aufgetragenen Muster auffällt. Der zweite König, etwas weiter zurück und mehr nach rechts stehend, neigt sich grüssend vor, in der Linken einen Becher, in der erhobenen Rechten den gekrönten Turban des vorderen Königs emporhaltend. Die ganze Figur ist sehr verschmutzt und nachgedunkelt, viele Stellen im Bild sind ganz abgeschabt. Zu hinterst, in der Mitte des Bildes, steht in Vorderansicht ein bartloser Negerkönig mit Stumpfnase und dickem runden Mund, sein Haupt ist mit einer Mützenkrone bedeckt.

Die Rückseite des Stifterinnenbildes zeigt, wie gesagt, die Geburt Mariens. Die Wöchnerin sitzt in der Vorderansicht im Bett mit hoher, gothischer Rücklehne, vor ihr ist ein schwerer rother Vorhang in fließenden Falten zurückgerafft. Ihren Kopf bedeckt bis über die Stirn ein weisses Kopftuch. Die Hände liegen gut verkürzt vor ihr auf dem Bett. Neben ihr rechts steht in Profil ein Mädchen, das ihr eine grosse, metallene Speiseschüssel bringt. Das Profil dieses Mädchens mit der rundlichen Nase stimmt fast genau mit dem Profil eines Mädchens auf der Geburt Marias von M. R. in Schleissheim überein. Weiter vorn rechts steht eine Gruppe von Frauen mit Kopftüchern; die eine, ihr Antlitz schief im Dreiviertelprofil nach abwärts neigend, in rothem Kleid, trocknet, wie es scheint, das Kind, welches auf Polstern auf einem Tisch in diagonaler Verkürzung liegt. Sowohl der verkürzte Kopf der Frau, wie das Kind, zumal auch in seinem breiten, verkürzten Gesicht erinnern lebhaft an Pachers Stil, zugleich aber auch an die Geburt Mariens in Schleissheim. Dasselbe gilt von zwei anderen Frauen, die eine in Viertelprofil, die andere in Vorderansicht, welche hinten am Tisch stehen. Vorn links kniet eine Frau in dunkelblauem Kleid, mit aufgeschürzten Aermeln, welche, im Begriff die Wiege für das Kind herzurichten, ihr Haupt in Vorderansicht herabneigt. Hinter den Frauen öffnet sich ein Bogen. Der Gesamttön ist auch hier tiefbräunlich, der Zustand des Bildes ein sehr verdorbener; zwar finden sich keine Uebermalungen, aber mehrfache nachgedunkelte Firnissschichten darauf, an vielen Stellen ist die Farbe abgebröckelt.

Die geistige Zusammengehörigkeit dieser Gemälde mit dem Bilde der heiligen drei Könige von 1489 in Wilten und mit den Marienbildern in Schleissheim ist unverkennbar. Die Gemälde der Waldaufschen Kapelle dürften demnach ebenfalls vom Meister M. R. gemalt sein und

eine Zwischenstufe zwischen den Wiltener und den Schleissheimer Gemälden dieses Meisters bilden. Sie zeigen einerseits noch manche Spuren des alterthümlicheren Stiles des Gemäldes von 1489, so z. B. in der Stellung des hl. Georg, in dem Gewand des Kindes auf der Anbetung der Könige, in gewissen harten Fingerbewegungen, in dem fliegenden Engel auf dem Stifterinnenbild, andererseits aber zeigen sie eine Menge von Uebereinstimmungen mit der Auffassungsweise der Marienbilder von Schleissheim, so in der guten Stoffbezeichnung, in den Verkürzungen und Typen einzelner Frauenköpfe, in dem Streben nach breiteren Formen und einfachen, natürlichen Wendungen, in der vorherrschenden Einfachheit und fließenden Natürlichkeit des Faltenwurfes u. s. f.

Aber wir sind mit Meister M. R. noch nicht zu Ende. Den Waldaufschen Bildern schliesst sich wieder eine andere Gruppe von Gemälden an, gleichfalls im Kloster Wilten, welche ebenfalls dem Meister M. R. zuzusprechen sein dürften. Es sind dies zwei kleine (Höhe M. 0,64, Breite M. 0,53) auf beiden Seiten bemalte Altarflügel, welche:

1. Die Anbetung der Könige und auf der Rückseite Anna selbdritt.
2. Die Anbetung der Hirten, und rückwärts die Heimsuchung zum Gegenstand haben.

Die Anbetung der Könige zeigt fast genau dieselbe Komposition, wie diejenige am Waldaufschen Altar, nur in umgekehrter Ordnung, so dass Maria rechts sitzt die Könige von links nahen. Maria ist hier etwas jünger, aber ebenfalls mit ernstem Blick halb abgewendet. Sie trägt ein hell-carmoisin-farbenes Kleid mit weisslichen Lichtern und Reflexen und darüber einen blauen Mantel. Der knieende König zeigt auch einen sehr ähnlichen Greisenkopf mit hoher Stirn und in starkem Winkel vorspringender, aber nicht gebogener Nase, wie auf dem Waldaufschen Bilde; ebenso bedeckt auf dem Wiltener

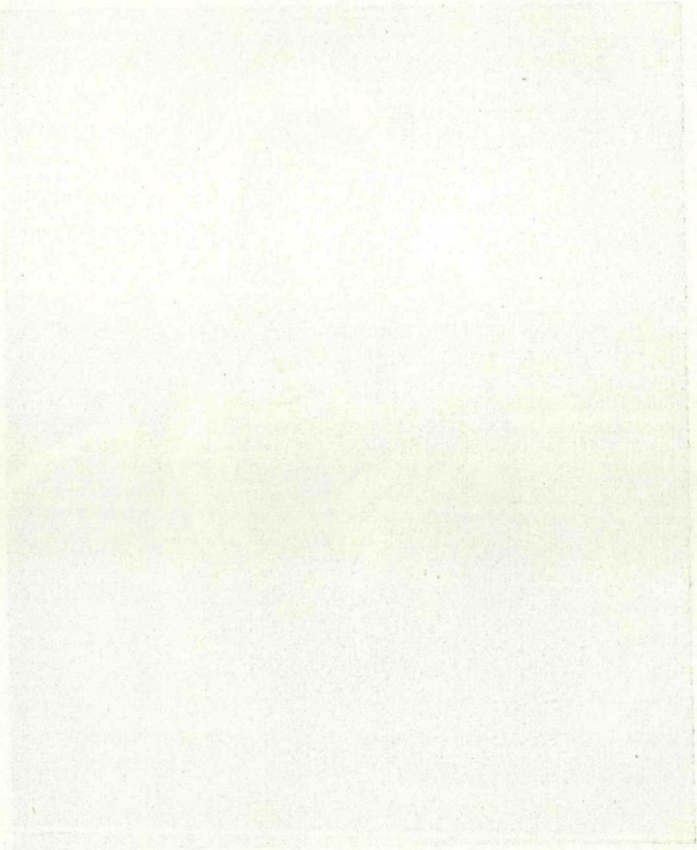
Bilde seinen Rücken in ähnlicher Weise ein reich mit Gold gestickter Kragen über rothem Mantel wie auf jenem. Fast völlig gleich sind auch die beiden anderen Figuren auf beiden Bildern, nur auf dem Wiltner viel besser erhalten. Der sich vorbeugende, einen grünen Damastmantel mit gelben Lichtern und Reflexen tragende König zeigt hier wie dort denselben länglichen, von einem Vollbart umrahmten Kopftypus, dieselbe sammtne turbanartige Kopfbedeckung mit einer Agraffe vorn, von der aus sich strahlenförmig kleine Federn ausbreiten; hier wie dort erhebt er die rechte Hand mit dem gekrönten Turban des vorderen Königs, während die vorgestreckte Linke einen Kelch hält. Am schlagendsten ist endlich die Uebereinstimmung der Typen, die Stellung, die Gewandung und Kopfbedeckung an dem in der Mitte zu hinterst stehenden, in einen weissen Mantel gehüllten, Negerkönig auf beiden Bildern. Von dem reich ausgebildeten, landschaftlichen Hintergrund, mit Städten, Bergen, Flüssen und kleinen Figuren auf dem Wiltner Bild ist leider auf dem Waldaufsichten Bild nichts mehr zu sehen. Zu bemerken ist noch, dass die Färbung auf dem Wiltner Bild tief und harmonisch, der Faltenwurf geschmackvoll und natürlich, jedoch noch mit leisen Anklängen an die brüchige Stilisierung behandelt und die Stoffbezeichnung der Gewänder, mit den schimmernden Reflexen der Seide und des Samets sehr gut angegeben ist.

Anna selbdritt ist eine vorzüglich gezeichnete, fein empfundene und in jeder Beziehung sorgfältig durchgeführte Gruppe. (S. Tafel 9.) Anna sitzt mit mütterlicher Besorgtheit in ihren ernsten Zügen auf einem Steinbalkon, einer mannigfach von Hügeln und Thälern durchzogenen Landschaft, mit einem sich in der Ferne schlängelnden Fluss und allerlei kleinen Figuren, den Rücken zukehrend. Unter letzteren sieht man eine sehr geistreich skizzierte Genregruppe von Schülern mit ihrem Lehrer, ein Bettel-



Anna Selbdritt. — Meister M. R. (Marx Reichlich?)

Kloster Wilten.



Faint, illegible text or markings at the bottom of the page.

weib u. s. f. Annas Antlitz ist nonnenhaft von einem weissen Tuch umhüllt, über welchem ausserdem der über den Kopf gezogene und in kräftigen, breiten, wiewohl noch ein wenig brüchigen Falten, herabfallende blaue Mantel liegt. Auf ihrem linken Schenkel tänzelt das feiste Christkind von guter plastischer Durchführung und hält sich an den Fingern, welche ihm die liebliche Maria entgegenreichet. An Letzterer erinnert der noch etwas brüchige Gewandwurf des hellrothen Kleides an das Gewand des Christkinds auf dem Bilde der drei Könige des Waldaufschen Altares. Gewisse senkrechte Parallelfalten unter dem Halse Annas kommen ähnlich am Waldaufschen Bilde vor. Der gestreckte, lange Zeigefinger Mariens erinnert an ähnliche Motive auf dem Waldaufschen Bilde, wie auf den Schleissheimer Gemälden des Meisters M. R. Ebenso findet man die strahlenförmig auseinander liegenden Finger Annas, womit sie den Rücken des Christkinds hält, ganz ähnlich bei Maria auf dem Dreikönigbild des Waldaufschen Altares. In ganz schlagender Weise stimmt aber der Kopf der hl. Anna mit dem der gekrönten Nonne auf dem Waldaufschen Stifterinbild überein. Hier wie dort dieselbe Neigung, dieselben ernst sinnenden Augen, dieselbe Modellirung der geraden, aber kräftigen Nase, dieselben scharfen Züge an deren Flügeln, derselbe milde und doch strenge Ausdruck des geschlossenen, ausgeprägten Mundes mit den scharfen Mundwinkeln, dasselbe von starken Schatten umrahmte, runde Kinn, dieselbe bewegte Wangencontour.

Auf der Vorderseite des zweiten Flügels sehen wir die Anbetung der Hirten. Maria in hellcarmoisinenem Kleide und blauem Mantel kniet vor dem Kinde, das in einem roh erneuerten goldenen Strahlenkranz auf einem Korbe liegt, während rechts davon, auf der anderen Seite, ihm zugewendet der heilige Joseph in grauem Kittel kniet. Ein anmuthiger kleiner Engelchor singt über der Gruppe Hosianna. Aus einem Hause schauen

zwei Hirten, derbrealistische gut modellirte Gestalten, auf das Kind.

Das Bild der Rückseite; die Heimsuchung, zeigt uns Anna in grünem Gewand, mit blauem Mantel, Elisabeth in rothem Mantel mit hellen Reflexen. Sie hält in der Rechten ein Brod, in der Linken, welche herabhängt, eine feingearbeitete Silberkanne. Im Hintergrund sieht man auf einem waldigen Berg dem hl. Hubertus den Hirsch mit dem Kreuz im Geweih erscheinen, weiter vorn sieht man ihn mit seinen Hunden zur Jagd ziehen, rechts im Hintergrund lässt ein Mann seinen Hund aufwarten. Die kleinen Gestalten des Hintergrundes sind sehr geistreich, genrehaft skizzirt, die Landschaft ist etwas flüchtig ausgeführt, auch das ganze Bild ist weniger fein in der Durchführung als die Uebrigen. Die erwähnten, geistreich angedeuteten Figuren des Hintergrundes findet man in ganz ähnlicher Weise auf den Bildern des Meisters M. R. in Schleissheim. (Siehe Excurs V im Anhang.)

Dass dieser Meister M. R., welcher möglicherweise, vielleicht in der Zeit von 1479—81, da Michael Pacher am Wolfgangaltar arbeitete, als ein Salzburger Schüler bei Letzterem eintrat (da wenigstens ein Einfluss Pachers auf ihn unverkennbar ist), dennoch aber, seiner weiteren Ausbildung nach, der Brixner-Neustifter Schule des 16. Jahrhunderts zuzuzählen sein dürfte, das scheint uns aus so manchen Eigenthümlichkeiten seines Stiles hervorzugehen, welche an zahlreiche andere Gemälde jener Zeit erinnern, die sämmtlich aus Neustift-Brixen stammen oder sich noch dort befinden und also doch wohl einer dortigen Schule angehören. Vor allem finden wir bei ihm jene tiefe, kräftige, wenn auch nicht so dunkle, Färbung wieder, welche schon im 15. Jahrhundert den Brixner Malern eigen war und auch denen des 16. Jahrhunderts eigen ist. Wie diese wurde auch M. R. in seiner kräftigen, zum Theil pastosen Farbengebung durch die Anwendung der

Oelfarbe wesentlich unterstützt. Auch in der kraftvollen breiten Charakteristik und in der zugleich plastischen und malerischen Behandlung und Bewegung der Figuren schliesst er sich den Brixner Malern des 16. Jahrhunderts an, wenn er auch nicht jene Leidenschaft, noch jene Wildheit und Rohheit zeigt, die diesen, sowie schon denen des 15. Jahrhunderts, oft eigen ist, sondern mehr ein gewisses, naturwüchsiges, doch selbstbewusstes Phlegma entfaltet. Besonders aber auch die perspektivisch behandelte Architektur, die phantastische, tief gefärbte Landschaft mit den breit und keck skizzirten kleinen, genrehaften Gruppen in derselben hat er mit den übrigen Brixner Malern des 16. Jahrhunderts gemein.

Gehen wir nun, um die Zusammengehörigkeit des Meisters M. R. mit der Brixner Malerschule des 16. Jahrhunderts noch weiter zu erhärten, auf eine Reihe unzweifelhafter Werke dieser Letzteren über.

Zunächst sei ein in malerischer Haltung und Stimmung vortreffliches Bild erwähnt, welches aus Kloster Neustift stammt und sich jetzt in der Schleissheimer Galerie (Katalog n. 98) befindet. Es stellt das hl. Abendmal dar. (Siehe Tafel 10.)

