

# Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400.

Eine Untersuchung ihrer Grundlagen und ihres  
Entwicklungsganges.

Von

Heinz Braune.

Mit 20 Tafeln.



## Inhalts-Verzeichnis.

---

	Seite
I. Bedeutung der Tiroler Kunst . . . . .	5
II. Romanische Wandmalerei in Südtirol . . . . .	7
III. Frühgotische Wandmalerei in Südtirol . . . . .	12
IV. Die Bozener Malerschule um 1400; allgemeine Bedingungen . . . . .	24
V. St. Martin in Kampill . . . . .	33
VI. St. Katharina im Tiersertal . . . . .	49
VII. Der Chor der Pfarrkirche zu Terlan . . . . .	67
VIII. St. Johann im Dorfe . . . . .	76
IX. St. Valentin bei Seis . . . . .	85
X. Stotzinger . . . . .	91
XI. St. Helena bei Deutschnofen . . . . .	103
XII. Schluß . . . . .	112

---



Dem Betrachter alter Tiroler Kunst bietet sich eine überraschende Fülle wertvollen und zum Teil noch ungesichteten Materials, die ihn, im Verein mit den Schwierigkeiten, die einem tieferen Eindringen aus dem Mangel an genügenden Photographien und den oft beschwerlichen Verkehrsverhältnissen erwachsen, dazu treiben (wird, seine Aufmerksamkeit zunächst auf ein Spezialgebiet zu richten. Eine zusammenfassende Darstellung auch nur eines größeren Teils, etwa der Tiroler Malerei während einer längeren Periode, ist heute noch kaum möglich.

Die vorliegende Studie hat sich darum auf ein kleines Feld: die kirchliche Wandmalerei Bozens um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert beschränken müssen.

---

## I.

### Bedeutung der Tiroler Kunst.

Die Bedeutung der alten Tiroler<sup>1)</sup> Kunst beruht vorzugsweise auf ihrem eigenen selbständigen Wert.

Erblickte man den Schwerpunkt der deutschen Malerei um 1400 bis vor Kurzem in der Malerei der mittelrheinischen Städte, besonders Kölns, so rückt er mit der zunehmenden Kenntnis der süddeutschen Lokalschulen immer mehr nach dem Gebirge

---

<sup>1)</sup> Fast durchgehends gebrauchen wir im Folgenden der Kürze halber „Tirol“ im Sinne von „Deutsch-Süd-Tirol“, d. h. der Gebiete um Bozen und Brixen.

zu. Man erkennt, daß Werke, wie der Altmühldorfer oder der Pähler Altar<sup>1)</sup> oder die Mettener Miniaturen<sup>2)</sup> an reiner Schönheit fast alles übertreffen, was gleichzeitig in Deutschland geschaffen worden ist; und die bisher noch so wenig berücksichtigte Kunst Tirols um 1400 stellt sich der gleichzeitigen bayrischen, wie jeder anderen Lokalkunst in Deutschland ebenbürtig zur Seite.

Obwohl sie vor Michael Pacher keinen Künstler von allgemeiner Bedeutung hervorgebracht hat, besitzt sie doch lange vor ihm vorzügliche Eigenschaften, die das eifrige Pflegen gediegenen Handwerkes immer zur Folge hat. Ihre Meister sind nicht groß in dem Sinne der gleichzeitigen freischaltenden und ihrer Persönlichkeit bewußten Künstler Italiens, und vor allem vielfach beengt; es fehlt ihnen durchwegs an der weiten, eine reiche Kultur umspannenden Bildung, aber sie übertreffen jene nicht selten an Tiefe und Reinheit der Empfindung und Lauterkeit des nach Ausdruck ringenden Gemüts. Sie erfreuen uns durch schlichte Wahrhaftigkeit und eine anspruchslose Tüchtigkeit und bleiben dadurch immer liebenswürdig und angenehm.

Ihr Charakter verrät deutlich ihre Abstammung aus einer durchaus unhöfischen Kultur, ihre Kunst ist grundverschieden von der, die etwa nördlich oder südlich der Alpen an den Höfen der Großen gepflegt wurde. Wir werden bei ihr nicht selten ähnlich berührt wie in den alten wohlhabenden Bürgerhäusern jener Gegenden, mit der gediegenen Ausstattung und dem einfachen Schmuck. Selbst den weniger bedeutenden Werken wohnt eine unaufdringliche Herzlichkeit inne, die das Geringe der Gabe vergessen läßt und uns stärker erfreuen kann, als bedeutendere Werke voll übertriebener Ansprüche.

Daneben verdient sie entwicklungsgeschichtliches Interesse um Michael Pachers willen. Eine

---

<sup>1)</sup> Kreuzigung in Altmühldorf, Bez. Rosenheim, Phot. Hanfstängel. Kreuzigung aus Schloß Pähl bei Weilheim im bayr. Nat.-Mus., Phot. Teufel.

<sup>2)</sup> Münchner Staats-Bibl. Clm 8201<sup>d</sup>, vgl. Riehl, Studien z. Gesch. d. bayr. Mal. im 49. Bd. d. Oberbayer. Arch. (Abbildgen.).

Untersuchung des Bodens, dem dieser persönlichste und an Wuchs gewaltigste deutsche Künstler vor Dürer entsprungen ist, wird von selbst gerechtfertigt. Auch hier, wie bei jeder Kunstblüte, beobachten wir, daß die Wurzeln einer großen Persönlichkeit in dem wohlgepflegten Boden einer handwerklich sicheren und künstlerisch fein empfindenden Schule liegen.

Endlich sind dieser Kunst durch die Lage Tirols so eigentümliche Bedingungen gegeben, wie sie kein anderes Kulturland in dem Maße besitzt. Von der Hauptverkehrsstraße zwischen Norden und Süden durchzogen, ist es der Schanplatz der mannigfaltigsten wechselseitigen Beeinflussungen deutscher und italienischer Kultur gewesen. Die Beobachtung des Aufeinandertreffens so starker nationaler Gegensätze macht es natürlich, daß wir einen Teil unserer Aufgabe auch darin erblicken, die Gegensätze und die Grenzlinie zwischen italienischer und germanischer Kunst näher zu bestimmen, resp. zu untersuchen, wieweit eine solche Bestimmung im Bereich der Möglichkeit liegt.

## II.

### Romanische Wandmalerei in Südtirol.

Die kirchliche Wandmalerei ist in Tirol seit alters gepflegt worden. Die eigenartigen Verhältnisse der gesamten Tiroler Kunst machen es notwendig, auf ihre frühesten Erscheinungen kurz einzugehen.

Aus dem Anfang des zweiten Jahrtausends sind uns so viele Reste erhalten, daß wir schon für diese Zeit auf eine ausgedehnte einheimische Kunsttätigkeit schließen dürfen. Jede romanische Kirche und Kapelle in Tirol scheint ehemals mit Wandmalereien ausgeschmückt worden zu sein; in den meisten lassen sich Spuren davon noch heute nachweisen; leidlich erhalten haben sie sich jedoch nur in wenigen Fällen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> K. Atz, Kunstgesch. v. Tirol und Vorarlberg, Boz. 1885. S. 212 ff.

Diese Ausübung der Malerei von einheimischen Künstlern in so früher Zeit ist uns von Wichtigkeit für die Erkenntnis der Entwicklung der Tiroler Kunst: sie weist darauf hin, daß diese in ihrer späteren Zeit nicht von fremden Anregungen zehren mußte, sondern nach einer eigenen Kunstpflege von mehreren Jahrhunderten eine genügende Grundlage zu selbständiger Entwicklung der einheimischen Überlieferungen und Entfaltung der eigenen Kräfte erworben hatte.

Wenn es erlaubt ist, von den vereinzelt Resten frühmittelalterlicher Kunst einigermaßen auf den Charakter der gesamten damaligen Malerei in Tirol zu schließen, so glauben wir schon hier in zwei von einander verschiedenen Richtungen die auch der späteren Zeit eigentümliche Mischung germanischer und romanischer Züge in ihr wahrnehmen zu können.

Je weiter zurück wir das künstlerische Produzieren verschiedener Länder verfolgen, desto mehr Ähnlichkeiten werden wir an ihnen entdecken, die in der Übereinstimmung der Vorbedingungen der christlichen Kunst ihre Begründung finden. Je jünger und primitiver eine Kunst ist, desto weniger entwickelt ist natürlich das Eigentümliche sowohl einzelner Persönlichkeiten, als auch ganzer Volksstämme<sup>1)</sup>.

Wir werden darum bei der Frage nach der Nationalität einer Kunst mehr auf die Unterscheidungsmerkmale als auf die Übereinstimmung mit anderen achten, die mehr aus den Zeitverhältnissen und der Parallelentwicklung der frühchristlichen Länder<sup>2)</sup> erklärt werden müssen.

Unter den frühesten Wandmalereien Tirols finden wir solche, deren Stil, weniger richtig als allgemein, italienisch-byzantinisch genannt wird, wie z. B. jene von Hocheppan<sup>3)</sup>. Aber dies kann bei der Bestimmung der Nationalität Südtirols nicht den Ausschlag geben: wir treffen das Gleiche auch häufig nördlich der Alpen an. Unzweifelhaft sind ja die Hauptanregungen

1) B. Riehl, Kunst an der Brennerstraße, Leipz. 1898 S. 149.

2) s. Riehl a. a. O., S. 195.

3) Mittlgn. d. Centr.-Comm. N. F. 22, S. 167 ff. (Abbildgen.). Ferner Mittlgn. d. C. C. N. F. 8, S. XXIV; Rep. 5, S. 113 ff. u. a.



der frühmittelalterlichen Kunst des gesamten Nordens aus dem Süden gekommen. Aber daneben macht sich doch deutlich ein spezifisch nordischer Charakter geltend, der sich von dem byzantinischen scharf unterscheidet. Und gerade dieses ist von größter Bedeutung.

Die byzantinischen Werke setzen uns darum ebensowenig in Erstaunen, als sie die Zugehörigkeit der damaligen Kunst des Landes zu Italien, d. h. zum romanischen Süden beweisen, dafern sich nur solche bemerken lassen, die zu jenen im deutlichen Widerspruch stehen. Allenthalben im Norden war zu Beginn des zweiten Jahrtausends eine künstlerische Selbständigkeit erwacht, die sich von dem Einfluß der byzantinischen Richtung frei zu machen trachtete. Daß sich nun auch in Tirol aus dieser Zeit Denkmäler finden, die zu den byzantinischen im Gegensatz stehen, und, wie jene von Taufers<sup>1)</sup>, rein nordischen Werken verwandt erscheinen, ist für die Frage nach der künstlerischen Zugehörigkeit des damaligen Südtirols entscheidend: es steht der zisalpinen Kultur näher als der transalpinen.

Die Gründe hiefür sind nicht nur in den politischen Zuständen zu suchen, die ja immer wieder nordische Elemente auf der Brennerstraße nach Süden führten und Tirol auch vielfach durch Beziehungen der Klöster und Bistümer<sup>2)</sup>, wie des Handels mit Deutschland verknüpften, sondern vor allem in der inneren Verwandtschaft und Stammeszugehörigkeit der Bevölkerung zu der des Nordens.

Sodann finden sich in Tirol auch Denkmäler mittelalterlicher Kunst, die zwar nicht als „byzantinisch“ bezeichnet werden

<sup>1)</sup> Mittlgn. d. C. C. N. F. 14, S. 37.

<sup>2)</sup> Über Besitzungen bayr. Klöster in der Nähe von Bozen s. „Der deutsche Anteil des Bistums Trient, Das Dekanat Bozen“ herausgegeben von K. Atz und Dr. P. Adelgott Schatz, Bozen 1903. S. 6 Anm. — Der Wiederaufbau der Stiftskirche von Innichen nach dem Brande von 1200 geschah durch Bischof Konrad von Tölz, der auch Propst von Innichen war. Vgl. Sepp, Kaspar Winzerer. 1887 S. IV. — Der linke Seitenaltar der Pfarrkirche von Burgeis im Vinschgau ist laut Inschrift eine Stiftung des Frater Mathias Vogt aus Kempten. U. a. B. m.

können, die aber vermöge einer tatsächlichen Verwandtschaft zur Veroneser Kunst als italienisch angesehen worden sind<sup>1)</sup>. Allein hierbei dürfen die eigenartigen Verhältnisse der frühen Kunst Veronas nicht übersehen werden: Verona mag ja in der Tat vor dem Aufblühen der Tiroler Städte für die Kunst des Landes eine bedeutende Stellung eingenommen haben<sup>2)</sup>; es mag erzieherisch und in hohem Maße auch stilbestimmend auf die Tiroler Meister gewirkt haben; nur dürfen diese Einwirkungen ihrem Charakter nach nicht ohne weiteres als italienische angesehen werden.

In Oberitalien bestand während des frühen Mittelalters keine rein italienische d. h. romanische, sondern die selbständige lombardische Kultur, in der neben den überwiegenden italienisch-byzantinischen Zügen auch vielfach germanische Elemente hervortraten, die durch die fortwährend erneuten Zuzüge vom Norden her durch Jahrhunderte weiter genährt wurden, ehe sie völlig im Italienischen untergingen. Die Lombardei ist das einzige Land des heutigen Italiens, dessen mittelalterliche Kunst der des Nordens nahe steht, wenn wir von direkten Übertragungen, wie bei Ravenna, absehen; und wiederum nicht deshalb, weil es infolge seiner Lage der wechselseitigen äußeren Beeinflussung am günstigsten gewesen wäre, sondern weil es mit ihm durch viele innere Bande der Stammesverwandtschaft verbunden gewesen ist. Noch heute lassen sich die Spuren davon in dem Dialekt der Lombardei<sup>3)</sup> erkennen, der eine Menge von Wörtern germanischen Ursprungs enthält; noch heute tragen die Bauernhöfe in der Umgebung von Padua und Vicenza mit ihren steilen Strohdächern teilweise nordischen Charakter, der sich noch reiner, selbst bis zum Beibehalten der Sprache, in den *sette comuni* und *tredecim comuni* erhalten hat.

<sup>1)</sup> Z. B. einige Reste an der äußeren Eingangswand der Kirche Maria im Schnee zu Obermauern im Virgental, oder im Saal eines zum Stift gehörigen Hauses in Innichen.

<sup>2)</sup> s. Riehl, a. a. O., S. 132.

<sup>3)</sup> Z. B. *bron* = brunnen, *smessor* = Messer etc.

In Verona treffen wir zu Beginn des zweiten Jahrtausends eine ganze Reihe von Denkmälern der Architektur und Plastik, die deutliche Parallelen zu nordischen Werken liefern. Wir erinnern an den plastischen Schmuck des Doms und des Hauptportals von S. Zeno sowie an die Bronzetüren der gleichen Kirche, die viel eher mit den Augsburger oder Hildesheimer Türen als mit irgend einer Plastik Italiens zusammengestellt werden können. Diese germanischen Züge sind von besonderer Bedeutung für Tirol, das sich eben nicht nur im Norden mit germanischer Kultur berührte, sondern auch im Süden mit verwandten Stämmen zusammenstieß, von denen dem Lande Einflüsse zugeführt wurden, die seiner Natur nicht so fremd waren, wie es rein italienische gewesen wären.

In dieser Mittelstellung der Lombardei und ihrer starken Durchsetzung mit germanischem Blute finden wir auch den Schlüssel zum Verständnis des auffallenden Gegensatzes, in dem sich die oberitalienische Kunst während des Mittelalters und selbst bis in die Renaissance hinein zu der Kunst des übrigen Italien befand. Noch Mantegna mutet uns ja nicht völlig als Italiener an, in dem Sinne wie die Künstler Toskanas oder Umbriens; ein Tropfen Blutes nordischer Vorfahren schlägt in ihm wieder durch; seine Werke berühren uns, als ob versteckt zwischen ihnen und uns noch Fäden einer engeren Zusammengehörigkeit hin und wieder liefen.

Dennoch ist im Ganzen die Italienisierung des Landes schon lange vor ihm vollendet. Die lombardische Eigenart verliert sich immer mehr und geht in dem stärkeren Blute der Italiener unter. Die Grenze, die im ersten Jahrtausend das Bajuwarenreich von dem der Langobarden etwa bei Tramin oder Mezzolombardo trennte<sup>1)</sup>, wird allmählich die Grenze zwischen Deutsch und Welsch, und bleibt es bis auf unsere Tage. Der Haß, dem alles Nordische durch die Jahrhunderte gleichmäßig bei der Urbevölkerung begegnet ist, suchte mit aller Kraft, wenn auch unbewußt, auszurotten, was von den Ein-

---

<sup>1)</sup> s. Atz a. a. O., S. 38 Anm. 2.

dringlingen noch geblieben war. Mit den politischen Veränderungen, die das 14. Jahrhundert brachte, und dem Auftreten Giotto's festigt sich das Italienische mehr und mehr, und schon in Altichiero steht ein Meister vor uns, vor dessen Fresken wir uns nur mit Mühe erinnern würden, daß auch in ihm germanisches Blut geflossen ist, wenn es uns nicht sein Name so nachdrücklich sagte<sup>1)</sup>.

Diese verschlungenen Fäden zwischen der ältesten Tiroler Kunst und der der Nachbarländer zu entwirren und einzeln bloßzulegen, ist bei der geringen Menge des Übriggebliebenen heute nicht mehr möglich. Nur ganz allgemein, aber dennoch deutlich glauben wir in ihr die Gegensätze germanischer und italienischer Elemente zu erkennen und auf ihre innere Zugehörigkeit zum Norden schließen zu dürfen.

Ein Zentrum für die Kunsttätigkeit dieser Epoche läßt sich nicht feststellen; die Werke beider Richtungen sind über das ganze Land verteilt. Ausführliche Untersuchungen über einige von ihnen hat Dahlke im Repertorium veröffentlicht<sup>2)</sup>.

### III.

#### Frühgotische Wandmalerei in Südtirol.

In der folgenden Zeit der beginnenden Gotik verliert Verona zunächst immer mehr für Tirol an Bedeutung, die erst später infolge der ungeheuren Überlegenheit der Kunst Giotto's über alle zeitgenössische Malerei vorübergehend wieder zunimmt.

Zwei deutlich erkennbare Ursachen mögen dieses Nachlassen bewirkt haben: die fortschreitende und nahezu vollkommene Italienisierung Veronas und der Lombardei bis in die Alpen hinein und die damit wachsende Verschärfung der Gegensätze; sodann der wirtschaftliche Aufschwung der Tiroler Städte<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Altichiero = Aldiger.

<sup>2)</sup> Rep. V, VI, IX.

<sup>3)</sup> Dahlke, Rep. VIII, M. Pacher.

Beides schreitet zugleich vorwärts und befördert in gleicher Weise die Selbständigkeit der Tiroler Kunst.

Die Entwicklung des gotischen Stils fällt in Tirol in die Zeit von 1300—1500. Zu Ende des 14. Jahrhunderts erreicht er in der Malerei eine erste Blüte in der festgeschlossenen Gruppe der Bozener Fresken, deren Schilderung die Hauptaufgabe dieser Arbeit ist.

Das 14. Jahrhundert ist das Jahrhundert Giotto's. Wir werden uns darüber auseinanderzusetzen haben, wieweit seine Wirkungen sich auf Tirol erstreckt haben. Nach der Überwindung des byzantinischen Stils ist der Giotto's und seiner Schule in der Malerei der erste, der vermöge seiner Kraft erweiterte Bedeutung und Befruchtungsfähigkeit besaß. Obwohl sein Auftreten in Oberitalien gleich in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts fällt, dürfen wir nicht von vornherein eine Einwirkung seiner Kunst auf Tirol in so früher Zeit vermuten. Da die Veroneser Kunst für Tirol in erster Linie in Betracht zu ziehen ist, fragt es sich zunächst, ob Giotto auf diese so rasch Einfluß gewonnen hat, oder ob sie zunächst noch ein anderes Gepräge getragen hat.

