

# Über einige alttirolische und altdeutsche Gemälde des Ferdinandeums in Innsbruck

Von

**Heinrich Hammer**

**Mit 6 Abbildungen**



Die im Frühjahr 1925 begonnene und zunächst hinsichtlich der alttirolischen und altdeutschen Gemälde durchgeführte Neuauftellung der Bildersammlung des Ferdinandeums, an welcher auch der Verfasser dieser Zeilen als Mitglied der Kunstsektion des Ausschusses mitzuwirken die Ehre hatte, hat Anlaß gegeben, so manches bisher wenig beachtete Bild eingehender zu untersuchen, die bisherigen Zuschreibungen nochmals zu prüfen, diese oder jene zu berichtigen oder aber fester zu begründen. Der zuletzt 1899 neu herausgegebene Katalog der Gemälde, der sich bezüglich der alttirolischen und altdeutschen Bilder wesentlich auf die Forschungen Sempers stützte, entspricht der inzwischen vermehrten Sammlung nicht mehr und ist zudem vergriffen. Die längst ersehnte Neuherausgabe wird mit dem Abschlusse der Neuauftellung zur unaufschiebbaren Notwendigkeit werden; mit ihm aber rollen sich seit langem schlummernde Probleme der Zuschreibung gebieterisch wieder auf und müssen darin eine für lange Zeit geltende Beantwortung erhalten. Es sei daher gestattet, hier auf einige Zusammenhänge hinzuweisen, die sich dem Verfasser — zum Teil in letzter Zeit, zum Teil schon früher — zunächst bezüglich einiger alttirolischer und altdeutscher Bilder aufdrängten und vielleicht für die künftige Bezeichnung derselben Dienste leisten können.

## 1.

Im dritten Kabinett der alttirolischen Bilder, das hauptsächlich Werken Pacherscher Richtung gewidmet ist, hängt eine farbenprächtige „Geburt Christi“ (Nr. 845, Abb. 1), in Öl auf Holz gemalt, 1.28 m hoch, 1 m breit, jetzt in einen barocken Rahmen gefaßt, dessen obere Leiste in der Mitte einen flachen Bogen bildet und dadurch Ver-

anlassung gab, den gemusterten Goldgrund des Bildes durch ein schlecht gemaltes modernes Stück zu ergänzen. Auch das Bild selbst ist von modernen Veränderungen nicht ganz verschont geblieben: vor allem fallen die häßlichen grauroten, goldeingefaßten Heiligenscheine auf, die um die Köpfe Marias und Josefs hineingemalt wurden; aber auch sonst haben einzelne Partien, besonders im Gesicht der Madonna, Ausbesserungen erfahren. Mit Ausnahme einer Reihe von kleinen Abreibungen und Sprüngen, in denen der helle Grund zum Vorschein kommt, ist jedoch der Farbkörper im übrigen intakt.

Das Gemälde gelangte 1893 in den Besitz der Sammlung.<sup>1)</sup> Semper hat es daher in seine kleine Schrift „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck“ (1. Bändchen, Innsbruck 1886) noch nicht aufnehmen können und dann auch in seinen späteren Schriften nirgends besprochen. Im Katalog von 1899 figuriert es als „Schule Michael Pachers, Anfang 16. Jh.“ und diese Bezeichnung trifft — mindestens in ihrem ersten Teil — sicherlich zu. Auf die Richtung Pachers weisen vor allem die Landschaft mit dem ausgesprochen südtirolischen Städtchen, die bewußte Tiefenflucht der architektonischen Kulissen, die kräftigen, herben Typen, die starke Plastik der Gestalten, die male- rischen Lichtwirkungen.

Die nachfolgenden Zeilen möchten nun darüber hinaus auf die engere Übereinstimmung des Bildes mit einer „G e b u r t C h r i s t i“ im Stift Wilten (Abb. 2) hinweisen, welche von Semper mit Recht M a r x R e i c h l i c h, dem bedeutendsten Nachfolger Michael Pachers, zugeschrieben wurde.<sup>2)</sup> Dieses Bild befindet sich auf dem einen von zwei

<sup>1)</sup> Zeitschrift des Ferdinandeums 1894 S. XXII.

<sup>2)</sup> Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger, Eßlingen 1911 S. 90 f. — Die Zweifel, die Otto Fischer in seinem Aufsätze „Marx Reichlich und die tirolische Malerei in Salzburg“ (Mitteilungen für Salzburger Landeskunde 1907 S. 132) aussprach, sind durchaus ungerechtfertigt. Ein Vergleich der Wiltener Bilder mit den gesicherten Marienszenen der Münchener Pinakothek genügt, um sie derselben Hand zuzuweisen.

kleinen, doppelseitig bemalten Altar- oder Predellaflügeln, von denen der eine vorne die Geburt Christi, auf der Rückseite eine hl. Anna selbdritt, der andere die Anbetung der Könige, bzw. die hl. Elisabeth und eine hl. Nonne darstellt. Ein Blick auf die beigegefügte Abbildungen zeigt die Übereinstimmung der genannten Bilder nicht bloß nach der Komposition im Großen, sondern in einer ganzen Reihe kleiner Einzelmotive. Ein Teil dieser Ähnlichkeiten kommt nun natürlich auf Rechnung des ikonographischen Typus der „Geburt Christi“ überhaupt und im besonderen in der tirolischen Malerei. Das Grundmotiv, die Verehrung des auf dem Mantelende der Mutter liegenden Christkinds durch die knienden Gestalten Marias und Josefs, begegnet im späten Mittelalter in Tirol wiederholt, allerdings nicht mit der Übereinstimmung, wie sie zwischen jenen beiden Bildern herrscht: auf der Darstellung Simons von Taisten in Obermauern stehen die Figuren im gleichen Plan; auf der „Geburt Christi“ des Klerikalseminars in Freising kniet Josef in Frontalansicht<sup>1)</sup>; auf jener Michael Pachers in St. Wolfgang fehlt der hl. Josef überhaupt. Die Hauptfiguren unserer beiden Bilder sind hingegen übereinstimmend so einander gegenübergestellt, daß sie sich beide in Schrägsichten zum Kind wenden, Josef dabei etwas zurückgerückt und die ganze Gruppe etwas nach rechts verschoben ist: ganz gleichartig erscheint Josef rechts vom Bildrand überschritten. Auch die verfallene Hütte, die Hirten, die über eine Mauer oder durch ein Fenster in die Szene hereinklicken, die kleine Schafherde im Hintergrunde, die Fernlandschaft gehören zum fast ständigen Inventar der spätmittelalterlichen „Geburt Christi“ und auch auf den oben genannten tirolischen Beispielen kommen sie, bald dieses, bald jenes, vor. Auch in diesen Motiven aber verbindet unsere beiden Darstellungen eine Gemeinschaft, für die sonstige Beispiele fehlen. Die Hütte, auf den früheren Beispielen regelmäßig

---

<sup>1)</sup> Semper a. a. O. S. 194.

