

Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers
Schule und der Flügelaltar von Heiligen-
blut.

Ein Nachtrag

von

Hans Semper.

(Mit 8 Tafeln.)

Bereits vor mehreren Jahren hat Unterzeichneter in dieser Zeitschrift ¹⁾ eine Reihe von Schnitzaltären und anderen Holzskulpturen zusammengestellt, welche vermöge ihrer stilistischen Übereinstimmung oder Verwandtschaft untereinander einem und demselben Meister, beziehungsweise seiner Werkstatt, zuzuweisen sind, der zwar in unverkennbarer Abhängigkeit von Michael Pacher stand, aber doch zugleich eine ihm eigentümliche, ihn bestimmt von jenem Meister unterscheidende Auffassung und Formensprache besaß. Besonders wies ich darauf hin, daß die Werke dieses Künstlers mit ihrer freieren und spielenderen Behandlung der spätgotischen Ornamentik, mit ihrer weicheren, doch weniger schwungvollen Gewandung, als sie Pacher eigen war, sowie mit ihrer mehr genrehaft gemüthlichen Auffassung schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu verlegen seien, womit also die vielfach beliebte Zuweisung einzelner jener Werke (z. B. des Münchner Altars) an Michael Pacher selbst von vornherein hinfällig wurde, da dieser schon 1498 starb. Eines der von mir jenem Nachfolger der Pacher zugewiesenen Werke, der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche in Bozen weist in der That, wie ich hervorhob, die Jahreszahl 1500 auf, welche überdies bezüglich der zwei letzten Ziffern vielleicht noch einer Nachprüfung bedürfte und jedenfalls als das früheste Datum der erhaltenen Werke dieses Künstlers anzusehen sein wird.

¹⁾ III. Folge Heft 22, Jahrg. 1895 S. 335 f. Dort auch 4 Tafeln.

Der Umstand nun, daß die Mehrzahl dieser letzteren aus Bozen und Umgebung (Pinzon, Tramin) stammt, veranlaßten mich zu der weiteren Vermutung, daß der Urheber derselben ein Schüler Pachers gewesen sei, welcher sich in Bozen in seiner Werkstatt ausgebildet und nach seinem Tode dort ganz niedergelassen habe. Im Anschluß an die hier kurz zusammengefaßten Ergebnisse meiner früheren Untersuchung über diesen Meister und seine Werke, glaube ich nun im Folgenden einige weitere Werke desselben bezeichnen und zugleich, wenn sich meine Vermutungen als richtig erweisen, dessen Herkunft und Namen angeben zu können.

Herr Konservator Prof. Graus in Graz hatte vor einiger Zeit die Güte, mir eine Photographie von der Mittelgruppe des Flügelaltars in Heiligenblut in Kärnten zu schicken, an der mir sofort manche stilistische Übereinstimmung mit dem Altar in der Franziskanerkirche zu Bozen auffiel. Besonders gilt dies von beiden Madonnenköpfen mit dem feinen, kindlich lieblichen Ausdruck in dem rundlichen Gesicht mit breiter Stirn, kleinem Mund und Näschen und rundlich vortretendem Kinn. Aber auch die rundbogige Umrahmung beider Schnitzgruppen, sowie die durchbrochenen Ranken mit kleinen Figuren der Vorfahren Christi, welche die Hohlkehlen des Rahmens hier wie dort ausfüllen, weisen immerhin, trotz mancher Verschiedenheiten im Einzelnen, eine bemerkenswerte Verwandtschaft unter einander auf. Die Figur des hl. Vincentius im Diakongewand, links von der Hauptgruppe am Heiligenbluter Altar zeigt sowohl in ihrer Haltung mit dem sanftgeneigten, von einem lockigen Haarkranz umgebenen Kopfe, wie in der Art, wie der Heilige das Obergewand aufrafft, manches Verwandte mit dem H. Stephan im Altarschreine von Pinzon, sowie auch mit einer feinen Figur desselben Heiligen im Ferdinandeum (Fig. 9), der gleichfalls von demselben Meister herrühren dürfte. Daß die Schnitzgruppe in Heiligenblut jedoch einer spätern Zeit angehört, als diejenige in der Franziskanerkirche zu Bozen und die anderen von mir diesem Meister zugeschriebenen Altäre, dies ergibt sich aus dem stärkeren Hervortreten gerundeter Falten-

motive in Heiligenblut (die aber auch schon an den andern Altären vorkommen), sowie auch aus dem in besonders spielender Weise sich brechenden, durchstoßenden und schweifenden Maßwerk des Baldachins. — In der Tat ist ja der Altar in Heiligenblut laut Inschrift auf der Rückseite erst im Jahre 1520 vollendet worden. (Fig. 1, 2 und 3.)

Eine erfreuliche Bestätigung meiner anfangs freilich nur nach Photographien gewonnenen Überzeugung von der Zugehörigkeit des Heiligenbluter Schnitzaltars zu jener Gruppe von Holzskulpturen, welche ich einem in Bozen niedergelassenen Pacherschüler zuschrieb, fand ich nun in dem Aufsatz des Konservator Graus „Heiligenblut in Kärnten und sein Hochaltar“, (Kirchenschmuck 1902. XXXIII. Jahrg. Nr. 6 p. 85 f.) wo er unter Anderm schreibt: „An den Altären zu St. Wolfgang, Pinzon, Tramin (jetzt im Nationalmuseum zu München), der Franziskanerkirche zu Bozen, geht so manches nahe mit unserem in Heiligenblut zusammen. Recht auffallend ist die Ähnlichkeit des letzteren mit dem Weihnachtsaltare der Franziskaner zu Bozen in Hinsicht auf den Rankenbogen mit seinen eingefügten kletternden Männchen . . .“¹⁾.