Von der Malerei Veronas vor Altichiero ist wenig bekannt. Seine Tätigkeit fällt in die 70er Jahre und steht bereits offenkundig unter dem Zeichen Giotto's. Dennoch ist er nicht völlig aus diesem heraus zu erklären; in ihm vermischt sich der Stil Giotto's mit Zügen, deren Ursprung bisher im Dunkeln lag. Man muß ihn in der wenig durchforschten vorgiotto'sken Malerei Veronas suchen.

Wir wissen aus Urkunden, daß die Wandmalerei in Verona schon unter den Staufem eifrig gepflegt worden ist; Schubring<sup>1)</sup> führt einige Belege dafür an. Haben sich aus der romanischen Zeit nicht unbedeutende Reste in den Kirchen erhalten, so fehlte es bisher an Werken, die uns die Übergangszeit bis zum Siege des giotto'sken Stils, d. h. bis Altichiero vergegenwärtigen konnten. Gerade diese Zeit, die erste Hälfte des Trecento, ist

<sup>1)</sup> Schubring, Altichiero und seine Schule, S. 9.

besonders reich an Aufträgen gewesen und zwar, wie berichtet wird, für Profanmalerei<sup>1)</sup>. Schubring fügt hinzu, daß sich hiervon leider nichts erhalten habe. Dieser Mangel wäre für uns um so fühlbarer, als ja gerade die Werke dieser Zeit uns Aufschlüsse über das Verhältnis der frühgotischen Malerei Tirols zu der Veronas geben müßten.

Tatsächlich befinden sich jedoch sowohl in Verona selbst als in seiner Umgebung Fresken, die diese Lücke wenigstens zum Teil auszufüllen vermögen und uns eine Vorstellung von der Veroneser Malerei vor Altichiero verschaffen können. Es sind dies an erster Stelle die Fresken von Castelbarco<sup>2)</sup> bei Avio in Tirol, auf die vor Kurzem anlässlich des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck durch die Kopien von Siber die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Da sie bisher nur wenig berücksichtigt worden sind, und man ihrer Bedeutung, wie uns scheint, noch nicht völlig gerecht worden ist, so sei kurz Einiges darüber gesagt:

Castelbarco ist ein Schloß oberhalb Avios, der letzten Ortschaft auf österreichischem Gebiet vor der italienischen Grenze und nur ein paar Stunden von Verona entfernt. Die Gemälde, die sich innen an den Wänden eines frei im Garten stehenden Gebäudes befinden, beziehen sich zumeist auf Kämpfe der Grafen von Castelbarco<sup>3)</sup>.

Diese höchst eigenartigen und altertümlichen Fresken gewähren nicht nur dem ästhetischen Empfinden einen eigentümlichen Reiz, sondern, als frühe Vorstufe zu Altichiero und als Beispiele der seltsam eigenwilligen lombardischen Kunst des Mittelalters, das größte historische Interesse. Die Kompositionen sind im Stil einfachster Wandbemalung gehalten; ihre Wirkung ist eine fast tapetenartig-dekorative. Die Figuren sind nebeneinander auf die Fläche gemalt; jede wird möglichst für sich

<sup>1)</sup> Schubring, a. a. O., S. 10.

<sup>2)</sup> s. auch Mittlg. d. C. C., N. F. 19, S. 188; 25, S. 40; 25, S. 110.

<sup>3)</sup> Beschrbg. s. in dem Vortrag von Siber, im offiz. Ber. über die Verhandlungen des 7. internationalen kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck 1902, Berlin bei Sittenfeld, S. 77 ff. — S. Taf. I.

behandelt; selbst innerhalb dichter Gruppen wird sie stark als einzelne betont. Die Bewegungen jeder sind gesondert für sich herausgebildet. Selten werden die Personen der hinteren Reihe von den vorderen verdeckt; eine jede hebt sich soweit als möglich direkt und scharf umrissen vom Hintergrund ab, denn jede Tiefenausdehnung mangelt. Die wandteppichartige Wirkung der Zeichnung wird durch die bald helle, bald dunkle Färbung der Gewänder und Rüstungen noch erhöht. Die Bewegungen sind von seltsamer Heftigkeit und Wildheit, in ihrer Strenge und Lebendigkeit zum Teil von großartiger Stilisierung. Manches gemahnt an archaische Vasenmalerei. Ein mächtiger Trotz, eine fast gewalttätige Sinnesart spricht aus den Gestalten; derselbe Charakter, der den alten Longobarden des Königreichs eigen war, scheint noch in diesen Malereien fortzuleben. In keinem Zuge ist etwas Weichliches. Gebärden, Haltung, Gesichtsausdruck und selbst die einzelnen Teile der Rüstung, wie z. B. die knappen Oberkleider oder die kühn geschweiften Helme vereinigen sich zu einheitlicher Wirkung. Die Körper sind noch ganz unorganisch, die Verbindung des Leibes mit den Gliedern noch ganz mißglückt; dieser selbst ist flach und steif; um so überraschender ist die Lebendigkeit und Macht der Bewegungen. Man erinnert sich vor diesen Fresken Mantegnas oder Vittore Pisanos, die demselben Boden entstammten, in deren Werken gleichfalls alles sturmerfüllt ist, und aller jener Züge des weniger bedeutenden Altichiero, die nicht aus Giotto erklärt werden können. Ihr Charakter ist so entfernt von allem, was wir an früher italienischer Malerei kennen, wie er dem der frühlongobardischen Plastik nahesteht. Da sie unberührt von giotteskem Stil sind, hat man sie in romanische Zeit datieren wollen, allein damit sicher zu früh angesetzt. Schon Siber vermutet, daß die Fresken kurz vor oder nach dem Tode Guglielmos da Castelbarco (1319) entstanden sind, ohne dies indes näher zu begründen. Zu einer festeren Bestimmung mag Folgendes eine Stütze bieten: das Geschlecht der Castelbarker befand sich auf seinem Höhepunkt unter Guglielmo, Podestà von Verona, der von 1315 an die Kirche S. Fermo maggiore neu bauen ließ,

die bei seinem Tode nahezu vollendet war. In dieser Kirche befinden sich gegenüber der Pisanello zugeschriebenen Verkündigung Reste eines Freskenzyklus<sup>1)</sup>, die durch die Bearbeitung mit dem Spitzhammer zum Auftragen eines neuen Mörtelbewurfs zwar sehr viel verloren haben, im Ganzen aber doch deutlich ihre Verwandtschaft zu Avio erkennen lassen. Sie sind durch das feste Datum des Kirchenbaues einigermaßen sicher in die Zeit um 1320 oder das folgende Jahrzehnt bestimmt. Ein Vergleich mit den Fresken von Avio, mit denen sie außer dem sehr verwandten Stil auch den Stifter oder doch die Stifterfamilie gemeinsam haben, lehrt, daß diese die altertümlicheren und

---

<sup>1)</sup> Wir geben eine kurze Beschreibung der Überreste nach unseren Aufzeichnungen an Ort und Stelle, die lediglich dazu dienen soll, einer Verwechslung der gemeinten Fresken mit daneben befindlichen vorzubeugen. Der Inhalt der Darstellungen ist uns trotz vielfachen Suchens nicht klar geworden; selbst die Namen der Hauptfiguren konnten nicht festgestellt werden. Links im Bilde thronet unter einer Architektur ein König, der sich mit lebhafter Handbewegung zu einem Henker rechts neben ihm wendet, der eben sein blutiges Schwert in die Scheide stößt. Weiter rechts neben diesem befindet sich ein langer Galgen, an dem 5 Gerichtete in weißen Gewändern, deren vorderster eine Krone trägt, hängen. Stierköpfige Teufel nehmen ihre Seelen in Empfang. Die Körper sind von dem Henker in der Mitte entzwei geschnitten worden; die unteren Hälften liegen am Boden, wo sich ebenfalls Teufel um sie beschäftigen. Ganz rechts wird das Bild durch einen zweiten Henker abgeschlossen, der wie der erste im Begriffe steht, sein Schwert einzustecken. Bei dem Kopf des Königs steht die Inschrift: IMPATOR DELDELI' (= Imperator Deldelius?) Auf einer daneben befindlichen, noch ärger zerstörten Darstellung erblickt man den König in fast gleicher Stellung ein zweites Mal, wiederum von der Inschrift begleitet. — Ein Martyrium können die Bilder nicht vorstellen, da die Gerichteten keine Nimben haben. Der Henker erinnert in allem am stärksten an Avio; in dem König scheint schon etwas von Giotto zu liegen, weshalb wir diese Fresken für die jüngeren halten. Die Umfassung der Bilder weist keinerlei ornamentalen Schmuck auf; sie besteht aus einfachen roten und grünen Streifen. Über diesen Bildern befinden sich noch zwei sehr unkenntliche Szenen mit nimbierten Mönchen und Kriegeren, über deren Zugehörigkeit zu den unteren wir des schlechten Zustandes und der Höhe wegen im Ungewissen geblieben sind. Die Nimben sind flach gerieft.



älteren sind; so mögen diese etwa dem ersten Jahrzehnt nach 1300<sup>1)</sup> angehören, wozu Trachten und Waffen durchaus passen<sup>2)</sup>.

Die Datierung der Fresken von Avio und S. Fermo ergibt nun den Schluß, daß zu Beginn des Trecento in Verona noch völlig ungiottesk und, was bei der Nähe von Venedig um so auffallender ist, ebensowenig unter byzantinischem Einfluß gemalt worden ist. Daß Verona hierin nicht allein stand, sondern auch die übrigen Städte Oberitaliens in jener Zeit noch einen vielfach im heutigen Sinn „unitalienischen“ und dem Nordischen nahestehenden Charakter besessen haben, beweist für die Malerei u. a. der Schmuck der Loggia dei Cavalieri in Treviso, der etwa in die gleiche Zeit (1300—1320) zu datieren sein wird<sup>3)</sup>.

Die Bemalung der Scrovegni-Kapelle durch Giotto wurde etwa 1306 beendet: in Altichiero erst, fast 70 Jahre später, läßt sich sein Einfluß greifbar nachweisen, und selbst dieser ist ja nicht in dem Maße von Giotto herzuleiten, wie dessen toskanische Nachfolger: die Nachklänge der alten lombardischen Kunst sind in ihm noch nicht völlig verstummt. Während in Toskana wohl das ganze Trecento hindurch nicht ein Fresko gemalt worden ist, das nicht die Spuren von Giottos Wirksamkeit an sich trüge, ist die oberitalienische Kunst dem Ansturm des neuen Stils erst nach mehr als einem halben Jahrhundert erlegen. Aber auch hier müssen wir noch eine Einschränkung machen: nur die kirchliche Kunst Oberitaliens unterlag; die höfische behielt einen andern Charakter.

Das ganze Leben der oberitalienischen Höfe richtete sich nach französischen Vorbildern und gliederte sich damit voll-

<sup>1)</sup> Atz datiert sie mit Mitte 14. Jahrhundert jedenfalls zu spät Mittlg. der C. C. N. F. 25, S. 40.

<sup>2)</sup> Reste einer dritten verwandten Malerei (die vielleicht die älteste ist) befinden sich in dem Turm neben S. Zeno. Im Treppenhaus sieht man über einem Absatz noch die Gestalt eines gekrönten Königs bis zur Brust, angeblich Friedrichs II., sowie eine Anzahl wild blickender Köpfe, unter denen sich auch zwei schwarze befinden. Sie mögen um 1300 entstanden sein.

<sup>3)</sup> s. J. v. Schlosser, Jahrbuch d. Kunstsammlungen d. allerh. Kaiserhauses, Wien Bd. 18, S. 243.

kommen dem mitteleuropäischen Länderkomplex, nicht dem übrigen Italien an<sup>1)</sup>. Mit französischen Sitten fand die Pflege nordischer Sagendichtung und Aventioren eine Stätte; französische und deutsche Bücher mit reichem Miniaturenschmuck lagen in den Händen der Fürsten und dienten wohl auch einheimischen Künstlern als Quelle von Anregungen, wenn nicht sogar fremde Künstler ins Land berufen wurden<sup>2)</sup>. Es begegnet uns in Museen nicht selten, daß Handszeichnungen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts oder dem Anfang des 15., die späterhin als veronesische erkannt worden sind, ursprünglich die Bezeichnung „Deutsche Schule“<sup>3)</sup> trugen, ein Irrtum freilich, den die weitgeschrittene Stilsforschung beseitigte, aber auch ein Zeugnis für die engen Beziehungen, die Oberitalien noch in so später Zeit zum Norden unterhalten hat. Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien bewahrt das mit wunderschönen Miniaturen reich geschmückte Hansbuch der Veroneser Familie Cerruti aus dem Ende des 14. Jahrhunderts<sup>4)</sup>. Es ist ohne Zweifel von einem Veroneser Meister hergestellt worden. Dennoch spricht ein anderer Geist aus ihm, als aus den gleichzeitigen Kirchenmalereien Veronas, ein Geist, der viel reine Gotik in sich aufgenommen hatte, und so mehr mit nordischer Kunstanschauung verbunden war, als mit italienischer. Man betrachte als Gegenstücke nur solche Miniaturen, wie etwa das Gebetbuch der Prinzessin Bianca von Mailand (Cim 23251) oder das Missale Romanum (Cim 10072) von Nicola da Bononia, beide auf der Münchner Staatsbibliothek, die ebenfalls der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören.

<sup>1)</sup> s. J. v. Schlosser, Jahrb. d. Kunstsamml. etc. Bd. 16, S. 177.

<sup>2)</sup> Wie es scheint, z. B. bei den Fresken des Castello di Mantua, die auch für Ruñkelstein unschätzbare Vergleichsmaterial liefern. Siehe auch: l'Arte, 1905 (anno VIII) Fasc. II u. III, wo reichliche Abbildungen zu finden sind.

<sup>3)</sup> z. B. Florenz. Ufficien Disegni Nr. 2267 u. 2269. s. J. v. Schlosser Jahrb. 16. S. 182.

<sup>4)</sup> Publiz. v. Jul. v. Schlosser unter dem Titel: „Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts.“ Jahrb. d. Kunstsamml. etc. Bd. 16, S. 144 ff.

Wir müssen diese Unterschiede betonen, um die Beziehungen der späteren Tiroler Kunst der Zeit um 1400 zu solchen Veroneser Werken im rechten Lichte erscheinen zu lassen. In den Fresken des Schlosses Runkelstein finden wir leise Anklänge an das Buch der Cerruti (z. B. Tafel XVIII Nr. 6); es mag ohne weiteres angenommen werden, daß der Runkelsteiner, fraglos einheimisch tirolische, Meister bei der ungewohnten Aufgabe sich von den Veroneser Profanmalereien seiner Zeit Ratholt haben mag, da ihm andere Vorbilder fehlten, es mag auch sicher sein, daß diese Veroneser Kunst sich bei allen Analogien zu nordischen Werken doch auch wesentlich von diesen unterschieden hat und nicht mit ihnen verwechselt werden kann, betont aber muß werden, daß dasjenige, was der Tiroler Meister zuerst von ihnen holte, nicht das Italienische an ihnen war, sondern das seiner Art verständlichere Nordisch-Gotische.

Aus diesen Verhältnissen der Veroneser Kunst ergibt sich für Tirol der Schluß, daß die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit eines giottesken Einflusses auf seine Kunst nicht vor dem Ende des Jahrhunderts gegeben war. In der Tat sind die Malereien, die sich in Tirol aus der Zeit erhalten haben, frei von jedem Einfluß giottesken Stils, und — was für das Verhältnis Tirols zu Verona besonders charakteristisch ist — auch frei von direktem Einfluß der vorgiottesken lombardischen Kunst Veronas.

Zu den ältesten Fresken des Jahrhunderts gehören einige in Schloß Tirol<sup>1)</sup>; sie mögen in seinem Beginn entstanden sein. Ihr Charakter ist deutsch; in keinem Zuge läßt sich ein Zusammenhang mit Italien finden. Viel eher lassen sie sich gleichzeitigen Werken nordischer Schulen angliedern. Die Auffassung Christi bei der Kreuzigung ist charakteristisch: sie kehrt unzähligmale in der Kleinkunst des gesamten Nordens, auf Elfenbeinreliefs wie auf Miniaturen wieder, niemals in Italien. Auch die

<sup>1)</sup> s. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. 20. S. 32; Atz Kunstgesch. S. 238; Otto Piper, Schloß Tirol, Wien, 1902; P. Zölestin Stampfer, Schlösser und Burgen in Meran und Umgebung. Innsbruck 1894; P. Clemen, C. C. N. F. 15. S. 239.

noch eigentlich romanischen Ornamentstreifen mit dem Tierfries, die von fern die Erinnerung an die lombardisch-romanische Kunst der plastischen Friese am Dom zu Verona wecken, gehören der nordischen Kunst an, zu der ja auch jener Fries Beziehungen verrät.

Etwas jünger sind die Fresken in dem Chorraum der Johanniskapelle am Brixener Kreuzgang<sup>1)</sup>, von denen infolge verständnislosen Restaurierens nur noch die Anbetung, Kreuzigung und St. Christoph herangezogen werden können. Auch sie erinnern uns an die lombardische Kunst; zwar nicht so, als ob sie äußerlich von ihr beeinflusst oder aus ihrer Schule hervorgegangen wären, sondern mehr durch eine Ähnlichkeit des Temperaments, das aus ihnen spricht.

Während noch in Schloß Tirol alles auf die Einzelfigur gestellt war, finden wir hier bereits Gruppen, die als solche wirken. Jede Raumbildung fehlt natürlich auch hier, der Schauplatz wird höchstens durch einen Baum etc. angedeutet. Die Kompositionen halten sich ganz in der Fläche. Die Figuren sind so groß, daß sie möglichst die ganze Wandfläche ausfüllen; wie sie unten nur den notwendigsten Boden unter den Füßen haben, entbehren sie auch oben jedes Raumes über den Köpfen. Auf Beiwerk ist verzichtet. Bei der Anbetung fehlt selbst die schwächste Andeutung einer Hütte oder Krippe. Manches in der Komposition erinnert an frühe Miniaturen des Nordens. Ganz verschieden sind sie von italienischer Kunst. In den Bewegungen liegt Ähnliches wie in denen auf dem jüngeren Freskenzyklus zu Gurk, die aber weniger Jähe und Gewaltigkeit besitzen (vgl. die hl. drei Könige auf beiden Zyklen). Sie sind als durchaus eigenartig und selbständig anzusehen, ihrem Kern nach als rein germanisch<sup>2)</sup>. In einzelnen Motiven lassen sich zahlreiche Parallelen zu Werken nordischer Schulen ziehen<sup>3)</sup>,

<sup>1)</sup> s. Riehl a. a. O. S. 143 ff. (Abbildgn.), ferner Mittlgen. d. C. C. 1882 S. LXXXVI. u. a. m.

<sup>2)</sup> Ebenso Semper, Ferd.-Zeitschr. 1894 S. 112 f. (Der Meister mit dem Skorpion).

<sup>3)</sup> S. Riehl a. a. O. S. 145.

die jedoch Schlüsse lediglich für die Nationalität, nicht ihre Schulherkunft gestatten. Die Auffassung ist durchaus mittelalterlich; jede Vertiefung des Vorgangs fehlt; die Fresken wollen nur schlicht erzählen. Beachtenswert ist, daß der Bau der Kapelle selbst, nach Riehl, in seiner Kuppel an lombardischen Einfluß erinnert. Allen Eigentümlichkeiten des Stils und der Kostüme nach gehören die Fresken in die erste Hälfte des Jahrhunderts, die Datierung Sempers darf nach den Ausführungen von Riehl<sup>1)</sup> als widerlegt angesehen werden.

