

Der „Meister mit dem Skorpion.“

Studie von

Hans Semper.

1. *Phragmites australis* (Cav.) Rostk. Schmidt

2. *Phragmites australis*

3. *Phragmites australis*

lichen Sitz jener eigenthümlichen Mischcultur und Mischkunst, die wir als spezifisch tirolisch bezeichnen müssen, jene Gegenden, wo eben auch die ethnographische Mischung die ausgesprochenste war und wo zugleich die ältesten Sitze der kirchlichen und staatlichen Entwicklung Tirols sich befanden, also hauptsächlich das obere Etsch- und Eisackthal, mit ihren Bischofsitzen Säben und später Brixen, sowie der alten landesfürstlichen Residenz Meran und der reichen Handelsstadt Bozen, während im Pustertthale mit Lienz, dem Sitz der Fürsten von Goerz, mit Inichen und Bruneck, die Einflüsse Kärnthens, Friuls und Brixens zusammenfließen.

Wenn wir die Geschichte der Malerei in diesen Landestheilen ins Auge fassen, so finden wir zwar noch zahlreiche Ueberreste von Wandmalereien, welche uns ahnen lassen, dass bereits im 12. und 13. Jahrhundert sowohl in Kirchen und Klöstern, wie auf den Burgen des damals noch in aller ritterlichen Herrlichkeit blühenden Adels von zahlreichen, für ihre Zeit tüchtigen Malern die Wände mit erbaulichem und ergötzlichem Wandschmuck verziert wurden; eine reichere Fülle von Wand- und Tafelmalereien ist uns jedoch erst vom vierzehnten und besonders vom beginnenden fünfzehnten Jahrhundert an erhalten, welche uns Zeugniß ablegen von der Farbenfreude, die damals Hoch und Niedrig, Adel wie Geistlichkeit, Bürger wie Bauern erfüllen musste, da nicht nur Hauptkirchen, Schlösser und Bürgerhäuser, sondern selbst die kleinsten Landkirchen und Landedelsitze noch eine Fülle von Ueberresten einstiger Ausmalung in sich bergen.

Während einzelne Beispiele der Malerei in Südtirol aus dem 14. Jahrhundert bereits eine entschieden tirolische, etwas derb-dramatische Auffassung auf mehr deutscher oder französischer Grundlage zeigen, wie z. B. die Fresken der Kreuzigung, der drei Könige, des heil. Christoph, heiliger Frauen etc. an den Wänden der nördlichen Chorphatie des Johanneskirchleins

am Kreuzgang zu Brixen, wo die drei Könige und der Gekreuzigte fast genau den Compositionstypen entsprechen, wie sie auf zahllosen französischen und deutschen Gemälden, Elfenbein- und Steinreliefs des 14. Jahrhunderts zu sehen sind, so tritt ungefähr seit Beginn des 15. Jahrhunderts eine förmliche Ueberfluthung Südtirols mit italienischen Einflüssen, ja, wie es scheint, zum Theil selbst mit italienischen Werken der Malerei ein. Und zwar sind es besonders die tirolischen Wandmalereien aus jener Zeit, wo sich diese italienische Stilrichtung am besten erkennen lässt.

Die Ursachen sind klar und wir begnügen uns hier, dieselben nur so weit anzudeuten, als sie auf dem Gebiete der Kunst selbst liegen oder als die äusseren Verhältnisse, welche zu jener Erscheinung beitrugen, am unmittelbarsten in die Augen springen.

Der kunstgeschichtliche Grund dieses Eindringens italienischer Malweise in Südtirol zu Anfang des 15. Jahrhunderts liegt in erster Linie darin, dass seit etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts sich in Verona, der Südtirol nächstbenachbarten grossen italienischen Fürstenstadt, eine bedeutende Malerschule entwickelt hatte, welche, als eine selbständige Tochter oder Enkelin der Malerschule Giotto's, vorzugsweise die Frescomalerei in monumentalem Stile ausübte und eine Fruchtbarkeit entwickelte, welche in den Kirchen Veronas uns noch heute staunen macht.

Der Begründer dieser veronesischen Malerschule, welcher in den Fusstapfen Giotto's oder wahrscheinlicher des Giovanni da Milano ¹⁾ den vor ihm noch herrschenden, verkümmerten Byzantinismus durch eine edle, freie und grosse Kunst verdrängt, die in mancher Hinsicht, besonders was Formenschönheit betrifft, sogar Giotto's

¹⁾ Der seinerseits ein Schüler des Giotto-Schülers Taddeo Gaddi war.

Kunst überragt, war Altichieri von Zevio, einem Orte bei Verona. Sein Mitarbeiter oder Schüler, der an fast allen Aufträgen, welche Altichieri erhielt, mitbetheiligt war, war Jacopo d'Avanzo, wahrscheinlich ebenfalls ein Veronese, der mit dem Jacopo de Avantiis von Bologna nicht zu verwechseln ist. Ihre erhaltenen, gemeinsamen Hauptwerke sind die Malereien in den Capellen S. Felice (in S. Antonio zu Padua) und S. Giorgio, nahe bei derselben Kirche. Mehrere bedeutende Werke lassen sich ihnen aus stilistischen Gründen noch in den Kirchen sowie im Museum von Verona zuweisen. Den Stil und die Bedeutung dieser beiden Maler in kurzen Worten, wie sie uns hier nur gestattet sind, zu schildern, dürfte schwer fallen. Wir müssen uns deshalb mit Andeutungen begnügen. Vor Allem zeichnen sie sich durch klare, knappe, sprechende Gruppenbildung, sowie Altichieri durch eine gewisse, monumentale Ruhe aus, wogegen sein Genosse schon mehr zu malerisch-genrehafter Auffassung neigt. Mit jener ruhigen Vornehmheit vereinigt Altichieri schwungvolle, aber einfache Lineamente, plastische Formenfülle, warmes, kräftiges Colorit und einen ausgesprochenen Schönheitssinn, der sich besonders in seinen, fast antiken Frauenköpfen äussert, wie denn Altichieri unstreitig die Antike studirte, welche ihm vielleicht durch Petrarca näher gebracht wurde, nach dessen Angaben er auch mehrere antike Stoffe in Verona und Padua behandelte. Sein monumentaler Schönheitssinn kommt besonders auch in den grossen, einfachen Kurven seiner Gewandung zur Geltung, welche sich in breiter Fülle um die Körperformen legt und dieselben oft prächtig plastisch zum Ausdruck bringt. Damit vereinigt er jedoch zugleich schon ein offenes Auge für natürliche — in Nebenfiguren selbst genrehafte Motive, sowie eine unbefangene Darstellung der Figur in allen Positionen, die er mit Vorliebe auch von der Rückseite aus, sowie in kühnen Verkürzungen darstellt.

Als Hintergründe führt er nicht selten reiche Archi-

tectur in leidlich empfundener Perspective vor, während die Luft bei ihm — jetzt schwärzlich — ursprünglich vielleicht dunkelblau gehalten war, indem er eine über dem Kalkgrund aufgetragene rothbraune Farbschicht mit Ultramarin lasirte.

Die Einrahmung seiner Fresken besteht, nach Art der Giottoschule, in breiten Bändern, die durch Vierpass- oder Kreismedaillons mit Brustbildern von Propheten etc., sowie in den dazwischen liegenden, länglichen Feldern mit Mosaikimitation oder farbigem Blattwerk verziert sind.

Neben strengen, ernsten Gestalten kommen auch schon äusserst anmuthige Erscheinungen in seinen Gemälden vor und diese sind der Ausgangspunkt für eine allmähliche Umgestaltung seines grossartigen Stiles in einen weicheren, sentimentaleren Stil, der auch in lichterem, zarteren Farbentönen seinen Ausdruck findet, während in der Gewandung sowie in den Bewegungen ein oft bis zur Geziertheit gehender sanfter, kurvenförmiger Schwung der Linienführung entsteht.

Diese Richtung, welche sich in analoger Weise gleichzeitig in Deutschland, mit besonderer Zartheit in der kölnischen Schule, sowie schon früher in Frankreich, wie andererseits auch im Innern von Italien, besonders in Umbrien und Siena, doch auch in Florenz, entwickelt und offenbar der Ausdruck einer gleichzeitig in ganz Europa vorhanden gewesenen sentimental-mystischen Gemüthsstimmung ist, der ja auch Petrarca beredte Worte verlieh, dauert in Verona noch bis ins 15. Jahrhundert hinein und findet dort ihren letzten, bedeutenden Vertreter in Stefano da Zevio, in dessen Werken aber zugleich doch auch wieder genrehafte und dem Thierleben abgelauchte Motive eine leise Reaction gegen jene träumerische Kunstweise ankünden.

Technisch hängt diese Schule in Verona, soweit sie sich in Freskomalerei bethätigt, noch wesentlich, besonders was Einrahmung, Luft und Architectur betrifft, mit

der älteren Schule zusammen, deren Colorit und Plastik sie jedoch abschwächt, vielleicht auch in Folge eines Einflusses der Miniaturmalerei, die besonders in der Tafelmalerei des Stefano da Zevio hervortritt, der ja auch aus einer Miniatorenschule hervorgieng¹⁾.

Dieser Richtung trat Vettore Pisano, genannt Pisanello, († 1455) der grosse Porträtmedailleur und nicht minder hervorragende Maler, entgegen, obschon er anfangs ihren Einfluss erfuhr, wie noch sein Gemälde der Verkündigung zeigt, das er um 1425 in S. Fermo zu Verona über dem Grabmal Brenzoni herstellte. Dieses letztere ist das Werk des Donatello-Schülers Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, der sicherlich auch zur Entwicklung von Pisanello's Realismus beitrug. Dieser bethätigte sich besonders in der individuellen, porträtmässigen Auffassung der Köpfe, in der lebendigen Darstellung von Thieren und in den landschaftlichen Hintergründen, sowie überhaupt in der correcteren, auf Grund sorgfältiger Studien nach der Natur, durchgebildeten Formengebung, die seinen wenigen, noch vorhandenen Gemälden, besonders aber auch seinen Handzeichnungen in Wien und Paris eigen ist.

Auch in der Darstellung reicher, weltlicher Zeitkostüme und ihrer Prachtstoffe und Zierathen bekundet Vettore Pisano fleissiges Studium der ihn umgebenden Wirklichkeit, wurde hierin aber wahrscheinlich auch von Gentile da Fabriano, dem umbrischen Uebergangsmaler, beeinflusst, dessen Nachfolger in der Ausmalung des grossen Saales im Dogenpalast zu Venedig er schon um 1422 wurde und mit dem er später wieder zusammen in Rom arbeitete.

¹⁾ Wir halten die kleine Miniatur der Madonna mit dem Kind, der h. Dorothea und Elisabeth in einem Rosenhag, auf blumiger Wiese, von Engeln umschwebt und verehrt, die sich im 5. Cabinet des Museums befindet, für ein Werk des Stefano da Zevio und werden dies im nächsten Jahrgang der Zeitschrift noch des nähern zu beweisen suchen.

In der Frescomalerei lehnte er sich jedoch später in mancher Beziehung auch an Altichieri an, wie uns sein Freskobild des h. Georg, (der inmitten von Mannen und in Gegenwart der befreiten Königstochter vom Pferde steigt) in S. Anastasia zu Verona zeigt, wo er nicht nur im dunklen Luftgrund und in der reichen, gothischen Architektur des Hintergrundes, sondern auch in der plastischen Modellirung der bräunlichen Männerköpfe, sowie in den von hinten gesehenen Pferden an Altichieris kräftige Auffassung und Behandlungsweise mehr als an die seiner zahmeren Nachfolger gemahnt, wogegen allerdings die individuellen, martialischen Kriegertypen mit den gerunzelten Brauen, den Adlernasen, den durchdringenden Blicken der länglichen Augen, sowie den Schnurrbärten seine engeste realistische Tendenz verrathen.

Dass diese blühende veronesische Malerschule vom veronesischen Gebiet aus bald auch über die Grenze, zunächst in das wälschtirolische Gebiet, das Etschthal hinauf, sowie längs der Ufer des Gardasees drang ¹⁾; dann aber auch etappen- und sprungweise allmählich in die deutschen Gebiete Südtirols, sei es durch italienische Wandermaler, sei es durch in Italien geschulte Tiroler, verbreitet wurde, ist an sich naheliegend und fast selbstverständlich. Zugleich wurde dieser Vorgang aber auch noch durch äussere politische Verhältnisse begünstigt, indem z. B. das Nordufer des Gardasees mit Riva seit der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zum Abschluss der Liga von Cambray im Jahre 1509 erst vorwiegend im Besitze der Scaliger von Verona, dann der Visconti von Mailand und schliesslich Venedigs war, während die Bischöfe von Trient und die Landesfürsten von Tirol ihre landesherrlichen Ansprüche darauf nur sehr vorübergehend verwirklichen konnten. Ebenso un-

¹⁾ Die Kirchen des Gardasee's sind auch noch späterhin vorwiegend mit Gemälden veronesischer Maler versehen worden.

gehindert konnten Einflüsse aus Verona das Etschthal hinauf nach Trient und von da sich in die Seitenthäler und nach Bozen und Brixen hinauf verbreiten.

So finden wir denn in der That nicht nur untrügliche Anzeichen dieses Eindringens veronesischer Malweise in den erhaltenen Freskogemälden Südtirols aus dieser Zeit, sondern neuerdings ist sogar der Name eines veronesischen Malers dieser Zeit bekannt worden, welcher die Apsis der Lorenzkirche in Tenno bei Riva ausmalte, wo sich die Bezeichnung findet: „Opus Julliani de Verona“¹⁾, wodurch unsere schon längst aus stilistischen Gründen entstandene Ansicht wenigstens eine authentische Bestätigung gefunden hat.

Es ist wahrscheinlich, dass aus diesen fortwährend sich erneuernden Zuflüssen veronesischer Kunstelemente sich allmählich an den Hauptorten Südtirols, Trient, Bozen, Meran, Brixen, vielleicht auch Bruneck, sich gewissermassen Niederschläge, in der Gestalt localer Werkstätten, verdichteten, in denen, sei es durch Italiener oder italienisch-geschulte Deutsche, die veronesischen Kunstlehren befolgt und zum Theil auch unvermerkt nach den örtlichen Anschauungen und Bedürfnissen umgebildet wurden.

Thatsache ist, dass nicht nur an diesen Hauptorten, sondern auch in deren Umgebung, die Ueberreste solcher Malereien nach veronesischer Art noch am häufigsten vorkommen, so dass in manchen Fällen gewiss an eine strahlenförmige Verbreitung dieser Richtung eben von jenen, so zu sagen veronesischen Filialen in Tirol zu denken ist.

Wir können hier nicht darauf eingehen, auch nur die bemerkenswerthesten Malereien Tirols vom Anfang des 15. Jahrhunderts anzuführen, welche ihre Abhängigkeit bald mehr von Altichieris kräftigerem, bald mehr von dem weicheren Stil eines Stefano da Zevio verrathen;

¹⁾ Kunstfreund, 10. Jahrg. n. 9, p. 66.

bald auch eine Vermischung beider, technisch ja sich nahe stehender Stilarten zeigen. So genüge uns, in ein paar Worten anzudeuten, dass Trient in der Vorhalle von S. Apollinare und im Dom; Bozen in den Kirchen S. Vigil am Calvarienberg, S. Johann im Dorf, S. Martin in Campill und in der Pfarrkirche von Terlan ¹⁾; Brixen in zahlreichen Fresken des Kreuzgangs ²⁾, ferner in einem Gemälde aus der Catharinenlegende an der rechten Wand neben der Apsis, sowie in einer Madonna in dieser, sodann an den Giebelfronten der Capelle der Knabenschule in Neustift, umfangreiche Freskomalereien der älteren und jüngeren veronesischen Schule aufweisen, welche zum Theile allerdings von Deutschen (wie Hans Stockinger in Terlan), ausgeführt wurden, wobei sich naturgemäss auch gewisse locale Abweichungen von der ursprünglichen Norm ergaben. Auch in Meran und Vintschgau, ebenso im Nonsberg wie im Pusterthal ³⁾ finden sich noch zahlreiche Reste dieser italienisirenden Freskomalerei, zu deren jüngeren Erscheinungen wir die Fresken in S. Giuliana im Fassathal, zu S. Helena bei Deutschnoven, S. Catharina bei Tiers, sowie S. Valentin bei Teiss rechnen. Wir behalten uns vor, dieses wichtige Kapitel der tirolischen Kunstgeschichte, auf das wir hier nicht näher eingreten können, in einem nächsten Aufsatz dieser Zeitschrift eingehender zu behandeln.

Je heimischer aber die vorerwähnten Richtungen der veronesischen Malerei in Südtirol wurden und je mehr, neben italienischen Wandmalern, auch geborene Tiroler

¹⁾ Siehe Schmölzer. Die Wandmalereien in S. Johann im Dorf, S. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck. 1888. S. 17 ff.

²⁾ Siehe meine Schrift: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887, sowie: Oesterreichisch-Ungar. Revue. 1893. 15. Bd. 2. Heft. S. 226 f.

³⁾ Siehe meine Schrift: Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Wagner. 1894. Innsbruck. Inhaltsverzeichniss S. 215: „Veronesisch-oberitalienische Art der Freskomalerei in Südtirol.“

dieselben vertreten, um so mehr mussten sich auch allmählich und unvermerkt, locale Auffassungen und Stoffe dazu gesellen, die ja sogar schon in den Fresken von Terlan sich unter der italienischen Hülle ahnen lassen.

Besonders sucht sich eine alttirolische Tendenz nach drastischer Handlung, ausgeprägter, selbst derber und ungeschlachter Geberdensprache und Physiognomik, die wir schon in den Wandgemälden der Johanniskirche an der Südwestecke des Brixner Kreuzganges wahrnahmen, durch die geschmeidige, weiche Hülle veronesischer Vortragsweise der späteren Art wieder allmählich Luft zu machen. Für dieses Streben fand sie in dem mehr episch-dramatischen und plastischen Stil eines Altichieri ein verwendbareres Vorbild als in der weicheren, Auffassungsweise eines Stefano, wesshalb auch jene Kunstrichtung neben der letzteren in Tirol nicht an Einfluss verlor.

Theilweise wurde diese allmähliche Umgestaltung des italienisirenden Idealstiles in eine mehr local-realistische Kunstweise auch durch den Einfluss Vettore Pisanos gefördert, der so gut wie die früheren Schulen allmählich in Tirol bekannt werden musste.

Besonders wo tirolische Nachahmer der italienischen Manier deren Regeln und Vorbilder nur aus zweiter und dritter Hand, in abgeschwächter und entstellter Form kennen lernten, mochte in ihnen auch das Bedürfniss erwachen, den Mangel lebendiger Anregung durch unmittelbare Griffe in das sie umgebende wirkliche Leben zu ergänzen und vor Allem aus den religiösen Aufführungen und Fastnachtsspielen sowie aus den bunten Aufzügen des öffentlichen Lebens ihre geeigneten Modelle und Kostüme zu entlehnen.

