

Über die
Wandgemälde der St. Vigiliuskapelle
des
Schlosses Weineck bei Bozen
und
einige verwandte Werke südtirolischer Malerei
von
Hans Semper.
(Mit 6 Tafeln).

An den roten, von herrlichem Grün bekrönten Porphyrhängen des linken Etschufers, östlich von Bozen, führt ein nicht sehr steiler Weg an Stationskapellen mit drastischen, polychromierten Holzgruppen der Leiden Christi zu dem Kalvarienberg empor, vor dessen barocker Kuppelkirche eine breite Terrasse einen herrlichen Ausblick auf Bozen sowie auf das Etschtal gewährt. Von da führt ein Pfad wieder in entgegengesetzter nördlicher Richtung an den drei mächtigen Kreuzen mit Christus und den Schächern vorbei zunächst zu einer einladenden kleinen Bauernwirtschaft, wo man nach köstlichem Labetrunk sich den Schlüssel zu der unmittelbar darüber auf einem Felskegel thronenden S. Vigiliuskapelle geben läßt.

Es ist die alte Burgkapelle des Schlosses Weineck, dessen Grundmauern weiter oben aufragen. Dasselbe hatte einst die vom Süden längs der Etsch gegen Bozen hin führende Straße zu überwachen, welche durch ein Tor, das sogenannte „Bozner Klausl“, das mit der Kirche durch eine Mauer verbunden war, abgesperrt werden konnte. Eine Urkunde vom Jahre 1346 gibt Zeugnis davon, daß noch im 14. Jahrhundert von dieser Burg als Rest ein sogenannter Burgstall erhalten blieb, nachdem dieselbe im Jahre 1292 von Meinhard II. gebrochen worden war¹⁾.

¹⁾ Diese geschichtlichen Angaben sind einem Aufsatz im „Kunstfreund“ vom J. 1893, S. 33 f. entnommen, wo hierüber Ausführliches mitgeteilt wird. Es sind dort auch die Abbildungen der Fassade, des Grundrisses und Durchschnittes zu sehen.

Die Kapelle, über welche die älteste bekannte Nachricht aus dem Jahre 1275 stammt, besteht in einem einfachen, oblongen Saal von etwas verschobenem Grundriß, dessen romanische Anlage, obwohl das außen roh verputzte Bruchsteinwerk der Mauern weder Sockel noch Gesimse aufweist, durch die halbrunde gewölbte Chorapsis bezeichnet wird, die sich in ganzer Breite des Schiffes durch einen Triumphbogen gegen dasselbe öffnet.

Das Schiff war früher ohne Zweifel durch eine flache Holzdecke, vielleicht mit offenem Dachstuhl bedeckt. Der Innenraum mißt im Lichten vom Eingang bis zum Schluß der Apsis zirka 13 Meter, in der ungleichen Breite zirka 5 Meter. Das Licht scheint diesem Raum ursprünglich nur spärlich durch die Rundfenster in der Chorapsis zugeführt worden zu sein, welche innerhalb ihres Rahmens mit einem Rundbogenfries geschmückt sind. Jedenfalls waren diese Rundfenster schon vorhanden, als die Malereien der Apsis ausgeführt wurden, wie die Anordnung derselben zeigt ¹⁾. Dagegen wurden die Seitenfenster an der Nord- und Südseite des Schiffes erst später durchgebrochen, wobei die an den betreffenden Stellen befindlichen Wandgemälde zerstört wurden. Wahrscheinlich geschah dies gleichzeitig mit der Umgestaltung der Vigiliuskapelle zu einer Wohnung für den Meßner, der um 1680 weiter unten erbauten Kalvarienbergkapelle. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die alten Fassaden und Seitenmauern der Vigiliuskapelle um ein Stockwerk erhöht, in welchem Kammern eingerichtet wurden, deren Fußbodentrassen rücksichtslos durch die Gemäldeflächen des Schiffes gezogen wurden. Zugleich wurde letzteres als Stadel und die durch eine eingezogene Mauer davon getrennte Apsis als Pferdestall eingerichtet. Lange bevor dies geschah, war aber auch das ursprüngliche Portal umgebaut worden, indem dasselbe jetzt spitzbogig ist, während

¹⁾ Daß die Beleuchtung der Kapelle nur durch das offene Portal stattfand, wie im „Kunstfreund“ 1893 angegeben wird, ist demnach nicht richtig.

die Anlage der Kirche noch der romanischen Bauperiode angehört¹⁾.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde sodann die Kapelle mit einem kleinen dicht daneben stehenden Wehrturm durch einen Ausbau verbunden, welchen sich ein Einsiedler „mit Hilfe und Beisteuer frommer Leute als Wohnung aufgeführt“ hatte, wie aus einer Inschrift an der Front der Klausur hervorgeht, die sich unter einem Freskobild des thronenden hl. Bischofs Vigilus daselbst befindet. Wie ich schon früher feststellte²⁾, weist der Stil dieses Gemäldes auf die Mitte des 15. Jahrhunderts und zwar auf die Brixner Schule dieser Zeit hin und in der Tat hat sich nachträglich auch herausgestellt, daß das Datum der Inschrift diese Zeitbestimmung bestätigt. Demzufolge bezieht sich der Ablaß von 1446, über welchen Neeb (nach Kunstfr. 1893, S. 34) berichtet, unzweifelhaft auf die für die Erbauung dieser Klausur gesammelten Gelder.

Daß die Gemälde, welche die Vigiluskapelle selbst außen und innen schmücken, aus Gründen des Stiles jedenfalls um mehrere Jahrzehnte älter sein müssen, als das Gemälde des hl. Vigilus an der angebauten Einsiedlerklausur, habe ich schon im Jahrgang 1894 dieser Zeitschrift festgestellt, wo-

¹⁾ Siehe die Abbildung der Fassade im „Kunstfreund“ 1893, S. 34, Fig. 2, wo der Umriß der alten, bemalten Giebelwand noch deutlich sich von dem später ausgeführten Oberbau abgrenzt. Auch ist daraus ersichtlich, daß das spitzbogige Portal jedenfalls vor Ausführung der Fresken hergestellt wurde, da es von denselben umrahmt ist.

²⁾ Im Jahrgang 1894 dieser Zeitschrift, S. 378 f. Die Inschrift lautet: „Dise Klavse gewet bruder Stephan Hagkel in dem namen des allmächtigen Gottes und zu den eren des heiligen Hern sanct Vigilen mit Hilfe vnd stewr fromer Lawt. A. d. MCCCCLX.“

Der Verfasser des Aufsatzes im „Kunstfreund“ 1893 hatte damals das Datum 1400 gelesen, und darauf hin die Erbauung der Klausur und die Herstellung des Bildes in diese Zeit verlegt. Aus Stilgründen bezweifelte ich die Richtigkeit in der Lesung des Datums und nach einer Notiz im „Kunstfreund“ von 1895, S. 40 hat es sich nun herausgestellt, daß die Jahreszahl „unzweifelhaft MCCCCL“ zu lesen ist.

bei ich zugleich eine eingehendere Besprechung der Ersteren ankündigte.

Indem ich eine solche hiemit nun unternehme, muß ich sogleich, in Bestätigung meiner früheren Angabe, vorausschicken, daß diese Fresken in der Tat noch in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zu verlegen sind.

Zunächst ist festzustellen, daß ehe die zu besprechenden Wandgemälde ausgeführt wurden, die Fassade (und vermutlich auch das Innere) bereits mit solchen geschmückt war, wie sich daraus ergibt, daß an einer Stelle an der linken Fassadenmauer neben dem Portal die Mörtelschichte, auf der die späteren Fresken aufgetragen sind, abgefallen und eine ältere Mörtelschichte mit Farbenresten zutage getreten ist, welche allerdings zu gering sind, um den Stil dieser früheren Gemälde, welche vielleicht noch aus der Erbauungszeit der Kapelle stammten, also noch romanisch waren, festzustellen.

Die über dieser älteren Schichte befindlichen Malereien, von denen gegenwärtig noch ziemlich bedeutende, wenn auch vielfach beschädigte und verblaßte Überreste an der Fassade der alten Kirche zu sehen sind und durch ihre Anordnung das alte Giebfeld unter der später darüber aufgemauerten neuen Giebelwand noch deutlich erkennen lassen, werden von breiten Ornamentbändern eingefast und abgeteilt, welche genau denselben Charakter zeigen, wie ein die Portalleibung umziehendes Band. Daraus geht mit Sicherheit hervor, daß Letzteres gleichzeitig mit den Fassadenmalereien ausgeführt wurde und daß demnach das Portal in seiner gegenwärtigen, spitzbogigen Gestalt schon vorhanden war, als die dasselbe umgebenden Malereien hergestellt wurden. Diese Bandstreifen zeigen eine geometrische und musivische Musterung, wie sie der Grundlage nach in verwandter Weise in Italien schon seit Cimabue im 13. Jahrhundert (Oberkirche in Assisi) und sodann bei Giotto und seiner Schule, sowie in der oberitalienischen Malerei des 14. Jahrhunderts üblich war. Diese Ornamentbänder an der Fassade der St. Vigiliuskapelle sind in der Weise gegliedert, daß von äußeren weißen Streifen abwechselnd längliche, vier-

eckige und kreisrunde farbige Felder eingerahmt sind, die von den weißen Randstreifen wieder durch abwechselnd grüne und gelbe Umrisslinien abgegrenzt sind.

Die länglichen Felder zeigen auf weißem Grund geometrisch geordnete Dreiecke und Sechsecke in Rosa und Rotbraun, durch welche Mosaikeinlagen nach Art des Opus Alexandrinum nachgeahmt werden. Die kreisrunden Felder sind mit gelben Rosetten auf rotbraunem Grund, die viereckigen Felder mit rotbraunen Füllungen geschmückt.

Ganz ähnlich angeordnete Bandumrahmungen sehen wir an Giottos Fresken in der Capella Bardi in S. Croce zu Florenz, sowie an den Fresken des nämlichen Künstlers an der Madonna dell' Arena zu Padua, ebenso wohl aber auch an den von Altichieri von Verona und Jacobo d'Avanzo ausgeführten Fresken im Oratorio di S. Giorgio in Padua.

Da nun andererseits an den von italienischen Einflüssen unberührten Wandmalereien der nördlichen Länder (wie z. B. in Ramersdorf) sich weder ähnliche Ornamente finden, noch überhaupt eine der italienischen verwandte Anordnung der Bilder, als gewissermaßen von breiten Borten eingefasster Wandteppiche, vorkommt, so können wir mit Sicherheit annehmen, daß diese Art der Umrahmung der Fresken an der Fassade der Vigiliuskapelle auf unmittelbare Übertragung aus der italienischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zurückzuführen sei. Wie wir sehen werden, läßt sich dieser italienische Einfluß aber auch in den Figurendarstellungen der Wandgemälde an der Außenseite (und im Innern) der Vigiliuskapelle erkennen.

Auf der linken Außenseite des Portals sieht man ein in den unteren Partien zerstörtes Gemälde, welches den hl. Martin darstellt, wie er einen Teil seines Mantels mit dem Schwert abschneidet und ihn einem Bettler gibt, um damit seine Blöße zu decken. Der Heilige, dessen untere Teile fehlen, stand aufrecht zu Fuß da; auch von seinem fast gänzlich zerstörten Kopf ist nur noch der zarte, rosige Fleischton des Gesichtes, sowie das hellblonde, lockige Haar sichtbar. Ferner sind seine

ziemlich derb gezeichneten Hände, sowie der rotbraune Mantel und sein ockerfarbenes Untergewand noch teilweise erhalten. Vor ihm kniet der halbnackte Bettler, dessen jugendliches, rosiges Gesicht in Dreiviertelprofil von einem lichtgrünen Kopftuch eingerahmt ist. Mit der Rechten hält er den Mantelzipfel, den der Heilige eben abschneidet. Ein Baum mit ockergelbem Stamm und rundlicher jetzt farbloser Krone deutet an, daß der Vorgang sich im Freien abspielt¹⁾. Der Hintergrund des Gemäldes zeigt die Pavonazettfarbe, wie sie den Hintergründen der veronesischen Wandgemälde des 14. Jahrhunderts eigen ist und welche durch Auftragen einer blauen Farbschichte über rotbrauner Grundierung entstand. An einigen Stellen unseres Gemäldes ist noch der ursprüngliche so entstandene tiefe violettblaue Ton des Grundes sichtbar, an anderen Stellen ist die blaue Farbe verschwunden und tritt der rotbraune Untergrund hervor.

Auf der anderen Seite des Portals ist die Legende dargestellt, wie der hl. Oswald seine Braut an den als Pilger gekleideten Christus übergibt. Nach der altdeutschen Oswaldlegende hatte König Oswald von England die schöne Pang, Tochter des König Aaron, entführt. Er wurde verfolgt und in der Not gelobte er jede Bitte, die in Gottes Namen an ihn gerichtet würde, zu erfüllen und blieb Sieger im Kampfe. Als Oswald feierliche Hochzeit hielt, erschien Christus als Pilger und erinnerte den König an sein Gelübde. Traurig gab dieser seine Braut hin, worauf Christus sich zu erkennen gab, beide zu keuschem Leben ermahnte und ihnen ihr Hinscheiden nach zwei Jahren verkündete²⁾.

¹⁾ Auch der Baum hat die buschige, schematisch gebildete Krone auf schlankem Stamme, wie die Bäume auf den Fresken Giotto's, z. B. auf der Flucht nach Ägypten in der Arena zu Padua (Phot. Naya 19) und seiner Schule dargestellt zu werden pflegen.

²⁾ Die richtige Deutung dieser Szene, welche dem Verfasser des Aufsatzes im „Kunstfreund“ von 1893, S. 35 noch nicht klar war, hat ein Jahr später (1894) in derselben Zeitschrift, S. 38 Al. Sporenberger gegeben.

In der Mitte des Bildes steht in Vorderansicht der hl. Oswald. Sein gekrönter und von blondem Haar umrahmter Kopf zeigt eine hohe gewölbte Stirne, etwas schmale ernstblickende Augen, eine fein gebogene längliche Nase, und ist, nach unten spitz verlaufend, mit einem blonden gegabelten Spitzbart geschmückt. Ein ausgezackter Hermelinkragen umgibt den Hals, während über sein rotockerfarbenes Gewand ein weißer Mantel mit grünlichen Schatten fällt. Nach Sporenberger¹⁾ soll diese Figur mit der großen Gestalt des hl. Oswald an dem Oswaldkirchlein in Bozen, besonders in der Kopfform genau übereinstimmen und von demselben Meister herrühren. Wir werden weiter unten sehen, daß gerade dieser Typus nicht nur ein wichtiges Merkmal für die Abhängigkeit dieser Fresken von oberitalienischen Vorbildern ist, sondern auch auf eine Verwandtschaft derselben mit andern Fresken Südtirols hinweist.

Die Braut rafft ihren violetten Mantel, unter dem das grüne Untergewand sichtbar ist, mit der Rechten auf, während derselbe zugleich ihr Oberhaupt umhüllt, das mit einer Krone geschmückt ist. Die Braut hat feine Züge, eine edle, etwas lange gerade Nase, schön gezeichnete ausdrucksvolle Augen mit dunkeln Sternen, einen kleinen Mund, ein volles rundes Kinn. Die Stirne ist breit, der Umriss ihres leise zur Seite gewendeten Antlitzes oval. Das Inkarnat ist zart, rosig, mit weißen Lichtern an der Nase und anderen Stellen des fein modellierten Gesichts.

Christus ist nicht als solcher charakterisiert, sondern mehr in der Art Gottvaters als Greis mit weißem Haupthaare und Vollbart, deren Schatten durch lichte grüne Erde weich angegeben sind. Sein Fleischton ist rötlich, die Nase gebogen. Ein weites, lichtgelbes Gewand umhüllt ihn. Er trägt einen Pilgerhut.

Die Handlung in beiden Szenen ist ruhig und gelassen, der Faltenwurf, soweit sich noch erkennen läßt, breit, natürlich und fließend, ohne zu starke Betonung des gotischen

¹⁾ „Kunstfreund“ 1894, S. 38.

Kurvenspieles, wie es der deutschen und französischen Kunst des 14. Jahrhunderts eigen war.

Über den unteren Gemälden und dem von diesen umgebenen Portal findet sich, durch Ornamentbänder der beschriebenen Art von jenen getrennt, eine zweite Reihe von Gemälden, welche die Fläche des alten Giebelfeldes gut ausfüllen. Die Scheitelfläche des Giebels nimmt die auf einem Regenbogen thronende Gestalt Gottvaters ein, über dessen roter Tunika ein erdgrüner Mantel mit weißen Lichtern in weichen, schwungvollen, doch natürlichen Falten die Schultern und den Schoß umhüllt (Fig. 1). Auch der Regenbogen, wie die ihn umgebende mandelförmige Glorie lassen jetzt bloß noch einen erdgrünen Ton der Untermalung erkennen, während sie ursprünglich wohl mehrfarbig waren. Der Grund des Gemäldes zwischen der Glorie und der Gestalt ist rotbraun. Das ehrwürdig ernste Antlitz mit gutgezeichneten, wenn auch etwas mandelförmigen Augen, großen Augäpfeln, edler gerader Nase, zeigt einen rosigen Fleischton mit grünlichem Halbschatten und rötlichbraunen Schatten, z. B. der Stirnrunzeln, während ein gelblicher mit weißen Lichtern gehöhter, lockig geringelter unten gegabelter Vollbart den majestätischen Mund umgibt und das in der Mitte gescheitelte Haupthaar, von derselben Färbung wie der Bart, in welligen Strähnen das Antlitz einrahmt¹⁾.

Auch diese Gestalt läßt sowohl in ihrem großzügigen Faltenwurf, wie in der majestätischen Ruhe der Haltung und des Ausdruckes, ebenso wie am Typus des Kopfes eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit den entsprechenden Darstellungen der italienischen und insbesondere veronesischen Malerei des 14. Jahrhunderts erkennen. Es sei in dieser Hinsicht z. B. auf die majestätische Greisengestalt am linken Pfeiler der Apsis von S. Anastasia in Verona, hingewiesen.

¹⁾ Die hier beigegefügte Zeichnung des Herrn Bachlechner gibt allerdings nur eine skizzenhafte, keineswegs genaue Gesamtvorstellung dieser Gestalt, deren Faltenwurf in Wirklichkeit klarere, größere Motive zeigt, während auch das Antlitz tatsächlich edlere Formen, das Haar eine schwungvollere Behandlung kundgibt.

Noch ist in Bezug auf die Greisengestalt an der Vigiliuskirche zu erwähnen, daß dieselbe in der Rechten die Weltkugel hält und auf den Schoß stützt, während sie mit der Linken ein Spruchband zu dem unter ihm stehenden Christus hinabreicht. Letzterer, mit den Wundmalen an dem entblößten Körper, der nur mit einem Mantel über den Schultern bekleidet ist, steht neben Maria (mit dem Kind auf dem Arme!) am Schmerzenslager eines kranken Ritters. Von Maria ist nur noch der liebliche Kopf mit hochgewölbter Stirn, eine Hand, womit sie den Fuß des Kindes stützt, ein Teil des weißen, mit Goldborten (Ocker) eingefassten Kleides, sowie des blauen Mantels sichtbar. Ihr Kind ist am Oberkörper entblößt, während die Beine von einem Hemdchen umhüllt sind, in der Art, wie Altichieri und seine unmittelbare Schule das Christuskind darstellten, während schon Stefano da Zevio es ganz nackt darzustellen pflegte. Hinter und über der Madonna ragt, von einem weißen Kopftuch umhüllt, das etwas größer gebildete, ernstblickende Antlitz der hl. Anna in Vorderansicht auf.

Sie trägt ein violettes Gewand und faßt Maria am Arm, während sie dieselbe gleichzeitig als Kind auf dem andern Arme trägt. Ganz rechts neben dieser Gruppe sind drei Wappenschilder nebeneinander auf grünem Grunde dargestellt. Das eine läßt noch eine weiße Mauer mit Zinnen auf rothem Grunde erkennen, die anderen beiden sind verblaßt.

Der kranke Edelmann, für dessen Seelenheil die eben beschriebenen heiligen Gestalten der rechten Seite bei Gottvater ihre Fürbitte einlegen, liegt unter letzterem, über dem Portal, auf einem Bett. Die Gestalt des Edelmannes ist stark beschädigt; ein Eisenhut bedeckt seinen Kopf; seinen Unterleib umhüllt eine rotviolette Decke; er hebt die inbrünstig gefalteten, mageren Hände zu Gott empor.

Auf der linken Seite des Giebelfeldes stehen endlich noch zwei heilige Gestalten; zunächst eine weibliche Heilige in hellrotem Kleid und dunkelrotem, gelbgefüttertem Mantel, der über den Kopf gezogen ist. Die rechte Hand mit schlanken Fingern legt sie auf die Brust, mit der andern hält sie ein

Spruchband zu Gott empor. Ihr volles Gesicht ist halb verwischt.

Hinter ihr zu äußerst links steht die Gestalt des hl. Bischofs Vigilius, in weißem, gelblich schattiertem Untergewand (Albula), dunkelgrünem Meßgewand und schwarzer Stola, mit weißen Handschuhen und hoher, weißer, edelsteinbesetzter Inful. Er hat ein volles, rötliches Gesicht. Mit der Rechten trägt er den Krummstab auf der Schulter, mit der Linken hält er gleichfalls ein Spruchband zu Gott empor. Hinter ihm, in dem stumpfen Winkel, welcher von dem senkrecht das Gemälde einfaßenden Ornamentband und dem schräg aufsteigenden des Giebels gebildet wird, sind wiederum drei Wappenschilde, dießmal übereinander angebracht. Der oberste, kleine Schild, der auf der rechten Oberkante des mittleren Schildes aufsteht, zeigt ein oberes, die ganze Breite des Schildes einnehmendes Feld mit einer weißen Zinnenmauer, die sich von rotem Grund abhebt, während der untere Teil des Schildes in zwei Felder geteilt ist, wovon das linke rot, das rechte jetzt grün ist. Dieser Schild, wie der darunter befindliche größere hebt sich von einer grünen, eingerahmten Fläche ab. Der zweite, mittlere Schild ist in sechs Felder geteilt, von denen das erste, vierte und fünfte weiß, das zweite, dritte und sechste rot ist.

Dieselbe Einteilung und Färbung zeigt der dritte, kleinere Schild unter dem vorigen. Die beiden unteren gleichen Schilde stellen das Wappen der Grafen von Weineck aus Malans bei Chur dar, während der erste Schild auf der rechten Seite des Giebelfeldes das Wappen der Herren von Weineck aus Bozen vorführt ¹⁾. Wahrscheinlich dürfte auch das oberste kleine Wappen der linken Giebelseite das der Bozner Linie der Herren von Weineck darstellen, obwohl das dritte, grüne Feld dazu nicht stimmt. Möglicherweise ist dasselbe nur durch Verwitterung der roten Deckfarbe und das Sichtbarwerden der grünen Unter-malung entstanden. Später schlossen beide Linien der Herren von

¹⁾ Siehe Mayrhofen: „Genealogie des tirolischen Adels“, VII. Bd. Erlöschene Geschlechter. V. Abt. n. 76. (Handschrift des Ferdinandeum).