Trotz der etwas schwerfälligen Bewegungen und der verwitterten, knorrigen Köpfe einzelner Figuren, überrascht es durch die ungemein malerische Anordnung, welche den Farbenzauber des Bildes wesentlich erhöht. Wir sehen die Tischgesellschaft diagonal in das Bild hinein gruppiert; in den in mannigfaltigen Wechsel von Profil, Dreiviertelprofil und Vorderansicht gehaltenen ausdrucksvollen, dem wirklichen Volk entlehnten, Köpfen prägen sich in lebhafter Weise die verschiedenartigen Empfindungen des Schreckens, des Staunens, der Betrübniß und des Zweifels aus. Gradaus im Hintergrund sieht man ein Stadthor mit Thürmen, Erkern und Söllern, von denen kleine Figuren herabschauen. Im Innern des Stadthores

sieht man Strassen, Treppen, Figuren. Rechts öffnet sich ein gothischer Kreuzgang, in welchem Christus sinnend einsam dasteht, eine ungemein stimmungsvolle Figur. Links öffnet sich zwischen Säulen die Aussicht auf eine gebirgige Landschaft, mit kleinen Figurengruppen darin, ganz hinten ist wieder reiche Architektur sichtbar.

In Neustift selbst finden wir ferner zwei Bilder, ebenfalls aus der Passion, vielleicht aus demselben Cyclus. Die grössere Leidenschaftlichkeit, die sich auf ihnen äussert, kann durch den Stoff bedingt sein. Das eine zeigt die Kreuztragung (auf einer oben abgerundeten Holztafel von M. 1,08 Höhe und M. 0,77 Br.) mit einer wilden Kraft der Charakteristik. Christus ist zusammengebrochen, ein Scherge reisst ihn mit einem Strick empor, ein anderer holt mit beiden Armen aus, um mit einem Knüppel auf ihn zu schlagen. Simon von Cyrene bückt sich zur Erde, um das Kreuz emporzuheben. Links bilden die drei Frauen eine trostlose Gruppe, ein Henker fletscht gegen sie die Zähne, mit beiden Fäusten sein Maul aufreissend. Zwei andre Soldaten mit gemeinen Physiognomien stehen mit Hellebarden bewaffnet hinter ihm. Im Hintergrund sieht man rechts eine malerische Reitertruppe an der Spitze des Zuges, links noch einmal die Frauengruppe, in der Mitte die Felsen des Golgatha. Die Farben sind breit, pastos aufgetragen, besonders die kleinen Figuren des Hintergrundes bilden kecke, gutbewegte Skizzen.

Von der nämlichen Hand ist ferner das kleinere Bild, ebenfalls im Kloster Neustift (Höhe M. 0,67 Br. M. 0,39), welches Christus vor Annas, hinter ihm Kaiphas, der ihn verspottet, darstellt. Christi blutrünstiges Gesicht drückt ergreifenden Schmerz aus. Das Fleisch ist bräunlich mit weissen Lichtern. Weiter hinten sieht man die Geisselung Christi wieder ungemein wild dargestellt; noch weiter zurück ist die trefflich skizzirte Gruppe der Frauen, welche die ohnmächtige Maria halten.

Semper, Brixner Malerschulen. Seite 89.

Tafel 10.



H. Abendmahl. — Neustifter Schule.

In der Galerie von Schleissheim.

Die wilde Energie der Handlung und des Hasses auf beiden letzteren Bildern ist charakteristisch für die Mehrzahl der Gemälde aus der Brixner-Neustifter Schule, im 15. wie im 16. Jahrhundert und tritt, wie wir sehen, schon beim Meister mit dem Skorpion deutlich hervor. Denselben Zug treffen wir auch auf mehreren Gemälden aus der Geschichte der beiden Märtyrer Laurentius und Stephanus, welche, ebenfalls aus Kloster Neustift stammend, jetzt in den Galerien von Augsburg und Schleissheim zerstreut sind.

In Augsburg sehen wir (n. 40) den hl. Stephan im Diaconengewand im Vordergrund einer perspektivisch nach der Mitte des Bildes laufenden Säulenhalle, die zu einem Thorbogen führt, durch welchen man auf eine Strassenperspektive mit kleinen Figuren und auf eine Landschaft blickt. Neben dem hl. Stephan steht ein Chorknabe während vor ihm zwei Arme bittend knien, zwei andre, eine alte Frau und ein Krüppel, von rechtsher, die Hände ausstreckend, vortreten um ein Almosen zu empfangen. Die packende plastische Realität der in breiten, einfachen Massen angelegten Figuren wird durch die mannigfachen Bewegungen und Verkürzungen, sowie die kräftigen Beleuchtungsgegensätze des tief und kräftig getönten Bildes erhöht.

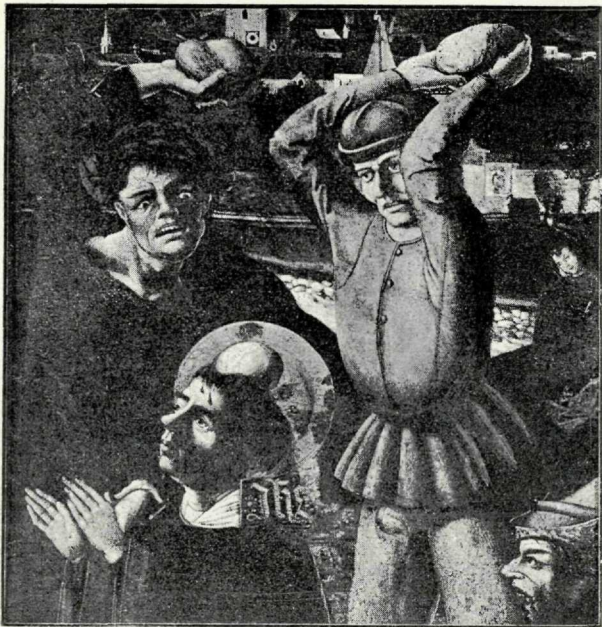
Hiezu scheinen nun wieder zwei Bilder in Schleissheim zu gehören, welche ebenfalls, wie die Marienbilder, aus dem Kloster Neustift bei Brixen stammen. Sie zeigen den hl. Stephan unter seinen Gegnern, sowie die Steinigung des heiligen Stephan.¹⁾ (Katalog 1885 n. 96 und 99.) In ersterem Bilde sehen wir den Heiligen wiederum im schwarzen Diaconengewande mit gelbaufgesetzten Brocatmustern mit sieben, ihm ge-

¹⁾ Ersteres Bild misst 107 M. Höhe zu 76 M. Br., Letzteres 124 M. zu 78 M. Breite.

genüber stehenden Gelehrten disputiren, deren ausdrucksvolle kräftig in braunem Ton mit weissen Lichtern modellirte Köpfe alle Abstufungen von Vorderansicht bis Viertelprofil zeigen. Im Hintergrund sieht man Architekturperspektiven, Gruppen im Gespräch befindlicher Landesknechte, Landschaft etc., der Himmel ist noch immer durch gepressten Goldgrund mit rothem Brocattmuster ersetzt.

Das andere Bild (n. 99) (siehe Tafel 11) zeigt uns den hl. Stephan wieder in demselben schwarzen Diakonengewand mit goldbortirten Aermeln. Derselbe kniet betend mit erhobenen Händen im Vordergrund; sein derbes, aber edles Gesicht ist ungemein plastisch mit kräftigen braunen Schatten und weissen Lichtern modellirt. Ein Stein fliegt ihm eben an den Kopf. Vier Schergen, mit äusserst brutalen, derb plastischen, scharf geschnittenen und wilden Physiognomien, in denen wiederum Vorderansicht, Dreiviertelprofil und Profil wechseln, sind eben daran, in äusserst energischen Stellungen den Heiligen zu steinigen. Während einzelne Bewegungen noch hart und ungeschickt erscheinen, muss man doch die Energie des Ausdrucks und der plastischen Körperlichkeit daran bewundern. Die Töne sind tief, satt, warm, die Malweise breit, pastos, durchaus in Oel ausgeführt. Den Mittel und Hintergrund füllen wieder Strassenperspektiven, Kirchen, Schlösser, Landschaft, sowie sich darin bewegende kleine Figuren aus. Im Mittelgrund sieht man eine liebliche Engelfigur in rothem Gewand, mit Schwertern unterm Arm, trauernd sitzen und den Kopf auf die Hand stützen. Weiter hinten tragen kleine, rothe und blaue, sehr keck skizzirte Figuren den Heiligen zu Grabe. Den Himmel bedeckt gepresster Goldgrund.¹⁾

¹⁾ Wie uns Conservator Bayersdorfer mittheilt, sollen sich ferner zwei, wahrscheinlich von derselben Hand herrührende, aus Neustift stammende Bilder bei Maler Löffz und eines bei Professor Sepp befinden.



Marter des hl. Stephanus. — Neustifter Schule.

In der Galerie von Schleissheim.

In ganz entsprechender Weise ist ferner die Marter des heil. Laurentius in der städtischen Galerie von Augsburg (n. 39) behandelt. Dieses Bild zeigt den Heiligen auf den Rost ausgestreckt, während zwei Henker ihn mit Gabeln darauf festhalten, ein dritter mit dem Blasbalg das Feuer anschürt. Die Freude am Grassen und an wilden gewalthätigen Gestalten, welche schon der älteren Brixner Schule des 15. Jahrhunderts eigen war, tritt hier wieder recht drastisch hervor.

Derselben Zeit und Schule gehört ferner eine Enthauptung des Jacobus in Schleissheim an (n. 97 im Catalog irrthümlich als Enthauptung des Paulus bezeichnet). Während Jacobus niederkniet, um den Todesstreich zu empfangen, tauft er noch einen neben ihm befindlichen Ritter, Josias, der, als er ihn zur Hinrichtung führen sollte, von ihm bekehrt wurde. In der von einem Fluss durchzogenen Landschaft mit gepresstem Goldhimmel sieht man einen Zug von Kriegern Jacobus zur Hinrichtung führen. Die Färbung des Bildes ist besonders tief und kräftig.

Eine zweite Enthauptung des Jacobus, die, ebenso wie die zuvorgenannte aus dem Kloster Neustift stammt und ähnlichen Charakter zeigt, befindet sich jetzt in der Frauenkirche zu München.

Ein anderer Meister derselben Schule ist durch mehrere, in Neustift befindliche Bildercyclen vertreten; wir nennen ihn nach dem grösseren derselben den Neustifter Meister des heiligen Paulus. Er hat dessen Geschichte in acht fortlaufenden Darstellungen behandelt. (M. 0,82, H. \times M. 0,58 Br.) Auch bei ihm finden wir die kräftige, tiefe Färbung, die bräunlichen Fleischtöne mit röthlichen Wangen und weissen Lichtern, die plastische Durchbildung der Gestalten, die phantastisch gestimmte Landschaft, dabei aber eine etwas einförmigere Färbung und weniger Kraft der Handlung

als auf den oben angeführten Gemälden der Passion Christi u. s. f. Die Köpfe sind bei jenen etwas dick, doch ausdrucksvoll, die Augen gross und starr, die Haare in dünnen flattrigen Strichen gemalt, die Hände sind plump und wenig ausgebildet. Wo dieser Künstler lebhaftere Bewegungen versuchte, sind sie ziemlich ungeschickt ausgefallen. Der Faltenwurf ist breit und fliessend, nur an einzelnen Stellen noch brüchig. An Stelle des Himmels findet sich gepresster Goldgrund. Breite, flatternde Spruchbänder ohne Sprüche finden sich auf der Mehrzahl dieser Bilder.

Die Geschichte des hl. Paulus dieses Meisters wird in folgenden acht Szenen vorgeführt:

1. Pauli Bekehrung. Das Pferd stürzt kopfüber. Paulus in Eisenrüstung und goldschwarzem Brocatwaffenrock hebt die Rechte wie abwehrend gegen die von Christus herabgesandten Strahlen. Eine befestigte Stadt (Damaskus) und ein Fluss mit Bergen füllen den Hintergrund aus. Den Himmel vertritt gepresster Goldgrund.

2. Paulus liegt krank in Damaskus zu Bett, während Christus ihm durchs Fenster erscheint, als Brustbild auf Goldgrund in violetter Tunica auf rothem Mantel.

3. Paulus predigt in Athen. Die Perspektive der Figuren ist verfehlt. Paulus auf der Kanzel ist grösser, als die weiter vorn sitzenden Figuren. Auch die architektonische Perspektive ist unsicher.

4. Paulus erweckt ein Kind. Drei Männer wohnen der Szene bei. Den Hintergrund bilden Architektur und Landschaft.

5. Zwei römische Soldaten führen Paulus vor den Landpfleger Festus, der ihn dem Gerichte der Juden zu Jerusalem überliefern will. Paulus als römischer Bürger beruft sich auf den Kaiser (Apostelgesch. c. 25 v. 11.)

6. Paulus leidet auf dem Transport nach Italien als Gefangener mit den andern Gefangenen und der kaiser-

lichen Escorte Schiffbruch. Sie landen auf Melite und machen ein Feuer. Dabei fährt eine Schlange dem Paulus an die Hand, er wirft sie jedoch ins Feuer. Als die Uebrigen sahen, dass ihm nichts geschah, verehrten sie ihn als Gott.

7. Vision des Paulus. Paulus sitzt im Vordergrund, mit nachdenklichen Blicken zu der über ihm in Wolken schwebenden Dreieinigkeit emporblickend, welche von Engeln getragen wird. Weiter hinten wird ihm von Bekehrten Verehrung gezollt. Den Hintergrund füllt eine gebirgige Landschaft mit goldnem Himmel aus.

8. Enthauptung des Paulus. Hintergrund Landschaft.

Von demselben Meister finden sich sodann vier Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täuflers im Kloster Neustift. (M. 0,80, H. \times M. 55 Br.) Sie führen uns folgende Szenen vor:

1. Johannes predigt in der Wüste. Er sitzt vor der andächtigen Volksmenge in braunem, härenem Gewand, ein flatterndes Spruchband haltend.

2. Christus kommt, um sich von ihm taufen zu lassen. Johannes hält sich anfangs dessen nicht für würdig. (Ev. Matth. III. 14.)

3. Die Taufe Christi. Christus steht, Johannes kniet vor ihm. Oben schwebt Gottvater in Wolken, neben ihm ein Engel und die Taube.

4. Die Enthauptung des Johannes. Sein Blutüberströmter Rumpf liegt in diagonaler Verkürzung am Boden. Der Henker mit einer derben Knollennase legt den Kopf auf den Teller, den ihm Herodias hinhält, die von ihren Frauen begleitet, vor ihn hintritt.

Demselben Meister dürfte endlich eine Predigt Christi im Tempel, im Kloster Neustift, zuzuschreiben sein.

Wir haben jetzt noch einige Gemälde zu besprechen, die in weniger unmittelbarem Zusammenhang mit der ge-

schilderten Gruppe von Gemälden stehen, aber doch auch gewisse Merkmale der Neustift-Brixener Schule des 16. Jahrhunderts an sich tragen.