Diesen Uebergang von einer fast bis zur Selbstverläugnung gehenden Nachahmung italienischer Vorbilder zu einer mehr nationalen, allerdings zugleich auch mehr bäuerisch-derben Auffassung und Darstellungsweise kann man ebenfalls noch an einer Reihe von Gemälden, etwa

aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Tirol beobachten, in welchen zwar ebenfalls die Traditionen der alten veronesischen Schulen noch theilweise fortwirken, die aber zugleich einen so entschiedenen Schritt in der Entwicklung des tirolischen Realismus bezeichnen, dass sie zugleich als der Ausgangspunkt einer ganz neuen, die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Tirol ausfüllenden Entwicklung, zu betrachten sind, in welcher der altveronesische Einfluss allmählich ganz verschwindet oder doch nur in völliger Umarbeitung fortlebt, während die volksthümlich tirolische, mit den geistlichen Spielen aufs engste zusammenhängende Auffassung den Grundton bildet. Freilich gesellen sich dieser neuen Richtung ebenfalls ausländische, und zwar realistische Elemente, ja sie tragen zu deren völligen Durchbruch wesentlich bei; diese weisen jetzt aber nicht mehr auf die Veronesen, sondern vielmehr auf die deutsch-flandrische sowie auf die paduanische Kunst zurück, die allerdings auch vielleicht zum Theil durch veronesische Vermittlung auf die tirolische Kunst einwirkte.

Als typischen Vertreter jener Uebergangsstufe vom altveronesischen Stil zur realistischen Malerei Tirols, welcher die alten Ueberlieferungen mit den neuen Bestrebungen verknüpft, dabei diese jedoch schon auf die derbste Weise betont, hat Unterzeichneter in früheren Schriften den (von ihm so genannten), Meister mit dem Skorpion und als Hauptsitz und Ausgangspunkt seines Wirkens Brixen bezeichnet ¹⁾.

Es soll nun diessmal unsere Aufgabe sein, die Berechtigung unserer Aufstellung, auf Grund neuerlicher Prüfung des einschlägigen Materials und mit Hilfe einer Anzahl, bisher noch nicht publizirter Aufnahmen, nach

¹⁾ Siehe meine Schriften: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887. S. 27 -59. Die Brixner Malerschulen etc. Innsbruck, 1891 p. 7-11.

Werken dieser Gattung, nochmals des Näheren nachzuweisen und zwar hauptsächlich nach den drei Gesichtspunkten:

1. Inwieweit der Name: Meister mit dem Skorpion passend oder berechtigt sei,
2. Inwieweit die unter seinem Namen angeführten Gemälde wirklich zusammengehören und eine eigenthümliche Gruppe in der Malerei Tirols bilden.
3. Warum diese Richtung als eine einheimisch tirolische und zwar speziell brixnerische zu bezeichnen, in keinem Falle aber als eine von Aussen eingeführte anzusehen sei¹⁾.

1. Der Name des Meisters mit dem Skorpion.

Was zunächst den von Unterzeichnetem gewählten Namen: „Brixner Meister mit dem Skorpion“ betrifft, so wird derselbe von J. Walchegger in dem citirten Aufsatz (n. 10, S. 9) als „nicht gar glücklich“ bezeichnet, „weil dadurch nicht eine Eigenthümlichkeit gerade dieses Meisters hervorgehoben wird, sondern eine Zufälligkeit, die sich bei verschiedenen Meistern findet und mehr der heiligen Schrift und der mittelalter-

¹⁾ Unterzeichneter fühlt sich zu dieser Auseinandersetzung umso mehr veranlasst, nicht nur weil er seine bisherigen Mittheilungen über diesen Gegenstand in manchen Punkten zu ergänzen und weiter auszuführen in der Lage ist, sondern besonders auch, weil seine diesbezüglichen Ansichten und Formulierungen zwar im Allgemeinen angenommen, aber neuerdings auch angefochten wurden. (So durch J. Walchegger in No. 10 u. 11 des 9. Jahrganges (1893) des Kunstfreund, herausg. v. K. Atz bei Wohlgemuth in Bozen). So berechtigt und erwünscht nun eine Kritik solcher neuer Aufstellungen auch ist, indem dadurch dieselben ihre Feuerprobe bestehen und auch, wenn sie sich als stichhaltig erweisen, doch von Schlacken gereinigt werden können, — so angemessen wird es auch erscheinen, mit Rücksichtnahme auf eine solche Kritik den fraglichen Gegenstand nochmals objektiv zu erörtern.

lichen Symbolik entsprungen zu sein scheint.“ Zugleich citirt der betreffende Autor eine früher von ihm im „Kunstfreund“ (n. 6, 1893) veröffentlichte Notiz, worin er den Skorpion als Abzeichen des erwähnten Meisters in Frage stellt und mehrere Werke anderer tirolischer Meister anführt, auf denen ebenfalls der Skorpion vorkommt. Vielmehr ist W. geneigt, dem Skorpion auf dem citirten Gemälde bloss symbolische Bedeutung beizumessen, mit Beziehung auf Ezechiel II, 6; besonders dürfte nach ihm das Judenvolk damit bezeichnet werden, „von dem ein Theil Hosanna rief, während ein anderer Berathung über Christi Tod hielt.“ Mit dieser Ausführung über die symbolische Bedeutung des Skorpions in der Kunst bringt aber W. nichts vor, was nicht auch schon Schreiber dieses in der Anmerkung zu S. 23 und 33 seiner Schrift¹⁾ in viel umfassenderer Weise gesagt hätte, indem er die Bedeutung der Bosheit und Hinterlist, welche dem Skorpion beigelegt wurde, nicht bloss in der christlichen Symbolik (mit gütiger Hülfe des Prof. P. Limbourg), sondern auch in Aegypten und im alten Orient nachwies. Speziell auch die Beziehung auf die Juden, sowie die Stelle in Ezechiel erwähnten wir schon. Mit seinen diesbezüglichen Hinweisen kommt also W. jedenfalls zu spät.

Ebenso wies ich bereits in meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler etc.“ S. 34 u. 35 auf mehrere Gemälde hin, die nicht dem Brixner Meister zuzuweisen sind, auf denen sich aber dennoch Skorpione befinden. In meiner spätern Schrift: „Die Brixner Malerschulen“ etc. S. 9 fügte ich den dort genannten Beispielen noch die Andeutung anderer bei italienischen Malern bei, auf welche Prof. R. Rahn in Zürich mich aufmerksam zu machen die Güte hatte.²⁾

¹⁾ Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges.

²⁾ Ich will einige derselben hier anführen: 1. B. Luinis Passion zu Lugano. 2. Desselben Geisselung Christi in der Ambro-

Dagegen habe ich auf Gemälden der niederländischen und deutschen Malerschulen das Vorkommen des Skorpions, vielleicht nur zufälligerweise, noch nicht constatiren können.

Wie ich nun in meiner erstgenannten Schrift ausdrücklich betonte (S. 36—38) war es nicht sowohl der Skorpion an sich, der mich veranlasste, etwa alle Gemälde, auf denen ich denselben fand, einem Meister zuzuschreiben, wodurch eine ziemlich buntscheckige Vielseitigkeit und Langlebigkeit einer nach so äusserlichen Merkmalen erdichteten Persönlichkeit herausgekommen wäre, — vielmehr war es der doch einigermaßen auffallende Umstand, dass ich auf allen Kreuzigungsbildern, die ich aus stilistischen Gründen einem und demselben Meister oder doch seiner Werkstatt* zuschreiben zu dürfen glaubte, eine Fahne mit dem Skorpion fand, ein Umstand, der mich veranlasste, diesen Meister danach zu nennen. Wenn ich nun auch später es nicht mehr so sicher wie Anfangs annahm, dass dieser Meister den Skorpion, abgesehen von seiner symbolischen Bedeutung, zugleich als sein Abzeichen angewendet habe,¹⁾ so musste ich es doch als eine gewisse Gewohnheit von ihm betrachten, den Skorpion besonders häufig zu verwenden, die sich durch ihn vielleicht erst, wenigstens in Tirol, verbreitete. Jedenfalls schien mir das fast regelmässige Vorkommen dieses Symbols auf den Kreuzigungen, die seinen Stil zeigen, eine genügende Rechtfertigung dafür zu sein, dass ich ihn danach benannte, um so mehr als es ja bei der Benennung eines bisher anonymen Malers, dessen Persönlichkeit man aber in mehreren Werken wiedergefunden zu haben glaubt, sich nicht sowohl darum handeln kann, ihm einen Namen zu geben,

siana zu Mailand. 3. G. Ferraris Passion in Varallo. 4. S. Ambrosio vertreibt die Feinde Mailands, Freske eines Unbekannten in S. Carlo bei Rugiesco, Bleniothal, Kanton Tessin.

¹⁾ Siehe „die Brixner Malerschulen etc.“ S. 9.

der gewissermassen (wie W. verlangt) seinen ganzen Charakter ausdrückt (was einigermassen schwierig oder unständig ausfallen dürfte), als vielmehr ihn mit einem prägnanten Ausdruck zu bezeichnen, der sich leicht dem Gedächtniss einprägt und seiner Eigenart, wenn auch nur äusserlich, einigermassen entspricht. Ja, der sogenannte „Meister des Todes der Maria“, dem man eine ziemliche Anzahl stilistisch verwandter Gemälde zuschreibt, könnte vielleicht mit mehr Recht „Meister der h. drei Könige“ heissen, da er diese öfter dargestellt hat, als den Tod der Maria. Aber da man von einem Gemälde letzteren Inhaltes bei der Auffindung seiner weiteren Werke ausgegangen ist, so bleibt man mit Recht bei dem einmal gang und gäbe gewordenen Namen, solange nicht mit Sicherheit sein wirklicher Name gefunden ist. Ebenso nennt man in der Mathematik eine unbekannt Grösse gewöhnlich x , an sich kann sie ebensogut y oder z genannt werden.

Auch der „Meister der weiblichen Halbbildnisse“ hat nicht bloss solche geschaffen, noch auch er allein solche!

Mir scheint daher, ohne Voreingenommenheit für meine Taufe des Meisters mit dem Skorpion, diese doch nicht so unpassend gewählt und jedenfalls weniger schlep-pend zu sein, als etwa: „Meister der Kreuzigung vom Brixner Kreuzgang“, wie W. ihn nennt. Und da meine Benennung einmal in die Kunstgeschichte aufgenommen worden ist, so ist es jedenfalls rathsam dabei zu bleiben, damit keine Verwirrung entstehe.

Unhaltbar wäre die von mir eingeführte Bezeichnung nur, wenn es sich herausstellen sollte, dass die Gemälde, welche ich dem Meister mit dem Skorpion oder doch seiner Werkstatt zugeschrieben habe, thatsächlich gar nichts mit einander gemein haben, als eben bloss das äusserliche gemeinsame Merkmal des Skorpions.

2. Die Gemälde in der Art des „Meisters mit dem Skorpion.“

Hiermit komme ich auf den zweiten Hauptpunkt meiner Erörterung, nämlich ob und inwieweit die dem „Meister mit dem Skorpion“ von mir zugeschriebenen Gemälde wirklich zusammengehören und eine eigenthümliche Gruppe in der Malerei Tirols bilden.

Um diese Frage in möglichst erschöpfender Weise zu beantworten, welche jede Unklarheit ausschliesst und meine in früheren Schriften diessbezüglich ausgesprochene Ansichten entweder bestätigt oder widerlegt — oder endlich berichtigt, wird es gut sein, die Werke, welche ich dem Meister und seiner Werkstatt bisher zuschrieb, sowie etwa andere, welche ihm noch zuzuschreiben sein dürften, nach einander zu betrachten und mit einander zu vergleichen.

Hier muss ich nun vorausschicken, dass bei dem handwerksmässigen, corporativen Schaffen der Künstler im Mittelalter, auch wo uns Künstlernamen für einzelne Werke genannt werden, damit doch noch keineswegs nachgewiesen ist, dass auch Alles an denselben von einer Hand geschaffen sei oder dass das Werk auch wirklich von dem Meister herrühre, mit dessen Namen es bezeichnet ist. Es kann auch von einem Gesellen aus der Werkstatt des Meisters, bloss nach dessen Angaben und unter dessen Leitung hergestellt sein. Also wenn auch nicht alle von mir dem Meister mit dem Skorpion zugewiesenen Werke sich als von einer Hand geschaffen erweisen sollten, genug wenn man in allen eine ganz bestimmte geistige Richtung, eine gemeinsame Leitung erkennt, um sie einem Meister zuzuschreiben.

Denn irgend ein Meister, eine Person muss doch als tonangebend für eine bestimmte neue Richtung angenommen werden, ob nun dieses oder jenes der ihr an-

gehörenden Gemälde von ihm selbst, ein drittes nur von einem Gesellen herrühre.

Wir führen in dieser Beziehung die Worte aus A. G. Meyers Vorwort zu seinen „Lombardischen Denkmälern“, an: „... Der Vergleich ergibt stilistisch verwandte Gruppen . . . selbst gegen die ursprüngliche Absicht gliedert sich hiebei der Schulzusammenhang in einzelne von namhaften Meistern geleitete Werkstätten.“ Dieselben sollen gleichsam nur als Fabrikmarken für Erzeugnisse verwandter Gattung dienen, und wer ihren Wortlaut nicht anerkennt, möge sie lediglich als äussere Zeichen für den stilistischen Zusammenhang der Arbeiten selbst deuten, denn dieser galt mir als Hauptthema.“

I. Als das alterthümlichste der Gemälde, welche wir schon früher dem „Meister mit dem Skorpion“ zugeschrieben und zwar noch ehe wir den Skorpion darauf entdeckt hatten,¹⁾ ist das Kreuzigungsbild in Wilten zu nennen. Dasselbe ist in Tempera und Oel auf Holz gemalt und misst c. M. 1'38 × M. 1'42. In der Mitte sehen wir die schlanke Gestalt Christi an einem T förmigen Kreuz, das edle, von Locken umwallte Antlitz nach seiner rechten Seite abwärts wendend. Auch der ganze Körper und die magern, etwas steifen Beine sind leicht nach rechts gewendet. Die Arme sind zu dünn und zu kurz für den Körper, Sehnen und Musculatur sind an ihnen, wie am übrigen Körper zwar leise, doch ziemlich gut angedeutet. Die Finger ziehen sich über den Nägeln, welche die Hände durchbohren, krampfhaft zusammen. Sein Fleishton ist lichtbräunlich mit dunkleren Schatten und weissen Lichtern. Ein feinfältiges, dünnes Lendentuch ist um die Hüften Christi gewunden, dessen durchgesteckte Enden hängen in welligen Säumen an seiner linken Seite herab.

Das wahrscheinlich später dunkel übermalte Kreuz

¹⁾ Siehe meine Schrift: Wandgemälde und Maler etc. p. 36, 37

ist mit gemaserten Holzpflocken im Boden festgekeilt, vor dem Kreuz liegt ein Todtenschädel auf dem mit Gras, Kräutern und Blumen bedeckten Boden, aus welchem zerklüftetes Gestein in violetten und weisslichen Tönen aufragt. Zwei Engel in goldenen Gewändern umfliegen den Gekreuzigten, sich vom Goldgrund des Bildes abhebend; der eine fängt mit dem Kelch das Blut aus Christi Wunde auf, der andere drückt sein Erbarmen aus. Zu beiden Seiten sieht man die Schächer über T förmigen Kreuzen rücklings übergelegt, während die Arme unter dem Querbalken wieder vorgezogen sind. Die Beine hängen ausgestreckt am Stamme herab. Die Muscularatur der beiden Schächer, von denen der reuige mehr röthlichbraun, der andere asphaltbraun gefärbt ist, zeugt ebenso wie die Umrisse ihrer Formen von ziemlich guter Naturbeobachtung; auch die perspectivischen Verkürzungen der schräg ins Bild hineinragenden Kreuze und der daran hängenden Schächer sind ziemlich gut gelungen. Den reuigen Schächer sieht man schräg von der überhängenden Kopfseite aus. Ein Engel und ein Teufel nehmen die als nackte Kinder dargestellten Seelen aus dem Mund der Beiden.

Nicht minder kühn wie die Verkürzungen der Schächer ist die Stellung des Henkerknechtes, welcher Christus an einem Pfahl den Schwamm reicht. Derselbe ist von hinten gesehen und biegt sich in natürlicher Wendung nach rechts um, so dass sein tiefbraunes, bartloses Gesicht im Profil sichtbar wird. Er hat eine Art Hubertusmütze mit rundem, weissem Kopftheil, vorn spitz zulaufender, an der Seite in die Höhe geschlagener Krempe auf, welche an der Innenseite blau ist. Ueber dem gelbbraunen Kittel, welchen über der Hüfte ein Gürtel mit Tasche umspannt, liegt ein rother Kragen mit einem langen, hinten herabhängenden und der Körperbiegung folgenden Bande derselben Farbe. Seine Beine bekleiden ein grüner und ein rother Beinling.

Links im Vordergrund (rechts von Christus aus) steht eine Gruppe von fünf Frauen; zu vorderst Maria, die erhobenen Hände krampfhaft faltend, das Haupt stark neigend und auch in der Haltung schwankend. Sie ist mit tiefdunkeln, blaugrünen Gewand bekleidet, dessen welliger Saum mit Goldornamentik verziert ist, über dem Kopf und um den Hals liegt ein dünnes weisses Tuch, welches graublau Schattentiefen hat. Ihr Gesicht zeigt ebenfalls einen lichtbräunlichen Ton, mit röthlichen Wangen und weissen Lichtern; dasselbe ist schmal, die dunkeln Augen etwas länglich-mandelförmig, die Nase lang, das runde Kinn stark hervortretend.

In ihren, obwohl noch etwas alterthümlich strengen Zügen, hat doch der Künstler mit feiner Empfindung einen edeln, von tiefem aber ergebenem Schmerz verklärten Frauentypus zu schildern vermocht und jede unschöne Uebertreibung und Grimasse vermieden. Auch in den ähnlich gebildeten Köpfen der übrigen Frauen prägt sich Schmerz und Theilnahme ergreifend aus. Diejenige links von Maria trägt ein über den Kopf geschlagenes kirschrothes Gewand mit goldverziertem Saum und grünroth gestreiftem Futter; die andere rechts von Maria ein weinrothes Gewand, ebenfalls mit goldverziertem, stark gewelltem Saum und ein dünnes, um Kopf und Hals geschlungenes, weisses Tuch. Beide stützen Maria mit ihren feinen, schmalen Händen.

Hinter ihnen sieht man noch den Kopf einer Frau, ebenfalls mit weissem Kopftuch, welche die Hände betend erhebt und zu Christus emporblickt, neben ihr links sieht man den Kopf einer fünften Frau in Vorderansicht, mit einer hellblauen Mütze, welche am Rand und in der Mitte mit farbig gesticktem Band besetzt ist.

Hinter den Frauen, welche sämmtlich mit scheibenförmigen Nimben versehen sind, ist der braune Kopf des Longinus sichtbar, mit scharfer, länger Adlernase und grauem Schnurr- und Kinnbart. Die rechte Hand,

mit welcher er die Lanze in Christi Seite stösst, ist durch die Frauen verdeckt, mit dem Zeigefinger der Linken weist er auf sein linkes Auge, welches durch Christi Blut geheilt wird. Sein Haupt bedeckt eine spitze, nach vorn gekrümmte Mütze aus Purpurstoff und mit Gold gestickt (eine Art Dogenmütze), während die hohe, aufgeschlagene und ausgezackte Krempe derselben an der Innenseite grün gefüttert ist. Hinter ihm sieht man noch den Kopf eines Soldaten mit runder Eisenhaube und Speer, eine zweite Eisenhaube ragt hinter den Frauen auf.

Auf der andern Seite steht zunächst beim Kreuz Johannes, mit den blossen Füßen eine kurzschreitende Stellung einnehmend. Der linke Fuss ist mit auseinandergespreizten Zehen von oben sichtbar und etwas breit und platt, der rechte weiter hinten befindliche ist von der Seite gesehen und ziemlich gut gezeichnet und verkürzt. Er trägt über einem ziegelrothen Untergewand mit goldgemustertem Saum einen tief moosgrünen Mantel mit weissem Futter, der vorn aufgerafft über dem linken Arm liegt und dessen goldgestickter Saum in zahlreichen Wellen herabfällt. Er hebt die langen, schmalen Hände betend empor; sein etwas hart modellirtes Gesicht von röthlich braunem Fleischtone und weissen Schatten ist im Typus dem der Frauen verwandt und von zahlreichen, kurzen, schlangenförmig geringelten Locken dicht bedeckt.