Weineck einen Freundschaftsvertrag und thaten ihre Wappen zusammen. Hans von Wineck der Bozner Linie, welcher seit 1380 urkundlich erwähnt wird und 1421 starb, besaß bereits das vereinigte Wappen.

Aus der Zeit des Beginnes der Vereinigung dürften auch die Malereien der hl. Vigiliuskapelle stammen, da an derselben wenigstens die Wappen beider Linien zusammengestellt sind.

Die Bilder der beiden Opfer um Gotteswillen zu beiden Seiten des Portals, die Darstellung des kranken Ritters darüber, sowie die Wappen derer von Wineck an der Fassade, legen die Vermutung sehr nahe, daß die Gemälde in Folge eines Gelübdes des Hans von Wineck, das er bei einer Krankheit oder auf seinem Todtenbett ablegte, ausgeführt worden seien. Und zwar wird sich im weiteren Verlauf dieser Studie ein Anhaltspunkt ergeben, welcher es als wahrscheinlich erscheinen läßt, daß die Gemälde in Folge einer Stiftung des Herrn von Wineck bei seinem Tode, also um 1421, ausgeführt wurden.

Im Innern war das Schiff der Kirche auf beiden Seiten mit Fresken in zwei Reihen übereinander bedeckt, von denen jetzt nur noch Bruchstücke, diese aber zum Teil noch in ihrer ursprünglichen Schönheit und unberührt von späteren Händen, erhalten sind. Die Fresken im Innern der Kirche dürften zwar gleichzeitig mit denen der Fassade, aber doch von einer anderen Hand ausgeführt worden sein, indem sich in ihnen ein gewisser individualisierender Zug in höherem Maße geltend macht als ihn die Außenfresken, wenigstens jetzt noch erkennen lassen.

Auf der Wand links vom Eintretenden, der Evangelien-seite, befanden sich ursprünglich 12 Bilder aus der Legende des hl. Vigilius, auf der rechten, Epistelseite, ebensoviele Darstellungen aus dem Leben Marias.

Beginnen wir mit der Besichtigung der linken Seite.

1. Das erste Bild der unteren Reihe, zunächst der Türe zeigt die Aufsammlung der Reliquien der drei Nons-

berger Martyrer, Sisinnius, Martyrius und Alexander durch den hl. Vigilius.

Nach der Legende traten Erstere zur Zeit, als der hl. Vigilius in Trient Bischof war, in dem damals noch heidnischen Nonsberg als Missionäre auf und erlitten in Folge ihres Bekehrungseifers kurz nach einander den Märtyrertod. Ihr Verhängnis ereilte sie, als sie in der Nähe von Cles bei einem Erntelustrationsfest am 29. Mai 397 einen Neubekehrten von der Teilnahme daran zurückhalten wollten und sie selbst sich weigerten, heidnische Opfer zu bringen.

Der hl. Vigilius sammelte ihre Gebeine und ließ über einen Teil derselben eine Kirche bauen ¹⁾, während er andere Teile davon an den Bischof Simplicianus von Mailand, an den hl. Chrysostomus, Bischof von Konstantinopel, sowie an den hl. Gaudentius, Bischof von Brescia, als Reliquien verschenkte ²⁾.

Das Gemälde, welches die erwähnte Szene darstellt, ist teilweise zerstört, läßt aber doch die Gestalt des hl. Vigilius und den Vorgang noch deutlich erkennen ³⁾. Er steht vorgebeugt vor drei vor ihm liegenden Skeletten und hält in der Linken einen mit Nimbus versehenen Schädel, während er mit der andern eben einen Knochen aufgelesen hat. Sein Kopf in Profil ist noch gut erhalten und zeigt eine gerade, mit der Stirne fast in einer Flucht fortlaufende, über die feingeschnittene Oberlippe etwas herabhängende Nase; das spitze Kinn tritt stark hervor. Das Auge ist fromm gesenkt. Sein blondes, lockiges Haar quillt unter der weißen Inful mit ockergelben Borten hervor. Hinter dieser befindet sich der Nimbus mit eingravierten Strahlen, wie an allen diesen Fresken. Die Farbe seines lichtgelben Meßgewandes

¹⁾ 1472 ließ der Fürstbischof Hinterbacher ihre Gebeine in die Pfarrkirche von S. Zeno bei Cles transferieren. Maffei: *Naunia descritta*. Milano 1829, p. 101.

²⁾ G. Tartarotti. *Mem. stor. intorno alla vita etc. di Sisinnio etc.* Verona 1745. — (Di Pauliana im Ferdin. n. 428). G. Zabrus. *S. Vigilio Vescovo*. (Di Pauliana n. 372).

³⁾ Photographie von Waldmüller in Bozen.

ist fast zerstört, sein Untergewand, die Albula, war weiß, mit gelblichen Schatten. Die Skelette sind in gebrannter Erde nur flüchtig skizziert, der Erdboden auf dem sie liegen, ist öcker-gelb, im Hintergrund erheben sich graue Berge.

Hinter dem Bischof ist noch der feine, liebliche Knabenkopf eines Diakons sichtbar, mit vollen, sanftgerundeten Wangen, kleinem Mund und Näschen und trefflich mit wenigen Strichen gezeichneten, niedergeschlagenen Augen. Üppige, schwungvoll gezeichnete Locken umrahmen sein Antlitz. Während der Fleischton des hl. Vigilius kräftig rötlich erscheint, so ist der des Knaben warm rosig.

2. Die zweite Szene rechts von diesem Gemälde stellt die Austeilung der Kommunion an die Bekehrten durch den hl. Vigilius dar¹⁾. Der Vorgang ist noch deutlich erkennbar, besonders sind die Köpfe meist gut erhalten. Sie sind mit Röteln fein vorgezeichnet und vorwiegend auch in rötlichem Ton, mit weißlichen Lichtern gehalten. Die Haare sind teils lichtocker, teils lichtbraun.

Rechts steht der hl. Vigilius vor dem Altar, nur in seinen oberen Teilen gut erhalten, am besten am Kopf. Seine bischöfliche Tracht zeigt dieselbe Färbung wie im vorigen Bild. Er faßt eine vor ihm kniende Frau, mit weißem Kopfschleier (Dominicale), deren frommergebener Ausdruck mit den geschlossenen Augen trefflich angegeben ist, am Kinn, im Begriff, mit der erhobenen Rechten ihr eine Hostie in den Mund zu legen. Ihre Gestalt ist zerstört. Auch die hinter ihr befindliche Jungfrau mit hellblonden Kopfflechten, die um den Kopf gewunden sind, schließt fromm ergeben, mit zurückge-neigtem Kopf ihre Augen. Auch ihr Gesicht ist, wie das der Vorgenannten, in Dreiviertelprofil mit meisterhafter Feinheit und Richtigkeit der Linienführung gezeichnet. Die Nase ist gerade, der Mund klein und feingeschnitten, das Kinn rundlich zart, etwas vortretend. Auch der Fleischton dieses lieblichen

¹⁾ Abbildung bei Atz, „Kunstgeschichte Tirols 485, S. 357. Photographie von Waldmüller in Bozen.

Gesichtes ist zart rosig gehalten, mit weißen Lichtern an Nase, Kinn, Backenknochen, und Stirn. Hinter dieser ist, ganz in Profil, der Kopf eines Jünglings sichtbar, welcher beide Hände vor dem Mund faltet, wodurch sein inbrünstiges Sehnen nach der Gnadenspende gut zum Ausdruck gelangt. Er zeigt ein scharfgeschnittenes Profil, ähnlich dem des S. Vigil auf dem ersten Bilde. Auch hier sind auf dem rötlichen Fleischtone die weißen Lichter an den Augenbrauenknochen, Backenknochen, Nase und Kinn bestimmt und richtig aufgesetzt. Sein Gewand ist wie das der vorigen Figur zerstört.

Ein besonders charakteristischer Typus, der, wie wir noch sehen werden, für unseren Meister geradezu ein Erkennungszeichen bildet, ist sodann der Kopf einer noch weiter links knienden alten Frau von ausgesprochen italienischem (oder doch romanischem) Typus, welche, gleichfalls die Hände faltend, der Gnadenspende harret. Ein lichtgelber Mantel ist über ihren Kopf gezogen; ihre große, hängende Nase, der zusammengekniffene, schmale und große Mund, wie das stark vortretende spitze Kinn verraten ebensowohl ihr Alter, wie der tiefe, braunrote Fleischtone, der von weißen Runzeln an der Stirn wie an Wangen und Hals durchzogen ist. Besonders hervorzuheben ist die gut beobachtete Art, wie die derben Runzeln von der Wange über die Kinnlade bis in den Hals fortlaufen.

Während die bisher geschilderten Figuren die vorderste, unterste Reihe des Gemäldes einnehmen, so bleibt jetzt noch über derselben eine zweite Reihe zu betrachten übrig.

Fangen wir wieder von der rechten Seite an, so sehen wir rechts hinter dem Bischof einen Diakon in goldbeortetem gelblichen Gewand, welcher den Krummstab des Bischofs hält. Ersterer zeigt wieder denselben jugendlichen, vollwangigen Kopf mit dem kleinen Mund und der feinen, geraden Nase, wie der Diakon auf dem ersten Bild.

Vor S. Vigil, aber in der zweiten Reihe, steht ein zweiter Diakon, den Kelch einem blonden Jüngling an den Mund haltend, welcher mit gefalteten Händen andächtig daran nippt.

Das lebhaftes Rot seines Gewandes ist noch teilweise sichtbar. Hinter dem Jüngling kniet ein Mann in kräftigstem Alter mit blondem Vollbart, hinter diesem ein Greis mit tiefrotem Inkarnat und weißem, graulich schattierten Haar und Bart, in blauem Gewande.

Der hl. Vigilius steht vor einem in rotbraunem Ton gefärbten Altarciborium, unter welchem ein Flügelaltar und ein Altarleuchter angedeutet sind. Die übrige Architektur stellt das Innere einer Kirche dar mit Pfeilern und Gewölben. — Letztere sind ockerfarben, die übrige Architektur violett getönt. Im mittleren Hintergrund ist auch dunkelblaue Luft sichtbar.

3. Das dritte Gemälde ist durch das im 17. Jahrhundert an dieser Stelle durchgebrochene Fenster größtenteils zerstört worden; es ist nur noch ein Stück Architektur erhalten, welches eine Mauer mit Zinnen, Turm und Torweg darstellt, auch unbedeutende Überreste von Figuren haben sich noch erhalten; nach einer Vermutung ist hier vielleicht der feierliche Missionszug des hl. Vigil in das noch nicht bekehrte Rendenatal¹⁾ dargestellt gewesen, (wo er im Jahre 403 den Märtyrertod fand); die dargestellten Stadtmauern dürften sich dann auf Trient bezogen haben, aus welchem der Heilige im Begriff ist, auszuziehen.

4. Das nächste Gemälde stellt in der Tat den Märtyrertod des heiligen Vigilius dar; auch dieses Gemälde ist stark zerstört²⁾. Immerhin sehen wir noch den Heiligen, mit blaßem Gesicht, auf einem rot- und graugefärbten Sockel rücklings liegen und die Hände emporheben. Nach der Legende hatte der Heilige nämlich die Götterstatue des Saturn, welcher im Rendenatal verehrt wurde, umstürzen und in die Sarca werfen lassen, worauf der Heilige vom Sockel der Statue herab eine Bekehrungspredigt hielt, die Heiden ihn aber mit ihren Holzschuhen und mit Steinen tödteten. — Außer der Gestalt

1) „Kunstfreund“ 1893, S. 42.

2) Photographie von Waldmüller in Bozen.

des Heiligen in weißem, goldbesetztem Gewande, sieht man noch das Bruchstück eines Mannes in grünem und rotem Gewande, samt dessen Händen und einem Teil des Kopfes. Rechts daneben sind auch noch die Spuren eines Mannes erkennbar.

5. Das fünfte Gemälde dieser Reihe, welches die feierliche Bestattung des heiligen Vigilius darstellt (Figur 2), ist von allen Darstellungen auf dieser Seite die am besten erhaltene. Vier Priester tragen den Heiligen in sein Ornat gehüllt auf einer Bahre, während eine dichtgedrängte Menge von Priestern und Gläubigen sie am Tore Trients oder einer Kirche empfangen und zwei Chorknaben knieend davor beten. Eine Frau mit Kopftuch ist abseits knieend zwischen den Gestalten der Leichenträger sichtbar; die Mutter des hl. Vigil, die nach ihrem Tode in der Villa Majana am Toblinersee auch Verehrung genoß, kann es nicht sein, da sie vor ihrem Sohne im Jahre 396 gestorben sein soll, während er im Jahre 403 seinen Tod fand. Die Farben der Gewänder sind fast völlig verblaßt, nur die ockerfarbenen Borten sind noch überall gut erhalten. Trefflich erhalten sind auch die meisten, teils kräftig markierten, teils anmutigen Köpfe, von deren Schönheit die beigefügte Abbildung leider keine rechte Darstellung geben kann, indem die Zeichnung und Modellierung der Originalköpfe weit richtiger, bestimmter und zugleich weicher ausgeführt ist ¹⁾.

6. Das sechste Bild dieser Reihe, welches wieder fast ganz zerstört ist, stellte die Grablegung des Heiligen dar. Es sind nur noch Reste des roten Marmorsarges, sowie des blauen Antlitzes des hl. Vigilius erkennbar. Wir kehren wieder zur linken Ecke der Nordwand zurück, um die obere Reihe der Fresken zu besichtigen, soweit dieselben noch erhalten sind.

Vom ersten Bild der oberen Reihe sind nur noch die Spuren von drei Köpfen und eine unleserliche Schriftrolle erhalten. Vom zweiten Bild sind nur noch zwei Beine eines Knechtes oder Soldaten und eine Hacke an der rechten Ecke sichtbar.

¹⁾ Vgl. die Photographie von Waldmüller in Bozen.

Außerdem ist eine Inschrift vorhanden, von der sich bloß folgende Wortreste entziffern lassen: „Red . . . Cristen leichen gelauwen“, die insofern von Interesse sind, als sie verraten, daß der Maler trotz der starken Abhängigkeit von veronesischen Einflüssen, doch wenigstens deutsche Aufschriften anwendet, womit freilich noch nicht bewiesen ist, daß er ein Deutscher war.

Das dritte Bild der oberen Reihe, welches zu den besterhaltenen der Kapelle gehört, zeigt die ziemlich bewegte Gruppenbildung der Heilung von Krüppeln und Besessenen durch den heiligen Vigilus¹⁾. Der Vorgang ereignet sich im Inneren einer Kirche mit Pfeilern und schlanken Säulen, welche Rundbögen tragen. Die Architektur ist lichtrotbraun, im Hintergrund tiefer gefärbt (Fig. 3).

Links steht der Heilige in vollem, bischöflichen Ornat, in lichtgelbem Pluviale, grüner Casula und weißer Albula, mit Inful, Krummstab und Nimbus. Er erhebt die rechte Hand beschwörend gegen eine besessene Frau in lichtbraunem anschließendem Gewand mit feinem, weißen Vertikalgefältel, welche die Hände krampfhaft, (katatonisch) spreizt und den Kopf zurückbiegt, während ein Angehöriger (ihr Mann?) in lichtgelbem Gewand sie von hinten besorgt um den Leib faßt und stützt. Das vom reichen Haarwuchs eingerahmte Gesicht zeigt wieder sehr scharf geschnittene Züge und das für den Maler charakteristische, sich öfters wiederholende, stark vortretende Kinn; aus ihrem Mund entflieht eben ein Dämon. Weiter vorne vor der Besessenen kniet ein bartloser Mann mit scharfen Zügen und verwildertem Haar in brauner Tunica, welcher auf den Knien seiner verkrüppelten Beine rutscht und sich dabei mit einer Hand auf ein Schemelchen stützt, (wie man es noch heute in Italien sieht), während er die rechte, krampfhaft verzogene oder gelähmte Hand flehend zum Heiligen emporhebt. Hinter ihm lehnt sich ein bresthafter Knabe in lichtbraunem Kittel, dessen vom Gewand verhüllte Beine ebenfalls verkrüppelt scheinen, an eine Säule und starrt den Heiligen, wie um Hilfe

¹⁾ Vgl. die Photographie von Waldmüller in Bozen.

flehend an. Es scheint gleichfalls ein Besessener zu sein, in dessen aufgedunsenem Leib noch der Teufel sitzt.

Dieser Handlung wohnen auf der Seite der Bischofs seine drei heiligen Gehilfen Sisinnius, Martyrius und Alexander bei, von denen die zwei vorderen ihre gespreitzten Finger erregt an das Kinn legen und mit Spannung und Entsetzen auf den entweichenden Dämon blicken. Dieselbe Erregung gibt sich an den Mienen und Handgebärden einer dichtgedrängten Gruppe von Männern und Frauen auf der anderen Seite kund. In dieser sich drängenden, ihre Empfindungen in möglichst mannigfaltiger und natürlicher Weise äußernden Menge werden wir wieder unmittelbar an die italienischen Freskenbilder des 14. Jahrhunderts und zwar besonders an die in der malerischen Freiheit der Gruppierung und im Realismus der Typen und des Ausdrucks schon mehr fortgeschrittene Schule von Verona erinnert. Die Farben der Gewänder dieser Gruppen sind noch ziemlich gut erhalten und zeigen einen Wechsel von Lichtocker mit Bisterschatten, von warmem Rotocker und von veronesisch Grün, sowie von Gelb. Von den drei übrigen Fresken der oberen Reihe auf dieser Seite ist nichts mehr zu sehen. Wenden wir uns nun zur rechten, südlichen Wand der Kapelle, welche mit Darstellungen aus dem Marienleben geschmückt ist, beziehungsweise war. Die Reihenfolge der Szenen beginnt hier an der unteren Reihe zunächst dem Triumphbogen.

1. Das erste Bild, Marias Erziehung im Tempel ist nur teilweise erhalten¹⁾. Im Vordergrund sehen wir eine Freitreppe von weißem Marmor mit Brüstungen, welche in das Innere des Tempels führt, an dessen von gotischen Fenstern beleuchtetem Chorraum ein Altar mit reich eingesäumter Altardecke steht. Vor diesem befindet sich die feierliche, in weiße Gewänder gehüllte, am Kopfe leider größtenteils zerstörte Gestalt des Hohenpriesters, der ein Buch in der Hand hält und zu der jugendlichen Maria spricht. Diese sitzt ihm gegenüber in

¹⁾ Photographie von Waldmüller in Bozen. Abbildung bei Atz, „Kunstgeschichte Tirols“, S. 354.

ein langes, anschließendes, hellrotes Gewand mit weißen Lichtern gehüllt und ist am Webstuhle beschäftigt. Ihre Arme sind im Verhältnis zu ihrer übrigen Gestalt etwas verkümmert. Ihr mit Krone und Nimbus geschmücktes Haupt ist stark verdunkelt. Die unter Maria stehende Dienerin hält ein Täfelchen mit deren Namen darauf.

2. Das zweite Bild (Figur 4), die Erwählung des Bräutigams, ist wenigstens in der Composition noch ziemlich gut erhalten, wenn auch die Farben stark verdunkelt sind, der Vorgang geht im Inneren einer Kirche mit gotischen Fenstern vor sich; die Architektur ist vorherrschend violett gefärbt. In der Mitte des Bildes sehen wir im Hintergrund den Hohenpriester in rotem Gewand an einem Altartisch stehen, auf dessen gemusterter Teppichdecke die Stäbe der Freier nebeneinander hingelegt sind. Das perspektivische Zusammenlaufen der Linien der Stäbe gegen einen Verschwindungspunkt hin, ist in naiver Weise veranschaulicht worden. Um den Altartisch herum knien zu beiden Seiten jüngere und ältere Freier in weiten, faltenreichen, meist roten und grünen, zum Teil auch grauen Gewändern, die einen unbedeckten Hauptes, die anderen mit Kapuzen und Gugeln bedeckt. Mit erhobenen Händen (soweit dieselben nicht verdeckt sind) drücken sie in lebhafter Weise ihr Staunen und ihre Ehrfurcht über das sich eben vollziehende Wunder aus. Links neben dem Altar steht nämlich Joseph im Begriffe den blühenden Stab aus den Händen des Hohenpriesters zu empfangen. Freilich müssen wir uns dieses Wunder hinzudenken, da der obere Teil des Stabes, ebenso wie des Hauptes des Hohenpriesters weggebrochen ist. Charakteristisch ist auch hier an mehreren Köpfen das stark vortretende Kinn, sowie das fast in einer Flucht verlaufende Profil von Stirn und Nase an mehreren der erhobenen Köpfe.

Wie ich schon an anderer Stelle bemerkt habe ¹⁾, kommt

¹⁾ Eine Bildtafel der Brixner Malerschule des 15. Jahrh. etc., p. 29 f. in meinem Aufsätze in: „Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols.“ Herausgegeben aus Anlaß des Internat.-kunsthist. Kongresses. Innsbruck 1902 (Wagner).

dieser Vorgang in älteren Darstellungen ziemlich selten vor; zwei Mosaiken von S. Marco in Venedig, vom 11. oder 12. Jahrhundert stellen denselben in zwei Momente geteilt vor; das eine Mosaikbild zeigt den Hohenpriester allein vor dem Altar knieend, auf welchem die Stäbe niedergelegt sind; erst auf dem zweiten Bild erscheinen die Freier mit Josef an der Spitze, welchem der blühende Stab überreicht wird. Auch die Fresken Giottos in der Madonna dell' Arena zu Padua zeigen den Vorgang in zwei Szenen geteilt; in der einen bringen die Freier ihre Stecken dem Hohenpriester, in der zweiten wird das Blumenwunder andächtig erwartet, indem die Freier ebenfalls vor dem Altar knien, auf welchem ihre Stäbe niedergelegt sind. Außerdem kommt die Erwartung des Blumenwunders zusammen mit der Vermählung Marias auf einem Gemälde des Jakob Sunter oder seiner Werkstatt im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien vor. — Ebenso wie hier die Gruppe der um den Altartisch mit den Stäben knienden Freier eine Anlehnung an das Freskobild in S. Vigil oder an ähnliche nicht mehr vorhandene Darstellungen der älteren südtirolischen Malerschulen vermuten läßt, — worauf sowohl die symmetrische Anordnung der Freier wie auch die perspektivische Darstellung der Stäbe hindeutet, ebenso dürften die Darstellungen Giottos in der Arena zu Padua nicht ohne Einfluß auf das Gemälde in S. Vigil gewesen sein, wenn auch nur vielleicht durch Vermittlung anderer, uns nicht mehr bekannter Darstellungen desselben Gegenstandes der von Giotto beeinflussten Malerschulen Oberitaliens. Denn trotz des Zusammenhanges, der einerseits zwischen der Darstellung Giottos und derjenigen in S. Vigil, andererseits zwischen dieser und derjenigen des Sunter'schen Bildes bestehen dürfte, zeigt doch jede dieser Darstellungen sowohl in der Komposition, wie in der Zusammenstellung der einzelnen Momente des ganzen Vorganges gewisse Besonderheiten, welche das ursprüngliche Vorhandensein noch anderer, zwischen jenen vermittelnden Darstellungen der nämlichen Gegenstände als nicht unwahrscheinlich erscheinen lassen. Worin sich Giottos Erwartung des Blumenwunders von derjenigen in S. Vigil besonders in

der Komposition unterscheidet, besteht einmal darin, daß bei Giotto bloß die Erwartung und nicht zugleich auch der Eintritt des Blumenwunders dargestellt ist, (wie auf dem Sunterschen Bilde) und ferner darin, daß bei Giotto die Gruppierung der Freier nicht symmetrisch angeordnet ist, wie in S. Vigil (und auf dem Sunterschen Bild).