Dahin gehören zunächst vier Altarflügel im Ferdinandeum (neuer Catalog von 1890 n. 81—84), welche 1888 aus dem Pusterthale in dasselbe gelangt sind und das hl. Abendmal, das Messopfer, die Aposteltheilung und die Aussendung des hl. Geistes, sowie rückseitig die Erlösung der Seelen aus dem Fegfeuer darstellen. Diese Gemälde sind im Gegensatz zur vorerwähnten Gruppe noch in Tempera gemalt und zeigen auch eine lichtere Farbenhaltung, wiewohl nicht ohne Kraft und Schmalz. Die Gestalten sind besonders bäurisch derb, dabei breit und untersetzt, doch zeigen die breiten, knochigen Köpfe eine grosse Mannigfaltigkeit individueller Typen. Das Fleisch ist röthlich oder gelblich mit lichtbraunen Schatten, das Kolorit der in breitem, weichem Fluss, ohne Spur von brüchigem Wurf, behandelten Gewänder ist lebhaft und in kräftigen, ungebrochenen mehr lichten Localfarben gehalten, grünblau, blaugrau, kirschroth, saftgrün und lichtgelb herrschen vor. Die Luft ist durch gepresstes Goldmuster ersetzt, die Landschaft zeigt die übliche Behandlung der Brixener Schule, weite Fernsichten auf baumbesetzte, hügelige, von zahlreichen kleinen Figuren belebte Fluren und felsige, schneebedeckte Berge. Auch die kühnen Wendungen und Verkürzungen der Brixener Schule kommen hier vor; besonders finden wir hier auch den kopfabwärtsfliegenden Engel, welcher schon vor Pacher beim Meister der hl. Katharina in Neustift vorkommt. Diese Gemälde dürften, ihrer Provenienzentsprechend, vielleicht von einem Pusterthaler Maler des 16. Jahrhunderts, der unter dem vorherrschenden Einfluss der Brixener Schule stand, stammen.

Bedeutender ist eine andere Reihe von zusammengehörigen Gemälden, die sich der Mehrzahl nach noch

im Kloster Neustift finden und ebenfalls der Neustift-Brixener Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts angehören müssen, wenn sie auch eine eigene Stelle darin einnehmen. Pacherische Einflüsse sind neben oberitalienischen darin unverkennbar. Bewegte, leidenschaftliche Handlung, wie sie die übrigen Brixener Maler dieser Zeit darstellten, ist diesem Meister weniger geläufig; dagegen verleiht er seinen Männerköpfen eine grosse Kraft und Würde des Ausdrucks. Seine Frauentypen sind eher hausbacken und mürrisch, überhaupt besitzen seine Köpfe eine gewisse Einförmigkeit des Ausdrucks, von einem fast drückenden Ernst. Dieser Ausdruck wird hauptsächlich durch die grossen, starrhinbrütenden Augen, die gespannten Züge, die Neigung des Kopfes, sowie die mürrische Geschlossenheit des Mundes mit breiter Unterlippe hervorzurufen. Hierin erinnert er einigermaßen an einige Typen des Meisters M. R. In dem geblichen Fleisch mit grauen Schatten, den feinen Uebergangstönen der in tiefem Schmelz leuchtenden jedoch vorwiegend kühlen Farben, der wirksamen Vertheilung von Licht, Schatten und Halbschatten nehmen wir Pachers Einfluss gewahr, während dieser Meister sich von den meisten Brixnern durch das Fehlen des bräunlichen Tones unterscheidet.

Das Hauptbild desselben ist eine grosse quadratische Tafel der heiligen Sippe im Kloster Neustift. (M. 1,68 H. \times M. 1,68 Br.) Die Frauen mit den Kindern bilden im Vordergrund drei Gruppen, dahinter stehen aufrecht die sechs Männer mit ihren ernsten Charakterköpfen und in reichen Zeittrachten. Haltung und Ausdruck der Figuren ist feierlich, ceremoniös, nur die Kinder bilden etwas bewegtere Gruppen, machen aber auch alle ernste Gesichter.

Von demselben Meister sind sodann unverkennbar acht kleinere in Neustift befindliche Tafeln (M. 0,79 H. \times M. 0,74 Br.) mit Szenen aus dem Leben des heiligen Augustin.

1. Abschied von seiner Mutter, der hl. Monica; er steigt ins Schiff.

2. Er lehrt in Rom, mit zwei Gelehrten disputierend.

3. Hört die Predigt des hl. Ambrosius in Mailand.

4. Die hl. Monica empfiehlt ihren Sohn dem heiligen Ambrosius zur Bekehrung.

5. Der hl. Augustin liest in einem Garten die Briefe des Paulus und kehrt in sich ein. Oben schwebt ein Engel herab.

6. Taufe des hl. Augustin durch den hl. Ambrosius, in Gegenwart der Monica und zweier Chorknaben.

7. Der hl. Augustin grübelt über die hl. Dreieinigkeit, die in Gestalt von drei Köpfen oben am Bild schwebt.

8. Der hl. Augustin thront als Bischof umgeben von seinen Diöcesanpriestern.

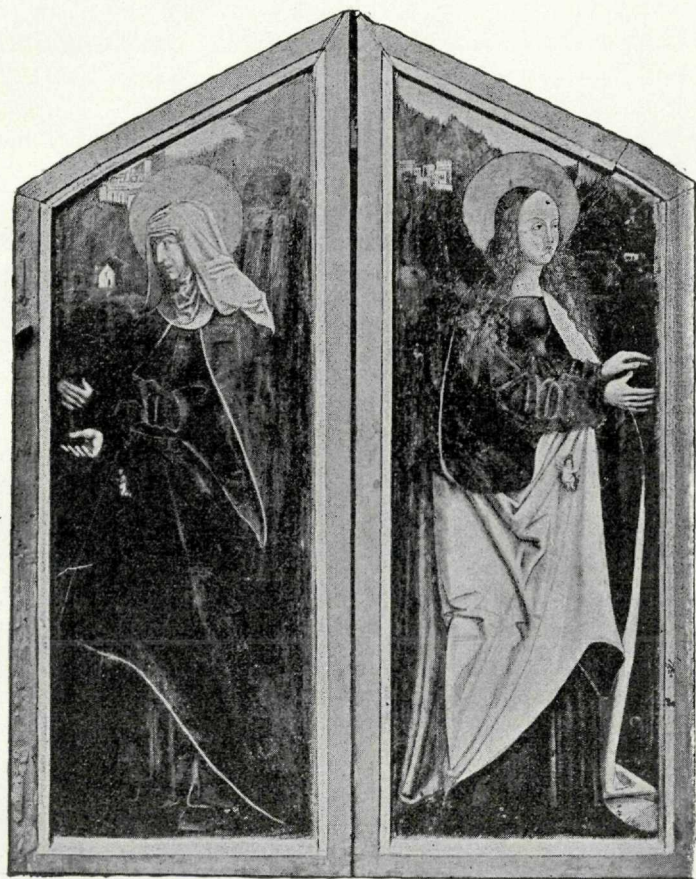
Ferner gehört diesem Meister und wahrscheinlich demselben Cyclus, ein Predellabild an mit den Brustbildern des hl. Augustin und der hl. Monica im Nationalmuseum zu München. (Erdgeschoss n. 27.) Auch hier sehen wir dieselben scharf gezeichneten Köpfe mit den mürrischen Mienen und starren Augen, sowie die grauen Halbschatten im Fleisch. Monica erscheint in dunkelblauem Mantel, violetter Kleid und weissem Kopftuch, der heilige Augustin in carmoisinrother Dalmatica. Der Goldgrund zeigt brocatartig eingepresste Muster.

Aus der Neustift-Brixner Schule gieng endlich auch Andreas Haller hervor, der einzige Künstler derselben, von dem wir ein mit seinem vollen Namen bezeichnetes Werk noch besitzen, welches die Grundlage bildet zur Erforschung seiner übrigen Arbeiten oder mindestens der Arbeiten aus der Werkstatt, der er angehörte, falls er nicht deren Haupt war. Im Ferdinandeum zu Innsbruck befinden sich unter n. 43 und 44 (Catalog 1890) zwei Altarflügel (M. 41 H. × M. 0,545 Br.) mit den Figuren des hl. Rochus und Sebastian und auf den



H. Sebastian. H. Rochus. — Andre Haller von Brixen.

Ferdinandeum zu Innsbruck.



Heimsuchung. — Andre Haller von Brixen.

Ferdinandeum zu Innsbruck.

Rückseiten der Heimsuchung (siehe Tafel 12 und 13), von denen der eine mit dem hl. Rochus die Unterschrift trägt: „Andre Haller Maller zue Brixen“. ¹⁾

Die Figur des hl. Rochus stützt das Körpergewicht auf das linke Standbein, während das rechte mit ausgeknickter Kniebeugung und auswärtsgewendeten Fuss zurückgesetzt ist. Die Figur ist demnach mit einer Viertelwendung nach links als langsam schreitend dargestellt; der fast melancholisch geneigte Kopf ist nach rechts gewendet. Der linke Fuss ist ganz in Vorderansicht verkürzt, der andere (rechte) in halber Verkürzung mit stark ausgehöhlter Sohle. Kräftige Schlagschatten fallen von den Füßen über den grünlich gefärbten Boden hin. Die linke Hand ist auf den Pilgerstab gestützt, mit der Rechten hebt er den Mantel vom Oberschenkel empor, dessen Wunde entblössend. Die Unterschenkel bedecken weisse Strümpfe, die Füße sind beschuht. Ueber eine dunkelblaue, fast schwarze Kutte fällt ein kirschrother Mantel mit saftgrünem Futter, mit gelben Lichtern und asphaltbraunen, warmen Lasuren. Der Kopf, vom Pilgerhut bedeckt, zeigt braunliche Schatten und weissliche, fette Lichter.

Der hl. Sebastian, das Gegenstück, setzt den linken Fuss vor, neigt den, von blonden Locken umrahmten Kopf und hält in der Linken ein Bündel Pfeile. Die fast in Vorderansicht dargestellten Füße sind stark unterhöhlt, die blossen Beine mager und etwas steif mit hartem Ansatz der Waden. Auch der halb entblösste Leib, über den er mit der verzeichneten Rechten einen rothen Mantel mit blauem, rosa reflectirenden Futter zieht, ist etwas küm-

¹⁾ Die vollständige Inschrift lautete einst auf versilberter Leiste: „Anno Dni 1513 jahr am Sambztag vor Bartolomey ist das Werk gesetzt und gemacht worden durch Andre Haller, Maller zu Brixen. Das Werk gelangte 1827 aus Bozen an das Ferdinandeum. (Siehe Excurs VI.)

merlich, die Taille stark eingeschnürt. Das Fleisch hat bräunliche Schatten. Den Hintergrund bildet auf beiden Bildern ein Teppich, darüber ein gepresstes Goldmuster.

Die weiblichen Gestalten der Heimsuchung auf den Aussenseiten der Flügel zeichnen sich weniger durch Anmuth oder Ausdruck, als vielmehr durch den Schmelz der Farbengebung aus. Maria zeigt ein etwas flau empfundenes Gesicht von länglichem Oval, weichlicher Modellirung, mit übermässig hoher Stirn, lichtigem, weissen Incarnat. Lange lichtblonde Locken umrahmen ihr Antlitz, das in der Vorderansicht erscheint. Ueber ihrem blauen Kleid liegt ein weisser Mantel mit purpurrothem Futter. Elisabeth, deren matronenhaftes Antlitz eine weisse Haube umrahmt, erscheint in violettem Gewand mit Purpurmantel. Die Kinder, welche beide erwarten, schweben in Goldglorien vor ihrem Leib. Eine schöne Landschaft verziert den Hintergrund.

Charakteristisch an den Gemälden dieser beiden Flügel ist also vor allem das saftige, harmonische Kolorit voller Schmelz und tiefer Leuchtkraft; ein ererbtes Gut der Brixner Schule, nur dass es bei Haller grössere Klarheit zeigt, als bei den meisten Brixnern. Besonders bemerklich ist die Vorliebe für flimmernde Lichter, Reflexe und Schillertöne im Gegensatz zu tiefen, doch klaren Schatten, sowie insbesondere zu Schlagschatten. Der Gewandwurf ist faltenreich, eingehend studirt, er zeigt nur noch wenige eckiggebrochene, dafür aber sehr verwickelt in einandergreifende und übergehende kleine Motive, woneben jedoch auch einfache, grosse Motive nicht fehlen. Gern wendet der Meister kleine, schlangenartige, lichter hervortretende Fältchen inmitten einer grösseren Gewandfläche an. Die etwas geknickt gebogenen Knicke prägen sich, soweit sie von Gewand bedeckt sind, hart und bestimmt mit scharfem Aussenwinkel darin aus. Am untern Saum des Gewandes häufen sich S-artige Ausläufer der über- und nebeneinander liegenden grossen senkrechten Falten.

Die Haltung der Figuren ist einförmig, langsam schreitend mit gesenktem Kopf und stark ausgebogenen Schielbein. Die Füße sind im Verhältniß zur ganzen Höhe der Figuren eher zu klein, kühn verkürzt, mit tief eingehöhlten Sohlen. Im Ganzen prägt sich in den Figuren eine ernste Grösse der Auffassung aus; diese, wie manche Einzelheiten der Bewegung gemahnen an italienische Einflüsse.

Diesen beiden Gemälden, welche noch der Jugendzeit des Künstlers anzugehören scheinen, dürften sich zunächst einige im Knabenseminar zu Freising befindliche, aus Tirol dorthin gelangte Gemälde anschliessen, welche wir gleichfalls dem Andre Haller, oder doch seiner Schule, zuschreiben möchten. Ihm selbst gehört höchst wahrscheinlich die Figur des hl. Sebastian daselbst an, welcher, obwohl anders gestellt, doch in seiner ganzen Empfindung, in seinen Körperformen, sowie in Kolorit und Schattengebung unmittelbar an Hallers heiligen Sebastian im Ferdinandeum zu Innsbruck gemahnt. Der Heilige in Freising steht halb nach rechts (vom Bild aus) gewendet, mit schwermüthig geneigtem, von lichtblonden Locken umrahmten Kopf und hält in der erhobenen Rechten zwei Pfeile vor sich, die er sinnend betrachtet. Seine Brust und seine stark eingebogene Hüfte ist unter dem dunkelgrünem Mantel mit grauem Futter sichtbar, den er mit der Linken vor seinem Leib zieht. Die Faltenmotive (die schlangenartigen Lichter etc), die Art der Drapierung sind durchaus Hallerisch. Ebenso die Zeichnung der mageren Beine mit den scharf absetzenden Waden und der dünnen unteren Parthie entsprechen durchaus der Zeichnung der Beine an dem Innsbrucker Sebastian. Endlich haben wir hier dieselbe saftige Pinselführung, dieselben Lichter und Schatten; auch der Schlagschatten am Marmorboden fehlt nicht.

Die nämlichen Grössenmasse wie der hl. Sebastian

zeigen ferner die Figuren des hl. Nicolaus und Martin, ebenfalls in Freising, auf denen jedoch das Fleisch durch Uebermalung gelitten hat. Dagegen spricht sich in den Stellungen, in der Stilisirung der Gewandung, in den Schatten und Lichtern Hallers Richtung deutlich aus.