Auch sein Haupt hebt sich von einem scheibenförmigen Nimbus ab.

Rechts neben ihm sieht man drei Reiter schräg von hinten, welche zu Christus emporschauen. Der Vorderste reitet einen Schimmel mit abgeschnittenem Schwanz, dessen Riemenzeug grün auf rother Unterlage und mit silbernen Knöpfen verziert ist. Ueber dem Panzer trägt der Reiter ein reiches Waffenhemd von gold-rothem Brocat; er trägt eine runde Kappe von Goldbrocat auf grauem Grund, mit vorn in die Höhe gestülptem Schirm. An seiner Linken hängt vom breiten Gürtel herab ein

Degen in stoffüberzogener Scheide. Sein Nebenmann in derselben Stellung reitet einen Fuchs, dessen Riemenzeug grün mit goldenen Zierrathen ist. Sein Waffenhemd zeigt prächtige, feine Rankenornamente in Gold, auf grünem Grund. Sein Haupt bedeckt eine eiserne „Schale“, welche von einem grün-weiss-roth und schwarz gefärbtem Bandwulst umgeben ist, eine Barthaube aus Ketten geflochten hüllt seinen Hals und sein Kinn ein.

Der dritte Reiter auf grauem Ross mit schwarzem, silberverziertem Geschirr trägt eine Eisenrüstung und ein „Basinet“ mit Barthaube. Ueber seinen Rücken hängt ein kleiner, alterthümlich geformter Schild mit einem Wappen darauf, welches auf rothem Grund einen kegelförmigen Hut mit emporgeschlagenen Krempe zeigt, der, ebenso wie diese halb weiss, halb schwarz gefärbt ist. Zu beiden Seiten des Hutes ragen über der Krempe zwei Tatzen, nach innen gekrümmt empor, von denen die auf der schwarzen Seite des Hutes weiss, die andere schwarz ist. Auf der rechten Kante des schräg stehenden Wappenschildes befindet sich ein Helm, als dessen Zierde abermals das erwähnte Wappenbild, doch in umgekehrter Anordnung der Farben erscheint¹⁾.

Die zum Theil stark verkürzt in Viertelprofil sichtbaren Köpfe der Reiter zeigen, wie Longinus, sehr markirte, scharf geschnittene Züge und sind tief bräunlich gefärbt. Dasselbe gilt von vier über den vorderen Reitern sichtbaren Köpfen, von denen der eine mit Basinet und aufgeschlagenem Visir, sowie Barthaube, einen besonders martialischen Ausdruck durch die scharfgebogene Nase, den schwarzen Schnurrbart, die durchdringend seitwärts, „a coda d'occhio“, blickenden schwarzen Augen und den bräunlichen Fleischton erhält. Auch in einem ganz am Rand des Bildes sichtbaren behelmten Kriegerprofil mit

¹⁾ Leider konnte ich in keinem Wappenbuch, weder bei Siebmacher, noch Mayrhofen, dieses Wappen, welches sich wahrscheinlich auf den Stifter des Bildes bezieht, finden.

energischer Nase und kühnem Blick erkennt man das getreue Abbild eines welschen oder südtirolischen ritterlichen Haudegens.

Den reinsten Typus vornehmer italienischer Höflinge möchte man endlich in den zu hinterst hervorragenden zwei reitenden Hauptleuten erkennen, deren Pferde ihre Köpfe in Vorderansicht, jedoch halbverdeckt durch den Kopf und Nimbus des Johannes, zeigen.

Der eine zunächst dem Kreuz trägt über der Rüstung einen prächtig in Gold auf schwarzem Grund gestickten Waffenrock, während sein schmales, edles Haupt, mit feiner gebogener Nase, mandelförmigen Augen von südlicher Glut und mächtigem hängenden Schnurrbart, wieder eine Art Dogenmütze von Purpurstoff, mit hochaufgerichteter, geschlitzter, auf weissem Grund mit Perlen und Edelsteinen geschmückter Krempe trägt. Er wendet sich in Dreiviertelprofil zu seinem Nebenmann zurück, während seine rechte, gepanzerte Hand eine geschweifte Schriftrolle mit den Worten:

Were, filius, dei erat iste

zu Christus emporhebt.

Sein, sich ihm zuwendender, nicht minder vornehm aussehender Nebenmann, ebenfalls mit gebogener Nase, schwarzen Adleraugen und dunklem Schnurr- und Kinnbart, trägt auf dem Haupt eine pelzverbrämte Mütze, von der zwei vergoldete Reiherfedern aufragen.

Noch ist ein weniger edel aufgefasster Knecht unter dem Kreuz des verdammten Schächers zu erwähnen, welcher einen Knüttel erhebt, um Letzteren damit zu schlagen. — Zwischen den Reitern ragen Spiesse und Hellebarden empor, ohne dass man sich Rechenschaft geben könnte, wer sie alle hält; dazwischen auch eine flatternde weisse, spitz zulaufende Fahne mit einem schwarzen Skorpion.

Was an diesem Gemälde als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, das ist zunächst der warme, tiefe

Farbenton, der in Verbindung mit vielem Gold eine un-
gemein kräftige, und zugleich harmonische Farbenwir-
kung hervorbringt. Besonders fällt auch der bräunliche,
aber doch klare Fleishton auf. Diese reiche Farben-
pracht wird erhöht durch die goldenen Säume an den
Gewändern der Heiligen, sowie den Aufwand an feinge-
musterten Brocat- und Damaststoffen, sowie Edelsteinen
und Metallzierrathen, womit die Waffenröcke, Waffen,
Taschen, Gürtel und Mützen der Reiter, sowie das Riemen-
zeug der Pferde geschmückt ist.

Ueberhaupt überrascht die Treue und Sorgfalt, mit
welcher die reichen Costüme und Rüstungen aus der Zeit
des Künstlers wiedergegeben sind und offenbart ein reali-
stisches Streben, welches zwar besonderes Gefallen an
diesen malerisch wirksamen Aeusserlichkeiten findet, da-
neben aber auch schwierigere Probleme der Zeichnung,
Charakteristik und Seelenschilderung energisch anpackt.
Das Streben, schwierige Verkürzungen darzustellen, finden
wir in dem Mann mit dem Schwamm, in den Schächern,
in zahlreichen Stellungen und Köpfen. Alle diese Ver-
suche sind zwar nicht gelungen, zeugen aber doch von
einem offenen Auge für die Wirklichkeit der Erscheinungen.
Besonders aber ist die Kraft und Wärme des Ausdrucks
anzuerkennen, welche der Künstler in seine Figuren und
zumal in deren Köpfe zu legen wusste, obwohl er bei
den Frauen nicht über einen bestimmten Typus hinaus-
kam und auch bei den Männern verwandte Gesichts-
bildungen mehrmals wiederholt. Aber wie edel ist der
Schmerz und Opfermuth Christi, wie ergreifend die Treue
der Frauen dargestellt, wie sprechend sind die martia-
lischen Krieger im Gegensatz zu den von Theilnahme
ergriffenen Hauptleuten charakterisirt.

Wenn wir nach Analogien für diese schnurrbärtigen
gebräunten Ritter mit den mandelförmig geschnittenen,
dunkeln wälschen Augen und den Habichtsnasen suchen,
so finden wir sie weder in der deutschen und flandrischen

Malerei vom Anfang des 15. Jahrhunderts, noch auch in der florentinischen, und treffen Aehnliches nur in den Fresken aus der Geschichte des S. Georg von Vettore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

Dort finden wir ganz ähnlich aufgefasste martialische Krieger mit scharfgeschnittenen Zügen, Habichtsnasen, mandelförmigen Augen mit dunkeln, durchbohrenden Augäpfeln unter gerunzelten Stirnen. Freilich sind Vettores Köpfe noch energischer plastisch modellirt. Wir finden dort ferner die geringelten, isolirten Locken, welche freilich mehr korkzieherförmig nicht so volutenartig gebildet sind, wie am Johannes auf dem Wiltner Bild.

Aber auch die bräunlichen Fleischtöne, (welche noch von Altichieri stammen) sowie das tiefe, kräftige Colorit, dessen Wirkung durch die reichen, phantastischen Zeittrachten und Verzierungen erhöht wird, finden wir bei Vettore Pisano wieder. Besonders gemahnt uns das reichverzierte Pferdegeschirr bei ihm an das Wiltner Bild ¹⁾.

Auch der Hund mit einem Knochen im Maul auf Letzterem ist ein Motiv, welches auf die Vorliebe der Veroneser für die genrehafte Darstellung der Thierwelt, von Altichieri angefangen bis auf Stefano und Pisano, hinweist, wie denn auch bei dem oben erwähnten Fresco des Pisano zwei Hunde dargestellt sind.

Es dürfte denn auch kein Zweifel sein, dass wir in den Wiltner Bild im kräftigen warmen Colorit, in den Männertypen, in der Darstellung der Thiere, in der reichen Kostümmalerei, sowie in den kühnen Verkürzungs-

¹⁾ Die Freude an prächtigen und bizarren Zeitkostümen, an Damaststoffen und Goldstickerei scheint Vittore Pisano von Gentile da Fabriano entlehnt zu haben, mit welchem er in seiner Jugend längere Zeit in Rom zusammen arbeitete, mit dessen Kunst er aber wahrscheinlich schon um 1423 bekannt wurde, als er als Nachfolger Gentiles den grossen Saal des Dogenpalastes in Venedig mit Fresken auszuschnücken hatte, die leider ebenso wie die des Gentile nicht mehr vorhanden sind.

versuchen, die in Verona schon mit Altichieri anfangen und dann besonders von Vettore Pisano wieder aufgenommen werden, einen Einfluss nicht bloss der veronesischen Schule überhaupt, sondern speziell auch des Vettore Pisano zu erkennen haben.

Dagegen blieb der Maler der Wiltner Kreuzigung in anderen Dingen noch auf einer früheren Stufe stehen; sein Gewand ist noch durchaus wellig geschweift, nach Art des Stefano, an den auch die langen, schmalen Hände erinnern, ja seine Frauen haben noch etwas Strenges und Befangenes, welches auf eine locale Nachwirkung byzantinischer Typen hinzuweisen scheint.

Was endlich die Darstellung der Schächer mit ihren übergebogenen Körpern betrifft, so sehen wir den Maler ebenfalls noch sich darin an ein überliefertes Motiv halten, indem schon früher die Schächer über das T förmige Kreuz mit dem Oberkörper gebeugt dargestellt wurden. Nur sind z. B. auf den Fresken in S. Martin in Campill bei Bozen die Schächer mit den Armen vorn übers Kreuz gelegt, während die Brust dahinter liegt, wogegen auf dem Wiltner Bild die Arme umgekehrt nach hinten übergelegt sind.

Eine ähnliche Behandlung der Schächer finden wir schon sehr frühe, so z. B. auf den Fresken von S. Urbano in Caffarella zu Rom, wo die Arme der Schächer rücklings übers Kreuz gelegt sind (wie in Wiltner) und ihre theils ausgestreckten, theils etwas gekrümmten Beine unten am Kreuzstamm angebunden sind ¹⁾.

Dieselben Motive finden wir in den Fresken von S. Silvestro zu Rom, vom 13. Jahrh. ²⁾. Ferner auf einem Tafelbild des Barnabas von Modena, vom 14. Jahrh., wo auch bereits die Seelen der Schächer durch einen Engel

¹⁾ Siehe Agincourt Sammlung der vorzügl. Denkm. d. Malerei. Herausg. v. Quast T. LXXXIV.

²⁾ Agincourt Tafel CI Fig. 18.

und einen Teufel davongetragen werden ¹⁾: Dieselben Motive wendet auch Altichieri auf seinen Kreuzigungen, z. B. in der Capelle S. Giorgio zu Padua an.

Im 14. und 15. Jahrhundert kam daneben aber auch schon die Darstellung der Kreuzigung der Schächer, entsprechend derjenigen Christi, durch Nägel in Uebung, so durch den Sienesen Barna im 14. Jahrhundert, in seinen Fresken zu S. Gimignano²⁾, ferner durch Masaccio in seinen Fresken zu S. Clemente in Rom ³⁾ und durch Fra Beato Angelico (15. Jahrh) in seinem grossen Freskobild im Capitelsaal von S. Marco zu Florenz ⁴⁾.

In Deutschland dagegen wurde das Anbinden der Schächer mit zurück- oder vorgelegten Armen und gerade oder gekrümmt herunterhängenden und an den Kreuzstamm geschnürten Beinen das ganze 15. Jahrhundert hindurch und theilweise bis ins 16. hineinbehalten ⁵⁾. Im 16. kommt man aber von dieser Darstellungsweise auch in Deutschland allmählich ab.

Wenn wir also in der Darstellung der Schächer auf dem Wiltner Bild, sowohl was die Art ihrer Fesselung als was die Wegführung ihrer Seelen durch einen Engel und einen Teufel betrifft, nichts Ungewöhnliches, vielmehr auf alter Tradition Beruhendes finden, so haben wir dagegen eine Umgestaltung des Fesselungsmotives, die darin besteht, dass auch die Beine der Schächer ganz in die Höhe gezogen werden, noch nirgends

¹⁾ Agincourt Tafel CXXXIII 3.

²⁾ Phot. Alinari 7139.

³⁾ Agincourt Tafel CXLIV.

⁴⁾ Phot. Alinari.

⁵⁾ Beispiele: Gemälde der Kreuzigung, 15 J. kölnische Schule n. 42. Phot. Creyfelds Köln. dto. bayrische Schule, Gallerie Schleissheim. Phot. Danner n. 149. Holzschnitt, 15 J. Soldan. n. 8. (Wilh. Schmidt n. 11). dto 15 J. Soldan. n. 81. dto 15 J. Soldan. n. 94. Gemälde des H. Pleydenwurf? Germ. Museum: Nürnberg. Phot. Soldan. dto. Art d. Gebr. Dünwegge. Germ. Mus. Nürnberg. Phot. Soldan.

als in einer Gruppe tirolischer Gemälde gefunden, welche sich theils noch an der ursprünglichen Stelle, wo sie ausgeführt wurden, nämlich in Brixen und Umgebung, befinden, theils von dort herkommen. Zugleich aber zeigen dieselben, wenn nicht in dieser, so doch in vielen anderen Hinsichten einen engen Zusammenhang mit dem angeführten Wiltner Gemälde.

II. Stilistisch als am nächsten mit demselben verwandt dürfte ein Kreuzigungsbild sein, welches auf einer Holztafel in Tempera auf Gypsgrund ausgeführt, leiderde r-massen ruinirt ist, dass von den einst offenbar tiefen und prächtigen Farben nur noch schwache Reste übrig geblieben, ganze Stücke weggebrochen sind, an vielen Stellen nur noch die Zeichnung erhalten ist, welche der Meister erst leicht in den Gypsgrund einkratzte und dann mit flüssigem Pinsel durch lichtbraune Linien fixirte. So wenig also der künstlerische Gesamteindruck noch erhalten ist, so waren wir doch, mit sorgsamer Verfolgung aller, wenn auch nur noch schwach sichtbaren Einzelheiten, im Stande eine ziemliche getreue Umrisszeichnung davon aufzunehmen, deren Verhältnisse mit Hilfe eines Quadratnetzes getreu denen des Originals beibehalten wurden. (Figur 1).

Das Gemälde stammt aus dem Franziskanerkloster von Bozen und wurde durch Vermittlung des Professors P. Flavian Orgler in Hall im Jahre 1888 im Ferdinandeum zu Innsbruck deponirt.

Wir sehen hier wieder die sehr schlanke Gestalt Christi, mit einem rothen Kreuz auf dem goldenen Nimbus, in der Mitte des Bildes an einem gemaserten Kreuz, das, ganz wie in Wilten, wo jedoch das Kreuz selbst später dunkel übermalt wurde, am Boden in zerklüftetem Felsgestein mit Holzpflocken eingerammt ist. Auch hier liegt der, allerdings schlechter als in Wilten gezeichnete, Todtenschädel vor dem Fuss des Kreuzes. Christus ist hier jedoch mehr nach rechts ausgebogen (nach links für den Beschauer), wodurch seine schlanke Taille mehr mit den Hüften in

Contrast tritt, als in Wilten. Dagegen ist das edle Haupt mit geflochtener Dornenkrone und langem, braunem Haar ganz ähnlich in beiden Bildern; nur dass auf dem Innsbrucker Bild der Kopf noch mehr geneigt und die Augenbraunen mehr schmerzlich mit den innern Enden hinaufgezogen sind, so dass sie zur Nasenwurzel einen spitzen Winkel bilden. Das Schweisstuch besteht, wie in Wilten, aus einem dünnen, weissen Linnenstoff mit schmalen Saume und dessen durchgesteckter Zipfel fällt, so weit noch erkenntlich, in ähnlichen welligen Bändern an Christi linker Lende herab wie dort.

Maria ist im Innsbrucker Bild rückwärts hingesunken, das Schwert der Schmerzen im Busen und neigt ihr Haupt in Vorderansicht zur Seite, ihre zarten Hände fallen lassend. Ihr blauer über den Kopf gezogener Mantel mit goldenem Saume und rothem Futter fällt über das ebenfalls blaue Untergewand und verhüllt den Schoss in malerischen Falten, mit gewellten Säumen. Vom Faltenwurf sind jedoch nur noch die eingeritzten Linien sichtbar.

Eine Frau mit rothem Mantel stützt Maria, zwei andere, deren Gewandfarben nicht mehr erkennbar sind, knien hinter ihr mit dem Ausdruck tiefer Trauer, während Johannes in grünem Gewand und rothem Mantel an ihrer linken Seite die Hände faltend kniet und zu Christus emporblickt. Seine Haarschnecken, sein weitzurückstehendes Ohr, seine lange, leise in der Mitte erhöhte Nase, sein vortretendes spitzes Kinn, sowie seine langen schmalen Hände erinnern genau an die entsprechenden Theile auf dem Wiltner Bild. Auch ist der Typus der Frauen, so weit erkenntlich, auf beiden Bildern annähernd derselbe, die schmalen, mandelförmigen Augen und langen geraden Nasen finden wir hier wie dort, nur dass in Innsbruck die Typen etwas gemildert erscheinen. Auch der innige Ausdruck der Trauer in den Frauenköpfen ist auf beiden Gemälden entschieden verwandt.

Hinter der Frauengruppe sieht man eine Anzahl Reiter,

deren Pferde meist in Vorderansicht, den Versuch des Meisters zeigen, ähnliche Probleme zu lösen, wie Vettore Pisano und schon Altichieri, was ihm aber freilich kaum besser gelang als Letzterem.

Das reich verzierte Riemenzeug der Pferde war vorherrschend grün oder roth und reich mit Goldrosetten und Behangschmuck verziert, wovon nur noch Reste erhalten. Zuvorderst sehen wir Longinus (dessen Gewandfarbe verdorben ist), in der Rechten die Lanze haltend, mit der Linken (mit langem Finger) das geheilte Auge berührend. Ein spitzzulaufender, in einem Knopf endender Helm, dessen Form nicht mehr ganz sichtbar, bedeckt sein Haupt. Hinter ihm hält ein Soldat seine Lanze und führt damit den Stoss in Christi Brust. Ein anderer Reiter mit Basinet und aufgeschlagenem Visir trägt eine weisse, spitz zulaufende Fahne, mit einem schwarzen Skorpion darauf. Von anderen Reitern und Soldaten sieht man nur noch die Köpfe, der eine blickt verkürzt aufwärts. Spiesse sowie ein Baumast mit dem Schwamm daran ragen über den Köpfen empor.