Das nächstfolgende Gemälde hat die Vermählung Marias zum Gegenstande und ist leider nicht nur an den unteren Teilen abgebröckelt, sondern außerdem von räuberischer Hand, welche die Köpfe der Hauptfiguren herausschnitt, schwer geschädigt worden ¹⁾. Es war eine figurenreiche, gut angeordnete Komposition, welche sich an die für diesen Gegenstand herkömmliche Art der Darstellung anschloß, indem in der Mitte der Hohepriester stand und die Hände der zu beiden Seiten stehenden Brautleute zusammenfügte. Der heiligen Handlung wohnte ein dichtgedrängter Kranz von Zuschauern beiderlei Geschlechter bei. An den Gewändern sind noch einige lebhaftere Farbtöne gut erhalten, so besonders Rot, ein schönes Hellblau sowie Ockergelb; die Gesichter zeigen hier ebenfalls jenen einförmigen, grauen Ton, der eine spätere Überstreichung mit einer fetthaltigen Substanz verrät.

4. Das vierte Bild ist durch ein später ausgebrochenes Fensterloch gänzlich zerstört worden.

5. Das fünfte Gemälde (Fig. 5), stellt die Szene dar, wie die tiburtinische Sibyllé, auf die Frage des Kaisers Augustus hin, ob noch ein mächtigerer Herrscher als er auf die Welt kommen werde, „ihm ²⁾ am hellen Tage in einem leuchtenden Ringe Maria mit dem Kinde zeigte, worauf er die Erscheinung anbetete und auf dem Kapitol einen Altar primogeniti Dei errichtete, über welchem dann die Kirche S. Maria in Ara Coeli zu Rom erbaut worden sein soll. Rechts oben thront Maria mit dem nackten Kind im Schoos auf einem grauen Wolkenballen,

¹⁾ Photographie von Waldmüller in Bozen.

²⁾ Vgl. Walchegger: „Der Kreuzgang am Dom zu Brixen.“ Brixen 1895, S. 41.

der über einem felsigen, mit Blumen und Kräutern bewachsenen Abhang schwebt; sie hebt sich von einer goldnen (dunkelockerfarbenen) Strahlengloria ab und ist in einen lichtblauen Mantel gehüllt, der sie in weichgeschwungenen Wellen umgibt. Ihre Füße ruhen auf der ockergelben Sichel des Mondes, dessen weiß beleuchteter Teil blaugefärbt erscheint. Sie neigt ihr liebliches Haupt in Dreiviertelprofilstellung zu dem links am Abhang vor einem Gebäude mit Spitzbogenhalle knieenden Kaiser, hinter welchem die Sibylle steht und ihn mit der Rechten umfaßt, während sie mit der Linken emporzeigt. Der Kaiser, welcher einem Priester gleich die Rechte segnend erhebt und mit der anderen Hand ein Rauchfaß schwingt (wohl mit Beziehung auf die Einweihung des oben erwähnten Altares), trägt auf dem Haupt eine kegelförmige, perlbesetzte und von einem Kronreif umgebenen Tiara, während ein grüner Mantel mit goldgestickter Borte, durch eine viereckige Agraffe über seiner Brust zusammengehalten, über die weiße, langärmelige Tunica fällt, die durch einen mit Kreuzen verzierten Gürtel, welcher in Fransen endet, an der Hüfte umspannt ist. Auch die Ärmel sind mit gestickten Borten verziert.

Auch die Sibylle trägt ein weißes Gewand und darüber einen ausgezackten Hermelinkragen, während ihr Haupt von einem feinem, weißen Schleier umwunden ist, so daß nur das edle Antlitz frei bleibt.

Hinter dieser Gruppe öffnet sich eine spitzbogige Vorhalle mit ockerfarbenem Kassettengewölbe, von der eine Flügeltüre in das Innere führt. Neben der Vorhalle ladet ein Balkon auf Konsolen aus, über welchem zwei halbzerstörte Mädchenköpfe(?) auf die Gruppe herabblicken.

6. Eines der schönsten und auch besterhaltensten Gemälde (Fig. 6) ist endlich das sechste dieser Wand, welches die Heilige Sippe darstellt.

Vor einer in lichten weißen und hellbraunen Tönen gehaltenen Halle mit rundbogigen Arkaden auf Pfeilern und Säulen sehen wir in klarer und wohl verteilter Anordnung die

Vorfahren und Verwandten Christi, sowie diesen selbst als Kind dargestellt.

Die Mitte beherrscht die edle, schlanke Frauengestalt der heil. Anna, welche, in langem, anschließendem, lichtgelb gefärbtem Kleid und mit weißem Kopftuch, feierlich das schöne Haupt neigt, und die Arme nach beiden Seiten ausbreitet, wobei sie mit den ausgestreckten Händen auf zwei andere Frauengestalten hinweist, welche die beiden Seiten des Gemäldes einnehmen. Die links vom Beschauer stehende hl. Frau, ihre Tochter Maria Salome, erscheint ebenfalls in lichtgelblichem Kleid und weißem Schleier und führt vor sich an den Händen ihre zwei Kinder, Jakob major und Johannes Ev.; beide barfuß in langen Kitteln, von denen der eine violett, der andere grün gefärbt ist. Hinter Maria Salome stehen rechts (neben Anna) ihr Vater Joachim, links ihr Gemahl Zebedaeus, Ersterer mit grauem, lockigem Haar und Vollbart, in rotem Gewand, Letzterer als rüstiger Mann in Profil mit rot und grau gefärbter Mütze und grünem Gewand.

Auf der rechten Seite des Bildes steht Maria Cleophae in hellrotem Kleid und Mantel und weißem Kopftuch und umfaßt ihre vier Kinder Jacobus minor, Judas, Simon und Joseph, welche je ein hellrotes, hellbraunes, grünes und weißes, blaugefüttertes langes Kleid tragen. Hinter ihr stehen wieder ihr Gatte, Alphaeus, sowie ihr Vater Kleophas, welcher als zweiter Gemahl der hl. Anna rechts von dieser steht und sie liebevoll umfaßt.

In der Mitte des Bildes, vor der hl. Anna, stehen schließlich der hl. Joseph, in grünem Mantel mit braunen Schatten, in der Linken seinen Krückstock haltend und Maria, die Mutter Gottes, in hellrotem Kleid und hellblauem Mantel, mit dem Christkinde, zu welchem sie sich von beiden Seiten liebevoll hinneigen, dasselbe umfassend. Auch dieses ist in einen langen, eng anschließenden kirschroten Kittel mit weißen Lichtern und Goldborten gekleidet und wendet das Köpfchen liebevoll zu Maria empor. Das Christkind, wie der kleine Johannes und Jacobus minor, halten gestielte Tafeln mit ihren Namen darauf.

In diesem Gemälde treten alle Vorzüge des Meisters noch in voller Frische hervor. Die Frauenköpfe zeigen durchwegs edle und feine Formen, breite Stirnen, gerade Nasen, einen kleinen Mund, ausdrucksvolle, gut gezeichnete, dunkle Augen und dabei einen zarten, warmen Fleischton, der zu der Reinheit und Milde des Ausdruckes trefflich stimmt. Die gelassene Bewegung der Arme mutet nicht minder an, wie die elegante Form der Hände.

Einen prächtigen Gegensatz zu den milden Frauenköpfen bilden die ausdrucksvollen Köpfe der Männer und Greise mit ihrem tieferen, durch weiße Lichter gehöhten Fleischton und dem trefflich behandelten Haar. Auch der große, ruhige Fall der Gewänder, sowie die Frische ihrer Farben, ist hier besonders hervorzuheben.

Von den Gemälden der oberen Reihe auf dieser Wand ist leider nichts erhalten, falls sie nicht noch teilweise unter der Tünche schlummern.

Ehe wir nun in die Chorapsis eintreten, bemerken wir an der Leibung des Triumphbogens schwache Überreste von Brustbildern von Heiligenfiguren in Rundmedaillons, angeblich die klugen und törichten Jungfrauen¹⁾.

An der halbkreisförmigen Wand der Chorapsis selbst sind noch die stark beschädigten Gestalten der zwölf Apostel erkennbar, welche um drei Rundfenster herum verteilt sind. Und zwar sind an den beiden Seiten der Apsis zunächst dem Schiff je vier Apostel nebeneinander, denen folgt auf jeder Seite ein Rundfenster, dessen Rahmen innen mit einem Rundbogenfries verziert ist; der Zwischenraum zwischen diesen zwei seitlichen und dem mittleren Rundfenster ist durch je zwei weitere Apostelfiguren ausgefüllt. Es ist also aus dieser Anordnung, welche einen rythmischen Wechsel zwischen Apostelfiguren und Rundfenstern zeigt, deutlich ersichtlich, daß letztere bei der Aus-

¹⁾ Nach dem Aufsatz im „Kunstfreund“ 1892, S. 42.

malung des Chores schon vorhanden waren, da in der Anordnung der Figuren Rücksicht auf sie genommen wurde.

Ein jeder Apostel steht unter einer gemalten, von Säulen getragenen, rundbogigen Loggia oder Halle, darüber zieht sich ein gemeinsamer Fries hin, der in gewissen Abständen mit Darstellungen von tempelartigen Bauten und dazwischen mit kleinen Szenen aus Christi Passion (so besonders der unteren Hälfte eines Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes) und seiner Verklärung geschmückt ist¹⁾. Unter den Apostelköpfen sind noch einige bärtige Köpfe mit edlem Ausdruck, sowie einige Jünglingsköpfe ziemlich gut erhalten und lassen dieselbe Hand erkennen, welche die Fresken im Schiff malte²⁾.

An der Conca der Apsis ist keine Spur der ehemaligen Bemalung mehr sichtbar, sei es daß sie zerstört ist, oder noch unter der Tünche schlummert.

Es soll nun versucht werden, auf Grund der vorangegangenen, eingehenderen Schilderung der Wandgemälde der St. Vigiliuskapelle, ihre hervortretendsten Eigenschaften noch einmal zusammenfassend zu charakterisieren, und danach ihre Stellung in der Kunstgeschichte, sowie ihr Verhältnis zu anderen Wandmalereien aus ungefähr derselben Zeitperiode zu bestimmen.

Es sei zunächst nochmals darauf hingewiesen, daß die Gemälde der Außenseite und im Innern der Kirche, obwohl anscheinend von verschiedenen Händen, doch so ziemlich gleichzeitig entstanden sein werden, wie schon die gleiche Umrahmung ausdrückt und also auch manche Eigenschaften gemeinsam haben, weshalb Letztere hier auch, um Wiederholungen zu vermeiden, nicht getrennt besprochen, sondern nur, wo es notwendig scheint, von einander unterschieden werden sollen.

1) „Kunstfreund“ 1893, S. 42.

2) Photographien von Waldmüller in Bozen.

Was zunächst die Komposition dieser Gemälde betrifft, so zeigen sowohl diejenigen an der Außenseite, wie im Innern der Kirche eine geschickte Ausnützung und Ausfüllung der gegebenen Wandfläche, sowie eine wohl abgewogene Verteilung und Anordnung der Figuren, mit klarer Betonung des Hauptmomentes des dargestellten Vorganges. Die Hauptfiguren werden möglichst unbeengt in ihrer vollen Erscheinung in den Vordergrund gerückt.

Auf den Gemälden im Innern der Kirche sind jedoch die Nebenfiguren, besonders diejenigen, welche das einem Vorgang beiwohnende Publikum veranschaulichen, meist eng zusammengedrängt, so daß von den hintenstehenden oft nur die Köpfe sichtbar sind. Auch in diesen letzteren Figuren herrscht aber gewissermaßen ein Streben sich vorzudrängen, so daß eine reliefartige Wirkung entsteht, während eine Raumvertiefung nur in den architektonischen Hintergründen teilweise versucht ist. Hiemit hängt zusammen, daß auch die Verjüngung der rückwärts stehenden Figuren nicht durchgeführt ist, sondern dieselben im Gegenteil nach hinten immer höher werden, um über die Köpfe der vorderen wegschauen zu können.

Doch hat der Meister es verstanden, entsprechend dem erzählenden, epischen Inhalt der meisten dieser Darstellungen, sowohl in der Formensprache, in den Typen und Gewändern, wie im Ausdruck und den Bewegungen einer ziemlich freien, auf unbefangener Beobachtung der Wirklichkeit fußenden Auffassung zu folgen, der aber zugleich eine gewisse Einfachheit und Großzügigkeit, sowie eine feierliche und ruhige Gesamtstimmung eigen ist.

In einzelnen Szenen, mehr dramatischen Inhalts, im Innern der Kirche, hat der Künstler die dadurch bedingte lebhaftere Erregung der beteiligten Personen nicht sowohl durch starke Bewegtheit ihrer ganzen Gestalt, als vielmehr durch ein ausdrucksvolles Spiel ihrer Mienen und Hände zu veranschaulichen gesucht, wie z. B. in dem Gemälde der Erteilung der Kommunion, sowie auf der Darstellung, wie der hl. Vigilius Besessene heilt. (Fig. 3.)

Vorwiegend herrscht aber (und zwar besonders an den Fresken der Außenseite) in den Bewegungen eine vornehme Ruhe, in der sich jedoch zugleich eine weihevollte Innigkeit der Empfindung ausdrückt.

Die Körperformen sind durchwegs wohl proportioniert, wo nicht ausdrücklich Krüppel oder Kranke dargestellt werden, im ganzen herrscht auch ein richtiges Größenverhältnis zwischen den einzelnen Figuren je nach Geschlecht und Alter; abgesehen von der mangelhaften perspektivischen Verjüngung der weiter zurückstehenden Figuren, die sich besonders an den rückwärtsstehenden Figuren der hl. Sippe bemerklich macht.

Freilich scheint hier zugleich, besonders in der hl. Anna, durch ihre überragende Höhe ihre Bedeutung als Stammutter, betont worden zu sein. Die Figuren der Außenseite zeigen, so weit sie es bei ihrer mangelhaften Erhaltung noch erkennen lassen, etwas schlankere Verhältnisse, als die Gestalten im Innern der Kirche.

Entsprechend den vornehmen Bewegungen der Figuren sind auch ihre Körperformen und Gliedmaßen, wo sie unter dem Gewand hervortreten, weich und edel, wenn auch in einfachen Linien umschrieben.

Die männlichen Figuren erscheinen fast durchwegs, so weit sie erhalten sind, von weiten, faltenreichen Gewändern umhüllt, welche sich jedoch stellenweise enger an die Körperformen anschmiegen, aber auch, wo dies nicht der Fall ist, durch ihren charakteristischen und natürlichen Fall die Bewegungen und Hauptformen des Körpers gut begleiten.

Nur auf einzelnen Gemälden im Innern der Kirche sehen wir statt des ruhigen, natürlichen, wenn auch weichen Gewandfalles ein bewegteres gothisches Spiel von bauschigen Kurven und tiefen Höhlungen dazwischen, wie z. B. an der äußersten Figur rechts auf der Dämonenbeschwörung oder am Gewande Marias auf dem Gemälde des Augustus mit der Sibylle.

Bei den Frauengestalten finden wir auch mehrfach, besonders auf dem Sippenbild die höfischen Trachten des vierzehnten Jahrhunderts, (die sich aber noch bis ins fünfzehnte er-

hielten) mit den eng anschließenden Ärmeln und Büsten, und den faltenreichen, langen, die Füße verdeckenden Schleppröcken, sowie den langen, vorn offenen Mänteln (Hoiken). Gerade diese Tracht gab dem Künstler Gelegenheit, edle, schlanke weibliche Formen auszuprägen, welchen wohlgeformte, wenn auch nur einfach gezeichnete Hände entsprechen. Doch ist der Hals der so gekleideten Frauen züchtig durch feingefälte Linnentücher (Nesseltücher) verdeckt, während ihr Haupt meistens ein feines Schleierruch desselben Stoffes, das Dominicale umhüllt. Auch die Kinder auf dem hl. Sippenbild sind in eng anschließende lange Kittel gekleidet, wie sie der damaligen Mode entsprachen.

Die Farben der Gewänder zeigen, so weit sie nicht zerstört sind, noch eine ungeweine Frische und Kraft. Außer Weiß kommt an denselben gelber und roter Ocker in verschiedenen Tiefegraden, Violett, veronesisches Grün und Dunkelgrün, Rosa, liches Blau und liches Braun vor. Im Weiß sind die Schatten in luftigen Terraverdetönen leicht angegeben, bei den übrigen Farben ist der Lokaltönen im Schatten tiefer, in den Lichtern mit Weiß gemischt und gehöh.

Daß die Gemälde sowohl der Außenseite wie im Innern von wirklichen Künstlerhänden herrühren, das zeigt besonders die vortreffliche Behandlung der Köpfe. Besonders an den inneren Fresken sind durch Zeichnung und Kolorit die Altersstufen und das Geschlecht trefflich charakterisiert, und auch der Ausdruck der Empfindung und der momentanen Seelenerregung ist hier in den meisten Fällen gelungen, ja erreicht oft eine große Feinheit.

Auch verfügt der Maler dieser Fresken über eine ziemliche Mannigfaltigkeit von Typen, welche meist eine gute Naturbeobachtung verraten, wenn auch gewisse Eigentümlichkeiten daran wiederkehren. Insbesondere ist hervorzuheben, daß die mandelförmigen Schlitzaugen, welche Giotto und seiner Schule eigen, und auch bei Altichieri und Avanzo, trotz ihres fortgeschrittenen Naturalismus in der Darstellung der Köpfe noch nicht ganz überwunden sind, auf den Fresken im Innern von

St. Vigil nicht vorkommen, wo die Augen vielmehr wohlgeöffnet sind und eine treffliche, naturwahre Zeichnung, wenn auch oft nur in wenigen charakteristischen Linien zeigen. Dagegen läßt sich an den Fresken der Außenseite (noch besonders erkennbar an den Köpfen des hl. Oswald und seiner Braut) noch eine mehr mandelförmige, schmale und längliche Öffnung der Augen wahrnehmen, ebenso wie die Stirnen dieser Figuren höher, gewölbter gebildet sind, als an den Innenfresken.

Eine große Anmut und Formenschönheit weist besonders die Mehrzahl der jugendlichen Frauenköpfe, sowohl außen wie innen, auf, in denen sich die Feinheit der Zeichnung mit der Zartheit des rosigen Fleischtones zu harmonischer Gesamtwirkung vereinigt. Es sei diesbezüglich sowohl an die oben beschriebene Braut des hl. Oswald an der Fassade, wie an den meisterhaft in Dreiviertelprofil gezeichneten Kopf einer Jungfrau auf dem Gemälde der hl. Kommunion, an die Madonna, welche dem Kaiser Augustus erscheint, sowie an die vornehmen Frauengestalten auf dem Sippenbilde erinnert. Außer der schönen Zeichnung der Augen ist an diesen Frauenköpfen die edle, gerade Nase, die breite Stirn, der kleine liebliche Mund, das volle runde Kinn bemerkenswert.

Dieselben Eigenschaften eines rosigen Inkarnats mit weißlichen Lichtern auf den erhöhtesten Gesichtsteilen, sowie feiner und gutgezeichneter Gesichtsformen, welche mit Vorliebe in einem trefflich behandelten Dreiviertelprofil dargestellt sind, finden wir auch auf mehreren Jünglingsköpfen sowohl im Innern der Kirche, wie z. B. am Diakon hinter dem hl. Vigil auf dem Gemälde der Kommunion, wie auch an der Außenseite (am hl. Martin und Bettler).

In den eigentlichen Kinderdarstellungen (hl. Sippe, Christkind) vereinigt sich mit dieser Anmut und Reinheit in gelungener Weise ein Ausdruck der Naivität und kindlicher Unreife, der sich auch in der rundlichen Form der Köpfe bemerklich macht. Das Christkind an der Außenseite läßt in dieser Hinsicht freilich kein Urteil mehr zu.

Zu beachten ist, daß auf dem Gemälde, welches die Erscheinung der Madonna vor Augustus und der erythräischen Sibylle zum Gegenstand hat, das Christkind bereits ganz nackt dargestellt ist, wogegen es an der Außenseite noch mit einem dünnen Hemdchen zur Hälfte bedeckt ist. Man könnte auch daraus schließen, daß der Meister der Außengemälde noch etwas mehr einer älteren Richtung folgte. Es ist dies ein Umstand, der fast mit Gewißheit dafür spricht, daß diese Fresken erst im Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sind; denn wenn auch das nackte Kind im Bad nach der Geburt schon seit dem 6. Jahrhundert bis ins 14. Jahrhundert vorkam ¹⁾ und von da an auch die Anbetung des auf dem Boden liegenden nackten Kindes nach der Geburt durch Maria und die Hirten üblich zu werden begann ²⁾, während seit der Mitte des nämlichen Jahrhunderts auch auf der Anbetung der Könige das nackte Kind nachweisbar ist ³⁾, so dürften Darstellungen der selbständig thronenden oder stehenden Madonna mit dem nackten Kind schwerlich vor Beginn des 15. Jahrhunderts nachzuweisen sein.

Die früheste Erwähnung einer stehenden Madonna mit dem nackten Kind dürfte diejenige im Inventar der Palastkapelle des Herzogs Jean de Berry in Bourges vom 10. Mai 1405 sein ⁴⁾ und nicht viel später mag auch eine Steinfigur der thronenden Madonna mit dem nackten Kind im Hotel Cluny zu Paris (n. 258) zu datieren sein. Häufiger, obwohl auch noch ziemlich selten, begann diese Darstellungsweise, sowohl im Norden wie im Süden, erst etwa seit den zwanziger Jahren

1) Vgl. Noack: „Die Geburt Christi.“

2) So auf den Beinreliefs der Klappaltären der Werkstatt des Baldassare degli Embriachi, der zwischen 1389 und 1409 in Florenz war. (Vgl. die Photographie eines solchen Altären im Museum von Bologna, Phot. Emilio 2544; ferner meinen Aufsatz in der Zeitschrift des „Ferdinandeums“ 1896: „Über ein italienisches Beintriptychon etc.“)

3) Vgl. meine Schrift: „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder etc. in Freising.“ München 1896, S. 11 f.

