



Madonna von Michael Pacher.  
Stift St. Peter,

# Marx Reichlich

und

## die tirolische Malerei in Salzburg.



Von **Otto Fischer.**







Man hat versucht, der salzburgischen Malerschule des 15. Jahrhunderts und speziell der Persönlichkeit des Rueland Frueauf) eine vermittelnde Rolle zwischen der tirolischen Kunst und derjenigen des südlichen Bayern zuzuschreiben, allein mit Unrecht. Vielmehr läßt sich die selbständige Entwicklung einer einheimischen Stiltradition vom Anfang bis in das letzte Viertel des Jahrhundert mit Sicherheit verfolgen. Von einer stärkeren unmittelbaren Einwirkung der Tiroler Malerei lassen sich bis zum Auftreten Michael Pachers keine Spuren nachweisen. Selbst die Vollendung des St. Wolfgang Altars im Jahre 1481 scheint auf die heimischen Maler keinen tieferen Eindruck gemacht zu haben. Allein sein Schöpfer war damit unbestritten der bedeutendste Meister weit im Land geworden, und der Salzburger Magistrat übertrug ihm im Jahre 1484 die Herstellung des großen Hochaltars der Stadtpfarrkirche. Die Ausführung des Auftrags wurde aber hinausgeschoben und erst 1495 kam Michael Pacher nach Salzburg um bis zu seinem Tod an dem großen Werke zu arbeiten. Als er im Jahre 1498 in Salzburg starb, scheint der Altar noch nicht bis in alle Einzelheiten vollendet gewesen zu sein. Erhalten ist uns heute nichts mehr als ein köstliches, geschnitztes Madonnenbild, das, leider unglücklich ergänzt, noch heute vom Hochaltar der Franziskanerkirche herablächelt.

Die Vermutung liegt nahe, daß der berühmte Meister während seines Aufenthalts in der Stadt neben dem großen noch andere kleinere Werke geschaffen hat, und ein glücklicher Fund im Stiftsarchiv von St. Peter, den ich der Liebenswürdigkeit des hochwürdigen Herrn Prälaten Willi-

---

<sup>1)</sup> Stiafny: Alt-salzbürger Tafelbilder. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1903. — Ueber die tirolische Malerei und Michael Pacher existiert keine zusammenfassende Arbeit, nur zahlreiche Einzelaufsätze, von denen das Einschlägige genannt werden soll.

Ueber diese wie alle andern Fragen, welche die salzburgische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts berühren, wird eine zusammenfassende Arbeit des Verfassers, die in Jahresfrist erscheinen soll, näheren Aufschluß geben. Auf sie sei hiemit auch bei späteren Andeutungen dieses Aufsatzes verwiesen.

bald Hauthaler verdanke, bestätigt sie. Das Rechnungsbuch des Abtes Virgil Buchler, selbst eines Malersohns, enthält folgende Notizen:

[1496.] Item mgr. Michael pictor de Prawnegk habet ex m. dn. lb. 15 in labore tabule ad S. Michaellem am Aschhof die Clementis a. 96.

Item habet iterum dn. lb. 5 vel circa in pnte. Heinr. pictoris Petri aurifabri et prioris nostri.

[1498.] It. Gener suus ht. dn. lb. 20 circa festum Bartme. a. 98 dat. Casp. Neuhawser iudex an d. Klausen.<sup>1)</sup>

Mit Hilfe des letzten Datums erfahren wir Genaueres über die Zeit, da Bacher starb. Der Bartholomäustag fällt nämlich auf den 24. August, am Samstag nach Ulrici 1498 (7. Juli) erhält der Meister selbst noch eine Zahlung für den Hochaltar der Stadtpfarrkirche. Es muß demnach sein Tod zwischen dem 7. Juli und dem 24. August 1498 erfolgt sein. Wichtiger wäre die Nachricht von dem neuen Werk, wenn es gelänge, dieses selbst als noch vorhanden nachzuweisen. Der Aschhof war eine Besitzung des Klosters in der Stadt, für seine St. Michaelskapelle hat Bacher die betreffende Tafel, d. h. einen Altaraufsatz, geschaffen. Seine Größe kann, nach dem Preise von 40 Pfund Pfennig zu schließen, nicht beträchtlich gewesen sein, und es durfte sich wohl, da Bacher doch in erster Linie Maler war, um eine gemalte Tafel, vielleicht ein Triptychon gehandelt haben. Noch besitzt das Kloster St. Peter ein solches, das wiederholt schon der Hand des großen Tirolers zugeschrieben wurde;<sup>2)</sup> sollte es die Tafel vom Aschhof sein?

Es ist die Madonna, die auf hohem Throne sitzt, vor dem goldenen Grund. Über ihr halten zwei schwebende Engel die Krone, ihr zu Füßen sitzen die beiden Heiligen Margaretha und Katharina. Die eine hält in ruhiger Andacht das Kreuz auf dem Schoß, die andere wendet sich lächelnd empor zu dem Kinde, das ihr mit zierlicher Gebärde den Ring an den Goldfinger stecken will. Auf dem bunten Fliesenboden vorn liegt das zerbrochene Rad, duckt sich der grüne Drache der Heiligen, dann

<sup>1)</sup> [1496] Meister Michel Maler von Bruneck erhält von mir 15 Pfund Pfennig an der Arbeit der Tafel zu St. Michael am Aschhof, am Clemenstag 1496.

Bekommt wiederum 5 Pfund oder ungefähr soviel im Beisein von Heinrich, Maler, Peter, Goldschmied und unserm Prior.

[1498] Sein Eidam erhält 20 Pfund Pfennig um das Feit Bartholome anno 98. Gegeben Caspar Neuhawser Richter an der Klausen.

<sup>2)</sup> Innsbrucker Ausstellung 1902, Katalog. Vergl. Stiaßny, Repertorium für Kunstwissenschaft 1903.

bauen sich deren Gestalten empor und bilden mit den Engeln oben den schönsten Rahmen für die Mutter, die wieder zum Kind auf ihrem Schoß und zu Katharina das träumerische Haupt neigt. Es ist wie ein geschlossener Ring, alles in sich gebunden und ohne Beziehung zum Betrachter, ein zartes kleines Idyll des Göttlichen. Die Stimmung ist leise, die Bewegung schier gespreizt, die Zeichnung ist scharf und sehr ins Einzelne gehend, die Farbe von einem wundervollen tiefen Wohlklang. Margaretha trägt ein Kleid von rot-gelbem, Katharina von schwarz-gelbem Brokat, diese einen Mantel darüber von gehaltenem Karminrot, jene einen, der in lila Tönen spielt. Maria hat ein goldenes Brokatkleid und einen Mantel vom tiefsten Blau, die Gewänder der Engel, die im Golde schweben, sind von Violett und glühendem Karmin. Alle Farben sind weich und warm abgetönt, die Farbe der Gesichter sehr hell und die Haare blond. Bezeichnend ist es, daß die Heiligen keine Rimben tragen, um den klaren Aufbau des Bildes nicht zu zerreißen. Das Licht fällt von rechts vorn herein und spielt am Boden mit Rad und Drache, doch hat es keine selbständige Rolle als Kompositionsfaktor. Wer ist nun der Maler?

Es besteht eine recht enge Verwandtschaft mit den Werken Pachers, unter denen als gesichert die vier Innenbilder von St. Wolfgang (um 1480) und die München-Augsburger Kirchenväter (1490) zu vergleichen sind. Die Gesichtstypen stehen ihm sehr nahe, die Zeichnung hat sehr viel von seiner Art, besonders stimmen die lang durcheinander greifenden Faltenzüge mit der Gewandbildung der Madonna in der Franziskanerkirche überein, an die das Bild auch in der Stimmung anklängt, endlich ist die Farbgebung von echt pacherischer geläuterter Schönheit. Vor allem: diese stolze Einfalt und Ruhe des Aufbaues möchten wir nur dem Meister selber zutrauen. Allein manches scheint zu widersprechen. Pachers Gemälde überraschen durch die packende Kraft, mit der die Figuren in ein Raumganzes gezwungen sind, durch die kühne, oft gesuchte Überwindung der Probleme, welche die Raumdarstellung ergibt. In St. Wolfgang ist überdies dem Licht innerhalb dieses strengen Stils eine ungewohnte Bedeutung für die Komposition eingeräumt. Nichts von alledem hier. Und doch könnte man angesichts des hohen, schmalen Formats der Tafel (170:77 cm) an einen bewußten Verzicht auf solche Probleme und Wirkungen denken, einen Verzicht zu Gunsten der Klarheit und Ruhe, wie man ihn gerade dem großen Meister zutrauen dürfte. Daß der Maler die Perspektive beherrscht, daß er die Wirkungen der plastischen Form und des Lichts kennt, das zeigen zur Genüge die Nebendinge am Boden.