Endlich gehören wahrscheinlich der Hallerschen Richtung, doch schwerlich ihm selbst, vier Tafeln mit je zwei Heiligen ¹⁾ am nämlichen Ort an, an denen zwar die Stilisirung der Gewandung, sowie die Haltung der Figuren, auch die Behandlung der Schatten und im Allgemeinen die Principien der Farbengebung auf Haller hinweisen, während gleichzeitig die Figuren kürzere Verhältnisse als die seinigen zeigen, auch im Kolorit nicht seine Klarheit und Harmonie erreicht ist. Bemerkenswerth sind auf diesen Bildern die perspektivischen Landschaften in tiefem Ton, mit Schneebergen und phantastischen Sonneneffekten, sowie mit kleinen Figuren im Mittel- und Hintergrund. Diese Landschaften weisen, ebenso wie die Figuren, jedenfalls mit Bestimmtheit auf die Brixner Schule hin.

Im Kloster Neustift bei Brixen findet sich sodann eine Reihe von Gemälden, die offenbar ursprünglich ein grosses Ganze, d. h. einen Flügelaltar bildeten und alle Anzeichen des Stiles des Andre Haller, jedoch auf einer weiteren Stufe der Entwicklung, aufweisen. Das Hauptbild zeigt die Madonna mit dem Kind, stehend zwischen den beiden Johannes. (M. 1,30 H. × M. 1,035 Breite.) (Siehe Tafel 14.) Zwei eigenthümlich am ganzen Leib befiederte Engel halten schwebend eine Krone über Marias Haupt. Den Hintergrund bildet eine Teppichwand und darüber gepresster, brocatartiger Goldgrund. Nicht bloss die Farbengebung und der Faltenwurf, auch die Stellungen der Figuren mit den geneigten Köpfen, den eingezogenen Schultern, den ausgebogenen Knien,

¹⁾ I. S. Oswald und S. Martin. II. S. Nicolaus und S. Wolfgang. III. S. Florian und S. Georg. IV. Zwei hl. Bischöfe.

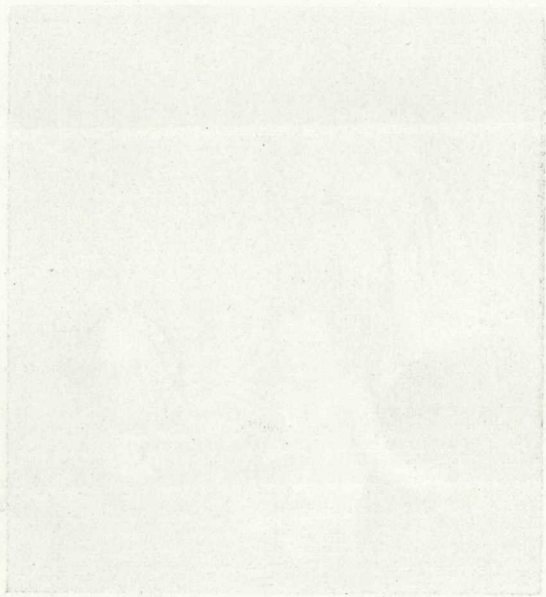
Semper, Brixner Malerschulen. Seite 102.

Tafel 14.



Madonna und die beiden Johannes. — Andre Haller von Brixen.

Kloster Neustift,



1874



Anna Selbdritt. — Andre Haller von Brixen.

Kloster Neustift.

ferner der Kopf der Madonna mit dem weisslich blassen Kolorit, der hohen Stirn, dem länglichen Oval, dem flauen Ausdruck ¹⁾, sodann die Haltung der Arme und Hände und die fleischige Bildung der Letzteren weisen ebenso wie die Marmorfliessen des Bodens, mit den Schlagschatten der Figuren darauf, bestimmt auf Andreas Haller hin. Die Aussenseiten der Altarflügel, zu denen genanntes Hauptbild gehörte, nahmen wahrscheinlich die Bilder des heiligen Paulus und Petrus ein, welche jetzt in einem Gang des Klosters Neustift, aufgehängt sind, da bei Letzterem auch noch die knieende Figur des Stifters dargestellt ist. Als Predellenbilder dienten dagegen wahrscheinlich vier kleinere Bilder der nämlichen Hand im Kloster Neustift mit den Gestalten der hl. Barbara, Anna Selbdritt, Magdalena und Margaretha. ²⁾ (M. 0,58 H. × M. 0,25 Br.)

Zunächst ist nun ein Doppelbild mit den Gestalten des heiligen Nicolaus und Erasmus im Ferdinandeum zu Innsbruck (Katalog 1890 n. 45. Höhe: M. 1,71 Breite: M. 1,13) zu nennen, welches dieselbe Hand verrieth, wie das mit Hallers Namen bezeichnete und das wir desshalb auch bei der Neuordnung der dortigen Gemälde mit dem Letzterem zusammenstellten. Jene Tafel trägt freilich die Jahreszahl 1522 und zeigt entsprechend dieser späteren Entstehung auch eine grossartigere Auffassung und correctere Durchführung, zumal auch in der Bildung der Hände, als die Bilder vom Jahre 1513 und als alle oben dem Haller zugeschriebenen Gemälde.

1) Vergleiche die Frauenköpfe auf die Heimsuchung im Ferdinandeum.

2) Zu bemerken ist, dass die Figur der hl. Magdalena an einem Flügelaltar auf der rechten Seite in S. Martin zu Campill bei Bozen fast genau wiederholt ist, jedoch leider, ebenso wie die übrigen Gemälde dieses Altars, durch Uebermalung verdorben, wesshalb sich auch deren Verhältniss zu Andreas Haller nicht mehr genau bestimmen lässt.

Der hl. Nicolaus ist nach links gewendet, mit geneigtem Gesicht, in der Rechten den Bischofstab mit dem gelblichgrünen, seidenen Sudarium daran haltend, während er mit der Linken seine Attribute, die Gottesbrode, trägt. Die weisse, feingefältete, linnene Alba mit bräunlichen und grauen, ziemlich nach einer Seite concentrierten Schatten fällt bis auf den Boden, die Füsse verdeckend. Darüber liegt eine Dalmatica von drachenblutfarbener Moiréeseide mit schmaler Goldbrocatborte und dunkelblaugrünen Fransen, während das purpurne Pluviale mit grünseidenen, in gelblichen Lichtern flimmernden und braun lasirtem Futter, von beiden Armen vorn zurückgeschlagen wird. Der breite Saum des Pluviale ist mit weiss auf Schwarz punktirter ornamentaler Federstickerei (Eichenlaubranken mit Eicheln) verziert. Eine reich aus zwei Rosetten mit einer mittleren Spange bestehende Agraffe von Gold und Silberarbeit hält das Pluviale oben über der Brust zusammen. Eine Mitra von grüner Moiréeseide mit mennigrothem Futter und breiten, edelsteinbedeckten Goldborten schmückt sein Haupt.

Erasmus trägt über einer weissen, braunschattirten Alba (welche in der Pinselführung wie im Ton genau den Strümpfen des hl. Rochus auf den obenerwähnten Flügeln entspricht), ein hellgrünes Pluviale mit gelben Lichtern und braunen Lasuren, welches im Ton nicht nur dem Futter des Pluviale der vorgenannten Figur des heiligen Nicolaus, sondern auch dem Futter am Mantel des hl. Rochus genau entspricht. (Einer der sicheren Beweise gemeinsamer Autorschaft.) Das Futter des Pluviale des hl. Erasmus besteht aus rosa und blauschillernder Seide und hat sein genaues Analogon im Ton wie in den muschelförmigen, isolirten Falteiefen am Mantelfutter des hl. Sebastian. (Ein weiteres sicheres Kriterium der Zusammengehörigkeit.) Der Saum am Pluviale des Erasmus ist wieder mit vielfarbigen Fransen besetzt, während

der Kragen mit weisser Federstickerei auf schwarzem Grund verziert ist, beides ebenfalls Eigenheiten der Hallerschen Malweise. Die Mitra des Erasmus ist an der Vorderseite mit gothischen Bögen in Goldstickerei, darunter gestickten Heiligen in Grau auf Schwarz geschmückt, an der Rückseite weiss gehalten, während das Futter ziegelroth ist. Beide Figuren haben bräunlich schattirte Handschuhe an. Sie stehen auf gewürfeltem Marmorboden und heben sich von blauem Himmel ab, während goldne Festons mit rothen Bändern von oben in den Himmel hereinhängen. Farbige Schlagschatten fallen von den Füßen beider Figuren aus schräg über den Marmorboden. (S. Excurs. VII.)

Wir finden in diesen beiden, grossartig aufgefassten Bischofsfiguren, trotz vollendeterer und reicherer Durchführung, doch ähnliche Motive der Bewegung, besonders der seitwärts geneigten melancholischen Köpfe, eine ganz entsprechende Stilisirung des Faltenwurfs (zum Beispiel die schlangenartigen Lichtfältchen, die wellenartigen unteren Gewandsaume, die zahlreichen muschelförmigen Faltentiefen, die Art des Brechens der Falten etc.), ferner dieselbe leuchtende, saftige Oelmalerei wieder, wie an den zuerst erwähnten bezeichneten Flügeln des Andreas Haller. Besonders auch das wirkungsvolle, farbenreiche Spiel der Lichter, Reflexe, Halb- und Schlagschatten, zumal die Schlagschatten am Boden finden wir hier wie dort. Vor allem ist auch die schon angedeutete völlige Identität einzelner Farben und ihrer Abtönung auf beiden Doppelbildern zu betonen. Die Charakteristik der einzelnen Gewandstoffe ist allerdings, ebenso wie die künstlerische Durchbildung überhaupt auf den Gemälden des heiligen Nicolaus und Erasmus wesentlich fortgeschrittener als auf den Flügelbildern, was aber, wie schon erwähnt, durch die verschiedene Entstehungszeit zu erklären ist.

Einen weiteren Schritt in der freieren Entwicklung seines Stiles scheint uns sodann Andreas Haller in einem

Doppelbild gethan zu haben, welcher in ähnlicher Weise, wie das vorgenannte, zwei männliche Heilige nebeneinander gestellt zeigt, und zwar die überlebensgrossen Gestalten des hl. Petrus und Paulus. Dieses Gemälde befindet sich im Besitz der Grafen von Enzenberg auf Schloss Tratzberg bei Schwaz.

In der Figur des hl. Petrus zeigt sich vor Allem wieder in der ganzen Haltung und Stellung eine grosse Verwandtschaft mit den bisherbesprochenen, Hallerschen Figuren. Der Stand der Figur ist etwas unsicher, sie wendet sich etwas nach links, mit geneigtem Kopf, ruht auf dem Linken als Standbein, während das rechte (Spielbein) den Fuss schreitend zurückwendet und das Knie scharf ausbiegt. Auch die Kleinheit der Füsse im Verhältnis zu der ganzen Gestalt und besonders zum Kopf ist charakteristisch für Haller, ebenso die Art der Verkürzung des einen, die eingebogene Sohle des anderen Fusses, alles Einzelheiten, die wir schon an den Hallerschen Figuren im Ferdinandeum bemerkten. Aber auch in der Färbung des Fleisches und des Gewandes erweist sich die Zusammengehörigkeit dieser Figur mit den vorherbesprochenen. Der grossartig aufgefasste Kopf des Petrus ist hart, knochig modellirt, mit tiefen braunen Schatten und saftig aufgesetzten, weissen Lichtern; ein rothes Trigregnum mit goldnen Kronen bedeckt sein Haupt. In dem tiefkirschrothem Mantel prägt sich der Winkel des gebogenen Knies nach Hallers Art scharf aus. Der Wurf ist natürlich und grossartig, wenn auch an einzelnen Stellen mit unruhigem Gekräusel durchsetzt. Auch hier ist der Gewandsaum mit Federstickereien weiss auf Schwarz, sowie mit buntfarbenen abwechselnd gelben, weissen, rothen, grünen Fransen besetzt. Die bräunlichen Hände sind gut gezeichnet, in einfacher Haltung, sehnig, jedoch mit starken, fleischigen Fingern. Unter dem Mantel oder der Dalmatica ist noch eine weisse Alba

sichtbar, welche die blossen Füsse sichtbar werden lässt. Petrus hält mit der erhobenen Rechten ein grünegebundenes Buch, worin er blättert, während er mit der Linken, die zugleich den Schlüssel hält, sich auf seinen Bischofsstab stützt.

Paulus ist etwas lebhafter nach links schreitend dargestellt; das vorgesetzte rechte Bein verliert sich im Schatten, dessen nach auswärts gewendeter Fuss ist stark und richtig verkürzt, ebenso der andere eben den Boden verlassende Fuss, den man von oben in Vorderansicht sieht. Auch er hält in der Linken ein Buch und weisst mit der kräftig gebildeten rechten Hand energisch auf eine aufgeschlagene Blattseite, während sein hart in braun und weiss modellirter Kopf nach aufwärts blickt. Er zieht, ebenso wie Petrus, die Schultern etwas in die Höhe, Eigenthümlichkeiten, die man auch an den Figuren des heiligen Nicolaus und Erasmus bemerkt. Ueber einer pastos gemalten Damastdalmatica von schönem, in den Schatten tiefen doch klarem, in den Lichtern mit weiss durchsetztem Kirschroth, trägt Paulus ein dunkelgrünes Pluviale mit drachenblutfarbenem Futter, dessen Lichter ebenfalls mit weiss durchsetzt sind (wie am hl. Erasmus in Innsbruck), kräftige Schatten und saftige Lichter beleben die grossartigen Gewandmassen. Die Figuren stehen auf weiss, grün, roth gewürfeltem perspektivisch gezeichneten Marmorfußboden, über welchen von den Füßen aus farbige Schatten fallen. Die Figuren werden durch braun in braun gefärbte Pfeiler getrennt, an welchen in Nischen kleine Heiligenfiguren, der hl. Sebastian und Stephan, braun mit weissen Lichtern, in starken Verkürzungen dargestellt sind. Den Hintergrund bildet ein goldnes, gothisch stilisirtes, gepresstes Damastmuster.

Spruchbänder über beiden Figuren enthalten die Inschriften:

Tu es pastor omnium Sancte Petre und:

Tu es vas electionis Sancte Paule,

Auch diese Figuren zeigen so viele stilistische Uebereinstimmungen, bis ins Einzelste, mit den Gemälden Hallers, dass wir sie ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen. Zu bemerken ist nur, dass sie eine etwas tiefere Tönung zeigen, was übereinstimmt mit der allgemeinen Steigerung der Kraft im Ausdruck, in der plastischen Körperlichkeit, sowie im Helldunkel, welche der Künstler hier offenbart.

Den Gipfelpunkt seiner Leistungen, wenigstens soweit sie uns bekannt sind, scheint uns endlich Andreas Haller wiederum in einem überlebensgrossen Doppelbild von zwei Heiligen erreicht zu haben, welches sich im Besitz des Herrn Professors Sepp in München befindet und das aus Südtirol stammt. Dasselbe zeigt die Gestalten des hl. Jacob und Stephan. An Grossartigkeit der Auffassung und Behandlung ist es dem Tratzberger Doppelbild wiederum um einige Grade überlegen.