Mein auf die genannte Weise gewonnenes, erfreulicherweise mit demjenigen des Konservators Graus übereinstimmendes Urteil über den wahrscheinlichen Urheber des fraglichen Schnitzbildes konnte ich bei einer nachträglichen neuerlichen Besichtigung des Altares selbst aber nicht nur bestätigt finden, sondern es ergab sich mir auch die naheliegende Tatsache, daß die vier Schnitzreliefs aus dem Leben Marias, welche die Innenseiten der Innenflügel bedecken, ebenfalls aus derselben südtirolischen Werkstatt hervorgegangen seien, wenn auch Gesellenhände an der Ausführung derselben mitbeteiligt gewesen sein dürften.

¹⁾ Dieses ornamentale Motiv kommt auch schon an der Einrahmung des Schreines und Sarges des Altars in St. Wolfgang vor, wo aber die Figuren noch mehr unmittelbar von Michael Pachers Stil, z. B. in der Gewandung beeinflusst sind und also nicht als Arbeiten unseres Meisters angesehen werden können.

Aber nicht genug, daß also die Schnitzbilder dieses Altars wohl mit Recht als ein späteres Werk des Meisters anzusehen sind, welcher die Schnitzbilder am Traminer Altar in München, am Pinzoner und Bozner Altar hergestellt hat, sondern auch der Name dieses Meisters dürfte vielleicht durch die an der Rückseite des Heiligenbluter Altars befindliche Inschrift bekannt geworden sein.

Wie nämlich schon Dr. v. Jaksch in der Zeitschrift „Carintia“ (Jahrg. 1898 S. 106) darauf hingewiesen hat, ist diese bekannte Inschrift¹⁾ früher unrichtig gelesen worden, indem es darin nicht „Wolfgang Haller“ sondern „Wolfgang Maller“ heißt. Den untrüglichen Nachweis für die Richtigkeit dieser neuen Lesart hat Konservator Graus in seinem oben angeführten Aufsatz beigebracht, indem er demselben eine autotypische Abbildung nach einer von ihm hergestellten photographischen Aufnahme dieser Inschrift beifügte, auf welcher sich noch deutlich der nur etwas verwischte erste Bogenstrich des gothischen M erkennen läßt, welches genau mit dem M der Jahreszahl übereinstimmt. Dank der Güte des Herrn Konservator Graus sind wir in der Lage, hier diese autotypische Wiedergabe der Inschrift mitzuteilen. (Fig. 3.)

Genannter Herr knüpft an seine gewiß unwiderlegbare Begründung der neuen Lesart die weitere entsprechende Vermutung an, daß der „Wolfgang Maller“ der Inschrift eine Person mit dem „Wolfgang Maller“ (auch „Wolfgang Asslinger“ genannt) gewesen sein dürfte, welcher von 1517 bis 1531 in Bozner Urkunden vorkommt²⁾, sowie daß der Name Asslinger vielleicht auf Assling im Pustertal als seine Heimat hinweisen dürfte.

Graus läßt es jedoch unentschieden, welche Teile der künstlerischen Ausschmückung dieses Flügelaltars, welche unzweifelhaft von mehreren Händen herrührt, dem Meister Wolfgang

¹⁾ Dieselbe lautet: „Andere jar andre war. Schpricht Wolfgang Maller etc. der hat das Werch volendt Anno domini MCCCCXX Jar.“

²⁾ Vgl. C. Fischnaler. Zeitschrift d. Ferdinandeums 1899 p. 284, 285.

zuzuschreiben seien. Der Umstand freilich, daß die Inschrift sich auf der Rückseite des Altars sich befindet, „wie im Zusammenhang mit den schwachen Malfiguren daselbst“¹⁾, könnte allerdings zunächst zur Annahme führen, daß der Maler dieser schwachen Figuren sich als „Vollender“ des Altars genannt habe und daß demnach weder die Schnitzbilder, noch die Gemälde der Flügel, die alle besser sind als diese Gemälde auf der Rückseite, von jenem Wolfgang herrühren würden.

In der Tat dürfte darüber kein Zweifel sein, daß die Inschrift von derselben Gesellenhand aufgetragen worden sei, von welcher die ganz handwerksmäßigen, rohen, stark verzeichneten Gestalten des Petrus, des H. Stephan und des H. Briccius an der Rückseite des Schreines gemalt wurden, indem die über denselben befindlichen Namensinschriften genau dieselbe Form und denselben Ductus der gothischen Buchstaben zeigen, wie die unmittelbar darunter befindliche Inschrift, welche den Künstlernamen und die Zeit der Vollendung des Altares angibt. Sollte also diese letztere sich wirklich auf den Urheber der weniger als mittelmäßigen Figuren darüber beziehen, so würde dieselbe für die Kunstgeschichte ziemlich wertlos und jede weitere daran geknüpfte Schlußfolgerung überflüssig sein.

Allein es hat doch wenig innere Wahrscheinlichkeit für sich, daß gerade der schwächste Geselle, der am Altar mit Hand anlegte, es habe wagen dürfen, sich als Vollender des Altars zu nennen, während die anderen daran beteiligten tüchtigen Meister, Schnitzer wie Maler, sich hätten todt schweigen lassen. Sollte es nicht wahrscheinlicher sein, daß vielmehr der Hauptmeister des Altares, der ihn in Auftrag bekommen hatte, seinen Namen als Vollender desselben setzen ließ, wenn er auch die Ausführung der Inschrift demselben Gesellen überließ, der die dem Anblick entzogene Rückseite des Kastens schlecht und recht anmalte, damit sie nicht das rohe Holz zeigte?

Diesen höchst wahrscheinlichen Sachverhalt vorausgesetzt, ergibt sich nun aber, in Folge anderer Umstände, die notwen-

¹⁾ Graus an angeg. Stelle S. 94.

dige Folgerung, daß wir in Meister Wolfgang den Urheber der Schnitzbildgruppe im Schrein zu erblicken haben, aus dessen Werkstatt auch die übrigen Schnitzbilder hervorgingen.