Gleichen Stiles sind die bisher unbeachteten Fresken in der Kapelle des Schlosses Karneid bei Bozen. Man erkennt noch eine Räderung und Enthauptung der hl. Katharina, St. Georg zu Pferde mit dem Drachen, einen hl. König von einer Anbetung, Johannes von einer Kreuzigung, ferner Pestreiter und einzelne Heilige, sowie am Triumphbogen das Opfer Kains und Abels. Sie stimmen aufs Genaueste mit den Brixener Bildern überein: dieselben mächtigen, weitausholenden Gesten und strengen Gesichter wie dort; dieselbe scharfe Zeichnungsart, derselbe Mangel an Modellierung u. s. w. Man ist versucht, sie derselben Werkstatt zuzuweisen. Jedenfalls beweist ihr Vorhandensein, daß wir es in Brixen nicht mit Werken zufällig verweilender auswärtiger Maler, sondern mit einheimischer Tiroler Kunst zu tun haben.

Endlich gehört hierher auch noch die Kreuzigung, die, schlecht erhalten, das Tympanon des Pfaffentürls an der Bozener Pfarrkirche schmückt. Sie muß ursprünglich von großer Schönheit gewesen sein und berührt heute noch stark durch die Wucht und das lyrische Pathos der Darstellung<sup>2)</sup>.

Alle diese Fresken zeigen deutlich, daß ein italienischer Einfluß auf die Tiroler Malerei — sei es giottesker oder nicht-

<sup>1)</sup> s. Riehl a. a. O. S. 147.

<sup>2)</sup> Kreuzigung mit Johannes Maria und knieenden Stiftern. R. Vischer, Studien z. Kunstgesch., S. 446, setzt sie ins Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts; nach unserer Meinung gehört sie mit Sicherheit bereits dem 14. Jahrh. an.

giottesker Art — in dieser Zeit nicht bestanden hat. Ihr Grundcharakter ist rein deutsch. Wenn wir in Brixen leise an lombardische Kunst erinnert wurden, so darf darin nicht die mindeste Schulabhängigkeit erblickt werden, sondern lediglich ein schwaches Herausklingen verwandten Blutes. Wie in Oberitalien ein Bruchteil der Bevölkerung aus Lombarden bestanden hat, die sich teils mit Italienern, teils mit anderen vom Norden Zugezogenen vermischt haben, so ist ja auch im Tiroler Volke außer Alemannen und Bajuwaren ein Bestandteil lombardischen Stammes gewesen. Doch darf dieser ziemlich lockere Zusammenhang auch nicht überschätzt werden.

Das Tiroler Land, sowohl in seinen Städten wie im Adel, war damals reich und blühend. Die Zahl der einheimischen Werkstätten wuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und damit die die Mannigfaltigkeit und Kraft der Kunst. Von italienischem Einfluß ebenso frei wie von dem irgend einer Lokalschule des Nordens gliedert sie sich dem Gesamtbilde nordischer Kunst ohne Zwang an wie ein Dialekt dem großen Sprachstamm.

Fassen wir die Resultate unserer Betrachtungen zusammen, so ergibt sich kurz: die nicht giotteske Kunst Oberitaliens im 14. Jahrhundert hat auf die werdende Kunst Tirols so gut wie keine Einwirkung gehabt. In den meisten Fällen wird sich darum bei der Bozener Malerei die Frage nach italienischem Einfluß mit der nach giotteskem in weiterem Sinne decken. Sträubte sich schon die Natur der Veroneser gegen die Aufnahme der rein italienisch-toskanischen Kunst, so dürfen wir nun einen um so stärkeren Widerstand gegen dieselbe vermuten, je weiter wir nach Norden und zu deutscher Bevölkerung kommen. Die Veroneser Kunst lag wie ein Bollwerk zwischen Tirol und Giotto und ließ dadurch der Tiroler Kunst Frist, sich zu entwickeln, bevor sie von giottesken Anregungen erreicht wurde. In dem rein deutschen Charakter der Tiroler Malerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts liegen die Voraussetzungen der Bozener Schule um 1400. Was wir bei dieser an Italienischem bemerken werden, ist nicht aus ihren Wur-

zeln entsprungen, sondern im Verlauf der Entwicklung darauf gepfropft worden<sup>1)</sup>.

Daß die schöne Vorblüte der Tiroler Kunst, wie sie sich in der Bozener Malerei um 1400 zeigt, einen Abschluß erhalten hat, der ebenso ein Nachlassen der künstlerischen Kraft, wie eine Annäherung oder selbst Anlehnung an Italien bedeutet, darf den Forscher, der die Tiroler Kunst als Ganzes betrachtet, an ihrem Ursprunge und Kern nicht irre machen. Er möge bedenken, daß die größte Epoche der deutschen Kunst im Norden, 100 Jahre später, nicht anders verlaufen ist: ein herrliches, freies Aufsteigen aus eigener Kraft, ein Aufnehmen, aber zugleich rastloses Verarbeiten der fremden Zufüsse auf dem Höhepunkt, und ein ruhmloses Herabsinken in die immer oberflächlicher zu eigen gemachte fremde Art bis zum Verfall. In Tirol folgt diesem sehr rasch, dank der dem Lande innewohnenden Kraft, ein neuer Aufstieg, der in M. Pacher zu einem weit höheren Gipfel führt, als der vorher erklommene; freilich nicht aus dem ermüdeten und abgebauten Boden der ersten Blüte, sondern aus dem eifrig fördernden der beziehungsreichen Bischofsstadt Brixen.

Die Blüte der gotischen Architektur in Tirol fällt in die Jahrzehnte um 1400. Wir zitieren nach Atz<sup>2)</sup> die Entstehungsdaten der bedeutendsten Kirchen gotischen Stils im Lande: Terlan ca. 1380—1400, Bozen ca. 1400, Tramin (Chor) 1400, Mais 1401 geweiht, Gries 1410—14. Mit dieser Blüte der Architektur gleichzeitig ist die erste Blüte der Malerei. Es entfaltete

<sup>1)</sup> Semper a. a. O. S. 448 u. off. Bericht S. 58 spricht sogar von einer „Filiale“ (!) der Veroneser Malerschule in Bozen. Semper findet aber auch in der späteren Tiroler Kunst des 15. Jahrhunderts, wie selbst in Pacher neben italienischen sogar flandrische Einflüsse (s. Brixener Malerschulen des 15. u. 16. Jahrhunderts S. 9 ff., Ferd.-Ztschr. 3. Folge 35. Hft. 1891), und selbst in der Mettener Handschrift und dem Pähler Altar italienische Züge. (Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöf. Klerik.-Sem. zu Freising. München 1896 im 49. Bd. d. oberbayr. Arch. S. 461). — Wir werden im Verlaufe der Untersuchung mehrfach Gelegenheit haben, hierauf näher einzugehen.

<sup>2)</sup> s. Atz, Kunstgesch. S. 246 ff.

sich zu Ende des 14. Jahrhunderts eine von Jahr zu Jahr zunehmende Produktion, der wir staunend gegenüberstehen. Jedes noch so entlegene Gebirgskirchlein erhielt seinen bildnerischen Schmuck, wie wir noch heutzutage aus den freilich oft sehr spärlichen Resten erkennen. Fast in jeder bedeutenden Stadt lassen sich Werkstätten mit eigenem Lokalgepräge erkennen. Ihre eifrigste Pflege jedoch fand diese Malerei in dem fruchtbaren und handelsstarken Bozen.

#### IV.

### Die Bozener Malerschule um 1400; allgemeine Bedingungen.

Waren in der älteren Zeit infolge der geringen Anzahl der erhaltenen Werke noch keine Zentren erkennbar gewesen, so gewahren wir jetzt unter den Fresken der Umgebung Bozens einen Zusammenhang, der sie zur festen Gruppe schließt und es ermöglicht, sie als ein Ganzes zu betrachten, das sie von anderen Gruppen, die sich in Trient, Meran, Brixen etc. nachweisen lassen, scharf unterscheidet. Es ist auffallend, wie wenig sich die Werkstätten so nahe benachbarter Städte beeinflußt haben, und wirft ein Licht auf die seltsame Mischung, die in der mittelalterlichen Kunst bemerkbar ist: innerhalb der Übereinstimmungen allgemeiner Grundzüge — die strengste und eigenwilligste Lokalart und Abgeschlossenheit gegen äußere Zuflüsse zugleich mit der engsten Gebundenheit und Unterordnung des Individuums.

Die Zünfte bildeten festgeschlossene Ringe, die weder von außen, noch von innen leicht durchbrochen werden konnten. Eine fast hartnäckige Pflege der heimischen Traditionen und die Abneigung gegen das Hereindringen fremder Elemente von außen, wie gegen das Hervortreten der einzelnen Persönlichkeit im Innern der Zunft, ist ein hervorstechender Zug an ihnen. Die Persönlichkeit des Einzelnen bedeutet wenig; sie eilt der Zeit weder weit voraus, noch bleibt sie zurück, sondern



sie treibt in dem großen Fluß der Zeit weiter vorwärts. Das bewirkt eine mit fast mathematischer Folgerichtigkeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ohne Sprünge fortschreitende Gesamtentwicklung der Kunst, — ein Umstand, der sowohl die Gruppierung als die Datierung der erhaltenen Werke wesentlich erleichtert und bei dem fast völligen Fehlen von Urkunden beinahe einzig ermöglicht.

Die Bedeutung der Wandmaler im Mittelalter wird überall und vorzugsweise für Tirol für sehr groß gehalten<sup>1)</sup>. Es ist ja richtig, daß gerade die Brennerstraße und die Straße durch den Vintschgau wie wenige andere von Wandmalern des Südens wie des Nordens benützt worden sind, und daß dadurch manche Anregung der einheimischen Künstlerschaft zuteil geworden sein mag. Aber diese Anregungen müssen wir uns zu überschätzen hüten. Einmal waren es ja zum größten Teil junge Burschen, die als innerlich noch nicht fertige Gesellen auf die Wanderschaft gingen, um zu lernen, und dann dürfte ihnen auch, wenn sie einmal beschäftigt wurden, kein selbständiger Auftrag, sondern nur eine untergeordnete Stellung als Gesellen oder Gehilfen eines heimischen Meisters eingeräumt worden sein. Als solche hatten sie sich diesem zu fügen und wenig Gelegenheit, fremde Eigenart zu entfalten. Die Zünfte achteten streng darauf, respektiert zu werden, und hätten sich nicht leicht das Brot wegnehmen und große Aufträge an Fremdlinge abgeben lassen, selbst wenn diese ihnen künstlerisch überlegen gewesen wären. Erst in den Zeiten des Niederganges einer Schule, die selbst nicht mehr ausreichende Kraft besaß, den Aufträgen und Anforderungen ihrer Zeit zu genügen, wurden auch fremde Meister berufen.

Man hat eine Reihe von italienischen Künstlernamen in Tirol nachgewiesen und sie als Belege für den direkten italienischen Einfluß auf Bozen benutzt<sup>2)</sup>. Dies scheint uns zu viel

<sup>1)</sup> s. Semper, Der Meister m. d. Skorpion S. 446 u. 449.

<sup>2)</sup> Semper im offiz. Ber. v. 7. kunsthist. Kongr. S. 58. Derselbe: Ferd.-Zeitschr. 1904 „Über die Wandgemälde der St. Vigilius-Kapelle etc. bei Bozen“ S. 243.

gefolgert zu sein: die Tiroler Kunst bildete zunächst niemals eine Einheit, die der geographischen Einheit Tirol ungefähr entsprochen hätte. Verhältnisse, die für das Gebiet des Gardasees oder für Trient maßgebend gewesen sind, waren dies keineswegs auch für Bozen oder Brixen. Um also aus der Anwesenheit italienischer Maler in Tirol Schlüsse für die Bozener Kunst ziehen zu dürfen, müßten wir diese in der Stadt selbst oder ihrer nächsten Umgebung nachweisen können; dies trifft jedoch in keinem einzelnen Falle zu, und damit ist der Hypothese von der direkten Einwirkung Veroneser Meister auf die Bozener Kunst ein guter Teil des Bodens entzogen.

In Tenno bei Riva befinden sich Fresken mit der Inschrift: *Opus Julliani de Verona*<sup>1)</sup> etc. Bei der geringen Entfernung des Gardasees von Verona dürfen wir diesen Umstand wohl als durchaus natürlich betrachten und ihm keine Bedeutung für das viel weiter entfernte Bozen beimessen. In St. Anton bei Pelug<sup>2)</sup> im Rendenatal liest man: *Ego Dionisius de Averaria pinxi 1443*; in St. Stephan bei Caresolo nennen sich *Simon de Bascensis* und *Simon de Averaria 1519*<sup>3)</sup> als Künstler. Dieses Averaria hat Atz für Ferrara gehalten, was bei dem lokalen Charakter der Fresken unmöglich stimmen kann. Vielmehr glauben wir in dem Worte Averaria die lateinische Form für Javrè, einem kleinen Orte des Rendenatales, wiederzuerkennen, aus dem die Künstler bei der geringen Entfernung der Orte leicht stammen konnten. Schon die Annahme, daß zwei Künstler aus Ferrara in verschiedenen Jahrhunderten in dasselbe entlegene Gebirgstal verschlagen oder berufen worden wären, erweckt Zweifel. Allenfalls käme das kleine Ferrara di Monte Baldo in der Nähe des Gardasees in Betracht.

Auch die Annahme Sempers, daß Stephano da Zevio in Tirol tätig gewesen sei, läßt nicht ohne Zweifel: ein *Stephanus pictor quondam Johannis de Verona* wird 1434 als Zeuge auf

<sup>1)</sup> s. Semper, Der Meister m. d. Skorpion S. 448, und Kunstfreund X. Jahrgg. S. 66.

<sup>2)</sup> s. Atz, Kunstgesch. S. 351.

<sup>3)</sup> Ebenda, 352.

Schloß Brughiero im Val di Non erwähnt<sup>1)</sup>. Damit ist keineswegs erwiesen, daß es sich um Stephano da Zevio handelt, und dann liegt auch hier wieder der Ort in Welschtirol, für das die Urkunde doch wesentlich andere Schlüsse zur Folge hat, als für Bozen und Brixen. Auch aus stilistischen Gründen darf Stephano da Zevio nicht allzusehr ins Treffen geführt werden, wenn es gilt, die Annahme eines italienischen Einflusses auf Tirol zu verstärken. Stephano da Zevio bezeichnet eine Periode der Veroneser Kunst, in der sich eine Abwendung von dem Monumentalstil Altichieros, und ein gewisser Anschluß an die Gotik bemerkbar macht<sup>2)</sup>. Er kam von den Miniaturen her<sup>3)</sup>, und diese standen in Verona schon während des 14. Jahrhunderts zum guten Teil unter nordischem Einfluß, der auch in ihm zutage tritt. Stellt man seine Madonna mit Engeln im Museum von Verona, oder das Blatt im Innsbrucker Museum, das lange für deutsch gehalten wurde, zwischen rein italienische und etwa kölnische Werke, so fällt seine Hinneigung zum Norden unbedingt auf. So erklären sich uns manche Ähnlichkeiten zwischen Werken von seiner Hand und solchen aus Tirol, die Semper selbst für Originale von ihm zu halten versucht war<sup>4)</sup>. Was Beide gemein haben, sind Züge, die der nordischen Gotik angehören, und Stefano da Zevio erscheint mehr als Empfänger denn als Überträger eines Einflusses. Eine führende Stellung hat er in Verona nie eingenommen; die Zuschreibung mancher Werke an ihn wie z. B. der Madonna überm Portal von S. Stefano in Valle ist oftmals recht zweifelhaft, da man, soviel uns bekannt, nur ein urkundlich gesichertes Werk von seiner Hand: die Anbetung durch die Könige in der Brera in Mailand von 1439, besitzt. Seine Tätigkeit fällt dieser Datierung zufolge also auch in eine erheblich spätere Zeit, als die meisten in Frage kommenden Werke in Tirol, und dadurch verliert die Annahme Sempers nicht unerheblich an Wahrscheinlichkeit.

<sup>1)</sup> s. Semper im offiz. Ber. etc. S. 57 f. u. S. 62.

<sup>2)</sup> s. auch Semper a. a. O. S. 57.

<sup>3)</sup> s. auch Semper, d. Meister m. d. Skorpion S. 446.

<sup>4)</sup> Z. B. Gries s. offiz. Ber. S. 62 f.

Weit eher ließen sich deutsche Einflüsse auf Welschtirol urkundlich belegen, wenn sie so ohne weiteres aus der Anwesenheit deutscher Künstler daselbst zu folgern wären. Hier finden wir in der Tat mehrere deutsche Meister tätig: Jakob Gaudenfuchs in Stenico<sup>1)</sup>, Jakob Sunter (?) in Brughiero<sup>2)</sup>, Hieronymus<sup>3)</sup> von Babenberg (?) in Dardine, Jörg Artzt in Fassa<sup>4)</sup> etc. Doch finden sich solche fremde Meister immer nur in kleinen Gebirgsorten, die zu keiner der benachbarten größeren Städte in regelmäßiger Beziehung standen, oder in Schlössern, die durch persönliche Verbindungen ihres Besitzers mit ferner gelegenen Orten zusammenhängen. Für ausgeschlossen darf man halten, daß die vielleicht befremdende Art eines Cyklus, der sich dem Stil der anderen gleichzeitigen Werke der Umgebung nicht sofort einfügen will, durch Zuschreibung an einen Wandmaler richtig erklärt werde, wenn der Ort selbst zu der betreffenden Zeit blühende Werkstätten besessen hat. Semper hat auf Grund einer falsch gelesenen Nachricht bei Resch den gut tirolischen Meister der 15. Arkade im Brixener Kreuzgang für einen Kölner gehalten<sup>5)</sup>, während sich die von Resch<sup>6)</sup> zitierte Inschrift auf die 13. Ar-

1) Mittlgn. d. C. C. N. F. 17 S. 183 u. Atz K. Gesch. S. 351.

2) Wenn nicht Sunter selbst, was sehr zweifelhaft, so doch bestimmt ein deutscher Meister der Brixner Schule. Vgl. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. Bd. 15 S. 147 ff.

3) Die bisher nur unvollständig bekannte Inschrift auf der Rückseite des Altarbildes in Dardine (Nonsberg) lautet vollständig: hoc opus fecit fieri Jeronimus pictor de Babenborgensis in Tridenti 1492. — Bei Babenborgensis ist natürlich nicht an Bamberg zu denken, sondern an eine Tiroler Ortschaft oder Burg Babenberg, Babenburg oder ähnlich, die in früheren Zeiten existiert haben muss, da auch ein Rittergeschlecht des Namens in Bozener Urkunden genannt wird. — Nach Eitelberger, Rep. V, S. 326 zählt P. Selvatico, scritti d'Arte S. 34, unter den deutschen Schülern des Squarcione einen Magister Jeronimus Theutonicus unter dem Datum 1462 auf. Ist unter beiden Malern vielleicht ein und dieselbe Person zu denken?

4) Atz, K.-Gesch. S. 334.

5) Semper, „Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges“ Innsbr. 1887. S. 20.

6) Resch, Monumenta veteris eccl. Brix. (1765); der größte Teil der Inschrift ist mittlerweile zugrunde gegangen.

kade bezog. Die Inschrift berichtete, daß der Stifter des Fresko ein Kölner gewesen aber in Brixen begraben sei, und nannte außerdem den etwas seltsamen Namen des Künstlers: Andreas Bembis de Frend, und aus diesen Umständen schloß man auf einen niederrheinischen Maler als Urheber des Bildes; aber auch für die richtige Arkade, in der die Inschrift tatsächlich stand, die 13., mit Unrecht. In Pustertal kommen, wohl infolge der Nähe von Friaul, noch heute Namen vor, die uns ungewohnt und seltsam anmuten. Der Name Bembis de Frend<sup>1)</sup> scheint uns eher daher zu stammen, als vom Niederrhein, zumal der Stil des Freskos vollständig mit dem gleichzeitiger Pustertaler übereinstimmt (z. B. der Madonna von Aufhofen).