Auf der rechten Seite des Bildes sehen wir unten eine Gruppe Kriegsvolk in kleinem Massstab um den Leibrock Christi würfeln. Dieselben haben wieder zum Theil markirte Züge, mit gebogener Nase, der eine mit einem Schnurrbart; der hinterste stützt sich auf eine Hellebarte. Darüber (dahinter) sehen wir wieder zwei Hauptleute zu Pferd, der eine, dessen Waffenrock einst gold-grünes Damastmuster zeigte (wovon nur noch Spuren vorhanden) weist mit der gepanzerten und behandschuhten Rechten empor (wie auf dem Wiltener Bild) und hält das geschwungene Band, auf dem sich die Spuren der Inschrift: „Vere vere filius dei erat iste“ befinden. Er wendet sich, wie auf dem Wiltener Bild zurück zu seinem Nebenmann, zu dem er jene Worte spricht. Dieser, mit einer Art Hubertusmütze bedeckt, in langem Gewand und grünem Mantel, erhebt die Hand, wie um ihm zu widersprechen.

Sein Profilkopf mit gebogener Nase zeigt sehr markirte, energische Züge. Dazwischen ist ein Mann mit rother Mütze und Kragen sichtbar, weiter hinten die Köpfe von Soldaten mit Eisenhüten, ähnlich demjenigen auf der linken Seite des Wiltner Bildes. Einer hält einen Knittel, womit er Christi Beine schlägt, während der Knittelträger auf dem Wiltnerbild den Schächer haut. Ein Spiess und eine rothe Fahne mit den Lettern S. P. Q. R. (Senatus Populusque Romanus) ragen in die Höhe.

Die beiden Schächer sind vorn kopfüber über die Querbalken ihrer Kreuze gelegt, dem reuigen die Arme zurückgebunden, beiden die zerhackten Beine ganz in die Höhe gezogen und mit Stricken angebunden. Dies ist eine Neuerung, welche für die übrigen Bilder dieser Gattung in Tirol besonders charakteristisch ist. Diese Stellungen bieten dem Künstler Gelegenheit, sich in den schwierigsten Verkürzungen zu versuchen, die er mit naiver Keckheit leidlich löste.

Zu bemerken ist noch, dass obwohl die Farben zum meist wie geröstet zusammengeschrumpft und unkenntlich geworden, an vielen Stellen auch vom weissen Gypsgrund ganz verschwunden sind, doch von den Fleischtönen soviel erhalten ist, dass man dieselbe bräunliche Färbung mit weissen Lichtern erkennt, wie am Wiltner Bild. Christus war etwas lichter und gelblicher, mit graugrünen Halbschatten.

Wo die Contouren sich von der Luft abheben sind sie mit dicken Strichen dunkler Farbe umgeben, während der übrige Theil der Luft jetzt den weissen Gypsgrund zeigt. Ob der Grund ursprünglich vergoldet oder dunkel gefärbt war, lässt sich nicht mehr sagen, jedenfalls waren die dicken Umrisstriche von der ehemaligen Farbe der Luft verdeckt.

Der Boden der Bilder ist mit Gras, Kräutern und rothen und weissen Blumen bedeckt.

Die enge Verwandtschaft dieses Bildes mit dem Wiltner

tritt, trotz der Verschiedenheit in der Haltung Christi und der Schächer, doch in den Formen Christi, der Frauenköpfe und des Johannes, in den martialischen, südländischen Typen, in den reichen bizarren Costümen, in den welligen Gewandsäumen, in der Behandlung des Bodens und besonders des Felsens, in den das Kreuz gerammt ist und in vielen andern Einzelheiten so deutlich hervor, dass zum mindesten an einen Schulzusammenhang nicht zu zweifeln ist, wenn sich auch Bedenken dagegen erheben lassen, beide Bilder als Werke eines Meisters aus verschiedenen Zeiten anzusehen.

III. Mit dem eben geschilderten Gemälde (II) im Ferdinandeum ist aber ferner ein zweites daselbst befindliches Bild der Kreuzigung stilistisch so übereinstimmend, wie sich, trotz der fast völligen Uebermalung des letzteren noch jetzt erkennen lässt, dass gar kein Zweifel darüber herrschen kann, dass beide Bilder (II. und III.) von einem und demselben Meister herrühren. (Fig. 2).

Dieses dritte Bild wurde vor einigen Jahren von Herrn Dr. Jele erworben, der dasselbe aus dem Kloster Sonnenburg bei S. Lorenzen bezogen hatte. Dasselbe ist auf grobe Leinwand ohne Gypsgrundirung gemalt, welche auf eine Holztafel aufgespannt ist. Die fast völlige Uebermalung mit Oelfarben, sowie der dicke Firniss, mit dem es vom vorletzten Besitzer überzogen wurde, lässt nicht erkennen, ob es ursprünglich ganz in Tempera oder theilweise in Oel gemalt war. Dasselbe misst 1.89 × 1.04 m. Der Hintergrund ist jetzt schwarz.

Christus selbst ist auf diesem Bilde mit dem vorerwähnten (II.) in Gestalt und Haltung nahezu völlig übereinstimmend, nur sind auf dem Bild III seine Verhältnisse noch etwas schlanker und gleichen in dieser Beziehung dem Bild I. Auch sind die Arme auf III mehr horizontal gestreckt als auf II. Dagegen sind die Contouren der Brust und der eingezogenen Taille, ebenso

wie die Stellung der Beine auf II und III völlig, die Behandlung des Lententuchs nahezu gleich.

Drei blondlockige Engel in langen spitz endenden Gewändern fangen in goldenen Kelchen das Blut Christi aus dessen Hand- und Brustwunden auf; dasselbe Motiv sahen wir auf dem Wiltner Bild (I).

Zu beiden Seiten Christi sehen wir (auf III) die Schächer über ihre T-förmigen Kreuze vornübergebeugt, mit emporgezogenen, zerhackten Beinen, wie auf I¹⁾.

Ein Engel und ein Teufel ziehen die nackten Seelen aus ihrem Mund, wie auf I und II.

Die Gruppe der Frauen und des Johannes links von Christus ist, abgesehen von kleinen Abweichungen in Einzellern, ebenfalls auf Bild III fast übereinstimmend mit der entsprechenden Gruppe auf Bild II.

Maria ist zurückgesunken und erhebt klagend beide schlanken Hände, sich gegen die neben ihr knieende Frau wendend. Ueber dem blaugrünen Kleid ist der gleichfarbige, auch das Haupt bedeckende, goldgesäumte Mantel über ihren Schoss gebreitet, der allerdings stark übermalt ist.

Ihr neigt sich, wie auf II, die neben ihr knieende Frau in violettrothem Mantel entgegen, um sie zu stützen, wobei sie jedoch ihre rechte Hand über Marias Arm legt, während sie auf Bild II Maria unter den Arm greift.

Auch die beiden andern Frauen hinter der Vordergruppe zeigen in der Nebenrolle, welche sie spielen, sowie in der halben Verhüllung Verwandtschaft mit denen auf Bild II. Die Köpfe sämtlicher Frauen sind stark übermalt, und dabei modernisirt, sodass ihr Typus, das mandelförmige Auge, das spitze Kinn, die langen geraden Nasen, wodurch sie mit II und I verwandt erscheinen, nur noch schwach erkennbar sind.

Bei einigen der Frauen sind die Strahlen der Nimben,

¹⁾ In d. Abbildung leider kaum sichtbar.

durch feine auf die Leinwand gesetzte und gepresste Gypstreifen, noch plastisch markirt; an anderen ist der Gyps weggefallen und der Restaurateur hat die Strahlen schwarz aufgemalt.

Besonders Johannes, der in ähnlicher Weise neben der Frauengruppe kniet, wie auf II, zeigt in seinem Typus die Verwandtschaft mit II und selbst I, wiewohl er gleichfalls vom Restaurator versüsst wurde. Besonders auch seine schneckenartigen Locken gemahnen an II und I.

Die Reiter fehlen auf diesem Bild, ebenso Longinus mit der Lanze und der Schwammhalter. Auch der Hauptmann, welcher die Rolle mit den bekannten Worten hält ¹⁾, ist zu Fuss, in voller Eisenrüstung, welche mit Silberfarbe gemalt ist. — Am breiten Gürtel, der aus vier-eckigen Metallgliedern besteht, hängt das Schwert in goldfarbener Scheide; ein Purpurmantel fällt über seinen Rücken.

Sein kurzer Schritt findet eine Analogie in dem des Johannes auf Bild I, seine Armhaltung und Kopfwendung ist die gewohnte, sein schöner Männerkopf ist dem auf Bild II nahe verwandt. Hinter ihm steht ein Greis mit scharfgebogener Nase, schmalen, mandelförmigen Augen und grauem, gewelltem Vollbart. Derselbe trägt einen grünen Mantel mit rothem Futter und ist durch seinen spitzen Hut als Jude bezeichnet; er streckt den langen, dünnen, eckig gebogenen Zeigefinger gegen Longinus gesticulirend aus, hinter ihm stehen noch einige martialische, flottgezeichnete Krieger in Rüstung, mit Schilden und Spiessen, darunter wieder einer mit Schnurrbart. Für die Fahne mit dem Skorpion war diessmal kein Platz, falls sie nicht ursprünglich irgendwo sichtbar war und übermalt wurde.

Vor den Kriegern hockt wieder eine Gruppe von Soldaten, in viel kleinerem Mässtab (wie auf

¹⁾ Die hier aber fehlerhaft: „fere fere fillius dei erat iste“
lauten.

Bild II!), welche um den Leibrock Christi wüfeln. Die beiden Vorderen sind gewissermassen das Spiegelbild der vorderen Spieler auf Bild II, der Hintermann mit der Hellebarte entspricht demjenigen zu äusserst links auf Bild II!

An einer Zusammengehörigkeit beider Bilder da noch zu zweifeln ist unmöglich!

Während Christus auch auf diesem Bild die Mitte der an seiner Kreuzigung beteiligten Personen einnimmt, so ist er dadurch doch aus der Axe des Bildes nach rechts geschoben, dass zu äusserst rechts, als Stifterin des Bildes, noch eine Aebtissin des Klosters Sonnenburg (woher dasselbe stammt) knieend und Christus anbetend und hinter ihr, aufrecht stehend, der Schutzpatron ihres Klosters, der h. Vigilius, dargestellt ist¹⁾. Beide tragen Krummstäbe, die aber ganz erneuert sind. Auch die Ge-

¹⁾ Da das Gemälde jedenfalls, aus stilistischen Gründen, um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein muss, von 1423 bis 59 aber Verena von Stuben, die durch ihren Streit mit dem Cardinal Nikolaus von Cusa, Fürstbischof von Brixen, berühmt geworden ist, Aebtissin des Frauenstiftes von Sonnenburg war, so ist höchst wahrscheinlich auch sie als Stifterin auf dem besprochenen Gemälde dargestellt. Damit stimmt auch, dass sie unter dem Schutze des S. Vigil, des Stadtheiligen von Trient, auf dem Bilde erscheint, indem nämlich bis zum Vertrag vom 24. April 1459 der Fürstbischof von Trient die Vogtei des Klosters innehatte, während sie hernach an den Fürstbischof von Brixen übergieng. Dieselbe Aebtissin erscheint auf einem andern Bilde im Ferdinandeum (n. 4), welches sie 1448 ihrer Mutter, Elisabeth v. Westernach über deren Grab stiftete und das den Tod der h. Ursula zum Gegenstand hat. Der stilistische und künstlerische Abstand dieses Gemäldes von den von uns besprochenen des „Meisters mit dem Skorpion“ ist ein deutlicher Beweis dafür, dass die gemeinsame Verwandtschaft der von uns unter diesem Namen zusammengestellten Gemälde, nicht bloss aus dem Zeitstil zu erklären ist, sondern in der That zum mindesten auf eine Werkstätte hinweist. Solcher Gegenproben liessen sich noch viele andere anführen. (Siehe m. Schrift: Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums etc. 1886 S. 8, 9).

sichter beider sind stark übermalt. Die Aebtissin ist in eine schwarze Kutte mit Kapuze und braunem Futter gekleidet. Der jugentliche Heilige trägt über einer, offenbar durch Uebermalung braunen Albula und einer goldverzierten Casula ein blutrothes Pluviale, mit grünem Futter. Ein Schriftband vor ihm giebt seinen Namen: „S. Vigil“ an.

IV. Wenn besonders zwischen den Bildern II und III, trotz ihres beiderseitigen schlechten Zustandes, die Stilübereinstimmung noch so deutlich in den Compositions-motiven, Typen und zahlreichen Einzelheiten hervortritt, dass für beide ein Meister fast mit Gewissheit anzunehmen ist, so treten uns dagegen in einem 3. Bilde des Ferdinandeums, trotz der zahlreichen Analogien desselben mit den bisher erwähnten Gemälden, doch auch manche neue Züge entgegen, welche zwar die Schulzusammengehörigkeit dieses Bildes mit den vorerwähnten nicht in Zweifel stellen, aber doch die Möglichkeit offen lassen, dass man es hier mit einer anderen Hand zu thun habe, wenn man nicht die Abweichungen dieses, jedenfalls mehrere Jahre später entstandenen Bildes von den vorerwähnten dem Einfluss der Zeit und neuer Eindrücke auf denselben Meister, der die früheren Bilder schuf, zuschreiben will oder kann.

Das Gemälde ist direkt auf Holz ohne Gypsgrundirung in Tempera und Oel gemalt und zum Theil später übermalt worden. Die Stelle der Luft ist durch ein Damastmuster, dessen Grund aus dem Holz herausgeschnitten ist, mit Vergoldung ausgefüllt. Die Masse sind: 1,63 × 1,23 m (Fig. 3). Es stammt aus der Frauenkirche von Brixen, welche an der Südseite des Ganges, der zum Kreuzgang des Domes führt, liegt.

Wir sehen wieder den Gekreuzigten in der Mitte des Bildes, über seinem Haupt den Titulus; sein Nimbus ist mit dem rothen Kreuz versehen, wie auf (I, II, III). Sein

Haupt umwindet die geflochtene, grüne Dornkrone, wie auf den vorerwähnten Bildern.

Auch seine Haltung ist ganz gleich, wie auf den Bildern II, III, ebenso ist auch seine Taille hier von derselben Schlankheit wie dort. Nur sind seine, ebenfalls sehr dünnen Arme zu kurz gerathen im Verhältniss zur ganzen Körperlänge, wogegen die Beine etwas kräftiger als auf den vorerwähnten Gemälden gebildet sind. Es zeigt sich in der ganzen Modellirung des lichtbräunlichen Fleisches, mit graugrünen Halbschatten, braunen Schatten und weissen Lichtern ein grösseres Eingehen in die Einzelheiten der Knochen- und Muskelbildung, wobei freilich die Gesamtverhältnisse weniger gut gelungen sind als früher. Doch sind diese Fortschritte im Einzelstudium des Nackten, auf Kosten der Gesamterscheinung, noch kein Beweis gegen die Identität des Meisters dieses Bildes mit dem der früheren, da auch schon damals ein Künstler nicht sein ganzes Leben hindurch durchaus Gleichartiges schuf, sondern ebenfalls schon sich selbst allmählich veränderte und den Einfluss des sich ändernden Zeitgeschmackes erfuhr.

Uebrigens zeigt zudem der Kopf Christi wieder grosse Aehnlichkeit mit dem auf II und III, sowohl hinsichtlich der Haar- und Bartanordnung, wie in Bezug auf die lange Nase und die einen spitzen Winkel zur Nasenwurzel bildenden Augenbrauen. Ebenso ist das Lendentuch ähnlich wie auf II und III drapirt.

Am Fuss des Kreuzes sehen wir wieder den zerklüfteten, violett und grau gefärbten Felsen, in welchem das gemaserte Kreuz mit Holzpfehlen eingerammt ist, sowie den Todtenschädel. Die Wiese am Boden zeigt genau dieselben Gräser, Kräuter und Blumen wie Bild II.

Auch der linksseitige, reuige Schächer zeigt im Kopf, in den aufgezogenen Beinen und den unter dem Kreuz zurückgebundenen, zerhackten Armen grosse Analogien mit dem entsprechenden Schächer auf II und III, wogegen

der verdammte Schächer sich darin den Schächern auf Bild I nähert, dass sein Leib vor dem Kreuze liegt und die Arme über den Querbalken geschlagen und unten wieder vorgezogen sind. Auch an diesem Schächer macht sich der Fortschritt in der Muskelanatomie gegenüber den Bildern I, II, III geltend.

Der Engel, welcher die Seele des reinigen Schächers auf Bild IV rettet, ist in der Bewegung, mit Ausnahme der Flügel, identisch mit dem entsprechenden Engel auf Bild II, während der Teufel, wenigstens in Gestalt und Farbe (schwarz) auf allen bisher genannten Bildern dieser Art gleich ist.

Zwei andere Engel mit lang über die Beine fliegenden Gewändern, deren spitze Enden in der Luft flattern (wie auf Bild III und auf den Bildern der Richtung Stefano da Zevio's) umschweben Christus, der eine in einem grossen, goldenen Kelch das Blut aus seiner Brustwunde auffangend, der andere gegenüber die Hände faltend. Während der oberste Engel roth mit grünen Flügeln ist, so trägt der untere Engel links ein langes Purpurgewand mit goldenen Lichtern und grüngoldene Flügel, derjenige rechts ein grünes Gewand mit gelben Lichtern und rothgoldene Flügel. Das Schillern der Flügel in mehreren Farben finden wir auch schon auf dem Wiltner Bilde (I).

Unten am Kreuzstamm klammert sich Magdalena an, welche im Profil gesehen einen ältlichen Kopf zeigt, der von einem weissen Tuch mit grauem Schatten bedeckt ist, während ein rothgoldner Brocatmantel mit goldnem Saum und flüchtig darüber gemalten rothen Strichen (zur Belebung der Wirkung) vor ihr herabfällt.

Hinter ihr steht Maria in dunklem blaugrünem Kleid und Mantel, dessen goldne Säume gewellt sind. Sie faltet die Hände vor sich, ein Schwert ist in ihrer Brust (wie auf II), sie neigt sich, wie in Ohnmacht fallend, nach links zurück und wird von Johannes, der diesmal zu äusserst links steht, gestützt. Er ist in weisser Tunica

und zinnoberrothem Mantel, der vielfach übermalt ist. Sein Gesicht mit vorgeschobener Unterpartie und blonden Lockenschnecken gemahnt besonders an den Johannes auf Bild II. Hinter Maria und Magdalena sind noch zwei, zum Kreuz emporblickende Frauen, die eine in grünem, die andere in zinnoberrothem Mantel sichtbar. Alle Frauen haben auch auf diesem Bild die Mäntel über den Kopf gezogen, die Strahlen der Nimben sind ins Holz eingeschnitten.

Die Frauen und Johannes haben zwar noch die mandelförmigen Augen, langen geraden Nasen und vortretenden Kinne, wie auf den andern Bildern, ihre Gesichter aber sind breiter, weniger fein, als auf I—III, auch ihre Gestalten gedrungener, im Faltenwurf sieht man mehr Modellirung und weniger welligen Schwung als auf den andern Bildern. Man erkennt hierin schon eine Einwirkung des deutsch-flandrischen Realismus, ja man spürt eine gewisse Annäherung an die Typen des Jacob Sunter, des frühesten Hauptträgers des deutsch-realistischen Einflusses in Brixen.¹⁾ Dagegen ist das röthliche Colorit der Köpfe mit weissen Lichtern tiefer im Ton als bei Sunter.