Dieser Sachverhalt liegt auch um so näher, als die Schnitzgruppe im Schrein der ganzen Idee und Bestimmung der Flügelaltäre gemäß als das Hauptstück und auch als der geistige Mittelpunkt des ganzen Altars, als das heilige Mysterium anzusehen ist, zu dessen Schutz und Verschluß die Flügel bestimmt sind, welche nur an hohen Festtagen geöffnet wurden.

Daß sich nun der Meister dieses in Holzsukulptur ausgeführten Hauptwerkes auf der Inschrift als Maler bezeichnen ließ, darf nicht Wunder nehmen, da sich zahlreiche Beispiele dafür anführen lassen, daß damals die Maler zugleich auch Bildschnitzer waren¹⁾, was um so näher lag, als die Schnitzbilder der Altäre jener Zeit ja zugleich auch kunstvoll auf Kreide oder Gypsgrund bemalt und vergoldet wurden und als die Maler auch in vielen Fällen die Zeichnungen für plastische Arbeiten lieferten, auch wenn sie sie selbst nicht ausführten²⁾. Auch könnte auf unserer Inschrift das „etc.“ darauf hindeuten, daß Meister Wolfgang eben nicht bloß „Maller“ war.

Im vorliegenden Falle aber werden wir deshalb mit Notwendigkeit darauf hingewiesen, daß Maler Wolfgang der Urheber der Schnitzbilder war, weil für sämtliche Gemälde der Flügel sich andere Meister nachweisen lassen, deren Namen uns bekannt sind, wenn auch ihr Anteil an diesem Altare bisher teils nur unbestimmt, teils gar nicht bekannt war.

Hier ist es zunächst am Platze eine merkwürdige Stelle anzuführen, welche sich in einer handschriftlichen Beschreibung befindet, die der Pfarrer von Sagritz G. A. Aicher v. Aichenegg (1720—38) von der ihm untergestellten Kirche von Heiligen-

¹⁾ Außer von Michael Pacher wissen wir dies auch von Bozner Künstlern damaliger Zeit, wie Sylvester Müller, Nikolaus Pollack etc. Vgl. Fischnalers oben citirten Aufsatz p. 303 f.

²⁾ So z. B. für die Erzfiguren des Grabmonumentes Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck.

blut gab ¹⁾. Sie lautet: „Anstatt der Blindflügel sind bei diesem Altar in flachen, mit Leisten eingefassten Tafeln schön flach geschnittene Geheimnisse entworfen und wenn die zwei Tafeln zugemacht werden, als in Advent und Fastenzeit, wird der Altar geschlossen, alsdann erzeigen sich bei den Seiten zwei Tafeln, darinnen die allerschönsten Figuren von einem vornehmen Künstler Namens Simon Mareigl zu Dässten (Taisten) im Gericht Welsberg entworfen.“

Diese Nachricht, welche mir einen durchaus glaubwürdigen Eindruck machte und von dem genannten Pfarrer aus alten Kirchenrechnungen entnommen zu sein schien, trug nicht wenig zu meinem Entschlusse bei, den Heiligenbluter Altar neuerdings in Augenschein zu nehmen, da ich ohnehin beabsichtigte, über den Maler Simon von Taisten, dessen Fresken im Schloß Bruck bei Lienz schon vor 10 Jahren mein Interesse in hohem Grade erweckt hatten ²⁾, neue Forschungen vorzunehmen.

Daß er nebenbei noch den Namen „Mareigl“ geführt haben sollte, war mir zwar neu, da er in den Urkunden über ihn sonst nie vorkommt, aber nicht weiter auffällig.

Obwohl nach dem Wortlaute die angeführte Stelle sich zunächst nur „auf die Bilder an den Seiten, welche sich zeigen, sobald beide Flügel des Altars geschlossen werden“ ³⁾ zu beziehen schien und ich auch in meinen „Wanderungen“ einen Stilunterschied zwischen diesen Malereien und denen der Innenseiten der Außenflügel und den Außenseiten der Innenflügel festgestellt hatte, so nahm ich mir doch vor, bei der abermaligen Besichtigung des Altars ganz voraussetzungslos zu prüfen, 1. ob die von jener Schriftstelle bezeichneten Gemälde der Außenseiten der Außenflügel, (Marter und Tod des h. Vinzenz, Johannes' Bergpredigt und Taufe Christi) sich stilistisch

¹⁾ Zuerst veröffentlicht von Prof. Hann in der Carinthia Jahrg. 1900 p. 90, dann wiederholt von Konservator Graus im oben zitierten Aufsatz.

²⁾ Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck, Wagner 1883.

³⁾ Hann Carinthia 1900, p. 90.

wirklich als Werke des Simon von Taisten bewährten und 2. ob nicht vielleicht auch die übrigen Malereien der Altarflügel ihm zuzuweisen seien.

Für die Entscheidung dieser Frage hatte ich mich besser vorbereiten können, als ich anfangs hoffte, indem ich nicht bloß die Fresken im Schloß Bruck zu diesem Zweck vorher mir noch einmal genau angesehen, sondern auch das Glück gehabt hatte, in Obermauern in Virgen die Mehrzahl der dortigen Fresken dem genannten Simon mit Sicherheit zuweisen zu können ¹⁾.

Als ich nun in Heiligenblut die Gemälde, von der Rückseite anfangend, untersuchte, fand ich zunächst meine frühere Angabe, sowie die entsprechenden Ansichten anderer Kunstschriftsteller zweifellos bestätigt, daß die oberen Heiligenfiguren an der Rückseite des Schreines von einem ganz handwerksmäßigen Malergesellen ausgeführt seien und nichts mit den übrigen Malereien zu tun haben. Dagegen glaubte ich, soweit es wegen des vorgestellten und angenagelten alten Holzschreines möglich war, wahrzunehmen, daß das Bild der heiligen Sippe, an der Rückseite des Sarges oder Sockels, in der Tat ein Werk des Simon von Taisten sein dürfte, obwohl es in jener Schriftstelle nicht erwähnt wird. Ich konnte nur Teile von einzelnen Figuren und ein paar Köpfe sehen, die aber durch die charakteristischen großen, vollen Augen, einzelne keck vorspringende Profile, sowie den auf pacherischer Grundlage schon freier behandelten Faltenwurf dem Stile jenes Meisters entsprechen.