Warnten uns solche Irrtümer davor, den Wandermalern eine größere Bedeutung einzuräumen, so soll damit keineswegs jeder fremde Einfluß abgestritten werden. Auf den ersten Blick sehen wir in manchen, besonders den späteren Werken der Bozener Schule italienische Züge, die ihren Charakter sehr wesentlich bestimmen und schon allein es undenkbar machen, — von allem anderen abgesehen —, daß die Tiroler Fresken in irgend einem andern deutschen Gebiet hätten geschaffen werden können. Sie sind ohne die Nachbarländer nicht zu erklären. Die geographische Lage Tirols hat ihr Wesen so deutlich bedingt, daß die Nähe von Italien in ihm nicht verkannt werden kann, aber doch eben nur im allgemeinsten; und dieses wird nur allzu häufig mit dem Grundstock verwechselt. Die jüngeren Maler gingen ja fast alle auf die Wanderschaft, und brachten dies oder jenes im Gedächtnis oder in Aufzeichnungen mit nach Hause zurück. Am nächsten lag den Bozern da natürlich Verona und Padua; aber das Fremde, das sie von da mitbrachten, blieb im Verhältnisse zu dem, was sie der eigenen Natur und der Erziehung durch die einheimische Werkstatt verdankten, von geringer Bedeutung. Für das Verhältnis dieser italienischen Züge in der Bozener Kunst zu den deutschen ist es durchaus charakteristisch, daß man meist nur von italienischen

<sup>1)</sup> Zuverlässige Lesart?

Beeinflussungen zu sprechen versucht ist, und nie oder nur höchst selten von bayerischen oder schwäbischen. Was sie mit der nordischen Kunst gemeinsam hat, empfindet man deutlich als nicht in sie hineingetragen, sondern als ihr von Natur eigen. Überall dringt das germanische durch und erweist die Zugehörigkeit zu den übrigen deutschen Stämmen, nicht die Abhängigkeit von ihnen. Es ist der Ausfluß des eigenen Charakters, der sich selbständig dem der Augsburger, Nürnberger u. s. w. Kunst zur Seite stellt.

Tirol nahm die Gotik bis hinunter zur Sprachgrenze bei Salurn offen auf. Unzählige Bauten im Lande zeugen dafür und beweisen die Verwandtschaft Tirols mit dem Norden<sup>1)</sup>. Es steht hier im denkbar schärfsten Gegensatz zu Italien. Dies muß um so stärker betont werden, als die Bozener Malerschule, die doch auf demselben Boden stand, wie Architektur und Plastik, gewöhnlich als Zweig der Giottoschule „mit geringfügigen lokalen Einschlägen“<sup>2)</sup> angesehen, also ihrem Ursprung nach aus Italien abgeleitet wird. Die Unmöglichkeit dieser Anschauung werden wir nicht nur daraus erkennen, daß die bedeutendsten Fresken der Schule tatsächlich dem Kern nach gotisch sind, sondern wir schließen es aus der gleichzeitigen Architektur und Plastik. Es ist nicht denkbar, daß zu gleicher Zeit an einem Ort eine deutsch-gotische Architektur und Plastik und eine italienische Malerei bestanden habe.

Überall in Tiroler Städten finden wir die sog. Laubengänge, und man hat dies mit Italien in Verbindung zu bringen versucht. Wenn wir beobachten, daß sich ähnliche Lauben ebenfalls in unzähligen Städten nördlich der Alpen, vor allem in Bayern und Schwaben, aber selbst in Westfalen und Schlesien finden, wird es wahrscheinlicher, daß sie einem klimatischen Bedürfnis, als einer Verwandtschaft oder Beeinflussung vom Süden her entsprungen sind. Die Kirchenarchitektur des Bozener

---

<sup>1)</sup> s. auch Riehl a. a. O. S. 13.

<sup>2)</sup> Semper, im offiz. Ber. etc. S. 58.

Gebietes trägt durchaus gotisches Gepräge<sup>1)</sup>; wohl steht ab und zu der Glockenturm allein neben der Kirche, aber dies ist belanglos gegenüber den Stilformen, die bis Tramin hinunter deutsch-gotisch sind. Auch die gesamte Kleinkunst der Bürger- und Bauernhäuser in Dentschtirol ist aufs engste der nordischen verwandt, die wir in Schwaben und Oberbayern antreffen<sup>2)</sup>; das Hausgerät wie der Zierrat haben nichts mit dem gemein, dem wir auf der Wanderung in Italien oder Welschtirol begegnen.

Fast noch deutlicher weist die Plastik nach Norden. Hier finden wir in der Umgebung Bozens schlechterdings kaum ein Stück, das italienischen Einfluß zeigte. Robert Vischer fand zwar in der Krönung Mariä über dem Portal in Terlan, und einer Madonna an der Bozener Pfarrkirche Einflüsse von Giovanni Pisano<sup>3)</sup>, aber wir können ihm hierin nicht beipflichten. Ein enormer Unterschied trennt die Tiroler Plastik von der oberitalienischen; sie berühren sich innerlich in keinem Punkte. Dies näher zu begründen, ist hier nicht der Platz; aber unmöglich können wir annehmen, daß nur Giotto und die italienische Malerei auf Tirol gewirkt hätte, Giovanni Pisano oder Donatello jedoch, die ebenfalls in Padua arbeiteten, nicht.

Italien hat mit der Gotik nichts anfangen können. Die Worte Gotik und Giotto bezeichnen Widersprüche, die sich gegenseitig ausschließen. Die Gotik ist ein Produkt nordisch-germanischer Kultur im weiteren Sinne, der auch die Kultur Nordfrankreichs mit in sich einschließt; dieses berührt sich ja

<sup>1)</sup> Mit Unrecht sieht Schmölzer (Die Wandmalereien in St. Johann im Dorfe, St. Martin in Kampill und Terlan, Innsbruck 1888, S. 13) in dem Turm der Bozener Pfarrkirche eine Verquickung italienischer und deutscher Bauart. Der Baumeister, der ihn schuf, war Burghard Engelsberger aus Schwaben, der ausführende Polier Hans Lutz von Schussenried. s. Robert Vischer a. a. O. S. 442, Alois Spornberger, Gesch. der Pfarrkirche v. Bozen S. 12.

<sup>2)</sup> Riehl a. a. O. S. 13, macht treffend auf die Wirtshausschilder aufmerksam.

<sup>3)</sup> Robert Vischer a. a. O. und mit ihm Schmölzer a. a. O. S. 13.

trotz der romanischen Bevölkerung Südfrankreichs im frühen Mittelalter weit loser mit jener, als mit seinen östlichen Nachbarn der Rheinlande.

Jedes Land dieses mitteleuropäischen Gebietes hat in der Architektur eine Gotik hervorgebracht, die, abgesehen von ihren mehr oder minder ausgeprägten Lokaleigentümlichkeiten, die Grundzüge mit den übrigen gemein hat. Nur das, was man in Italien schlechthin gotisch nennt, weil es in der betreffenden Zeit entstanden ist, steht allen diesen Einzelgruppen, die sich leicht zum geschlossenen Ganzen vereinigen lassen, schroff gegenüber, während sich die Tiroler Gotik dem Gemeinsamen der anderen Länder von selbst einfügt. Suchen wir einen bestimmt ausgeprägten Stil nicht nur in seinen äußeren Merkmalen zu erfassen, so finden wir bald, daß zwischen der sogenannten italienischen Gotik, etwa von S. Croce in Florenz oder ähnlichen und der der französischen Kathedralen oder deutschen Dome eine Kluft besteht; die innerlich kaum zu überbrücken ist. Die italienischen Baudenkmäler besitzen eine durchaus verschiedene Bedeutung und bilden den Ausdruck einer von Grund aus anders gearteten Richtung und Formenanschauung. In Italien treffen wir nur dort wirkliche Gotik, wo nordische Baumeister tätig gewesen sind; wie z. B. in manchen Denkmälern der Umgebung Neapels, die von französischen Zistersiensern<sup>1)</sup> oder von den Anjou gebaut worden sind, oder wo die Bevölkerung an sich mit germanischem Blute durchsetzt war, wie in einzelnen Gegenden Oberitaliens. — Dieses Ungotische rein italienischer Kunst sieht man noch deutlicher in der Malerei.

Wie im gotischen Baustil alles darauf hinausläuft, das Einzelne soweit als möglich zu beleben und im Detail zu charakterisieren, zugleich aber ein einheitliches Ganzes zu bilden, das den bestimmten Eindruck der Auflösung der Massen in leichtes rhythmisches Emporstreben hervorruft, so dünkt uns auch bei der Plastik und Malerei, und zwar vorzüglich in der Darstellung

---

<sup>1)</sup> s. Dehio im 95. Bd. d. histor. Zeitschr., 2. Heft S. 95.



des menschlichen Körpers dasselbe Prinzip klar durchzuleuchten: leichteste, anmutigste Bewegung und Belebung der Massen und Auflösen ihrer Schwere in eine Menge mannigfaltig bewegter Details, die aus der Haltung des Körpers, den Bewegungen der Glieder und dem Spiel der Falten hervortreten. Nichts davon ist in der Kunst Giotto's oder seiner Nachfolger zu finden, die ihre Ziele eher in dem Ausdruck der Schwere alles Körperlichen, der Wucht der Bewegungen, einer feierlich ruhigen Gemessenheit und einem gewaltigen Pathos suchten.

Wie jeder einem Lande importierte Stil vermochte die Gotik in Italien nicht zu gedeihen, sondern mußte aufs höchste entarten; sie entsprach zu wenig der Art der italienischen Kultur. Es leuchtet ein, daß eine so hohe Blüte der Kunst, wie sie Giotto bezeichnet, nicht aus einem der Art des Landes so wenig natürlichen und unfruchtbaren Boden treiben konnte, wie es die Gotik für Italien gewesen ist.

Die Werke, die wir unter dem Worte: Bozener Malerschule zusammenfassen, finden sich durchwegs in der Stadt selbst oder ihrer Umgebung. Da weder eine genügende Anzahl von Daten, noch von Namen die Führung durch die Menge der uns erhaltenen Fresken übernehmen konnte, so mußte uns einzig die Stilkritik bei unserer Untersuchung leiten.

## V.

### Sanct Martin in Kampill.

Die ältesten Beispiele der Malerei, die uns aus dem Kreise der Bozener Malerschule erhalten sind, erblicken wir in den Fresken, die das Innere des alten St. Martinskirchleins in Kampill, am linken Eisackufer etwa 25 Minuten stromaufwärts von Bozen gelegen, schmücken<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> s. auch Schmölzer a. a. O. S. 43 ff. Riehl a. a. O. S. 190 ff. Semper, St. Vigil S. 263 ff. Dr. Lind, Mittlgn. d. C. C. 19, S. 218 ff. Kunstfreund Bd. 14 S. 12 u. s. f.

Von der ursprünglich vollständigen Bemalung der Wände haben sich nur 8 Szenen aus der Passion Christi an den unteren Flächen des Spitzbogengewölbes, darüber an den Scheitelflächen in vier Feldern die vier Kirchenväter mit je einem musizierenden Engel, und in der Mitte am Scheitel selbst Christus in der Mandorla erhalten, ferner an der Höhe des Triumphbogens die Verkündigung, an dessen unteren Flächen rechts und links St. Georg und St. Gregor und schließlich an den Gewänden eines Fensters in der Apsis St. Martin und die Muttergottes<sup>1)</sup>.

Wir betrachten als das wichtigste zunächst die Bilder aus der Passionsgeschichte.

An der rechten Wand finden wir den Einzug Christi, das Abendmahl, den Ölberg und die Gefangennahme, an der linken die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und die Pietà. Leider ist der Zustand dieser Gemälde der Beurteilung wenig günstig: sie sind, vermutlich im 18. Jahrhundert<sup>2)</sup>, gründlich übermalt worden. Dadurch haben sie nicht nur im Kolorit, sondern auch in den Formen erheblich eingebüßt. Die Technik, in der sie geschaffen worden sind, ist wie bei fast allen Wandmalereien Tirols nicht die des Freskos, sondern einer Art Temperamalerei auf trockenem Grunde<sup>3)</sup>; dieser besteht aus fein geriebenem Mörtel, der mit großer Sorgfalt geglättet ist.

Die einzelnen Szenen der Passionsgeschichte sind mit großer Deutlichkeit dem Wortlaut der heiligen Schrift und der Überlieferung entsprechend dargestellt. Der Andächtige vermochte ihren Inhalt ohne Mühe herauszulesen. Die Bilder wollen, wie allenthalben im Mittelalter, vornehmlich nichts anderes als erzählen und hierin so getreu und deutlich als möglich sein. Der Ton der Erzählung aber ist es, der ihren Charakter zunächst schärfer bestimmt: er ist rein lyrisch. Sie entbehren des großen epischen Zuges, der den Werken Giottos wie selbst

<sup>1)</sup> Beschrbg. s. bei Schmölzer a. a. O. S. 43 ff.

<sup>2)</sup> Die Kirche wurde nach Semper (St. Vigil S. 263) laut Inschrift 1728 restauriert.

<sup>3)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 28.

denen geringerer Italiener des Trecento eigen ist. Jede Szene wird für sich in ihren Einzelheiten geschildert; die Bilder sind mit Empfinden geschaffen worden, aber — wenn wir den Ausdruck im Sinne eines Gegensatzes gebrauchen dürfen — ohne Anschauung.

‘Erblicken wir als ein Hauptmerkmal für den Ausgang des Mittelalters und den Beginn der neuen Zeit in der Kunst das stärkere Hervortreten individueller Züge aus den allgemeinen Ausdrucksformen des Zeitstils und mit diesem zunehmend den lebhafteren Verkehr des Künstlers mit der Natur, so sind unsere Bilder noch ganz zum Mittelalter zu rechnen. Die Persönlichkeit des Künstlers tritt in keiner Weise hervor; man spürt, daß die Darstellungen nicht aus einer individuellen Anschauung der Dinge heraus geschaffen wurden, sondern im Wesentlichen nur den Stil einer bestimmten Zeit und Gegend oder besser: Werkstatt an sich tragen.

Probleme der reinen Form sind dem Meister fremd. Es kommt ihm bei der Darstellung weniger auf das wie an, als auf das Tatsächliche des Inhaltes. Die äußere Vollständigkeit in der Erzählung, die Schilderung alles dessen, was der überlieferte Stoff schon in sich trug und vom Künstler darzustellen verlangte, steht ihm höher, als das über den Stoff hinausgehende rein künstlerische Gestalten von Eindrücken. Während die spätere Kunst sich immer mehr vom Stoff frei zu machen trachtete und bei der Schilderung eines Vorganges zuerst zaghaft in kleinen Nebenzügen, dann immer stärker rein malerische Aufgaben zu lösen versuchte, ist er dem Stoff noch ganz untertan. Jede willkürliche Zutat zu dem Gegebenen wird vermieden, kein frei ersonnenes Detail schmückt ihn aus, kein individueller Zug schafft ihm eine Vertiefung.

Die Charakterisierung der einzelnen Personen ist flach und zielt noch lediglich auf das Typische hin. Mit Gesichtern und Gesten ist dem Künstler nur wenig zu sagen gegeben; darum greift er zu Mitteln, die ihm uralte Tradition in die Hand lieferte: will er uns die Niedrigkeit eines Knechtes vor Augen führen, wie des Büttels; der die Schächer bei der Kreuztragung

antreibt, so stellt er ihn mit herabfallenden Hosen dar, — ein im Mittelalter allbeliebter derber Zug.

In Italien war seit Giottos Tagen die Kunst bereits auf dem neuen Wege, der durch zwei Jahrhunderte in ununterbrochenem Aufwärtssteigen zu jener großen Periode führt, die wir die Renaissance nennen. Nicht die leiseste Spur davon ist in unseren Fresken enthalten. In Deutschland liegen die Ansätze zu einer neuen Kunst fast hundert Jahre später; während in Italien das Trecento die Schwelle bezeichnet, die den Übergang aus dem einen Zeitalter in das andere bildet, besitzt eine ähnliche Bedeutung in Deutschland mehr das 15. Jahrhundert. In beiden Ländern jedoch zeigt sich die Bewegung während des ganzen Verlaufes ebenso verschieden, wie in ihren Anfängen. Gemeinsam ist beiden der Anstoß, der in nichts anderem lag, als in dem allgemeinen Aufblühen der Völker der gesamten christlichen Welt, und — ganz allgemein genommen — dem engeren Anschluß des Künstlers an seine lebendige Umgebung. Hier aber beginnen auch zugleich die Unterschiede: in Italien bemerkt man von Anfang an das deutliche Bestreben, immer das Typische oder Wesentliche einer Erscheinung, das von allem Zufälligen losgelöst ist, künstlerisch zu erfassen, während in Deutschland, einfältiger aber konsequenter, nach einer vollständigen Wiedergabe der Dinge mit allen Zufälligkeiten getrachtet wird. Der Vergleich eines beliebigen nordischen Aktes oder einer Hintergrundlandschaft mit einer entsprechenden italienischen Darstellung lehrt dieses deutlich.

Betrachten wir unter dieser Überlegung die Fresken von Kampill, so beobachten wir: in den Formen stehen sie noch ganz auf dem alten Boden des Mittelalters. Es fehlt dem Meister noch die Lust an der Beobachtung und Darstellung des menschlichen Körpers und seiner wechselreichen Bewegungen an sich, der ihn umgebenden Dinge des täglichen Lebens, der Landschaft oder eines Raumes; alles das interessiert ihn nur insoweit, als es zur Schilderung des betreffenden Vorganges nötig ist. In der Erzählung selbst jedoch zeigt sich etwas, was die neuen Ziele leise vorherverkündet: an Reichtum,

an getreuer, nichts übersehender Ausführlichkeit seines Erzählens geht er über seine Vorgänger hinaus. In der Art, wie Zufälliges und Bedeutendes in gleicher Weise dargestellt wird, in dem konsequenten und peinlich genauen Streben nach vollständiger Wiedergabe des Tatsächlichen zeigt sich ein gewisser realistischer Zug, der den neuen Geist bereits ahnen läßt, der dann später die Treue dem Erzählungsinhalt gegenüber auch auf die Träger dieses Inhaltes, auf die Dinge selbst erstreckt.

Schon dieses läßt uns vermuten, daß die Fresken dem Ende des Mittelalters und zwar einer ihrem Charakter nach deutschen Kunststrichtung angehören. Und hierin bestärkt uns nun auch alles Einzelne der Form:

Die Kompositionen sind einfach und schlicht; sie scheinen mehr auf einem natürlichen instinktiven Empfinden der Flächeneinteilung gegenüber zu beruhen, als auf einer bewußten angestregten Gedankenarbeit, der eine bestimmte Anschauung über den Aufbau zugrunde gelegen hätte. Es kommt ganz natürlich, daß die Hauptfiguren meist die Mitte des Bildes einnehmen, und sich die anderen Gruppen wie von selbst auf die übrige Fläche verteilen, ohne daß die Symmetrie als Gesetz erschiene. Persönliche Motive lassen sich nicht erkennen. Die Kompositionen schließen sich wohl der Hauptsache nach an ältere Vorbilder an, wenn wir es auch nicht mehr bei allen so direkt nachweisen können, wie z. B. beim Einzug Christi<sup>1)</sup>.