4) Didron aîné Annales archéologiques X. p. 144.

des 15. Jahrhunderts zu werden, während die Madonna mit dem bekleideten Kind sich daneben noch lange, selbst in der florentinischen Kunst forterhielt ¹⁾. Auch aus diesem Grunde fühlt sich Schreiber dieses dazu gedrängt, auch die Entstehungszeit der Fresken von St. Vigil erst an das Ende des zweiten oder den Beginn des dritten Jahrzehntes des 15. Jahrhunderts zu verlegen, da für diese Zeit auch in Tirol diese Darstellung sich noch mehrfach nachweisen läßt ²⁾. Mit dieser Datierung würde auch das Todesjahr 1421 des vermutlichen Stifters der Fresken, Hans von Weineck, stimmen, der sie vielleicht auf seinem, an der Fassade dargestellten Totenbette, der Maria und dem hl. Vigilius gelobte.

Während also im rosigen Inkarnat wie in der feinen Belebung der jugendlich gehaltenen Frauen- sowie der Jünglingsköpfe die Gemälde der Außenseite und des Innern, trotz gewisser Formenunterschiede, ziemlich übereinstimmen, so läßt sich dagegen im Fleischton der männlichen Gestalten an der Außenseite und im Innern, so weit erstere noch ein Urteil gestatten, ein Unterschied wahrnehmen. Gottvater an der Fassade sowohl, wie der bärtige Männerkopf des hl. Oswald zeigen einen ähnlichen lichten, rosigen Ton, wie die jugendlichen und weiblichen Köpfe, wogegen im Innern der Fleischton der männlichen Köpfe vorherrschend warm rötlich, mit weißen Lichtern und bräunlichen Schatten gehalten ist. Nur der hl. Vigilius zeigt, aus natürlichen Gründen, auf der Darstellung seines Märtyrertodes und seiner Bestattung einen ausgesprochen blaßgeblichen Ton, der scharf genug von seinem gesunden, rötlichen Fleischton auf dem Kommunionbild und den anderen Darstellungen seines Wirkens absticht.

¹⁾ In der veronesischen Malerei stellt Altichieri das Kind noch halb bekleidet dar, während die unmittelbar darauf folgende Schule, aus der Stefano da Zevio hervorging, das Kind bereits nackt und zwar mit lebendigster Naturwahrheit der rundlichen Glieder darstellte.

²⁾ So eine Madonna mit dem nackten Kind in einer Fensterleibung von S. Martin in Campill; ferner am alten Tor des Klosters Gries bei Bozen; ferner auf einem Tafelbild in der Burg von Meran.

Auch in ihren Gesichtsformen und in ihrem Ausdrucke unterscheiden sich die männlichen Figuren an der Außenseite (wie z. B. der hl. Oswald, der hl. Martin) durch eine gewisse starre Würde und Vornehmheit im Ausdrucke, durch die hohen Stirnen, feingezogenen Brauen etc., von den derberen, kräftigeren Männertypen im Innern, so besonders auch des hl. Vigilius. Derselbe wird uns in seinen Wundertaten, mit seinem vollen rötlichen Gesicht und dem scharf gezeichneten Profil als ein Mann frischer Tat und Unternehmung geschildert. Noch derbere Züge mit langen, geraden oder scharf gebogenen Nasen sowie stark vortretendem Kinn zeigen uns z. B. die Priester, welche des hl. Vigilius Leiche tragen, oder die Zuschauer bei der Heilung der Besessenen, sowie diese selbst. Das stark vortretende Kinn ist überhaupt eine charakteristische Eigentümlichkeit des Meisters der inneren Gemälde.

Eine Stufe tiefer im rötlichen Ton sind noch die Greisen- und Matronenköpfe desselben Künstlers gehalten. In ihnen erkennt man ein entschiedenes Streben des Künstlers, nicht nur die Falten und Furchen des Alters, die er durch dunkle rötliche Schatten und aufgesetzte weiße Lichter bezeichnet, sondern auch die verschiedenen Charaktere zu schildern, wie uns das besonders die Gemälde der Heilung der Besessenen, die Auswahl des Bräutigams Marias, sowie der hl. Sippe zeigen. Vom tiefen Fleischton der Greisen hebt sich das mit leichter grüner Farbe untermalte und weißgehöhte lockige Haar wirkungsvoll ab.

Besonders sei nochmals auf den prächtig charakterisierten Kopf einer alten Frau in Profil zu äußerst links auf dem Gemälde der Kommunion hingewiesen, mit ihrer großen hängenden Nase, dem zusammengekniffenen, großen eingefallenen Mund, dem stark vortretenden spitzen Kinn, sowie dem tiefbräunlich-roten Fleischton mit weißgehöhten Runzeln an Stirne, Wangen und Hals. Sie bildet ein untrügliches Kennzeichen, noch andere Freskogemälde als derselben Richtung oder Werkstatt angehörig zu bezeichnen.

Bezüglich der Darstellung der Hände auf diesen Gemälden

wurde schon hervorgehoben, daß sich ihrer der Meister der Gemälde im Innern der Kirche, besonders zu einer ausdrucksvollen Gebärdensprache trefflich zu bedienen und manche Befangenheit in der Bewegung des ganzen Körpers dadurch auszugleichen weiß; ihre Form ist natürlich, meist eher kräftig und breit angelegt; die Ausführung ist meist mehr skizzenhaft breit angelegt.

Auf einzelnen Gemälden der Innenwände sind die Finger allerdings auch länger geraten, wie auf dem Bild der Freier, dem Sippenbild und teilweise dem Bild des Kaisers Augustus mit der Sibylle. Daß diese verschiedenen Fingerformen aber noch nicht auf verschiedene Maler der Innenbilder schließen lassen dürfen, das beweist besonders das letztgenannte Gemälde, wo die Sibylle kurze, der Kaiser längliche Hände mit langen Fingern hat. Dagegen dürfte die ausgesprochen lange und zugespitzte Fingerform an den Gemälden der Außenseite; im Verein mit den übrigen besonderen Eigenschaften derselben, doch auf einen anderen als den Meister der Innenbilder hinweisen ¹⁾.

Sehr bezeichnend für die Kunstrichtung der letzteren ist schließlich die Darstellung der Örtlichkeiten; in deren Rahmen die Begebenheiten vor sich gehen. Auch wenn dieselben nicht in einem geschlossenen Raum gedacht sind, so werden doch, wenn es der Gegenstand irgendwie gestattet, die Hintergründe der Gemälde mit Baulichkeiten ausgestattet, welche in ihrem Gesamtcharakter zwar Anklänge an die schlanksäulige Architektur der Schule des Giotto verraten, ohne jedoch mit bestimmten Giotteschen Vorbildern in Zusammenhang gebracht werden zu können. Während bei Giotto selbst die Darstellung antikisierender Formen ²⁾ in Verbindung mit reichem Mosaik-

¹⁾ Die falsche Daumenstellung auf der Darstellung Gottvaters (Fig. 1) beruht auf einem Irrtum des Zeichners; auf dem Originalgemälde ist sie richtig.

²⁾ Nicht selten, so z. B. an den Fresken der Scrovegnikapelle in Padua hat Giotto römische Rankenornamente nachgeahmt, die in ihrer Eleganz und Zierlichkeit sich wenig von denen der Frührenaissance unterscheiden, nur etwas trockener in der Blattbildung sind.

schmuck vorherrscht, wie sie die römische Steinmetzschule der Cosmaten anwendete, wogegen gotische Formen bei ihm nur vereinzelt in spitzbogigen Fenstern und Rosetten mit Maßwerk vorkommen und auch bei seinen Nachfolgern, wie Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano und anderen, noch klassische Anklänge in den Profilen, den korinthisierenden Kapitälern u. s. w. hervortreten, so finden wir auf den Gemälden der Vigiliuskapelle weder Anklänge an den Cosmatenstil (mit Ausnahme der Umrahmungen), noch auch klassische Profile und Kapitälformen. Vielmehr zeigen sie eine Mischung derber romanischer Formen (Pfeiler mit Kämpfern, Rundbögen mit einfachen Nasen) mit frühgotischen Formen (schlanken Säulen mit Knospenblätterkapitälern, einfachen Spitzbogenarkaden und einfachem Maßwerk etc.)

Diese Architekturformen unterscheiden sich auch wieder wesentlich von denen der veronesischen Schule, welche eine eigentümlich malerisch dekorative Gotik (mit Verwendung abwechselnd weißer und roter Steinlagen an den Archivolten) zeigen, wie sie im 14. Jahrhundert in der Baukunst Oberitaliens und zumal Veronas in der Tat üblich war. Auch stehen die hoch sich aufbauenden Hallen, Obergeschosse mit Loggien, Erkern, Veranden, Türmen etc. auf den Gemälden der Veroneser im richtigeren Verhältnis zu den davor sich bewegenden Menschen, als die Architektur auf den Gemälden der Vigiliuskapelle, wo dieselbe so enge und niedere Verhältnisse zeigt, daß die Menschen eben noch darin Platz finden.

Wenn also auch in den Fresken von S. Vigil hie und da in den Hallen, Balkons u. s. f. wie in einzelnen Formen (den schlanken Säulen) am ehesten entfernte Anklänge an die veronesischen Architekturhintergründe wahrzunehmen sind, so fehlt jenen doch die Hoch- und Weiträumigkeit der letzteren und sie erscheinen sozusagen wie eine raumsparende handwerksmäßige Vereinfachung veronesischer Motive, vermischt mit Einflüssen und Umgestaltungen, welche einer in Südtirol heimischen Provinzialarchitektur entsprungen sein mögen.

Was die Farben der Architektur auf den Fresken von S. Vigil betrifft, so kommen neben Steingrau und Steingrün

hauptsächlich violette, rosae und rotbraune, sowie Ockertöne vor. Auch in dieser Vielfarbigkeit, mit Nachahmung verschiedener Steinarten, schließen sich diese Fresken wie verschiedene andere Südtirols aus dieser Zeit im Allgemeinen der seit Giotto in der italienischen Wandmalerei herrschenden Farbenskala für die Architektur an. Dasselbe gilt von den Landschaften mit den wie aus Feuerstein gebildeten Felsen, den einzelnen dunkelfarbigem Kräutern und Grasbüscheln, sowie rundlichen Baumkronen, welche wir auf ähnliche Weise von Giotto an bis auf Altichieri auf italienischen Wandgemälden dargestellt finden, allerdings wiederum, besonders bei letzterem in einer etwas reicher durchgebildeten Weise als auf den Fresken von S. Vigil¹⁾.

Wie in den umrahmenden Bändern, der teppichartigen Anordnung der Bilder, sowie der architektonischen und landschaftlichen Szenerie dieser Gemälde, so fanden wir bei Gelegenheit ihrer Schilderung auch schon im Figuralen deutliche Anklänge an Vorbilder und Typen der giottesken Richtung in der italienischen Malerei.

Es fragt sich nun aber noch, von welchen Hauptvertretern oder Schülern der giottesken Malerei im weitesten Sinne jene Fresken auch in figuraler Hinsicht am meisten beeinflusst worden sein dürften und wie weit diese Abhängigkeit derselben von italienischen Vorbildern geht.

Was zunächst Giotto selbst betrifft, so ist ja ein allgemeiner Zusammenhang unserer Fresken mit seinem Stil schon dadurch zugegeben, daß wir eben den Einfluß der von ihm gegründeten sogenannten giottesken Richtung der italienischen

¹⁾ Vgl. z. B. den Baum auf dem Bild der Oswaldlegende an der Fassade mit den Bäumen auf Giottos Gemälden in der Arena zu Padua, Joachim unter den Hirten und Flucht nach Ägypten (Naya 19, 29). Oder die Felsen und kleinen Kräuter und Stauden auf dem Bilde des Augustus und der Sibylle in S. Vigil, mit denen auf Giottos Gemälde der Auferstehung Christi in der Arena (Klass. Bilderschatz 1129) oder auf Giovanni da Milanos Gemälde „Noli me tangere“ in der Unterkirche von Assisi, oder auf Altichieri's „Kampf Georgs mit dem Drachen“ in der Kapelle S. Giorgio zu Padua (Anderson, Rom, 10391).

Malerei auch in unseren Fresken, nicht bloß im Ornamentalen und Dekorativen, sondern auch im Figuralen zu erkennen glauben.

Ein gewisser einfach großer, breiter, wuchtiger, echt freskohafter Zug, verbunden mit anschaulich drastischer, realistisch unmittelbarer, aber doch nicht kleinlich übertreibender Schilderung heiliger Vorgänge und Legenden bildete die Grundeigenschaft von Giotto's Stil, durch welchen er die italienische Malerei von der gedankenlosen Wiederholung überlieferter trockener und kleinlicher Formen und typischer Kompositionen, die hauptsächlich der byzantinischen Kunst entstammten, befreite, und auch den Malern wieder eine freiere Technik und ein unmittelbarer Schaffen verlieh, das in der Skulptur schon früher erwacht war. — Dieser monumentale, freie, realistische Schaffenstrieb ging auch auf zahlreiche Nachfolger Giotto's über, wenn auch die Mehrzahl davon sofort wieder an des Meisters Äußerlichkeiten des Stiles haften blieb und dieselben übertrieb oder schematisierten. Zugleich aber wirkte in ihren Schöpfungen doch die große breite Technik sowie der realistische Zug des Meisters nach, ja trat bei den Meisten, zum Schaden des monumentalen Stiles zu sehr in den Vordergrund, so besonders bei Taddeo Gaddi, der mit Vorliebe das genrehafte Element in Nebenfiguren pflegte. Andererseits aber macht sich bei den besseren Nachfolgern, wie bei Giovanni da Milano doch auch ein Fortschritt in der Durchbildung der Einzelformen und der Veredelung auf Grund der Naturbeobachtung geltend, freilich ohne des Meisters einfache und ausdrucksvolle Größe und Kraft des Stiles. — Die bedeutendsten Fortschritte gegenüber Giotto an Zeichnung, Modellierung, Kolorit und feiner Beobachtung und Darstellung menschlicher Typen und Charaktere machte die wahrscheinlich von Giovanni da Milano beeinflusste veronesische Schule des Altichieri und Avanzo, wiewohl auch sie trotz ihrer farbenprächtigen, breiterzählenden Darstellung im Gewande des veronesischen Hof- und Volkslebens, die ernste Größe des Stiles des Giotto nicht erreichte.

Wenn wir diese ganze Entwicklung und ihre Grundzüge überblicken, so bleibt für uns kein Zweifel mehr, daß die

Fresken von St. Vigil gemäß ihren oben festgestellten Eigenschaften, sowohl in technischer und ornamentaler Hinsicht, wie in Bezug auf ihren zugleich monumentalen und natürlichen Stil, ebenfalls als Ausläufer der giottesken Schulen Italiens zu betrachten sind, wenn sie auch auf deutschtirolischem Boden und vermutlich auch durch eine deutschtirolische Hand ausgeführt wurden. Eine unmittelbare Abhängigkeit von Giotto selbst ist aber stilistisch nicht darin wahrzunehmen, wenn auch vielleicht in Einzelheiten der Kompositionen (wie z. B. in der Freierwahl für Maria, vergleiche oben) die Fresken des Giotto in der Arena zu Padua, — mittelbar oder unmittelbar — Anregungen gegeben haben.

Im Übrigen aber weichen die Fresken von St. Vigil zum Teil gerade auch in der Kompositionsweise, ebenso wie in der ganzen Auffassung, in der Formgebung, in den Gesichtsbildungen und im Kolorit wesentlich von Giottos Stil ab und lassen keinerlei unmittelbare Einwirkung desselben wahrnehmen. In den Gemälden, welche die Schilderung von Vorgängen und Handlungen zum Gegenstand haben, entwickelt Giotto schon eine große, assymetrische Freiheit der Anordnung, wonach die Figuren sich häufig nicht um eine mittlere Hauptgruppe oder Gestalt von beiden Seiten her möglichst gleichmäßig ordnen, wie es in der älteren Kunst üblich war, sondern wie auf einer Bühne von der einen Seite nach der anderen hin am Beschauer vorbeiziehen. Der geistige Schwerpunkt liegt in diesem Falle meist nicht in der Mitte, sondern an einer Seite des Bildes und ist durch eine mehr oder weniger abgelöst dastehende Gestalt vertreten, welche einer größeren Menge von Nebenfiguren, in der Mitte oder auf der anderen Seite des Bildes, durch ihre geistige Bedeutung das Gleichgewicht hält. Auf den Fresken von St. Vigil dagegen herrscht im Ganzen wieder mehr das Streben vor, auch ein äußerliches, symmetrisches Gleichgewicht der Figuren, das sich um einen Mittelpunkt sammelt, herzustellen, wenn auch allerdings auf einigen Gemälden, wie auf der Kommunionerteilung des hl. Vigilius und seinem Begräbnis, der Vorgang sich mehr in der

Art Giottos von einer Seite nach der anderen hin, statt konzentrisch entwickelt.

In der Formgebung und Bewegung der Gestalten, sowie im Faltenwurf sind die Fresken von St. Vigil weicher, geschmeidiger, ruhiger und weniger hart, aber allerdings auch weniger kraft- und ausdrucksvoll als die des Giotto. Dagegen übertreffen sie letztere entschieden in Mannigfaltigkeit, Unmittelbarkeit und Wahrheit der Kopf- und Gesichtsbildungen, in denen Giotto noch ziemlich einförmige, hart modellierte, zum Teil häßliche Formen und besonders unnatürliche, zusammengekniffene, länglich mandelförmige Augen zeigt, während die Fresken, wenigstens im Innern von St. Vigil, schon vollkommen natürlich gebildete, offene, fein gezeichnete Augen aufweisen.

Wir haben vor den Fresken von St. Vigil den Eindruck, daß sie von einem weniger genialen und kraftvollen Künstler geschaffen sind, als Giotto es war, daß sie aber doch eine spätere, reifere Stufe der Malerei vertreten, welche, obwohl in letzter Linie von Giotto abhängig, doch die realistische Auffassung, die Beobachtung individueller Züge, weicherer Empfinden und die seelische Vertiefung weiter ausgebildet hatte als jener.

Wenn wir nun auch annehmen wollten, daß ein Teil dieser weichen Ruhe und Sanftmut, die uns in den Fresken von St. Vigil so anspricht, der künstlerischen Individualität und dem deutsch-gotischen Empfinden ihrer Urheber zuzuschreiben sei, so finden wir andererseits doch manche verwandte Züge in jener giottesken Schule der italienischen Malerei, welche in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Verona durch die Meister Altichiero und Avanzi und ihren Anhang vertreten war und in allmählicher Verfeinerung und Abschwächung in der Richtung des Stefano da Zevio im 15. Jahrhundert auslief, aus welcher dann, wahrscheinlich unter florentinischen Einflüssen, die realistische Richtung des Vittore Pisano herauswuchs.

Sowohl die tonangebende Stelle, welche die Freskomalerei Veronas am Ausgang des 14. Jahrhunderts in Oberitalien ein-

nahm, wie auch die unmittelbare Nachbarschaft Veronas zu Südtirol macht es leicht begreiflich, daß sich gerade veronesische Einflüsse in der Freskomalerei Südtirols am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts geltend machten ¹⁾. Mit den politischen Eingriffen und zeitweisen Eroberungen der Scaliger von Verona, der Visconti von Mailand und im 15. Jahrhundert auch der Republik Venedig im südlichen Tirol ging Hand in Hand das Eindringen oberitalienischer Einflüsse auf dem Gebiete der Kultur und Kunst, das auch dadurch wesentlich begünstigt wurde, daß durch Tirol die Haupthandelsstraße zwischen Oberitalien und Deutschland führte. Wie ich schon in dem eben zitierten Vortrag erwähnte, lassen sich sogar mehrere veronesische Maler des 14. Jahrhunderts als in Südtirol tätig nachweisen, so der Magister Betinus ²⁾, Maler von Verona, wohnhaft zu Trient, der als Zeuge in einer Urkunde vom 9. Mai 1387 erwähnt wird; ferner Giuliano da Verona, der inschriftlich als Maler des jüngsten Gerichtes mit Aposteln in der Apsis von S. Lorenzo in Tenno bei Riva erwähnt wird ³⁾. Für das 15. Jahrhundert wird sogar die Anwesenheit Stefano da Zevios in Südtirol festgestellt, indem er als Zeuge bei einer Schenkung auftritt, welche am 23. April 1434 Sigismund von Thun auf dem Schlosse Brughiero im Nonsberg zu Gunsten seiner Schwester machte ⁴⁾.

In der Tat finden sich besonders im italienischen Teil von Südtirol auch noch Fresken, welche den Stil veronesischer Freskomalerei des 14. Jahrhunderts noch unveränderter aufweisen, als diejenigen von St. Vigil und ihnen verwandte und

¹⁾ Hierüber hat sich der Verfasser schon an verschiedenen Stellen eingehender geäußert. Vgl.: „Der Meister mit dem Skorpion.“ Ferdinand. Zeitschrift 1894, S. 441 ff. Ferner: „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder etc.“, S. 11 ff., sowie seinen Vortrag am kunst-historischen Kongreß 1902 zu Innsbruck: „Altitalienische Malerei vom 14. bis 15. Jahrh.“ — (Offizieller Bericht).

²⁾ „Kunstfreund“ 1894, S. 8.

³⁾ „Kunstfreund“ 1894, S. 66.

⁴⁾ Zuerst publiziert im „Kunstfreund“ 1900, S. 31.

zum Teil auch noch wirklich von veronesischen oder doch in Verona geschulten Malern ausgeführt wurden; dahin gehören unter andern die Fresken am nördlichen Querschiff des Domes von Trient, welche in 6 Bildern die Legende eines Heiligen und darunter die Enthauptung Johannes des Täufers, die Geburt und Auferstehung Christi und die Dreieinigkeit darstellen. Die Figuren heben sich von einem blauen, rotgrundierten Hintergrund ab, nach veronesischer Art, sind kräftig und warm im Kolorit, zeigen energische ausdrucksvolle Bewegungen und gut modellierte, scharfgeschnittene Gesichtsformen.

Zu den Fresken Südtirols, welche der älteren Richtung der veronesischen Malerei eines Altichiero und Avanzi durch ihr warmes kräftiges Kolorit, die einfache Vornehmheit, Fülle und Schönheit der Formen, die natürliche, lebhaft und ausdrucksvolle Schilderung der Vorgänge, ohne konventionelle Gespreiztheit, sowie die bald energische, bald feine Charakteristik der Köpfe, noch ziemlich nahe stehen, gehören jedenfalls und in erster Linie die geschilderten Fresken von St. Vigil bei Bozen, wenn sich auch einerseits schon Merkmale der späteren, sentimental verfeinerten Richtung eines Stefano da Zevio, sowie deutscher Spätgotik, andererseits zugleich auch gewisse Schwerfälligkeiten lokalen Ursprungs dem Stil derselben beismischen.