Der hl. Jacobus als Pilger hält in der erhobenen Linken eine Muschel, mit der Rechten umfasst er den an die Schulter gelehnten Pilgerstab. Nach links gewendet, steht er in der etwas unentschiedenen, halbschreitenden Stellung, wie wir sie bei Haller kennen. Seine in schräger Vorderansicht stark verkürzten, nackten Füsse sind zum Theil von Schlagschatten bedeckt; am linken Fuss bildet die Linie von der Ferse zum grossen Zehen eine stark eingebogene Kurve, charakteristisch für Haller. Ebenso zeigt sich hier wieder ein wichtiges Merkmal für ihn, die Kleinheit der Füsse im Verhältnis zur ganzen Gestalt. Der christusartig aufgefasste, doch etwas mürri-sche Kopf des Jacobus mit braunem Haupthaar und Vollbart ist leicht nach links gewendet und in kräftigen braunen Schatten und weisslichen Lichtern plastisch modellirt; nur sieht die Nase etwas wie auf die Seite geklappt aus. Ueber einer Tunica von schwarzgoldnem reichgemusterten Brocat zieht er eine purpurviolette Toga mit feinem Damastmuster von einfachem, guten Wurf, mit

wirkungsvollen Kontrasten von hellen Lichtern und tiefen Schatten. Eine Borte von Akanthusornamenten in weisser Federstickerei auf schwarzem Grund säumt den Mantel, den er vor den Leib zieht ein. Die technische Ausführung dieser Federstickerei ist genau wie an dem Innsbrucker Doppelbild.

Der hl. Stephan nimmt gleichfalls eine ruhige Stellung ein und neigt schwermüthig sein Haupt (vergleiche die Innsbrucker Gemälde des Haller), welches durch den Kontrast energischer gelblichweisser Lichter und brauner Schatten zwar scharfplastisch, jedoch fast hart und steinern erscheint, dabei aber malerisch breit, ohne ängstliche Detailzeichnung angelegt ist. Die Augen sind gross und schwermüthig, der Mund herb und hart modellirt, die Nase erscheint auch hier wie umgeklappt. Ein brauner Lockenkranz umfasst das bartlose Haupt, oben einen Streifen der Tonsur sichtbar lassend. Ueber eine auf dem Boden in S-förmigen Falten sich bauschende, weisse Alba, mit einer Casula von rothgoldnem Damast, legt sich das Diaconengewand von prächtigem Brocat mit schwarzem Grund, hellbraunen Blättern und in Weiss und Ocker gehaltenen Blumen. Die Behandlung ist sehr malerisch breit. Verschiedenfarbige, abwechselnd grün, roth, gelb gehaltene Fransen schmücken den Saum des Messgewandes, dessen Faltenwurf einfach und ruhig dem schweren Stoff entsprechend behandelt ist. Die Rechte ist unter dem Gewand versteckt und trägt Steine (als Attribut des Märtyrers), welche die freie Linke vor dem Fallem hütet.

Beide Figuren heben sich von in Damastmuster gepresstem Goldgrund ab und sind durch gothische Fialen eingerahmt und getrennt, über welchen sich oben Spitzbogen wölben. An den Fialen, welche steinfarben grau gehalten sind, stehen natürlich gefärbte Heiligenfigürchen auf Konsolen übereinander. Links vom hl. Jacob von unten an: der hl. Christoph in rothem Mantel, bräunlichem

Fleisch, das Christuskind ist breit aber flüchtig skizzirt. Darüber die hl. Dorothea, deren Mantel das bekannte Hallersche Saftgrün mit gelben Lichtern zeigt. Ein Schlagschatten fällt von der Architektur über einen Theil ihres Gesichtes und Rückens. Ihr Untergewand ist violett mit weisslichen Lichtern. Sie zeigt die den Hallerschen Figuren eigne, geneigte Haltung. Zu oberst links ist ein heiliger König, dessen Gestalt ebenfalls einen lebhaften Schlagschatten über die Architektur hin wirft. In der Bogenlaibung über dem hl. Jacob sind zwei Engelgestalten, die eine in schwarzem, die andere in kirschrothem Gewand, schwebend dargestellt.

Die Fiale rechts vom heiligen Jacob zeigt wiederum einen männlichen und zwei weibliche Heiligenfiguren in Nischen.

Ebenso ist die Figur des hl. Stephan eingefasst. Links stehen ein hl. Bischof in orangefarbenem, weissem und schwarzem Ornat, sowie zwei hl. Königinnen in ganz Hallerscher Farbengebung. Rechts sehen wir den heiligen Antonius, die hl. Ursula, zu oberst einen Kaiser in Purpurmantel mit Szepter und Reichsapfel, vielleicht Maximilian, an dessen Typus der Kopf der Figur erinnert. In der Bogenlaibung über dem hl. Stephan sieht man noch zwei hl. Königinnen. In den Gewändern dieser Figürchen kehren Hallers Lieblingsfarben, zumal das Saftgrün mit gelben Lichtern, ferner das Kirsch- und Purpurroth, ebenso wie seine Neigung für kräftige Schatten, glitzernde Lichter und Schillertöne getreu wieder.

Auch diese Gemälde dürfen wir also bestimmt dem A. Haller zuschreiben, woran uns hier sowenig wie an den Figuren in Tratzberg die gothische Umrahmung hindert, indem ja auch an dem Innsbrucker Gemälde mit den Figuren des hl. Nicolaus und Erasmus, trotz des Renaissance-Festons, an der Mitra des Letzteren ebenfalls nach gothische Architekturformen vorkommen. Der Maler lebte

eben in der Uebergangszeit aus der Gothik in die Renaissance und gebrauchte beide Formen nebeneinander.¹⁾

Der Richtung Hallers verwandt, wenn auch nicht von ihm selbst, scheinen uns sodann die Gemälde an den Aussen-seiten der Flügel des schon erwähnten angeblichen Pacher-Altars im Nationalmuseum zu München (Saal 9 n. 21) zu sein. Schon der Stil der Holzschnitzereien im Altarkasten und an den Innenseiten der Flügel weist, obwohl noch etwas kantig, doch in den Beginn des 16. Jahrhunderts, so dass von Pacher selbst, trotz seines entschiedenen Einflusses, der hier noch nachwirkt, nicht die Rede sein kann. Noch entschiedener im Stil des 16. Jahrhunderts gehalten und vielleicht sogar etwas später entstanden sind die Malereien. Die betreffenden Gemälde, in Oel ausgeführt, zeigen links den hl. Quiritus und die hl. Julita. Eine Haube umhüllt der Letzteren Antlitz, ein violetter Mantel fällt über ihr saftgrünes Kleid. Sie führt den in einen rothen Talar gehüllten Heiligen am Arm. Ein Damastteppich ist hinter ihnen ausgespannt, darüber sieht man blaue Luft mit vergoldetem Masswerk. Der rechte Flügel zeigt Anna selbdritt (Christus und Maria als Kinder vor ihr). Anna ist eine schlanke Figur mit umschleiertem, sanftem Gesicht; über ihrem blaugoldnem Brocatgewand liegt ein kirschrother Mantel mit saftgrünem Futter. Christus ist in einem offenen lichtviolettem Hemdchen, Maria in preussischblauem Kleid. Auf dem weiss und gelbgewürfelten Marmorboden werfen die Figuren graue scharf bezeichnete Schlagschatten.

Auch ein hl. Bischof mit einem Kind vor ihm, vielleicht der hl. Augustin (Saal VII, n. 4 im Nationalmuseum), dürfte der Hallerschen Richtung angehören. Ueber einer weissen Alba trägt er eine grau damastene

¹⁾ Zwei kleine Fragmente ähnlicher Rahmen mit Heiligenfiguren werden im Kloster Neustift aufbewahrt.

Dalmatica, darüber ein grünes Pluviale mit goldgesticktem Rand. Den Hintergrund bildet ein Teppich mit blauem Himmel darüber.

Werfen wir zum Schluss einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der Neustift-Brixener Malerschulen (die ein zusammengehöriges Ganze bilden), so erkennen wir bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die ersten Ansätze zu einer bestimmten Richtung, welche bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein sich in allmäligen Uebergängen und Fortschritten folgerecht weiter bildete. Schon an den Wand- und Tafelbildern des sogenannten Meisters mit dem Skorpion ¹⁾ tritt ein Streben nach kraftvollen, plastisch ausgeprägten und kühn gewendeten, auch verkürzten Körperformen hervor, das sich allerdings noch hauptsächlich an ähnliche Versuche der Giottesken Veronas, sowie des Vettore Pisano anlehnt. Ferner sehen wir auch schon bei diesem Meister die scharfgeschnittenen, grossen, wenn auch zum Theil derben und wilden Gesichtszüge, welche der Brixener Schule auch späterhin eigen bleiben. Endlich finden wir die Ansätze zu einem markigen, tiefen und warmen Kolorit auch schon beim Meister mit dem Skorpion, allerdings noch ohne feinere coloristische Ausbildung.

Jacob Sunter nimmt an der Weiterbildung der eigenthümlichen Brixener Schule weniger Antheil oder gründet wenigstens eine eigene Richtung, deren weitere Ausläufer, abgesehen von einzelnen, noch dem 15. Jahrhundert angehörigen Tafelbildern ²⁾ (Ferdinandeum Cab. I

¹⁾ Siehe meine Schrift: Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Innsbruck 1887.

²⁾ Dieser Richtung gehören auch die Malereien an den Innenseiten eines kleinen Flügelaltars links vom Chor in der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing an, welche Christus lehrend, als Gärtner, in Emaus, sowie die büssende Magdalena zeigen und demselben Meister wie die Flügelgemälde 7 und 7a im Ferdinandeum angehören dürften.

n. 6, 7 und 7a) wir bisher noch nicht verfolgen konnten. Er ist derjenige unter den Brixner Meistern, welcher die rein deutsche, zwar von flandrischen aber kaum oder höchstens indirect von italienischen Einflüssen bestimmte Malweise am entschiedensten in Brixen vertrat und dadurch deutschflandrische Elemente in die Brixener Malerei einführte. Dagegen entfaltete sich, wie wir sehen, zum Theil wohl noch neben Jacob Sunter und gewiss nicht ohne Einwirkung des Meisters mit dem Skorpion, eine durch zahlreiche Werke vertretene Neustift-Brixener Schule des 15. Jahrhunderts, in welcher die Neigung zu tiefen, warmen Tönen, zu bräunlichem Fleischtone mit weisslichen Lichtern, zu energischen Aktionen und Verkürzungen, sowie zu gross-angelegten, ausgeprägten, aber oft rohen Gesichtszügen weiteren Ausdruck fand. Diese Tendenzen fanden jetzt eine wesentliche Förderung in der oberitalienischen, von der paduanischen, plastisch-perspektivischen, Schule eines Squarcione und Mantegna beeinflussten Malweise; wie denn einzelne Figuren und Verkürzungen, ja selbst Kostüme auf den Gemälden der Neustift-Brixener Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts geradezu wie aus italienischen Bildern, sei es veronesischer, sei es venezianischer Künstler entnommen aussehen. Das Kolorit der Neustift-Brixener Meister scheint sich hauptsächlich unter venezianischer Anregung, unter Beibehaltung der tiefen Gesammthaltung, ausgebildet zu haben. Gleichzeitig aber machen sich in den Gemälden dieser eigenthümlichen Richtung auch die deutschflandrischen Einflüsse, besonders im Faltenwurf sowie in der Landschaft, sehr entschieden geltend, zum Theil auch in den Köpfen, zumal den weiblichen. Die Landschaften der Neustift-Brixener Schule des 15. Jahrhunderts, obwohl offenbar auf der flandrischen Auffassung (mit den durch kleine Figürchen belebten Fernsichten, den Strassenperspektiven etc.), fussend, gewinnt doch ein eigenthümliches Gepräge durch die tiefe, selbst dunkle Färbung, durch die

wilde Bergphantastik, durch die zahlreichen Schlösser und Festen 'auf Felsklippen, durch die pikanten und phantastischen Beleuchtungseffekte.

Am meisten nähern sich, bei den deutschen Malern, Altdorfers und Grünwalds Landschaften dieser Auffassung. Sollte Altdorfer nicht vielleicht Anregungen in Tirol erfahren haben?

Aus dieser Schule gingen nun sowohl Andreas Haller als der Meister M. R. und daneben eine Reihe von, zum Theil nicht unbedeutenden, unbenannten Meistern hervor. Die dramatische Neigung ihrer Vorgänger des 15. Jahrhunderts finden wir bei Meister M. R. und Andreas Haller zwar weniger entwickelt, dagegen ist auch ihnen die Kraft des Ausdrucks in hohem Masse eigen und steigert sich bei Andreas Haller, trotz seiner einfachen, fast ruhigen Stellungen, fast zur Monumentalität oder wenigstens Grossartigkeit der Auffassung. Ausserdem gewinnt im 16. Jahrhundert das Kolorit der Brixener Schule eine wirklich künstlerische, hochmalerische Ausbildung; unterstützt, zumal bei Meister M. R., durch gewisse freie, ungesuchte Bewegungen, in denen sich die traditionelle Kühnheit der Brixner Schule in Verkürzungen geltend macht. Andreas Haller kann, neben grossen und freien Motiven, eine gewisse Einförmigkeit in der Haltung seiner Figuren (besonders der geneigten Köpfe, geknickten Knie etc.) nicht ganz überwinden. Das Kolorit ist beim Meister M. R. sammtartiger und weist auch kühle, jedoch tiefe Töne neben den wärmeren auf. Bewundernswert ist bei ihm, wie er oft fünf bis sechs Abstufungen derselben Farbengattung fein zusammenzustimmen weiss. Andreas Haller liebt, bei aller Kraft und Klarheit der Localtöne, besonders die Kontraste von Licht und Schatten, die nur in seinen Fleischtönen bisweilen hart sind, sowie schillernde an Seidenstoff gemahnende Töne und Reflexe, ferner pastos und breit behandelte Stickereien, Damast und Brocatstoffe;

seinen Gemälden ist anfangs eine leuchtende Kraft und Lebhaftigkeit der Farbe bei warmer Grundstimmung, später ein tieferer Gesamttön eigen. In der Zeichnung sind beide Meister schon ziemlich frei, wiewohl oft incorrect. Der Faltenwurf ist bei M. R. einfach, selbst bisweilen einförmig, bei Haller reich und wohlstudiert, wenn auch gewisse Lieblingsmotive darin wiederkehren. Von brüchigen Kanten finden wir bei M. R. in seinen früheren Gemälden noch hie und da Spuren und auch bei Haller kommen einige Ueberreste davon in kleineren Nebensachen vor; die grossen Hauptmassen sind bei ihm fließend, ja die Neigung für die Kurve ist bei ihm ausgesprochen. In der Grösse der Auffassung mögen beide Meister nicht unbeeinflusst gewesen sein von Michael Pacher, dem grössten tirolischen Maler des 15. Jahrhunderts, welcher neben der Neustift-Brixener Schule des 15. Jahrhunderts eine durchaus selbständige und eigenartige Stellung einnahm, obwohl er zum Theil aus ihr hervorgieng und aus denselben oder ähnlichen, unter sich verschiedenartigen Quellen schöpfte, wie jene. Auch ist es nachweisbar, dass schon im 15. Jahrhundert seine Richtung mit der Brixnerischen sich in seinen Schülern und Gesellen berührte und mischte.