Allein es spricht noch anderes gegen Michaels Urheberschaft. Abgesehen von der mißglückten Verkürzung in Katharinens erhobenem Arm, dem schwächer als in St. Wolfgang gebildeten Kinderakt, vor allem das Präzise und fast Überzierliche, das in jeder Bewegung und in jeder Linie zum Ausdruck kommt. Es ist eine Delikatesse, wie wir sie Crivelli, aber nicht Mantegna, oder dem Meister des Giovannino, aber nicht Michelangelo zuschreiben. Man vergleiche ein paar Hände Pachers, diese gewaltigen Hände, in denen ein heißes Leben wie erstarrt ist, mit diesen zierlich abgebogenen Damenfingerchen. Pacher geht immer ins Große und Übermächtige; und so bleibt es zweifelhaft ob wir das kostbare Madonnenbild von St. Peter mit seinem Namen nennen dürfen. Vielleicht rührt es im Entwurf von ihm, in der Ausführung von besonders feiner Schülerhand her; dann könnte man es auch für die Tafel halten, die früher im Alshof war.

Nicht ferne stehen dem Madonnenbild drei kleinere Tafeln in St. Peter, die hier zum erstenmale besprochen werden. Sie haben die Größe von 51:37 cm und bildeten einst wohl die gemalten Flügel einer Altarpredella. Wenn diese geöffnet waren, sah man links St. Benedikt und Scholastika, rechts Andreas und Katharina in einer hellen Landschaft stehen, über der statt der Luft ein glatter Goldgrund war; bei geschlossenen Flügeln wurde Maria Verkündigung sichtbar, die sich in einem sonnigen Zimmer abspielte. Später wurden die Tafeln auseinandergesägt, was bei der einen mißlungen zu sein scheint. Das Madonnenbild, das sich links befand, wurde zerstört, und auch Scholastika erlitt Verletzungen. Die beiden Seiten des andern Flügels wurden vor ein paar Jahren restauriert und haben dabei einen etwas glasigen Glanz gewonnen, ohne sonst viel zu verlieren; das Bild mit Benedikt und Scholastika ist noch im alten Zustand bis auf einen blauen Himmel, der einmal über den Goldgrund gemalt wurde. Eine nähere Beschreibung wird durch die hier beigegebene Reproduktion überflüssig. Von den beiden Ordensheiligen ist nur soviel zu sagen, daß sie wie Andreas und Katharina mit ausdrucksvollen Gebärden vor einer entsprechenden Landschaft stehen, beide in schwarze Kutten und Mäntel gehüllt, die Abtstäbe in Händen, er in einem Buch lesend und sie mit freundlicher Miene zu ihm gewandt. Die Farben sind klarer, leuchtender als bei Pacher, sie erglühen wie gemalte Glasscheiben. So hat Katharina ein Kleid aus schwarz und goldenem Brokat, darüber einen karminroten Mantel, Andreas einen solchen von reinstem Grün. Die Landschaft, natürlich ohne eine rechte Vermittlung von Vordergrund und Ferne, streckt sich mit tausend zierlich kleinen Einzelheiten weit hinaus, ohne daß

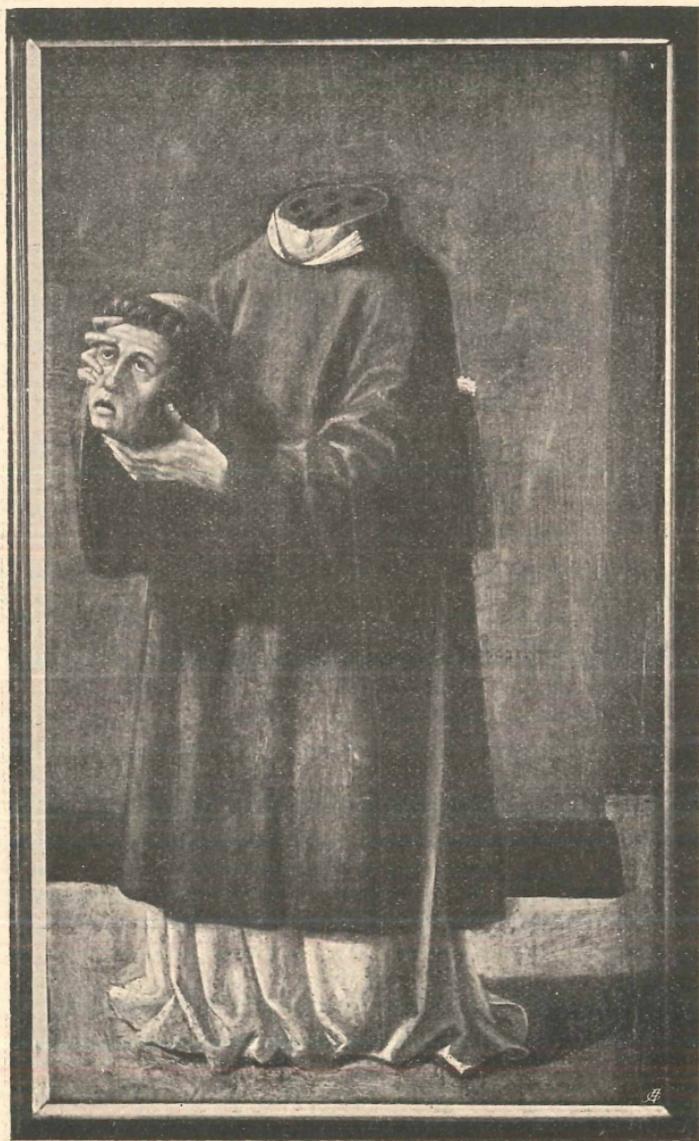
doch der Zusammenhang zu kurz käme, und lacht in einer goldigen Klarheit. Sie erinnert in ihrer Anlage an die Predellenbilder von St. Wolfgang. Der Engel der Verkündigung ist in dunkelroten Samt und Grün gekleidet, der breite perlengestricke Saum seines Mantels ist wie derjenige am Ornat des krönenden Christus bei der geschnitzten Mittelgruppe von Pachere's Meisterwerk. Seine Flügel schimmern wie Perlmutter, sein Antlitz ist licht und durchsichtig. Hinter ihm erfüllt Sonnenlicht das steingefügte Gemach, spielt über den Fliesenboden und leuchtet von der hellen Wand. Das ist erstaunlich gemalt, und der Engel selbst voll unbeschreiblicher Innigkeit und Hoheit.

Der Meister zeigt einen unverkennbaren engen Zusammenhang mit dem Kreise Pachere's, dabei in manchen Zügen eine Spur von älterer Schulung. Man beachte die kurzen untersehten Gestalten, die kleinen runderlich gedrechselten Hände, den klaren Glanz der Farben. Der Kopf des Andreas erinnert auffallend an denjenigen Gottvaters in der Marienkrönung zu Hugsburg. Eine besonders große Übereinstimmung besteht dann zwischen dem Bild der Ordensheiligen, auf dem Scholastika einen nicht pachere'schen Gesichtstypus zeigt, und dem Augustin und Monika darstellenden im Kirchenaal des Münchener Nationalmuseums, viel mehr als zwischen diesem und den Augustinusbildern in Neustift. Wenn es wahr ist, was eine Münchener Inventarnotiz besagt, daß nämlich die Tafel mit Augustin und Monika aus Salzburg stamme, so hätten wir hier mit Sicherheit denselben Meister zu erblicken, einen Tiroler Meister aus Brigen oder Brunck, der in den achtziger Jahren nach Salzburg kam, dort zuerst das Münchener, dann die St. Peterer Bilder schafft, später vielleicht an Pachere's Hochaltar, vielleicht an dem Madonnenbild in St. Peter (vergleiche die Hände!) beteiligt ist. Möglicherweise war es jener Maler Heinrich, der 1496 und 1497 (Stadtpfarrkirchenrechnung), also zweimal, in Verbindung mit Michael Pachere genannt wird und von 1487 bis 1502 in Salzburg nachzuweisen ist.

Mit der hohen Madonnen-tafel, von der wir sprachen, sind heute in der Prälatur von St. Peter zwei schmale Flügel vereinigt, auf beiden Seiten je zwei Heilige übereinander zeigend. Diese Bilder waren früher von dem Mittelbilde getrennt und sind erst vor ein paar Jahren demselben angefügt worden, allein ihre Maße und ihr Stilcharakter stimmen so sehr mit ihm überein, daß man sie ohne Bedenken für ursprünglich zugehörig erklären darf. Die Größe des einzelnen Heiligenbildes ist 79:33 cm, es zeigt immer die ganze Gestalt auf einem angedeuteten ebenen Boden vor dem Grunde stehen, der auf den Außenseiten dunkel-