die ganze Breite der Szene überspannend (Obermauern, Freising, St. Wolfgang), füllt auf unseren Tafeln nur die linke Hälfte des Mittelgrundes und zwar in auffällig ähnlicher Weise so, daß ihr Dach in der Mitte des Bildfeldes bei einem turmähnlichen Gebäude des Hintergrundes endet, seine Schräge mit dem Abfall eines steilen Berges daselbst parallel verläuft und sich in der Neigung der Gestalt Josefs fortsetzt. Auch die Hütte für sich weist auffällige Ähnlichkeiten auf: der untere gemauerte Teil mit dem fast identischen gekuppelten Rundbogenfenster, die sehr ähnlich gestufte Bresche rechts darüber, das rundbogige Pförtchen, bezw. Fenster weiter rechts, über dem beidesmal die überaus ähnlich gegebene Engelgruppe mit dem Gloria schwebt. Überraschend ähnlich ist weiter die Gruppe der beiden Hirten im Fenster, von denen der rechte seinen Nachbarn angelegentlich auf die hl. Familie hinweist, der letztere sich aufmerksam herauslehnt: man beachte, wie sein Kopf in genau derselben Weise die Säule überschneidet, die Arme beidesmal eine schräge Parallele bilden. Auch die Kostümierung zeigt Übereinstimmungen: die mützenartige Kopfbedeckung des Linken, das parallel gefaltete Halstuch des Rechten, die Fäustlinge. Schließlich sei auf die Landschaft verwiesen. Beidesmal rechts am Rande ein hohes Haus mit rundbogigen Laubengängen, energisch in die Tiefe führend; nach einem kleinen, lichterfüllten Platz ein turmartiges Haus mit Rundbogentor; hierauf, quergestellt und bis in die Bildmitte hereinziehend, ein Städtchen, hinter ihm ein burgenähnlicher Bau mit hohem Turm links. Den Abschluß bildet auf beiden Bildern ein steiler, nach rechts jäh abstürzender Berg und ein spiegelndes, buchtenreiches Gewässer. Darüber beidesmal Goldgrund. Die kleinen Figürchen der Spaziergänger auf dem Innsbrucker Bilde haben beim Wiltener ihre Entsprechung in zwei Hirten mit Hund. — Es sei gleich hier beigefügt, daß dieser Hintergrund sich nicht bloß auf der Wiltener „Geburt Christi“, sondern auch der „Anbetung der Könige“ daselbst mit fast allen charakte-

ristischen Eigenheiten wiederfindet; die Landschaften auf der „Anna selbdritt“ und „hl. Elisabeth“ weisen zwar andere Motive auf, zeigen aber doch die innere Verwandtschaft der ganzen Arbeit. So viel ist bereits nach diesem inhaltlichen Vergleich zu sagen, daß im ganzen Bereich der Bilder der Brixner Schule und der Pacherschens Richtung kein zweites Bild beizubringen ist, dem die Wiltener „Geburt Christi“ Marx Reichlichs in Motiven wie Komposition so nahe steht, wie unser Bild im Ferdinandeum.

Was die Typen anbelangt, so hat nun allerdings vor allem die Madonna des Bildes im Ferdinandeum einen anderen und zwar, um es gleich auszusprechen, gotischer wirkenden Typus als die des Wiltener Bildes, weniger in den Einzelheiten, die sich besonders an Augen und Mund sehr nahe stehen, als im Schädelbau. Der Kopf des Josef hingegen findet zwar nicht in der „Geburt“, wohl aber auf dem Dreikönigsbild in Wilten im knienden König eine Entsprechung: dasselbe vorgeschobene Untergesicht, die über der Nasenwurzel sich steil aufrichtende Stirne, der schmale, ebene Schädel, das schräg abfallende Hinterhaupt. Außerordentlich ähnlich sind die Hirten: der linke hat geradezu dasselbe Gesicht, nur auf dem Innsbrucker Bilde mit Bart. Der Faltenwurf der Gewänder erscheint auf dem Innsbrucker Bilde zweifellos etwas reicher, stärker spätgotisch gebrochen, auch die einzelnen Faltenbüge sind kantiger, während auf den Wiltener Bildern schon reichlichere ungebrochene Flächen dazwischentreten. Doch erscheint die spätgotische Faltenbrechung auch in ihnen keineswegs überwunden und die noch vorhandenen Brechungsmotive stehen dem Innsbrucker Bilde sehr nahe: man vergleiche den linken Ärmel Josefs mit jenem des Wiltener Bildes und besonders mit den Falten seines Kleides ganz rechts unten. Mit allen diesen Zügen erscheint jedenfalls das Innsbrucker Bild als dem Wiltener zeitlich vorangehend.

Ein tiefer dringendes Kriterium als motivische Übereinstimmungen gibt aber vielleicht die malerische Technik.

Schon Semper hat das Kolorit Reichlichs treffend dahin charakterisiert, daß er sich von den anderen Meistern der Brixner Schule durch die „zwar gleichfalls tiefe und kräftige, aber nicht so bräunliche, weniger schwere, leuchtendere Farbengebung“ unterscheidet; diese zeige „eine glückliche Gegenüberstellung von warmen und kühlen Tönen, unter denen neben verschiedenen Arten des Rot... auch ein warmes Dunkelblau, leuchtendes, gelb gehöhntes Saftgrün und ein bald mehr braun, bald mehr rot gebrochenes Violett hervortreten. Zu den tiefen Tönen der Gewänder und der Landschaft stehen die hellen, schillernden Lichter sowie das lichte Kolorit der Gesichter in lebhaftem, doch nicht hartem Gegensatz.“ Gerade diese Eigenheiten zeigt unser Bild. Die Gesichter, besonders das der Madonna und noch deutlicher jene der Hirten treten mit auffallend hellem, im Licht stark weißlich gebrochenem Ton aus den tieferen Farben der Umgebung heraus; die Modellierungen sind gelblich bis bräunlich aufgesetzt, dazu kommen feine grauliche und bläuliche Lasuren. In den Gewändern sind kühles Blaugrün und leuchtendes Zinnober (bei der Madonna) einem warmen Braunrot (im Mantel Josefs) und schillerndem Saftgrün (in seinem Kleide) einander gegenübergestellt. Den besonderen malerischen Reiz gibt den Bildern Reichlichs aber, wie gleichfalls schon Semper betont hat, die feine Abtönung der Farben durch aufgesetzte Reflexe und Lichter. Wir möchten hinzufügen, daß dieses Auflichten oder Verschatten der Grundtöne, das ja schon Pachersch's Erbe ist, bei Reichlich noch eine besondere Eigenart darin zeigt, daß die aufgesetzten Töne die untere Farbe eigentümlich locker bedecken, flockig überrieseln. Auf den Wiltener Bildern findet sich das in der mannigfaltigsten Weise: in der „Geburt Christi“ sind in das Hellrot des Kleides der Madonna dunkelrote, mit Gelb durchsetzte Schatten von eigenartig flockigem Charakter hineingesetzt; ebenso ist das graugrüne Kleid Josefs in den Schatten mit einem lockeren braun-rötlichen Ton bedeckt; desgleichen liegt beim knieenden König in der