Aber man würde zu weit gehen, wenn man die Hallersche Richtung direct von Pacher ableiten wollte, da sie vielmehr zunächst sich aus der Neustift-Brixener Schule entwickelt. Und doch werden oft die Werke der Hallerschen Richtung neben solchen des Pacher geradezu einer Hand zugeschrieben, was jedoch bei näherer Prüfung sich als völlig unhaltbar erweist, wie schon daraus hervorgeht, dass die Hallerschen Figuren den ausgeprägten Stil des 16. Jahrhunderts, besonders auch im Faltenwurf an sich tragen, wogegen Pachers Werke Typen der Malweise des 15. Jahrhunderts bilden.

Während also die Neustifter-Brixener Malerschule des 16. Jahrhunderts die von Michael Pacher empfangenen

Einwirkungen in dem Masse mit eigenen Traditionen und Auffassungen verschmolz, dass der Einfluss seiner Formengebung und seines Kolorits deutlich und unmittelbar nur vereinzelt, vorwiegend aber nur als Anstoss und Ausgangspunkt einer weiteren Entwicklung in den Werken jener Schule erkannt werden kann, so wiesen wir dagegen bereits darauf hin, dass gleichzeitig im Etschthal sich eine wirkliche Schule des Michael Pacher, sowohl in der Malerei wie in der Holzschnitzkunst herausbildete, was nicht Wunder nehmen darf, da Pacher lange in Bozen lebte und dort zwei seiner Hauptwerke schuf. In der Schnitzkunst allein dehnte sich freilich sein unmittelbarer Einfluss noch weiter aus. Auch ist es unzweifelhaft, dass die Bozner und Brixner Schule wieder in vielfache Berührung und Wechselbeziehung zu einander traten, doch die Untersuchung dieser schwierigen Frage behalten wir uns für eine eigene eingehendere Behandlung der Bozner Malerschule des 16. Jahrhunderts vor.

Excuse.

Excurs I.

Litteratur über Michael Pacher und seine Schule.

E. Förster. Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1853. Bd. II. S. 261 f.

Förster erkennt bereits die altniederländischen und oberitalienischen, „paduanischen“ Einflüsse in Michael Pachers Stil.

E. Förster. Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck. (Deutsches Kunstblatt, herausgegeben von F. Eggers. 1853 S. 131 f.)

Förster veröffentlicht hier urkundliche Mittheilungen Herrn von Vintlers aus Bruneck über Michael und Friedrich Pacher, insbesondere auch den Vertrag für die Herstellung des Flügelaltars in Gries bei Bozen, von dem noch Bruchstücke erhalten sind.

Auch schreibt schon Vintler die Fresken am Welsberger Bildstöckl, ferner eine Maria an der Aussenseite des Mutterhauses zu Bruneck, sowie zwei Schnitzbilder im Ursulinerinnenkloster zu Bruneck (Kreuzigung und Vesperbild) dem M. Pacher zu.

In demselben Aufsatz spricht Förster die unrichtige Vermuthung aus, dass der aus Bozen stammende Hochaltar im Nationalmuseum zu München, ehemals im Besitz des Glasmalereibesitzers Herrn Ainmüllers, ein früheres Werk des M. Pacher und identisch mit einem, in obenerwähnter Urkunde genannten, jetzt verschollenen Flügelaltar der Bozner Pfarrkirche sei, welcher in den Massen dem Griesner Altar des M. Pacher zum Vorbild dienen sollte. Der Flügelaltar im Nationalmuseum ist aber umgekehrt seinem Stil nach jünger als M. Pachers Werke.

E. Förster. Denkmäler der deutschen Kunst. (I. Abth. II, Seite 17.)

Beschreibung und Abbildung des Altars im Münchner Nationalmuseum.

Tinkhauser. Bericht über eine Reise von Brixen nach Innichen und in das Thal Taufers in Tirol. (Mittheilungen der k. k. C.-C. für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale etc. I. 1856. Seite 200 f.)

T. schreibt den Altar von Weissenbach bei Taufers in Tirol irrtümlich dem M. Pacher zu, ebenso den Flügelaltar in München.

A. Messmer. Alte Kunstdenkmale in Bozen und seiner Umgebung. (Mittheilungen der k. k. C.-C. II. 1857. Seite 62 f.)

Beschreibt den Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Bozen, theilt die Inschrift auf dessen Rückseite mit, wonach er von 1500 stammt; schreibt ihn, was die Schnitzereien betrifft, nicht ohne Grund der Schule Pachers zu, wogegen die Malereien nichts mit seinem Stil gemein haben.

A. Messmer. Alte Kunstdenkmale in Bozen und Umgebung. (Mittheilungen der k. k. C.-C. II, J. 1857. S. 99.) Schildert die Schnitarbeiten des Pacher-Altars in der Pfarrkirche von Gries bei Bozen.

Tinkhauser, Beschreibung etc. (Mittheilungen der k. k. C.-C. J. II, 1857, S. 322 f.) Bespricht die Reste des Pacher-schen Flügelaltars in Gries bei Bozen und schreibt den Flügelaltar des Hans Schnatterpeck in Nieder-Lana bei Meran der Pacher-Schule zu, was in Bezug auf die Schnitzereien in beschränktem Sinne Geltung hat, wogegen die Malereien nichts mit Pacher zu thun haben.

E. v. Sacken. Der Flügelaltar von S. Wolfgang in Oberösterreich. (Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Jahrg. I, Stuttgart 1858. S. 127 f. Mit einer Tafel.)

E. v. Sacken erkennt an den Gemälden des Wolfgang-Altars drei Hände, findet jedoch vorwiegend schwäbische (?) und zum Theil allerdings auch italienische Einflüsse darin. Auch er hält den Münchner Flügelaltar für ein Werk Pachers. Schliesst sich in der Anführung der Fresken des Welsberger Bildstöckls, des Marienbildes am Mutterhaus in Bruneck, sowie der zwei Schnitzbilder im Ursulinerinnenkloster zu Bruneck als Pacher'scher Werke an Herrn von Vintler an.

Waagen. Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttg. 1862. Bd. I. S. 189.

Glaubt, dass M. Pacher sich in der schwäbischen, besonders augsburgischen Schule gebildet habe. (??)

Schnaase. Der Altar von S. Wolfgang. (Mitth. der k. k. C.-C. VII. 1862. S. 238 f.)

Erkennt, wie Förster, drei Hände. Sieht in den Marienbildern v. M. Pacher entschiedene Einwirkungen der von Eyckschen Schule, hebt eine gewisse Schul- oder Werkstättenverwandtschaft der übrigen Gemälde mit dem Mariencyclus hervor, erkennt aber speziell nur im S. Wolfgangcyclus ausserdem noch mantegneske Einflüsse.

Sighart. Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern etc. München 1862. S. 610.

Kehrt wieder zu Waagens und Sackens Annahme von vorwiegend schwäbischen Einflüssen (?) in Pachers Stil zurück.

Jobst und Leimer. Sammlung mittelalterlicher Kunstdenkmale im österreichischen Kaiserstaate. Wien 1862.

Geben autographische Umrisszeichnungen des S. Wolfgangaltars, sammt Details.

P. T. Ladurner. Der ehemalige altdeutsche Hochaltar in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen 1471. (Mittheilungen für christliche Kunst. Innsbruck 1864. Heft 6. S. 31.)

Publizirt neuerdings und anscheinend genauer als Förster den Vertrag aus dem Bozner Stadtarchiv, betreffend Michael Pachers Altar für die Pfarrkirche von Gries und liest als Datum desselben das Jahr 1471 (nicht 1481, wie Vintler).

Publizirt die Inschrift des Flügelaltars der Franziscanerkirche in Bozen vom Jahre 1500.

Sighart. (Mittheilungen der k. k. C.-C. Bd. XI. 1866. S. 76.)

Führt eine Reihe aus Tirol stammender Gemälde im Diözesanmuseum zu Freising an, darunter das Altargemälde der Taufe Christi, laut Inschrift von Friedrich Pacher in Bruneck im Jahre 1483 ausgeführt.

Tiroler Malereien in Freising. (Mitth. für christliche Kunst. Neue Folge I. 1867. Innsbruck. Heft I. S. 35 f.)

Abdruck aus vorerwähntem Aufsatz in den Mittheilungen der k. k. C.-C. XI. 1866. S. 76. f.)

Schnaase. Geschichte der bildenden Künste. Herausgegeben von Lübke. Stuttgart 1879. Bd. VIII. S. 481 f.)

Unterscheidet an den Gemälden des S. Wolfgangaltars drei Hände und erkennt darin wie schon Förster altniederländische und paduanische Einflüsse. Gibt eine ziemlich vollständige Quellenangabe.

F. Dahlke. Michael Pacher. (Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. VIII. Mit Abb.)

Gibt eine sehr verdienstliche zusammenfassende Arbeit über Michael und Friedrich Pacher, jedoch ohne neue Werke derselben

bekannt zu machen, welche sich bei strenger Prüfung wirklich als solche erwiesen, mit Ausnahme des Frescobildes über dem Südportal der Stiftskirche zu Innichen. Dagegen blieben ihm, ebenso wie allen übrigen Forschern, Hauptwerke Pachers, wie die vier Kirchenväter zu Augsburg und Innsbruck, unbekannt.

Lübke. Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890. S. 596 f. Mit Abb.

Betont allzu ausschliesslich die italienischen Einflüsse.

Excurs II.

Wir glauben die Spuren dieses Schnitzers in Tirol mehrfach verfolgen zu können. So dürften die Schnitzereien an dem Flügelaltar der linken Seitencapelle in der Franziskanerkirche zu Bozen, welcher, laut Inschrift an der Rückseite, im Jahre 1500 zur Zeit des Pater Guardian, Ludwig Stolz, gestiftet wurde (siehe Mittheilung der k. k. C.-C. II. p. 62), von demselben Meister herkommen, wie diejenigen am Flügelaltar im Nationalmuseum zu München und da auch dieser aus der Bozner Gegend (Tramin) stammt, so liegt der Schluss nahe, dass der Meister beider Altäre ein Bozner gewesen sei. Das Schnitzbild im Schrein des Bozner Flügelaltars zeigt in der That sowohl in der Composition und im Stil der Figuren, wie in den dieselben einrahmenden Verzierungen eine überraschende Verwandtschaft mit dem Schnitzbild im Schrein des Münchner Flügelaltars.

Hier wie dort sehen wir im Vordergrund vor einer Mauerbrüstung Maria und Joseph in Anbetung vor dem Kind, welches auf dem weit am Boden ausgebreiteten knittrigen Mantelsaum Mariens auf dem Rücken liegt. Die Engelkinder, welche am Münchner Altar um das Kind herum knieen, fehlen allerdings auf dem Bozner Altar, auch zeigt Joseph auf Letzterem, wo er Kerze und blühenden Strauch hält, einen etwas männlicheren Ausdruck als am Münchner Altar. Dagegen ist die Madonna mit dem freundlichen, etwas breiten Gesicht in Stellung und Faltenwurf auf beiden Altären fast völlig gleich. Am Münchner Altar schauen ferner Ochs und Esel über die Brüstung auf das Kind herab, am Bozner Altar strecken sie ihre Köpfe durch eine Oeffnung in der Brüstung. Ueber der Brüstung sind in München wie in Bozen die hl. drei Könige mit ihrem Gefolge zu Pferd in kleinerem Massstab (weit in der Ferne gedacht) mit grosser Feinheit und Kunstfertigkeit fast frei herausgeschnitzt. Doch sind sie am Bozner Altar nur auf beiden Seiten eines Mittelpfeilers sichtbar, welcher in München fehlt, indem dort vielmehr zwei schlanke

Pfeiler einen freien Mittelraum einrahmen. Am Bozner Altar mussten wegen des Mittelpfeilers auch die Hosianna singenden Engel, welche in München über dem oberen Mittelraum schweben, wegfallen, während zugleich Ochs und Esel nicht über die Mauer blicken konnten.

Dagegen finden wir wieder in München wie in Bozen an die Seitenöffnungen über der Brüstung die sich vorbeugenden Halbfiguren der anbetenden Hirten. Auch das prachtvolle Masswerk, welches baldachinartig die Schnitzbilder nach oben abschliesst, ist stilistisch und technisch auf beiden Altären sehr ähnlich und gleich meisterhaft behandelt; dagegen sind die Ranken, welche den Kasten umrahmen, am Bozner Altar reicher gebildet als am Münchner, indem sie dort noch mit reizenden kleinen Figuren belebt sind. Am unteren Saum des Mittelbildes und der Innenseiten der Flügel finden sich in München wie in Bozen jedesmal zwei verschiedene Muster, welche auf beiden Altären völlig identisch, nur in umgekehrter Ordnung angebracht sind. Auch das übrige Mass- und Rahmenwerk ist an den Innenseiten der Flügel beider Altäre sehr ähnlich, sowie auch die weiblichen Heiligen in Relief, welche an beiden Altären die Innenseiten der Flügel schmücken, hier wie dort dieselben untersetzten Gestalten, breiten Schultern und Gesichter, den nämlichen bauschig-knittrigen Faltenwurf zeigen. Von Pachers Stil unterscheiden sich diese Figuren durch eine gewisse Derbheit, die sich besonders in den bezeichneten Körperverhältnissen ausdrückt. Dem nämlichen Künstler wie die Altäre in Bozen und München schreiben wir endlich aber auch den herrlichen Schnitzaltar in Pinzon oberhalb Neumarkt, also ebenfalls in der Bozner Gegend, zu, welcher im Schrein das Schnitzbild einer thronenden Madonna, mit den Frei-Figuren des hl. Laurentius und Stephanus zu ihren beiden Seiten zeigt, während ein Chor von vier Engeln in Hochrelief den Grund der Nische ausfüllt und ein prächtiger Baldachin mit Giebeln und Fialen und schönem durchbrochenem Masswerk dieselbe überdacht. Auch die Masswerkumrahmung, sowie der Stil der acht männlichen Heiligen, an den Innenseiten der Flügel, ferner die lieblichen zwei weiblichen Heiligenfiguren an den Flügelthüren des Sarges entsprechen stilistisch durchaus den Figuren der zwei anderen Altäre.

Excurs III.

Entschieden Pacherischen Einfluss zeigt das schöne Temperabild der Madonna an der Wand links vom Südportal der Pfarrkirche in Bozen.

Eine Reihe von Altären mit Schnitzwerk und Gemälden sei hier ferner kurz angeführt, welche bei einem Studium des Pacherischen Einflusses auf die Bozner Kunst im Anfang des 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen wären, ohne dass es uns jedoch für jetzt möglich ist, diese Untersuchung durchzuführen, oder auch nur jeden einzelnen dieser Altäre bestimmt der nämlichen Schule zuzuweisen. Wir begnügen uns daher zunächst, darauf aufmerksam zu machen:

1) Flügelaltar in S. Johann im Dorf bei Bozen. Aussen Gemälde der Verkürzung, mit sehr knittrigem Faltenwurf, bräunlichem Ton. Erinnet an die grosse Verkündigung im Ferdinandeum, Innsbruck (Katalog 1890 n. 28 und 29), ist aber geringer, Köpfe zu gross, Hände zu klein.