Hinter der Frauengruppe sieht man wieder Longinus zu Pferd, Christus die Lanze in die Brust stossend und mit der Rechten sein Auge berührend, ferner mehrere andere Reiter, mit Spiessen und der weissen Fahne mit dem Skorpion.

Longinus erscheint in schwarzem Rock und ebensolcher Mütze, deren aufgestülpte Krempe innen grau ist, die übrigen zeigen vorherrschend die Farben roth und grün.

¹⁾ Ueber diesen siehe meine Schrift: Wandgemälde u. Maler des Brixner Kreuzganges. S. 59—85. Obwohl ich das dort Geschriebene, soweit es seine Werkstatt betrifft, aufrechterhalte, so werde ich doch gelegentlich eine schärfere Scheidung zwischen seiner eigenen Thätigkeit und der seiner Schüler vornehmen.

Der eine Reiter hinten, welcher anscheinend die Skorpionfahne hält, trägt einen Helm mit drei aufrechtstehenden Straussenfedern, ähnlich dem Fahnenträger auf Bild II. Von dem Manne, welcher an einer Stange den Schwamm emporhält, sieht man nur schräg von hinten den verkürzten Kopf mit einer Tuchkappe. Seine Stellung ist ähnlich gedacht, wie die des Schwammhalters auf Bild I.

Der reitende Hauptmann auf der andern Seite des Kreuzes, welcher zu Christus emporzeigt, während über ihm das Band mit dem Spruch: „Vere vere filius dei erat iste“ flattert, zeigt im Typus und in der Wendung des Kopfes, sowie in seiner ganzen Haltung wieder grosse Verwandtschaft mit der entsprechenden Gestalt auf Bild II, während derjenige, zu welchem er spricht, wieder die nächste Analogie mit dem auf Bild III hat. Man sieht, die Bezüge sind so mannigfaltig, dass an einer und derselben Werkstätte nicht gezweifelt werden kann!

Das Motiv der Emporzeigenden wiederholt sich jedoch auf unserm Bild in dem ganz vorn stehenden geharnischten Fusssoldaten, dessen in Silberfarbe gemalte Rüstung und Schwertgurt wieder Verwandtschaft mit den entsprechenden Theilen des Hauptmannes auf Bild III zeigt, während der Schwertknauf auch auf Bild II bei dem reitenden Hauptmann ähnlich ist. Zwischen ihm und dem Kreuz ist noch ein Henkersknecht in rother Kutte mit kleinen Beinlingen sichtbar, der mit stumpfnasigem boshafem Gesicht zu Christus emporschaut. In ihm macht sich besonders das Eindringen deutsch-flandrischer Auffassung bemerklich.

Eine neue, ziemlich steife Gestalt ist auf unserm Bild ferner der vornehme Mann zu äusserst rechts, der auf sein Schwert gestützt emporschaut und die Hand erhebt. Er trägt rothe Beinlinge, über seinen langen mit goldnen, rothen und braunen Streifen flüchtig gemalten Kittel fällt ein grüner Mantel. In seinem Schreiten erinnert er an

den Johannes auf Bild I und den Hauptmann auf Bild III. Zwischen ihm und dem Geharnischten steht noch ein Dritter in langem Purpurmantel mit dunkelblauer Mütze, der sich sprechend zu dem Vorgenannten zurückwendet. Endlich sieht man noch ganz hinten rechts einen geharnischten Reiter mit Basinet und geschlossenem Visir, der eine rothe Fahne trägt.

Das Incarnat der Männer zeigt noch ganz die braunen Töne und weissen Lichter wie die schon erwähnten Bilder dieser Richtung.

Die Haare sind jedoch schon malerisch freier als an den übrigen Bildern behandelt, wiewohl die Spirallocken z. B. bei Johannes noch vorkommen.

Wenn wir die Gesamteindrücke dieses Bildes im Vergleich zu den unter I—III Geschilderten nochmals kurz andeuten wollen, so zeigen dessen zahlreiche, — unmöglich zufällige Analogien mit jenen den engen Schul- ja Werkstättenzusammenhang desselben mit den zuvor Genannten.

Eine etwas verschiedene Mache, andere Verhältnisse der Figuren, als auf jenen Bildern, sowie ein gewisser Einfluss der deutsch-flandrischen oder „Sunter-schen“ Auffassung lässt sich daran jedoch ebenfalls nicht in Abrede stellen, so dass hier eine andere Hand als auf den Bildern I—III mitgewirkt zu haben scheint, wenn man nicht annehmen will, dass der Meister von II und III im Laufe der Zeit seine Manier in der beschriebenen Weise, unter neuen auf ihn eindringenden Einflüssen verändert habe.

Falls meine Annahme, die durch manche Gründe unterstützt wird,¹⁾ dass Jacob Sunter aus der Werkstätte des „Meisters mit dem Skorpion“ hervorgieng, richtig ist, so wäre auch die Vermuthung nicht unwahrscheinlich, dass Sunter, noch als Geselle des vorgenann-

¹⁾ Siehe meine Schrift: „Wandgemälde etc.“ S. 58.

ten Meisters, das Bild IV, nach dessen Entwurf und Angaben ausgeführt, dabei aber schon unwillkürlich seine beginnende eigene Auffassung mit eingemischt habe. Doch ohne diese Hypothese als sicheres Resultat hinstellen zu wollen, genügt es uns, den engen Werkstättenzusammenhang auch dieses Bildes mit den Vorerwähnten nachgewiesen zu haben.

V. Wenn wir schon an den bisher vorgeführten Gemälden aus der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion eine grosse Mannigfaltigkeit der technischen Herstellungsarten wahrgenommen haben, indem sie nämlich, meist in einer gemischten Malweise in Tempera und Oel, bald auf Holz mit Gypsgrundirung, (I, II) bald auf Holz ohne solche, mit eingekerbten Ornamenten (IV), bald gar (III) auf Leinwand ohne Gypsgrundirung, nur mit einzelnen aufgesetzten Gypsornamenten (Strahlen der Nimben), ausgeführt sind, so haben wir jetzt noch eine Reihe von Gemälden zu nennen, welche ebenfalls dieser Werkstatt angehören, die aber in Tempera oder Fresco auf Wände mit Kalkbewurf gemalt sind. Auch von dieser Gattung von Gemälden haben wir zunächst abermals eine Kreuzigung anzuführen, welche sich am spitzbogigen Schildbogen der Westwand des Kreuzganges in Brixen, im dritten Gewölbesystem, befindet (wenn man vom südlichen Eingang aus, sich nach links wendend, zählt).

Das Gemälde ist von einem breiten Band eingefasst, welches noch im Stil der altveronesischen Schule zwischen zwei Leisten in gewissen Abständen je zwei Kreismedillons durch diagonal sich kreuzende Stäbe verbunden zeigt. Die Füllungen der Kreise ahmen farbige Marmorscheiben nach, die oblongen Felder zwischen den Kreissystemen sind mit italienisch-gothischem Akanthusblattwerk ausgefüllt.

Das Gemälde innerhalb des Rahmens ist in Tempera ausgeführt und ist das figurenreichste von allen bisher erwähnten Kreuzigungsbildern dieser Gattung. Die Stelle

der Luft, von der sich die Figuren oben abheben, ist durch einen dunklen Ton, blau auf Braunroth, ebenfalls nach Veronesischer Art vertreten.

In der Mitte der Composition sehen wir wieder den Gekreuzigten. Ueber seinem Haupte ist der Titulus, ähnlich an beiden Enden zusammengerollt, wie auf Bild IV. Zu beiden Seiten des Titulus sieht man Sonne und Mond. Am Nimbus sieht man wieder das rothe Kreuz, wie auf allen bisher erwähnten Bildern dieser Art. Auch die grüne geflochtene Dornenkrone fehlt nicht. Das Kreuz ist gemasert, wie überall, unten ist es mit Pflöcken in dem felsigen violetten Gestein befestigt, wie auf I—III. (Bei IV sind die Pflöcke durch Magdaleña verdeckt). Auch der Todtenschädel fehlt nicht, dabei liegt noch ein Armknochen. Der braun gefärbte Leib Christi ist kräftig modellirt, doch sind die Arme zu dünn, besonders gegenüber den kräftigen Beinen, wie auf Bild IV, mit dem dieser Christus überhaupt auch in der ganzen Haltung die meiste Aehnlichkeit hat. Nur sind beim Brixner Christus die Arme mehr horizontal ausgestreckt als dort, wo das Herabhängen des Rumpfes, ähnlich wie auf II, naturwahrer als auf dem Brixner Bild dargestellt ist. Dagegen hat Christus auf letzterem die Hände geöffnet, wie auf Bild IV, während auf I—III die Finger zusammengekrümmt sind. Auch in den Kopftypen mit den schräggestellten Augenbrauen, in der Form des Bartes und Haares sind die Christusfiguren auf IV und V einander verwandt.

Eigenthümlich und von den bisherigen Bildern abweichend ist das Lendentuch behandelt, an welchem nicht nur wie dort an der linken Seite Christi ein Ende hinunterhängt, sondern auch rechts ein Stück Stoff hineingesteckt und in unnatürlicher Weise frei in der Luft wie in die Höhe gehoben erscheint. Wahrscheinlich wollte der Künstler das im Winde Flattern dieses Zipfels ausdrücken, was ihm aber nur schlecht gelungen ist.

Um Christus herum schweben drei blondgelockte

Engel, wovon zwei das Blut von der rechten Hand und von der Brust in Kelchen auffangen, während der dritte an der linken Seite Christi fliegt und wehklagend beide Hände erhebt. Diese Engel, welche wir fast bei allen Bildern dieser Richtung mit abwechselnder Vertheilung finden, sind zwar ein Gemeingut der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts und kommen z. B. auch auf altkölnischen Bildern vor; der tirolische Typus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hängt aber doch zunächst mit veronesischen Vorbildern zusammen, deren Einfluss auch hier noch nachwirkt, obwohl das Knittrige in der Gewandung, das wir hier bereits antreffen, auch schon auf beginnende deutsch-flandrische Einwirkung hinweist.

Ein vierter Engel befreit die Seele des reuigen Schächers und schwebt von links her (für den Beschauer) herab (wie auf II, III, IV).

Die Schächer zeigen wieder die unmöglichsten Verrenkungen mit zerhackten Gliedmassen und aufgezogenen und gefesselten Beinen, wie auf II, III, IV, sie tragen Kittel mit kurzen, weiten Aermeln wie auf II, III. Die Kopfverkürzung und der aufgezogene Rücken des verdammten Schächers erinnert an die Schächer auf II, III. und den reuigen Schächer auf IV.

Der horizontal fliegende schwarze Teufel mit Fledermausflügeln, welcher die Seele des reuelosen Schächers raubt, ist geradezu identisch mit dem Teufel auf IV, während die Seele dieselbe Bewegung nach entgegengesetzter Richtung zeigt, wie die Seele des reuigen Schächers auf II.

An der linken Seite des Kreuzes (für den Beschauer) steht wieder die Frauengruppe, in der Mitte Maria in dunkelblauem, über den Kopf gezogenem Mantel mit gelbem, edelsteingeschmücktem Saum und rothem Futter. Sie neigt schmerzlich den Kopf und presst die Linke an die Brust, mit der Rechten hält sie ein weisses Tuch. Die Augen stehen im spitzen Winkel zur Nasen-

wurzel und sind von schweren Lidern und dicken Thränensäcken eingerahmt; das Gesicht ist breit, die Nase wenig fein, der zusammengesetzte Mund ziemlich gross, nicht sehr fein. Ihr Gesicht ist bräunlich mit derb gerötheten Backen. Der Gewandwurf ist im unruhig gewellten Saum am Boden ganz analog dem auf Bild IV, auch auf Bild II finden sich ähnliche Linien, dagegen unterscheidet er sich von Letzterem durch mehr eckige Motive am unteren Theil des Gewandes.

Magdalena, welche rechts von Maria neben dem Kreuz kniet und deren Arm stützt, trägt ein krokusfarbenes Gewand mit weissem Kopftuch. Ihr hässliches, breites Gesicht mit runden Augen, breitem, schmerzverzerrtem Mund, übermässig starkem Kinn und starkgerötheten Wangen, blickt zu Christus empor.

Etwas edler ist die Frau links von Maria aufgefasst, welche deren rechten Arm stützt und sie umfasst. Ihr rothes Gewand ist von einem perlenbesetzten Saum eingefasst. In ihrer Stellung wiederholt sie die Motive derselben Frau auf I, II, III, sowie des Johannes auf IV; am nächsten steht sie der Frau auf III. Dahinter sieht man nur noch einen Frauenkopf.

Zunächst fällt sodann auf dieser Seite ein Soldat in die Augen, welcher mit Habichtsnase, breitem Maul und breitem vortretenden Kinn zu Christus emporblickt, während er mit beiden Händen jetzt ein Schwert hält. Seine Armhaltung und sein Blick würde eher erwarten lassen, dass er die Lanze halte und Christi Brust durchbohrte, welche thatsächlich jedoch fehlt. Ob hier der Künstler während der Arbeit sein Motiv änderte, oder eine spätere Restaurirung diess that, wissen wir nicht. Hinter diesem Krieger sieht man noch zwei ähnliche, verzerrte Grimassen emporblicken und mehrere Spiesse, eine Fahne mit drei Helmen als Abzeichen, sowie einen Baumstamm mit abgeschnittenen Aesten und

einem Schwamm daran aufragen. Diesen Baumstamm sahen wir für denselben Zweck auch auf Bild II verwendet.

Zuäusserst links im Vordergrund kniet ein Geistlicher als Stifter des Bildes, nämlich der Canonicus Ingenuin Brandl, dessen Grabstein sich unter dem Bilde befand. Da derselbe, laut der Grabschrift auf dem noch vorhandenen, jetzt am nördlichen Domthurm befindlichen Stein, im Jahre 1448 starb, so muss dass Gemälde um diese Zeit entstanden sein ¹⁾. Auch das Gesicht des Canonicus zeigt denselben Schablonentypus, wie die übrigen, so dass also von Porträtähnlichkeit wenig die Rede sein kann. Sein weisses Chorhemd ist besonders in den unteren, aufliegenden Falten schon stark brüchig. Neben der Figur des Canonicus ist ein dichtes Gedränge von Soldaten und Juden, alle zu Fuss, dargestellt, in deren markirten Köpfen mit Habichts- und krummen Hängenasen, sowie grimmigen Blicken die Typen der früheren Bilder karrikiert erscheinen; auch die Augen sind auf dem Brixner Wandbild weiter aufgerissen als dort. Zuvorderst steht ein Mann mit Rüstung; ein zweiter, mit langem Judenbart (im Typus verwandt dem Juden rechts vom Hauptmann auf Bild III) und einer in gekrümmter Spitze auslaufenden Hubertusmütze

¹⁾ Meine Angabe auf S. 27 meiner Schrift: „Wandmalereien etc.“, wonach Ingenuin Brandl 1435 gestorben wäre und in welcher ich mich auf Resch, Monumenta veteris eccl. Brix. 1765 p. 23 stützte, fand in n. 10 des 9. Jahrg. des „Kunstfreund“ durch Walchegger eine wohl motivirte Berichtigung, wonach Tinkhausers Angabe des Jahres 1448 sich als die richtige erweist. Ich hielt dieselbe für irrig, weil ich eben annehmen zu dürfen glaubte, dass die in extenso durch Resch mitgetheilte Grabschrift mit der Jahreszahl 1435 getreu wiedergegeben sei. Allein Walchegger weist nach, dass Canonicus I. Brandl noch 1441 lebte und hat die Grabschrift im Original gelesen, womit die Sache erledigt ist. Das Datum passt mir noch besser als 1435 und Walcheggers Insinuation, ich hätte absichtlich das falsche Datum gewählt, weise ich als sehr unpassend, entschieden zurück.

(entsprechend derjenigen des Reiters rechts auf Bild II), spricht gesticulirend mit Jenem; ein Dritter mit kegelförmigem Turban schaut besonders brutal in Vorderansicht aus dem Bilde. Weiter sieht man noch Helme, Lanzen, Morgensterne, sowie eine Fahne mit den Buchstaben: S. P. Q. R. (wie auf II) emporragen. Zu äusserst an der linken Seite hinter dem Stifter ist endlich noch ein Mann mit teuflischer Grimasse halb sichtbar, welchen ein langer ovaler Schild (ähnlich jenem rechts auf Bild II) grösstentheils verdeckt. Auf der rechten Seite sieht man vorn zunächst dem Kreuz Johannes, vorschreitend, die Hände erhebend und schmerzlich zu Christus emporblickend. Sein Mantel, in dessen Faltenwurf die geschwungenen Linien noch vorherrschen, ist mit einem perlenbesetzten Saum versehen. Die Unterpartie seines Gesichtes ist übermässig vorgeschoben, wie an der Magdalena und am Stifter. Diese Verzeichnung an emporgerichteten Köpfen finden wir auch schon bei den Johannesfiguren auf Bild II und IV, hier ist sie typisch übertrieben. Auch die in einzelne kugelförmige Spiralen gerollten Locken finden wir auf I—IV, nur dass sie auf I sich mehr wie Fragezeichen ringeln. Seine derbmarkirten Züge zeigen schmutzig braune Fleischtöne mit trübrothen Wangen. — In der Form der schreitenden Füsse, besonders des Linken zurückstehenden, der schaufelförmig flach auf dem Boden liegt, werden wir wieder an den Johannes auf Bild I erinnert. Der Hauptmann mit silberfarbenem Harnisch hinter Johannes findet dagegen ein fast genaues Gegenstück in der entsprechenden Figur auf Bild III, zumal was die Stellung betrifft, die nur auf dem Brixner Wandbild etwas mehr ausgebogen ist. Auch der Schwertknauf findet sich fast identisch auf II, III, IV wieder. Ebenso der aus vier-eckigen Gliedern zusammengesetzte Schwertgurt, sowie die Eisenhandschuhe. Besonders vergleiche man dieselben an dem vorderen Geharnischten auf Bild IV, damit. Auch hier flattert über der emporzeigenden Hand des Haupt-

mannes die bekannte Schriftrolle. Derselbe spricht zu drei hinter ihm stehenden Juden mit ausgeprägten, aber nicht so karrikirten Gesichtern, wie die der Krieger links, der vorderste, gestikulirende, Jude ist in einen weiten grünen (jüngst neugedeckten) Mantel gehüllt, dessen Lineamente jedoch getreu den vorhandenen eingerissenen Vorzeichnungen erneuert wurden.

Ueber der vorderen Gruppe sind noch einige martialische Krieger mit offenen Visiren, weiter hinten eine Menge Helme, Eisenhüte, Basinete mit spitzen Visiren sichtbar, deren Formen wir schon auf den früher erwähnten Bildern dieser Richtung antrafen. Zwischen einem Lanzenwald ragt wieder die spitzverlaufende Fahne mit dem Skorpion auf. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass die Nimben mit Rändern und radialen Strahlen denjenigen auf allen übrigen Bildern dieser Art entsprechen und in den Kalkgrund eingeritzt sind, sowie dass die Hände nicht mehr so schmal und lang wie auf I, II, III sondern etwas derber und hölzerner behandelt sind; am nächsten stehen ihnen die knöchern gespreizten Hände von Bild IV. Das weit von der Nase ab und tiefstehende Ohr des Johannes findet sich gleichfalls auf Bild IV und annähernd so auch auf den übrigen Bildern.