Wenn wir nach einigen der ihnen am nächsten verwandten Malereien Umschau halten, so dürften in erster Linie die Fresken in der Kirche St. Johann im Dorf in Bozen ins Auge zu fassen sein, von denen die besseren eine so große Verwandtschaft mit denen in St. Vigil zeigen, daß wir sie wenigstens derselben Werkstatt oder Schule zuweisen möchten, obschon sie derber ausgeführt sind und auch in ihrem ursprünglichen Charakter durch spätere Restaurierungen teilweise Einbuße erlitten haben. Auch in ihnen spricht sich die Abhängigkeit vom Veroneser Stil des 14. Jahrhunderts noch sehr deutlich aus.

Hauptsächlich tritt die Verwandtschaft mit den Fresken in St. Vigil in der Mehrzahl der Darstellungen aus dem Leben

der beiden Johannes hervor, welche in je 4 Bildern an der Süd- und Nordwand der Kirche, unter dem Ansatz des spitzbogigen Tonnengewölbes, angebracht sind, indem die Reihenfolge der Szenen aus dem Leben des Täufers an der Südwand vom Chor aus beginnt, während die Vorgänge aus dem Leben des Evangelisten Johannes in umgekehrter Richtung an der Nordwand sich abwickeln¹⁾.

Wie Schmölzer schon richtig erkannte, läßt sich an dem vierten Bild aus der Geschichte des Täufers (Predigt in der Wüste) sowie am ersten und zweiten Bild aus der Legende des Evangelisten (Segnung des Giftbechers und Erweckung von Toten) eine wesentlich geringere Kunstfertigkeit wahrnehmen, als sie die übrigen dieser Wandgemälde zeigen, welche, wenn nicht alle von einer Hand, so doch unter der Leitung eines Meisters ausgeführt wurden.

Ohne auf eine Beschreibung dieser Gemälde hier einzugehen, bezüglich deren auf Schmölzers Schrift verwiesen sei, soll hier nur auf einzelne Eigenschaften dieser Bilder hingewiesen werden, welche einerseits ihren Zusammenhang mit oberitalienischer Kunst, andererseits ihre Verwandtschaft mit den Fresken von St. Vigil und anderen südtirolischen Wandmalereien erkennen lassen.

Im ersten Gemälde an der Südseite, Verkündigung an Zacharias, zeigt zunächst die graugetönte Architektur mit ihren rundbogigen Hallen auf schlanken Pfeilern, sowie den rotbraun gefärbten Kassettendecken nahe Verwandtschaft mit der Architektur in St. Vigil, die aber als allgemeines Schulgut dieser ganzen Richtung in Tirol nicht ausschlaggebend ist für die unmittelbare Zusammengehörigkeit dieser Fresken mit denen von St. Vigil. Dagegen gemahnt der rötlich warme Fleischtön der Männerköpfe mit den weißlichen Lichtern an den Nasen, Augen-

¹⁾ Vgl. Mitteil. der k. k. C. C. II., S. 59. Sodann die eingehende Besprechung dieser Gemälde in dem Büchlein von Dr. Hans Schmölzer „Die Wandmalereien in St. Johann im Dorf, St. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck 1888, S. 26 f.

brauenknochen etc. auf diesem Gemälde und an anderen dieser Reihenfolge unmittelbar an St. Vigil, ebenso wie an veronesische Einflüsse. An letztere erinnern auch gewisse Gesichtstypen mit scharf gebogenen oder auch mit geraden Nasen, sowie das lange, die Füße verhüllende, spitz verlaufende Gewand des herabschwebenden Engels. Allerdings kam diese Form schwebender Engel in Verona erst allmählich auf; Altichiero selbst stellt sie noch mit kurz verlaufenden zackigen Gewänden, gleichsam ohne Füße, dar, wie z. B. auf der Kreuzigung in der Georgskapelle in Padua.

Charakteristisch sind auf dem besprochenen Gemälde die stark gewellten, langen Lockensträhne, welche das Gesicht des Zacharias, sowie anderer Greise einrahmen, ebensowie die geringelten Vollbärte derselben. Dieselben sind ein altes giotteskes Schulgut, das wir bei Giotto sowohl, wie bei seinen Schülern Taddeo Gaddi und Giovanni de Milano in ausgesprochener Weise wahrnehmen.

Dagegen begegnen uns bei Altichiero selbst diese lockigen Jubelgreise auffallender Weise nicht so häufig als bei seinen Nachfolgern, so z. B. Stefano da Zevio. Auch in St. Vigil drängt sich dieses Motiv nicht so vor, wie in St. Johann, obwohl es auch dort, wenn auch maßvoller, an einzelnen Apostelköpfen im Chor, sowie an der Gestalt Gottvaters an der Fassade erscheint, die unser Bild auch hierin nicht ganz richtig wiedergibt. Andere Greisenköpfe wie z. B. auf der hl. Sippe, zeigen dagegen mehr kurzes, flauniges Gelock, nicht aber jene Korkzieherlocken wie in St. Johann.

Worin dieses Gemälde (wie die übrigen derselben Richtung in St. Johann) endlich ganz besonders seine Verwandtschaft sowohl mit oberitalienischer Kunst wie mit den Fresken in St. Vigil offenbart, das ist der breit fließende, natürliche Gewandstil, sowie die anschauliche fast genrehafte Erzählungsweise, die aber doch nicht der Würde entbehrt.

Diese genrehafte Auffassung tritt, auch durch den Stoff bedingt, besonders ausgesprochen in dem zweiten Bild, der Geburt des Johannes, hervor, wo nach echt giottesker

Art nicht nur alle Vorkehrungen und Hilfsleistungen in einer Wochenstube ausführlich durch zahlreiche Frauen veranschaulicht sind, sondern auch die Ausstattung des Gemaches und eines Nebenzimmers mit möglichster Deutlichkeit geschildert ist, so daß wir hier schon ausgesprochene Stilleben wahrnehmen. Der Vorgang der Geburt geht in einem getäfelten Zimmer vor sich, mit einem Krug auf einem Wandbrett, in einem Nebenzimmer sehen wir eine Frau Eier aus einem Korbe nehmen, um sie in einem über dem Feuer hängenden Kupferkessel zu kochen. Auch die weiblichen Trachten sind sehr genau geschildert, besonders hat sich der Künstler bestrebt, auch dünne, durchscheinende, gefältelte, weiße Linnenstoffe teils an Kopftüchern und Schleiern, teils an Unterkleidern zu charakterisieren. Ähnliche dünne leinene Kopftücher und gefältelte Gewänder finden wir auch auf den Fresken des zehnten und elften Gewölbesystems im Kreuzgang von Brixen, (mit Werken der Barmherzigkeit), wahrscheinlich noch vom Ende des 14. Jahrhunderts¹⁾; andererseits aber auch auf den Fresken von St. Vigil. — Auch Altichiero und seine Folge, besonders auch Stefano da Zevio, haben dünne, durchschimmernde Schleier und Leinenstoffe schon mit großem Geschick behandelt, so Ersterer in der ganzen oder teilweisen Verhüllung des Christkinds z. B. auf der Anbetung der Könige in der Georgskapelle zu Padua.

Sehr ähnlich ist aber besonders das weiße, dünngefältelte, auch um den Hals gewundene Kopftuch (Dominicale) der Wöchnerin und der das Kind haltenden Amme sowie anderer Frauen in St. Johann den Kopftüchern zweier Frauen auf der Darstellung eines Sterbenden im 11. Gewölbejoch des Brixner Kreuzganges, sowie denen der Frauen auf dem Sippenbild und der Sibylle auf dem Gemälde in St. Vigil, wo diese dem Kaiser Augustus die Erscheinung der Madonna zeigt. — Auch die enganschließenden Ärmel der Gewänder finden sich an allen

¹⁾ Vgl. Walchegger: „Der Kreuzgang am Dom von Brixen.“ Brixen 1895, S. 20.

drei Stellen, wie auch auf giottesken Gemälden (z. B. der Geburt Marias von Giovanni da Milano in S. Croce zu Florenz von 1379) wieder.

Das ältliche, bräunliche Gesicht der Wöchnerin in St. Johann mit der langgezogenen Nase gemahnt endlich so sehr an den Kopf der Alten zu äußerst links auf dem Bilde der Kommunionerteilung durch St. Vigilius, daß hiedurch allein ein engerer Schulzusammenhang der Fresken in St. Johann mit denen in St. Vigil erwiesen ist.

Im dritten Bild der Namengebung an Johannes in St. Johann im Dorf erinnert die Architektur der Halle, in welcher der Vorgang sich abspielt, mit den steingrauen, teils rund-, teils spitzbogigen Arkaden und den schlanken, roten Säulen wieder durchaus an die Architektur der Fresken in St. Vigil.

Auch der schön charakterisierte, in warmem, rötlichen Fleischtönen gehaltene Kopf des Zacharias mit der feingebogenen Nase erinnert an verschiedene Männerköpfe in St. Vigil.

Die letzte Szene der Südseite in St. Johann im Dorf, (Predigt in der Wüste), sowie die beiden ersten Szenen der Legende des Evangelisten Johannes an der Nordseite können hier, als wesentlich roher in der Zeichnung, im Ausdruck und der Bewegung der Figuren, sowie im Kolorit füglich aus der Vergleichung mit den Fresken in St. Vigil ausgeschaltet werden, wenn sie auch im Allgemeinen eine Anlehnung an diese Richtung, jedoch vermischt mit altertümlicheren Härten, so besonders auch in der trockenen und schematischen Haarbehandlung zeigen.

Allerdings scheinen diese Bilder auch durch Übermalungen, besonders im Kolorit, stark mitgenommen worden zu sein.

Auch das siebente Bild kann hier übergangen werden, (wie Johannes einem Bischof einen vornehmen Jüngling übergibt) da es zwar sich wieder dem Stil der besseren Gemälde der Südseite anschließt, ohne jedoch besonders neue, charakteristische Einzelheiten aufzuweisen. Dagegen ist

das letzte Bild, wo Johannes den zum Räuber gewordenen Jüngling vom Bischof zurückverlangt, wieder wichtig für diese Betrachtung, indem wir hier den Kopf der alten Frau, auf der Kommunionserteilung des hl. Vigil, mit dem bräunlichen Fleischtone, den senkrechten von der Wange zum Hals hinab sich ziehenden Falten oder Runzeln, dem dantesken Profil mit dem stark vortretenden Kinn, sowie auch mit dem weißen Kopftuch in noch übereinstimmender Weise wiederfinden, als auf dem oben erwähnten Gemälde der Geburt des Johannes, wogegen der Kopf des Bischofs mit dem etwas süßlichen Ausdruck uns wieder an Christusköpfe auf den Fresken des 11. Gewölbesystems in Brixen erinnert.

Nicht unerwähnt dürfen schließlich die Gemälde an dem Tonnengewölbe von St. Vigil bleiben, welche von den Wandfresken durch ein breites, ornamentales Band mit polychromen Blattwerk in gottesker Art mit dem Wappen der Vintler abgegrenzt sind. — Die Mitte der Decke nimmt die auf einem Regenbogen thronende Gestalt Christi, in blauer Tunica und rotem Mantel, mit der Weltkugel in der Rechten, ein.

Dieselbe ist noch ganz altertümlich byzantinisierend in ihrer Haltung und ihrem Ausdruck behandelt. Das blasse Antlitz ist ganz in Vorderansicht in groben schematischen Zügen, mit hartgezeichneten Augenbrauen und braunen Schatten, mit mandelförmigen Augen und starrem Blick dargestellt. Haupthaar und Bart sind trocken und hart, in braunen schematischen Linien schwunglos gezeichnet. Die Enden des Schnurrbarts hängen nach abwärts, der Kinnbart verläuft in einzelnen spitzigen Zaddeln. Hierin, wie in der ganzen, starren Haltung, erinnert dieser Christus unmittelbar an jenen in der Chorapsis von St. Jakob in Oberbozen, wogegen derjenige in St. Martin in Campill schon freier aufgefaßt ist. Mit den besseren Wandgemälden aus der Legende der beiden Johannes hat dieser Christus nichts gemeinsam und wurde jedenfalls, schon wegen der Stelle, die er einnimmt, vor diesen und zwar wahrscheinlich von einem Maler einer noch älteren Richtung gemalt. — Nur auf dem ersten Gemälde der Geschichte des Evangelisten

Johannes finden wir die schablonenhafte, harte Haarzeichnung, sowie die schweren, dicken Umrisse wieder, welche am thronenden Christus auffallen, so daß man vermuten möchte, daß an dem erstgenannten Bilde, sowie vielleicht an den anderen beiden, minderwertigen Wandgemälden, Arbeitskräfte der älteren Werkstatt noch mitbeteiligt gewesen seien, obwohl das vierte Bild der Geschichte des Täufers und das zweite der Geschichte des Evangelisten der Richtung der übrigen Wandbilder immerhin näher stehen, als das erste Bild dieser letzteren Reihe.

Dieselbe harte, schematische Zeichnung, wie am thronenden Christus finden wir auch wieder an den vier heraldisch behandelten Evangelistensymbolen in den Ecken des Gewölbes, welche von Medaillons in den gleichen Farben wie die Mandorla Christi eingerahmt sind. Besonders an dem Engel des hl. Matthäus fällt uns die hartsträhnige Behandlung des Haares, sowie das enge Gefältel seines Gewandes als durchaus stilverwandt mit Christus auf.

Dagegen zeigen die vier großen Engelgestalten, welche die Regenbogenglorie Christi tragen, indem sie auf der Gurte des Tonnengewölbes knieen, eine auffallende Anmut und Formenschönheit, sowohl in der Bewegung der runden Arme mit anschließenden Ärmeln an knappem Obergewand, als am trefflichen, fließenden Wurf der wallenden, die Füße verhüllenden Untergewänder, welche einen weißlichen Grundton mit lichtroten und lichtbraunen Schatten haben.

Ihre feingezeichneten Köpfe mit mandelförmigen Augen und hochgeschweiften Brauen zeigen fast griechische Profilierung. Ihre mächtigen Flügel sind aus verschiedenfarbigen Federn zusammengesetzt. Sie unterscheiden sich im Stil ganz wesentlich und zu ihrem Vorteil von der Gestalt Christi und den Evangelistensymbolen und sind jedenfalls von einem vorgeschritteneren Meister ausgeführt; ob aber von demselben, welcher die besseren Wandgemälde aus dem Leben der beiden Johannes schuf, muß dahingestellt bleiben¹⁾.

¹⁾ Schmölzer, S. 42, findet diese Engel „ohne alles Interesse.“

Wenn dieses vergleichende Studium der Fresken aus der Geschichte der beiden Johannes in St. Johann im Dorf mit denen in St. Vigil und anderen zwar kein abschließendes Ergebnis zu Tage gefördert hat, so dürfte doch so viel daraus hervorgehen:

1. daß beide genannten Freskenzyklen ungefähr derselben Epoche angehören und unter dem Einfluß der giottesken Malerei Oberitaliens, insbesondere Veronas, entstanden sind;

2. daß mancherlei Merkmale auf eine engere Beziehung, ja Berührung zwischen den Malern beider Zyklen hinweisen, welche sie als einer Schule angehörig erscheinen lassen;

3. daß jedoch andere Merkmale, wie die auffällig geringelten Lockenstreifen an den Fresken in St. Johann, sowie auch ihre meist noch stärker mandelförmig als in St. Vigil gezeichneten Augen, endlich eine im Allgemeinen weniger feine Ausführung und Beseelung darauf hinweisen, daß die Fresken in St. Johann von einer anderen oder mehreren anderen Händen ausgeführt wurden, als diejenigen in St. Vigil, wobei es nicht notwendig angenommen werden muß, daß diese von dem Meister und jene von seinen Schülern hergestellt wurden, sondern die größere Feinheit der Fresken in St. Vigil eher auf ihre spätere Entstehung schließen läßt;

4. daß sich zwischen den Fresken von St. Johann und St. Vigil sowohl als zwischen diesen und denen der 10. und 11. Arkade im Brixener Kreuzgang ebenfalls verwandte Züge herausstellen, welche zu einer weiteren Vergleichung auch mit diesen herausfordern.

Um zunächst auf die weiteren Berührungspunkte der Fresken von St. Vigil mit denen im 10., 11. und 12. Gewölbejoch im Brixner Kreuzgange überzugehen, so sei nochmals darauf hingewiesen, daß dies die ältesten Malereien an genannter Stelle sind, wie sich sowohl aus ihrem Stil als aus historischen Umständen ergibt¹⁾. Wie Walchegger nämlich nachwies, sind im 12. Gewölbe zum größern Teil Schutzheilige des Bistums Chur

¹⁾ Vgl. Walchegger op. cit. p. 20.

dargestellt, wonach sie wahrscheinlich unter dem Brixner Bischof Friedrich von Erdingen gemalt worden sind, welcher vom Churer Bistum auf den Bischofstuhl von Brixen gelangte, den er von 1374 bis zu seinem Tode 1396 innehatte. Die Fresken des 12. Gewölbejoches wären somit samt denen mit ihnen wahrscheinlich gleichzeitig entstandenen, wiewohl von anderer Hand stammenden Fresken des 10. und 11. Gewölbejoches innerhalb des zwischen jenen beiden Daten liegenden Zeitraums, wahrscheinlich gegen Ende desselben, ausgeführt worden. Außer der schon erwähnten Verwandtschaft der Fresken im 10. und 11. System mit denen von St. Vigil, welche in der Ähnlichkeit der Behandlung gewisser Kopftücher von Frauen, sowie dünner linnener Stoffe beruht, finden wir nun aber noch manche andere gemeinsame oder verwandte Züge, die auf einen engeren Schulzusammenhang schließen lassen¹⁾. So finden wir die Behandlung des Gewandes der Besessenen in St. Vigil mit den zahlreichen, parallellaufenden, feinen Vertikalfalten, die durch weiße Linien bezeichnet sind, in ganz gleicher Weise wieder an dem Gewand der Frau mit dem Krug auf der Sterbeszene im 11. Gewölbejoch zu Brixen. Ebenso erinnert der Knabe mit dem Lockenkopf vor dem Bett des Sterbenden in Brixen an den rückwärts gelehnten Knaben in der Szene der Heilung von Besessenen in St. Vigil. Ferner sehen wir auf dem Gemälde desselben 11. Joches in Brixen, wo an Arme und Bresthafte Brot verteilt wird, einen Knaben in derselben Weise auf den Knien rutschen und sich dabei auf einem dreibeinigen Schemel stützen,

¹⁾ Auf die Verwandtschaft der Architektur der beiden Zyklen sei hier nur nebenbei hingewiesen, ebenso, daß die bezeichneten Fresken des Brixner Kreuzganges ihre Abhängigkeit von Verona auch an den echt giottesk-veronesischen Ornamentbändern auf den dieselben einrahmenden Rippen verraten. Auf ein einzelnes architektonisches Motiv, das in gleicher Weise in St. Vigil wie an den genannten Fresken in Brixen vorkommt, sei hier aber doch besonders hingewiesen; nämlich, die wie Diamantquader schattierten Kassetten auf dem Bild des Kaisers Augustus und der Sibylle in St. Vigil einerseits und auf dem Gemälde der Sterbeszene im 11. Gewölbe des Brixner Kreuzganges andererseits.

wie ihn die Besessenheitsszene in St. Vigil zeigt¹⁾. Andererseits weist der oben beschriebene Typus des hl. Oswald an der Außenseite von St. Vigil, links vom Portal, nicht bloß auf veronesische Vorbilder zurück, sondern er zeigt zugleich auch eine bedeutende Verwandtschaft mit einzelnen, schlanken, vornehmen Männergestalten im 12. Gewölbejoch des Brixner Kreuzganges, so besonders mit dem St. Lucius, St. Sebastian und Karl dem Großen, welche dasselbe hellblonde Haar, die nach unten zugespitzten Gesichter und gabelförmigen Bärte, zum Teil auch ähnliche Hermelinkrägen zeigen.

Allerdings lassen sich auch individuelle Verschiedenheiten zwischen dem hl. Oswald und den letztgenannten Figuren (wie z. B. in der Behandlung des Haupthaares) wahrnehmen, welche eine Ausführung durch die nämliche Hand ausschließen. Ebenso aber wie in Verona dieser Typus noch lange nachwirkte, finden wir auch in Südtirol denselben noch auf Gemälden, die um zwanzig Jahre jünger sein dürften, als diejenigen im 12. Gewölbebogen in Brixen, so auf dem Freskobild im Gasthaus zum Stern in Brixen (der hl. Sebastian und Georg), an der unteren Wand des vierten Gewölbes in Brixen, sowie dem S. Sigismund auf der Votivtafel des Hilprand von Jauffen von 1418 im Kloster Neustift²⁾. Auf diesem letzteren Bild zeigt übrigens Gottvater denselben, aus Verona stammenden Typus, wie ihn

¹⁾ Von demselben Maler, wie die Fresken des 10. und 11. Gewölbejoches im Brixner Kreuzgang, sind zweifellos auch die neuerdings an der Nordwand des Schiffes der Johanneskapelle am Kreuzgang bloßgedeckten Fresken aus der Legende des hl. Blasius und Erasmus hergestellt worden, wie sowohl die Stilübereinstimmung, z. B. in der Behandlung des Nackten, in der hohlwangigen Gesichtsbildung einiger Figuren und manches Andre, als auch das vollständig gleiche Rahmenmuster an beiden Freskogruppen beweist. Hierüber wird Näheres in den Mitteil. der k. k. C. C. folgen.

²⁾ Abgebildet in der Publikation des kunst-histor. Kongresses 1902: „Alttirol. Kunstwerke, Tafel I. Auf die Verwandtschaft der Fürstengestalten im 12. Gewölbejoch mit dem hl. Sigismund auf der Neustifter Votivtafel hat schon Stiaßny Rep. f. Kunstwissenschaft 1903, S. 22 hingewiesen.

der Gottvater an der Front und ein Apostelkopf in der Apsis von St. Vigil aufweisen.

Daß übrigens auch die Fresken von St. Vigil der jüngeren Phase dieser von Verona abhängigen Stilrichtung näher stehen als die Fresken der 10.—12. Arkade in Brixen, das erkennen wir aus einer gewissen Weichheit der Empfindung, die sich in den ersteren bereits in höherem Grade als auf den letztgenannten Fresken kundgibt. Auch zeigen die Fresken in St. Vigil eine feinere, schönere Formenbildung als diejenigen im 10. und 11. und auch im 12. Gewölbejoch von Brixen. Immerhin aber lassen sich die oben angeführten Übereinstimmungen in gewissen Motiven, Darstellungsarten, Typen zwischen den Fresken von St. Vigil und denen des 10. bis 12. Systems im Brixner Kreuzgang nicht als bloßen Zufall erklären, sondern deuten auf einen Schulzusammenhang hin, demzufolge man annehmen muß, daß die Maler der genannten Gewölbsysteme in Brixen ältere Vertreter der von Verona beeinflussten Bozner Freskoschule waren, aus der denn auch die Maler von St. Vigil, St. Johann u. s. f. hervorgingen.