Vergleichen wir aber die Fresken von Kampill mit älteren, etwa denen aus der Johanniskapelle in Brixen, so fällt uns, wie in der Erzählung schon, etwas als Fortschritt auf, das mit jenem oben Betrachteten im engsten Zusammenhang steht und gleich diesem wie ein Wegweiser nach vorn weist: die Behandlung des Schauplatzes. Indem der Künstler bestrebt war, nicht nur deutlich, sondern auch so vollständig als möglich zu erzählen, mußte er zugleich dem Schauplatz eine größere Aufmerksamkeit schenken, als es früher geschah. Wurde dieser in

---

<sup>1)</sup> s. Semper, St. Vigil S. 264, woraus aber keineswegs sofort auf giottesken Einfluß zu schließen ist. Vgl. Riehl a. a. O. S. 194.

Brixen noch so vernachlässigt, daß bei der Schilderung einer Szeue die Personen nicht auf der Erde, sondern auf dem Bildrand zu stehen schienen, und dass bei der Geburt selbst die Krippe weggelassen wurde, kurz: daß die Wirkung ganz auf dem Umriß gestellt war, und alles, was Tiefe heischte, vermieden wurde, so begegnen wir nun in Kampill bereits dem Versuch, den Schauplatz genauer zu kennzeichnen.

Das Flächenhafte, Wandteppichartige der Bilder des Mittelalters, dem ja auch sie angehören, bleibt zwar bestehen, von Raumkunst im eigentlichen Sinne kann bei ihnen nicht geredet werden, aber die Figuren haben doch Boden unter ihren Füßen und Luft über ihren Köpfen; es wird versucht, eine weiter vorn als die andere erscheinen zu lassen, sogar eine offene Halle darzustellen, wenn auch das Können zu einer wirklichen Lösung hier noch nicht ausreicht. Weder die Landschaft von Getsemaneh noch das Tor bei Christi Einzug wirken auch nur entfernt glaubhaft. Der Meister bildet sie, weil sie zur treuen Schilderung des Vorganges gehören, wie er den Baum beim Einzuge lediglich aus dem Grunde nicht wegläßt, weil er zur Wiedergabe der biblischen Überlieferung, (daß das Volk auf die Bäume gestiegen sei), unentbehrlich war. So wundern wir uns nicht, wenn den Ölberg ein unförmiger teigartiger Klumpen ohne Gliederung, ohne Baum, ohne Strauch bezeichnen soll, die Architekturen auf das geringste Maß beschränkt werden, oder beim Abendmahle selbst jede Andeutung eines Raumes fehlt; es wird für selbstverständlich gehalten, daß der Vorgang in einem Zimmer spielt; dies darzustellen, bot die Überlieferung keine Anhaltspunkte, der Gedanke einer Raumentfaltung liegt noch ebenso fern, wie der einer Ausbeutung der Architektur zu dekorativen Zwecken, und da der Vorgang für den Beschauer auch so ohne weiteres verständlich blieb, und der Meister wohl schon durch die Zahl der Apostel auf seinem Bilde mit dem Platz etwas ins Gedränge gekommen war, ließ er die Architektur einfach fort.

Das 15. Jahrhundert verfolgt von seinem Beginn an auch in Tirol unablässig das Ziel, Raumkunst zu schaffen. Die

Fresken von Kampill sind noch reine Flächenkunst; aber sie tragen bereits eine Vorahnung des Neuen in sich.

Und so sind auch die Figuren selbst um vieles plastischer geworden, als die in Brixen, weniger silhouettenhaft und bereits mehr auf die runde Form hin gesehen. Die Kontur hat an Bedeutung verloren; die Figuren stehen nicht mehr gegen den bloßen Hintergrund, sondern heben sich von einander ab. Große Massen füllen die Bilder an und lassen, wenn sie auch flächenhaft bleiben, wenigstens andeutungsweise an einen Raum denken, den sie einnehmen. Freilich können sie sich nur schlecht bewegen; sie kleben dicht aneinander, und sieht man im Einzelnen näher zu, so findet man, daß die Personen wenig körperlich sind, sowohl bezüglich der natürlichen Erscheinung, als der räumlichen Ausdehnung. Und dies hat seinen Grund in dem Mangel an Naturbeobachtung.

Wir hatten schon bemerkt: der menschliche Körper an sich lockt den Künstler noch nicht zur Darstellung: es treibt ihn nicht, Dinge, die er im Leben gesehen, künstlerisch zu gestalten: würfelnde Soldaten, oder sitzend eingeschlafene Menschen nachzubilden. Er malt sie nur, weil es der Stoff verlangt, und so verraten sie alle ein nur schematisches und sehr primitives Verständnis für den menschlichen Organismus.

Hier wäre nun die Behandlung der nackten Körper, deren sich mehrere in dem Zyklus finden, von größtem Interesse. Aber diese sind durch Übermalung besonders stark entstellt: sowohl Christus am Kreuz als die beiden Schächer lassen weder über die Modellierung noch über Einzelheiten der Zeichnung ein sicheres Urteil zu. Die oberen Brustflächen, Rippen und die Bauchmuskulatur sind in abstoßend manierierter Weise behandelt. Alles ist übertrieben und zeugt von der ungeschickten Hand eines jeder feineren Empfindung entbehrenden Bauernmalers. Sicher können wir uns nur an die Umrißlinien halten; diese zeigen in Christus eine etwas schematische, aber schlicht und nicht ohne Empfindung aufgefaßte, erbarmungswürdige Gestalt, der zwar die Majestät, aber in unverdorbenem Zustande auch die heutige Plumpheit und Rohheit gefehlt haben mag.

Der schwächliche Körper verrät recht wenig Verständnis. Eigentümlich ist, daß er im Gegensatz zu älteren Darstellungen fast ohne Schwere ist. Während in Brixen das Hängen des Leibes sehr deutlich zum Ausdruck kam, scheint Christus hier am Holz fast zu schweben.

Die Haltung und die Proportionen der meisten sind charakteristisch gotisch: schmaler hoher Körper mit kleinem Kopf und dünnen Gliedern. Die Bewegungen sind gegenüber jenen weit ausholenden der älteren Werke gemäßigt, aber meist etwas schwächlich und zage; die Personen trauen sich nicht recht, ihre Arme zu gebrauchen, und wenn sie es tun, so geschieht es unbeholfen und ohne Kraft.

Echt gotisch ist es auch, daß der Rhythmus der Bewegung am Körper stärker betont wird, als das Körperliche selbst. Um die Schwere des Körpers aufzuheben, wird der Gewandung große Bedeutung verliehen. Die einzelnen Flächen belebt reicher Faltenwurf, hinter dessen geschwungenen Linien man den Leib und die Glieder gar nicht mehr sucht; er beansprucht für sich das Interesse, das dem Körper zukäme. Der Übermalter scheint hier viel übertrieben zu haben; dennoch mag der Faltenwurf auch im ursprünglichen Zustande etwas Unruhiges an sich gehabt haben, das den darunter steckenden Leib verschwinden ließ; er entspricht der Hauptsache nach völlig der Art des Wurfes, die wir auf nordischen Werken der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts — gleichviel, ob kölnischen, bayrischen etc. Ursprunges — zu sehen gewohnt sind.

Einige Gestalten sind nicht ohne Ansehen, wie z. B. der Feldhauptmann auf der Kreuzigung, der schon an den der Altmühldorfer Kreuzigung und einer ganzen Reihe verwandter Darstellungen erinnert. Aber sie haben nichts von der Würde göttlicher Gestalten, die so machtvoll und schwer dastehen; sie sind mehr durch Anmut und Leichtigkeit ausgezeichnet.

Über das Kolorit der Bilder wagen wir nicht zu urteilen; es ist durch die Restauration gänzlich verdorben worden; sein heutiger Zustand gewährt uns keinerlei Schlußfolgerungen auf seine ursprüngliche Beschaffenheit.



Haben wir aus allen Merkmalen den Eindruck gewonnen, daß der Künstler mit seinen Anschauungen noch im Mittelalter wurzelt, einige wichtige Momente jedoch deutlich auf dessen Ausgang hinweisen, so begegnet die Frage nach genauerer Datierung doch einigen Schwierigkeiten. Diese beruhen nicht nur in dem schlechten Zustand der Malereien, sondern vor allem in dem Mangel an deutlich erkennbaren Vorstufen zu ihnen. Die Fresken der Brixner Johanniskapelle waren einigermaßen sicher in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert, aber von diesen bis zu Kampill fehlt in Tirol jede Vermittlung. Zwischen beiden besteht keine direkte Beziehung. Nur darüber herrscht kein Zweifel, daß zeitlich ein größerer Abstand beide trennt. Deutlich treten in Kampill die Fortschritte gegen Brixen zutage. In dem größeren Reichtum der Kompositionen, in der Schilderung des Schauplatzes, in der schärferen Plastik hatten wir sie hauptsächlich wahrgenommen. Der Meister von Kampill wagt mehr, er unternimmt es, Verkürzungen und komplizierte Stellungen darzustellen, ohne freilich den weiteren Schritt zu tun, diese nach dem Leben zu studieren. Seine Kunst ist in gewissem Sinne um ein wenig profaner geworden. In der Art der Erzählung ist etwas hinzugetreten, das die Fresken volkstümlicher macht, dem Geist des Betrachters näher bringt, als die strengen älteren Fresken.

Weist somit der Vergleich mit Brixen die Fresken von Kampill nach vorwärts, so drängt der Vergleich mit den sicher datierten Malereien der Bozener Schule in Terlan von 1407 oder in St. Katharina von 1384, (die später behandelt werden sollen), in die ältere Zeit zurück. Eine Stütze für die Annahme eines genaueren Zeitpunktes gewährt uns eine glücklich erhaltene Urkunde<sup>1)</sup>, die uns berichtet, daß das Kirchlein am 14. Juni 1375 durch den Generalvikar des Bischofs von Trient neu geweiht worden ist, und wir gehen vielleicht nicht fehl, dies mit

<sup>1)</sup> Der deutsche Anteil des Bist. Trient, Dekanat Bozen, von Karl Atz und P. Adelg. Schatz 1903. S. 97. — Semper datiert die Fresken von Kampill in die Zeit nach 1420 (?). s. St. Vigil S. 263. Auch Dr. Lind setzt sie ins 15. Jahrh. Mittlgn. d. C. C. 19, S. 227.

der Ausschmückung des Schiffes durch die Fresken in Zusammenhang zu bringen.

Der Meister von Kampill ist kein Bahnbrecher gewesen. Das was in seinen Bildern einen Fortschritt gegen Brixen bedeutet, trägt zum großen Teil den Charakter des Übernommenen an sich. Gewiß ist es nicht als selbständig Errungenes anzusehen; es wirkt nicht elementar. Die Vorstufen und Vorbilder sind nur verloren gegangen.

So darf auch die künstlerische Bedeutung des Zyklus nicht überschätzt werden. Sein Meister kann nicht als hervorragender Vertreter der Bozener Kunst angesehen werden, die weit Besseres hervorgebracht hat. Es fehlt ihm an Schönheitssinn, wie ihn z. B. die alten Kölner Meister in so reichem Maße besaßen. An Stelle dessen tritt eine derbe Drastik, die auch der späteren Tiroler Kunst häufig eigen ist. Tradition und Schematismus sind die Hauptstützen seiner Kunst, und die Natur, die er wohl selten genug bei seinem Schaffen um Rat fragt, bleibt ihm stumm. Dennoch ist die Empfindung, die sich in den Gemälden ausspricht, nicht unsympathisch, aber sie ist auch nicht groß und fortreißend. Es ist keinerlei Rohheit in ihr, aber es fehlt ihr auch die Tiefe und Macht, die etwa aus Giottos Kunst spricht. Eine fast primitive, etwas oberflächliche, aber doch echte Treuherzigkeit liegt in den Bildern. Einfach und schwärmerische Andacht vereinigen sich mit Geradheit; kein Überschwang der Gefühle, keine Leidenschaft spricht zu uns; auch keine feinsinnige Zartheit und Poesie besaß der Meister, wohl aber eine gesunde reale Auffassung der Begebenheiten.

Schmölzer sieht in den Bildern eine nachhaltige Wirkung der Kunstrichtung Giottos, sowohl was die künstlerische Auffassung im Allgemeinen als auch vielfach im Einzelnen die formelle Seite der Malerei anlangt<sup>1)</sup>. Er führt zur Bekräftigung dieser Ansicht die konventionell herabgezogenen Mundwinkel, die mandelförmig geschlitzten Augen, die kräftige Bildung der Nase, den fest gefügten derben Mund, sowie einzelne Gestalten

<sup>1)</sup> v. Schmölzer a. a. O. SS. 48, 56, 58 u. 59.

an, wie den schlafenden Jakobus am Ölberg, oder ganze Kompositionen wie das Abendmahl, dessen lokale Anordnung man ganz ebenso auch auf giottesken Kompositionen fände. Zugleich erkennt er an, daß sich doch auch andere Elemente geltend machten, welche diesen giottesken Stil eigentümlich modifizierten, und erklärt das aus einem Rest deutscher und einheimisch-tirolischer Werkstättentradition, der sich mit der italienischen Richtung verbunden hätte. Semper dagegen sieht sie als Werke eines einheimischen Künstlers an, auf den der italienische Einfluß nur aus zweiter oder dritter Hand eingewirkt hätte, gibt aber diesem dennoch ziemlich viel Bedeutung, wenn sich auch die nordische Gotik bemerkbar mache<sup>1)</sup>.

Wir haben bereits nachzuweisen gesucht, welche Gegensätze in den Fresken von Kampill zu giottesker Kunst ruhen. Es ist uns nicht möglich, anzunehmen, des Künstlers Auge habe je ein Bild Giotto's oder Altichiero's oder aus deren Schule gesehen. Aber auch ein mittelbarer Einfluß will uns schwer wahrscheinlich werden, wenn wir ihn nicht auf allgemeinste Dinge beschränken. Alles, was Schmöölzer an Einzelheiten als giottesk auführt, wie die Form der Augen, die starken Nasen etc., steht teils in direktem Gegensatz zum giottesken Stil, teils ist es Gemeingut der nördlichen wie der südlichen Kunst des 14. Jahrhunderts.

Es genügt, auf eine Gestalt wie Maria auf dem Kreuzigungsbilde hinzuweisen, deren rein gotische Auffassung von selbst spricht. Ebenso aber könnte man eine beliebige andere Figur dieses Bildes wählen, zu denen sich unzählige Gegenstände in der Kunst des Nordens finden lassen. Auch des gotisch geschwungenen Spruchbandes sei gedacht, das in der späteren deutschen Kunst so reiche und dekorativ fruchtbare Verwendung gefunden hat, in Italien jedoch während des 14. Jahrhunderts nur höchst selten vorkommt und sehr bald ganz verschwindet. Hätte der Meister auch nur den geringsten Einfluß von giottesker Kunst erfahren, so würde sich dies in seiner

<sup>1)</sup> Semper in offiz. Ber. S. 61 f. St. Vigil SS. 264, 266.

Raumbehandlung, in seiner Auffassung der Architektur und der Landschaft oder in der Anordnung der Figuren zeigen. Ein Bild wie die Kreuzigung ist von Giotto ebenso weit getrennt, wie es nordischen Kreuzigungen, etwa der Altmühldorfer, nahesteht.

Schmölzer führt die Darstellung des Abendmahls als giottesk an<sup>1)</sup>. Allein gerade diese höchst eigenartige und seltene Komposition findet unter den vielen Darstellungen der giottesken Richtung, die uns in Oberitalien erhalten sind, nicht eine verwandte. Wir haben einen ähnlichen orgelpfeifenartigen, gedrängten Aufbau desselben Gegenstandes überhaupt nur einmal angetroffen und zwar auf einer lombardischen Miniatur der vorgiottesken Zeit, die Westwood<sup>2)</sup> publiziert hat. Wenn hier ein Zusammenhang vorläge, so würde uns das auf eine Verwandtschaft mit der frühmittelalterlichen lombardischen Kunst weisen, von der wir schon eingangs gesprochen haben, aber aufs neue lehren, wie fehl man gehen würde, diese mit der rein italienischen zu identifizieren. Bei dem durchaus germanischen Charakter unserer Fresken ist jedenfalls an Giotto nicht zu denken. Den Gedanken an einen Rest lombardischer Tradition wollen wir nicht von der Hand weisen, ohne ihn indessen als unzweifelhaft richtig anzunehmen.

---

Alle stilistischen Merkmale, die uns aus dem Passionszyklus entgegnetreten, kehren auch in der Bemalung des Triumphbogens wieder. Oben an seinem Scheitel erblicken wir die Verkündigung, bei der auch Schmölzer von einem Hinüberspielen in deutsche Formen spricht<sup>3)</sup>. Er führt dazu das lebhaft bewegte und geschwungene Gewand des Engels und die größere Zartheit des Ausdrucks an. Indessen trägt das Bild

1) Schmölzer a. a. O. S. 47.

2) Westwood, Palaeographia sacra pictoria. London 1843.

3) Schmölzer a. a. O. S. 46.

diesen deutschen Charakter nicht stärker an sich, als die Darstellungen des Passionszyklus. Wie beim Abendmahl ist auch hier auf eine architektonische Darstellung des Raumes verzichtet, da die geringe Ausdehnung der Wandfläche dem Künstler hier offenbar Schwierigkeiten bereitete; ein Betstuhl und eine Bettstatt reichen ihm aus. Diese sind in merkwürdiger Weise verzeichnet: die Linien verkürzen sich nicht nach der Tiefe zu, sondern verlängern sich sogar. Diese Eigentümlichkeit werden wir noch auf vielen Werken der Bozener Malerschule, selbst mehrere Jahrzehnte später, antreffen, ein Beweis, wie langsam und eigenwillig sich die Tiroler Maler jeden Fortschritt selbst erkämpften, den sie den Italienern leicht hätten absehen können, wenn sie deren Schule gesucht hätten. Der innere Entwicklungsgang der Tiroler Kunst ist eben durchaus selbständig verlaufen. — Auch [im Passionszyklus fanden wir diese Art der perspektivischen Darstellung in der Architektur beim Einzug in Jerusalem, wenn sie auch nicht so ins Auge fiel, wie hier. Sie ist übrigens auch öfters in deutschen Miniaturen des 14. Jahrhunderts anzutreffen, z. B. Cgm 6 der Münchn. Saatsbibl. von 1363, pag. 43, auch noch in der Mettener Handschrift von 1414, pag. 7, (Cln 8201<sup>d</sup> der Münchener Staatsbibliothek).

Die Übereinstimmung mit den unteren Bildern zeigt sich auch in den Gewändern, besonders im Faltenwurf. Die Auffassung und Bewegung des menschlichen Körpers, Gebärden und Haltung, wie der Ausdruck der Gesichter lassen die Gestalten der Verkündigung wie Geschwister der unteren erscheinen. Vgl. u. a. den schlafenden Josef mit den Jüngern am Ölberg.

Sonderbar berührt uns bei alledem die regenbogenartige, aus kleinen Blättchen zusammengesetzte Umrahmung Gott Vaters, von dem die heilige Taube auf Maria herniederschwebt; sie stimmt ziemlich genau mit der der Medaillons am Gewölbe der Scrovegnikapelle überein, was freilich nichts anderes beweist, als daß solche Äußerlichkeiten Allgemeingut der verschiedensten Lokalschulen gewesen sind, und daß man aus ihnen nicht allzuviel für ihre stilistische Herkunft schließen darf.

Die Verkündigung ist eines der schönsten Bilder des Kirchleins und scheinbar auch weniger durch die Restauration geschädigt worden als die unteren. Wie knapp auch der Schauplatz nur geschildert ist, so ist es dem Künstler doch gelungen, einen Schimmer von Poesie in ihn hineinzutragen und uns die Stille und Traulichkeit des jungfräulichen Gemaches und die demut- und andachtsvolle Feier in dem durch die Botschaft bewegten Herzen Mariä fühlen zu lassen.