blau ist, innen aber eine eingepreßte goldene Musterung zeigt, genau von der Art, wenn auch nicht den gleichen Motiven, wie diejenige des Marienbildes. Bei geöffneten Flügeln sieht man links oben St. Mauritius mit der Turnierlanze einherreiten, gegenüber steht der heilige Erasmus mit seinem Attribut, unten links der Apostel Thomas und rechts St. Ottilia, deren ausgestochene Augen auf ihrem Buche liegen. Diese Bilder sind sorgfältig ausgeführt, während die Rückseiten gröblicher gezeichnet und mit trockenen Temperafarben flüchtig hingestrichen wurden. Es sind die heiligen Sebastian, ein Bischof mit einer Vase, ein Papst mit Buch und Schlange und St. Rochus. Der näheren Beurteilung sind aber nur die Innenbilder würdig. Sie zeigen dasselbe farbenschöne und doch gehaltene Kolorit wie die Madonnen tafel, darin aber noch eine besondere Note, indem sie apartere Farben und Farbenzusammenstellungen haben. Etwas allzugrell leuchtet zwar das gelbliche Zinnoberrot im Mantel des auch in der Zeichnung mißlungenen Thomas gegen das Dunkelblau des Futter, das grüne Buch und das schwarzgelb brokatene Unterkleid, allein schon der Einklang von schwarz, weiß und lila in Ottiliens Nonnentracht ist köstlich fein, vor allem aber Mauritius ein ungemein fecker, gelungener Wurf. Sein Mohrenkopf schaut aus einer Rüstung von rötlichem Violett, und dazu kommt nun ein blauer Turban und weit flatternde Binden von einem ganz eigenen Blau, das ans Grüne streift, das alles auf dem goldenen Grund ein fremdartig schöner Klang. Auch die Zeichnung der Figuren stimmt auf den ersten Blick zum Mittelbild, vorzüglich in der Gewandbildung; allein bald bemerkt man, daß diese langgezogenen Faltenzüge noch besonders das Herabhängen und Fallen des Stoffs ausdrücken sollen, wovon dort keine Rede ist. Sodann scheint das Verständnis des Körperbaus zwar geringer zu sein, in der Linienführung aber ein größerer Zug zu walten. Auch die Gesichter, ohne volle Kenntnis des organischen Baues gezeichnet, erinnern mit ihrem dumpfen, etwas trüben Ausdruck, den unschön flächigen Formen und den wie eingedrückten Lippen wenig an die zarten Häupter der Madonna und ihrer Gefährtinnen. Endlich hat die Lichtführung bei den Flügeln eine unvergleichlich größere Bedeutung als bei dem Mittelbild. Hier ist Helligkeit und Schatten ungefähr richtig verteilt, aber die Bildwirkung beruht auf anderen Faktoren, während dort das helle Licht, das von rechts her kommt, den Gestalten erst ihre volle Existenz gibt und die Farben erst recht leuchten macht. Daß hier ein anderer Maler tätig war, kann nicht zweifelhaft sein. Alle Merkmale aber deuten auf einen Meister, der, ebenfalls ein Tiroler, um die Zeit da das Werk entstanden sein muß, in Salzburg Bürger war. Es ist

Mary Reichlich. Ein Vergleich mit seinen gesicherten Gemälden, etwa der Gesichtstypen mit intakten Partien der Wiltener Anbetung (1489) oder eines Faltenmotivs bei der hl. Ottilie mit dem Mantel des Josef auf



Nonnberg.

St. Dionys.

der Augsburger Marienvermählung (1502 oder später) erhebt die Bestimmung zur Gewißheit. Die ganze Auffassung in Zeichnung und Farbe und

ihr Ausdruck in jedem Einzelnen ist gleich. Wir ergreifen die Gelegenheit um auf die Persönlichkeit jenes Meisters des Näheren einzugehen.<sup>1)</sup>

Zuvor aber sei noch ein anderes Bild erwähnt, das mit den Heiligen in St. Peter, besonders mit den flüchtiger ausgeführten Rückseiten, die allerengste Verwandtschaft hat; es befindet sich in der Kunstsammlung des adeligen Frauenstifts Nonnberg, deren Kenntniss — und ebenso die Erlaubnis photographischer Aufnahme — ich der besonderen Güte der hochwürdigen Frau Abtissin verdanke. Es ist nur 49 : 28 cm groß und mit breitem freiem Pinsel gemalt: ein geköpfter heiliger Dionys, der in klarer karminroter Dalmatika vor einem grünen Vorhang steht und sein bleiches schmerzverzogenes Haupt in sorgsamten Händen trägt. Die Gewandung ist hier in die einfachsten, gerade fallenden Falten gelegt, die Farbenwirkung von ungemeiner Frische. Mary Reichlich muß diese Bilder um 1496 bis 1498 in Salzburg geschaffen haben.

Die erste urkundliche Erwähnung seines Namens fällt in das Jahr 1494. Hier wird er im Bürgerbuch der Stadt Salzburg als neu aufgenommenen Bürger verzeichnet: „Mary Reichlich maler“.<sup>2)</sup> Leider ließen sich sonst keine schriftlichen Spuren von ihm in Salzburg selber nachweisen. Wohl aber bestätigt 1499 May Reichlich, Maler zu Salzburg, daß er dem Abt zu St. Lambrecht in sein Münster eine Tafel gesägt, gemacht und gemalt habe und für seine Arbeit, Ausgaben an Gold, Silber und Farben, sowie den Gesellenlohn befriedigt worden sei.<sup>3)</sup> Endlich erhielt im Jahre 1508 Mary Reichlich, Maler und Bürger von Salzburg, von Kaiser Maximilians Hofkammer in Innsbruck den Auftrag, das Schloß Kunkelstein mit Wandgemälden zu schmücken; der Preis sollte 300 Gulden betragen. Eine Quittung des Malers über 4 Gulden Reisezehrung ist ebenfalls noch erhalten. Es ist möglich, daß er den Auftrag durch Vermittlung des Friedrich Pacher erhielt, der im Jahre 1504 ein Gutachten über die Kunkelsteiner Fresken abzugeben hatte. Erhalten ist nichts, da der betreffende Teil des Schlosses schon 1520 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde. Es ist dies die letzte Erwähnung des Meisters, da kein Grund vorliegt, den Bozener Maler Mary, der den Wirten Marienbilder auf die Eisenbüchsen malte, und 1516 genannt wird, mit dem unserigen zu identifizieren. Dagegen besitzen wir eine Anzahl von Bildern dieser

<sup>1)</sup> Bisher besonders von Semper in verdienstvoller Weise behandelt. Vergl. Zeitschrift des Ferdinandeums 1891, S. 75 ff. und Jahrbuch der Zentralkommission 1904, S. 158 ff.

<sup>2)</sup> Sigharts Gewährsmann (Mitteilungen der Zentralkommission 1866, S. 66). Das fälschlich Aelich, daher war diese Erwähnung bisher unbekannt.

<sup>3)</sup> Graus, Mitteilungen der Zentralkommission 1900, S. 63.

Zeit, tirolischen Schulcharakter zeigend, die mit dem Monogramme M R gezeichnet und aller Wahrscheinlichkeit nach von Mary Reichlich gemalt sind, andere, die ihrem Aussehen nach das künstlerische Gepräge desselben Meisters tragen. Nach ihnen würden wir sein Lebensbild uns etwa folgendermaßen vorzustellen haben.

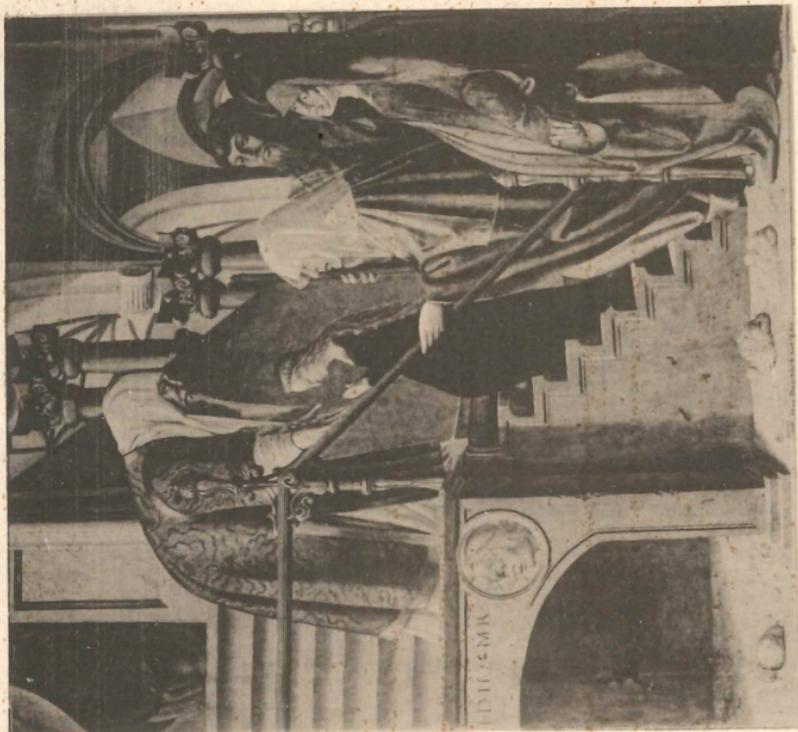
Über seine Herkunft wissen wir nichts, doch läßt der Name nicht eben auf salzburgische oder tirolische, sondern eher etwa auf schwäbische oder schweizerische Abstammung schließen. Geboren dürfte er etwa 1460 bis 1465 sein und in den achtziger Jahren den Unterricht in einer Brigener oder Brunecker Werkstätte genossen haben, die nicht mit Sicherheit zu nennen ist. 1489 führt er dann eine große Tafel für die Stiftskirche zu Wilten aus, die zwar arg übermalt, aber noch erhalten ist. Den dargestellten Stifter hat man für Herzog Sigmund von Tirol erklärt, doch liegt wohl hiefür kein Grund vor, es kann auch ein älterer Bürger oder Adelliger sein; zwei Frauen, die hinter einer Brüstung knien, werden in der rechten Ecke durch die Übermalung sichtbar. Die Tafel, von beträchtlicher Größe, hat ein ungewöhnliches Breitformat, ebenso bietet die Komposition etwas Ungewohntes. Die Madonna ist in die Mitte gesetzt, feierlich unter einen Baldachin, dessen Vorhänge zwei durch die Luft herabbraufende Engel emporheben, und von beiden Seiten nahen sich die Anbetenden, deren Gefolge, ja deren Kasse noch sichtbar werden. Rechts steht der Mohr mit seiner Gabe, vom Rücken gesehen, und der Blick gleitet nach links hin, wo die Mutter und das Kind sich den beiden anderen Königen zuwenden. Hinter ihnen in der Ferne sieht man Mauern, Brücken und Türme einer Stadt, über die eine Burg sich hebt, und auf der anderen Seite das Tal der Hirten mit fernen Gebirgen. Diese zentrale Anordnung ist zu beachten, es ist dieselbe, die in den venezianischen Andachtsbildern ihre Rolle spielt. Die Gruppe der Maria und des älteren knieenden Königs ist wichtig, denn sie erlaubt einen sicheren Schluß auf die Herkunft des jungen Meisters; sie ist schier genau übernommen aus dem Bilde der Anbetung in Mitterolang (Pustertal).<sup>1)</sup> Dieses mag in den achtziger Jahren entstanden sein, in einer Werkstätte, die Michael Pacher nicht ferne stand, und manche Anzeichen sprechen dafür, daß es ein Werk des Friedrich Pacher ist. Es ist aber auch die Abweichung Reichlichs zu beachten, der die Motive schärfer akzentuiert: die Ergebung des Königs, das Herabstreben des Kindes, das die Mutter mit dem kleinen Schleier hält, und das zierlich zur Seite geneigte Haupt Mariens.