Nach dieser genauen Vergleichung des Kreuzigungsbildes im Brixner Kreuzgang mit den übrigen Bildern dieser Kirche haben wir also gefunden, dass es der Uebereinstimmungen in den ganzen Compositionen, wie in den Motiven und selbst Typen einzelner Figuren, ferner in dem nebensächlichen Beiwerk (wie Kreuz und Kreuzsockel, Schwertgurte, Schwertknäufe, Rüstungen, Helme, Nimben) eine so grosse Anzahl giebt und dass dieselben zum Theil so auffallend sind, dass hier unmöglich bloss von einer zufälligen Beeinflussung dieser Gemälde oder vielmehr ihrer Maler untereinander die Rede sein kann, noch von einem Einfluss der Tradition oder Zeitmode, sondern dass diese Bilder aus einer gemeinsamen

Schule oder Werkstatt entsprungen sein müssen, in welcher eine Anzahl Entwürfe, Studien, Motive gewissermassen auf Lager waren, welche bald hier bald dort je nach Art und Umfang der Aufgabe verwendet, combinirt und umgestaltet wurden.

Wo man keinen Reiter anbrachte, kam ein bestimmter Typus des Hauptmanns Longinus zu Fuss wiederholt zur Verwendung, (III, V) einmal wird auch sonst eine Figur verwendet, welche ursprünglich offenbar als Hauptmann gedacht war, (Bild IV im Vordergrund) oder es wird auch ein Lanzenstosser in einen Schwertzieher verwandelt (Bild V). Aber eine gewisse Summe von Vorlagen, die einer und derselben Werkstatt angehörten, kam immer wieder zur Verwendung.

Unmerklich änderte sich freilich mit der Zeit Stil und Auffassung, Bild I, das in der Empfindung und Durchführung zu den feinsten Werken dieser Art gehört, zeigt doch zugleich, trotz kecker Verkürzungen, noch etwas alterthümlich Befangenes, sowie eine grössere Anlehnung an veronesische Vorbilder. In den Bildern II und III erreichten die Feinheit in Ausdruck und Technik vielleicht ihre Höhe in dieser „Schule“, in N. IV und V macht sich ein neues, mehr deutschrealistisches, ja in V ein spezifisch tirolisches Element, ein derber Bauernrealismus geltend. Obwohl in diesem Bild, zu Gunsten einer gesteigerten Kraftäusserung, die edle Feinheit der früheren Bilder verloren gegangen ist, so war dessen derber Geist für die folgende Entwicklung der tirolischen, speziell brixnerischen Malerei doch massgebend; wenn auch zunächst eine, durch Jacob Sunter vertretene Richtung noch nebenhergieng und theilweise folgte, welche mit der deutschen Auffassungsweise noch eine gewisse Feinheit verband, die der Mehrzahl der Brixner Maler von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, bei all ihrer malerischen Kraft meist fehlte.

Diese bäuerliche Brutalität, welche in der Brixner Kreuzigung uns vielleicht zum ersten Mal so entschieden,

bis zur Hässlichkeit gesteigert, entgegentritt, macht es allerdings sehr wahrscheinlich, dass hier eine andere Hand, aber nach denselben Vorlagen und Vorschriften thätig war, als z. B. in II und III, die höchst wahrscheinlich von einer Hand stammen. Selbst mit Bild IV, dem es in manchen stilistischen Einzelheiten so besonders im gesteigerten Realismus, am nächsten verwandt ist, stimmt es in Bezug auf die ausführende Hand nicht überein.

Wenn wir nun aber auch mehrere Gesellenhände wahrzunehmen glauben, so spricht doch andererseits die überraschende Uebereinstimmung in vielen Dingen entschieden dafür, dass der Geist eines Meisters in dieser ganzen Serie von Bildern wirksam war, der die Werkstatt leitete, die Entwürfe machte, die Arbeit vertheilte. Und diesen Meister, dessen Erfindung diese Bilderreihe ins Leben rief, mit dem angenommenen Namen „Meister mit dem Skorpion“ der seine und seiner Gesellen und Schüler Thätigkeit markirt und zusammenfasst, zu bezeichnen, scheint um so weniger unstatthaft, als thatsächlich alle der bisher genannten Bilder bis auf eines (n. III) thatsächlich den Skorpion führen, der somit bei der sonstigen Uebereinstimmung der Bilder neben seiner symbolischen Bedeutung doch auch möglicherweise ein Lieblingszeichen dieser Werkstatt war, so oft er auch noch sonst von anderen Meistern und Schulen gebraucht werden mochte.

VI. Wir gehen nun auf ein anderes, leider stark beschädigtes Wandgemälde, in demselben dritten Ecksystem des Brixner Kreuzganges, auf der Südwand desselben über, welches wir ebenfalls dieser Werkstatt zuschreiben. Es ist das Erste der bisher genannten Bilder dieser Art, welches keine Kreuzigung darstellt, vielmehr den Ecce homo, wie er vor dem Volke ausgestellt wird. Man sieht ihn auf einer erhöhten Terrasse vor dem Portal eines italienisch-gothischen Palastes stehen „ganz in Vorderansicht, etwas vierschrötig und in der

Stellung schwankend, doch mit gut verkürzten Füßen und das entschiedene Streben des Künstlers nach charakteristischen Linien bei schwierigen Problemen verrathend¹⁾. Sein Leib ist von der Geisselung mit zahllosen Blutflecken wie geblümt, man möchte bei ihrer gleichmässigen aus drei Tropfen bestehenden Gestalt an Schablonirung denken. Neben ihm steht ein Jude in pelzverbrämten Rock und enganschliessenden Beinkleidern ebenfalls ziemlich steif da. Im Vordergrund stehen, tiefer als Christus, jüdische Priester und Volk, theils in Profil theils in Rückansicht, unter Letzteren besonders bemerkenswerth eine Gestalt in weissem, faltenreichen Mantel mit gelben Borten, die über beide Schultern und die Mitte des Rückens herablaufen, mit langem, gelockten, wallenden braunen Haar“. Im Faltenwurf machen sich durchaus noch schön geschwungene, grosse Motive bemerkbar. In dieser von rückwärts gesehenen, verkürzten Gestalt tritt wieder deutlich der Einfluss der giottesk-veronesischen Malerschule auf die tirolische Malerei hervor. „Vom erhobenen Kopf sieht man nur das Haar und die Nasenspitze, von den Armen nur die Oberarme und eine erhobene Hand, die über der Schulter emporragt“ und eine ähnliche, gespreizte Form mit weitabstehenden Daumen hat, wie die Hand der äussersten Figur rechts auf dem nebenstehenden Kreuzigungsbild. „Unter den anderen Figuren sind einzelne disputirende Handbewegungen, die derben Physionomien, sowie im Hintergrund die gereihten, behelmten Köpfe von Kriegern charakteristisch“.

Rechts am Rande dieser Szene ist als selbständige Figur der Täufer in gothischer Nische, in rothem Gewand mit geschweiften Wurf mit idealisirten, strengen Kopf dargestellt; darunter die Figur des geistlichen Stifters im Gewand eines Kanonikers, mit stark ausgeprägten

¹⁾ Meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler etc.“ entlehnt.

Zügen, vorgeschobener Unterpartie des Gesichtes und rothem Bart.

So viel uns erinnerlich sind, auch abgesehen von der edeln Figur des Täufers, die Typen auf diesem Bild im Ganzen nicht so roh übertrieben, wie besonders diejenigen auf der linken Seite der Kreuzigung, sowie des Johannes E. und der hinteren Krieger auf der rechten Seite. Es wäre deshalb nicht unmöglich, dass das Eccehombild, sowie Christus und die Schächer, ferner der Hauptmann und die Pharisäer hinter ihm vom Meister selbst, die übrigen Figuren im Kreuzigungsbild, mit den branstig rothen Tönen und den übertriebenen Grimassen von einem derberen Gesellen ausgeführt wurden.

VII. Wir gehen nun zu dem Gemälde an der Ostwand des 14. Gewölbejoches über, welches Christus als Kind mit den Pharisäern im Tempel disputierend darstellt, und das wir ebenfalls dem „Meister mit dem Skorpion“ zuschrieben. Nach Tinkhauser befand sich daselbst der Grabstein des Johann Gricimola, der am 18. August 1463 starb; auch findet sich an der Wand das Datum 1464.

Dieses Datum lässt schon erwarten, dass der Stil ein vorgeschrittenerer ist, als der der eben besprochenen Gemälde, auch wenn überall derselbe Meister thätig gewesen sein sollte. Diesen Unterschied stellten wir auch fest, indem wir „im Faltenwurf eine entschiedenere Nachahmung der brüchigen Gewandung der flandrischen Schule“ im Unterschied zu den „noch vorwiegend idealgeschweiften oder doch weicheren, natürlicheren Motiven“ der Gemälde im dritten Gewölbesystem fanden. Allein trotzdem veranlassten uns gewisse Eigenschaften, die aufgeregten Gebarden, leidenschaftsverzerrten Gesichter der Pharisäer, „ihre vortretenden Gesichter, spitzen Bärte, wilden Augen, stark gekrümmten Nasen¹⁾, wulstigen, breiten

¹⁾ Walchegger (Kunstfreund 1893 S. 83) stellt letztere in Abrede; ich gebe zu, dass auch gerade Nasen vorkommen, ich

Mäuler, der bräunliche Ton ihres Fleisches“, sie dem „Meister mit dem Skorpion“ zuzuschreiben, der hier jedoch eine spätere Stufe seiner Kunst offenbare. Schon früher bin ich aber nach nochmaliger Besichtigung zu der Ansicht gelangt, dass man es hier bloss mit einem Schüler oder Nachahmer des „Meisters mit dem Skorpion“ zu thun habe, welcher als Colleague des Jacob Sunter in diesem Gewölbsystem malte. Von demselben Gesellen sind offenbar noch einige Gemälde aus dem Marienleben an der Decke, wogegen Mariä Krönung (neben Christus im Tempel, an der Wand), sowie einige Deckenbilder von Sunter selbst herrühren. Nicht undenkbar wäre es aber auch, dass der Geselle, welcher mehreren Figuren der Kreuzigung in Brixen ein so derbes hässliches Gepräge verlieh, derselbe war, welcher später mit Sunter im 14. Gewölbe und vielleicht noch an anderen Stellen zusammen malte. Wenigstens findet man auch in der Kreuzigung in den Gesichtern den schweren, trüben Ton, ferner die Glotzaugen mit den dicken Lidern und Thränensäcken, und die brüchigen Gewandmotive (allerdings noch weniger ausgesprochen und durchgehend), wie am Bild Christi im Tempel.

VIII. Wir gehen jetzt auf die Besprechung der Gemälde am Bildstöckl im Layener Ried über, welche gewisse Merkmale an sich tragen, die jedenfalls an die Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion erinnern; durch eine eingehendere Prüfung wollen wir versuchen, uns über den Grad dieser Verwandtschaft klar zu werden¹⁾.

Die Gemälde befinden sich in hufeisenförmig nach oben sich erweiternden flachen Nischen am Obergeschoss

selbst aber habe mir einen Kopf mit gebogener Nase und vorgeschobener Unterpartie skizzirt.

¹⁾ Zuerst erwähnt von P. Clemen. Beiträge zur Kenntniss älterer Wandmalereien in Tirol. Mitth. d. k. k. C. C. 1889 p. 243 besprochen im Kunstfreund Jahrg. 6. n. 7. p. 52; dort auch Abbildungen.

des Bildstöckl. An der Südseite befindet sich unter dem Kämpfer, der den Standpfeiler vom Obergeschoss trennt, ein gemaltes Band mit der Inschrift: „Sprich allen glauben Seelen ein Vater (1459). In der Nische darüber ist Christus am Kreuz dargestellt. Seine Gestalt schliesst sich in Haltung und Körperformen an die Gemälde II—V eng an, hinsichtlich der gestreckten Verhältnisse besonders an I, II, III. Die Contouren sind in rothbraunen Linien, wie auf II leicht umzogen. Er hat den eingegrabenen Nimbus mit rothem Kreuz, die geflochtene grüne Dornenkrone wie alle Gekreuzigten aus der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion. Eine Abweichung sehen wir am Lendentuch, dessen Ende in der Mitte herabhängt, statt wie gewöhnlich an der Seite. Die Schächer liegen mit ihrem Oberkörper vornüber übers Kreuz gebeugt, wie auf II, III, V und auf IV der linksseitige; die emporgezogenen Beine des linksseitigen, reuigen Schächers sind kreuzweise vor den Kreuzstamm gebunden, wie auf V, die des rechtseitigen zu beiden Seiten des Stammes, wie auf IV. Sie sind mit purpurartigen Kitteln bekleidet, wie auf II, III, V. Engel und Teufel schweben unten vor ihnen und nehmen ihre Seelen in Empfang. Links im Vordergrund ist Maria halb hingesunken, den Kopf nach links neigend. Der bauschige Mantel, der theils noch wellige, theils knittrige Motive zeigt, umhüllt ihren Schoss, lässt den Oberleib frei und ist über den Kopf gezogen. Eine Frau stützt sie. Diese Gruppe wiederholt fast genau die Motive derselben Gruppe auf II und III. Johannes dagegen, welcher, von reichen blonden Locken umrahmt, Maria von rechtsher umfängt und stützt, erscheint mehr wie das Spiegelbild des Johannes auf IV. Weiter zurück sieht man noch den Kopf einer dritten Frau, sowie den des Longinus, welcher Christi Brust durchbohrt und zugleich sein Auge berührt (Vergleiche Bild IV). Rechts von ihm steht ein Mann mit spitzem Vollbart, welcher einen Schwamm auf einem

Baumstamm mit abgehackten Aesten emporhält (vergl. II, V). Ueber den Männern ragen Spiesse und Hellebarden empor.

Rechts stehen im Vordergrund zwei Reiter in Profil, auf reichgeschmückten Pferden, deren runde Brust, breite Nasen und grosse Augen an Bild II erinnern. Der vordere Reiter in Brocatgewand weist zu Christus empor, über seiner Hand schwebt die Rolle, auf welcher sein Ausruf: „Vere etc.“ stand. Hinter den vordern Reitern sieht man noch mehrere Köpfe von solchen mit verschiedenartigen Kopfbedeckungen. Ueber ihnen ragen Spiesse, Hellebarden und Fahnen auf, darunter eine mit einem rothen Skorpion auf weiss (wie auf V).

Unten vor den Reitern läuft noch ein Windhund.

Die Typen der Männer mit gebogenen Nasen, braunröthlichen Gesichtern, spitzen Vollbärten und Schnurrbärten fanden wir auf allen Bildern dieser Richtung wieder.

Dieses Bild beweist, dass der Maler desselben ebenfalls aus der Werkstätte des Meisters mit dem Skorpion hervorgieng und die Vorlagen und Motive, welche zum Handwerkszeug desselben gehörten, mitbenutzte.

Das zweite Bild auf der Westseite stellt die Anbetung der h. drei Könige dar. Madonna in weissem Gewand mit welligem, fliessendem, nur theilweise knitt-rigem Faltenwurf sitzt links und hält das nackte Kind mit rundem, grossem Lockenkopf auf dem Schoos. Auch Madonnas Gesicht ist breit und rundlich, dabei aber von feinem, lieblichem Ausdruck, welcher besonders durch den kleinen, süssen Mund, sowie die rosigen Wangen hervor-gebracht wird. Der vorderste, greise König, mit röthlich braunem Gesicht und gebogener Nase, in reichem Brocat-kittel, kniet mit erhobenen Händen (die ursprünglich jedenfalls ein Geschenk hielten), vor Madonna mit dem Kind und hat die Krone auf den Boden gestellt. Der zweite, eine Monstranz haltend, ist im Begriff die Krone

vom Haupt zu nehmen, der dritte, jugendliche König mit zartem, blassem Gesichtston und kleinem Mund hat die Krone auf dem Kopf und zeigt auf ein Horn als Reliquienbehälter, das er darbringt. Seine Tracht und Stellung erinnert einigermaßen an die äusserste Figur rechts auf Bild IV.

Die Gruppe der drei Könige ist in ihren Motiven sowie in der Auffassung des dritten als zarter Jüngling (nicht Neger!) fast identisch mit der entsprechenden Gruppe des Stefano da Zevio in seinem Gemälde der h. drei Könige von 1435 in der Brera zu Mailand¹⁾.

Wir begegnen hier also wieder den deutlichen Spuren italienischen Einflusses auf die Richtung des „Meisters mit dem Skorpion“, auf welche wir schon bei der Besprechung von Bild I hinwiesen.

An die Könige schliesst sich noch zahlreiches Gefolge an, worunter mehrere Männer mit gebogenen Nasen, spitzen oder getheilten Kinnbärten erscheinen, wie sie bei den Bildern dieser Richtung häufig vorkommen. Hinter Maria sieht man Joseph, an die Mütze zum Grusse greifend, sowie die Hütte, aus welcher Ochs und Esel schauen und durch deren Oeffnungen ferne Berge sichtbar werden, welche auch ganz am Horizont über dem Dach der Hütte und über dem Gefolge als einzelne Hügel erscheinen, auf denen Kirchen liegen, sowie eine ummauerte Stadt.

In den Zwickeln über dieser rundbogigen Nische, die von einem geschweiften Spitzbogen eingefasst wird, sind halbzerstört die Gestalten der h. Barbara mit dem

¹⁾ Wogegen sie sich z. B. wesentlich von derselben Gruppe an der Nordwand des Chors der S. Johanneskapelle in Brixen, vom 14. Jahrhundert, unterscheidet, die vielmehr, ebenso wie der Gekreuzigte, mit den stark ausgebogenen Knien, fast völlig mit den Compositionen auf französischen Elfenbein-Diptychen übereinstimmt.

Thurm, sowie der Helena? sichtbar, auf welche der Rest eines gemaserten Holzstammes zu deuten scheint.

In der Nordnische des Bildstöckls sind drei starkbeschädigte Heilige aufrecht stehend vorgeführt, welche sich von einem Gebäude mit rundbogigen Fenstern abheben. Ueber ihnen sind Tafeln mit ihren Namen gemalt. Links steht spreizbeinig S. Wastionus (S. Sebastian) da, an einen vor ihm stehenden grünen Baum gebunden; der bis auf die Mütze und das Lendentuch nackte Leib ist von zahlreichen Pfeilen durchbohrt, welche Blutstropfen fließen lassen, die genau dieselbe blumenartige Zeichnung zeigen, wie am Ecce homo im Kreuzgang zu Brixen, an welchen auch die etwas ungeschickte Stellung in Vorderansicht erinnert.

Ihm zunächst nimmt die Mitte des Bildes der h. Nicolaus ein, in Bischofsornat mit Krummstab und den drei Äpfeln. In seinem breiten röthlichen Gesicht sind die Falten an Stirn und Augen mit feinen, rothbraunen Linien angegeben. Der Bart zeigt kuglige Locken. Sein rothes Pluviale ist mit perlenbesetztem Saum eingefasst (wie derjenige Marias auf dem Bild V)¹⁾.

Rechts ist der h. Florian dargestellt, in lichtgrauer Rüstung, einen Eimer Wasser über einer brennenden Kirche ausschüttend. Diese Figur ist stark zerstört. In den Zwickeln dieser Nische ist die eine Heiligenfigur ganz zerstört, die andere stellt die h. Dorothea mit dem Korb voll Rosen dar.