*Abb. 2:*  
Geburt Christi, Stift Wilten

„Anbetung der Könige“ auf den Schatten seines Gewandes ein gleichsam zerronnenes Weinrot. Auf dem Bilde der „hl. Elisabeth“ sind die Falten des hellgelblichen Überkleides der Nonne mit einem braunrötlichen Ton überflirrt, der manchmal fast punktmäßig aufgetupft erscheint. Auch die Mauer der Hütte schillert in ähnlicher Weise von Grau zu Rötlich. Gerade dieses — an anderen gleichzeitigen Tiroler Bildern nirgends in solchem Maße vorkommende — Raffinement der Wechselfarben findet sich auf dem Bilde des Ferdinandeums wieder: so ist in das helle Saftgrün des Kleides Josefs in den Schatten ein ähnlich zerflossener, dunkler grüner Ton hineingesetzt, das hellrote Futter des Mantels der Madonna von einem tief rotbraunen, ebenso das feine Grau des Holzblockes in der Mitte von einem bräunlichen Ton, ganz wie beim Kleide des hl. Josef in Wilten, überflirrt. Selbst in den Gesichtern (besonders der Hirten) kann man ein ähnliches Verfahren erkennen. Besonders ähnlich ist schließlich die farbige Behandlung der Landschaft. Die Architekturen der Wiltener Bilder zeigen ein gelbliches Oliv bis Graugrün, oft rötlich oder bräunlich übergangen, das in den oberen Teilen in einen durchsichtigen hellgrünen Ton übergeht, welcher im Licht stark weißlich aufgelöst, an den Rändern förmlich mit weißen Lichtlinien eingefasst ist: all dies genau so auf dem Innsbrucker Bilde. Auch Berg und Fluß sind gleich: intensiv blaugrün, im Licht weißlich aufschimmernd.

Auch wenn man das signierte Hauptwerk des Marx Reichlich, die aus Neustift bei Brixen stammenden Marienszenen der Münchner Pinakothek von 1502 zum Vergleiche heranzieht, ergeben sich Übereinstimmungen ähnlicher Art. Was die Typen anlangt, so sei auf den Kopf des Joachim im „Tempelgang“ hingewiesen, der dem Typus des linken Hirten in unserem Bilde nahesteht. Das Inkarnat ist auch hier ein helles Weißlichrot, in den Lichtern fast zu weiß aufgehöhrt; das starke Insichttreten der Köpfe, die Auflichtung der Gewänder mit hellen Tönen findet sich wieder.

Ganz besonders aber kann man auch hier dieselben flockig zerronnenen Schillertöne wahrnehmen: so ist das Lila oder Grau einzelner Gewänder (Tempelgang, Heimsuchung, Geburt Marias) mit demselben rostbraunen Ton übergegangen, wie er im Mantel Josefs auf unserem Bilde begegnet. Das braunrötlich durchmischte Grau, das unser Bild im Holzpflöck aufweist, kehrt ganz gleich im Gewande des Mannes wieder, der in der „Vermählung“ zuäußerst rechts steht. Sehr ähnlich wiederholt sich auch in den Architekturen der Münchner Bilder der graurötliche, bald mehr weißlich aufgehöhte, bald in dunkleres Rotgrau fallende Ton der Hütte des Innsbrucker Bildes. Auch die Häuschen im Hintergrunde der Heimsuchung bringen ganz ähnliche Tonmischungen wie auf unserem Gemälde und auf den Wiltener Bildern. Durchaus dieselben koloristischen Eigentümlichkeiten zeigen endlich auch die von W. Suida bekannt gemachten zwei Bilder Marx Reichlichs in der Sammlung Karpeles-Schenker in Wien<sup>1)</sup>.

Bei allen diesen Übereinstimmungen ist nicht zu leugnen, daß ein gewisser Abstand zwischen der Innsbrucker „Geburt Christi“ einerseits und den Wiltener und Münchner Bildern andererseits liegt: die Farbenwirkung ist dort unleugbar etwas schärfer, weniger zusammengehalten, das weißliche Auflichten, besonders in den Gesichtern, ausgesprochener, ebenso erscheint auch die Zeichnung energischer, die Formgebung härter: das Innsbrucker Bild steht damit der Spätgotik noch näher, während sich in den Wiltener Bildern eine leise Milderung und Ausgleichung in Form wie Farbe im Sinne des heraufkommenden Renaissancegefühles ankündigt, die in den Münchner Tafeln dann im selben Sinn eine leise Stufe vorrückt.

Allein dieser mehr gotische Charakter unseres Bildes verliert alles Unvereinbare, wenn man das früheste, bisher bekannte Werk Reichlichs, die große „Anbetung der Könige mit Stifter“ im Kloster Wilten vergleicht, die mit Signatur (M. R.) und Jahrzahl (1489) versehen ist.

<sup>1)</sup> W. Suida, Aus dem Kreise des Michael Pacher. Belvedere I. (Wien 1922) S. 38 ff. mit Abb.

Eine Übermalung, deren Urheber sich PH 1645 signiert hat (Paul Honegger?), hat allerdings koloristische Vergleiche unmöglich gemacht und auch die Faltung der Gewänder sichtlich nach dem Geschmack des 17. Jahrhunderts abgeschwächt. Allein die Komposition, die Typen, die Zeichnung besser geschonter Teile genügen, um zu erkennen, daß hier das spätgotische Formengefühl nicht bloß in ähnlichem, sondern noch ausgesprochenerem Maße geherrscht hat als beim Bilde des Ferdinandeums. Die scharfe Durcharbeitung der Formen in den Köpfen, die Häufung der Motive, die Fülle der Schilderung im Beiwerk gleicht letzterem, geht aber über dieses, besonders im Kostümlichen, noch hinaus. Dabei führen aber von dem Dreikönigsbilde die Verbindungen einerseits zu den vier kleinen Wiltener Flügelbildern, andererseits deutlich auch zur Innsbrucker „Geburt Christi“. Ausschlaggebend ist vor allem, daß sich dessen — uns bisher schwer erklärbarer — Madonnentypus hier wiederfindet: auch die Madonna von 1489 hat den breiten, runden Kopf mit demselben stark herausgearbeiteten Kinn, den etwas aufgeworfenen Lippen, der eingebogenen Nase, der hochgewölbten Stirne; auch die Zeichnung der Augen zeigt dieselben Merkmale. Man kann daraus deutlich ersehen, daß der Meister ursprünglich von diesem Typus ausging und ihn erst später zu dem länglicheren mit den gleichmäßigeren Zügen ausglich, wie er schon auf der kleinen Wiltener „Geburt Christi“ entgetrtritt. Aber auch der Typus des hl. Josef auf der Innsbrucker Tafel findet in dem Werke von 1489 seine Entsprechung: im Kopf des knienden Königs, der zwar einen längeren Bart, aber dasselbe an der Nasenwurzel charakteristisch geknickte Profil aufweist. Da sich dieser Typus aber dann auch auf dem kleinen Wiltener Dreikönigsbild ähnlich wiederholt, ist auch darin die Verbindung zwischen allen drei Werken gezogen. Es sei weiter auf die eigentümliche, im Gelenk abgeknickte Bildung der Hand des Innsbrucker hl. Josef verwiesen, die sich ganz ebenso beim Josef und bei der Maria des Bildes von 1489 vorfindet. Auch die Landschaft dieses letzteren enthält

mit dem steilen Berg und dem buchtenreichen See ähnliche Züge. Das große Wiltener Dreikönigsbild tut deutlich dar, daß Marx Reichlich mit einem ausgesprochen spätgotischen, stark Pacherischen Stil begann, der, ohne je ganz überwunden zu werden, sich dann in den Wiltener und Münchner Bildern und noch mehr in dem Spätwerk von Heiligenblut leise renaissancemäßig abwandelt. In diese Entwicklung ordnet sich das Innsbrucker Bild, etwa zwischen dem Werke von 1489 und den Wiltener Flügeln, durchaus organisch ein. Durch die Typen, ganz besonders den Madonnentypus, steht es dem ersteren noch näher; andererseits ist es aber durch die Komposition, durch zahlreiche Einzelmotive, durch die farbige Technik aufs engste mit der Wiltener „Geburt Christi“ verknüpft: es bildet förmlich die Brücke zwischen diesen Werken, zwischen denen ein an sich fast schwer begreifbarer Abstand liegt.