¹⁾ Es sind dies die Fresken an der ersten und zweiten Nordwand des Presbyteriums mit Szenen aus dem Marienleben, ferner an der schrägen Nordostwand der Chornische mit Madonna als Schirmerin gegen die Pest, sodann an der Südwand des Presbyteriums (Marias Tod, Himmelfahrt und Krönung), endlich das Fresco an der dritten Nordwand des Presbyteriums (Darstellung eines Tabernakels mit Eccehomo etc.). Diese Fresken stimmen in einigen ihrer Kompositionen, ebenso wie im ganzen Stil, fast genau mit denen im Schloß Bruck überein. Die Fresken an der 2. u. 3. Nordwand des Langhauses, mit Szenen aus der Passion, sind Werke eines Brixner Malers aus Sunters Werkstatt.

Die Gemälde der Außenseiten der äußeren Flügel sind leider sehr verblaßt und zum Teil abgeschabt. Ich will mich hier nicht auf eine eingehende Schilderung derselben einlassen, die ich an anderer Stelle geben werde und will nur die Ergebnisse meiner Untersuchung kurz andeuten.

Diese Gemälde zeigen in der Tat jenen auf pacherischer Grundlage, aber unter italienischen Einflüssen, mehr ins Breite und Dekorative gehenden Stil, wie ihn Simon von Taistens Fresken zeigen.

Der perspektivisch verkürzte Leichnam des h. Vinzenz, ebenso wie die perspektivischen Treppen und Palastszenerien (allerdings schon im Renaissancestil) auf diesem Bild zeigen deutlich noch pacherische Nachwirkung; auch die Drastik der Gestikulationen und Mienen, die jedoch etwas ins derbe übertrieben ist, sowie wir es auch auf anderen Gemälden aus Pachers Werkstatt finden.

Andererseits finden wir hier den breiteren Faltenwurf, (wenn auch hie und da noch mit knittrigen Nachklängen vermischt) die Renaissancekostüme, gewisse breite Gesichtsbildungen, stark vorspringende Gesichtsprofile, griesgrämliche Greisenköpfe, große volle Pupillen, wie sie uns von Simons Fresken her bekannt sind. Doch ist nicht zu leugnen, daß der dekorativ ins Breite, auch Flüchtige gehende Zug dieses Meisters hier stellenweise noch stärker hervortritt (so z. B. in den schwammigen Gliedmaßen des an den Armen aufgehängten h. Vitus, der mit Keulen geprügelt wird, sowie auch an dem getauften Christus) als auf den Fresken in Bruck und Obermauern, so daß in Heiligenblut auch starke Gesellenbeihilfe anzunehmen ist, wie ja auch die oben angeführte Nachricht andeutet, wo es heißt, daß die „allerschönsten“ Figuren vom Meister seien. Welche dies seien, soll hier nicht erörtert werden. — Genug, daß der Sachbefund mit dieser Nachricht vollkommen übereinstimmt.

Indem ich nun auf die Betrachtung der übrigen Gemälde, auf den Innenseiten der Außenflügel (links oben die vier Evangelisten, unten die vier Kirchenväter, rechts oben vier männliche Märtyrer, unten S. Barbara, Anna Selb-

ritt, S. Dorothea und S. Ursula), sowie auf den Außenseiten der Innenflügel (Geburt Marias, Heimsuchung, Verkündigung und Darbringung) übergang, ergab sich mir als erste Wahrnehmung das tiefe, ernste, ruhige und doch kraftvolle, wohlgestimmte Kolorit aller dieser Gemälde, im Gegensatz zu dem (allerdings beschädigten) mehr lichten und bunten Kolorit der Außenseiten der Außenflügel. Ich gewann sofort den Eindruck, daß alle jene Gemälde von einem Meister sein müssen, der zwar in seiner bedingten Abhängigkeit von Michael Pacher und in seinem ausgesprochenen Renaissancecharakter gewisse gemeinsame Züge mit Simon von Taisten habe, ihn aber an Ernst und Sorgfalt der Durchführung, an Kraft der Plastik und Raumvertiefung, an stimmungsvoller Behandlung des Kolorits und des Helldunkels, sowie an ernster Ruhe und Mäßigung im Ausdruck entschieden übertreffe.

Je mehr ich mich in das Studium der einzelnen Formen, Motive, Wirkungen vertiefte, desto bekannter kam mir dieser Stil vor, bis sich mir erst schüchtern die Vermutung, dann immer bestimmter die Überzeugung aufdrängte, daß Niemand anderer als der sogenannte Meister M. R. der Urheber dieser Gemälde sein könne. Zwar stand mir zur Vergleichung nur die Erinnerung zu Diensten, aber da ich mit meinem Meister M. R. ziemlich vertraut bin, indem es mir schon früher gelungen war, auf Grund der mit seinen Initialen bezeichneten Gemälde in der Schleißheimer Galerie, verschiedene Werke seiner Hand, im Stift Wilten und in der Waldauf'schen Kapelle in Hall aufzufinden¹⁾, so dürfte ich mich auch nicht täuschen, indem ich die Heiligenbluter Gemälde ihm jetzt zuweise.