Dieser engere Anschluß an italienische Formenbildung, der die Fresken von St. Vigil trotz ihrer mutmaßlich späteren Entstehung von denen im 10. bis 12. Gewölbejoch in Brixen vorteilhaft unterscheidet, tritt aber fast noch entschiedener an dem schönen Fresko der Disputation Catharinas mit den Rhetoren in der Johanneskapelle am Kreuzgang zu Brixen hervor; unter allen Freskogemälden Deutschtirols möchte dies als dasjenige anzusehen sein, welches noch am meisten im unmittelbaren Zusammenhang mit der besten veronesischen Malerei des 14. Jahrhunderts steht, wie sowohl die kraftvoll und fein durchgeführten Köpfe, die kräftig plastische Ausbildung der Gestalten, der große Zug der Gewandung und der Bewegungen, wie auch die reich durchgebildete Architektur im echt italienisch-gotischen Stil mit venezianischen Motiven zeigt¹⁾. Andererseits aber findet

¹⁾ Die, wie es scheint, feststehende Tatsache (nach Walcheggers bestimmter Angabe in seinem Büchlein: „Brixen etc.“ Brixen 1901, S. 134),

man zwischen diesem Fresko und jenen in St. Johann im Dorf, sowie auch denen in St. Vigil, doch wieder so manche engere Beziehungen, gerade in dieser monumentalen Ruhe und plastischen Fülle, sowie auch in Einzelheiten (z. B. den schräg blickenden nach unten verkürzten Männerköpfen auf dem Katharinenbild in Brixen und auf der hl. Sippe in St. Vigil), daß man auch zwischen diesen Fresken trotz zahlreicher individueller Verschiedenheiten einen engeren Zusammenhang vermuten möchte.

Eine engere Schulverwandtschaft mit den Fresken von St. Vigil und St. Johann im Dorf etc. weisen auch die Fresken in St. Lucia bei Fondo im Nonsberg auf. Sie stellen an beiden Wänden des Schiffes acht Szenen aus der Legende der hl. Lucia dar und zeichneten sich ursprünglich, wie noch teilweise ersichtlich, durch eine echt veronesische Farbenkraft aus, die aber an vielen Stellen verblichen oder durch Übermalung getrübt ist. Die Ausführung ist etwas derber als in St. Vigil, etwa auf der Stufe der Fresken in St. Johann, wir finden hier aber denselben einfach-ruhigen, kräftig plastischen, großzügigen und vornehmen, dabei bei aller Ruhe frisch und kräftig charakterisierenden Stil wieder, wie er uns im Katharinenbilde in Brixen, in St. Vigil und St. Johann im Dorf entgegentritt und seine Herkunft aus Altichieros Schule deutlich verrät. Die warm-rötlichen, durch weißliche Lichter gehöhten Fleischtöne, die scharfgeprägten Männerköpfe, die etwas breitangelegten, doch fein und edelgeformten jugendlichen Frauenköpfe, zumal die der Heiligen, die martialischen etwas steif dastehenden Krieger-

daß das Bild aus dem Jahre 1436 stammt, zeigt uns recht deutlich, wie Einflüsse älterer und späterer veronesischer Kunst in Tirol sich keineswegs immer in entsprechender chronologischer Reihenfolge äußern, sondern, daß ältere Stilrichtungen öfter noch in Werken erscheinen, die jünger sind als andere, in denen bereits der Einfluß der späteren veronesischen Schule herrscht. Übrigens lassen sich in einzelnen Köpfen auf diesem Gemälde doch Zeichen der derben tirolischen Drastik erkennen, welche dann z. B. in der Kreuzigung und dem Eccehomo des 3. Gewölbes im Brixner Kreuzgang so scharf hervortritt.

gestalten, der große natürliche Wurf der Gewänder, sowie die Streublumen auf Lucias Gewand, der dunkelblaue mit Rot unterlegte Hintergrund, die farbige, reiche Architektur mit schlanken Säulchen und abwechselnden Spitz- und Rundbögen, das alles sind Einzelheiten, welche uns an die veronesischen Vorbilder und unter den tirolischen Fresken zunächst an das Katharinenbild in Brixen erinnern, während wir zugleich auch Anklänge an die Fresken von St. Johann und in letzter Linie auch an die etwas weicher empfundenen Fresken von St. Vigil darin finden. In beiden Zyklen sehen wir die rötlichen und bräunlichen, von roten oder braunen Umrissen umzogenen, weißgehöhten Fleischtöne wie dort, auch die linnenen Kopftücher mit gelappten Rändern finden sich in St. Lucia in derselben Weise, wie in St. Vigil und St. Johann im Dorf; auch die schillernen Gewandfarben, welche wir hier mehrfach finden (z. B. ein blaues Gewand mit rotem Schatten, oder ein rotes Gewand mit weißen Lichtern) kommen in St. Lucia vor. Vor allem aber zeigt die Mutter der Heiligen in der Kirche St. Lucia, die hl. Eutychia, welche auf dem ersten Bild vor dem Grab der hl. Agatha in Catania um Heilung flehend kniet, denselben scharf gezeichneten, alten Frauenkopf mit den senkrechten Furchen an den Wangen und dem stark vorspringenden Kinn, wie wir ihn auf den Fresken von St. Johann und St. Vigil wahrnehmen; die nämliche Frau mit demselben Profil ist auch auf dem zweiten Bilde zu sehen, wo ihr vor dem Grabe der hl. Agatha diese erscheint und ihre nachdenklich zur Seite sitzende Tochter Lucia beschließt, ihrem Bräutigam zu entsagen und ihr Gut den Armen zu schenken.

Auch die Fresken an der Nordwand der Kirche St. Cyprian in Sarnthein weisen viele verwandte Züge mit denen von St. Vigil und St. Johann im Dorf auf, soweit die Restaurierung derselben noch ein Urteil gestattet. Die ziemlich einfache, durch die Restaurierung allerdings, wie es scheint, gleichfalls entstellte Umrahmung jener Fresken mit musivischen Bändern, die durch Scheiben mit Sternfüllung unterbrochen werden, stimmt mit denjenigen in St. Vigil so ziemlich überein. Die Fresken

an der Nordwand in St. Cyprian, welche durch später vorge-mauerte Wandpfeiler mit Spitzbogenarkaden zum Teil verdeckt wurden¹⁾, zeigen in der oberen Reihe sieben Szenen aus der Passion: (Ölberg, Christi Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung) und darunter in 5 Bildern die Legende der Heiligen Cyprian und Justina. Beide Zyklen stammen unzweifelhaft von demselben Meister, beziehungsweise aus derselben Werkstatt, aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, wegegen die Gemälde im Chor mit Geschichten aus dem Marienleben, am Gewölbe vor dem Chor, an der Innenseite der Fassade (Jüngstes Gericht), sowie an der Südseite aus späterer Zeit stammen und hier nicht in Betracht kommen.

Auch auf eine Schilderung der Nordwand soll hier um so weniger eingegangen werden, als sie schon mehrmals sehr ausführlich gegeben wurde²⁾; es sollen hier nur einige Merkmale angeführt werden, welche trotz der Restaurierung noch den ursprünglichen Charakter und die Verwandtschaft dieser Gemälde mit denen von St. Vigil, sowie in letzter Linie mit der veronesischen Malerei des 14. Jahrhunderts erkennen lassen.

Die Gemälde wurden wahrscheinlich im Auftrag der Familie Vintler ausgeführt, vielleicht schon von Franz v. Vintler, Pfleger in Sarnthein, welcher 1404 den Kirchprobst der Pfarrkirche von Sarnthein verpflichtete das Dach in Stand zu halten, über dem Grab der Frau Margaretha, „damit das Gemäl nicht verderbe.“ Von 1407 an war Nikolaus von Vintler im lebenslänglichen Besitz des Pflegeamtes Sarnthein, 1433 traten die Vintler vom Pflegeamte ab. Trotz obiger Notiz von 1404 möchte ich diese Gemälde aber doch in eine spätere und zwar in die letzte Zeit der Vintlerischen Pflugschaft bis spätestens 1433 verlegen. Zunächst finden wir auch hier wieder Architekturhintergründe mit den schlanken Säulen und Pfeilern, Loggien, Rund- und

¹⁾ Was schon Schmölzer bemerkte.

²⁾ H. Schmölzer: „Mitteil. d. k. k. C. C. 1891, S. 205; „Kunstfreund“ 1892, S. 73 f. Siehe auch „Kunstfreund“ 1896; S. 12.

Spitzbögen, in angestrebter, aber mangelhafter Perspektive, sowie mit der lebhaften Färbung wie in St. Vigil und anderer Fresken derselben Zeit und Richtung. Besonders fällt die vollständig gleiche Form der gotischen Doppelfenster und ihres Maßwerkes an der apsisartigen Rückwand auf dem Gemälde der Geißelung in St. Cyprian und dem Gemälde der Freierwahl in St. Vigil in die Augen.

In Bezug auf die Trachten der Figuren sehen wir Annas in St. Cyprian mit demselben ausgezackten Hermelinkragen, wie ihn in St. Vigil die erythräische Sibylle bei Kaiser Augustus trägt; auch sind die Hermelinflocken am Kragen des Annas und am Zaubermantel des hl. Cyprian genau in derselben Weise, mit den geringelten schwarzen Schwänzchen gemalt; wie am Kragen der Sibylle in St. Vigil. Ebenso trägt die hl. Justina in St. Cyprian dasselbe eng den Leib umschließende Oberkleid mit breiter Borte, welche quer unter dem Hals und über die Schultern und senkrecht über den Leib hinabläuft, sowie die engen Ärmel mit ebensolcher Borte am Handgelenk, wie wir es am Jesusknaben und andern Kindern auf der hl. Sippe in St. Vigil sahen.

Auch in der Stilisierung der Gewänder finden wir in St. Cyprian einerseits noch das plastische Anschmiegen derselben mit sparsamem aber natürlichem Faltenwurf und andererseits den weicheren, volleren Faltenwurf in welligen gotischen Motiven (so besonders an Maria und Johannes auf dem Gemälde der Kreuzigung)¹⁾, ebenso wie wir diese beiden Behandlungsweisen nebeneinander in St. Vigil fanden (zu vergleichen die hl. Sippe, oder die Bestattung des hl. Vigil mit der Heilung der Besessenen).

Auch in den Gesichtstypen und den Kopfstellungen beider Gemäldezyklen läßt sich mehrfach eine solche Übereinstimmung wahrnehmen, welche auf einen engen Zusammenhang derselben hinweist. Besonders begegnet uns das stark vortretende Kinn, welches so charakteristisch für die Fresken von St. Vigil ist, ebenfalls mehrmals auf den Fresken von St. Cyprian, auch, wie dort,

¹⁾ Siehe Abbildung im „Kunstfreund“ 1892, S. 78.

in Verbindung mit einer gebogen herabhängenden Nase. So z. B. an einem Schergen auf dem Gemälde der Gefangennahme Christi in St. Cyprian, der z. B. an das alte Weib in der Kommunion in St. Vigil gemahnt. Auf dem Gemälde: „Christus vor Annas“ in St. Cyprian, begegnen uns einige ernste, scharf ausgeprägte, im Dreiviertelprofil nach abwärts blickende Greisenköpfe, für welche auf dem Bilde der hl. Sippe in St. Vigil sehr verwandte Gegenstücke zu finden sind.

Überhaupt sehen wir, wie in St. Vigil, so auch in St. Cyprian das Dreiviertelprofil, sowie auch das Profil mit Vorliebe angewendet, meist mit der Richtung nach abwärts.

Die noch gut erhaltenen jugendlichen Typen von Chorknaben auf dem Gemälde, wo St. Cyprian zum Bischof geweiht wird, zeigen starke Anklänge an die Chorknaben auf dem Bestattungsbild in St. Vigil.

Ein schöner Greisenkopf mit weißem Vollbart, langer Nase, zurückliegender Stirne auf dem Geißelungsbild in St. Cyprian stellt sich dem äußersten Greisenkopf links oben auf der Kommunionsszene in der Kirche von St. Vigil unmittelbar an die Seite, auch in Bezug auf die stimmungsvolle Beschattung der Wangen und der Stirnrunzeln. Auch die aufwärts gerichteten Profilköpfe, wo Stirne und Nase fast in einer schrägen Linie fortlaufen, während das Kinn sich stark vorschiebt, (wie wir sie in St. Vigil besonders auf dem Bild der Freierwahl sehen), finden sich in ganz gleicher Weise in St. Cyprian wieder. Auch im Kolorit einiger besser erhaltener Männerköpfe in St. Cyprian, finden wir jene kräftige Modellierung in warmen braunrötlichen Tönen mit weißlichen Lichtern wieder, wie sie in St. Vigil sich findet.

Besonders überraschend ist die vollständige Übereinstimmung zwischen der gespreizterhobenen Hand Christi mit der dem Beschauer zugewendeten Handfläche auf dem Gemälde der Dornenkrönung in St. Cyprian, und der Hand der vorderen Figur rechts auf der Heilung der Besessenen in St. Vigil. Beide Hände sind auch in der Daumenform und der Biegung der Finger wie nach einer Zeichnung hergestellt.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß die Kreuzigung in St. Cyprian in ihrer Komposition, so weit sie noch sichtbar ist, mit dem kräftigen, in der Vorderansicht dargestellten Christus, den schwebenden Engeln sowie dem halb von rückwärts gesehenen Mann mit dem Schwamm recht deutlich an die Einflüsse der altveronesischen Schule erinnert, die den tirolischen Freskogemälden dieser Zeit und Richtung ihr wesentliches Gepräge verliehen ¹⁾.

Daß übrigens die Fresken dieser Art dennoch von deutsch-tirolischen Meistern herrühren dürften, das geht nicht sowohl aus den deutschen Aufschriften einzelner derselben (z. B. in St. Vigil) hervor, als vielmehr aus einer gewissen naiven Befangenheit und Urwüchsigkeit, die trotz aller Stilgröße, technischen Meisterschaft und Feinheit, doch auch in diesen Gemälden bemerkbar sind; ebenso vielleicht aus manchen gotischen Motiven des Faltenwurfes, die neben den mehr plastisch natürlichen der Altchieroschule sich darin zeigen, falls man diese nicht aus der späteren, ebenfalls mehr gotisierenden Entwicklung der veronesischen Malerei erklären will. — Außerdem ist es aber auch urkundlich festgestellt, daß deutsche Meister diese Richtung vertraten, wenigstens in Bezug auf einen Freskozyklus, welcher gleichfalls von veronesischen Einflüssen abhängig erscheint.

Es ist dieß Hans Stotzinger (oder Stockinger), Maler von Bozen, welcher laut Unterschrift einen Teil der Fresken in der Pfarrkirche von Terlan und zwar an der Südseite des Langhauses im Jahre 1407 ausführte. — Wenn dieselben nun auch

¹⁾ Interessante Freskoreste von monumentalem Charakter, ebenfalls dieser Zeit angehörig und von veronesischer Kunst abhängig, sind die kürzlich aufgedeckten Gemälde in der ehemaligen Sakristei(?) (links vom Chor) der Dominikanerkirche in Bozen (jetzt Staatsgewerbeschule). Dieselben waren von musivischen Rahmen eingefäßt und stellen die Vorführung eines Bischofs vor Christi Thron durch Engel, sowie einen in Meditationen versunkenen Dominikanermönch dar, der auf einer Holzbank sitzt, mit Rosenkranz und Kreuzifix, mit langem wallenden Bart und finsterem Blick der schmalen Augen.

durch eine Restaurierung und Übermalung im Kolorit, wie auch teilweise in den Typen der Figuren so entstellt sind, daß sie in dieser Beziehung sich einer kritischen Beurteilung und Vergleichung entziehen, so dürften doch die Kompositionen, sowie die Hauptlinien und Formen noch im Ganzen den ursprünglichen Charakter bewahrt haben. Ohne jedoch hier auf eine eingehende Besprechung dieser Fresken eintreten zu können¹⁾, so soll nur in Kürze bemerkt werden, daß zwar die Architektur und Umrahmung, ferner die realistisch erzählende Weise und auch ein gewisser großer Wurf in der Gewandung die Abhängigkeit von der giottesken Malerei Oberitaliens deutlich kundgeben, daß aber eine gewisse unruhige Beweglichkeit und Hast der Handlung, ein mehr ins Einzelne gehendes und vielfach maniert geschwungenes Gefältel der Gewandung, ferner ein gewisser einförmig griesgrämiger und gesucht frommer Ausdruck in den großen Köpfen doch schon ausgesprochener eine deutschtirolische, von nordischer Gotik abhängige Auffassung kundgibt, als wir sie an der bisher besprochenen Gruppe von Fresken fanden. Gleichwohl dürfte schwerlich ein anderer Freskenzyklus in Tirol noch vorhanden sein, der mit Bestimmtheit demselben Meister zuzuweisen wäre.

Noch mehr tritt der italienische Einfluß, wenigstens in Bezug auf die stilistische Behandlung der Gestalten, in den Fresken des Chores derselben Kirche zurück, welche acht Szenen aus der Kindheit Christi, ferner Christus am Grabe stehend, den Tod Marias, ihr Begräbnis, die Maria immaculata, Maria als Schützerin, sowie ihre Krönung darstellen. In der reichen Architektur der Hintergründe ist zwar der Charakter der italienischen Gotik in der Vereinigung von Rundbögen mit Spitzgiebeln und Fialen, sowie spielendem, an venetianische Gotik erinnerndem Fenstermaßwerk, in den loggienartigen Ausbauten, in den kosmatischen gemalten Mosaik-einlagen der Rahmen und Pfeiler deutlich ausgeprägt, ebenso

¹⁾ Vgl. die zitierte Schrift von Prof. H. Schmörlzer: „Die Wandmalereien etc.“ Innsbruck 1888.

wie die perspektivische, wenn auch fehlerhafte Raumvertiefung auf giotteske Einflüsse im weitesten Sinne hinweist. Auch in ikonographischer Hinsicht, wie z. B. in der Geburt Christi ¹⁾ finden wir eine Anlehnung an die in Italien bis ins 14. Jahrhundert übliche, aus byzantinischen Vorbildern entwickelte Kompositionsweise, während im Norden im 14. Jahrhundert der französische Typus herrschte, welcher das Kind in Windeln oder halbbekleidet vor der den Kopf aufstützenden, ruhenden Madonna darstellt.

Dagegen verrät der Gewandstil mit seinem feinen, gesuchten gotischen Gefältel ebenso einen mehr nordischgotischen Charakter, wie die etwas ungeschlachten und unbeholfenen Bewegungen der kräftigen, breitschultrigen, fast bäurischen Gestalten, die gleichwohl an ihren breitstirnigen, fast viereckigen, starkknochigen Köpfen einen schwärmerisch sentimentalischen Ausdruck zeigen. Ob der Meister ein Tiroler war, läßt sich kaum bestimmen, Schmölzers Vermutung, daß er ein Salzburger war, scheint mir wenig begründet, da die Madonna immaculata, auf deren Mantel Schmölzer ursprünglich vorhandene blaue Ähren vermutete, mit der Madonna im Ährenkleide nichts zu tun hat ²⁾ und außerdem, meines Wissens, in der gleichzeitigen salzburgischen Malerei keine schlagende Verwandtschaft mit diesen Fresken zu finden ist, wofür Schmölzer den Beweis auch schuldig blieb.

Von demselben Meister, der diese Malereien ausführte, ist ohne Zweifel auch der leider ebenfalls verrestaurierte Tod Marias in der Katharinenkirche, im mittleren Dorfe von Eppan,

¹⁾ Maria, halb aufrecht sitzend, das nackte Kind, das vor ihr in einem Korbe (?) liegt, liebkosend, während dieses, schon ganz realistisch, mit seinen Zehen spielt, während im Vordergrund zwei Frauen das Kind baden und daneben nachdenklich der hl. Josef sitzt, indessen im Hintergrund unter einem Schutzdach (wie bei Giotto) Ochs und Esel an der Krippe stehen und über dem Dach ein Engelreigen sichtbar ist.

²⁾ Vgl. hierüber die neuesten Schriften von Dr. Diego d'Ambragio und Konservator Prof. Dr. Graus.

ausgeführt worden, welchen Clemen mit Unrecht dem Stockinger zuschrieb¹⁾.

Mit den Fresken von St. Vigil, St. Johann im Dorf, St. Lucia in Fondo, sowie den übrigen bisher besprochenen Fresken, stehen also, nach Schreibers Ansicht, beide Freskogruppen in Terlan in keinem engeren Zusammenhang, wenn sie auch, wie diese, wie wohl nicht in dem Grade, von italienischen Einflüssen teilweise abhängig sind.

Noch weniger dürften aber die Wandgemälde in St. Martin in Campill²⁾ in einem engeren Zusammenhang mit jenen von St. Johann im Dorf und mit denen von St. Vigil stehen, und scheinen jünger sowohl wie diese, und also auch wie die in Terlan zu sein.

Die acht Gemälde der Passion Christi an dem unteren Teile des spitzbogigen Tonnengewölbes weisen einen künstlerisch geringeren Charakter auf, als die den Scheitel des Tonnengewölbes umgebenden Gemälde und besonders als diejenigen am Gewände eines Fensters am Chor und erscheinen im Kolorit wie in der Zeichnung als ziemlich rohe, handwerksmäßige Arbeit, woran aber wiederholte Restaurierungen einen guten Teil Schuld tragen mögen. Laut einer außen befindlichen Inschrift wurde die Kirche 1728 restauriert; eine zweite Restaurierung dürften die Wandgemälde in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erfahren haben, als die nüchterne und in unharmloser Färbung gehaltene Bemalung der unteren Wände mit Spitzbogenarkaden und Zwickelmedaillons ausgeführt wurde.

Die Gemälde der Passion zeigen jetzt eine lichte, fast grelle und doch flaue Färbung, obwohl nur die gewöhnlichen Töne, Rotocker, gelber Ocker, veronesisch Grün, Violett, Weiß, Lichtblau, Lichtbraun in Verwendung kamen.

Der Fleishton der Gesichter ist einförmig rosigblaß, fast violett, ohne feinere Modellierung, mit hellen, grünlichen Halbschatten und derben, bräunlichen Schatten, mit harten, schwarzen

¹⁾ Mitteil. der k. k. C. C. 1889, S. 13; „Kunstfreund“ 1887, S. 62.

²⁾ Vgl. Schmölzer's zitierte Schrift.

Kontouren. Die Augenbrauen sind dick und roh in hellbraunem Ton aufgetragen; die Augen glotzend mit grellem Weiß. Die Typen der länglichen Gesichter haben etwas Verallgemeinertes, Rohes, Unindividuelles; in den gemeinen Personen treten grimmassenhafte Übertreibungen, unfätige Nasen und dergleichen hervor.

Die Gestalten erscheinen ungewöhnlich schmalschultrig und schlank, im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Fresken. Die Gewänder zeigen einen weniger einfachen, breiten, natürlichen Faltenwurf und schmiegen sich weniger an die Körperformen an als in St. Vigil; sie weisen ein reiches, fast kompliziertes System langgezogener Kurven auf und überbieten in dieser Hinsicht noch die Fresken von Terlan; die nordische Gotik macht sich darin bemerkbar. Doch ist die Schärfe des Gefältels durch harte Gegensätze zwischen Licht und Schatten durch die Restaurierung offenbar noch vermehrt worden.