Der Stil des Dreikönigsbildes von 1489 läßt sich aber weiter zurückverfolgen: auf die „Anbetung der Könige“ in der Pfarrkirche zu Mitter-Olang im Pustertale<sup>1)</sup>. Die ganze Anordnung der Hauptgruppe, die übertrieben vorgeneigte Haltung des vordersten, das etwas gezielte Stehen des zweiten Königs ist wie von dort entnommen. Dasselbe gilt von den Typen: vor allem begegnet schon dort der Madonnentypus mit allen seinen charakteristischen Merkmalen, ebenso jener des knienden Königs; nur stehen die herben, derbknochigen Köpfe hier den Typen der älteren Brixner Richtung noch näher.

Die Zuschreibung dieser Tafel hat in merkwürdiger Weise geschwankt. Dahlke hat sie Michael Pacher zugeschrieben; Semper verbindet sie zuerst mit Friedrich Pacher, neigt aber später wieder dazu, sie als Jugendwerk Michael Pachers anzusehen, jedenfalls sei sie dem engeren Kreise Pachers zuzurechnen und in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zu stellen.<sup>2)</sup> Otto Fischer läßt sie in einer Werkstatt entstanden sein, die Michael Pacher „nicht ferne

<sup>1)</sup> Abbildung bei Semper, Michael u. Friedrich Pacher S. 31.

<sup>2)</sup> Semper a. a. O. S. 30 f.

stand", und hält sie am ehesten für ein Werk Friedrich Pachern<sup>1)</sup>. Diese Unentschiedenheit ist charakteristisch: weder zum einen, noch zum anderen Meister läßt sich in der Tat die Gleichung eindeutig herstellen. Wenn man nun bedenkt, daß die Komposition dieses Werkes in keinem Pachernschen Werk so ähnlich wiederzufinden ist, wie in dem Bilde Reichlichen von 1489, daß sich aber dann der knieende König in seinem ganzen Bewegungsmotiv, daß sich auch sein Gesichtstypus in dem kleinen Wiltener Dreikönigsbild noch weiter in das Werk dieses Meisters hineinzieht; daß der Madonnentypus keinem Pachernschen so nahe steht, wie dem Bilde von 1489 und — der Innsbrucker „Geburt Christi": so fällt, glaube ich, vollends angesichts der Widerstände, die sich immer wieder bei einer Zuteilung an Michael oder Friedrich Pacher einstellten, die Annahme nicht allzuschwer, daß es sich um ein Jugendwerk eines Dritten, von ihnen bestimmten Meisters handelt, nämlich Marx Reichlichen, mit dessen späteren Arbeiten das Olang Bild so enge verkettet ist. Gewiß nicht zufällig kommt gerade auf diesem auch das gekuppelte Rundbogenfenster vor, das sich dann auf dem Innsbrucker und auf zwei von den Wiltener Flügelbildern, wie sonst nirgends mehr im Pachernkreis, wiederholt.

Wie eine Kette ziehen sich so dieselben, sonst nirgends in so ähnlicher Art vorkommenden Motive von Mitter-Olang über Innsbruck nach Wilten, setzen sich auf dieselben Typen fort, geht eine einheitliche Entwicklung von stark spätgotisch Pachernscher Art zu einer leisen Umwandlung im Geiste der empordämmernden Renaissance: angesichts dieser lückenlosen Entwicklungsreihe, in die sich die „Geburt Christi" des Ferdinandeums, nach beiden Seiten fest verankert, zwanglos einfügt, tragen wir kein Bedenken, dieses Bild als ein frühes, aber charakteristisches Werk Marx Reichlichen anzusehen, der damit in der Sammlung des Ferdinandeums gleichfalls vertreten erscheint.

<sup>1)</sup> Otto Fischer a. o. S. 129.

## 2.

An der Nachbarwand desselben Kabinetts hängt als Nr. 64 eine „Hl. Anna selbdritt“ (Abb. 3). Hier ist nicht nur das in Tempera und Öl auf Holz gemalte Bild selbst bis auf einige kleine Abreibungen gut erhalten, sondern es hat sich auch den ursprünglichen, höchst reizvollen, mit plastischen Figuren geschmückten Schnitzrahmen bewahrt; die Flügel, auf die noch Angeln an der rechten Seite hindeuten, sind allerdings verloren. Der Rahmen zeigt noch spätgotischen Stil, allerdings schon an seiner Wende: in den tiefen seitlichen Kehlen steigen über zierlichen (schon wieder mit kleinen Rundbogennischen gegliederten!) Sockeln dünne Säulchen empor und tragen die Schnitzfigürchen der Madonna und des Verkündigungse Engels, die leider zum Teil ihre Hände eingebüßt haben; darüber folgen kühn geschwungene Baldachine, die in krabbenbesetzte Fialen endigen. In der oberen Kehle gibt uns ein ebenfalls geschnitztes, spiralgewundenes Schriftband in gotischer Minuskel die Entstehungszeit des Altärchens an: Als man zalt 1513 ist das aufgesetzt.

Das Bild selbst weist schon mit seinem rundbogigen Abschluß, noch deutlicher aber durch das Ornament, das ihn in den oberen Ecken umgibt, über die Spätgotik hinaus: letzteres besteht nach Art von Frührenaissancerahmen aus Blattkränzen, in Menschen- und Tierköpfe ausgehenden Blatthüllen, nackten Putten. Auch die figürliche Darstellung selbst zeigt, trotzdem die spätgotische Faltenknickung noch fortlebt, ein mehr renaissancemäßiges Formengefühl. In schöner, geräumiger Komposition sitzen Mutter Anna und die Madonna, zu einander gewendet, auf einer Bank und halten gemeinsam das Christkind, dem Maria mit der rechten Hand ein Maiglöckchen reicht; das Kind greift, indem es zugleich mit der linken Hand an der hl. Anna Halt sucht, mit der rechten Hand nach der Blume. Es sind Figuren von etwas steifer Haltung der Köpfe und gespreizter Fingerbewegung, aber renaissancemäßig breiter Entwicklung der Gestalt, rundlichen Gesichtstypen, ebenmäßigem Aufbau

der Gruppe; die symmetrische Austellung ist beinahe schon pedantisch: selbst die Säume der Mäntel sind symmetrisch geschwungen, das Kind kommt genau in die Mitte, von den stützenden Händen allseitig umgeben. Über der Banklehne ist der Hintergrund mit einem Goldbrokatmuster gefüllt, in das sich aber, wieder streng in der Mittellinie, die Taube des Hl. Geistes und die Halbfigur Gott Vaters zeichnen.