In der Ostnische des Bildstöckl sehen wir endlich die Vermählung der h. Catharina mit dem Christkind (mit Bezug auf die nahe Catharinenkirche). In einem kirchenartigen Raum mit rundbogigen Butzenfenstern und

¹⁾ Diese perlenbesetzten Säume, welche dann von Jakob Sunter besonders häufig angewendet wurden, kamen in der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion, wie es scheint, erst später auf, da wir sie auf I—IV noch nicht finden, vielmehr goldgestickte Säume vorkommen.

rothbraunen Wänden, dessen flache, cassetirte grün gemalte Decke perspektivisch verkürzt ist, sitzt rechts in Dreiviertelprofil Maria mit dem diesmal bekleideten Kind, welches der gegenüberknieenden S. Catharina den Ring an den Finger steckt. Marias Gewand ist ultramarin auf rothem Grund, ihr Mantel mit perlenbesetztem Saum ist hell ockerfarben mit dunkleren Schatten und weissen Lichtern. Katharina trägt einen dunkelrothen Mantel mit Perlenbesatz, dessen Futter ist sehr flüchtig mit rothen Schlangelinien und weissen Pinselhieben auf gelblichem Grund als schillernde Seide dargestellt. (Vergleiche die ähnlich flüchtige Behandlung des Mantels der h. Magdalena auf Bild IV). Vor Catharina ist das zerbrochene Rad. Die Gesichter der Frauen, wie der Kinder sind breit, rundlich von sanftem Ausdruck; die beiden Frauen tragen Kronen mit hohen Zinken, Catharina darunter noch ein weissrothes, gedrehtes Tuch. Lange blonde Locken fallen ihr auf den Rücken.

In den Zwickeln dieser Nische ist eine unkenntlich gewordene Heilige und S. Agnes dargestellt.

Die Farben auf diesen Gemälden sind nach der Häufigkeit ihrer Verwendung geordnet:

- 1) Rothocker.
- 2) Lichtgelber Ocker (Haare, Nimben).
- 3) Dunkelocker.
- 4) Ultramarin.
- 5) Lichtgrün.
- 6) Hellblau.
- 7) Weiss.

Die Gemälde sind in Fresco ausgeführt. Der Grund der Fresken ist jetzt meist roth, an manchen Stellen hat sich das Blau, womit das Roth lasirt war, noch erhalten. (Veronesische Technik).

Die Eigenthümlichkeiten dieser Bilder, welche sie mit den vorhergenannten Gemälden aus der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion gemein haben,

lassen keinen Zweifel, dass auch sie seiner Richtung angehören; gleichwohl aber fanden wir, besonders in den breiten und doch zarten Frauenköpfen, mit den rosigen Wangen und dem kleinen Mund doch Merkmale, welche sie von den bisher erwähnten Bildern, besonders von IV und V (VI und VII kommen hier nicht in Frage) unterscheiden. Am nächsten stehen sie noch den Bildern II und III.

IX. Wir gehen auf die Gemälde der Nicolauskirche in Klerant, östlich oberhalb Brixen, über, welche wir ebenfalls dem „Meister mit dem Skorpion“ zuschrieben. In dem weiteren Sinne der Werkstatt, den wir früher vielleicht zu wenig betonten, der jedoch, wie schon Eingangs erwähnt wurde, bei Gemälden dieser Zeit, besonders wo es sich um grössere Cyklen handelt, meist selbstverständlich ist, bleiben wir auch bei unserer Ansicht.¹⁾

Zunächst sei das Bild an der Aussenseite des Chores von Klerant erwähnt, welches den h. Nicolaus in Vorderansicht, in einem gothischen Kirchenchor in Bischofsgewand thronend, in denselben Farben, wie am Laiener-Bildstöckl, auch mit demselben breiten Gesicht mit roth eingezeichneten Fältchen darstellt und dieselbe Jahreszahl wie das Bildstöckl 1459, aufweist.

Diese Figur macht es von vornherein sehr wahrscheinlich, dass der Maler derselben identisch mit dem des Bildstöckls war, was auch Walchegger erkannte.

Wir werden aber finden, dass auch die Gemälde im Chor der Kirche, welche sich dort auf fünf Wandbögen und zwölf Gewölbekappen vertheilen, von demselben Maler wie die Gemälde am Laiener Bildstöckl und also auch wie der h. Nicolaus an der Aussenseite seien, also ebenfalls um das Jahr 1459 ausgeführt wurden.

Mit Ausnahme der Gemälde an den beiden Gewölbekappen zunächst dem Triumphbogen, sowie in dem ersten

¹⁾ Im Kunstfreund. 9. Jahrg. n. 10. p. 15. (Walchegger).

Wand- oder Schildbogen links und den beiden denselben einschliessenden Kappen behandeln: sämtliche übrigen Gemälde des Chores die Legende des h. Nicolaus, so dass es schon aus diesem Grunde wahrscheinlich ist, dass auch die Nicolausfigur an der Aussenseite vom nämlichen Maler in einer Tour hergestellt worden sei.

Die übrigen Gemälde stellen dar:

1) Zunächst dem Triumphbogen:

a) Die drei Jungfrauen Ambet, Gewerbet und Vilbet,

b) Die Verklärung der h. Magdalena.

2. Im ersten Schildbogen:

a) Messe von Bolsena,

b) Mannalese.

3) In den Kappen, die denselben einschliessen.

a) Sündenfall,

b) Maria mit zwei Hostien in den Händen, als Schützerin.

Die Geschichte des h. Nicolaus, welche sich in den übrigen Feldern abspielt, wollen wir hier nicht im Einzelnen wiedererzählen, sondern verweisen diessbezüglich auf unsere frühere Schilderung.¹⁾ Wir begnügen uns vielmehr mit Bezugnahme auf letztere, das Resümé unserer neuerlichen Besichtigung dieser Fresken zusammenzufassen.

An die Werkstatt des „Meisters mit dem Skorpion“ und gleichzeitig auch an die italienischen Einflüsse, welche derselben vielfach zu Grunde liegen, werden wir besonders in den Typen und Trachten, sowie den Bewegungen der Männerfiguren erinnert, in denen der Künstler mit realistischer Kraft Leute seiner Zeit schilderte.

So in dem Bild der Mannalese im 1. Schildbogen, wo die Männer mit röthlichbraunen Fleischtönen, scharf

¹⁾ Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges etc. S. 41 f.

gebogenen Nasen, Zwickelbärten entschieden an den „Meister mit dem Skorpion“ erinnern; denselben Typus zeigt der in Edelmannstracht dargestellte S. Nicolaus in der 6. Kappe, wo er seine Habe an Arme vertheilt.

Von da an finden wir in jedem folgenden Bild ähnliche Männertypen in Fülle, die auch in ihren Gesticulationen, in ihrem scharfen Blick diese Richtung bekennen.

Dagegen finden wir in den Frauen, zumal den heiligen, also besonders in den zwei Kappen zunächst dem Chor (H. Ambet, Gewerbet und Vilbet, sowie Magdalenas Verklärung), ferner auf dem ersten Schildbogen und den ihn umschliessenden zwei Kappen (Messe von Bolsena, Sündenfall und Maria als Fürbitterin) genau wieder jene runden Köpfe mit dem kleinen Mund, den feinen, gebogenen Brauen, den geraden, doch nicht langen Nasen, dem lichten rosigen Fleisch, wie am Laiener Bildstöckl.

Auch das Kind mit dem runden Kopf in der Darstellung der Geburt des h. Nicolaus, auf der 5. Kappe entspricht durchaus dem Kind auf dem Laiener Bildstöckl.

Gelegentlich kommt auch ein breites männliches Gesicht, doch nur in Vorderansicht, hier wie dort vor. Dem breiten, hart, aber eingehend in braunen Tönen mit weissen Lichtern modellierten Gesicht des sterbenden Nicolaus im 2. Schildbogen zu Klerant, entsprechen die Gesichter des h. Nicolaus sowohl an der Aussenseite derselben Kirche, wie am Laiener Bildstöckl, wo auch der Kopf des grüssenden Joseph auf dem Dreikönigsbild ähnlich ist.¹⁾

Endlich sei noch erwähnt, dass auf dem Bild der Drei heiligen Jungfrauen in der 1. Kappe und auf der Verklärung der S. Magdalena ganz ähnliche, primitive, maulwurfshügelartige Berge mit Kirchen darauf dargestellt

¹⁾ Solche breite En face-Männerköpfe kommen übrigens auch auf Bild II vor. (

sind, wie auf dem Dreikönigsbild des Layener Bildstöckls. In der Darstellung landschaftlicher Hintergründe war diese Werkstatt offenbar noch nicht sehr bewandert, auch finden wir sie sehr selten.¹⁾

Die Gemälde im Chor der Nicolauskirche von Klerant dürften also in der That nicht bloss vom nämlichen Meister, wie die des Laiener Bildstöckels sein, sondern auch der Werkstatt des „Meisters mit dem Skorpion“ angehören, unter deren übrigen Werken II und III diesen Gemälden am nächsten stehen dürften.

X. Was die Gemälde an der linksseitigen Langhauswand derselben S. Nicolauskirche in Klerant betrifft, so gehören sie zwar ebenfalls unstreitig der Richtung des Meisters mit dem Skorpion an, sind aber viel flüchtiger und roher, als die Gemälde im Chor, jedenfalls von Gesellenhand ausgeführt und überdies noch durch neuere, ungeschickte Uebermalung entstellt worden, so dass man sie allerdings nicht unbedingt als einen Werthmesser des „Meisters mit dem Skorpion“ betrachten darf. Ihre Zugehörigkeit zu dessen Richtung und Werkstatt

¹⁾ Etwa mit Beginn des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts, vielleicht auch früher trat hierin in Tirol ein bedeutender Um- und Aufschwung ein und wurde die Landschaft mit ausführlicher Vorliebe und malerischem Empfinden behandelt. Siehe meine Schrift: „Die Brixner Malerschulen etc.“ Innsbruck 1891. Auch die dunkeln, breiten Farbenlagen, welche auf einigen dieser Bilder, so besonders auf dem der Eva die Contouren umziehen, finden sich, so viel uns erinnerlich, auf der Kreuzigung am Laiener Bildstöckl, ebenso wie auf Bild II, und dürften aus dem technischen Verfahren entsprungen sein, die gegen die Luft abstehenden Contouren herum zuerst allein mit dem rothbraunen Grundton der Luft zu umziehen, um die Figuren vor späterer Uebermalung bei der völligen Deckung der Luftstellen zu schützen. Bei letzterem Process wurden aber die dunklen Lagen neben den Contouren noch einmal überstrichen, so dass, wenn später die inneren Lufttheile durch Verwitterung oder sonstige Beschädigung ihre dunkle Luftfarbe einbüssten, diese sich dagegen, wegen des doppelten Auftrages, häufig längs der Contouren erhielt.

ergibt sich aber aus zahlreichen, charakteristischen Merkmalen auf jedem der einzelnen Gemälde, welche die drei spitzbogigen Blendarkaden der linken Wand der Kirche in zwei Reihen übereinander ausfüllen, indem in jedem Bogenfeld je 2 Hauptbilder übereinander und 2 Nebenbilder rechts davon angeordnet sind.¹⁾

Greifen wir für unsere Untersuchung gleich das schwächste aller dieser Bilder heraus, welches aber durch Stoff und Composition seine Verwandtschaft mit der Werkstatt des „Meisters mit dem Skorpion“ schon auf den ersten Blick am unverkennbarsten offenbart. Et ist dies die Kreuzigung, welche das untere Hauptbild des 2. Bogenfeldes bildet.

Die Gestalt Christi in der Mitte des Bildes ist hier übermässig langgestreckt; die gestreckten Verhältnisse, welche besonders auf den Bildern I, II, III, sowie am Laiener Bildstöckl der Gestalt Christi gegeben sind, sehen wir hier bis zur Caricatur übertrieben, wobei aber doch gewisse Eigenheiten, wie z. B. die dünne Taille, die gekreuzten Füße etc.²⁾ beibehalten wurden. Auch das rothe Kreuz am Nimbus, die grüne, hier aber (wie am Laiener Bildstöckl) im Zickzack gewundene Dornenkrone fehlt nicht. Die Blutstropfen, welche den ganzen Körper bedecken und die wir hier zum ersten Mal in dieser Weise am Gekreuzigten finden, entsprechen in der Zeichnung genau denen am Leib des Ecce homo, im dritten Gewölbe des Kreuzganges von Brixen, sowie denen am h. Sebastian am Laiener Bildstöckl; auch hierin ist eine gemeinsame Werkstättenmanier unverkennbar. Der Schurz Christi ist hier wie am Laiener Bildstöckl in der Mitte geknüpft.

Auch die Schächer sind wieder in der dieser Werk-

¹⁾ Eine eingehende Schilderung in meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges“ p. 40 f.

²⁾ Die hier aber, ganz unmotivirt, vielleicht durch den Restaurirer, mit zwei Nägeln eingeschlagen sind, obwohl sie sich kreuzen.

statt eigenen Weise mit zerhackten Gliedmassen vornüber gebunden, während ihre Beine hinaufgezogen sind. Auch tragen sie Kittel mit kurzen Aermeln, wie auf II, III, V und am Laiener Bildstöckl, ausnahmsweise sind ihre Augen verbunden, das mag, wie die zwei Nägel an den Füßen, einer der genialen Einfälle des ausführenden Gesellen gewesen sein.

Auch in Uebertreibungen gefiel er sich hier wieder, indem er die zerhackten Glieder nur noch an einem Fädchen zusammenhängen lässt und die gebrochenen Knochen darin wie hincingesteckte Hölzchen darstellt. Was die „habtachtstehenden“ Figuren auf dieser Kreuzigung betrifft, so finden wir die Motive oder Vorbilder dazu ebenfalls auf anderen Gemälden dieser Richtung, welche auf ersterer allerdings wieder verschlechtert sind. Dasselbe gilt von den grimmigen Gesichtern, dem Zähnefletschen (das sich besonders auch auf dem Bild V im Brixner Kreuzgang findet), den Habichtsnasen, den Costümen und Rüstungen der Krieger, den gekugelten Locken und spitzen oder gespaltenen Voll- sowie Schnurrbärten.

Was das „Strähnige“ der Bärte betrifft, (die übrigens meist wellig sind), so hängt das theils mit der flüchtigen Ausführung dieser Wandgemälde zusammen, theilweise kommt es auch auf andern Gemälden dieser Richtung hie und da vor, so z. B. an den Bärten des reuigen Schächers und Longinus auf Bild II.

Um noch einige charakteristische Einzelheiten auf den übrigen Gemälden dieses Cyclus hervorzuheben, so erinnern die lockigen jugendlichen Köpfe des Johannes auf dem Gemälde des h. Abendmals¹⁾, sowie der Isaak auf dem Gemälde der Vorbereitung zur Opferung desselben, durchaus an die Johannesköpfe auf andern Bildern dieser Richtung, ebenso auch die Engelköpfe. Amasa auf dem oberen Nebenbild der zweiten Wand-

¹⁾ Tafel IV meiner „Wandgemälde und Maler etc.“

arkade stimmt wesentlich überein mit dem zweiten König auf dem Dreikönigbild des Layenerbildstöckls, sowie mit der äussersten Figur rechts auf Bild IV, wo auch die Bewegung nicht weniger steif ist.

Aehnlich wie auf letztgenanntem Bild, obwohl nicht identisch, finden wir auch auf den Kleranter Wandbildern eine gewisse breite Bildung zahlreicher Köpfe, welche auf eine Einwirkung Sunters hinzudeuten scheint. Auch der knittrige Faltenwurf, annähernd in der Art des Sunter, findet sich auf den Kleranter Wandbildern; trotzdem können sie aber nicht seiner Schule oder Werkstatt zugeschrieben werden, da sie andererseits doch wieder mehr directe Bezüge zur Werkstatt des „Skorpion“ aufweisen.

Auch mit den Gemälden im Chor und am Laiener Bildstöckl finden wir manche nähere Berührungen in diesen Wandgemälden; dahin gehören einige rundliche Kopfformen in Vorderansicht, wie z. B. des mittleren Apostels auf dem Abendmahl, sowie des Auferstehenden, welche mit Sunter nichts gemein haben. Aber auch der Maler des Chores ist nicht als eine Person mit demjenigen der Schiffwand anzusehen; wohl aber könnte nach seinen Entwürfen, vielleicht nach seinem Tode, ein Geselle desselben letztere Gemälde ausgeführt haben. Ja einige Bilder, wie das des Jonas mit dem Walfisch auf dem letzten unteren Nebenbild rechts, ferner Christus auf dem Oelberg theilweise selbst das Abendmal sind entschieden besser als die übrigen und stehen den Gemälden im Chor nicht unwürdig zur Seite. — Auf dem Gemälde des Jonas kommen auch dieselben geharnischten Männer, welche mit Ungethümen kämpfen vor, wie auf dem Bilde am 4. Schildbogen des Chores. Allerdings gehören diese Darstellungen einer alten Tradition an und finden sich besonders häufig, bis ins 16. Jahrhundert hinein, auf den Christophbildern.

XI. Im Anschluss an die unter VIII und IX angeführten Fresken am Laiener Bildstöckl und im Chor von S.

Nicolaus zu Klerant möchten wir hier noch auf die Fresken im Chor der S. Jacobskirche, oberhalb S. Ulrich, im Grödnerthal hinweisen, welche ebenfalls in diese Zeit fallen und grosse Verwandtschaft mit jenen besitzen und demzufolge auch mit der Werkstatt des Meister mit dem Skorpion in Berührung stehen.

Die Gemälde dürften um 1441 entstanden sein, indem nach einer Beschädigung der Kirche durch einen Blitz im Jahre 1406 durch einen Ablassbrief vom Jahre 1441 allen jenen Nachlass der Sünden versprochen wird, welche zum Bau der Kirche beitragen. 1442 wurden die drei Altare der Kirche durch den Weihbischof von Brixen bereits geweiht ¹⁾.

An der Laibung des Triumphbogens sind in ganzer Figur links die h. Ursula, (mit Pfeil und Kreuzbanner) die h. Barbara, (mit Thurm und Hostie) und die Verklärung der h. Magdalena oder Maria von Aegyten (ihr nackter Leib ist bis zu den Knien von ihren Haaren bekleidet, drei Engel tragen sie empor), rechts der h. Nicolaus, (mit den drei Kugeln und dem Bischofstab) die h. Dorothea (mit dem Blumenkorb) sowie die h. Catharina (mit dem Rad) dargestellt.

Am unteren Theil der drei Blendarkaden des gradlinig abgeschlossenen Chores sind die zwölf Apostel, (zum Theil zerstört oder durch Chorstühle und Schränke verdeckt) in dem oberen spitzgieblig abgeschlossenen Theil der genannten Arkaden Szenen aus der Legende des h. Jacob (zum Theil durch später ausgebrochene Fenster zerstört oder übertüncht), in den vier Kappen des Kreuzgewölbes (dessen Schlussstein einen gemalten Christuskopf zeigt) die vier lateinischen Kirchenväter und als Gegenstücke die Symbole der vier Evangelisten in Rundmedaillons dargestellt. Sowohl

¹⁾ Siehe: Neeb und Atz „Der deutsche Antheil des Bisthums Trient.“ Bozen 1881, II. Hft. p. 95.

diese, wie die einzelnen Figuren der Archivolte und der drei Wandbogen sind von breiten Bändern mit geometrischer Verzierung eingefasst, welche sich noch genau an die Bandrahmen der Fresken unter veronesischem Einfluss ¹⁾ anschliessen, ähnlich aber auch noch an den Wandgemälden des „Meisters mit dem Skorpion“ im dritten Joch des Kreuzganges zu Brixen vorkommen.

Die Luftgründe der Bilder sind jetzt in der Mitte rothbraun, um die Contouren der Figuren gehen aber noch breite dunkelblaue Lagen herum, wohl als Reste der einst dunklen (blau über Roth) Deckung des ganzen Himmels. (Wie am Layener Bildstöckl und im Chor von Klerant).