Die Kompositionen sind meist überfüllt und erinnern schon an die Massenaufgebote der Passionsspiele, obwohl die Grundlage der Kompositionen auf der Tradition beruhen. Wenn auch der Einzug in Jerusalem in der Gruppierung große Ähnlichkeit mit Giottos Darstellung dieses Gegenstandes in der Arena hat, so ist zu beachten, daß auch Giotto sich darin an ein altes Kompositionsschema anlehnte. — In der Darstellung des hl. Abendmahls hat der Maler von St. Martin, (im Gegensatz zu Giottos Darstellung in der Arena, wo die Jünger rings um den Tisch, zum Teil in Hinteransicht, gruppiert sind) die Apostel alle im Halbkreis und pyramidal (in mißlungener Perspektive) um Christus herum angeordnet.

Die Art, wie Johannes an die Brust Christi angelehnt zu dessen Linken sitzt, ist, ebenso wie die Darstellung der Speisen, (hier Fische und Brot) sowie der Getränke, ein altes byzantinisches Motiv. Eigentümlich dagegen ist auf diesem Gemälde die Lostrennung des Judas von der übrigen Gesellschaft, indem er allein an der Vorderseite des Tisches kniet, um von Christus, scheinbar demütig, mit gekreuzten Armen, das Bröt zu empfangen, während gleichzeitig ein Teufelchen in seinen Mund

fliegt. Sehr figurenreich und dramatisch sind die Darstellungen der Gefangennahme, Kreuztragung, Kreuzigung und Pietà dargestellt. In letzterer stehen die roh ausgeführten oder übermalten Köpfe in bedauerlichem Gegensatze zu der Schönheit der Komposition, welche offenbar auf italienische Vorbilder zurückgeht, sowie auch zu den schönen, weichen Faltenmotiven, in welchen die Restaurierer den ursprünglichen Charakter nicht ganz verwischen konnten.

Besonders interessant ist die Kreuzigung, welche in der seitlich herabhängenden Haltung des ausgestreckten Christus, in der linksbefindlichen Frauengruppe, in den um den Mantel spielenden Soldaten, in der rechtsseitigen Gruppe des emporweisenden Lazarus und des mit ihm sprechenden Juden, in den Stellungen und Trachten schon durchaus als Vorbild der zahlreichen tirolischen Kreuzigungsbilder der Brixner Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erscheint. Wenn man aber die Mehrzahl dieser Motive schon auf ältere Traditionen zurückführen kann, so zeigen dagegen die beiden Schächer, die mit emporgebundenen, zerhackten Beinen, der eine vornüber, der andere nach rückwärts geneigt, am Querbalken des T-förmigen Kreuzes hängen, mit dem herabschwebenden Engel und dem Teufel, die ihre Seele in Empfang nehmen, schon eine so ausgeprägte Übereinstimmung mit den Kreuzigungsbildern der genannten Brixner Schule, daß man die Darstellung in St. Martin in Campill als das frühest bekannte Beispiel dieser ausgesprochen tirolischen Auffassungsweise ansehen muß. Daß diese Darstellung der Schächer, in Verbindung mit anderen stets wiederkehrenden Motiven, eine besondere tirolische Ausprägung dieses Gegenstandes bezeichnet, ist bereits durch zahlreiche Beispiele nachgewiesen worden ¹⁾, welche in anderen Gegenden nur höchst vereinzelt vorkommen und in diesen Fällen wahrscheinlich in Anlehnung an tirolische Vorbilder entstanden sein dürften.

¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz: „Der Meister mit dem Skorpion“ im Jahrgang 1894 dieser Zeitschrift.

Wenn sich nun auch in der Technik, in der teppichartigen Einrahmung mit ornamentierten Bändern giottesken Charakters, in der Architektur der Hintergründe und vielleicht auch in einzelnen Kompositionsmotiven italienische Nachwirkungen und Einflüsse in diesen Fresken geltend machen, so zeigen sie doch in einer schon stark ausgeprägten naiven Derbheit und Einförmigkeit der Typen und in dem überladenen gotischen Faltenwurf, dem die monumentale Eintachheit der altveronesischen Schule vollständig abgeht (selbst die spätere gotisierende Faltenbehandlung der Richtung des Stefano da Zevio nicht ausgenommen), daß wir es hier mit dem Werk eines heimischen Künstlers (oder Kunsthandwerkers) zu tun haben, auf welchen die italienischen Einflüsse nur aus zweiter oder dritter Hand eingewirkt hatten.

Dagegen tritt in den oberen Gemälden, zu beiden Seiten des Scheitels des spitzbogigen Tonnengewölbes, nach Schreibers Ansicht der italienische Einfluß noch stärker hervor als auf den Passionsbildern und sind erstere naturgemäß auch als etwas früher entstanden zu betrachten. Offenbar sind auch die schönen ornamentalen Bänder, welche die Passionsbilder von den oberen Bildern trennen, mit letzteren zugleich entstanden, da sie mit den Bändern, welche die oberen Gemälde seitlich senkrecht und am Gewölbeschenkel wagrecht einrahmen, ein geschlossenes, in einheitlichem Stil durchgeführtes System bilden, welches in rechten Winkeln vier Bildflächen mit den vier Kirchenvätern und mit vier musizierenden Engeln einschließen, in deren Mitte sich das Bild des thronenden Christus in der Mandorla befindet. Die ornamentalen Bänder zeigen vollständig den Charakter der italienischen, sei es der florentinischen, sienesischen oder veronesischen, Freskomalerei des 14. Jahrhunderts, dessen Anfänge sich sogar bis auf Cimabue (im 13. Jahrhundert) ¹⁾ und seine Schule und noch weiter zurückverfolgen lassen. Das Band, welches die vier seitlichen Deckenfelder vollständig einrahmt

¹⁾ Vgl. z. B. Cimabue's. Freskobild der thronenden Madonna in S. Francesco zu Assisi. (Klassischer Bilderschatz n. 643).

und also gegen das mandelförmige Mittelfeld kreuzförmig zusammenläuft, ist durch weißes Rahmen- und Stabwerk eingefasst und in vierzehn Vierpaßfelder und abwechselnd mit diesen in ebenso viele trapezförmige Felder eingeteilt, welche rot eingerahmt sind. Schmale Zwischenräume zwischen dem parallel und sich kreuzend verlaufenden Stabwerk sind grün gefärbt, während auf dem breiten Mittelstreifen zwischen den Vierpässen und Trapezen reichgegliederte Akanthus- und Blumenornamente weiß mit lichtbraunen Schatten auf blauem Grund aufgetragen sind ¹⁾. In den Vierpaßfeldern sind Brustbilder von Propheten, teils in Vorderansicht, teils in Dreiviertelprofil auf blauem Grund dargestellt. Solche Prophetenbrustbilder sind ein beliebtes und häufig vorkommendes Motiv an italienischen Freskorahmen, so z. B. auch zu beiden Seiten der Kanzel in S. Fermo maggiore in Verona.

Von der italienischen Kunst gingen sie auf die südtirolische des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts über. Die genannten Brustbilder in St. Martin zeigen auch entschiedene Anklänge an veronesische Vorbilder und einen weit besseren Stil als die Passionsbilder. Auch Christus in der Mandorla übertrifft die Letzteren. Er erinnert an die strengen Heiligengestalten der veronesischen Kunst in Vorderansicht, wie z. B. des S. Zeno in der Kirche dieses Namens zunächst dem linksseitigen Portal, oder Gottvaters auf dem Bild der hl. Dreieinigkeit am Tympanon von S. Anastasia. Besonders die Anordnung seines weißen, lichtbraunschattierten Haares, welches über der Stirne drei runde Locken bildet und in gewellten Strähnen über beide Schultern fällt, während der Bart sich in vier Ringellocken teilt, erinnert an veronesische Vorbilder. Er hat große offene Augen und bräunlichen Fleischtton. Der rote Mantel und das lichtblaue Gewand sind stark verdorben. Er ist thronend dargestellt, die linke Hand auf der Weltkugel, die Rechte

¹⁾ Verwandte Beispiele solcher Ornamentik in Italien sehen wir z. B. an den Fresken der Cappella Spagnola in S. Maria Novella zu Florenz, an den Fresken des Ambrogio Lorenzetti im Stadthaus zu Siena u. s. f.

zum Segen erhebend. Hände und Füße sind etwas plump. Die Gestalt Christi hebt sich von einem korbflechtartig im Relief gemusterten Goldgrund ab und ist von einem blauen gewundenen Wolkenband umgeben, außerhalb dessen der Grund rot ist, während ein schachbrettartig gemusterter grün-weiß-roter Regenbogen die Mandorla umgibt.

Auch die vier Kirchenväter auf den diese letztere umgebenden Feldern zeigen einen besseren Stil als die Passionsbilder, sie haben gut gezeichnete und charakterisierte Köpfe, trefflich ist besonders der greise hl. Ambrosius dargestellt; kräftige Züge, doch frei von Grimasse, zeigt der hl. Gregor in Viertelprofil, wogegen der hl. Hieronymus mit dem heraldischen Löwen schräg in Verkürzung sitzend in Dreiviertelprofil dargestellt ist¹⁾. Ganz ähnliche Darstellungen der Kirchenväter finden wir auf den schon erwähnten Fresken zu beiden Seiten der Kanzel von S. Fermo maggiore in Verona, vom Ende des 14. Jahrhunderts, wo auch schon an einer Figur die schräge Stellung vorkommt. Allerdings ist nicht zu vergessen, daß diese sitzenden Schreiberngestalten juralte Motive der christlichen Kunst sind.

Was die Gewandung der vier Kirchenväter betrifft, so zeigt dieselbe einen ziemlich reichen, wellig geschwungenen aber doch natürlich motivierten Faltenwurf und lebhafte, meist lichte Töne, in denen Weiß, Rot, Grün und Violett vorherrschen, die jedoch teilweise durch dunkle, zum Teil wieder abgefallene Übermalung bedeckt sind. Der Hintergrund ist jetzt lichtblau.

Vor jedem Kirchenvater befindet sich auf demselben Felde ein musizierender Engel, welcher stehend dieselbe Höhe einnimmt wie der sitzende Kirchenvater.

¹⁾ Diese schräge Stellung zur Bildfläche ist bemerkenswert, indem wir daraus ersehen, daß Michael Pacher nicht der Erste war, der diese Stellung erfand, obschon er sie zu musterhafter perspektivischer Raumwirkung verwertete. Für die feinere perspektivische Ausgestaltung seiner Kirchenväter fand Pacher wahrscheinlich die Anregung in den Kirchenvätern des Niccolo Pizzolo in der Eremitenkirche zu Padua. (Vgl. H. Röckinger, Rep. für Kunstwissenschaft. Bd. XXIV. 1901).

In diesen Engeln prägt sich eine besonders ausdrucksvolle, lebhaft anmut aus, in den interessant bewegten Stellungen, in dem weichen, breit angelegten und doch anschmiegsamen Fall der Gewandung und in der feinen Empfindung der lieblichen etwas rundlich angelegten Köpfe mit lichtgelben Locken, kleinem Mund, gutgeformten Augen, sinnendem Ausdruck. Der Fleischton ist lichtrosig mit weißlichen Lichtern.

Vor der Gestalt des hl. Ambrosius sehen wir einen die Mandoline spielenden Engel in weißem Gewand mit grünlichem Schatten und mächtigen rosa und rot schillernden Flügeln. Besonders lebhaft und anmutig bewegt ist der nach vorn ausschreitende und sich umwendende, eifrig die Geige spielende Engel vor dem hl. Hieronymus. Auch sein Gewand ist weiß. In ockerfarbenem Gewand mit weiß, grün und braun schillernden Flügeln kniet vor dem hl. Gregor ein die Orgel spielender Engel mit sonniger Anmut in dem rundlichen Antlitz.

Ebenso ist der Engel des hl. Augustin in gelbrötlichem Gewand mit weißen Lichtern und mit rosaroten Flügeln kniend dargestellt.

Diese lieblichen Engel mit lichtblondem Lockenschmuck und wallenden, geschmeidigen Gewändern, ebenso wie auch andere anmutige jugendliche Gestalten sind zwar von der spätgotischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in allen Ländern, sowohl in Italien, wie in Frankreich und Deutschland, mit besonderer Vorliebe und Zartheit der Empfindung behandelt worden; einer der hervorragendsten Meister auf diesem Gebiete, der feinste Anmut und Beseelung mit köstlicher Frische und Innerlichkeit zu vereinigen wußte, war aber jedenfalls der Veroneser Maler Stefano da Zevio, der, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig, jedoch nur als ein uns bekannter Vertreter einer ganzen, wahrscheinlich schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts blühenden Richtung in der Malerei in Verona zu betrachten ist, welcher z. B. auch noch der Begründer des strengen Realismus in Verona, Vettore Pi-

sano, in seinen Malereien am Brenzonigrab in S. Fermo maggiore vom Jahre 1420 huldigt¹⁾.

An Stefanos geschmeidigen, weichen, in großen, schönen Linien bewegten, zugleich aber naturfrischen und lebhaften Stil erinnern uns diese Engel ganz besonders; deshalb sollen sie ihm jedoch nicht ohne Weiteres zugeschrieben werden, obwohl seine zeitweise Anwesenheit in Südtirol nachgewiesen ist²⁾.

Jedenfalls aber ist in diesen Engeln und also in den Gemälden sämtlicher fünf Deckenfelder von St. Martin in Campill eine sehr entschiedene Einwirkung der zweiten empfindungsartigen und gotisierenden Hauptphase altveronesischer Malerei zu vermuten, als deren Hauptvertreter wir Stefano kennen, während in St. Vigil noch Altichieros kräftigerer, nüchternerer, mehr epischer Stil nachwirkt. Die Passionsbilder in St. Martin dagegen zeigen eine schon mehr örtliche, tirolische, auch vom Norden beeinflusste und handwerksmäßige Stilrichtung, in welcher die italienischen Anregungen zwar auch, doch schwächer nachklingen, als in den oberen Fresken.

Ganz besonders schön und von Restaurierungen unberührt ist sodann ein Freskobildder Madonna mit dem Kind und einem verehrenden Stifter an der Fensterwand links im Chor von St. Martin in Campill. Auch diese Madonna erweist sich technisch wie stilistisch als ganz unter veronesischem Einfluß stehend, ja man wäre versucht, sie einem italienischen Meister zuzuweisen.

Der Nimbus der Madonna ist in Gips eingelassen und mit eingegrabenen Strahlen versehen. Sie trägt eine Krone mit in Relief aufgetragenen Edelsteinen, wie wir es auf einem Tafelbild der Madonna von Stefano da Zevio im Museum von Verona sehen. Das Gesicht der Madonna ist in Dreiviertelprofil dargestellt und zeigt einen feinen, rosiglichten Ton mit

1) Falls die an der Umrahmung des Grabes befindlichen Darstellungen der Verkündigung, sowie von Engeln nicht doch auch von Stefano da Zevio sind.

2) Wie oben bezeugt wurde.

rötlichen Wangen. Augen und Nase sind mit Röteln in wenigen, sicheren Linien fein vorgezeichnet. Auch die Furchung zwischen Nase und Oberlippe ist trefflich durch feine Lichter und Schatten modelliert. Die großen, sinnenden Augen, ebenso wie der feine Mund, sind trefflich gezeichnet und modelliert. Ebenso fein und lebendig ist das nackte Kind behandelt, das auf ihrem Schoße sitzt und zärtlich zu ihr aufblickt, während sie mit der Rechten mit zarter, feinbelebter Handhaltung ihm eine Blume darreicht. Besonders auch erinnert an Zevios Art die rundliche, natürliche Formenbildung des lebendig bewegten Kindes mit den breiten, runden Schultern und dem unmittelbar auf dem Rumpf sitzenden Kopf, sowie mit der in Seitenansicht dargestellten flossenartigen Hand, mit der es nach der Blume greift¹⁾. Der Gewandwurf, von dem zumeist nur noch die treffliche Zeichnung sichtbar ist, zeigt weiche, natürliche, geschmeidige Motive. Auch der Profilkopf des in kleinem Maßstab gehaltenen knieenden Stifters zeigt die feine doch maßvolle Individualisierung, wie sie Stefano solchen Gestalten verlieh. An der gegenüber liegenden Wand desselben Fensters ist die Gestalt des St. Martin noch teilweise sichtbar. Er trägt ein lichtgrünes Wams und roten Mantel, von dem er ein Stück abschneidet, um die Blöße des kleinen, vor ihm befindlichen nackten Bettlers zu verhüllen. Der in derselben Technik ausgeführte Kopf des Heiligen zeigt jedoch, soweit es noch erkennbar, eine flüchtigere Behandlung als die Madonna. Dagegen ist vor einigen Jahren an der rechten Chorwand ein Frauenkopf aufgedeckt worden, welcher der Madonna ebenbürtig scheint.

Sowohl durch gewisse äußere Merkmale, wie durch Eigenschaften des Stiles hängen sodann die Freskenüberreste am alten Tor-Turme des ehemaligen Augustiner- (jetzt Benediktiner-) Klosters Gries bei Bozen aufs Engste mit den oberen Fresken

¹⁾ Auch auf dem Gemälde der Madonna des Stefano da Zevio in der Galerie Colonna zu Rom reicht die Madonna dem Kinde Blumen und ist die darnach greifende Hand des letzteren in Seitenansicht dargestellt.

in S. Martin und mit der Madonna am Chorfenster daselbst zusammen. In diesen Gemälden prägt sich der Stil des Stefano da Zevio so deutlich aus, daß man fast geneigt wäre, dieselben ihm selbst zuzuschreiben.

Dieselben sind jedenfalls erst nach Einzug der Augustiner-mönche in dieses Gebäude, das ehemalige Schloß Pradein, welches ihnen 1406 durch Herzog Leopold überlassen wurde, ausgeführt worden. Sie bezogen den neuen Wohnsitz jedoch erst im Jahre 1417, nachdem ihr altes Kloster in der Au, welches 1165 durch Arnold II. von Greifenstein gegründet wurde, durch eine Überschwemmung unbewohnbar gemacht worden war¹⁾. Die Gemälde wurden also wahrscheinlich nicht viel nach 1417 zur Feier des Einzugs der Augustiner in ihr neues Heim ausgeführt, wie auch durch das über dem Portal angebrachte Wappen des damaligen Propstes bestätigt wird²⁾. Durch die Malerei ist in origineller Weise über dem alten rundbogigen Tor mittels ausgebogener Zwickel ein über demselben ausladender Burgbau dargestellt, der an den Seiten und oben mit Gemälden geschmückt ist, von denen die oberen leider durch ein später durchgebrochenes Fenster mit einem Balkon zum großen Teil zerstört wurden, wie denn auch auf den erhaltenen Bildflächen Zeit und Witterung nur noch Bruchstücke der einstigen schönen Malereien übrig gelassen haben, die aber wenigstens niemals erneuert und übermalt wurden und so noch eine deutliche Vorstellung von der ursprünglichen Feinheit und Farbenpracht dieser Gemälde gestatten³⁾.

Das Tor ist mit weißgrauer Profilierung eingerahmt, ebenso sind die ausgebogenen Zwickel zu beiden Seiten des Tores eingefast, in welchen auf rotem Grunde sich wappenhaltende Figuren befanden, die aber fast ganz zerstört sind. Ein roter, gegliederter Sims zieht sich sodann in der ganzen Breite der Ausladungen wagrecht über dem Tor hin und dient als Basis

¹⁾ Atz, „Kunstgeschichte Tirols“ S. 143; Archivberichte aus Tirol I., S. 121, 126. Reg. 512. 515, 516, 518 S. 275. Reg. 1540.

²⁾ Atz, S. 359.

³⁾ Vergleiche die Anmerkung am Schluß dieser Abhandlung.

für den gemalten Burgbau, der oben mit Zinnen bekrönt und im mittleren Teil, in der Breite des Tores, mit gemalten Steinquadern versehen ist. Zu beiden Seiten dieses gequadrerten Mittelstückes befinden sich viereckige Bildflächen, auf denen links der kniende Probst in violetter Mantel und Hermelin, mit erhobenen Händen, rechts ein Chor von Augustinermönchen in lichten Gewändern, mit gut individualisierten Köpfen dargestellt ist.

Über dem Zinnenkranz umzieht ein breites Ornamentband, zunächst auf beiden Seiten ein kurzes Stück wagrecht nach innen laufend und dann auf beiden Seiten senkrecht emporstrebend und wagrecht abschließend, ein quer oblonges (ursprünglich einheitliches, jetzt durch das Fenster in der Mitte durchbrochenes) Feld, welches die heiligen Mächte vorführt, unter deren Schutz die Klosterbrüder sich gestellt haben. Das einrahmende Band, welches abwechselnd mit ausgeeckten Vierpässen und Scheiben zwischen dem Ornament belebt ist, zeigt ausgesprochen italienischen Charakter und ist sowohl in der Zeichnung wie in der Färbung (vorherrschend weiß, grün und rot, sowie grau) dem Ornamentband in St. Martin in Campill sehr verwandt.

Auf der linken Seite vom Fenster ist die Madonna thronend mit dem Kind erhöht dargestellt und darunter bringen ihr zwei weibliche Heilige ihre Verehrung dar. Über ihnen schweben musizierende Engel, das Gloria singend und spielend. Die Figuren heben sich von dunklem Grund, blau auf rot, nach veronesischer Art, ab.

Die Madonna, von einer ockerfarbenen Glorie umgeben (wie in St. Vigil) trägt ein hellrotes Kleid und lichtblauen Mantel, die aber beide sehr beschädigt sind. Dagegen ist ihr Kopf mit dem gewellten, hellblonden Haar, dem vollen, aber gut geformten rosigen Gesicht in Dreiviertelprofil, dem sanften Blick der offenen Augen, dem feinen, kleinen Mund noch sehr gut erhalten; ebenso das nackte, feiste, lieblich bewegte Kind, das den trefflich modellierten Arm mit sichtbarem Handteller, ebenso wie sein Köpfchen der hl. Katharina zuwendet. Diese

stützt ihre Rechte anmutig auf das Rad. Das in schönen, weichen Falten niederwallende Gewand zeigt lebhaftere klare Färbung (Grün und Rot). In denselben Farben erscheint die halberstörte zweite Heilige, die neben ihr kniet.

Besonders reizvoll und unmittelbar an Stefano da Zevios Stil erinnernd sind die hellblond gelockten Engel mit hochgebogenen Flügeln, mit kräftigen, in Farben schillernden Federn in grünen, rotbraunen und ockerfarbenen Gewändern, mit rosigen runden Gesichtern, auf deren Stirn und Wange weißliche Lichter schimmern. Der eine spielt eine Mandoline, der andere eine Orgel, der dritte eine kleine Harfe ¹⁾, der mittlere hält ein mächtiges Spruchband.