<sup>1)</sup> Ungenügende Lithographie bei Dahlke, Mitteilungen der Zentralkommission 1884, S. CXX.

Selbst die einzelnen Züge der Gewandung stimmen überein, nur sind alle Linien noch länger verzogen, alle die starren Falten noch sperriger, spitzer ineinandergeschoben. Die Hände sind lang und schlaff, wie knochenlos, und folgen darin ebenfalls einer Eigentümlichkeit, die man bei Friedrich Pacher beobachtet. Auch sein Madonnenkopf im germanischen Museum, wie man ihn sich vor der Restauration denken muß, entspricht genau dem unserigen; es erinnert das gespreizte doch wohl erfaßte Standmotiv des Mohrenkönigs stark an die italienisirenden Figuren des Meisters der Katharinenlegende, ebenso die kühn verkürzten Engel an diesen Zyklus. Endlich gemahnt das tiefe dunkle Kolorit, soweit man es noch beurteilen kann, an Friedrich Pacher, wogegen von einem unmittelbaren Einfluß Michaels kaum die Rede sein kann. In Friedrichs Werkstatt zu Bruneck mag unser Meister seine Ausbildung erfahren haben; sein erstes erhaltenes Werk darf sich mit dem Besten messen, was jener geschaffen hat. Es ist in der Komposition von bedeutender Größe und Eindruckskraft, das Schalkhaft-Naive des Vorgangs und das entzückend zarte Köpfchen dieser Madonna läßt einen Schimmer von Anmut und Freude in der Seele zurück.

Über die Werke der folgenden dreizehn Jahre sind wir auf Vermutungen angewiesen. Bis 1494 dürfte Reichlich noch in Tirol gewirkt haben; ein Werk, das dann um 1496—98 in Salzburg entstanden sein muß, ist ihm oben zugeschrieben worden, doch scheint uns auch aus der Zwischenzeit eine Tafel von seiner Hand erhalten. Sie stammt vermutlich aus Tirol, vielleicht aus Neustift, kam vor etwa hundert Jahren in die große bayrische Gemäldesammlung zu Schleißheim und wurde später in die Münchener Frauentirche gegeben, wo sie in der dunklen Reindlkapelle, schier unsichtbar, aufgehängt ist. Das Bild ist 127 : 80 cm groß, auf ein durchsägtes Fichtenbrett gemalt, von leidlich guter Erhaltung und gänzlich unrestauriert; es stellt eine Szene aus der Legende des heiligen Jakobus des Älteren dar. Dessen Leichnam wurde nach seiner Enthauptung von den Jüngern auf ein leeres Schiff geladen und durch die Winde bis an die spanische Küste getrieben. Dort legten ihn die Leute auf einen großen Stein, und alsbald erweichte sich dieser und umschloß wie Wachs den heiligen Leib. Man brachte das Wunder vor die heidnische Königin Lupa und diese wollte den Stein zerschmettern lassen, indem sie zwei wilde Stiere vor ihn spannen ließ. Aber die Tiere beugten sich fromm dem Joch und zogen den heiligen Leichnam zu dem gottgewollten Ort,

<sup>1)</sup> Ich finde nachträglich, daß schon Stiassny die Zuschreibung an Marx Reichlich gemacht hat, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903. Eine Sauminnschrift NREAS dürfte ohne Bedeutung sein.



Marias Tempelgang.





wo die Königin eine Kirche über ihn baute. Reichlich gibt den Moment, wo Lupa mit der Schar ihrer Frauen in die Vorhalle des Palastes tritt, das Ungewohnte mit finsternerem Auge mustert und den Befehl der Zerstörung gibt. Der Leichnam liegt auf dem Stein, nicht in ihm, da dies nicht darzustellen war. Der Königin gegenüber steht ein ernster Alter und weist mit strenger Warnung auf das Wunder, auch einer der Diener hinter ihr scheint sie entsetzt zurückhalten zu wollen. In der Ferne aber sieht man auf einem geschlängelten Weg die Stiere den Heiligen heranzuführen. Weiter hinaus eine mannigfaltige Landschaft mit festen Häusern, Kirchen, einer Burg auf dem Berg und Meeresbuchten, in denen ein Schiff dahinzieht. Der Horizont ist wie immer bei Reichlich sehr hoch, über ihm schwebt ein goldener feingemusterter Grund. Die Frauentypen, die ebenso mit dem Madonnenköpfehen von 1489, wie mit den späteren von 1502 übereinstimmen, würden die Identität des Meisters allein beweisen, wenn nicht alles andere so augenscheinlich zusammenginge. Zugleich gibt uns die warnende Hand des Dieners eine neue Bestätigung für die Zuschreibung der Salzburger Heiligen; sie hat genau dieselbe Form, dieselbe technische Ausführung wie die Hände etwa der Ottilia oder des hl. Dionys. Das Bild muß mehrere Jahre nach dem Wiltener gemalt sein, doch scheint es wieder, früher als die in Salzburg, und so dürfte es rund 1493 zu datieren sein. Der Meister hat damals vielleicht in Brixen gelebt, wenigstens ließen sich so eine Reihe verwandtschaftlicher Züge erklären, die es mit Brixener Werken der Zeit gemein hat. Auffallend ist nämlich, daß von den 1489 bemerklichen Einflüssen des Pacherkreises in der Haltung der Figuren, der Zeichnung der Gewänder u. s. w. hier wenig mehr sichtbar ist. Die Figuren scheinen schwerer, die Falten, nicht mehr eckig scharf zusammengeschoben und gebrochen, fallen in großem Zuge herab; aber auch bei dem Heiligen, dessen besonders schwierige Verkürzung nicht ganz gelungen ist, sind sie größer geformt. Endlich ist die Malweise nicht mehr die streng zeichnerische von früher, sondern hat, besonders in der Landschaft, einen freieren malerischen, oft nur andeutenden Zug. Dieselbe Richtung scheint sich in Brixen ausgebildet zu haben, im Anschluß an den sogenannten Meister der Sepp'schen Apostel; ihr gehören eine Reihe von Bildern in Neustift und Schleißheim an, die alle die Tendenz auf eine breitere freie Behandlung der Figuren und vor allem der Landschaft zeigen, darin und auch in ihren Typen dem Meister Reichlich aufs nächste verwandt. Wenn wir die Sepp'schen Apostel auf etwa 1490 datieren, so muß die Schule um die Wende des Jahrhunderts geblüht haben; als ihr Glied erscheint Reichlich in seinem zweiten erhal-

tenen Werk. Die klare und ausdrucksvolle Komposition, das warme tiefe Kolorit und die feine Landschaft sind seine Verdienste.

Es würden dann nach der Übersiedlung nach Salzburg die Flügelbilder in St. Peter und der heilige Dionys in Nonnberg folgen, Einzelgestalten, wo es mehr auf den Ausdruck eines feierlich ruhigen Seins als auf die Darstellung eines Vorgangs, als auf Lebendigkeit, Charakteristik und Stimmung ankam. Der Maler hat die Figuren so bezeichnend als möglich hingestellt, nach alter Weise fast ohne Beziehung zum Raum oder zu einem bestimmten Moment, und es war sein Bestreben, sie durch eine kräftige Modellierung als wirklich, durch eine harmonische Entfaltung tiefer Farben schön erscheinen zu lassen.