Innen Holzschnitzreliefs, Pacherische Schule, Anfang 16. Jahrhundert. In der Mitte Maria und beide Johannes. Am linken Seitenflügel hl. Anna und Maria Salome, rechts hl. Ritter und ein König. Köpfe der Frauen breit. Die Schnitzereien gehören vielleicht der Werkstatt des Meisters vom Altar der Franziskanerkirche in Bozen etc. an.

Ein zweiter Flügelaltar in S. Johann gehört ebenfalls dieser Zeit an, ist aber zum Theil übermalt.

2) Flügelaltar rechts in S. Martin in Campill bei Bozen.

Aussenseite der Flügel: hl. Christoph und Georg. Bräunlicher Fleischtön, knittriger Faltenwurf. Pacherscher Einfluss.

Im Schrein, in Holz geschnitzt: hl. Nicolaus, hl. Wunibald (mit Maurerkelle) und ein Bischof. An den Innenseiten der Seitenflügel: Anna Selbdritt und hl. Magdalene. Kräftige Figuren mit knittrigem Faltenwurf, guten Köpfen.

Im Sarg: hl. Familie, ziemlich roh.

Oben: Eccehomo und zwei Engel, roh.

3) Flügelaltar links in S. Martin in Campill bei Bozen.

An den Aussenseiten der Flügel, übermalt, hl. Katharina und hl. Barbara.

Im Schrein, gemalt: Maria, hl. Gregor und dritter Heiliger.

An den Innenseiten der Flügel, in Relief: hl. Ulrich (mit Fisch) und hl. Stephan, als Diacon, Steine tragend. Kräftige Gestalten, Pacherscher Einfluss. Im Sarg: Pieta, oben im Aufsatz: Christus am Kreuz, Maria, Johannes.

4) Flügelaltar in S. Georg bei Meran.

Aussenseite: Verkündigung gemalt. Gewand sehr knittrig, aber doch schon Anzeichen des 16. Jahrhunderts vorhanden. Färbung kühl. Köpfe sehr lieblich, Madonna mit hoher Stirne

Taubenaugen, gerader Nase, kleinem Mund, braunem Haar, Engel mit lichtblondem Haar, Stumpfnäschen.

Im Schrein: Schnitzbild des hl. Georg zu Pferd, den Drachen tödtend, dahinter in Relief zwei Halbfiguren von Engeln, Pachersche Art. Neben dem hl. Georg links Madonna mit dem Kind, rechts die Königstochter, zwei sehr schöne weibliche Figuren.

Innenseiten der Flügel: hl. Silvester, mit Trinum, in silbernem Gewand und goldner Dalmatica; hl. Anton von Padua, mit dem Schwein.

5) Flügelaltar in S. Peter bei Meran.

Mittelbild: links der hl. Jacob als Pilger, in der Mitte der hl. Wolfgang als Bischof, rechts der hl. Andreas mit seinem Kreuz. In Tempera, bräunlicher Ton, harmonische Stimmung, Köpfe fein ausgeführt. Der Faltenwurf nur am Boden, wo die Gewänder sich umschlagen, stark geknittert.

6) Flügelaltar in Untervöls, Peterbichl, oberhalb Blumau.

Aussenseiten, Gemälde der Verkündigung, sehr schön, Köpfe ausdrucksvoll, reich modellirt, bräunliche Schatten. Auf dem rechten Flügel, bei Maria findet sich das (ligirte) Monogramm:

A. W. R.

mit einer Krone und der Jahreszahl **MDX** darüber. Auf der Vase mit Lilien neben Maria steht abermals: **1510**.

Im Schrein ist die Madonna zwischen den beiden Johannes, ebenfalls gemalt.

An den Innenseiten der Flügel: hl. Andreas und Paulus, gleichfalls gemalt.

Die Rückseite des Schreines ist mit gothischen Ornamenten grün in grün mit weissen Lichtern geschmückt, darunter an der Rückseite des Sarges das Schweisstuch der hl. Veronica. Die Gemälde gemahnen in der Auffassung einigermaßen an die grosse Verkündigung im Ferdinandeum, Innsbruck (Katalog 1890 n. 28 und 29), doch ist am Altar von Untervöls der Faltenwurf schon geschmeidiger.

7—10) Auch die Flügelaltäre in Clerant und Melaun bei Brixen, der Hauptaltar in der Oberkirche von S. Leonhard in Laatsch (Vintschgau), der prachtvolle Flügelaltar in der Cesarikapelle bei Laatsch und andere Flügelaltäre im Vintschgau dürften bei einer genaueren Untersuchung über die Bozner Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts unter Pacherschem Einfluss nicht unberücksichtigt bleiben, wenn sich dabei auch noch weitere Verzweigungen des Pacherschen

Einflusses, ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Bozner Schule herausstellen sollten.

11) Flügelaltar in der Pfarrkirche von Sell, oberhalb Tramin. Einer der schönsten Flügelaltäre der Bozner Gegend, leider arg vernachlässigt und theilweise verstümmelt. Derselbe trägt auf der Rückseite die Bezeichnung ¹⁾

1521

C. R.

An der Aussenseite der Flügel ist links der hl. Georg, mit Porträtzügen, gepanzert mit reicher Vergoldung, die Kreuzfahne haltend, dargestellt. Rechts sieht man einen prächtigen alten Mann, mit grauem Vollbart, gebogener Nase, Turban und goldnem Szepter, die linke Hand zum Sprechen erhebend. Auf einem Pfeiler neben ihm steht eine goldne Figur des hl. Georg, im Hintergrund sieht man Ruinen und andere Figuren.

In diesen Gemälden tritt entschieden die Richtung der oberdeutschen Malerei der besten Zeit, unter dem Einfluss Dürers, hervor. Die Zeichnung ist trefflich, das Kolorit warm, das Fleisch gut modellirt, mit lichten braunen Schatten. Nicht minder trefflich sind an der Rückseite des Schreines die Figuren Adams und Evas, zwischen grün in grün gehaltenen Ornamenten, in denen der Uebergang zur Renaissance hervortritt.

An den Innenseiten der Flügel ist in Relief geschnitzt die Verkündigung in kräftigen, breiten Gestalten dargestellt, umgeben von einer schönen geschnitzten Renaissanceeinrahmung mit gothischen Motiven, schlanken Säulchen, aus denen Blumen spriessen, die in Dürerischem Geiste gehalten sind.

Besonders schön ist die Renaissanceeinrahmung der Mitteltafel, freistehende Säulchen tragen ein reiches Gebälk, darüber erhebt sich eine halbrunde Lunette, mit Delphinen in Relief an der Laibung, während das Bogenfeld von prachtvollem, durchbrochenem Renaissanceerankenwerk ausgefüllt ist, zwischen welchem der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes steht. Auch der Sockel zeigt hübsche Renaissancefüllungen.

Im Schrein standen ehemals die Schnitzfiguren des hl. Sebastian, Moriz und Florian, jetzt ist derselbe durch ein elendes Product der modernen Heiligenmalerei Tirols ausgefüllt.

Zu diesem Flügelaltar gehört auch noch ein Schrank für Kirchengeralthe, welcher hinter demselben an der Chorwand steht. Auf der Vorderseite der Thürflügel ist der hl. Michael, mit schönen

¹⁾ In verschlungenen Cursivlettern.

Zügen, langen blonden Locken, mit langem Schwert, in rothem Mantel, zu seinen Füßen Verdammte, sowie ein bärtiger Heiliger in dunkelrothem Mantel, mit Kreuzfähnchen (Johannes der Täufer?) dargestellt.

An den Innenseiten der Thürflügel sind die lieblichen Gestalten der hl. Barbara und Katharina gemalt.

Die Seiten des Schrankes sind mit spätgothischen Ornamenten, grünem Laub mit blauen und rothen Blumen, auf weissem Grund geschmückt.

Obwohl in diesen Malereien oberdeutscher Einfluss also deutlich hervortritt, so weist andererseits doch eine gewisse Milde und Süßigkeit der weiblichen Köpfe, sowie eine überraschende Eleganz der Zeichnung darauf hin, dass der Maler südliche Einflüsse erfahren hat und also doch vielleicht ein Südtiroler sein dürfte.

12) Flügelaltar in S. Daniel ober Auer bei Bozen. Bezeichnet 1513. Dieses Datum ist deshalb besonders interessant, weil auch dieser Altar schon Renaissanceformen zeigt.

An der Aussenseite der Flügel sind verschiedene Märtyrerszenen, sowie Daniel in der Löwengrube dargestellt.

Im Schrein sind in guter Holzschnitzerei die Madonna, umgeben von zwei Heiligen in bürgerlichem Gewand, mit breiten Baretten, an den Innenseiten der Flügel in Relief die hl. Petrus und Paulus zu sehen. In dem Aufsatz mit durchbrochener Ornamentik ist wieder der Gekreuzigte, zwischen Johannes und Maria zu sehen.

Im Sarg ist die Pietà zwischen der hl. Katharina und Barbara in Relief, an den Innenseiten der Sargflügel flott gemalte Engel, an den Aussenseiten, ebenfalls gemalt, links die hl. Helena, rechts die hl. Dorothea mit dem Christkind, welches ihr aus einem Korbe Blumen reicht.

An dem Sockel, worauf das Kind sitzt, findet sich die erwähnte Jahreszahl.

Andere Flügelaltäre aus Bozen und Umgebung, die für das Studium der Bozner Schule noch in Betracht kommen, werden von Atz in seiner „Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg“ S. 334 noch angeführt, und zwar:

1) In S. Jacob bei Bozen.

2) Im Schlosse Ried; nach Neeb mit der Inschrift: michael pacher 1465 (also Michael Pacher), die aber vom Uebermaler von 1676 stammen soll. Dieser Altar wurde durch Ueberbacher in Bozen an Professor J. Klein in Wien verkauft.

3) In S. Jacob zu Gries.

- 4) In der Pfarrkirche } zu Mölten.
 5) In S. Georg }
 6) zu Unterrain.
 7) zu S. Valentin in Eppan.
 8) Der grosse Hochaltar in Deutschnoven.
 9) Ein Altar in S. Juliana bei Vigo in Fassa trägt nach Atz die Inschrift auf der Rückseite: „Joh. Geiger veri pastoris hoc opus completum est per pictorem Georg Artzt de busano nono die mensis augusti 1517“. Diesen Georg Artzt von Bozen finden wir ausserdem als „jörg“ artzter Maller in den Raitbüchern des Bozner Stadtarchivs von 1494—1506 erwähnt. Siehe: Vischer. Studium zur Kunstgeschichte. Seite 436 und 440—41.

Excurs IV.

Unter dem Einfluss der schwäbischen Schule stehend oder vielleicht sogar unmittelbar ihr entspringend sind unter Anderm die Malereien des grossen Flügelaltars in der Pfarrkirche von Niederlana im Etschthal zu betrachten. Den verdienstvollen Forschungen O. v. Ottenthals und O. Redlichs in den Tiroler Archiven ist es zu verdanken, dass wir jetzt den Namen des Meisters kennen, welcher wahrscheinlich diesen Flügelaltar in Auftrag erhielt und daran arbeitete, doch dürfte derselbe nur die Schnitzereien ausgeführt haben, während die Malereien entweder gar nicht von ihm begonnen oder durch spätere ersetzt wurden, da die Vorhandenen jedenfalls stilistisch in eine spätere Zeit fallen. Wir gestatten uns gleichwohl das für Tirols Kunstgeschichte immerhin wichtige Regest hier wieder abzudrücken.

1503. Aug. 18. Hans Schnatterpeck, Maler und Bürger des Rathes zu Meran, bekennt, dass der Pfarrkirchprobst von Lana bei ihm eine Tafel für den Fronaltar bestellt habe und verpflichtet sich, eine „schöne neue artige wol formirte Tafel mit gutem veinem Dukatengold verguldet auch mit guter schöner vararbeit und zeug meisterlich gemacht gemalt und zuegericht ausgedachten U. L. Frauenaltar für 1600 Gulden rhein. in 8 Jahren zu vollenden. Orig. Perg. S. Minig Swebl Bürgermeister zu Meran (nebst zwei Quittungen über Theilzahlungen von 1506 und 1508).

(Mittheilungen der dritten (Archiv) Section der k. k. C.-C. etc. 4 Heft. Archivberichte aus Tirol von F. v. Ottenthal und O. Redlich. Wien 1888. p. 232—33, n. 1180).

Der Flügelaltar dürfte der grösste, in Tirol existirende, sein und dem von S. Wolfgang an Umfang nur wenig nachgeben, obwohl er nicht wie dieser vier, sondern nur zwei Flügel hat. Be-

trachten wir diesmal zunächst die Schnitzereien an demselben, welche sich im Schrein, an den Innenseiten der Flügel, am Sockel und an dem prächtigen durchbrochenen, spätgothischen Aufsatz finden. Sie gehören zum Reichsten, was Tirol in dieser Beziehung besitzt. Zumal die Schnitzereien im Schrein sind in einer des Michael Pacher würdigen Meisterschaft der Technik ausgeführt, was wohl auch Veranlassung war, dass man sie seiner Schule zuschrieb. Jedenfalls stehen sie unter dem Einfluss seiner Kunst und scheint der Meister derselben einen Wettstreit mit jenem aufgenommen zu haben. Dabei aber sind sie doch stilistisch schon wesentlich verschieden von M. Pachers Schnitzereien.

Besonders reich und kunstvoll sind die Schnitzereien im Schrein selbst, sowie am Aufsatz. In ersterem sind durch reichverzierte Pfeiler und Fialen, sowie durchbrochene Baldachine je drei Nischen in zwei Reihen übereinander hergestellt und mit Figuren ausgefüllt. In der unteren Mittelnische ist Gottvater sitzend mit dem Leichnam Christi auf dem Schoos dargestellt, ein eigenthümlicher, und wie mir scheint seltener, Ersatz für eine Pietà. In den Seitennischen rechts und links von der Gruppe stehen Petrus und Paulus, grossartige Gestalten mit reichem, noch theilweise brüchigen aber doch schon breitem und weicher als im 15. Jahrhundert behandelten Faltenwurf, der jedoch die Stellungen der Figuren etwas unklar macht. Besonders charaktervoll sind die bärtigen, männlichernsten Köpfe der beiden Apostel sowohl wie der Mittelfiguren. Auf den Pfeilerabsätzen zu beiden Seiten der Mittelgruppe sind zwei niedliche Engel in langen Gewändern, mit Kreuz und Martersäule, während die kleine Gestalt des segnenden Heiland mit der Kreuzfahne zu Füßen der Gruppe ein modernes Produkt ist, welches dieselbe zum Theil unliebsam verdeckt. Die obere Mittelnische nimmt die knieende Madonna ein, welcher von Christus und Gottvater die Krone aufs Haupt gesetzt wird, während im Hintergrund auf erhöhten Sockeln zu beiden Seiten der Gruppe zwei liebliche Engel in langen Gewändern musizieren. In den Seitennischen sitzen, rechts von der Mittelgruppe (links für den Beschauer), Anna selbdritt, links (beziehungsweise rechts) die heilige Katharina mit dem zerbrochenen Rad auf dem Schoos, das Schwert auf den Boden stützend. Annas ältlicher Kopf gibt trefflich den Ausdruck mütterlicher Besorgtheit wieder, äusserst anmuthig sind die beiden kleinen, mit einander spielenden Kinder auf ihrem Schoos.