Eine eingehendere Beweisführung für meine Entdeckung werde ich ebenfalls an anderer Stelle, mit Hilfe photographischer Aufnahmen, folgen lassen. Um deren Hauptmomente nur kurz anzudeuten wird sie sich auf das Kolorit, auf die Trachten der Gewänder und ihren Wurf, die durchsichtige Behandlung

¹⁾ Die Brixner Malerschulen und ihr Verhältnis zu M. Pacher. Innsbruck, Wagner 1891. S. 75 ff. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Ferd. 1891.)

dünnen Schleier, die Typen, insbesondere der Frauen, mit ihren geneigten, hochstirnigen, etwas mürrischen Gesichtern; auf die ruhigen, ernsten, wuchtigen Bewegungen der Gestalten, auf die meisterhafte Verwendung der Farben und Lichtkontraste zur plastischen Herausarbeitung der Figuren, auf die damit in Verbindung stehenden kühnen perspektivischen Verkürzungen und Verschneidungen der Köpfe und Gestalten, sowie die vorzügliche Behandlung der Architektur und der Raumvertiefung durch die Mittel der Linear- und Luftperspektive und des Hell-dunkels beziehen. Wie in seinen anderen Gemälden, besonders in denen zu Schleißheim vom Jahre 1502, so erweist sich der Meister M. R. eben auch hier als einer der bedeutendsten Nachfolger Pachers, der sich dessen perspektivische Raumbehandlung und Plastik der Darstellung mit Glück zu eigen machte und mit den Architekturformen, den Trachten, dem Gewandwurf und dem breiteren, malerischen Vortrag der Renaissance harmonisch verschmolz. Die Gemälde in Heiligenblut bezeichnen die reifste Stufe seiner Kunst, die uns bisher bekannt geworden, wo er die malerische Richtung seines Stiles am weitesten ausgebildet hat und zwar nicht ganz auf das Gold, aber doch auf die Verwendung von Brokatgewändern und Brokatluft bereits verzichtet hat.

Nachdem ich also nach genauer Prüfung der Gemälde sie mit voller Überzeugung dem Meister M. R. zugewiesen hatte, fiel mir plötzlich der seltsame, angebliche zweite Name des Simon von Taisten in jener handschriftlichen Nachricht ein, welcher „Mareigl“ lautet. — Wie ein Blitz durchzuckte mich die Vermutung: Sollte jener Pfarrer aus dem 17. Jahrhundert sich nicht bei seiner Angabe über den Meister der Bilder des Heiligenbluter Altars, die sich offenbar auf irgend eine Urkunde stützte, in der Lesung oder Wiedergabe derselben, die er vielleicht nur aus dem Gedächtnis machte, getäuscht haben? Sollte in der betreffenden Rechnung nicht vielleicht von Simon von Taisten und Marx Reichlich die Rede gewesen sein und er diesen letzteren Namen schlecht gelesen und als Beinamen des Simon aufgefaßt haben? Wie leicht konnte so aus Marx Reich-

lich: „Mareigl“ entstanden sein! Die Tatsache, daß die zuletzt genannten Gemälde sicher von Meister M. R. sind und daß dieser, wie sich aus verschiedenen Umständen ergibt, höchst wahrscheinlich mit Marx Reichlich zu identifizieren sei, gab nun auch meiner Vermutung über die Verballhornung seines Namens durch den Pfarrer Aicher von Aichenegg einen erhöhten Grad von Wahrscheinlichkeit ¹⁾. Sollte diese Annahme richtig sein (und mir scheint kein Zweifel daran möglich), so ist dadurch zugleich auch endgiltig bewiesen, daß der Meister M. R. in der Tat mit Marx Reichlich eine und dieselbe Person war ²⁾.

Erfreut über meine Entdeckung unterzog ich nun aber noch die bisherige Literatur über den Heiligenbluter Altar, so weit sie mir zugänglich war, einer Durchsicht, um mich zu überzeugen, ob nicht schon vor mir Jemand auf denselben Gedanken gekommen sei, wenn ich auch hierüber bisher nichts erfahren hatte. Ilg in seiner Besprechung des Altars (M. C. C. 1880. CXLII) erwähnt die Malereien desselben nur mit ein paar

¹⁾ Solche Verballhornungen von urkundlichen oder inschriftlichen Daten durch Chronikenschreiber oder Nachrichtensammler des 17. bis Anfang 19. Jahrhunderts kommen sehr häufig vor. So wurde in einer Notiz (Ferd. bibl. 1212 n. 11) das Gemälde im Innern der Kirche von Obermauern, welches laut Inschrift daselbst der Kappellan Paul Schweinacher vom Schloß Rabenstein 1435 malen ließ, einem „Christoph Maler von Lüenz (vielleicht Glurns!?) zugeschrieben, laut eines Berichtes des Herrn Joseph Hofmann, Pfarrer von Virgen vom Jahre 1834.“ Nun aber befindet sich bloß außen an der Südseite eine Inschrift, wo sich der Maler nennt und zwar unter einem Freskobild des h. Christoph. Die Inschrift heißt: „Das Gemel hat gemacht Sebastian Maller, Burger zu Lüenz. 1466.“ — Der Berichterstatter verwechselt also 1. den Malernamen mit dem dargestellten Heiligen. 2. Die äußere Inschrift mit der Inneren. 3. Die Fresken, unter welchen diese steht (Mariae Himmelfahrt und Krönung etc.), mit denen auf der andern Seite der Kirche, mit Passionsbildern.

²⁾ Nach einer Mitteilung des Konservators Graus im „Kirchenschmuck“, Jahrg. 1898 p. 133 hat im Jahre 1499 Marx Reilich (sic!) Maler und Bürger zu Salzburg für den Abt von S. Lambrecht in Steiermark „in s. Münster eine Tafel gefaßt, gemacht und gemalt“ etc.

kurzen Sätzen, ohne sich in eine Stilkritik derselben irgendwie einzulassen. Dagegen fand ich in einem Aufsatz des Professor Hann (Carinthia 1895 p. 21) über den Altar eine Beurteilung der in Frage stehenden Gemälde des Meisters M. R., in welcher er eine der meinen ähnliche Wahrnehmung bereits aussprach, obwohl noch befangen von der falschen Lesung der Inschrift auf der Rückseite des Altars, wonach ein vermeintlicher Wolfgang Haller den Altar hergestellt hätte, dem er auch die in Frage stehenden Gemälde zuschreibt. „Irre ich nicht“, so fährt er fort, „so hat das Gemälde am Heiligenbluter Flügelaltar, welches die Heimsuchung darstellt, Ähnlichkeit mit dem in der Galerie Schleißheim, welches Semper in seinem Buche über die Brixner Malerschulen beschreibt und das mit dem Monogramm M. R. signiert ist.“ Dieser Eindruck, den Prof. Hann, wie es scheint bloß auf Grund meiner Beschreibung der Gemälde des Meisters M. R. in Schleißheim und anderwärts, von der Stilverwandtschaft derselben mit den Gemälden in Heiligenblut erhielt, zeugt jedenfalls für seine gute Beobachtungsgabe; wenn mir nun auch durch seine Vermutung ein Teil meines Titels als Erstentdecker dieses Sachverhaltes vorweggenommen wurde, so freut es mich doch, daß meine von seinem, mir erst nachträglich bekannt gewordenen Aufsätze gänzlich unabhängige Wahrnehmung eine noch weitergehende Bestätigung seiner Vermutung darstellt und zugleich eine Bekräftigung in seinem Urteil findet.