Von dem Altar, den er 1499 für St. Lambrecht malte, scheint nichts mehr erhalten zu sein, und so würden die Bilder folgen, die im Jahre 1502, vermutlich für Neustift, entstanden sind. Zuvor aber gilt es noch auf einige Werke einzugehen, die ihm von verschiedenen Seiten zugeschrieben und vor jenes Werk gesetzt worden sind. So zunächst zwei kleine auf beiden Seiten bemalte Tafeln im Kloster Wilten, wohl von einer Predella stammend. Auf den Innenseiten ist die Anbetung des Kindes durch Maria und Josef, wie durch die Könige dargestellt, auf den Außenseiten St. Anna selbdritt und St. Elisabeth mit einer heiligen Nonne.<sup>1)</sup> Schon die ganz flott und frei hingestrichenen Landschaften der Hintergründe machen es unwahrscheinlich, daß die Bilder von der immer fein ausführenden Hand Reichlich's herrühren. Die plumpen und ganz disproportionierten Figuren machen es vollends unmöglich. Ikonographische Übereinstimmungen beweisen nichts und wenn die Gesichtstypen teilweise eine allgemeine Ähnlichkeit haben, so rührt dies von einer gemeinsamen Schulung her. In der Tat stammen die Bilder aus der Brigener Schule, der Zusammenhang mit dem Augustinusmeister und dem Maler der Scpp'schen Apostel zeigt es deutlich, und ich möchte vermuten, daß sie ein jüngerer Werk des Meisters sind, der die wilden Passionszenen in Neustift gemalt hat. Zunal die Farbgebung und das Landschaftliche stimmen vollkommen überein. Es ist ein jüngerer Maler, der, von der alten strengen zeichnerischen Schule schon entfernter, eine flotte malerische Manier entwickelt; daß er Reichlich gekannt hat, ist an und für sich wahrscheinlich und durch ein Gewandmotiv, wie das der heiligen Elisabeth, nahe gelegt. Die anbetende Madonna ist aus Pachens St. Wolfgang'ser Altar übernommen und wesentlich vergrößert.

<sup>1)</sup> Nicht die Heimsuchung, wie Semper meint.

Weniger klar liegt die Frage bei den Flügeln des Waldauf'schen Altars, die heute im städtischen Archiv zu Hall verwahrt werden (Größe 132 : 103 cm). Auf den Innenseiten sieht man links den Stifter mit seinem Söhnchen in einer gewölbten Halle knien, geleitet von den ritterlichen Patronen Georg und Florian, rechts die Freifrau mit ihrer Patronin und hinter ihr mit Mönchen und Nonnen die heilige Brigitta, der Christus und Maria erscheinen — sie genöß eine besondere Verehrung im Hause Waldauf. Auf den Außenseiten die Geburt Marias und die Anbetung der Könige. Die Bilder sind außerordentlich verdunkelt und trübe geworden, vielleicht infolge eines ersten Versuchs mit der Öltechnik, so daß man auf den Außenseiten nicht mehr viel sehen kann; es läßt sich daher ihr farbiges Aussehen nicht sicher beurteilen, wenn sie auch von Anfang an schwere warme Töne gehabt haben mögen. Für Reichlich spricht die Anordnung der Gewänder in nicht gebrochenen fallenden Falten, und über alles die typische Gesichtsform mit der stumpigen Nase, dem eingedrückten Mund und den runden Nüglein. Der jäh zur Seite geneigte Kopf einer Magd, den wir in München und in Schleißheim finden, kehrt hier ganz entsprechend wieder. Und doch erscheint Reichlich's Urheberschaft sehr fraglich. Vergleicht man die gesicherten Bilder von 1502, so findet man im Gegensatz zu ihnen eine ungemein strenge, fast harte Durchbildung der Form nach der zeichnerischen Seite hin, es scheint alles wie erzgegossen, das Detail ist besonders scharf umrissen. Die Hände sind so winzig klein, wie Reichlich sie nie bildet. Es fehlen seine kühlen Farben, sein Violett und Blau, die er liebt. Endlich geht durch die Bilder ein Zug auf das Mächtige und Pathetische, den wir bei ihm nicht und besonders nicht in so früher Zeit kennen. Man beachte die kühn aufgerectte Gestalt des Drachentöters. Die Mariengeburt ist weit großzügiger angelegt — mit dem Vorhang, der links vor dem Bett herunterwallt, — als die gleiche Szene in Schleißheim. Dies würde an und für sich denselben Meister nicht ausschließen, allein wenn der Zug ins Große auf eine spätere Entwicklungsstufe deuten würde, so weisen die rein formalen Stilmerkmale im Gegenteil auf eine frühere, und überdies müßte das Werk, da die Kapelle erst im Jahre 1500 vollendet und die Altäre gewöhnlich später errichtet wurden, etwa gleichzeitig den Bildern von 1502 sein, von denen es doch stark abweicht. Ich möchte daher viel eher auf einen anderen Brigener Meister schließen und da könnte man — was über Formdurchbildung und Zug ins Große gesagt wurde, spricht dafür — an jenen Meister der Sepp'schen Apostel selber denken.

Mit dem Zeichen M. R. und der Jahreszahl 1502 bezeugt sind drei

wichtige Bilder der Galerien von Schleißheim und Burghausen, denen sich vielleicht noch ein viertes in Augsburg anschließt. Sie sollen aus dem Kloster Neustift bei Brigen stammen und dürften an den Flügeln eines Schnitzaltars angebracht gewesen sein, die Rückseiten sind wenigstens unbemalt; ihre Breite ist etwa 80 cm, die Höhe betrug 1 m, ist aber bei zwei Bildern (Schleißheim Nr. 171 und Burghausen Nr. 14) um 15 cm verringert worden. Dargestellt ist die Geburt Maria, der Tempelgang, die Heimsuchung und (in Augsburg) die Vermählung. Wir lassen das letzte Bild zunächst unberücksichtigt.

Die Lebhaftigkeit der Darstellung überrascht. Die Wochenstube ist voll Geschäftigkeit, voll besorgter Frauen, und die bleiche Mutter in ihrem Bett herzt das Neugeborene, das eine Magd ihr darreicht und das sie betrachtet. Der Blick wandelt verweilend über das Vielerlei der Szene und bleibt doch zuletzt auf diesem kleinen Zuge haften. Die steil verkürzten Linien der Bettstatt führen zu ihm hin und die Aufmerksamkeit der Frauen, die dorthin gewandt ist. Trotz einer scheinbar willkürlich freien Anordnung ist dies das Zentrum des Bildes geworden. Die Figuren bewegen sich mit einer Unbefangenheit, die der Maler nur durch viele Beobachtung des Lebens gewinnt, und es liegt das nicht an den hier gewagten Verkürzungen, denn sie sind nicht einmal sonderlich gelungen und keine anderen, als schon Pacher zwanzig Jahre vorher und der Meister des Katharinentodes gemalt hatte. Auch die Linienperspektive ist hier nicht sonderlich, vor allem unklar das Verhältnis des Bettes zu der offenbar weit entfernten hinteren Steinwand, an der eine Treppe emporführt zur Küche und dem flackernden Herdfeuer. Immer noch bewegen sich die Figuren in einem vorderen Raum und der Hintergrund ist dann ohne Vermittlung zugefügt. Ebenso in dem Tempelgang, trotzdem man da in gewölbte Säulengänge hineinblicken soll. Vorn geht parallel dem Bildrand die Treppe und sie steigt das kleine Jungfräulein empor, hinter ihr die besorgten Eltern, oben steht der Hohepriester sie empfangend. Die Stimmung ist hell und freundlich, wie es das Thema verlangte, dem freilich nicht eben viel abzugewinnen war. Da hat die Heimsuchung schon vollere Töne, feinere Züge. Es ist wieder dieselbe Art der Komposition, die schon auf dem Wiltener, dann auf dem Münchener Bild angedeutet war: Das Begegnen zweier Bewegungen, die sich ruhig, wie leise Wellen, treffen und zusammenfließen; auch das ein Zug, den schon Pacher in St. Wolfgang vorausgenommen hatte. Wie die zwei schweren Frauen zusammen wallen, sich anschauen und die Hände verbinden, das ist schlicht und schön empfunden, die Mägde mit Krug und Bündel geben

die lustige Begleitung, die an das Irdische mahnt: Elisabeth ist links aus der kleinen Vorhalle ihres Hauses getreten, dessen Wand man in rascher Verkürzung zurückweichen sieht, noch weiter in die Tiefe führt dann der offene Säulengang eines anderen Hauses und hinten schließt sich ein steiler bewaldeter Berg, wo durch ein festes Tor eine Straße hinaufzieht. Wenn das Kolorit bei dem ersten Bild eine zarte helle Dämmerung, bei dem zweiten eine fröhliche klare Farbigkeit ergab, so sind hier tiefere, dunklere und wärmere Töne gewählt. Der Maler arbeitet mit einer ungemein reichen Palette, auch ist hier zum erstenmal eine ausgesprochene Deltechnik verwandt, wie man besonders deutlich an den weichen fein verschmolzenen Tönen der Landschaft sieht. Kühle aparte Farben sind besonders beliebt: ganz dunkles Preußischblau, Grün, verschiedene Violett, dagegen dann Rotgelb und tiefes Karmin; gern wird Weiß eingestreut, und alles dies mannigfach abgewandelt zu einer satten wohlthuenden Harmonie gebracht.