An den inneren Seitenwänden des Kastens sind ferner je zwei senkrechtlaufende Hohlkehlen nebeneinander angebracht, wovon die inneren, gegen die Rückwand hin, zwischen astartig gedrehtem Masswerk mit Konsolen je zwei kleine Figuren von Kirchenvätern über einander enthalten, während die äusseren Hohlkehlen von je vier kleinen weiblichen Heiligen auf Konsolen, unter zierlichen durchbrochenen Baldachinen, ausgefüllt sind.

An den Innenseiten der Flügel sind in Relief vier Szenen aus dem Marienleben dargestellt. Links (vom Beschauer) oben die Verkündigung, unten die Beschneidung, rechts oben die Anbetung der Hirten, unten die der Könige.

Auch diese Figuren zeigen ausdrucksvolle, zum Theil realistisch behandelte Köpfehen, im Faltenwurf macht sich auch hier der Pachersche Nachklang bemerklich. Die Kompositionen sind trefflich. Die Reliefs am linken Flügel sind feiner durchgeführt und zeigen dieselbe Hand, wie die Schnitzereien im Kasten, wogegen die Reliefs am rechten Flügel etwas derber und trockner behandelt sind und nur aus der Werkstatt des Meisters Schnatterpeck stammen dürften.

Sehr kunstvoll ist auch der in fünf, durchbrochene, nach der Mitte zu stets höher ansteigende Fialen getheilte Aufsatz. In diesen, auf zarten Pfeilergruppen sich erhebenden Fialen stehen neun Figuren auf Pfeilersockeln, von Masswerkbaldachinen überdacht, und zwar in den äussersten Fialen Maria und Johannes, in Anbetung knieend, in den inneren Fialenpaaren je zwei wunderschöne Engel in Chorgewändern über einander und in der Mittelfiale zu unterst, aber höher als die Seitenfiguren, Christus als Weltrichter in einer Mandorla, die aus zweigartigem Masswerk gebildet wird, das sich aus dem Kielbogen der Masswerkeinrahmung im Kasten entwickelt. Darüber befindet sich die Gestalt der hl. Barbara, mit Schwert und Messkelch und zu oberst das Brustbild Gottvaters.

Der Sockel ist, auch in seinen Statuen, erneuert. Die Aussen-seiten der Flügel sind, wie gewöhnlich, mit Gemälden geschmückt, welche Szenen aus der Passion Christi vorführen. Auf dem linken Flügel ist oben Christus auf dem Oelberg, unten seine Geisselung, auf dem rechten Flügel oben Kaiphas, unten die Kreuztragung dargestellt.

1) Christus auf dem Oelberg. Christus kniet in der Mitte in blaugrauem Gewand, vor ihm ragt rechts mit auf die

Hand gestütztem Kopfe (wie in Dürers grosser Holzschnitzpassion) der Evangelist Johannes in blaskirschrothem Gewand, links Petrus in blaugrauem Gewand. Hinten links sieht man die Häscher nahen, rechts schwebt in weissem Gewand der Engel zu Christus herab.

2) Geisselung Christi. Christus, eine kräftige Gestalt, steht in der Mitte, an die Säule gebunden; sein Lententuch ist weiss, mit bläulichen Schatten. Links steht ein Knecht, in gelben, oben geschlitzten Beinlingen, während ein weisses Hemd mit grauen Schatten seinen Oberleib bedeckt. Er setzt den linken Fuss auf Christi Bein, dessen Lententuch er von hinten packt, während er auf dem rechten Standbein kräftig steht und die Ruthe zum Streich geschwungen hat. Hinter ihm stehen zwei Juden, der eine bärtig, in langem blaugrauem Kaftan mit Pelzkragen und blauschwarzer Mütze, der andre mit breitem, bartlosen Gesicht und mattrothem Gewand. Weiter hinten links steht vor einem Haus ein Dritter in preussischblauem Gewand, sowie auf der rechten Seite ein vierter Zuschauer. Rechts hinter Christus schaut ein jugendlicher Henker mit Locken, weisser Mütze und lichtkirschrothem Gewand höhnisch über die Schulter. Ein dritter, in grünem Wams schwingt die Geissel. Ein vierter kniet im Vordergrund und macht seine Geissel zurecht.

3) Christus vor Kaiphas. Christus steht in blaugrauem Gewande vor Kaiphas, dieser redet ihn zornig an, ebenso beschimpft ihn im Vordergrund rechts ein zweiter Jude, in rothem Gewand. Links im Vordergrund steht ein Scherge.

4) Kreuztragung. Christus in blaugrauem Gewand ist in der Mitte des Bildes, das Gesicht voll edlen Seelenschmerzes dem Beschauer zuwendend, halb zusammensinkend. Vor ihm, dem Beschauer den Rücken zuwendend, steht ein spottender Knabe in schachbrettartig gemusterter Kleidung. Ein Soldat mit weissen Beinlingen und lichtkirschrothem Wams setzt den linken Fuss auf Christus und reisst ihn am Strick. Ein Schächer mit nacktem Oberkörper und dunkelblauen Hosen schreitet ganz rechts am Rande des Bildes einher. Weiter hinten verspottet ein alter Mann in grünem Gewand Christus, auf den Schächer hinzeigend. Andres Volk ist noch weiter hinten sichtbar.

Links im Vordergrund kniet, in kirschrothem Gewand mit weissem Kopftuch die heilige Veronica, das Schweisstuch haltend. Weiter zurück sieht man hinter dem Kreuzstamm den Kopf des Nicodemus, welcher Christus hilft. Dahinter steht betend Maria, in preussischblauem Kleide und weissem Kopftuch

mit bläulichen Schatten, ihr zur Seite, sie tröstend, Johannes, daneben haut ein Mann in grünem Gewand auf Christus ein. Im Hintergrund rechts sieht man Buschwerk, links das Stadthor.

In diesen Gemälden herrscht ein entschieden kühler, grauer Gesamttton; in den Gewändern herrscht das Blaugrau entschieden vor, die Localfarben sind sehr gedämpft, dabei trennen sich die schwärzlichen Schatten der langgeschwungenen, feinen, vielfach parallel laufenden Gewandfalten scharf ab von den lichterem Theilen. Das eckige Geknitter des 15. Jahrhunderts ist nicht mehr vorhanden, nur dürerische Hackenfalten kommen vor. Trotz der oben erwähnten Eigenthümlichkeiten ist der Faltenwurf im Ganzen natürlich und frei behandelt. Auch die Zeichnung und Modellirung der Figuren ist trefflich, die Hände eher breit und starkfingrig. Die durchwegs von weissen, bis dicht in die Augen fallenden Kopftüchern verhüllten Frauen zeigen kleine, etwas zusammengedrückte Augen, lange, gerade herablaufende Nasen mit etwas vortretenden Spitzen, Veronica insbesondere öffnet den kleinen Mund mit starkgewellt emporgezogener Oberlippe und kurzer, feiner Unterlippe ganz in derselben Weise, wie die hl. Magdalena am Fusse des Kreuzesstammes auf dem Bilde der Kreuzigung von Hans Schäubelin, welches sich im germanischen Museum der Galerie zu Nürnberg befindet. In der That erinnern alle Eigenschaften dieser Gemälde so sehr an Schäubelin, dass wir fast versucht wären, sie ihm selbst zuzuschreiben. Jedenfalls dürften sie unter seinem directen Einfluss stehen und bilden so eines der zahlreichen Beispiele von dem Eindringen nicht bloss schwäbischer Einwirkungen sondern geradezu schwäbischer Kunst in Tirol. Jedenfalls können diese Gemälde nicht von Hans Schnatterpeck, oder doch nicht aus der Zeit sein, da er den Altar ausführte, sondern müssen etwa gegen 1520 entstanden sein. Bekanntlich bildeten sich durch Maximilians Anstoss die regsten Beziehungen süddeutscher Maler zu Tirol aus, die aber auch noch nach seinem Tode fortdauerten, wie die von Meister Wilhelm aus Schwaben in den zwanziger Jahren ausgeführten Wandgemälde im Kreuzgang des Franziscaner Klosters zu Schwaz, sowie Bernhard Striegels Anwesenheit und Thätigkeit in Tirol in den Jahren 1521 und 1525 bezeugen.

In der Spitalkirche zu Meran befindet sich ferner ein Flügelaltar, dessen Aussengemälde vier Szenen aus der Passion, Oelberg, Dornenkrönung, Geisselung, Kreuztragung zum Gegenstand haben und in Komposition und Zeichnung manches Verwandte mit den Malereien des Altars in Niederlana haben,

während das Kolorit durch Uebermalung verdorben ist. Auch hier trifft es sich wieder, dass die Schnitzerei im Schrein, Ausgiessung des hl. Geistes, sowie die Schnitzreliefs an den Innenseiten der Flügel, Verkündigung, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, Beschneidung einen älteren Charakter mit noch brüchigem Faltenwurf zeigen, als die Malereien.

Excurs V.

Im Anschluss an den Meister M. R. (Marx Reichlich?) können wir uns nicht versagen, hier noch eines Gemäldecyclus Erwähnung zu thun, der sich im Museum zu Salzburg befindet und welcher uns vor mehreren Jahren lebhaft an die Gemälde des Meisters M. R. in Schleissheim erinnerte, ohne dass wir damals schon wussten, dass M. R. sich Maler und Bürger von Salzburg nannte. Leider hatten wir seither noch nicht wieder Gelegenheit, unseren ersten Eindruck dieser Gemälde zu überprüfen, sowie mit den muthmasslichen übrigen Werken des genannten Meisters zu vergleichen. Die Salzburger Gemälde stammen aus dem S. Petersstifte daselbst und stellen auf acht Holztafeln folgende Gegenstände dar:

- 1) Ausweisung Joachim aus dem Tempel.
- 2) Joachim und Anna vor der goldenen Pforte.
- 3) Tempelgang Mariens.
- 4) Die Heimsuchung.
- 5) Kindermord in Betlehem.
- 6) Christus als Knabe im Tempel lehrend.
- 7) Das Passahfest.
- 8) Christus von den Frauen Abschied nehmend.

Nach meinen kurzen Notizen über diese Gemälde sind die Gestalten darauf zum Theil etwas schlank, zeigen mehrfach kühne Verkürzungen und Bewegungen, ohne dass diese doch besonders lebhaft wären. Dies, sowie die perspektivischen Hallen- und Strassenansichten, gemahnten mich an M. R., wie besonders auch die tiefe, kräftige Färbung, sowie die kräftigen Lichter und Reflexe an den reichen, nicht mehr brüchigen Gewändern. Allerdings kommt es mir zugleich in der Erinnerung vor, als wären sie noch etwas später als die Gemälde in Schleissheim anzusetzen, welche doch zu den jüngsten Gemälden des M. R. gehören, die wir kennen. Er müsste demnach, falls die genannten Salzburger Bilder wirklich von ihm herrühren sollten, nach seinem Aufenthalt in Bozen, welcher dem Anschein nach mindestens bis 1516 dauerte, noch einmal in Salzburg sich aufgehalten (oder aber die Bilder

dorthin versandt) haben. Doch wollen wir vorläufig, wie gesagt, keineswegs fest aussprechen, dass die Salzburger Gemälde wirklich von demselben Meister sein, welcher die erwähnten Schleissheimer Bilder mit seinem Monogramm M. R. bezeichnet hat; immerhin scheint uns diese Frage aber einer Anregung und weiteren Untersuchung werth, da selbst nur ein Schuleinfluss des Meisters M. R. in Salzburg für die Kenntnis der Beziehungen zwischen tirolischer und salzburgischer Kunst im 16. Jahrhundert nicht unwichtig wäre.

Excurs VI.

Ueber das Leben dieses Malers sind uns ausserdem noch folgende Nachrichten bekannt geworden:

1) Aus den Gerichtsarchiven von Sterzing. Verfachbuch d. a. 1518, Seite 56 geht hervor, dass er und Dorothea Andrian Strassers Hausfrau gegenüber Wilhelm Goldwurm, Stadtschreiber von Sterzing um 2 fl. auf alle Rechte verzichteten, welche sie auf eine von Michl Rabers Erben und seiner Wittwe gekaufte Behausung hatten. (Mittheilung von Custos K. Fischnaler.)

2) in einer a. 1523 von Ulrich Strobl (zu Albeins im Stadtgericht Brixen gessen) ausgestellten Urkunde kommt unter den Zeugen ein Meister Andre Haller, Maler und Bürger zu Brixen vor. (Mittheilung von Dr. Osw. v. Zingerle.)

Atz gibt an, dass nach Sinnacher Andrea Haller im Jahre 1513 auch einen Flügelaltar für Dürnholz im Sarnthal hergestellt habe, welcher nach Atz (Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg S. 333) jetzt wahrscheinlich bei Herrn Franz von Zallinger in Bozen sich befindet, da dieser einen Flügelaltar aus Dürnholz erworben hat. Nach den Mittheilungen für christliche Kunst. Neue F. 1. 1867 p. 24 trägt aber der Altar von Dürnholz die Unterschrift: A. D. 1513 Jahr am Sonntag vor Bartholomeus ist dieses Werk geschnitzt und gemacht worden durch Geifner. Ein Wolfgang Haller nennt sich sodann als Verfertiger des Flügelaltars in Heiligenblut in Kärnten, vom Jahre 1520. Atz vermuthet, dass dieser Wolfgang Haller ebenfalls ein Brixner sei. (Mittheilungen der k. k. C.-C. 1880.)

Excurs VII.

Nicht unbeachtet darf bleiben, dass an einem Flügelaltar der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing, an dessen Schmalseite sich die Inschrift findet: das Werch hat gemacht meister matheis stöberl 1509, am rechten Ecksockel die Figur des hl. Erasmus dar-

gestellt ist, welche in der Stellung, wie in der Grundfarbe der Gewänder, weiss und grün, fast genau mit dem oben geschilderten hl. Erasmus vom Jahre 1522 übereinstimmt, welchen wir dem A. Haller zuschreiben. Doch ist die coloristische Haltung beider Gemälde durchaus verschieden, Stöberls Farbentöne sind mehr blass, kühl und gedämpft und weisen auf oberdeutsche Schulung hin, bei Haller ist der Ton warm und tief. Von weniger Belang ist, dass bei Stöberl die Umrahmung gothisch, bei Haller schon Renaissance ist. Da nun der hl. Erasmus, den wir dem Haller zuschreiben, wegen der gänzlich verschiedenen Farbenstimmung unmöglich von Stöberl sein kann, so erklärt sich die sonstige Uebereinstimmung nur dadurch, dass Haller eine Figur des Stöberl verwerthete, was in früheren Zeiten oft vorkam, ohne dass man wahrscheinlich ein Plagiat darin sah.