Wir sind also zu dem Ergebnis gelangt:

1. Daß die Inschrift, wonach ein Maler Wolfgang den Altar 1520 vollendet hat, sich unmöglich auf die armseligen und rohen Malereien einer derben Gesellenhand an der Rückseite des Schreines beziehen kann.

2. Daß aber die Gemälde an den Außenseiten der Außenflügel, sowie an der Rückseite des Sockels aus der Werkstatt des Meisters Simon von Taisten stammen, welch' erstere ihm auch durch eine alte Nachricht zugeschrieben werden.

3. Daß dagegen die übrigen Gemälde der Flügel ein Werk des Meisters Marx Reichlich (Mareigl) sind.

4. Daß demnach für den Meister Wolfgang, der sich als Vollender des Altars bezeichnet, nur die Schnitzbilder im Schrein, an der Predella und an den Innenseiten der Innenflügel übrig bleiben.

5. Daß diese aber stilistisch mit den Werken jenes Bildschnitzers aus Pachere Schule übereinstimmen, von dem die Altäre von Tramin (München), Pinzon, Bozen etc. stammen.

6. Daß der Maler Wolfgang, der also vermutlich alle diese Schnitzaltäre schuf und nach der Herkunft der Mehrzahl derselben in Bozen ansässig gewesen zu sein scheint, mit dem Maler Wolfgang Asslinger identisch sein dürfte, welcher in Bozner Urkunden vorkommt und vermutlich von Assling im Pustertal gebürtig war.

Die Annahme, daß der in den Bozner Urkunden von 1517—31 erwähnte „Maler“ Wolfgang Asslinger mit dem „Wolfgang Maller“, welcher den Altar von Heiligenblut im Jahre 1520 vollendete eine und dieselbe Person sei und daß demnach auch die Altäre der Franziskanerkirche in Bozen, des Nationalmuseums in München, der Pfarrkirche in Pinzon und andere Werke vermöge ihrer stilistischen Übereinstimmung mit dem Heiligenbluter Altare dem Wolfgang Asslinger zuzuweisen seien, findet auch darin eine weitere Unterstützung, daß, wie ich schon früher eingehender nachzuweisen suchte, diese Schnitzwerke von einem unmittelbaren Schüler des Michael Pacher herrühren müssen, der sich in Bozen niedergelassen hatte, aus dessen Gebiet die Mehrzahl seiner bekannten Arbeiten herrührt. Wenn also der Name Asslinger nach einem damals häufig vorkommenden Brauch wirklich auf Assling im Pustertal als seine Heimat hinweist, was liegt näher, als daß er von dort seinem Meister Michael Pacher nach Bozen folgte, beziehungsweise, daß dieser seinen engern Landsmann nach Bozen kommen ließ, um ihn an seinen dortigen Arbeiten zu beschäftigen. Die Herkunft dieses Meisters aus dem Pustertal erklärt es denn auch um so leichter, daß er auch für Pfalzen bei Bruneck (von wo die Heiligenfigur im Ferdinandeum stammt¹⁾,

¹⁾ Ferd. Zeitschr. 1895 Tafel 5.

sowie für das dem Pustertal und zumal seinem Heimatsort benachbarte Heiligenblut Flügelaltäre in Auftrag erhielt.

An die bisher erwähnte Reihe von Werken dieses Bildschnitzers aus Pachers Schule, in dem wir also mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Wolfgang Asslinger vermuten dürfen, schließen sich noch einige andere an, deren stilistische Übereinstimmung mit jener Gruppe zum Teil so schlagend ist, daß ihre Zugehörigkeit dazu keinen Zweifel leidet, wenn dieselbe auch bisher nicht bekannt war.

Dahin gehört in allererster Linie jene anmutige, knieende und die Hände zum Gebet faltende Madonnenfigur aus Holz, aus Saltaus im Passeyrertal (Fig. 4), gegenwärtig im Besitz des Herrn Dr. A. Figdor in Wien, (Durchmesser 0.60, Höhe 1.12), welche auf der Ausstellung des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck im Jahre 1902 zu sehen war. (Katalog Nr. 83.) Sie bildet den Überrest einer Gruppe, welche die Anbetung des Kindes darstellte, das einst auf der abgebrochenen Schleppe des Gewandes der Madonna lag. Diese Figur, deren naiver Liebreiz und lebendige Wirkung durch die ziemlich wohlerhaltene alte Fassung erhöht wird, bildet sowohl in der ganzen Bewegung, in der Haltung der nach abwärts gefalteten Hände, in dem mädchenhaften, frommen Ausdruck des runden Gesichtes, wie besonders auch in der Behandlung der Haare, des Kopftuches und der Gewandung eine fast genaue Wiederholung der Madonna am Altar des Münchner Nationalmuseums (aus Tramin). Fast jede Falte an der im Gewand sich schön ausprägenden Brust, an den Ärmeln, wie besonders an dem an ihrer rechten Seite herabfallenden, an der linken Seite unter dem Arm emporgezogenen Mantel stimmt auf beiden Figuren überein. Dasselbe gilt von den horizontalen Falten des Kopftuches zu beiden Seiten des Halses. Da bei der Madonna des Herrn Dr. Figdor sowenig wie bei der in München von einer Kopie oder Werkstattarbeit die Rede sein kann, sondern beide vollgiltige und ebenbürtige Meisterwerke sind, so

gehören sie bei ihrer überraschenden Übereinstimmung auch einem und demselben Meister an ¹⁾).