Man beobachtet eine reichere Abstufung der Töne; was aber vor allem neu erscheint ist folgendes. Während der Maler bei den früheren Bildern noch halb in der Gotik drin steckt, so ist hier alles Renaissance. Auch Pacher und seine Schüler hatten viele Formen italienischer Abkunft nachgebildet, aber sie blieben immer vermischt mit nordischer Spätgotik; hier ist nun zum ersten Mal keine Spur mehr von dieser, alles reine südliche Erscheinung. Die Architektur, Säulen, Pfeiler und Bögen bis zur Treppe ist italienisch, italienisch das Eisengeländer wie das Imperatorenmedaillon<sup>1)</sup>, lateinisch Zahl und Schrift. Und vielleicht dürfen wir auch in dem Schwererwerden der breiteren untersehteren Figuren den südlichen Einfluß sehen, jedenfalls hatten die früheren Werke noch die schlankere gotische oder, wenn man will, quattrocenstische Gestalt. Endlich weist noch eines auf Oberitalien und speziell auf Venedig hin, so daß man einen vorübergehenden Aufenthalt in der Lagunenstadt vor der Entstehung dieser Bilder annimmt. Es ist die Art, wie hier der Eindruck von Luft und Licht, damit auch die Vertiefung des Raumes, auf koloristischem Wege erreicht wird. Da sind tiefe Dunkelheiten, zarte, schwebende Halbschatten mit feingebrochenen Tönen, in die allerlei Reflexe spielen, und helles Licht, dämmerig oder klarer, das über die Figuren gleitet und die Gewölbe wechselnd erhellt. Wenn man von älteren Bildern kommt, so glaubt man hier erst wirkliche Luft zu atmen. Es wird denn auch auf die lineare und plastische Durchbildung des Einzelnen nicht mehr so viel

<sup>1)</sup> Es ist niemand anders als Kaiser Maximilian, den es darstellt.

Wert gelegt; man sieht das, wenn man die weichen feinen Hände dieser Bilder mit früheren Reichlichs vergleicht, wo jedes Glied deutlich vom anderen getrennt ist. Auch merkt man schon etwas von der Kunst, durch Kontraste von warmen und kalten Tönen zu wirken, so zwar, daß die lichten Particen mehr kühl, die dunkleren wärmer gehalten sind. Schon Pacher hatte innerhalb seines strengeren Stils Lichtwirkungen angestrebt, allein gerade da, wo solche Versuche besonders kühn hervortreten, ist eine gewisse Dissonanz in das Bild gekommen; z. B. in der Austreibung der Wechsler in St. Wolfgang. Es ist hier noch nicht das Ganze, Figur und Raum, zusammen- und dem Lichte untergeordnet, vor allem noch nicht die feine Farbkunst Reichlichs ausgebildet. Um 1480 hatte man bei den mantegnesken Oberitalienern gelernt, zwanzig Jahre später ging Reichlich nach Venedig, sein Können zu bereichern. Es ist diese Aneignung eines weiter ausgebildeten Fremden nicht ein Zeichen von Unselbstständigkeit, sondern von gereiftem Verständnis für den Fortschritt, der dort getan war. Und das Fremde ist vollständig zum Eigenen verarbeitet.

Was über die neuen Darstellungsprobleme bei den Schleißheimer Bildern gesagt wurde, gilt in weit höherem Grade von der Vermählung Mariä in Augsburg, so daß man trotz der Übereinstimmung der Maße und des Sujets an einer gleichzeitigen Entstehung zweifeln möchte.<sup>1)</sup> Schon das Räumliche ist mit einer ganz anderen Wucht gestaltet. Die Szene spielt unter dem derben säulengetragenen Vordach des Kirchenportals, unter das man schräg hineinsieht; es ist mit Licht und Schatten fast handgreiflich gemalt. Hinter einem freien Platz hemmt den Blick dann ein Gebäude, neben dem er durch Säulengänge tiefer und tiefer dringt. Freilich ist auch hier die Entfernung des Gebäudes von der vorderen Szene, das Verhältnis der Hauptfiguren vorn zu den Figürchen auf dem Platz nicht recht klar, auch hier keine rechte Vermittlung von Vorder- und Hintergrund. Neu ist sodann die Anordnung der Figuren. Maria und Josef treten sich nicht mehr in gleicher Entfernung vom Beschauer wie auf einer schmalen Bühne gegenüber, sondern sie sind schräg gestellt, so daß es von links nach rechts von dem Stabbrecher vorn über den Bräutigam zur Braut und ihrer Begleiterin wie eine Querachse in die Tiefe des Bildes geht. Den Ausgleich bildet dann links der Hohepriester, dessen Oberkörper hinter dem Paare sichtbar wird, und der die Ringe wechselt, rechts zwischen den Säulen eine begleitende Frau. Hinter ihr noch die Rückenfigur eines der abgewiesenen Freier. Ebenso ist die

<sup>1)</sup> Gar nichts mit Reichlich zu tun hat die Verkündigung in Augsburg Nr. 154, die ihm Semper zuschrieb.

Beleuchtung zu kompositionellen Zwecken benutzt, indem sie schräg wie die Figuren ins Bild hineingeht. Das Sonnenlicht streift nur den stabbrechenden Mann, fließt voll über den Rücken des Josef, über die prachtvollen Falten seines Mantels, und leuchtet hell auf Brust und Antlitz Mariens, auf den Händen des verbundenen Paares. Auch des Hohenpriesters würdevolles Haupt ist nur halb erhellt, Josefs Gesicht nur vom Widerscheine Mariens; sehr licht gehalten sind deren Begleiterinnen. Zu dieser natürlichen Lichtführung tritt das Wunder: Die Portalwand der Kirche, die im tiefsten Schatten liegen sollte, ist halb erhellt von dem Schein der heiligen Taube, die über Josefs blühendem Drangenzweig herabschwebt. So entwickelt sich ein reiches Spiel von Licht und Dunkel und Reflexen, noch kompliziert durch die weißen halb durchscheinenden Kopftücher, die durchsichtigen Schleier, die eine der Frauen trägt. Und doch ist die Wirkung einfach und klar durch die einheitliche kräftige Durchführung des Lichts, das auch den Platz und die Gebäude leuchten macht. Wie der Triumph des Lichtes lacht es aus dem Bild. Die Farben kompliziert, zart und meist hell. Keines Zinnober hat der Hohenpriester ähnlich dem Warner auf dem Münchener Bild, wie er denn auch sonst gleich einem älteren Bruder jenes ist, Maria in tiefblau, der Stabbrecher tief goldgrün, Josefs Mantel weinrot und das Kleid der Matrone hell braunlila. Die Architektur vorn in grünlichen und violetten Tönen; kurz ein großer Reichtum nach der kühleren Seite der Farbenskala, mit viel zarten gebrochenen Tönen. Das höchste Licht ist nicht warm, sondern eher freidig, was dann die tiefen warmen Schattentöne ausgleichen. Sehr bezeichnend ist es auch, daß nirgends der klare blaue Himmel sichtbar wird, auch nicht bei den übrigen Bildern; es hätte dies offenbar die komplizierte Farbenrechnung gestört.

Es waren dies bis vor kurzem die letzten bekannten Werke Reichlichs; ob er noch lange in das neue Jahrhundert hinein gelebt und was er noch später geschaffen hat, wußte man nicht. Es hat nun Semper die glückliche Vermutung ausgesprochen, daß die Gemälde am Hochaltar von Heiligenblut in Kärnten zum größten Teil von seiner Hand seien. Der Altar ist von einem Maler Wolfgang, wie eine Inschrift besagt, im Jahre 1520 vollendet worden. Wir kennen den Anteil dieses Malers nicht, nach der Analogie anderer Fälle ist es aber möglich, daß es sich nur um den letzten Vollender, den Fasser des Ganzen handelt, vielleicht um den rohen Mann, der die heiligen Figuren der Schreinvrückseite hingestrichen hat. Die Inschrift selbst spielt auf einen Wandel im Kunstschaffen an, und es steht frei, ihren Verfasser unter den Alten oder den Jüngeren zu

suchen: „andre Jahr, andre War“. Eine litterarische Notiz sagt nun, daß die Flügel von einem fürtrefflichen Maler Simon Mareilg von Taisten herrührten. Den Simon von Taisten kennen wir und es scheint, daß er in der Tat die Rückseite der Predella ausgeführt hat, dann vielleicht gestorben ist. Das seltsame Wort Mareilg möchte man auf Mary Reichlich beziehen, der als ein Salzburger Künstler nicht gar ferne wohnte und, wie wir wissen, schon für St. Lambrecht tätig gewesen war. Wie dem auch sei, die Gemälde der Flügel selbst sprechen deutlich für ihn und er dürfte sie im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts geschaffen haben. Über das Verhältnis der Statuen des Schreins und der Flügelreliefs zu der Malerei und zu der Kunst Reichlichs wird man erst nach einer genügenden Publikation mit Sicherheit urteilen können.<sup>1)</sup>

Die 16 großen Flügelgemälde des Hochaltars sind von derselben Hand gemalt und nur an den Außenbildern der äußeren Flügel ist die Beteiligung von Gesellen an der Ausführung anzunehmen. Die vier Bilder auf den Außenseiten des inneren Flügelpaares zeigen je vier Heilige, die ruhig nebeneinander stehen, vor zwei Renaissancearkaden gereiht. Diese sind mit goldenem glattem Grund gefüllt, von dem sich die Köpfe abheben. Es sind hohe Gestalten, in wenig ausdrucksvollen Stellungen, von großen breit herabfließenden Mänteln umhüllt. Die Köpfe sind eher klein, mannigfaltig gewandt und geneigt, malerisch stark modelliert, von eher groben Formen und ernster, ja dumpfer Stimmung. Es sind die Typen Reichlichs, besonders bei den Frauen, nur wie die ganzen Figuren ins Längliche gezogen. Das Licht erhellt sie von rechts her und fällt schräg in die Arkadenbögen.<sup>2)</sup> Es ist das alte Thema statuarischer Heiligenbilder, nur mächtiger, reicher, freier behandelt.