Das Bild wurde bereits von Semper besprochen, merkwürdiger Weise aber als „Schule des Bruders Wilhelm von Schwaben“ bezeichnet, der er auch vier kleine Altarflügel desselben Kabinetts (Nr. 61, 62, 65, 66) zuteilte<sup>1)</sup>; es hat aber ebenso wie diese letzteren ganz sicherlich mit dem Bruder Wilhelm von Schwaben, dem ein Teil der Wandgemälde des Schwazer Kreuzgangs zugeschrieben wird, nichts zu tun. Ich glaube unser Altärchen vielmehr mit aller Sicherheit dem — seinerzeit von Semper selbst in die Literatur eingeführten — Brixner Meister Andre Haller zuschreiben zu können und es scheint bei näherem Zusehen fast unverständlich, daß diese Zuschreibung nicht schon früher ausgesprochen wurde. Das Ferdinandeum besitzt in den beiden Flügeln des ehemaligen Altars von Durnholz von 1513, die auf den Vorderseiten die Heiligen Rochus und Sebastian, auf den Rückseiten die Heimsuchung darstellen und die ausdrückliche Signatur des Meisters tragen, und dem 1522 datierten großen Bild des hl. Erasmus und Nikolaus, das zweifellos stilgleich ist<sup>2)</sup>, Vergleichswerke, die allein schon hinreichen, um unsere Zuteilung außer Zweifel zu stellen.

Vergleichen wir unser Bild zunächst mit den Flügeln des Durnholzer Altars, die in das gleiche Jahr fallen und uns daher besonders günstige Bedingungen der Untersuchung bieten, so erscheint vor allem der Kopf der Maria dort bis in die kleinsten Einzelheiten so identisch mit dem Marien-

<sup>1)</sup> Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck, I. Bändchen, Innsbruck, 1886 S. 19 ff. Auch im Katalog von 1894 ist es noch als „Schule des Bruder Wilhelm“, 1899 hingegen als „Nordtirolisch unter schwäbischem Einfluß“ vermerkt.

<sup>2)</sup> Vgl. Semper, Michael und Friedrich Pacher S. 96 ff.

kopf unseres Bildes, daß dieser nur von derselben Hand herrühren kann (Abb. 4): dasselbe scharf umrissene, fast wie mit Zirkelschlägen gezeichnete rundliche Oval; das Kinn in genau derselben Weise von oben her durch einen halbmondförmigen Schatten fast kugelförmig herausgearbeitet; die Wangen voll und prall; der Mund zeigt — mit deutlichem Nachklang pacherscher Gewohnheiten — in genau gleicher Art eine rundlich zusammengekniffene, zugespitzte Lippenmitte und läuft in den Mundwinkeln dann fast nur in eine Linie aus. Auch die Nase ist vollkommen gleich gebildet, mit derselben kleinen Verdickung an die Spitze, den sorgfältig gezeichneten Flügeln, dem geraden Rücken. Ganz besonders aber zeigen die Augen beidesmal dieselbe, stark persönliche Zeichnung: die wie eine Kugelkalotte herausmodellierten Unterlider, die klare, etwas kurze Augenöffnung, ein paar einzelne Wimpern, die hochliegenden, dünnen, fast strichförmigen Brauen. Völlig gleichen Schnitt zeigt auch die hochgewölbte Stirne, die mit genau derselben harten Kreissegmentlinie gegen rechts abschneidet, sich genau in der gleichen Weise kielbogenförmig zum Haarscheitel hin zuspitzt. Übereinstimmend ist endlich das mit hellgelblichen Linien aufgelichtete gelbbraunliche Haar, das oben glatt anliegt, nach unten in vielen lebhaften Wellen geteilt über den Mantel fällt. Die zierlich gespreizte Hand der Maria unseres Bildes findet sich zwar nicht bei der Madonna, wohl aber beim Rochus des Durnholzer Altars wieder, wenn auch etwas beruhigter; dafür hat die eigentümlich hölzerne rechte Hand der Durnholzer Maria in der linken Hand der hl. Anna auf unserem Altärchen ihr Analogon und wiederholt sich auch bei der Elisabeth und beim Rochus der Durnholzer Flügel. In besonders schlagender Weise wiederholt sich der Mund der hl. Anna mit seinen etwas gegen einander verschobenen Lippen beim hl. Sebastian.

Vielleicht noch zwingendere Ähnlichkeiten finden sich in dem sehr eigenartigen Faltenwurf, den Semper dahin charakterisierte, daß er „nur wenige eckig gebrochene, dafür aber sehr verwickelt ineinandergreifende kleine Motive



*Abb. 3:*

Hl. Anna selbdritt, Innsbruck, Ferdinandeum



*Abb. 4:*

Andre Haller, Maria aus der „Heimsuchung“,  
Innsbruck, Ferdinandeum



*Abb. 5:*

Auferstehung Christi, Innsbruck, Ferdinandeum



*Abb. 6:*

Auferstehung Christi vom Hofer-Altar, München,  
Alte Pinakothek

zeige, neben denen jedoch einfache, große Motive nicht fehlten". Das gilt auch für die „Hl. Anna selbdritt". Wir möchten aber darüber hinaus auf ein paar besonders persönliche Eigenheiten hinweisen, die sich übereinstimmend auch an unserem Bilde finden. Haller stellt neben ziemlich große glatte Flächen scharfe, lange Faltenröhren, die entweder in große Faltenaugen ausgehen oder zu kurzen, an der Spitze leicht abgerundeten Keilen umknicken, die sich ganz ähnlich, wie ja auch die einzelnen Gesichtsformen, sehr scharf von der umgebenden glatten Fläche abmodellieren: sie finden sich ebenso charakteristisch im Mantel der hl. Anna ganz rechts unten und beim Mantelsaum der Madonna unseres Bildes unterhalb der Füße des Christkinds, wie bei der Maria des Durnholzer Altars links unter dem kleinen, eingezeichneten Kindlein. Noch charakteristischer ist aber die orgelpfeifenartige Nebeneinanderstellung kurzer, paralleler Röhrenfalten, die sich an ihrem Ansatz durch eine fortlaufende Wellenlinie begrenzen: sie begegnet am Ärmel der Durnholzer Maria, aber ganz ebenso auch im Mantelschoß und am Halstuch der hl. Anna unseres Bildes. Endlich sei noch auf die eigenartigen, wie Fischkiemen aussehenden, kurzen, schmalen, geraden Mulden im Gewand verwiesen, die bei der Maria in Durnholz links in den weißen Mantel eingestreut sind, aber sehr ähnlich auch im Kopftuch der hl. Anna und wieder — und zwar fast an der selben Stelle — bei der hl. Elisabeth des Durnholzer Altars vorkommen.