Über die an den beiden unteren Flächen des Triumphbogens befindlichen Darstellungen der Messe Gregors und des Drachenkampfes von St. Georg ist es uns leider unmöglich zu berichten, da sie durch die beiden Seitenaltäre zum größten Teil verdeckt werden. Jedoch läßt sich aus dem Stückchen Landschaft und dem obern Teil St. Georgs, soweit er sichtbar ist, wie auch aus der Übereinstimmung der Umrahmung wenigstens soviel erkennen, daß sie derselben Werkstatt entstammen, wie die Verkündigung und die Passionsbilder.

---

Gleitet das Auge von der Reihe des Passionszyklus ein wenig nach oben, wo die 4 Kirchenväter mit den musizierenden Engeln und Christus in der Mandorla gemalt sind, so haftet es erstaunt an dem prunkvollen, die einzelnen Felder umrahmenden Ornamentbände. Der Eindruck ist untrüglich: der Stil dieses prächtigen, reich gezierten und geschmackvollen Streifens stammt aus Italien<sup>1)</sup>, aus der Schule Giottos. Unwillkürlich denkt man an eine andere Hand, selbst an eine spätere Zeit. Aber die Überlegung sucht diesen Gedanken zurückzuweisen: die zeitliche Differenz kann in keinem Falle groß sein, und wie ließe es sich erklären, daß zuerst die unteren Teile des Gewölbes und wenige Dezennien darauf erst die oberen mit Gemälden geschmückt worden wären? Das Umgekehrte könnte eher zutreffen. Kahl können allein die oberen Flächen nicht geblieben sein, als man die gesamten übrigen Wände bemalte, und die

<sup>1)</sup> s. auch Semper St. Vigil S. 266 f.

solide und erprobte Technik der alten Meister schließt die Vermutung aus, daß die mit den anderen Fresken gleichzeitige Ausschmückung des oberen Gewölbes früher als jene schadhaft geworden sei, und schon nach 2—3 Jahrzehnten durch eine neue habe ersetzt werden müssen, zumal die unteren Reihen der Feuchtigkeit des Grundes eher ausgesetzt waren, als die oberen.

Allein die genauere Betrachtung löst diesen Widerspruch auf. Blicken wir von dem Ornamentband zu den Darstellungen selbst, so finden wir, daß ihr Stil in allem Wesentlichen dem der unteren Reihe entspricht<sup>1)</sup>: er ist so gut deutsch und einheimisch boznerisch wie jener. Wir dürfen uns durch das immerhin nur einen äußerlichen Zug bildende Ornamentband nicht irreführen lassen; es ist eine den Charakter der Gemälde selbst nicht berührende Herübernahme von italienischer Kunst, die vielleicht aus zweiter oder dritter Hand erfolgte, und die eine Bekanntschaft unseres Meisters mit italienischer Malerei oder eine wirkliche Beeinflussung durch sie nicht notwendig in sich einschließt. Wir sahen ja schon in der Verkündigung die regenbogenartige Umrahmung Gott Vaters aus der Scrovegni-Kapelle. Wie dies für den Stil des Gemäldes selbst unwesentlich blieb, so wiegt auch hier das auffallendere und leichter verwirrende Ornamentband nicht allzuschwer. Wenn ein Unterschied gegen die unteren Gemälde zu erkennen ist, so beruht er darin, dass die oberen vielleicht eine größere Feinheit in der Ausführung, nicht aber andere stilistische Merkmale aufweisen. Sie sind also, zusammen mit der Verkündigung, möglicherweise von der Hand des entwerfenden Meisters selbst, die unteren dagegen mehr von Gesellenhand ausgeführt worden.

Die Gebetstühle, in denen die Kirchenväter sitzen, zeigen dieselbe umgekehrte Perspektive wie das Gebetpult auf der Verkündigung. Sie sind recht unräumlich und die Kirchenväter

<sup>1)</sup> Semper offiz. Ber. S. 62 und St. Vigil S. 269 f., datiert die Gewölbemalereien, in denen er den Einfluss Stefano da Zevios zu erkennen glaubt, und die ihm überhaupt stärker von Italien beeinflusst scheinen, als die Passionsbilder, etwas früher als diese (St. Vigil S. 266).

finden nur schlecht in ihnen Platz. Am besten sitzt noch der hl. Hieronymus; die anderen drücken sich eng in ihre Sitze hinein. Ebenso verzeichnet und primitiv wie die Gestühle sind die Lesepulte; aber es ist zu bemerken, daß sowohl sie als die Gestühle unter einander sämtlich verschieden sind und eine rühmliche Mannigfaltigkeit in der Erfindung aufweisen.

Die Heiligen selbst sind schwächliche, etwas ungeschickte Gestalten, die mehr wie ausgeschnittene, steife Papierfiguren, als wie lebendige Menschen aussehen. Sie stehen den unteren sehr nahe. Ihre Köpfe sind zwar ein wenig ausdrucksvoller und auch besser im Schnitt, aber im Typus dennoch den unteren sehr verwandt; es sei besonders auf den alten Priester des Kreuzigungsbildes rechts hinter dem Feldhauptmann hingewiesen. Auch Stirne, Nase und Augen und der charakteristische Mund sind bei allen gleich. Die Faltenbildung ist dieselbe weiche, rundlich geschweifte und reichliche wie unten. Die Übereinstimmung des Stils wird sofort deutlich, wenn wir Gestalten wie den hl. Augustin mit dem Apostel zu äußerst links beim Abendmable, den Engel des hl. Gregor mit dem Judas des gleichen Bildes, den Engel des hl. Hieronymus mit Christus am Ölberg, oder den hl. Hieronymus selbst mit Maria auf der Kreuzigung, besonders auf die Gewandmotive hin, vergleichen<sup>1)</sup>.

Die vier musizierenden Engel sind von großer Lieblichkeit. In ihnen klingt der zarte lyrische Ton der Gotik am vollsten und reinsten durch. In ihrer Biegsamkeit und anmutigen Bewegtheit liegt eine Leichtigkeit und Körperlosigkeit, die nie in Italien getroffen wird. Wohl aber finden diese Engel viele Gegenstücke in der gleichzeitigen deutschen Kunst, sei es in Nürnberg, in den Fresken der Frauenkirche, sei es — deutlicher — auf der Madonna in Hohenfurt<sup>2)</sup> in Böhmen oder dem

<sup>1)</sup> Anders Semper, der in ihnen eine andere Stilrichtung erkennen will als in den unteren Gemälden, St. Vigil S. 270.

<sup>2)</sup> In den Goldgrund mit einfachen Linien eingraviert. Abldg. bei Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 202. Besonders sei auf den obersten Engel links aufmerksam gemacht.



dieser sehr nahestehenden Madonnenbilde im Diözesanmuseum zu Breslau<sup>1)</sup>.

Christus in der Mandorla ist etwas plump, besonders die Extremitäten sind sehr übertrieben und verzeichnet, aber auch schlecht erhalten. Die Mandorla ist wieder wie bei der Verkündigung gleich der in der Scrovegnikapelle, die Erinnerung an Veroneser Typen im Kopf<sup>2)</sup> doch zu schwach und zu allgemein, als daß sich hier etwas fest greifen ließe<sup>3)</sup>.

## VI.

### Sanct Katharina im Tiersertal.

Am Nordabhange des Tiersertales, etwa 2 Stunden von der Station Blumau an der Brennerbahn entfernt, steht ein kleines zur Pfarre Völs, Lokalie Aicha, gehöriges Kirchlein, das der hl. Katharina geweiht ist<sup>4)</sup>.

Seine südliche Außenseite ist mit einem Zyklus von Fresken bedeckt, der schon darum von besonderer Bedeutung für uns

<sup>1)</sup> Das Breslauer Bild ist einigermaßen sicher zu datieren. Nach einer persönlichen Mitteilung des geistl. Rats Herrn Prof. Jungnitz ist der knieende Stifter der Bischof Pogerell von Breslau (1342—1376). Das Bild muß entweder in den letzten Lebensjahren des Stifters oder kurz nach dessen Tode, vielleicht infolge einer testamentarischen Bestimmung gemalt worden sein. Es ist gegen das Bild von Hohenfurt nur wenig verändert, der Zusammenhang zwischen beiden ohne weiteres kenntlich.

<sup>2)</sup> Semper St. Vigil S. 267.

<sup>3)</sup> Völlig unbegründet ist die Annahme Paul Clemens (Mittlgn. d. C. C. N. F. 15 S. 11 ff.), die Fresken von Kampill und die später zu behandelnden von St. Johann stammten vielleicht aus der Schule Thomas Egnolts. — Weder existiert seit 50 Jahren nur der geringste Überrest jener Fresken Egnolts in Altenburg bei Kaltern (Atz, Kunst-Gesch. S. 349), den man zum Vergleich heranziehen könnte, noch erlaubt das Datum jener Bilder (1440; s. Atz, K.-Gesch. S. 349), einer so wenig begründeten Hypothese zu folgen.

<sup>4)</sup> s. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. 2, S. XLV ff.; 22 S. 49. — S. Taf. 6—9.

ist, weil er von jeder Übermalung oder Restaurierung verschont geblieben ist, und uns somit bis in die Einzelheiten hinein eine klare Anschauung von der alten Malerei Bozens gewährt.

In zwei Reihen über einander angeordnet sind die oberen fast unbeschädigt geblieben, während die unteren durch Einkritzungen und durch Abbröckeln des Mörtels stellenweise nicht unbeträchtlich gelitten haben. Von den insgesamt 14 Bildern erzählen 11 Begebenheiten aus dem Leben der Schutzheiligen. Die Erzählung beginnt am linken Ende der oberen Reihe, verläuft weiter nach rechts und setzt sich in der unteren ebenfalls von links nach rechts fort. Beide Reihen werden in der Mitte von der Tür, resp. einem darüber befindlichen Kreuzigungsgemälde unterbrochen, das sich aber in Stil und Format den Bildern der Legende einfügt, und ebenso wie der Erzengel Michael mit der Seelenwage, und St. Christoph, die den Zyklus am rechten Ende abschließen, von der gleichen Hand wie alle übrigen herrührt.

Der Inhalt der Darstellungen ist kurz folgender:

1. Katharina stürzt ein Götzenbild. Wir sehen in einen gerade nach hinten vertieften Raum, dessen Seitenwände sich zu Nebenräumen öffnen. Die hohen Gewölbe und spitz zulaufenden Bögen erwecken die Vorstellung eines gotischen Chores. In ihm steht, genau die Mitte des Bildes einnehmend, auf zwei Stufen ein gemauerter, einfacher Altartisch, der mit einer gefranzten Decke versehen ist. Das auf ihm verehrte Götzenbild ist soeben von Katharina gestürzt worden; die Säule, auf der es stand, ist zerbrochen, und der Götze, ein teuflartiges Gebilde, fällt mit einem Teil des Postamentes zu Boden. Weiter vorn zu beiden Seiten im Bilde, so dass die ganze Mitte mit dem Altar dem Auge freigelassen wird, stehen Gruppen von Menschen: rechts ein paar Zuschauer, deren einer sich bestürzt abwendet, links außer einigen Nebenpersonen im Hintergrunde, die nur die Köpfe sehen lassen, zwei Priester, Wut und Entsetzen im Antlitz, und ganz vorn die Heilige, die in gelassener Würde und Ruhe dasteht. Sie ist mit Krone und Purpurmantel geschmückt.

2. Katharina vor dem Kaiser Maximinus. Die Architektur umspannt diesmal nicht die ganze Bildfläche, wie auf dem vorigen Bild. Ein kastenartiger Bau, dessen vorderste Seite offen ist, steht schräg im Bild, ohne daß dem perspektivisch Rechnung getragen wäre. In ihm befindet sich rechts ein Thronessel, auf dem der Kaiser Platz genommen hat. Er hört nachdenklich und ruhig der Anklage zu, die der Priester sehr lebhaft und voller Eifer vorbringt. Dieser steht dicht neben dem Thron und ebenfalls noch innerhalb der Architektur. Links außen sehen wir die Heilige, die von einer Schar Geharnischter hergeführt worden ist, in derselbigen ruhigen Haltung wie in dem ersten Bilde verharret, und sich von den Worten des wütenden Priesters wenig berührt zeigt. Ihr Antlitz ist voller Frieden und unbekümmerter Sicherheit.

3. Geißelung Katharinas. Die Architektur, in die der Vorgang verlegt ist, beansprucht wieder die ganze Bildfläche. Wir blicken wieder gerade von vorn in sie hinein. Diesmal ist ein Profanraum geschildert. Kein Gewölbe, sondern eine flache Decke, die von einer Säule getragen wird, schließt ihn nach oben ab. An dieser in der Mitte ist Katharina festgebunden worden. Man hat sie entkleidet, nur ein dünnes Lendentuch und die Krone ist ihr geblieben. Ihre Hände sind mit Stricken nach oben gezogen, so daß ihr Körper ganz aufrecht dasteht. Ihr Gewand liegt vorn am Boden. Zwei zerlumpte Büttel schlagen von beiden Seiten mit Ruten und Schwertern auf ihren mit Wunden bedeckten Leib ein, während der Hohepriester und einige andere Leute von der Seite her zuschauen. Die Seitenwände öffnen sich in ähnlicher Weise zu Nebenräumen, wie auf dem ersten Bilde.

Es folgt die Kreuzigung mit Maria und Johannes, und hinter dieser

4. Katharina im Gefängnis. Ein geschlossener fester Bau mit Altanen und Vorsprüngen, den ein vergittertes Fenster als Gefängnis charakterisiert, füllt den größten Teil des Bildes. Es fällt auf, daß der Bau nach oben nicht in sich abgeschlossen dargestellt ist, sondern vom Bildrand durchschnitten wird. In

einem offenen Fenster wird die Gestalt Katharinas mit gefalteten Händen bis zur Brust sichtbar. Durch eine seitlich angebrachte offene Tür schreitet der Kriegsoberst Porphyrius zu ihr hinein, unbemerkt von den beiden Bewaffneten, die von schwerer Trunkenheit gefangen sich vorn unter dem Fenster befinden und die Heilige bewachen sollten. Der eine ist bereits eingeschlafen, während der andere mit unsicherer Hand nach dem Weinkrug greift, der zwischen ihnen am Boden steht. Darüber werden auf einer Altane zwei Menschen sichtbar, deren Bedeutung schwer zu erkennen ist.

5. Katharinas Disputation. Wir befinden uns wieder vor dem Gefängnis, in dem man denselben Bau wie auf dem letzten Bilde wiedererkennt; nur ist er seitlich mehr aus dem Bilde herausgerückt, so dass man nur einen kleineren Teil von ihm wahrnimmt. Katharina ist herausgeführt worden, um sich vor den fünfzig Philosophen, die sie widerlegen sollen, zu verteidigen. Sie steht, wieder mit Krone und Purpur angetan, links unter der Altane. Von rechts drängt die Menge der Philosophen, an ihrer Spitze der Kaiser selbst (?), mit lebhaften Geberden auf sie ein. Allein Katharina bewahrt ihre Ruhe vollkommen, alle Argumente der 50 Weisen sind machtlos, und in ihren Gesichtern malt sich deutlich das Staunen und Entsetzen über die Worte der Unerschütterlichen. Sie sind meist hohe, bärtige Gestalten, barbaupt und in langen Mänteln.

Die Legende setzt sich nun in der untern Reihe fort: das erste Bild ist leider zerstört, man erkennt nur noch, dass es

6. die Verbrennung der 50 Philosophen, die sich bekehrt hatten, zum Inhalt hatte.

7. Die Kaiserin und ihr Gefolge bekehren sich. Wieder erblicken wir das Gefängnis in anderer Ansicht, erkennen jedoch deutlich denselben Bau. Es nimmt die rechte Seite des Bildes ein. Unter der schon auf den anderen beiden Bildern bemerkten Altane kniet links die bekehrte Kaiserin mit ihrem Gefolge nieder; Katharina erscheint im Fenster und spendet ihnen den Segen. — Das Bild ist schlecht erhalten.

8. Enthauptung der Kaiserin und ihres Gefolges. Der Schauplatz wird durch nichts angedeutet. Die Mitte der Komposition nimmt die Gruppe der knieenden Kaiserin, des links hinter ihr das Schwert schwingenden Henkers und der hl. Katharina ein, die ihre Hand segnend über der Kaiserin hält. Man sieht noch links eine Anzahl von Zuschauern, unter denen vorn auch der Kaiser ist; rechts knieen die übrigen Bekehrten und warten der Vollstreckung des Urteils.

9. Katharina soll gerädert werden, aber das Rad wird von einem Engel zerbrochen und erschlägt den Henker. Das Bild ist sehr zerstört, nur der Engel mit dem Schwert und Katharinas Kopf sind leidlich erhalten. Die Komposition ist ähnlich der vorhergehenden. Hinter Katharina steht links wieder der Kaiser mit seinem Gefolge, der Gruppe auf dem vorigen Bilde entsprechend.

10. Hinrichtung Katharinas durch das Schwert. Der Aufbau ist dem der beiden letzten sehr verwandt. Katharina kniet vorn rechts, genau wie die Kaiserin auf dem 8. Bilde, und erwartet den Streich, zu dem der Henker links hinter ihr ausholt. Über ihr streckt sich aus Wolken eine segnende Hand hervor. Ganz links die bekannte Gruppe mit dem Kaiser; oben in der Mitte ein schwebender Engel, der ihre Seele in Empfang nimmt.

11. Grablegung. Gerade von links nach rechts im Bilde steht der Marmorsarg, in den die Heilige von zwei Engeln gebettet wird. Drei andere stehen hinter dem Sarge in der Mitte des Bildes und singen aus einem großen Buche die Totenmesse. Ihre Gesichter sind voll schmerzlichen Ausdrucks. Der Sarg ist in umgekehrter Perspektive gezeichnet, ähnlich dem Gebetpult auf der Verkündigung in Kampill.

Über diesem Bilde befindet sich die Darstellung des Erzengels Michael. Er steht auf einem Teufel; in der Rechten schwingt er das Schwert der Gerechtigkeit, mit der Linken hält er die Wage, in deren tieferer Schale eine Seele in Gestalt eines nackten Kindes mit gefalteten Händen sitzt, während drei Teufel vergeblich sich bemühen, durch Hängen und Zerren die

andere Schale zum Sinken zu bringen. Mächtige Flügel mit Pfauenaugen stecken in den Schultern des Erzengels.

Endlich schließt das Bild des hl. Christoph, doppelt so groß als die übrigen, das Ganze nach rechts ab. Er steht in gerader Vorderansicht, das winzige Kind auf der Schulter tragend, ganz ernst und feierlich und ohne Bewegung da. In der Rechten hält er einen Palmenbaum, der ihm zur Stütze dient.

Ein einfaches Ornamentband umrahmt die Bilder. Es besteht aus weißen Streifen, die eine rote Füllung in sich einschließen, welche durch schlichte weiße Kreise in regelmäßigen Abständen unterbrochen wird.

---

Mit den Fresken von St. Katharina stehen wir zum ersten Male in der Geschichte der Tiroler Malerei zeitlich auf festem Grund: eine Inschrift unter dem sechsten Bilde sagt uns, daß sie im Jahre 1384 geschaffen worden seien. Sie sind darnach also rund ein Jahrzehnt jünger als die Fresken von Kampill. Ein Vergleich mit diesen liegt nahe; schon deshalb, weil die Datierung der Fresken von Kampill auf 1375 keineswegs urkundlich sicher, sondern vielmehr nur auf eine Vermutung gestützt war, die sich durch Kombination aus den stilistischen Eigentümlichkeiten und dem Datum der Neuweiheung der Kirche ergeben hatte. Der Vergleich mit einem sicher datierten Zyklus wird hier nicht unwesentlich zu einer Befestigung oder Erschütterung unserer Annahme beitragen.

Wir glauben nicht zweifeln zu dürfen: in den Fresken von St. Katharina ist ein Fortschritt gegen Kampill deutlich sichtbar, und zwar, wie wir hinzufügen, ein Fortschritt auf der gleichen Linie.