Anklänge an die genannte ältere Richtung erkennt man ferner, nicht bloss in den eingeritzten, vergoldeten Nimben (welche man auch bei den meisten Gemälden in der Art des Meisters mit dem Skorpion findet), sondern auch in verschiedenen stilistischen Eigenschaften der Fresken in S. Jacob. So erinnern an die jüngere Phase des veronesischen Einflusses die leichte, fliessende Zeichnung, die Anmuth der häufig noch etwas ausgeschwungenen Stellungen, besonders der Frauen, der vorwiegend noch weiche, wellige Fluss der Gewandung ²⁾, die lichte Gesichtsfarbe und die rosigen Wangen der Frauen, die länglichen zarten Hände derselben, welche mit viel Anmuth bewegt sind, die anmuthig schwebenden

¹⁾ So z. B. bei S. Helena bei Deutschnoven, S. Katharina bei Tiers, sowie der Fresken an der Aussenseite der Apsis der Frauenkirche am Kreuzgang zu Brixen und in einem Zimmer des Gasthofs zum Stern daselbst.

²⁾ Auch die sackförmigen Aermel des hl. Jakob im Schildbogen links, wo er die drei Magier durch den Teufel herbeiholen lässt und einen hingerichteten Knaben ins Leben zurückruft, erinnern an ähnliche Aermel der italienisirenden Fresken im 10., 11. und 12. Kreuzgewölbe des Kreuzganges von Brixen.

Engel in langen Gewändern, die welligen Haarsträhne der greisen Männer, sowie die kugeligen Locken ¹⁾.

Auch die Zusammenstellung der Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen, welche wir schon in S. Giuliana in Fassa, in S. Helena und im 4. Kreuzgewölbe des Brixner Kreuzganges finden, scheint zunächst von Italien her sich in Tirol eingebürgert zu haben, wenn sie auch uralt ist und schon in der byzantinischen Kunst des 6. Jahrhunderts vorkommt. In S. Jacob sind aber diese Motive schon viel räumlich wahrer, realistischer dargestellt, als auf den früheren Fresken. Die Schreibpulte und Bücherschränke sind schon mit entschiedenen Anläufen zur Perspektive, die Bücher und Geräte in den Fächern schon mit malerischer Unordnung stillebenartig dargestellt ²⁾.

Aber auch noch in anderen Hinsichten finden wir neben dem Fortwirken der älteren Tradition zugleich schon entschieden neuere Züge in den Gemälden von S. Jacob, welche ein Eindringen des Realismus, zum Theil unter deutschen Einfluss verrathen und welche zugleich ganz besonders an die Art der Gemälde des Layener Bildstöckls und des Chores von Klerant, damit aber auch an den „Meister mit dem Skorpion“ gemahnen.

Was zunächst den Gewandwurf betrifft, so finden wir, trotz des Vorherrschens idealer, geschwungener Motive in demselben, daneben doch auch schon brüchige, knittrige Falten ³⁾, welche auf deutsch-flandrische

¹⁾ Letztere Eigenthümlichkeiten finden sich, wie wir sahen, an den meisten bisher betrachteten Gemälden aus der Werkstatt oder Schule des Meisters mit dem Skorpion, welche sie eben auch noch als Erbschaft der italienisirenden Richtung übernahm.

²⁾ Auf den Bildstöckeln von Taisten und Bruneck sind diese Motive ebenfalls schon weiter ausgebildet und zeigen schon die deutliche Vorstufe zu Pachers Behandlung. (Siehe meine: „Wanderungen und Kunststudien in Tirol.“ S. 102, 124).

³⁾ So besonders an der heiligen Barbara, ferner an den fliegenden Engeln.

Einflüsse hinweisen und sich in ähnlicher Weise mit alterthümlichem Ductus verbunden in den meisten Gemälden der Richtung des Meisters mit dem Skorpion und besonders auch im Layener Bildstöckl und im Chor von Klerant finden, wogegen an den Gemälden des Langhauses daselbst der knittrige Wurf schon vorherrscht.

Zugleich sei erwähnt, dass auch die Gewandfarben, sowie deren Schattirung in S. Jacob mit denen im Chor von Klerant und am Layener Bildstöckl, soweit uns wenigstens unsere Erinnerung und unsere Aufzeichnungen zu schliessen gestatten, durchaus oder im Wesentlichen übereinstimmen, besonders auch in ihrer Zusammenstellung an den gleichen Gestalten. Dies näher nachzuweisen fehlt es hier leider an Raum. Auch die Kronen mit den auffallend hohen Zacken hier wie dort stimmen fast durchaus überein. Ebenso kommen bei den Frauen die mit Perlen und Edelsteinen gestickten Säume, sowie die Brocatgewänder an mehreren Figuren in S. Jacob vor, wie wir sie an den beiden andern, oben-erwähnten Orten fanden.

Ferner zeigen die Frauen, wenn auch ihr zarter Teint an die ältere Richtung gemahnt, doch in ihren breiten runden Gesichtern, in ihren fein gebogenen Augenbrauen, den geraden, mittellangen Nasen, sowie besonders dem kleinen, lieblichen Mund mit der in horizontalem Sinne auffallend kurzen Unterlippe eine entschiedene Verwandtschaft mit den Frauen am Layener Bildstöckl und im Chor von Klerant, so dass man sehr geneigt ist, die Gemälde in S. Jacob als ein etwas früheres Werk desselben Malers anzusehen.

Fast identisch sind schliesslich, abgesehen von der verschiedenen Anordnung der Engel, welche sie tragen, die beiden, in ihr Haar gehüllten Gestalten der h. Magdalena (oder Maria von Aegypten) in S. Jacob und im Chor von Klerant. Auch die breiten Männerköpfe en

face, mit sichtlichem Streben nach individueller Charakteristik, mit feiner Zeichnung der Falten, dabei jedoch in etwas harter Modellirung in braunröthlichen Tönen und weissen Lichtern finden wir ebensowohl an den Aposteln und Kirchenvätern, wie am h. Nicolaus am Layener Bildstöckl und mehrmals im Chor von Klerant.

Den directen Zusammenhang mit dem „Meister mit dem Skorpion“ sehen wir in S. Jacob endlich hergestellt durch die leider durch ein Fenster grösstentheils zerstörten Kriegsszenen der Spanier gegen die Mauren, unter dem Schutze des h. Jacob, an der Rückwand des Chores im oberen Felde des Schildbogens. Wir sehen hier die wohlbekannten grimmigen Gesichter mit den scharfgebogenen Nasen, geschlitzten Augen, gespaltenen Kinnbärten, phantastischen Kopfbedeckungen, Hellebarden und Lanzen.

Auch der etwas steif dastehende h. Christoph an der Südseite von S. Jacob, mit seinem edelblöden, von Locken umrahmten Gesicht, mit dem kleinen Mund erweist sich als ein Werk desselben Meisters, der die Chorgemälde ausführte ¹⁾.

3. Herkunft des „Meisters mit dem Skorpion.“

Was nun den dritten Punkt betrifft, den wir in unserer Untersuchung zu berücksichtigen haben, nämlich die muthmassliche Herkunft des „Meisters mit dem Skorpion“, so sind wir zwar nicht im Stande, Geburts- und Taufschein desjenigen Malers beizubringen,

¹⁾ Ueber andere Gemälde derselben Zeit und eine mindestens der des „Meisters mit dem Skorpion“ verwandte Richtung siehe meine: „Wanderungen und Kunststudien in Tirol.“ Wagner 1894. Innsbruck. S. 118—120 und S. 143—145.

welcher als der Begründer und die Seele der geschilderten Richtung oder Werkstatt anzusehen ist, um so weniger, als wir überhaupt von keiner der etwa in Frage kommenden Personen, ausser von Jacob Sunter, auch nur den Namen wissen.

Dass die von uns unter dem Namen des „Meisters mit dem Skorpion“ zusammengefasste Werkstatt nicht nur von den älteren, veronesischen Anregungen, wie sie zu Anfang des 15. Jahrhunderts die südtirolische Kunst beherrschten ausgieng, sondern auch von Vettore Pisanos mehr realistischer Kunstweise höchst wahrscheinlich berührt wurde, haben wir gesehen, ebenso aber stellte sich heraus, dass gerade in dieser „Schule,“ der spezifisch-tirolische Volksgeist, dessen derb-bäuerlicher Realismus sich auch in den gleichzeitigen geistlichen Spielen geltend machte, wieder zu Wort kam, um es fortan etwas über ein halbes Jahrhundert lang immer stärker zu erheben, wie uns die derben drastischen Gemälde der Brixner Schule vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und endlich die dieser Bewegung eine edle, ächt künstlerische Abklärung verleihende Thätigkeit eines Michael Pacher zeigte. Die volksthümliche Richtung, welche die Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion, wenn auch mit anfänglicher Anlehnung an ausländische Einflüsse einschlägt, spricht jedenfalls dafür, dass sie von Tirol und von einem Tiroler ausgieng.

Die Vermuthung W.'s, dass der Meister der Brixner Kreuzigung ein „vielleicht fremder“ Meister sei, weil ihm „vorläufig keine weiteren Werke mit Sicherheit nachgewiesen werden können¹⁾“, dürfte, wie unsere Untersuchung hoffentlich gezeigt hat, sehr mangelhaft begründet sein, denn wenn auch nicht alle von uns angeführten Gemälde einem Meister zuzuweisen sind, so besteht doch zwischen ihnen ein so enger Zusammenhang, der durch

¹⁾ Kunstfreund. 9 Jahrg. n. 11. S. 82 (Walchegger).

die fortwährende, oft genaue Wiederholung derselben Motive und Einzelheiten in den verschiedenen Werken deutlich hervortritt, dass es sich hier nicht um eine blosse Zeitrichtung, sondern wirklich um eine einheitliche Werkstatt handeln muss, in welcher ursprünglich wenigstens ein leitender Geist den Ton und die Richtung angab. Also eine isolirte Erscheinung, die von einem fremden Wandermaler ins Leben gerufen sein könnte, ist die Brixner Kreuzigung so wenig, als alle anderen ihr eng verwandten Darstellungen. Jedenfalls also handelt es sich um eine nationale Werkstatt, möge nun der Begründer selbst ein Fremder gewesen sein. Was aber dies besonders unwahrscheinlich macht, ist noch der Umstand, dass, wie wir schon nachwiesen, die Schächer mit den aufgezogenen Beinen nur in dieser Werkstatt und Schule vorkommen, ja dass sich gewissermassen der Uebergang von dem gewöhnlichen Motiv, wie es schon im frühen Mittelalter vorkommt, zu dem beschriebenen in Südtirol verfolgen lässt, indem das unter I von uns besprochene Bild, welches im Uebrigen schon in manchen Zügen an den „Meister mit dem Skorpion“ erinnert, noch nicht die aufgezogenen Beine der Schächer zeigt.

Wenn wir nun Brixen als den wahrscheinlichen Ort der Herkunft oder doch der Thätigkeit des „Meisters mit dem Skorpion“ und seiner Werkstatt betrachten, so spricht dafür nicht bloss der Umstand, dass im Kreuzgang von Brixen Gemälde von derselben ausgeführt wurden und dass unser Bild IV aus der Frauenkirche von Brixen stammt, sondern besonders die Thatsache, dass der Einfluss dieser Richtung auf die Zeitgenossen, wie auf die Folgezeit sich gerade in einer grossen Anzahl von Kunstwerken verfolgen lässt, welche entweder noch in Brixen und Neustift sind, oder von dort her stammen.

Vor Allem stand Jacob Sunter, so sehr er auch eine eigene Auffassung besass und wie es scheint sich

mehr und mehr aneignete, in enger Berührung mit der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion, von dem er Vieles, selbst Compositions motive annahm, so dass die Vermuthung, er sei ein Schüler des „Meisters mit dem Skorpion“ oder, wenn wir wollen, er sei aus dessen Werkstatt hervorgegangen, gewiss um so mehr begründet erscheint, als er noch in eine spätere Zeit hineinragt, als wie sie durch jene vertreten wird, welche hauptsächlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte, während von Sunter, oder doch von seiner unmittelbaren Werkstatt Werke noch in der Mitte der 70er Jahre ausgeführt wurden ¹⁾).

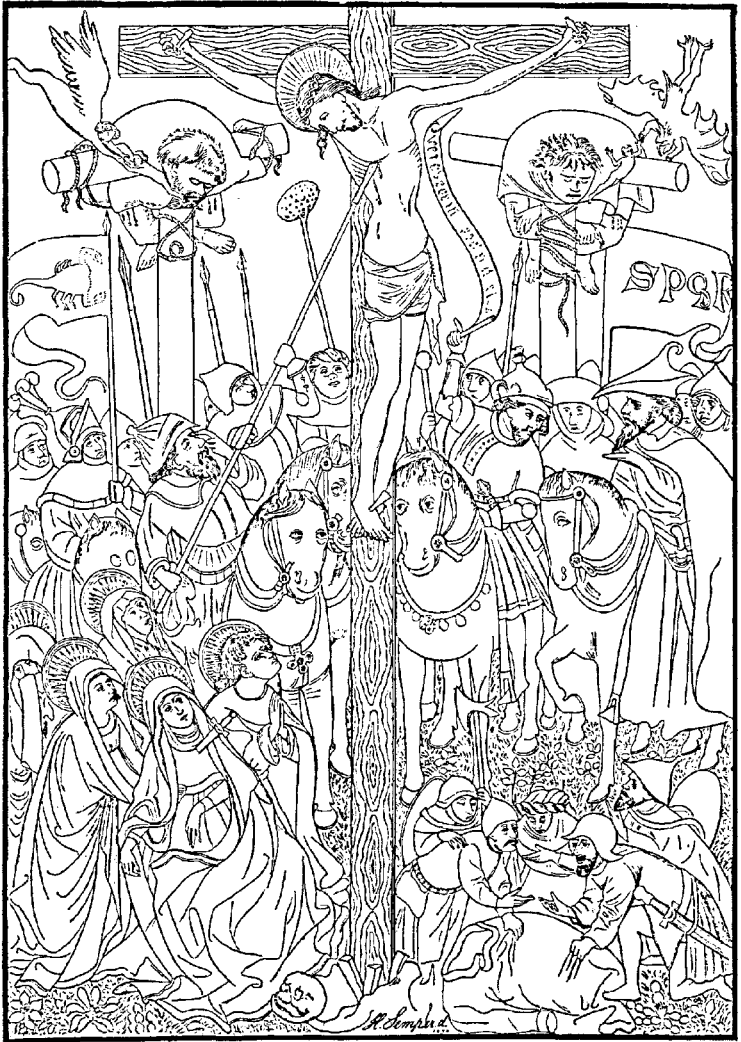
Wie sehr Sunter anfangs vom „Meister mit dem Skorpion“ abhängig war, das zeigen vor Allem seine beiden Kreuzigungen in der Schlosscapelle von Brughiero von 1461 ²⁾, sowie in der Kirche von Melaun bei Brixen, anderer Entlehnungen zu schweigen.

Dass aber Sunter ein Brixner Maler war, oder wenigstens seine Werkstatt dauernd in Brixen aufgeschlagen hatte, das beweist nicht bloss der Umstand, dass er jahrelang am Kreuzgang malte und dass seine meisten übrigen Wandgemälde in der Umgebung von Brixen sich finden, sondern auch die Thatsache, dass er in Brixen Gesellen hatte, welche unter ihm arbeiteten. So dürften die Gemälde im Kreuzgewölbe der 2. Arkade im Kreuzgang (Kreuztragung, Verspottung Davids und seiner Gesandten etc.) von einem derben Gesellen desselben herrühren, der

¹⁾ Siehe meine „Wandgem. u. Maler etc.“ S. 82, 83. Auf Walcheggers Aufsatz über Jakob Sauter im 10. Jahrg, Heft I u. f. des „Kunstfreund“ hoffen wir ein anderesmal eingehen zu können und bemerken hier nur, dass auch wir durch spätere Neubesichtigung des Kreuzganges in Brixen einzelne Gemälde nicht mehr ihm, sondern nur seinen Gesellen zuschreiben, dabei jedoch nicht in allen Punkten mit W- übereinstimmen.

²⁾ Siehe: D. H. Schmölzer „Jakob Sinters Malereien in der Schlosskapelle zu Brughiero.“ Mitth. k. k. C. C. 1889. p. 150.

Fig. I.



Gemälde auf Holz im Ferdinandeum.

(Text Nr. II.)

Fig. II.



Gemälde auf Leinwand im Ferdinandeum.

(Text Nr. III.)

Fig. III.



Gemälde auf Holz im Ferdinandeum.

(Text Nr. III.)

Fig. IV.



Frescobild im Kreuzgang zu Brixen.

(Text Nr. IV.)

auch am Gewölbe der 14. Arkade. Einiges ausführte, und vielleicht auch an der Kreuzigung des „Meisters mit dem Skorpion“ als Geselle betheiligte war, während die Deckengemälde der 5. Arkade stilistisch zwar denen des Sunter sehr verwandt, aber in einer derberen Technik und Pinselführung ausgeführt sind, welche, wie sich herausgestellt hat, original und nicht durch Uebermalung entstanden ist.

Wir sehen also nicht nur Sunter, sondern auch mehrere Gesellen in Brixen und gleichzeitig erkennen wir des Ersteren Abhängigkeit in gewissen Compositions-motiven vom „Meister mit dem Skorpion“. Dessen Richtung klingt aber auch noch in Tafelbildern von Flügelaltären nach, welche gleichfalls aus Brixen stammen, so z. B. an einem Flügelaltar mit der Kreuzigung als Hauptbild im Ferdinandeum (1. Cabinet, Nr. 6). Abgesehen von Anklängen in der Composition der unteren Figuren ist auch der Character noch ähnlich bewegt und wenigstens der eine Schächer in derselben Weise mit aufgezogenen Knien angebunden, wie auf den Gemälden der Werkstatt des Meisters mit dem Skorpion.

Bei dem andern Schächer wurde dem Künstler das so oft gesehene Motiv wahrscheinlich zu langweilig, weshalb er den Schächer rücklings auf den Querbalken liegend, mit herabbaumelnden Beinen darstellte. Dieses Bild mag somit als ein Beispiel der beginnenden Auflösung der Werkstatt-Tradition des Meisters mit dem Skorpion gelten, wie es denn stilistisch auch schon wesentlich abweicht und deutschflandrischen Einfluss in Gewandung und Gesichtsbildung schon entschieden ausgeprägt zeigt. Aber es liefert als Brixner Produkt, etwa von 1480, doch zugleich einen weiteren Beweis dafür, dass die Heimath des „Meisters mit dem Skorpion“ oder wenigstens der Ort, wo seine Werkstätte aufgeschlagen war, Brixen gewesen sein dürfte.

Wir fassen das Resultat unserer Untersuchung dahin zusammen, dass es zwar zu weit gegangen wäre, die Ge-

mälde, welche den Stempel der Werkstatt des „Meisters mit dem Skorpion“ an sich tragen, wirklich auch nur einer ausführenden Hand zuzuschreiben, da sich vielmehr deren mehrere erkennen lassen, dass diese Werkstatt aber doch so einen ausgeprägten und in sich abgeschlossenen Charakter und ihre einzelnen Werke einen so entschiedenen Zusammenhang mit einander zeigen, dass man dem uns nicht mehr bekannten Meister, der diese Werkstatt schuf, welche eine so bestimmte Stellung in der Kunstgeschichte einnimmt, füglich den Namen lassen kann, den wir ihm beilegte und der als Schlagwort die ganze Richtung, welche er ins Leben rief, bezeichnen soll.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1894

Band/Volume: [3_38](#)

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

Artikel/Article: [Der "Meister mit dem Skorpion" \(mit 4 Tafeln\). 439-514](#)