Wir weisen schließlich auf die Übereinstimmung der Farben hin: auf beiden Bildern dieselbe kühle Zusammenstellung von Dunkelgrün und Dunkelrot mit Weiß, wobei die matte Tönung dieser Farben ganz die gleiche ist. Dabei verfügt der Meister, was schon Semper als kennzeichnend für ihn hervorgehoben hat, über eine besondere Kunst, auf den Grundton andersfarbige Reflexe zu breiten, besonders in den Futterstoffen der Kleider. Das ist nun auf unserem Bilde beim Mantel der hl. Anna ganz ähnlich gehandhabt,

wie beim Rochus des Durnholzer Altars und noch virtuoser beim Erasmus und Nikolaus des Bildes von 1522: bei letzterem z. B. wechselt die Dalmatika ganz ebenso von Rot nach rötlichem Gelb wie im Mantelfutter der Madonna unseres Altärchens; nur verfeinern sich beim späteren Werke alle diese Wirkungen.

Die hier dargelegte Identifizierung hält nun auch Stich, wenn man die übrigen bekannten Werke Andre Hallers heranzieht. So stößt man bei dem schon von Semper in das Werk Andre Hallers eingereichten Altar in Neustift bei Brixen<sup>1)</sup> und zwar besonders bei den Frauengestalten der Predella auf die stärksten Ähnlichkeiten. Den Typus der Madonna unseres Bildes erkennt man ganz besonders bei der hl. Barbara und bei der jugendlichen Maria der „Anna selbdritt“ wieder; hier findetsich nun aber auch das herbe, knochige, etwas bäurische Gesicht unserer hl. Anna mit seinen stark vortretenden Backenknochen, breiten Kinnladen, der kräftigen Nase, den schmalen, mondsichelförmigen Augen: in der hl. Anna der „Anna selbdritt“ daselbst, deren Züge nur noch eher gröber sind. Ganz ausgesprochen aber gleicht der Faltenwurf dem unseres Bildes. Die scharfe, etwas gebogene Spitze des Mantelsaumes der Madonna auf letzterem zeigt sich dort als geradezu stereotyper Zug sowohl im Neustifter Hauptbilde (Madonna mit den beiden Johannes) als den weiblichen Heiligen und jedesmal folgt ihr dann nach unten in ähnlicher Weise eine charakteristische Schlinge. Der Ärmel der Neustifter hl. Barbara und (in vergrößertem Maßstab) der Madonna zeigt beinahe dieselbe Aufeinanderfolge der Knickungen wie jener unserer hl. Anna. Der Vergleich der Neustifter Frauenheiligen läßt dieselben nach unserer Überzeugung gleichzeitig mit dem Innsbrucker Altärchen von 1513 oder eher etwas älter erscheinen; das Hauptbild daselbst, die Madonna mit den beiden Johannes, steht hingegen der älteren Brixner Schule sehr viel näher und gehört jedenfalls an den Beginn der bisher übersehbaren Werke des Meisters.

<sup>1)</sup> Semper, Michael und Friedrich Pacher S. 99 f.

Aber auch die Bilder des Klerikalseminars in Freising, die Andre Haller oder doch seiner Werkstatt ebenfalls schon von Semper überzeugend zugeteilt wurden<sup>1)</sup>, bestätigen durchaus unser Ergebnis. Der Vergleich ist hier zwar durch die weitgehende Übermalung, die diese Bilder im 19. Jahrhundert im ausgleichenden und versüßlichenden Sinn der Romantiker erlitten haben, schwierig, ein Vergleich der koloristischen Eigentümlichkeiten unmöglich geworden; in der Zeichnung aber sind die Beziehungen zu unserem Bilde gleichwohl noch genügend zu erkennen. Die Madonna des Freisinger Hauptbildes (Maria mit Kind, Johannes Ev. und Thomas) hat vollkommen denselben Typus, wie die Innsbrucker, dieselben oben aufgezählten Eigentümlichkeiten, — nur daß alles hier ein wenig milder, anmutiger, auch wohl seelenvoller erscheint, was z. T. der malerisch erweichenden Übermalung, zum Teil aber sicher auch einer gewissen Entwicklung des Meisters selbst zuzuschreiben ist. Auch die Hände finden sich dort ähnlich wieder. Gleiches gilt vom Faltenwurf: auch er erscheint etwas mehr beruhigt und ausgeglichen; aber die charakteristischen Züge verleugnen sich nicht. Auch hier zeigt der Mantelsaum der Madonna und ebenso jener des hl. Sebastian die eben gekennzeichnete scharfe Spitze mit der nachfolgenden Schleife; die orgelpfeifenartigen Faltenröhren erscheinen im Mantel des hl. Thomas wieder. Die Beispiele ließen sich mehren. Die Freisinger Heiligen gehören jedenfalls einer späteren Zeit Andre Hallers an: auch bei ihm zeigt sich eine Entwicklung zur Renaissance hin, in der unser Innsbrucker Bild etwa in der Mittelhöhe steht.

Wir dürfen das Gesagte wohl dahin zusammenfassen, daß das Gemälde der „Hl. Anna selbdritt“ im Ferdinandeum ein unzweifelhaftes, eigenhändiges Werk Andre Hallers ist, von dem die Sammlung so drei bedeutsame Werke besitzt; unter diesen dürfte unser Bild das früheste sein, da es auch den Durnholzer Flügeln gegenüber etwas älter erscheint.

<sup>1)</sup> Semper, a. a. O. S. 98 ff.

Die kleinen Altarflügel (Nr. 61, 62), die daneben gehängt sind, — Christus unter den Schriftgelehrten (Rückseite: Krönung Marias) und Anbetung der Könige (Rückseite: Tod Marias) — gehören sicher nicht zum Altärchen. Eher zeigen die kleineren Flügel Nr. 65, 66 (Innen: Szenen aus dem Leben der hl. Katharina; außen: Verkündigung) an derselben Wand eine gewisse Verwandtschaft mit unserem Bilde, so daß sie vielleicht Arbeiten derselben Werkstatt sein mögen. Man vergleiche die Gestalt Gott Vaters in der „Anna selbdritt“ mit den Greisenfiguren dieser Flügel; auch die hl. Katharina hat ähnliche Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung, wenn auch in härterer und derberer Art: zweifellos gehören sie alle der Brixner Schule, nicht jener Wilhelms von Schwaben an.

### 3.

Im Jahre 1911 wurde dem Ferdinandeum eine „Auferstehung Christi“ zum Kaufe angeboten, die dann auch wirklich (um 7000 K) für die Sammlung erworben wurde.<sup>1)</sup> Das Bild ist in Öl auf Holz gemalt, 78 cm breit, 94 cm hoch; es ist reinigungsbedürftig, sonst aber in seinem Farbenkörper gut erhalten. Links unten findet man Dürers spätere Signatur mit dem umgeschriebenen A; es liegt aber auf der Hand, daß sie nicht echt ist, da Dürer erst seit 1498 mit diesem Zeichen signiert hat, der Stil des Bildes aber auf eine ältere Zeit deutet. Der Verfasser dieser Zeilen äußerte sich beim Ankaufe dem damaligen Museumsvorstande (Hofrat v. Wieser) gegenüber, daß das Bild zweifellos Michael Wohlgemut oder doch seiner Werkstätte zugehöre, und diese Bestimmung wurde von der Museumsleitung anerkannt. Der Verfasser möchte, zumal das Bild anscheinend in der Wohlgemut-Literatur noch ganz unbeachtet geblieben ist, den vorliegenden Aufsatz benützen, um diese Zuschreibung näher zu begründen.