Was in Kampill schüchtern und zag sich zu regen begann, tritt hier klarer und ausgebildeter hervor. Zudem aber überträgt der Meister seinen Vorgänger erheblich an künstlerischem

Können. Jede Linie ist edler und harmonischer als in Kampill, jeder Strich sorgsamer und sicherer geführt.

Obwohl im Prinzip von den gleichen Grundzügen gebildet, sind die Kompositionen doch ruhiger und freier geworden. Würden die einzelnen Momente einer Darstellung in Kampill noch ziemlich naiv aneinander gereiht, so spürt man hier deutlich schon einen bewußten Aufbau. Es wird abgewogen und verständig geordnet. Die Mitte des Bildes wird auch hier stark betont, ohne den Zwang einer strengen Symmetrie fühlen zu lassen. In sie versetzt der Künstler aufs natürlichste das Hauptmoment des zu schildernden Vorganges. Sein feines Empfinden bewahrt ihn vor Verstößen gegen das Gleichgewicht, obwohl er es schon unternimmt, die verschiedenartigsten Bewegungen und Gewichte gegen einander wirken zu lassen. Als Beispiel sei das Bild Katharina vor den Philosophen genommen: hier drängt von rechts die ganze Masse der Philosophen heran, während ihr von links nur die ruhige Gestalt der Heiligen und das unverrückbar schwere Gewicht der Architektur wirkungsvoll das Gegengewicht halten.

Den Kompositionen haftet auch nicht mehr die Beengtheit an, die in Kampill auffiel; die Figuren stoßen und drängen einander weniger. Große Gruppen, die der Künstler, wo es der Stoff verlangt, so wenig darzustellen scheut wie der ältere Meister, gelingen ihm um vieles besser; sie haben an realem Volumen gewonnen. Er bringt seine Massen leichter im Bilde unter; sie sind lockerer geworden, und wenn sie auch noch immer flächenhaft anmuten und keinen fühlbaren Raum einnehmen, doch natürlicher und plastischer.

Dieses Neue wird zum guten Teil wieder durch die Art erreicht, mit der der Schauplatz geschildert ist. Wir werden über ihn verhältnismäßig genau orientiert. Er wird nicht mehr bloß angedeutet, sondern zum Gegenstand besonderer Aufgaben gemacht. Eine Erweiterung ist hier unverkennbar. Die Perspektive ist zwar noch so wenig entwickelt, daß die Darstellung eines Raumes auch hier keineswegs überzeugt; aber man kann ihn sich bereits deutlicher vorstellen als in Kampill.

Die Architekturen beanspruchen eine weit größere Fläche im Bilde; zugleich aber haben sie erheblich an Wahrscheinlichkeit gewonnen. Sie sind naturgemäß noch weit davon entfernt, als Nachbildungen wirklicher Gebäude gelten zu wollen, aber die Möglichkeit ihres Bestehens ist größer geworden, da sie konstruktiver gedacht sind. Vor allem aber lassen sie deutlich den Versuch erkennen, die Fläche des Bildes nach hinten zu durchbrechen und in die Tiefe zu dringen. Charakteristisch hierfür ist die Architektur des ersten Bildes. Selbst die Seitenwände des Baues werden durchbrochen, um Nischen oder Nebenschiffe anzudeuten, die die Fülle der Zuschauer aufnehmen müssen. Aber die Aufgabe vermag der Künstler nicht ganz zu bewältigen; es gelingt ihm nicht, den dargestellten Raum glaubhaft zu machen. Es besteht kein fester Augenpunkt, von dem aus alles einheitlich zusammengeschlossen wäre. Katharina steht ganz vorn im Bild und der Hohepriester lehnt hinten seitlich am Altare. Zwischen beiden müßte also ein immerhin fühlbarer Abstand bestehen. Sieht man aber genauer zu, so stehen beide Figuren direkt neben einander ohne die geringste Distanz, und die Raumillusion ist aufgehoben. Die Architektur bleibt, wie im ganzen Mittelalter, die den Vorgang verdeutlichende Coulisse.

Ihre Formen sind, dem Charakter des Ganzen entsprechend, ungemein einfach. Obwohl sie in der Komposition keinen ausgesprochenen dekorativen Zweck verfolgen, bezeugen sie doch eine Freude an der Mannigfaltigkeit in einzelnen Vorsprüngen, Erkern, Altanen etc., die wir als Charakteristikum deutscher, speziell Bozener Kunst ansehen, in der wir Ähnliches immer wieder bemerken werden. Sie erscheinen wie aus Holz gezimmert, und gleichen eher in das Bild hineingestellten Kästen, als in der Erde fussenden Gebäuden. Immerhin versteht der Künstler die Architektur gut zu charakterisieren und läßt uns ein Gebäude selbst in verschiedenen Ansichten, wie das Gefängnis, deutlich wiedererkennen.

Bei all diesen im Grunde der damaligen Zeit allgemein angehörenden Zügen aber muß das Zusammenwirken der Archi-



tektur mit den Figuren, wie auch dieser unter einander, rühmend hervorgehoben werden. Und dies ist ganz dem persönlichen Verdienst des Meisters zuzuschreiben. Alles ist fest mit einander verbunden. Wir können die Figuren von der Architektur, die der Darstellung des Vorganges immer eng angeschlossen ist, nicht trennen; und dadurch wirken die Kompositionen ungemein einbeitchlich und geschlossen. Unterstützt wird dies noch durch die Behandlung des Details, das, ebenso unauffällig als sorgfältig gebildet, überall dem Ganzen streng unterordnet ist, so daß es kein besonderes Interesse für sich beansprucht, und, indem es sich dem Gesamtbilde bescheiden einfügt, die Haupthandlung eher hebt als beeinträchtigt.

Den bedeutendsten Fortschritt jedoch, der sich in dem Zyklus dokumentiert, bemerken wir, wenn wir den Blick im Einzelnen auf die Figuren richten. Auf sie hat der Künstler offenbar die größte Sorgfalt verwandt. Die Gestalten sind edel aufgefaßt und nicht selten von großer Schönheit, die wir gerade in Kampill häufig vermisseu. Der Körper kommt unter der Gewandung zwar noch wenig zur Geltung; die überschlanke Proportionen mit dem kurzen Hals, die dünnen Glieder und der wenig organische Aufbau des Körpers finden sich hier nicht wesentlich anders als in Kampill. Auch in den Gestalten der Heiligen, des Priesters, des Kaisers etc., für die Wirklichkeit dem Künstler keine direkten Vorbilder bot, schließt sich der Meister der Hauptsache nach der älteren Auffassung an; der Unterschied gegen Kampill beruht hier vorzugsweise in der höheren Vollendung und der größeren Ausdrucksfähigkeit. Überraschend dagegen wirken Figuren wie die trunkenen Wachen oder die Knechte, die die Heilige peitschen. Man ziehe den naheliegenden Vergleich zwischen ihnen und den würfelnden Soldaten in Kampill, und man wird erstaunt sein, welcher Fortschritt getan ist: der wichtigste und erste, der über die mittelalterliche Kunst hinaus zu der neuen des 15. Jahrhunderts hinüberleitet, die bewußte Nachbildung der Natur. Die Haltung des sitzend Eingeschlafenen ist vorzüglich beobachtet, und der unsichere Griff des Andern, dem in der Trunkenheit der

Handschuh entfällt, ist ganz trefflich charakterisiert. Es ist kein Zweifel, daß hier ein Naturstudium vorliegt, während dies dem Meister von Kampill noch vollkommen ferne lag; daß es sich zuerst in solchen derben Profanfiguren äußerte, ist begreiflich, da sie dem Auge des Künstlers ja viel eher im Leben begegnen mochten, als Vorbilder für einen Kaiser oder die Heilige selbst.

Die Gebärden sind sprechend und eindrucksvoll, ohne laut zu sein. Sie sind auch weniger schematisch als in Kampill, und besitzen oft große Frische, wie z. B. die des Henkers bei der Enthauptung; in dem Ausholen mit dem Schwerte liegt die ganze Schnelligkeit und Kraft des Schwunges mit unmittelbarer Wirkung beschlossen. Die zage Schüchternheit von Kampill ist zu vornehmer Zurückhaltung und Mäßigung geworden. Die Haltung der Personen, die — rein gotisch — immer leise bewegt ist, ist oft aufs zarteste abgewogen. Zu bewundern ist, wieviel Ausdruck der Künstler allein in die Haltung zu legen verstanden hat: eine Gestalt wie die kniende Katharina bei der Enthauptung bezeugt nicht nur Schönheitsgefühl, sondern prägt sich unserem Gedächtnis auch durch den rührenden Ausdruck ihrer gläubigen und zuversichtlichen Ergebung in ihr Martyrium und ihrer reinen Unschuld fest ein. Unantastbarkeit und Hoheit geht von der Heiligen bei dem Verhör aus, Makellosigkeit umhüllt ihren Leib bei der Geißelung. —

Wie überhaupt in der Gotik, ist auch hier der Gewandung gegenüber dem Körper große Aufmerksamkeit geschenkt worden. Der Faltenwurf ist sehr natürlich, meist einfach und ohne Übertreibung, aber ersichtlich mit Freude an reichem und abwechslungsvollem Spiel hervorgebracht. Die Belebung größerer Partien des Gewandes durch ihn wirkt nie unmotiviert. Auch hier begegnen wir, wie in Kampill, der eigentümlichen Darstellung des abgelegten Gewandes (bei der Geißelung), indem man den Körper fast noch stecken zu sehen vermeint.

Die Köpfe zeigen einen edlen Schnitt; Stirn und Nase sind scharf von einander getrennt und weniger derb als in

Kampill, die Ohren von überraschend guter Bildung. Oft ist der Ausdruck der Mienen vorzüglich getroffen, ohne daß dabei übertrieben würde. Am besten gelang vielleicht der Kopf des anklagenden Priesters auf dem zweiten Bilde, in dem deutlich die Wut und Tücke zu lesen sind, die die Tat der Heiligen in ihm geweckt hat. Freilich ist diese Charakterisierung auch hier rein mittelalterlich. Sie schafft wohl Typen, aber noch keine Individuen, und benutzt dabei dieselben Äußerlichkeiten aus alter Überlieferung, die wir schon in Kampill beobachtet hatten; z. B. die zerrissenen oder herabfallenden Hosen der Henker und Wachen, durch die ihre Niedrigkeit gekennzeichnet werden soll; es sei noch erwähnt, daß wir diesen Zug außerdem wohl häufig in nordischen Miniaturen<sup>1)</sup>, nie aber in der Kunst des Südens angetroffen haben.

Um wenigstens ein Bild des ganzen Zyklus genauer in's Auge zu fassen, sei die Kreuzigung über der Eingangstür gewählt. An ihr sind gleicherweise die primitiven Ausdrucksmittel des Meisters wie seine künstlerischen Fähigkeiten sichtbar.

Die Komposition ist die herkömmliche; Christus in der Mitte, rechts unterm Kreuz Johannes, links Maria. Die drei Figuren sind vielfach verzeichnet, disproportioniert und im Organismus wenig verstanden. Kurz, der Meister ist technisch nicht weiter, als andere Meister seiner Zeit und zollt dieser seinen vollen Tribut. Wieviel Empfinden aber hat er in diese unvollkommene Form hineinzulegen verstanden! Maria blickt stumm zu dem göttlichen Sohne empor und erhebt die gefalteten Hände in andachtsvollem Schmerz zu ihm. Ihr Mantel wird durch die Bewegung der Arme etwas in die Höhe gerafft und sinkt in schönem aber schlichtem Gefältel zu Boden. Gleichwohl scheinen die Linien alle nach der Gestalt des Heilands emporzusteigen, wie die Gedanken der Schmerzerschütterten. In den unendlich vielen Kreuzigungen, die die Kunst hervorgebracht hat, ist die Muttergottes tausendmal richtiger wiedergegeben

---

<sup>1)</sup> s. z. B. Maeterlinck, le genre satyrique, in den Mémoires couronnés etc. de l'accadémie royal, Bruxelles, Tome XLII, Février 1903 S. 34.

worden, selten echter in ihrer Gebärde, natürlicher und zugleich rührender in ihrer Haltung, ergreifender in ihrer Schmerzhaftigkeit. — Das Gegenstück zu ihr bildet Johannes. Während Maria der Schmerz um den Sohn nach oben richtet, drückt er Johannes mit seiner ganzen Schwere nieder. Unsagbar jammervoll ist die Geste, wie er den Mantel mit beiden Händen langsam und ohne Kraft zu den tränenden Augen hebt, das Antlitz zu Boden wendend. Maria steht aufrecht da, aber Johannes ist wie gebrochen, und bei ihm scheinen auch die Falten des Mantels schwer nach unten zu fallen. — In Christus selbst endlich ist all das erschütternde Elend der Szene mit ihrer ganzen Hoheit vereint zum Ausdruck gekommen. Der Gekreuzigte hängt schwer in den riesigen Nägeln, die seine Füße und Hände durchbohren; sein Haupt ist auf die Schulter herabgesunken. Der Akt ist sehr einfach behandelt und anatomisch naturgemäß fehlerhaft, aber mit großer Empfindung und Energie, besonders in den oberen Brustflächen und Schultern gezeichnet. Der Brustkorb hat sich durch das Hängen über das Maß geweitet und der Leib eingezogen, die Sehnen der Arme sind hervorgetreten und die Finger haben sich gekrümmt. Das Haupt des Dulders ist voll Hoheit und Adel. — Dem Kreuz, dessen Holzmaserung sauber angegeben ist, fehlt die Inschrifttafel. Der Schauplatz wird durch nichts als durch felsigen Boden, in den das Kreuz eingeräumt ist, und einen Totenschädel bezeichnet.

Die ganze Kunst des 14. Jahrhunderts hat in Deutschland vielleicht kein Kreuzigungsbild hervorgebracht, das eine tiefere Wirkung ausübte, als dieses. Dem Meister lag weniger daran, seinen Gestalten Schönheit, als vor allem reichen Ausdruck zu verleihen. Und wenn der Meister von St. Katharina auch nicht die Leidenschaft und Größe von Mathias Grünewald besaß, so wohnte ihm doch ein Funke von dessen Geist inne, in dem die deutsche Art später ihren tiefsten und reinsten Ausdruck fand. Ein Auge, dem Grünewalds ähnlich, leitete seine Hand.

Die Annahme italienischen Einflusses auf die Tiroler Kunst, speziell die Tiroler Malerei, ist immer wieder und selbst vor

diesen Fresken ausgesprochen worden<sup>1)</sup>. Wir müssen bekennen, daß es uns schwer geworden ist, in diesem Falle auch nur die leiseste Erinnerung an italienische Kunst in uns wach zu halten. Hier kann weniger Giotto noch Altichiero, noch sonst ein italienischer Künstler herangezogen werden, um der historischen Erklärung unserer Fresken zu dienen. Wir meinen, die Gegensätze zwischen beiden Ländern können nicht heller ins Auge fallen, als bei diesen Bildern an der Grenze germanischen Gebietes, wenn man sie mit einem beliebigen Werke der oberitalienischen Malerei vergleicht. Sie besitzen die ganze bescheidene Zurückhaltung der alten deutschen Kunst und ihre sanft gleitende Melodie. Sie fordern nicht laut und zwingend die Aufmerksamkeit des Betrachtenden, sondern warten in verkürzter und heiterer Stille ruhig des Verständigen, der ihren inneren Reichtum mitfühlend genieße. Ihre Wirkung ist keine repräsentative wie die italienischer Werke, sondern eine intime. Kein Lärm dringt an unser Ohr; die Personen bewegen sich wie lautlos, und doch ist nicht eine unter ihnen, in der nicht eine kräftige, wenn auch leise Bewegung läge. In der ruhigsten Haltung bei gotischen Werken ist noch Bewegung enthalten, in der stärksten Bewegung bei italienischen noch eine gewisse statuarische Ruhe. Dazu kommen noch unzählige andere Gegensätze, die wir zum Teil bereits in früheren Kapiteln genannt haben, die sich auch bei unseren Fresken finden lassen. Wir sind der Ansicht, daß nicht nur der Kern deutsch und zwar boznerisch ist, sondern daß selbst die geringste Anregung von Italien ausgeschlossen ist. Unser Meister ist so frei von allem, das sich nicht sofort als germanisch erweise, daß wir für ihn keine anderen als die einheimischen Kunstwerke Tirols als historische Ahnen betrachten können.

Die Fresken von St. Katharina müssen dem Sympatischsten angereicht werden, das die deutsche Kunst des 14. Jahrhunderts geschaffen hat. Sie reden eine zarte und leise, aber

<sup>1)</sup> s. Semper, Mstr. m. d. Skorpion S. 449; die Sammlung alttirol. Taf.-Bild. etc. zu Freising S. 49. Deininger in den Mittlgn. d. C. C. N. F. 22, S. 50.

ungemein wohllautende Sprache. Ein zugleich milder und kräftiger Geist spricht aus ihnen, der sich mit dem ganzen Herzen in den Stoff versenkt hatte, und uns trotz der Gebundenheit und Beschränktheit der technischen Mittel noch heute durch die Gestaltung seines Empfindens an diesem Anteil nehmen läßt. Nicht nur den zeitlichen Fortschritt galt es in diesen Fresken zu erkennen, sondern auch die bedeutenden künstlerischen Eigenschaften ihres Meisters zu rühmen, die ihn weit über die meisten Zeitgenossen im ganzen Norden, wie im Lande selbst stellen. Er vermag seinen Gegenstand nicht nur klar darzustellen, sondern er beseelt ihn auch reich, und bringt ihn uns nahe. Solche Gestalten, wie die Heilige bei der Geißelung, deren Unschuld in den einfachen Linien des Körpers ausgedrückt ist, oder des anklagenden Priesters auf dem zweiten Bilde hinterlassen in uns einen tiefen Eindruck. Weise Beschränkung und wahrhafte Tüchtigkeit zeichnen ihren Meister aus; eine große Sachlichkeit konzentriert unsere Aufmerksamkeit immer auf das Hauptsächliche, und die zarte und poesievolle Feinheit, die in den Bildern lebt, übt einen noch heute lebendigen Reiz auf den Beschauer aus, wie er nur wahren Kunstwerken eigen ist. Freilich ist diese Kunst noch primitiv und mittelalterlich; dennoch versinkt sie nicht im Handwerk, wirkt nicht schlechthin typisch. Ihr eignet etwas, das durchaus mit der Einzelercheinung des frei empfindenden Künstlers verknüpft ist, und darin ahnen wir deutlich die Überwindung des Mittelalters, die das nächste Jahrhundert bringen sollte.

Wir erblicken in dem Meister von St. Katharina den Hauptmeister der Bozener Malerschule, der sich zwar nicht mit Sicherheit in anderen Werken weiter verfolgen läßt, dessen Einfluß wir jedoch mehrfach deutlich erkennen werden. —

Wenn wir diesen Zyklus in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts und zwar in das Jahr 1384 gesetzt haben, so befinden wir uns damit im Widerspruche zu der Meinung der bisherigen Forscher<sup>1)</sup>. Der Sachverhalt ist folgender: es be-

<sup>1)</sup> Deininger a. a. O. setzt die Fresken in das letzte Drittel des 15. Jahrh. ohne die Inschrift zu erwähnen. Lind gibt richtig die Zahl

findet sich unter dem Verhör der Heiligen eine etwas verblichene Inschrift, von der man nur die Worte: Das gemähl sambt der . . . ung Anno domini M CCC 84 lesen kann. Sie bezieht sich, da eine Restauration der Bilder nie stattgefunden hat, unzweifelhaft auf die Stiftung. Diese Jahreszahl ist bisher für 1484 gelesen worden mit der Begründung, daß wohl eine C verblichen sein möge. Die kleine Lücke erklärt sich jedoch als Abtrennung der Hunderter von den Zehnern, wie auch zwischen dem M und dem ersten C eine Lücke geblieben ist. Schon äußerlich läßt sich die Lesart 1484 durch die Tatsache widerlegen, daß sich unter den Einkritzelnungen<sup>1)</sup> der Besucher die Daten 1471 und 1474 befinden. Man braucht auch nur unsere Bilder mit dem Neustifter Katharinenzyklus zu vergleichen, den Semper dem Friedrich Pacher zuerteilt<sup>2)</sup>, und der beiläufig dieser Zeit angehören wird, um zu sehen, welche Kluft zeitlich beide von einander trennt. Auch das Argument Deiningers, daß der Bau der Kirche erst aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stamme, ist hinfällig, da das Langhaus des Baues, der urkundlich 1259 erwähnt wird, wie die ganze Anlage noch aus romanischer Zeit stammt, und nur der gotische Chor in späterer Zeit die Apsis ersetzt hat.