Dann die vier Marienbilder. Die Geburt spielt in einem italienischen Saal mit hohen Fenstern, das Bett steht in der Mitte, die Mägde sind geschäftig wie ehedem, und doch fehlt das Trauliche des früheren Bildes, es ist alles etwas unbehaglich geworden. Worauf es dem Maler ankam und was ihm hier mißlungen ist, zeigt die zweite Szene, die Verkündigung: es ist eine schön gerundete Komposition im italienischen Sinn. Maria kniet unter einer zierlichen Loggetta, ergebungsvoll-feierlich und ein-

<sup>1)</sup> Semper hat nur von den Gemälden schlechte Clischés abgebildet. Bessere Aufnahmen werden von der k. k. Zentralkommission vorbereitet. Auf dem Bilde der Darstellung befindet sich ein Wappen, das vielleicht über die Entstehungsgeschichte des Altars näheren Aufschluß geben wird. Diese Nachricht, wie eine treffliche Photographie des Bildes verdanke ich Dr. Hausers Güte.

<sup>2)</sup> Die perspektivische Anordnung macht eine Umstellung der Bilder notwendig, so daß die Kirchenväter mit den Märtyrern ihre Plätze tauschen müssen.

hoher Jüngling-Engel tritt wie beschwörend zu ihr; es ist freilich auch hier etwas von Empfindungsleere und Außerlichkeit. Darin sind die beiden unteren Bilder viel feiner. Da ist das Begegnen der beiden Frauen unter der Pforte, gehalten und schön. Die Hauptgestalten sind ganz anders herausgehoben, alles andere ist nur die Folie für sie. Die Mägde, kleiner und ohne eigene Bedeutung, begleiten nur leise ihre Bewegung, auch die zurückweichende Architektur hat kein Eigenrecht mehr. Die Frauen selbst hohe Gestalten, von einer gemessenen Grazie der Bewegung und ihre Empfindung nur wie gedämpft verratend. Kurz, italienisches Ideal in der Grundstimmung wie in der Bildform. Die Darstellung im Tempel endlich weist bestimmt auf die Quelle dieser südlichen Einwirkung. Auch hier eine symmetrisch ausgeglichene Komposition: Maria und der Hohepriester zu beiden Seiten über den Opfertisch gebeugt, sich das Kindlein reichend, im Hintergrund drei Köpfe der Begleiter. Der Maria, deren ganze Gestalt sichtbar ist, entspricht rechts die Statistenfigur des Josef, in schöner Pose, mit eingestemtem Arm und freiem Spielbein. Wie beim Engel der Verkündigung hat auch hier die Gewandung nur die Aufgabe, die Funktion der Glieder klarzumachen, den Rhythmus des Körpers zu begleiten. Das Räumliche ist hier wesentlich besser als sonst dargestellt; man sieht durch einen Steinbogen in einen Renaissanceraum mit weiten Fenstern und einer gewölbten Apside. Besonders klar wird hier die Bedeutung des Lichts, das von rechts hereinfließend, Josef zumeist im Dunkel läßt, über die anderen hingehet und voll auf Marien und das Kindlein fällt. Es streift über die Falten des Altartuchs und spielt in der Apsis mit Dämmerung und Dunkel ein zartes Spiel. Das sind aber Dinge die in Venedig zu Ende des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden waren; von dorthier muß von neuem ein starker Strom südlichen Geistes in die Kunst des Meisters geflossen sein, weit stärker als jenes erstmal. Über alles beweisen es noch die Farben, wo sich nun auf einmal ein Schwelgen in vollen satten Tönen zeigt. Die tiefsten glühendsten Farben werden mit dem klaren Goldgrund zu einer festlichen Harmonie gestimmt. Es ist etwas ganz Neues und doch eigentlich dasselbe Prinzip, von dem die Tiroler mit Pacher ausgegangen waren, nur mit ungemein bereicherten Mitteln und freilich schon teilweise mit einer Verleugnung der eigenen Kunstweise. Auch ist es für den alten Meister bezeichnend, daß er auf das Bildideal der letzten Quattrocentisten und nicht auf die schon wesentlich veränderte Kunst der gleichzeitigen Venezianer zurückgriff. Er mag denn auch etwa gleichzeitig mit Dürer die entscheidenden Anregungen in Venedig geholt haben, als noch der alte Bellini „der beste im Gemäl“ war.

Die Außenbilder der äußeren Flügel, flüchtiger behandelt und nur in Tempera ausgeführt, sind doch nicht ohne Interesse; sie zeigen uns die Auffassung des Meisters vom nackten Körper: die Marterzenen des heiligen Vinzenz mit den beliebten Verkürzungskunststücken, doch drastisch und packend.<sup>1)</sup> Die Taufe Christi den klar hingestellten Akt. Die Formen sind in ihrem Zusammenhang wohl verstanden, dabei weich und rund gebildet, auch die Funktionen sind klar. Dabei waltet ein viel schwereres Körpergefühl als bei Pacher, im vollen Gegensatz zu dessen eckigen bewegten, scharf umrissenen Akten. Dieser Christus steht mit eingedrückten Knien breit auf dem Boden. Dann lehren uns die Taufe und die Predigt Johannis noch ein Weiteres kennen: die Landschaft. Sie ist zwar nur Folie für die Figuren, nur in großen Zügen gegeben, allein gerade in dieser Einfachheit atmet sie eine starke Stimmung und vor allem hat man den Eindruck, daß die Gestalten nicht vor ihr, sondern in ihr stehen und sich bewegen. Ein weicher Rasenhügel, dunkle Tannen gegen einen hellen Himmel, die Umrisse verdämmernder Höhen und Bäume, eine weiße Wolke, die sich herabsenkt, das macht den seltsamen Zauber einer stillen, großen, heimlich atmenden Natur.

Wir haben die Bilder erschöpft, die von der Hand des Marx Reichlich herzurühren scheinen. Von einigen andern Werken seiner Hand finden sich noch Spuren. Abgesehen von den Malereien in St. Lambrecht und Kunkelstein, spricht ein altes Inventar der kaiserlichen Kunstsammlungen, das um das Jahr 1600 gemacht wurde, von zwei Bildern eines Meisters M. R. einen Mann und eine Frau darstellend.<sup>2)</sup> Sodann ist in der „Reise durch Oberdeutschland“ des Grafen Spaur (1800), wo er von den Flügelbildern des Meisters R. F. spricht, statt dessen einmal das Monogramm M. R. genannt, ein Versehen, das auf die Kenntnis so bezeichneter Bilder, vielleicht in Salzburg, schließen läßt. Endlich ist in der Kapelle St. Franz bei Weitwörth eine Darstellung der Geburt Mariens, die ein schlechter Maler des 17. Jahrhunderts im Anschluß an ein altdeutsches Bild gemalt hat; vielleicht war das Original von Reichlich.

Eine direkte Einwirkung seiner Kunst läßt sich bestimmt in zwei Werken nachweisen. Das erste ist ein Zyklus von sieben — ursprünglich acht — Bildern aus dem Marienleben, größtenteils im Anschluß an Dürers Holzschnittfolge, die heute im städtischen Museum in Salzburg

<sup>1)</sup> Leider erlaubt es mir hier — allein unter allen erwähnten Bildern — die Photographie nicht, die Erinnerung zu kontrollieren.

<sup>2)</sup> Gütige Mitteilung von Herrn Dr. Köhler, der das Inventar in der nächsten Zeit publizieren wird.

verwahrt werden und aus der weiteren Umgebung stammen. Der Zusammenhang ist schon von Semper bemerkt worden und ist sehr deutlich, wenn man etwa die von Schleiern umrahmten Profile der Frauen vergleicht. In den keineswegs unbedeutenden, nur teilweise übermalten Bildern zeigt sich auch italienischer Einfluß, dessen Vermittler Reichlich gewesen sein mag. Das Werk eines anderen Schülers scheinen dann die Gemälde am Hochaltar zu Hallstadt, interessante, doch ebenfalls durch Übermalung beeinträchtigte Salzburger Arbeiten von etwa 1510—1520. Ein Zusammenhang der Plastik mit Heiligenblut wäre noch nachzuprüfen.

kehren wir noch einmal zu Reichlichs künstlerischer Persönlichkeit zurück. Eine begabte, sensible Natur, fremden Eindrücken offen und doch immer in derselben Richtung weiterschreitend. Seine Empfindung ist zart, nirgends gibt er eine lebhaftere Aktion und heftige Bewegung, aber gerne feine herzliche Stimmungen und freundliche Stille. Es herrscht ein gedämpfter Ton, der Schmerz darf nicht laut werden und die Freude hat keinen Übermut; in diesem engen Kreis aber hat er oft überraschende Züge von Anmut und seelischer Schönheit. Ein Sinn für Klarheit der Anordnung macht seine Bilder angenehm; die Empfindung für das Räumliche ist nicht sehr stark, ebensowenig für die Plastik der Formen. Auch die Linie beansprucht keine eigene Bedeutung, doch ist sie immer frei und fließend und spät erwacht ein gewisses Verständnis für die dekorative Schönheit großgeführter Kurven. Das eigentlich Malerische ist das Zentrum dieser Begabung, die Freude an der Farbe und am Spiel des Lichts lacht aus jedem seiner Bilder. Seine Palette ist sehr reich und er liebt das Aparte, warme tiefe und lichte kühle Töne spielen gegen einander, und die Sonne mischt ihre Zauber hinein. So werden die friedlichen Bilder seiner Phantasie zu schönen Wirklichkeiten und so führt er die Malerei in das neue Jahrhundert.