Das Bild geht in jeder Hinsicht aufs engste zusammen mit der „Auferstehung“ des bekannten, aus der Trinitatis-

<sup>1)</sup> Zeitschrift des Ferdinandeums 1911 S. VIII.

kirche zu Hof stammenden Altars der Münchner Älteren Pinakothek von 1465, die dort von jeher als Werk Wolgemuts galt. Gemeinsam ist schon die echt Wolgemut'sche sorgfältige und etwas erklügelte Komposition. Streng in der Mittelachse und auch Mittelhöhe beidesmal die aufrechte Gestalt Christi mit der steif erhobenen Rechten, dem Kreuzstab in der Linken, den geziert voreinander gestellten Beinen. Dahinter der schräg nach links hinten in die Tiefe gehende Sarkophag, auf dem in der gleichen, einem kunstvollen Parallelismus dienenden, aber etwas harten und steifen Art der quergestellte Sargdeckel liegt; auf dem herausragenden linken Ende des Sargdeckels kniet dann in gleicher Bewegung der Engel, das einmal anbetend, das anderemal das weiße Leichentuch aus dem Grabe ziehend. Vorne jedesmal zwei große kauernde Wächter, zu denen sich noch einzelne an den Rand des Sarkophags geduckte rechts (in München auch hinten) gesellen, so zwar, daß im ganzen die diagonal von rechts unten nach links oben durchgehende Hauptlinie der Komposition erhalten bleibt. Unmittelbar gleichartig ist auch die Einfriedung des Schauplatzes durch einen Zaun, bzw. eine Mauer, die in ihrem hinteren Verlauf parallel mit dem Sargdeckel, in ihrer Umbiegung nach vorne mit dem Sargrand parallel läuft. Dort kommen beidesmal in kleinfiguriger Gruppe die heiligen Frauen durch ein Pfortchen herein, das auf dem Münchner Bilde schon rundbogig, auf dem Innsbrucker spitzbogig erscheint und so letzteres als das frühere vermuten läßt. Endlich zeigt auch die Hintergrundlandschaft in ihren Grundzügen den gleichen Aufbau: eine von links allmählich aufsteigende, gegen rechts überhängende, felsige Höhe, dann durch eine bebuschte Taltiefe hindurch Ausblick auf eine Stadt, rechts am Rande zerklüftete Felsen; beidesmal am Horizont gelblich leuchtender, nach oben zu in rote und graurötliche Töne übergehender Himmel: eine für diese frühe Zeit überraschend stimmungsvolle Beleuchtung.

Auch im Einzelnen der — stark flandrisch beeinflussten — Formengebung der Gestalten herrscht weitgehende Über-

einstimmung. Bei Christus dasselbe längliche Gesicht mit der auffallend langen Nase, dem schmalen, herb geschlossenen Mund, den eingefallenen Wangen, dem nach unten zugespitzten und geteilten Bart, dem starren Blick, der hohen Stirne, dem ganzen mürrischen Ernst des Ausdruckes. Doch ist zuzugeben, daß der Kopf auf dem Münchner Bilde feiner, weniger stark modelliert, die überscharfen, wie schalenförmig das Auge umgebenden Linien weniger ausgeprägt sind, das Inkarnat nicht ganz so fahl, heller und rosiger und auch der Ausdruck nicht so grämlich erscheint wie in Innsbruck. Auch die Beine sind hier etwas schärfer modelliert als in München. Fast bis in jeden einzelnen Schatten gleich ist hingegen die Modellierung von Hals und Brust, die harte, gerade Falte über dem linken Arm. Der Mantel zeigt in beiden Fällen dieselbe zinnoberrote, nur leise mit einem dunkleren Ton abgeschattete Farbe.

Auch der Typus des Engels ist derselbe, nur wieder in München feiner, von blühenderem Fleischtone, nicht ganz so ältlichem Aussehen; fast identisch hingegen die Haltung, die Form der Flügel, die Drapierung des Gewandes: man beachte z. B. die Falten hinter dem rechten Oberarm. Auch das kalte Weiß der Farbe mit den feinen grauen oder graubläulichen Schatten wiederholt sich. Die Wächter sind im einzelnen verschieden, kennzeichnen sich aber alle durch dieselben harten und gesuchten Bewegungen, die phantastischen Kostüme, die feinen Lichtwirkungen. Der Soldat links unten lehnt beidesmal den Kopf auf den rechten Arm und greift mit dem linken quer über die Brust zur Waffe; auffallend gleichartig ist weiter die Art, wie rechts am Rande ein Krieger nur mit abgewendetem Kopfe am Sargrand auftaucht. Sehr verwandt ist endlich die Gruppe der das Grab suchenden Frauen, besonders darin, wie in beiden Bildern ihre Köpfe von einem feinen, weißlichen Lichtschimmer übergossen erscheinen.

Wir haben schon auf die Übereinstimmung der Farbtöne einzelner Gewänder, der Landschaft, des Himmels

hingewiesen. Aber auch der farbige Gesamteindruck ist derselbe: ein helles, kühles, aber mattes und vornehm gedämpftes Bunt, in welchem Zinnoberrot, kaltes Blauweiß und mattes Dunkelgrün, zusammengehalten durch feine Halbtöne, die Hauptnote bilden. Das gilt auch von dem Münchner Bilde, nur ist die Färbung hier etwas schimmernder, emailartiger. Man muß aber in Erwägung ziehen, daß die ganze Passionsreihe des Hoferaltars infolge der Abnahme des alten Firnisses, bei der auch einzelne Lasuren verloren gegangen sein mögen, eine schärfere und rosigere Haltung angenommen hat.<sup>1)</sup> Diesem Umstande dürfte auch das fahlere, gelblich-bräunlichere Inkarnat des Innsbrucker Bildes und wenigstens zum Teil auch die stärker heraustretende Modellierung zuzuschreiben sein. Deutlich haben denn auch die Rückseiten der Münchner Passionsbilder, die von dieser Reinigung unberührt blieben, bräunlichere Töne im Inkarnat, matteres Aussehen der ganzen Farbschichten und gleichen hierin, so sehr sie sonst eine andere Hand verraten, dem ebenfalls unrestaurierten Innsbrucker Exemplar. Wie sehr aber unser Bild gerade im Wesen der koloristischen Wirkung mit seinem Münchner Gegenstück zusammengehört, kommt bei einem Seitenblick etwa auf die in derselben Sammlung hängende „Kreuzigung“ Pleydenwurffs, des Vorgängers Wolgemuts in der Nürnberger Malerei, zum Bewußtsein: hier eine tiefe, satte und leuchtende, hauptsächlich auf dunkle, rote und rotbraune Töne gestimmte Färbung, dort alle Farben leicht graulich abgedämpft, herrschend das matte Zinnoberrot der Hauptfigur.

Über die Zugehörigkeit der Innsbrucker „Auferstehung“ zur Werkstatt Wolgemuts kann nach dem Gesagten wohl kein Zweifel bestehen. Seiner Art entspricht auch die ganze etwas trockene Sachlichkeit, die gediegene, aber schwunglose Behandlung des Gegenstandes, ohne starke Beseelung, aber

---

<sup>1)</sup> Vgl. E. Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 157. Bd.) Straßburg 1912. S 73 f.

mit viel kompositioneller Kunst und bedeutendem koloristischen Feingefühl.