Es ist noch zu bemerken, daß die Madonna Figdor ihre engste Verwandtschaft auch mit der Madonna am Bozner Altar im Typus sowohl, wie in der Gewandung, sowie ferner mit der Relieffigur einer Heiligen im Ferdinandeum offenbart ²⁾).

Im Besitz des Herrn Hans Schwarz in Wien befinden sich ferner noch die wohlerhaltenen Schnitzbilder aus dem Kasten eines tirolischen Weihnachtsaltars, bestehend in der Hochreliefgruppe der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten, sowie in den zwei auf eigenen Sockeln daneben stehenden Gestalten der h. Anna und Katharina. (Fig. 5 und 6.) Auch hier tritt die engste stilistische Verwandtschaft mit den übrigen Werken des Meisters Wolfgang Asslinger, wie wir ihn jetzt nennen wollen, deutlich hervor, wenn auch der Ausdruck der Madonna hier weniger glücklich ist, als auf den übrigen Werken und ihre mädchenhafte Unschuld einen Anflug von Dummheit angenommen hat. Auch die Engel und das Kind sind etwas unfertig im Ausdruck. Im Kopf des Josef erkennen wir denselben Typus, wie an dem auf dem Bozner Altar.

Die beiden weiblichen Heiligen zeigen eine für den Meister ungewöhnlich schlanke Körperbildung; an der heil. Katharina aber treffen wir wieder eine wesentliche Übereinstimmung der Hauptmotive wie der Einzelheiten des Faltenwurfes mit dem Relief einer Heiligen im Ferdinandeum, sowie mit dem der h. Barbara auf der Innenseite des rechten Flügels des Münchner

¹⁾ In seinem Bericht über die kunsthistorische Ausstellung in Innsbruck (Repert. für Kunstwissenschaft Jahrg. 1903 p. 30) schreibt Stiassny diese Madonna ebenfalls demselben Meister zu. Doch besitze ich die Priorität für diese Zuweisung, wie der Katalog der Ausstellung andeutet und wie es mir Herr Dr. Figdor aus Briefen an ihn im Herbst 1902 bezeugen kann. — Nach Stiassnys Angabe soll der zu dieser Geburt Christi gehörige Joseph sich in der Sammlung Thiem in S. Remo befinden.

²⁾ Ferdin, Zeitschr. 1895. Fig. 5.

Altare an. Auch der Kopf der heiligen Katharina zeigt eine unverkennbare Familienverwandtschaft mit denen der zuletzt genannten Heiligenreliefs.

Wenn demnach die Schnitzfiguren des Herrn Hans Schwarz auch nicht ganz eigenhändig vom Meister Wolfgang ausgeführt zu sein scheinen, so sind sie doch jedenfalls nach seinen Angaben und Vorzeichnungen in seiner Werkstatt entstanden ¹⁾.

Der Hochaltar in der Kirche der hh. Ingenuin und Albuin in Saubach, gegenüber Waidbruck, mit der Mittelgruppe der Krönung Marias (Fig. 7), zeigt ebenfalls, in der Ornamentik, wie in den Typen (besonders der knieenden Madonna) und im Faltenwurf einen engen Zusammenhang mit der Richtung des Meisters Wolfgang, ohne daß ich doch, besonders bloß auf Grund einer kleinen Photographie danach, über dieses Kunstwerk mich genauer äußern möchte, als daß es der Werkstatt oder Schule jenes Meisters nahestehen dürfte. — Dagegen kann wohl als einer der köstlichsten Überreste der Werke dieses Letztern das Holzrelief von vier einen Vorhang haltenden Engeln angesehen werden, welches sich im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet und das ebenfalls aus Bozen stammt. (Fig. 8.)

Daß diese Reliefgruppe nicht von Michael Pacher selbst herrührt, wie meist angenommen wird ²⁾, ergibt sich aus einer Vergleichung derselben mit ähnlichen Engelfiguren an den Schnitzgruppen des Grieser und S. Wolfgang Altars. Die Locken, wie die Gewandfalten der pacherischen Engel sind tiefer ausgebohrt und unterschnitten und nicht in so kleines, zierliches Detail aufgelöst wie am erstgenannten Relief. Auch

¹⁾ Stiassny a. c. Stelle spricht sie diesem Meister, als zu gering, ab. Wie er aber in den Frauentypen dieser Schnitzfiguren Anklänge an die Gemälde des Neustifter Meisters des h. Augustin finden kann, ist mir rätselhaft. Das Relief einer Geburt Christi (das Kind fehlt) im bayr. Nationalmuseum (Saal XII n. 9.) dürfte Stiassny, so weit mir die schlechte Beleuchtung ein Urteil gestattete, dieser Werkstatt mit Recht zuschreiben.

²⁾ Auch noch vom Schreiber dies in s. Aufsatz Ferd. Zeitschrift 1895, S. 340 Anm. 3.

zeigen die pacherischen Engel einen mehr ernstern, schwärmerischen oder unbewußt kindlichen Ausdruck, während die Engel im Ferdinandeum einen mehr hausbackenen und zugleich schalkhaft-koketten Ausdruck, allerdings von großem Reiz zeigen. Dagegen stimmen die Engel im Ferdinandeum sowohl in der technischen Behandlung wie im Ausdruck völlig mit denen überein, welche in der Mittelnische des Altars von Pinzon hinter der thronenden Madonna einen Vorhang emporhalten.

Ferd.-Zeitschr. 1903.

Fig. 1.