Auf der rechten Seite des Fensters sieht man Gottvater, von gewellten Wolken umgeben (wie in St. Martin) mit ehrwürdigem weißem Haar und Bart und braungrünlichen Schatten darin, darunter weiter rechts ist Christus sichtbar, mit rötlichem Fleischtone und weißlichen Lichtern, großen offenen Augen (wie in St. Martin, im Gegensatz zu St. Johann im Dorf und St. Jakob in Oberbozen). Seine Gestalt ist nur teilweise erhalten, noch weniger ist erkennbar von der unter ihm befindlichen Heiligenfigur(?).

Der Gewandwurf der Figuren zeigt durchwegs, soweit er erhalten ist, weiche, fließende Falten, ohne manirierte Überladung, aber doch in dem welligen Fluß, wie er sich auch bei Stefano findet.

Eine verwandte auf Stefano da Zevio und die Veroneser überhaupt hinweisende Richtung zeigen außerdem besonders noch die Deckengemälde im vierten System des Brixner Kreuzganges, in denen sich zugleich manche stilistische und auch äußerliche Beziehungen zu den oberen Fresken von St. Martin und zu denen von Gries finden, ohne daß deshalb unbedingt ein Meister für alle diese Gemälde anzunehmen ist.

¹⁾ Wie auf dem Gemälde des Stefano da Zevio im Palazzo Colonna zu Rom, wo zu Füßen Mariens zwei Engel in langen, um die Füße sich stülpenden Gewändern sitzen, von denen der eine eine kleine Harfe, der andere die Geige spielt.

Auch möge dahin gestellt bleiben, ob die in demselben System am Schildbogen der Wand, sowie gegen den Hof hin ausgeführten Malereien demselben Meister zuzuweisen seien, immerhin aber dürfte die auf der Anbetung der Könige an der Wand befindliche Jahreszahl 1417 auch annähernd die Entstehungszeit der Deckengemälde darüber bestimmen. Diese letzteren zeigen bekanntlich in den vier Gewölbefeldern zunächst dem Schlußstein je einen schwebenden Engel und unter diesen abwechselnd je zwei Vierpaßfelder mit Evangelistensymbolen, sowie je zwei Kirchenväter in Rundfeldern mit innerem Dreipaßrahmen und zu unterst in den Zwickeln acht Prophetenbrustbilder in Rundfeldern.

Die Engel¹⁾, Meisterwerke der Raumauffüllung und bezaubernd durch den feinen, sprechenden Ausdruck der blondgelockten Köpfe sowohl, wie durch die lebhaft und ebenso anmutige wie schwungvolle schwebende Bewegung mit den herrlich fließenden Gewändern zeigen eine enge Verwandtschaft mit den pathetischen Engeln in St. Martin, zugleich aber auch eine solche mit denen auf Stefano da Zevios Gemälden, wie sie

¹⁾ Hier sei bemerkt, daß Schreiber seine in der Schrift: „Die Wandgemälde des Brixner Kreuzganges“ etc. (Innsbruck 1887, S. 21) ausgesprochene Vermutung, daß die Darstellungen der Kirchenväter, Evangelisten und Engel am Kreuzgewölbe des rechten Schiffes von St. Jacob in Tramin vom nämlichen Meister seien, nicht mehr aufrecht erhält. Die Figuren in Tramin zeigen bereits brüchige Faltenmotive. An einem Pfeiler dieses Schiffes ist allerdings noch der Rest eines ornamentalen Bandes in giotteskem Stil sichtbar; gleichwohl weist sowohl der Stil der Gemälde, wie auch eine an demselben Pfeiler befindliche Inschrift, die sich darauf beziehen dürfte, darauf hin, daß wir es hier mit der Schöpfung eines deutschen Meisters aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zu tun haben, der aber noch teilweise von der italienischen Richtung aus dem Anfang desselben Jahrhunderts abhängig war, jedoch dieselbe bereits mit neuen, echt deutschen Stilprinzipien vermischte. — Die Inschrift lautet: „Al incarnatione Domini milesimo quatrocentesimo (sic) quadregesimo primo completum est hoc opus per manum Ambrosii tempore famil . . . ribus magri Johannes Ghinis (?) de Bruneck in vicho Sancti Martini.“ Sollte aus dieser Werkstatt auch Michael Pacher hervorgegangen sein?

im Museum von Verona und im Palazzo Colonna zu Rom, ferner an der rechten Chorwand von St. Eufemia in Verona zu sehen sind.

Auch der Faltenwurf der Gewänder dieser Engel stimmt in der zwar weichen, fließenden aber doch nicht unnatürlich manirierten, sondern den Formen und Bewegungen geschmeidig folgenden und sich anschmiegenden Behandlung, sowie in der Art, wie das Gewand mit langen, wallenden oder fallenden Zipfeln die Füße verhüllt, völlig mit Stefano da Zevios Gewandstil überein. Ähnliches finden wir auch an den Engeln von St. Martin in Campill, wo jedoch der auf dem Gewand sichtbare Fuß des Geige spielenden Engels vom Unverstand eines Restaurierers herrühren dürfte.

Echte veronesische Motive und Typen stellen sodann die Brustbilder der Propheten in den unteren Zwickeln dieses Kreuzgewölbes dar, teils mit jugendlichen, teils bärtigen, begeisterten Köpfen, Schriftrollen haltend. — Auch an die Prophetenbrustbilder an den Vierpässen des Ornamentbandes in St. Martin erinnern diese Propheten, obwohl sie jene noch an Feinheit der Ausführung übertreffen. Der Prophet unter dem hl. Gregor im Brixner Kreuzgang zeigt z. B. große Verwandtschaft mit einem Propheten zunächst dem Kopfe Christi in St. Martin.

Auch die vier Kirchenväter im Brixner Kreuzgang¹⁾, an denen auch schräge Verkürzungen schon mit viel Glück durchgeführt sind, zeigen die Feinheit des Stils und der Charakteristik der übrigen Figuren und übertreffen hierin die entsprechenden Gestalten von St. Martin, wie denn überhaupt betont werden muß, daß trotz der großen, eine Richtung bekundenden Verwandtschaft zwischen den oberen Gemälden von St. Martin und denen vom Klosterturm in Gries und des 4. Systems im Brixner Kreuzgang, doch letztere beiden Gruppen jenen an künstlerischer Feinheit noch überlegen sind, wogegen ihnen die Madonna in der Fensternische des Chores von St. Martin gewachsen sein dürfte.

¹⁾ Dieselben dürften von M. Pacher nicht unbeachtet geblieben sein.

Noch ist zu bemerken, daß die Kirchenväter in Brixen sich von dem gleichen korbgeflechtartigen Grund abheben, wie der Christus in St. Martin, daß ferner an den Seitenflächen der Rippen sich echt italienische Ornamentbänder in der Art derer von St. Martin und Gries befinden, während die roten Maßwerkornamente, welche die Medaillons und Rippen im 4. System des Brixner Kreuzganges einsäumen, denen entsprechen, welche die Madonna im Chorfenster von St. Martin umfassen. Auch das Schachbrettmuster an der Unterfläche der Rippen im 4. System zu Brixen findet ein Analogon in der schachbrettartigen Musterung des Regenbogens in der Mandorla mit Christus in St. Martin.

Den Gemälden des Kreuzgewölbes der vierten Travée im Brixner Kreuzgang ist in dem feinen, schwungvollen Stil, welcher reale Auffassung und Gewandtheit mit natürlicher Frische und lebendiger Schilderung vereinigt, das Gemälde der hl. drei Könige im Schildbogen der darunter befindlichen Wand sehr verwandt und zeigt in den erwähnten Eigenschaften wie in der unmittelbar aus dem Leben geschöpften sittenbildlichen Schilderung des Gefolges der Könige ebenfalls eine kaum zufällige Verwandtschaft mit der uns auf dem Bilde der hl. drei Könige des Stefano da Zevio in Mailand (ursprünglich aus Verona stammend) entgegretenden genrehaften Schilderung der Begleitfiguren. Allerdings stammt Stefans Bild erst vom Jahre 1439, während das Brixner Gemälde das Datum 1417 trägt, allein daß diese Richtung älter ist als das vorherige Datum und vielleicht selbst als Stefanos Auftreten und daß sie sich organisch und allmählich aus der älteren veronesischen Malerei, allerdings, wie es scheint, unter Hinzutritt von Einflüssen der Miniaturmalerei und von umbrischen Einwirkungen, besonders eines Gentile da Fabiano, entwickelte, dürfte sich aus einem zusammenhängenden Studium der veronesischen Fresko- und Tafelmalerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts mit Sicherheit ergeben¹⁾.

¹⁾ Vgl. meine Schrift: „Die Sammlung alttirol. Tafelbilder etc. in Freising.“ München 1896, S. 14f.

Was die Figuren von Heiligen unter der Anbetung der Könige an der Wand des vierten Joches im Brixner Kreuzgang betrifft, so haben wir schon oben gesehen, daß sie samt den Heiligenfiguren im zwölften Kreuzgewölbe in Brixen, sowie anderen oben angeführten Gemälden (wozu auch diejenigen an der Außenseite der Apsis der Frauenkirche im Brixner Kreuzgang und noch einige andere zu rechnen sein dürften) zwar auch von Verona abhängig sind, aber noch mehr mit dem strengeren Stil des Altichiero zusammenhängen, wiewohl teilweise auch an ihnen — besonders in den Frauengestalten — sich schon die weichere Richtung des beginnenden 15. Jahrhunderts geltend macht. Auch ein Teil der Gemälde in der Burgkapelle des Schlosses Obermontani im Martelltal (Vinschgau) reiht sich dieser Stilrichtung an. Und zwar gehören dahin die fünf Gemälde auf Holzscheiben an der gotischen Holzdecke mit Szenen aus dem Marienleben. Ferner zehn Szenen aus der Legende des hl. Stephan an der Nordwand der Kirche. Sodann verschiedene einzelne Heiligenfiguren St. Antonius Abbas, St. Ursula, St. Stephan, St. Leonhard, St. Eustachius etc. an den nördlichen Fensterwänden. Endlich im Chor an der Wand: Anbetung der Könige, Apostel; an der Decke Kirchenväter und Evangelistensymbole, sowie Gottvater und Madonna segnend. Ebenso die Verkündigung am Triumphbogen und verschiedene Heilige an der Leibung desselben (St. Sebastian, St. Panthaleon, St. Michael, St. Georg, St. Magdalena, St. Christoph etc.). Dagegen sind die Gemälde aus der Passion an der Südseite und Fassadenwand, sowie das jüngste Gericht daselbst Werke der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Inscription: 1487) und zeigen Sunter'schen Einfluß von Pacher. berührt. Siehe auch Mitteil. d. k. k. C. C. Neue Folge XII. p. CLXVIII.

Als Beispiele der beginnenden Umwandlung des veronesischen Stiles in der Art des Stefano da Zevio in eine einheimisch tirolische Kunstweise dürften die Fresken im Kreuzgewölbe des neunten Systemes in Brixen mit drei Bildern aus der Kindheit Christi (Geburt, Darbringung, Anbetung der Könige) sowie mit Parallelbildern aus dem alten Testament und

mit Prophetenbildern, ferner die Freskogemälde an der Fassade von St. Cyrill bei Brixen, sowie ein Tafelbild der drei Könige in Freising¹⁾ und ein solches der Madonna in der Burg von Meran anzusehen sein.

Diese Gemälde, unter einander so verwandt, daß man sie einer bestimmten Werkstatt zuschreiben möchte, zeigen zwar noch in dem fließenden Gewandwurf sowie in manchen Einzelheiten der Formgebung (z. B. dem nackten feisten Kind mit dem kurzen Hals, ferner gewissen scharf ausgeprägten Greisen- und Männerköpfen, ferner in der träumerischen Weichheit der Madonna) noch mehrfach Anklänge an die Richtung des Zevio, aber Alles ist trockener, hausbackener, schwerfälliger und ungeschickter ausgestaltet, insbesondere zeigt der Madonnentypus mit der hohen runden Stirn, dem kurzen Näschen und dem etwas blöden, verlegenen Ausdruck schon die Umwandlung in deutschtirolische Auffassung. Am deutlichsten unter den angeführten Gemäldezyklen zeigen diejenigen an der Fassade von St. Cyrill, auch äußerlich, noch den Zusammenhang mit der italienischen Schulung, indem die Ornamentbänder, welche sie umfassen, noch ganz italienischen Charakter an sich tragen und fast identisch mit den Ornamentstreifen unter den Passionsbildern in St. Martin sind, so wenig diese mit den Gemälden von St. Cyrill sonst im Stil übereinstimmen.

Diese letzteren, zum Teil zerstört, zeigen noch in der oberen Reihe den oberen Teil des hl. Christoph, Verteilung von Speise und Trank durch einen Heiligen an Bettler, die hl. Magdalena, die Madonna mit dem nackten Kind in einer runden Glorie, die von gewellten Wolken umgeben ist, den oberen Teil des hl. Laurentius und einen hl. Bischof. Die Gestalten sind in den üblichen harmonisch gestimmten Freskofarben ausgeführt, das Fleisch ist rötlich mit weißlichen Lichtern, der Grund ist jetzt rotbraun, doch lassen sich noch Reste der darüber aufgetragenen blauen Farbe erkennen, die

¹⁾ Abbildung in meiner Schrift: „Tirolische Tafelbilder etc. in Freising“, S. 12.

Nimben sind nach alter Weise in Gips eingesetzt und mit eingegrabenen Strahlen versehen.

In Bezug auf die Fresken im neunten Kreuzgewölbe des Brixner Kreuzganges und das Tafelbild der hl. drei Könige in Freising ist vom Schreiber schon früher auf die Abhängigkeit derselben, auch in der Komposition, von oberitalienischen Einflüssen hingewiesen worden.

Diese einheimisch-tirolische Umbildung italienischer Vorbilder, welche zwar schon, wie wir sahen, am Ende des 14. Jahrhunderts der giottesk-altichierischen Freskoschule gegenüber einsetzt und sodann in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auch der neu eindringenden Richtung eines Stefano da Zevio gegenüber sich alsbald geltend machte, wie wir in den letztangeführten Beispielen sahen, faßte nun allmählich, gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts immer mehr Fuß, wie es sich besonders in der Weiterentwicklung der Brixner Malerschule dieser Zeit verfolgen läßt, wie Schreiber schon früher nachzuweisen bemüht war¹⁾.

So setzte hier die sogenannte Schule des Meisters mit dem Skorpion ein, welche den in idealen Formen beginnenden Realismus eines Stefano da Zevio und Vettore Pisano, ebenso wie in ihren Fresken die veronesische Verzierungsart und Technik (in den Ornamentbändern, dunklen Lufttönen — Blau auf Rot — eingegrabenen Nimben etc.) anfänglich noch beibehaltend, doch immer mehr eine derbere, realistische Auffassung und Typenbildung beimischte, welche schließlich den Sieg davon trug. Während der idealere Stil noch stark vorherrscht in der Kreuzigung von Wilten, sowie in derjenigen von Sonnenburg und vom Franziskanerkloster in Bozen (beide jetzt im Ferdinandeum) so macht sich in den Fresken des Eccehomo und der Kreuzigung, im dritten Gewölbesystem des Brixner Kreuzgangs, trotz der italienischen Umrahmung und Technik, doch schon ein herber,

¹⁾ Zeitschrift des Ferdinandeums: „Der Meister mit dem Skorpion.“ Die Sammlung alttirol. Tafelbilder in Freising. Eine Bildtafel der Brixner Malerschule. (Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte 1902 u. a. a. Stellen.)

derber, echt tirolisch-bäurischer, an Passionsspiele erinnernder Realismus bemerklich. Eine ähnlich derbe Auffassung läßt sich an den, im übrigen noch ganz in italienischer Freskotechnik ausgeführten Wandgemälden zu beiden Seiten des Eingangs zur Totengruft der St. Leonhardskirche zu Laatsch im Vinschgau wahrnehmen. Rechts ist der Gekreuzigte, mit Maria und Johannes dargestellt. Christus mit gekreuztem, mit Perlen- und Saum verzierten, eingravierten Strahlennimbus, sorgfältig, aber hart modelliert, mit herbem Gesichtsausdruck; das Schweiß- und Saum mit welligem Saum. Maria in weißem Gewand, mit grünlichen Schatten, harten, leblosen Gesichtszügen, dicken Umrissen der Augen, schwülstigem Mund, bräunlichem Fleischtone.

Johannes in blaßem Gewand, mit lichtbraunem Schatten, strählig gelocktem Haar, bräunlichem Fleischtone, knorpliger Nase, grimassenhaftem Ausdruck des Schmerzes.

Am besten der Knieende Stifter, dem ein hl. Bischof mit runzlicher Stirn, aufgerissenen Augen, stark gebogener Nase, breitem, wulstigem Mund, die Hand aufs Haupt legt (hinter Maria). Die das Kreuz umschwebenden Engel mit bräunlichen, runden Köpfen und kugeligem Gelock, in wechselnden Farben der Gewänder und Flügel.

Der noch ideal geschwungene Faltenwurf mit zahlreichen dütenförmigen Saumfalten zeigt nicht die italienische Einfachheit, sondern mehr deutschgotischen Charakter.

Darüber, in der Türnischenwölbung die Kirchenväter St. Ambrosius und St. Augustinus mit Spruchbändern, in einer säulengetragenen Rundarkade. — Mit bräunlichen Gesichtern, stark gebogenen Nasen, mangelhafter, gespreizter Haltung der Finger.

An der linken Seite ist nur noch die Figur des jugendlichen St. Leonhard, mit braunen Locken um die Tonsur, mit dem Pastorale und der Kette, in rotbraunem, grau gefüttertem faltenreichen Gewand erhalten.

Wir führen diese Fresken an als interessantes Seitenstück zu der derb realistischen Kreuzigung im dritten System des Brixner Kreuzgangs, indem hier wie dort auf der Grundlage

italienischer Technik und Verzierungsweise der Tiroler Bauernrealismus sich mit ungestümer Energie Luft macht.

Es gehört nicht in den Rahmen der vorliegenden Abhandlung, diese Entwicklung weiter zu verfolgen; genug, wenn es Schreiber dieses gelungen ist, nicht nur die künstlerische und historische Bedeutung der schönen Fresken von St. Vigil zu Weineck bei Bozen in einigermaßen entsprechender Weise zu charakterisieren, sondern auch anknüpfend an dieselben, den Zusammenhang und Entwicklungsgang der südtirolischen Freskomalerei des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts in den hervorragenden Erzeugnissen derselben mit dem Grade von Anschaulichkeit und Überzeugungskraft darzulegen, als es, mit einem nur mangelhaften Apparate von Abbildungen und fast ohne urkundliche Belege, nur auf Grund wiederholter Besichtigungen und Vergleichen und mit Hilfe der Stilanalyse dem Unterzeichneten zu Gebote stand ¹⁾.

Hans Semper.

¹⁾ Von den Fresken in St. Vigil sind mittlerweile gute Photographien von Herrn Waldmüller in Bozen hergestellt worden, auf welche die Leser dieser Abhandlung, welche sich mit diesem Gegenstande eingehender beschäftigen wollen, umso mehr aufmerksam gemacht werden sollen, als es leider nicht mehr möglich war, dieselben den hier beigegebenen Abbildungen zu Grunde zu legen, die vielmehr nach nicht durchaus zuverlässigen Zeichnungen hergestellt sind. — Es ist zu hoffen, daß auch von dem größeren Teil der anderen hier besprochenen Fresken in Bälde gute Photographien erscheinen, welche eine Nachprüfung der hier mühsam zusammengetragenen Beobachtungen gestatten werden. Zu bedauern ist freilich, daß inzwischen die auf S. 272 als von der Hand eines Erneuerers noch als unberührt bezeichneten Freskoreste des Torturmes in Gries ebenfalls der Restaurierung und Übermalung verfallen sind, welche den entzückenden Engelköpfchen bereits ihre Ursprünglichkeit geraubt hat.



Fig. 1. Thronender Gottvater.
Fassade von St. Vigil.
(Text S. 212).



Fig. 2. Bestattung des heil. Vigilius.



Fig. 3. Heilung von Besessenen durch St. Vigilius.
(Text S. 221).

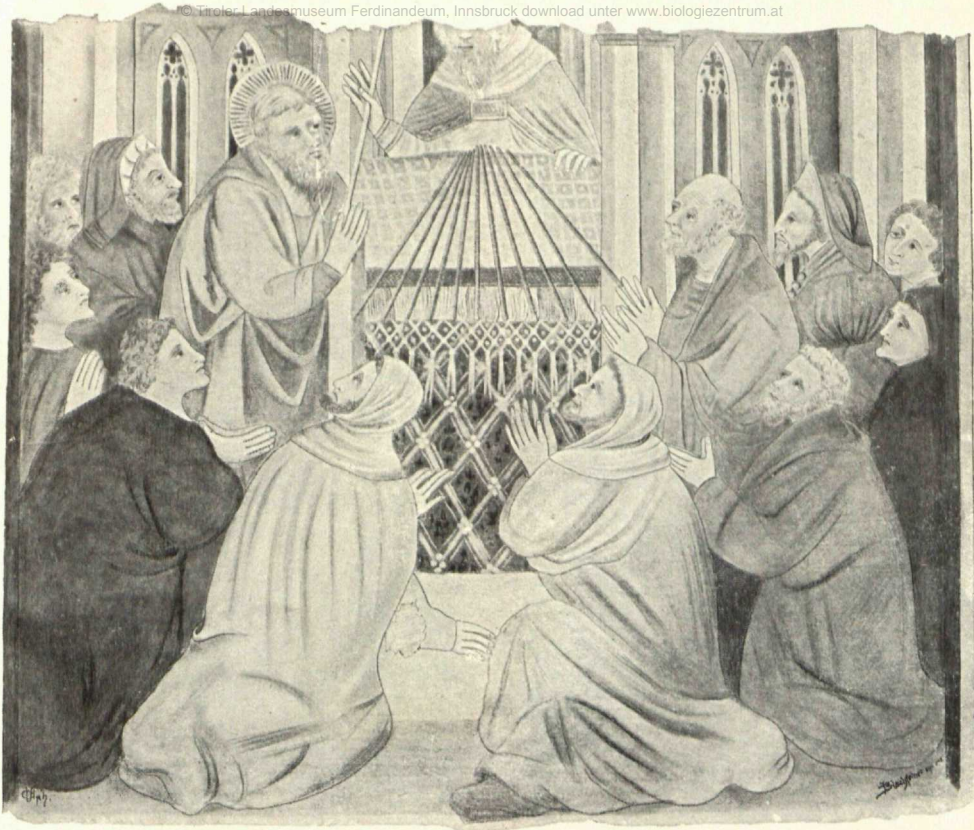


Fig. 4. Wahl von Marias Bräutigam.



Fig. 5. Maria erscheint dem Augustus und der tiburtinischen Sibylle.
(Text S. 225).



Fig. 6. Heilige Sippe.
(Text S. 226).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1904

Band/Volume: [3_48](#)

Autor(en)/Author(s): Semper Hans

Artikel/Article: [Über die Wandgemälde der St. Vigilius-Kirche des Schlosses Weineck bei Bozen \(Mit 6 Tafeln\). 203-282](#)