Der Hoferaltar ist entstanden, bevor Wolgemut durch die Vermählung mit Pleydenwurffs Witwe (1473) dessen Werkstattnachfolger wurde. Einzelne Forscher lassen den Altar daher noch in Pleydenwurffs Werkstatt, andere in jener des Vaters Wolgemuts entstanden sein, die sicher schon frühzeitig neben der Pleydenwurffschen bestand.<sup>1)</sup> So oder so, über seine engere Zugehörigkeit zu Wolgemut besteht kein Zweifel. Die vier doppelseitig bemalten Flügel, die sich um einen uns nicht mehr erhaltenen Schrein ordneten, bilden unzweifelhaft ein sorgfältigst alle Teile auf einander stimmendes Ganze, sie entsprangen einem einheitlichen Willen, ja man muß annehmen, daß alle Darstellungen auf Entwürfe eines Mannes zurückgehen, in dem wir wohl Wolgemut selbst zu sehen haben. Aber in der farbigen Ausführung zeigt sich die Einheitlichkeit schon durchbrochen, man blickt in einen Werkstattbetrieb, der sich mannigfacher Hilfskräfte bedient.<sup>2)</sup> Nach Karl Volls Urteil haben mindestens drei Maler an dem Altar gearbeitet, und ob der Urheber der Komposition sich selbst an der malerischen Einzelausführung beteiligt hat, läßt sich nicht sicher sagen.<sup>3)</sup> Eine klare Scheidung der einzelnen Hände, die an dem Werke beteiligt sind, ist bisher nicht eindeutig gelungen, ja man erkennt neben deutlichen Zeichen verschiedener Individualitäten auch wieder ein Ineinandergehen der Merkmale, das eines reinlichen Auseinanderlegens zu spotten scheint.

Unter diesen Umständen haben die leisen Unterschiede, die wir — namentlich bezüglich Inkarnat, Modellierung, Ausdruck — feststellen konnten, soweit sie nicht überhaupt auf den verschiedenen Zustand zurückzuführen sind, nicht nur nichts Befremdliches, sondern sie geben vielleicht dem Innsbrucker Exemplar gerade ein gewisses Interesse. Es ist in den Maßen erheblich kleiner als die Tafeln des Hofer-

<sup>1)</sup> Wörmann, Geschichte der Kunst (Leipzig-Wien 1919) IV. S. 150 ff.

<sup>2)</sup> Abraham a. a. O. S. 72.

<sup>3)</sup> Voll K., Führer durch die alte Pinakothek, München 1908 S. 71.

altars und weicht auch in der Stellung und Verteilung der Wächter immerhin genügend von der Münchner Ausführung ab, daß man es nicht als eine bloße Vorarbeit zur letzteren ansehen kann: vielmehr ist es eine selbständige und abgeschlossene Arbeit der Werkstätte, für die aber gleichwohl derselbe Kompositionstypus verwendet wurde. Das schließt aber nicht aus, daß eine andere von den am Hoferaltar tätigen Händen bei ihm am Werke war als an der Münchner „Auferstehung“. In der Tat ist zu beobachten, wie einzelne der Eigenheiten, in denen es von letzterer leise abweicht, bei anderen Teilen des Hoferaltars wiederzufinden sind.

Die bisherigen Versuche, an diesem die einzelnen Hände zu unterscheiden, liefen darauf hinaus, daß die Innenbilder des inneren Flügelpaares (Verkündigung, Geburt Christi), die Folge der Passionsbilder (Ölberg, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung), die beim Schließen der inneren Flügel nebeneinander stehen, und endlich die Außenbilder des äußeren Flügelpaares (Michael, Bartolomäus und Jakobus) je einer anderen Hand zuzuweisen wären, überdies aber innerhalb der Passionsfolge zwischen Kreuzigung und Auferstehung einerseits und Kreuzabnahme und Ölberg andererseits eine engere Verwandtschaft bestehe.<sup>1)</sup> Was besonders den Stilunterschied dieser letzteren Bilderpaare betrifft, so kennzeichnet sich — nach Abrahams Analyse, mit der sich auch die von uns selbst notierten Beobachtungen in den meisten Punkten decken — der Maler der „Kreuzigung“ und „Auferstehung“ durch eine etwas zartere, weichere, subtilere Arbeit, einen besonders rosigen Ton des Inkarnates, feine Lichtwirkungen, ganz besonders aber einen ungewöhnlichen Nüancenreichtum in der Landschaft; der Urheber des „Ölberges“ und der „Kreuzabnahme“ hingegen durch etwas härtere, knochigere Körperformen, eine gewisse Vergrößerung der Gesichtszeichnung, die zu schematischen Übertreibungen neigt, einen herberen Ausdruck, wobei sich allerdings diese Merkmale auch gelegentlich wieder in etwas verwirrender Weise kreuzen.

<sup>1)</sup> Voll a. a. O. S. 71 f. — Abraham a. a. O. S. 73 ff.

Unser Bild steht dem Haupteindrucke nach unbedingt der ersteren Hand, die eben dort auch die „Auferstehung“ schuf, näher: der Gesichtstypus des Christus ist nicht der kurze und breitbackige wie in „Kreuzigung“ und „Ölberg“ und im gleichen Sinne unterscheidet sich auch der Engel von jenem des „Ölberges“. Ebenso verbindet der helle Zinnoberton des Mantels Christi unser Bild mit der „Auferstehung“ und dies gilt ebenso von den feinen Lichtwirkungen bei den heiligen Frauen und ganz besonders von der stimmungsvollen Abtönung des Himmels. Andererseits aber ist nicht zu verkennen, daß sich die stärkere Modellierung, der fahl gelbliche Fleishton mit den bräunlichen Schatten, die Zeichnung der Augen mit den tiefen, bräunlichen Gruben darunter und auch der grämliche Ausdruck der Gesichter mit der „Kreuzigung“ und dem „Ölberg“ berühren, ja im zweiten Pharisäer der „Kreuzigung“ links vom Kreuze sich auch ein ähnlicher Typus wie der Krieger links unten auf unserem Bilde vorfindet. Allerdings findet sich jene Zeichnung der Augen ebenso wie das gelblich-bräunliche Inkarnat auch auf den Innenflügeln, das mehr rosige Inkarnat andererseits bei den Frauen der „Kreuzigung“. Mit anderen Worten: es durchdringen sich auch in unserem Innsbrucker Bilde bis zu einem gewissen Grade dieselben Stilmerkmale, wie in den Flügeln des Hoferaltars. Wir müssen in dieser Hinsicht das Wort wohl den intimeren Kennern der Wolgemutschen Kunst überlassen, für deren Klärung es möglicherweise eine uns selbst nicht deutlich gewordene Bedeutung gewinnt.

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

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1927

Band/Volume: [006](#)

Autor(en)/Author(s): Hammer Heinrich

Artikel/Article: [Über einige alttirolische und altdeutsche Gemälde des Ferdinandeums in Innsbruck. 1-26](#)