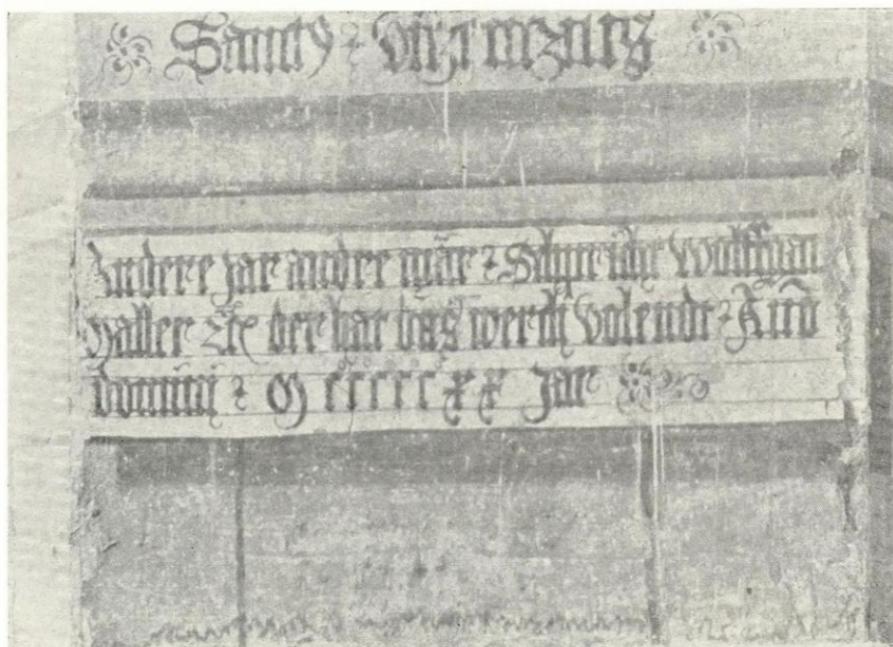


Flügelaltar in Heiligenblut.

Nach einer von Prof. J. Graus in Graz beigestellten Aufnahme.



Fig. 3.



Stammvater Jesse
und Inschrift der Rückseite des Flügelaltars in Heiligenblut.

Nach einer von Prof. J. Graus in Graz beigestellten Aufnahme



Madonnenfigur aus Saltaus.

Im Besitz des Herrn Dr. A. Figdor in Wien.



Weihnachtsaltar.

Im Besitz des Herrn Hans Schwarz in Wien.

Ferd.-Zeitschr. 1903.

Fig. 6.



Hl. Anna und Katharina.

Im Besitz des Herrn Hans Schwarz in Wien.

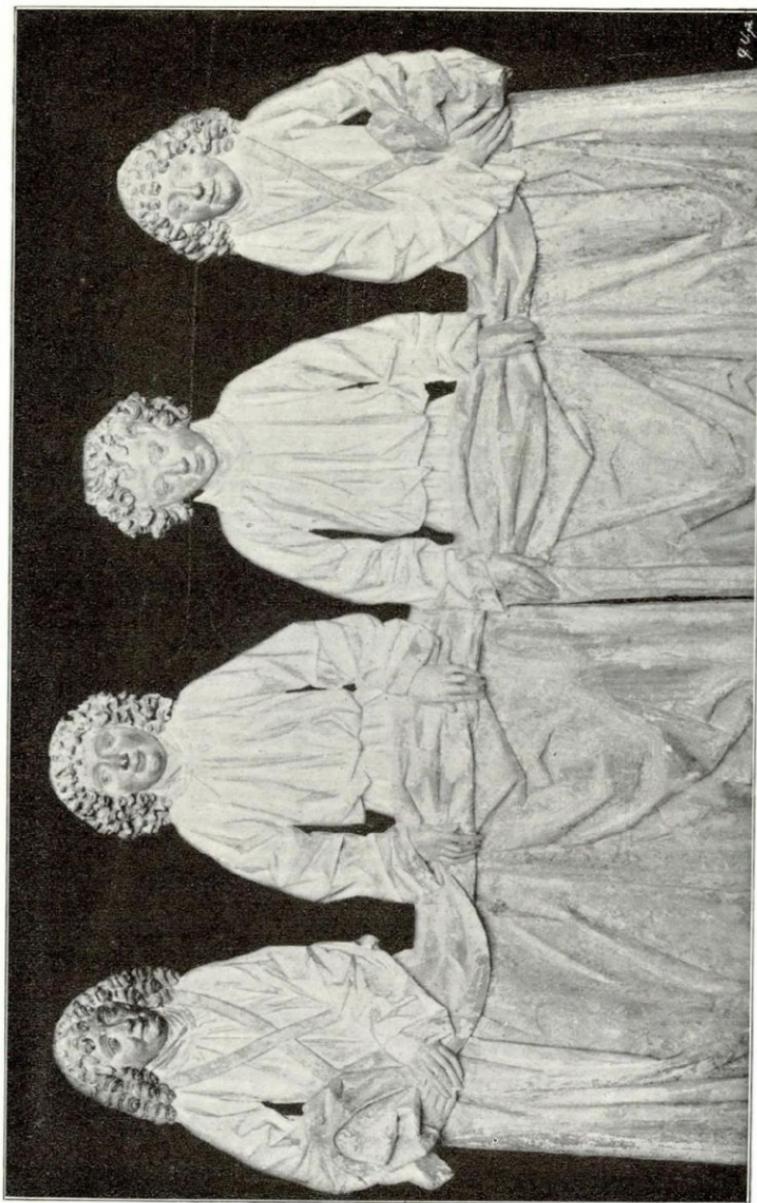
Ferd.-Zeitschr. 1903.

Fig. 7.



Altar in Saubach.

Nach einer von Prof. J. Graus in Graz beigeestellten Aufnahme.



Engel einen Vorhang haltend.

Im Ferdinandeum in Innsbruck.

Ferd.-Zeitschr. 1903.

Fig 9.



Hl. Stephan.

Im Ferdinandeum in Innsbruck.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1903

Band/Volume: [3_47](#)

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

Artikel/Article: [Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut \(mit 8 Tafeln\). 231-250](#)