Die Entwicklung seiner Kunst zu verfolgen, ist lehrreich. Im Allgemeinen bemerkt man einen Zug nach dem Eindrucksvolleren und Größeren. Man sieht es, wenn man die einzelnen Heiligen in Salzburg mit den schweren mächtigen Gestalten in Heiligenblut vergleicht. In Wilten noch ein Bild voller Figuren, in Schleißheim schon minder zahlreiche, aber jede hat etwas zu sagen und ist an ihrer Stelle, endlich in Heiligenblut die größte Konzentration auf wenige Gestalten, die dann um so bedeutender das Bild beherrschen. Haltung und Bewegung 1489 noch eckig, rasch, in dem Münchener Bild schon zusammenhängender, ruhiger, auf den Salzburger Flügeln abgeglichen, großzügig; 1502 dann mehr Schwere im Ganzen, in den einzelnen Zügen aber eine besondere lebendige Fein-

heit, im letzten Werke großer Schwung und vornehme Haltung. So geht auch in der seelischen Belebung die Entwicklung von einer gewissen konventionellen Starrheit zum zarter Beseelten, dann von einer Innigkeit der Stimmung zu größerer Zurückhaltung und hoher Feierlichkeit.

Das Einzelne wird mehr und mehr dem Ganzen untergeordnet, das Viele weicht dem Großen, wie es die Regel ist bei den echten Künstlern. Man kann das bis in die einzelnen Züge, etwa der Gewandung, verfolgen. Auch der Eindruck des Räumlichen wird stärker von Bild zu Bild. Bei denen in Wilten und auch in München hat man trotz Verkürzung und Überschneidung keine Vorstellung von dem Hintereinander der Figuren, der Tiefenerstreckung des Grundes. Ganz anders bei den Schleißheimern und vor allem dem Augsburger Werk. Und wenn auch hier noch keine rechte Verbindung des vorderen Raumabschnittes mit der Ferne bestand, so haben wir in der Heiligenbluter Darstellung ein einfacheres, aber ganz einheitliches Raumbild, das zugleich mehr Weite hat als die früheren. Dies rührt zum Teil von der wachsenden Bedeutung des Lichts für das Ganze. 1489 merkt man davon noch nichts, in dem Jakobusbild kündigt sich die Richtung leise an (vergl. den Kopf des Warners mit der erhellen und beschatteten Hälfte, weich und fast tonig gemalt), stärker noch bei den einzelnen Heiligen. 1502 ist es das Licht, das im Raume webt und die Figuren heraushebt, voll feiner Stimmung. Leuchtender noch spielt es in den Flügeln, die gegen 1520 gemalt sind, heller strahlt es hier von den Zügen der heiligen Jungfrau. Entsprechend wandelt sich die Farbengebung. Tief, warm und schwer sind die Farben der Tiroler Zeit, gegen das Ende der neunziger Jahre werden sie klarer, auch aparter, dann wird dem Maler das Prinzip des Ausgleiches der kühlen und warmen Töne bekannt, er entwickelt eine Fülle feiner Nuancen und stimmt die weichen Mitteltöne fein zu den tieferen Farben. Aber wenn es hier mehr auf ein zartnuanciertes Kolorit abgesehen war, so finden wir etwa 15 Jahre später wieder volle glühende Farben, deren prachtvoller Einklang durch jene früher gemachten Erfahrungen bedingt ist. Gegenüber dem ersten Werke, wo jede Farbe hart neben der andern steht, ein breites wohlberechnetes Ausgleichen, Vorbereiten und Steigern. So haben sich auch die starren Linien erweicht und regen sich in immer freierem Fluß.

Wir finden schon bei Michael Pacher ähnliche Farbenwirkungen, ähnliche Lichtwirkungen angestrebt wie bei Reichlich; allein der ältere Meister stand noch im Banne des strengen Linienstils seines Jahrhunderts. Und vor allem: ihm ging die plastische Wirkung mächtiger Form weit über Licht und Farbe. Bei dem Jüngeren sahen wir die reine und sichere



Der Engel der Verkündigung.



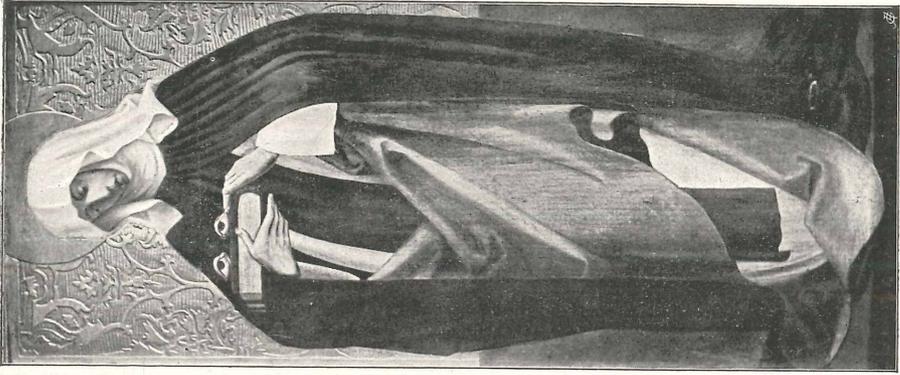
Andreas und Katharina.

Salzburg, St. Peter.

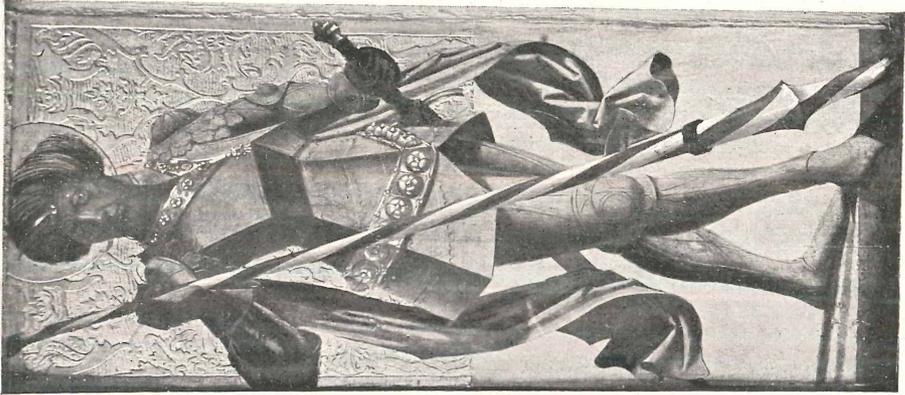
Ausbildung des malerischen Prinzips zu seiner vollen Herrschaft. Derjelbe Vorgang vollzieht sich um die Wende des Jahrhunderts an vielen Orten in der deutschen Kunst. Der alte Stil hatte durch die klaren Kontraste der Lokalfarben gewirkt innerhalb der scharfen Umrisslinien. Wo man nicht gerade jetzt mit der Durchbildung der Form Ernst machte, kam man nun zu einer vollen Verachtung der Linie, zu einer malerischen Willkür und Maßlosigkeit, wie sie für den sogenannten Donaustil bezeichnend ist. Dieser gewinnt in Tirol selber gleichzeitig wie an der Donau die Herrschaft (siehe die maximilianischen Miniaturen, das Katharinenbild in Wilten zc.); schon bei dem Meister der Neustifter Passions-} szenen (um 1505) sehen wir sein Entstehen und man wird Tirol bei der heiklen Frage nach seiner Herkunft nicht außer Acht lassen dürfen.<sup>1)</sup> Unseren Meister aber bewahrte noch die alte Tradition der Pacherschule vor solchen Extremen und führte ihn zu einem reinen Schönheitsideal, das ihn die Venezianer als wahlverwandt empfinden ließ. So steht uns Marx Reichlich da: als ein Vermittler von Süden und Norden, als ein Mittler zwischen dem alten und dem neuen Jahrhundert, als ein feiner Künstler der Farbe von eigener Bedeutung. Über sein Leben wissen wir wenig, aber seine Werke reden.



<sup>1)</sup> Bei einem sehr bedeutenden Bild, das fälschlich dem Wolf Huber zugeschrieben wird, sieht man deutlich die Typen des Meisters vom Neustifter Katharinenaltar. Es ist das Martyrium des hl. Leodegar in Burghausen, aus der Gegend von Wasserburg stammend.



Ottilia.



Mauritius.  
Salzburg, St. Peter.



Thomas.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-  
Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft  
für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1907

Band/Volume: [47](#)

Autor(en)/Author(s): Fischer Otto

Artikel/Article: [Marx Reichlich und die tirolische  
Malerei in Salzburg. 119-143](#)