Die Inschrift selbst läßt sich nicht antasten<sup>3)</sup>. Ist die Unmöglichkeit der Lesart 1484 festgestellt, so ist damit sofort das Datum 1384 als sicher erwiesen. Auf diese Zeit deuten nicht nur alle stilistischen Merkmale, für sie paßt auch die

---

1384 an mit dem Zusatz, dass C verblichen zu sein scheine (Mittlgn. d. C. C. N. F. 2, S. XLV f.), wird aber von Clemen ausdrücklich auf 1484 korrigiert (Mittlgn. d. C. C. 1889 S. 13). Semper rechnet sie zu den jüngeren Erscheinungen der italienisierenden Freskomalereien in Tirol, also wohl auch zum 15. Jahrh. (Mstr. m. d. Skorpion S. 449).

<sup>1)</sup> s. Deininger a. a. O. führt an 1474, 1497, 1520 etc. Wir fanden als frühestes Datum 1471.

<sup>2)</sup> s. Semper, Die Sammlung alttirol. Taf.-Bild. zu Freising S. 511 (m. Abbldgn.).

<sup>3)</sup> Selbst wenn sie jünger ist als die Fresken, so ist sie doch ohne Zweifel die zuverlässige Wiederholung der ursprünglichen Inschrift, die wohl unter der 2. Reihe gestanden haben mag.

Form der Waffen und die Trachten. Der Helm der rechten trunkenen Wache kehrt in unzähligen nordischen Miniaturen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wieder, wie in der Münchner Chronik des Rudolf von Ems (Cgm. 5) oder in der Villars Villeroy-Bibel<sup>1)</sup> von 1370. Auch der steife und unbewegte Christoph, in dem noch die Typik der monumentalen Christophgestalten der romanischen Kunst nachlebt, verbietet eine spätere Datierung, wenn man ihn mit den lebhaft bewegten und unter ihrer Last gebeugten Gestalten der späteren Zeit, etwa der Terlaner von 1407 vergleicht.

Etwa in die gleiche Zeit wie die Fresken von St. Katharina fallen zwei bisher unbeachtet gebliebene Darstellungen, die sich an der Außenseite des kleinen St. Helenakirchleins nicht weit von Deutschnofen befinden. Man erreicht das einsam bei einem Bauernhof auf dem Hochplateau gelegene Kirchlein nach etwa vierstündigem Marsch durch das Brantental von Leifers aus (der ersten Bahnstation südlich von Bozen) oder in etwa gleicher Zeit von Bozen durch das Eggental über Birchabruck. Die Fresken sind offenbar älter als die schöne und prachtvolle Bemalung des Innern, die wir später betrachten werden.

Sie stellen je zwei weibliche Heilige neben einander dar, das einermal die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm und neben ihr St. Katharina, das anderemal St. Barbara und St. Margaretha<sup>2)</sup>. Sie sind in ganzer Figur aufrecht stehend und annähernd in Lebensgröße gemalt. Wir halten uns an den Zustand der Bilder vor ihrer mittlerweile durch Siber erfolgten Restauration.

<sup>1)</sup> Abldgn. in *Exemples of the Art of Book-Illumination*, Bernard Quaritsch, London 1889.

<sup>2)</sup> S. Taf. 10.



Der Kopf und die Brustpartien der Muttergottes sind zerstört, ebenso die unteren Gewandpartien bei St. Helena und Margaretha, die der beiden anderen ziemlich beschädigt. Dagegen sind die drei übrigen Köpfe fast ohne jeden Schaden geblieben, und auch die oberen und mittleren Teile der Gewänder im Ganzen trefflich erhalten. Aufbau der Körper und Zeichnung der Köpfe erinnern an den hl. Christoph von St. Katharina, obwohl hier das Dreiviertelprofil gewählt ist. Sie haben die schöne runde Stirn, die feine Linie der Brauen, die gerade starke Nase und den zierlichen und kleinen, aber vollen Mund, wie auch den Schnitt der Augen mit ihm gemein. Die Körperformen sind voller und mächtiger, als wir sie im Allgemeinen in St. Katharina gefunden hatten. Eng verwandt ist jedoch der Faltenwurf. Das Gewand fällt sehr schlicht von den Schultern herab, und wird durch die Haltung des Armes in schön gerundeten aber nicht zu dichten Kurven gerafft und gleitet in leisem Spiel und sanftem Rhythmus darüber hinweg zu Boden. Bei dem Herabfallen eines Saumes zeigt sich die charakteristische Wellenlinie, die sich auch in St. Katharina wie überall in der gotischen Kunst dieser Zeit findet. Die Malerei ist sehr sorgfältig ausgeführt und macht überhaupt einen durchaus angenehmen Eindruck. Sie rührt in keinem Falle von demselben Meister her wie die Fresken von St. Katharina, dazu weicht zu vieles von diesen ab; die Gestalten sind um einiges körperlicher, auch ruhiger und ebenmäßiger, als jene; auffallen muß, daß die drei erhaltenen Köpfe fast aufs Haar unter einander übereinstimmen, daß also auch nicht der geringste Versuch zu einer unterscheidenden Charakterisierung gemacht worden ist, ein Umstand, der vielleicht auf ein höheres Alter gegenüber St. Katharina deuten könnte. Auch die Umrahmung ist noch einfacher als dort. Daß das Christkind nackt gebildet ist, braucht dem nicht zu widersprechen; wir trafen das ja schon in der Johanniskapelle in Brixen an.

Die beiden Bilder stimmen, obschon einander sehr verwandt, — stilistisch nicht völlig überein, obwohl kein Zweifel aufkommen kann, daß sie der gleichen Werkstatt und wohl

auch dem gleichen Jahrzehnt zuzuschreiben sind. Die Darstellung mit der Muttergottes und St. Katharina ist in den Details reicher und ausdrucksvoller als das zweite Bild, und die Haltung der Frauen auf ihm natürlicher und frischer; auch die Zeichnung der Hände ist hier besser; indessen fallen diese Verschiedenheiten dem Gemeinsamen gegenüber nicht sehr ins Gewicht.

Daß auch diese Figuren im Ganzen durchaus gotischen Charakter tragen und nicht nach Verona, sondern nach dem Norden hinneigen, lehrt der überaus interessante Vergleich mit der Madonna vom Deichsel'schen Altar in Berlin<sup>1)</sup>, die der Madonna in St. Helena überraschend genau entspricht. Man beachte die Haltung, die Gewandmotive, den Faltenwurf und selbst das Christuskind. Die Deichsel'sche Madonna ist zweifellos jünger, und ihr Meister hat sicher nicht das in den Bergen versteckte Werk des Tirolers gekannt; aber die Verwandtschaft ist schlagend und darf darum mit besonderem Nachdruck dem stetigen Hinweis auf die Veroneser Kunst entgegen gehalten werden.

---

In diesem Zusammenhange sei auch die Madonna in der Fensternische der Apsis von St. Martin in Kampill erwähnt, die freilich ziemlich schlecht erhalten, aber doch wenigstens der Restauration der übrigen Bilder entgangen ist. Sie scheint ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert anzugehören, und wirkt in ihrer fast ein wenig süßen Anmut und Duftigkeit rein gotisch. Es ist keine Schwere an ihr; ihre Züge tragen keinen tiefen Ausdruck, sind auch nicht sehr lebendig, aber sie besitzen die Lieblichkeit und das leichte weltfremde Lächeln gotischer Figuren. Wir können Semper weder zu seiner Datierung noch zu seiner Lokalisierung beipflichten: „Man kann geradezu annehmen, daß sie von einem italienischen Maler hergestellt ist, aber einem solchen, der der zweiten Veroneser Schule angehört, die unter

---

<sup>1)</sup> Im Kaiser Friedrich-Museum; aus Nürnberg. Phot. Hanfstängl. Abldg. bei Janitschek S. 206.

dem Einflusse Stephanos da Zevio stand<sup>1)</sup>. Zustimmung aber können wir darin, daß diese Madonna von großer Schönheit ist. Sie trägt das nackte Kind auf dem Schoß und hält in der einen Hand eine Blume. Sie thront ziemlich aufrecht; die Falten sind sehr weich, unten ist der Stifter gemalt. Gegenüber bemerken wir noch St. Martin zu Pferde den Mantel teilend, und oben in der Nische einen Christuskopf, beide schlecht erhalten.

## VII.

### Der Chor der Pfarrkirche zu Terlan.

Der historischen Anordnung nach folgen die Fresken im Chor der Pfarrkirche zu Terlan<sup>2)</sup>. Aber sie entstammen einer andern Richtung der Bozener Malerei als die bisher betrachteten, denen sich erst später wieder mehrere Zyklen direkt anschließen werden. Die Terlaner Chorfresken lassen sich in keiner Weise aus den Malereien von Kampill oder St. Katharina erklären, und besitzen demgemäß Eigentümlichkeiten, die wir bisher noch nicht getroffen haben, und die das Bild der Bozener Malerschule nicht unerheblich erweitern.

Unter den immerhin recht ansehnlichen, aber gegen den ehemaligen Reichtum doch nur spärlichen Resten jener Kunst lassen sich die wenigsten so dicht neben einander stellen, daß wir sie als Produkte einer Werkstatt oder gar eines Künstlers ansehen könnten. Wir müssen eben mit einer ungewöhnlich großen Anzahl von Meistern rechnen, die zu jener Zeit in Bozen tätig waren, und die nicht nur in den Hauptlinien einer

<sup>1)</sup> s. Semper i. Offiz. Ber. S. 62 u. St. Vigil S. 270 f. Schmölzer a. a. O. S. 60 f. erblickt neben der im Grunde deutsch-gotischen Auffassung des Bildes italienischen, insbesondere sienischen Einfluß; datiert es aber gleich uns in das Ende des 14. Jahrh.

<sup>2)</sup> s. auch Atz, Chronik von Terlan, Schmölzer a. a. O. S. 14 ff. Riehl S. 191 ff. etc. — Abbildgn. bei Schmölzer. — S. Taf. 11.

ganzen Werkstattentwicklung, sondern auch innerhalb dieser als Persönlichkeiten von einander abwichen. Alle verbindet natürlich das Band gewisser Gemeinsamkeiten, die sie als boznerisch charakterisieren. Nicht aber dieses, sondern in ihren Abweichungen die verschiedenartigen Zuflüsse, die dem Gesamtbilde zugeführt werden, die wechselnden Darstellungsmittel und die Ziele der Einzelnen, die doch immer einander im Ganzen weiter leiten, aufzudecken, ist Hauptaufgabe unserer Bemühungen.

In dem hohen, vielfächigen und weiträumigen Chor der Pfarrkirche zu Terlan ist jeder Fleck der Wände mit Malereien geschmückt. Der Eindruck auf den in die Kirche Tretenden ist trotz der unsympathischen Restauration und trotz des um 2 m erhöhten Bodens, der die Verhältnisse des Baues erheblich beeinträchtigt, noch groß. Wir verspüren eine feierliche Wirkung. — Die Darstellungen beziehen sich bis auf eine einzige alle auf das Leben der Jungfrau Maria. Stilistisch stimmen die meisten in den Hauptzügen ebenfalls überein, doch lassen sich auch Verschiedenheiten bemerken, die auf mehrere ausführende Hände unter Oberleitung eines Meisters schließen lassen, was bei dem großen Umfang der Malereien nicht Wunder nimmt. Allein hier stoßen wir wie so oft in Tirol auf Schwierigkeiten, die uns der Restaurator bereitet hat. Dieser hat die Bilder, als sie vor wenigen Jahrzehnten in der Kirche entdeckt und ans Licht gebracht wurden, vollständig übermalt und ihnen damit einen guten Teil ihres ursprünglichen Charakters genommen. Ihr heutiger Zustand läßt eine Scheidung zwischen Meister und Gesellen nicht mehr zu. Wir betrachten sie darum, ihren vielen Übereinstimmungen zufolge, als Einheit und scheiden hievon lediglich die Darstellungen der heiligen Sippe, des Bischofs von Myra, der einen Sturm beschwört, sowie der Muttergottes als Beschützerin der Menschheit aus, die sämtlich etwas jünger zu sein scheinen.

Eine ausführliche Beschreibung des Fresken nach ihrem Inhalt hat Atz geliefert<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Atz, Die Pfarrkirche v. Terlan. Sond.-Abdr. aus d. Chronik v. Terlan.

Die einzelnen Gemälde sind von ungewöhnlich großen Formaten; dem Maler stand sehr viel Fläche zur Verfügung, und dies bot ihm die Möglichkeit, seinen Bildern in gewisser Weise größere Freiheit in der Komposition zu verleihen. Die Personen drängen sich weniger an einander, scheinen nicht mehr den Bildrahmen zersprengen zu müssen, wie auf den älteren Fresken, sondern finden mehr Platz in ihnen. Das Verständnis für den menschlichen Körper ist gewachsen. Die Personen haben bessere Verhältnisse, sie sind kräftiger geworden und zugleich organischer. — Aber was vor allem ins Auge fällt, das ist der ungemein dekorative Charakter der Bilder.

In den bisherigen Fresken hatten sich die Künstler noch wenig mit formalen Problemen beschäftigt. Ihnen lag vor allem daran, den Inhalt getreu und deutlich wiederzugeben. Unser Meister aber versucht, ihn möglichst prunkvoll und dekorativ darzustellen. Er denkt nicht nur daran, das Leben der Muttergottes an die Wand zu malen und den Andächtigen die Verherrlichung derselben möglichst deutlich vor Augen zu führen, ihn reizt es auch, die Wand schön zu schmücken und den Raum zu zieren. Die großen Flächen, die dem Maler zur Verfügung standen, konnten besonders ihrer Höhe wegen nicht ganz mit Figuren angefüllt werden; er durfte die Größenverhältnisse der Heiligen nicht übertreiben, um sie nicht beängstigend und übermenschlich wirken zu lassen, und die große Fläche, die ihm nun nach Darstellung des Vorganges übrig blieb, füllte er am natürlichsten, unauffälligsten und zugleich wirkungsvollsten aus, indem er die Architektur reicher ausbaute und durch ein wechselvolles Spiel von phantasiereichen Türmchen, Erkern, Giebeln etc. die an sich tote Wandfläche belebte. Diese Aufgabe war in der Bozener Malerei völlig neu; dabei vernachlässigte er freilich Eines vollständig, was gerade die letzte Zeit vor ihm wie die folgende Zeit des 15. Jahrhunderts unablässig verfolgte, die räumliche Erweiterung und eingehende Schilderung des Schauplatzes. Seine Kompositionen sind flächenhaft ohne den geringsten Versuch einer Raumgestaltung<sup>1)</sup>, sie

<sup>1)</sup> Anders Semper, St. Vigil S. 261 f.

bedeuten nicht mehr, als eine rein teppichartige Ausschmückung der Wand. In Kampill wurde der Schauplatz bereits, wenn auch nur flüchtig, zu kennzeichnen versucht, und in St. Katharina war seine Darstellung schon Grund zu Versuchen, die Bildfläche nach der Tiefe hin zu durchbrechen, geworden. Diese Linie läßt sich in der Tiroler Kunst stetig weiter verfolgen bis zu Pacher. Aber unsere Fresken liegen weit ab von ihr. Sie sind gegen die älteren zwar fortgeschritten, aber in einer anderen Richtung.

Die Kompositionen zerfallen in Vorder- und Hintergrund. Vorn stehen die Figuren als Träger der Handlung neben einander in einer Reihe und in einer Fläche. Hinter ihnen erhebt sich wie eine Wand die Dekoration des Hintergrundes, meist eine Architektur und füllt die übrige Fläche des Bildes aus. Zwischen beiden besteht nicht der geringste Raum; sie lösen sich perspektivisch durch nichts von einander ab. Selbst bei Darstellungen wie der Verkündigung, die doch in einem Raum zu denken ist, wird die Handlung nicht in die Architektur hinein verlegt, sondern geht außerhalb von ihr vor sich. Die Architektur dient dem Vorgang lediglich zum Hintergrund, freilich zu einem ungemein dekorativen.

In ihren Formen zeigen sie einen viel größeren Reichtum als die älteren Fresken. Schmölzer glaubt in ihnen die spielende Art der italienischen Gotik zu erkennen<sup>1)</sup>. Die Architekturen Altichieros und seiner Schule jedoch, die hier in Betracht kommen könnten, sind jedenfalls wesentlich anders, weniger phantastisch und mehr real, und bei allem dekorativen Streben doch räumlicher. Eine gemalte Architektur, die der unsern entfernt ähnlich wäre, fanden wir in einer Miniatur des Mariale Arnesti in Prag<sup>2)</sup> von ca. 1360, das der Prager Miniaturen-

<sup>1)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 18 u. 24, mit ihm Semper St. Vigil S. 261.

<sup>2)</sup> Abbildg. bei Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Malerei S. 369. — Vgl. auch jene auf den Tafeln des berühmten Grabower Altars v. 1376 i. d. Hamburg. Kunsthalle, publ. von Lichtwark in seiner Schrift: „Meister Bertram.“ Hambg. 1905,

schule angehört. Freilich sind in dieser italienische Einflüsse nachweisbar, wir lassen es aber dahingestellt, aus solchen schwer greifbaren leisen Ähnlichkeiten eine italienische Beeinflussung auf unsere Fresken zu folgern, solange wir diese nicht direkt aus italienischen Werken selbst schließen können. Jedenfalls bleibt ihr Charakter darum im Grunde nicht minder deutsch. Wäre der Künstler in Italien gewesen und hätte von dort Anregungen mit nach Hause gebracht, so würden sich diese in der Art seiner Kompositionen oder in der Auffassung der Personen zu erkennen geben. Dies ist jedoch, wie auch von allen Forschern anerkannt worden ist, nicht der Fall: der Gesamteindruck ist der von rein deutscher Kunst.

Wir sehen das deutlich bei der Krönung Mariä, dem bedeutendsten und auch am besten erhaltenen Bilde des Zyklus. Inhaltlich ist es von größter Einfachheit. Dies ist nicht ohne Belang, wenn wir an die prunkhaften Aufgebote himmlischer Scharen bei etwa gleichzeitigen italienischen Bildern denken. Die Einfachheit und Beschränkung in den Mitteln tritt auch nördlich der Alpen im 14. Jahrhundert in den Darstellungen des gleichen Gegenstandes hervor. Christus und Maria sitzen vorn in der Mitte auf einer recht einfachen und schlichten Bank, die an sich nicht viel von einem Thron hat. Dahinter halten fünf Engelchen einen Vorhang, dessen Höhe bis über die Häupter der beiden hinausreicht, so daß sie sich von ihm abheben; er ist der eigentliche hintere Abschluß des Vorganges. Hinter ihm aber steigt eine seltsame, reiche Architektur in die Höhe, die keinen andern Zweck hat, als durch eine prächtige Ausfüllung des noch leer gebliebenen Teiles der Bildfläche die Darstellung ins Feierliche zu erheben, und ihre dekorative Wirkung als Schmuck der Wand zu steigern. Die italienischen Meister bilden stets einen einheitlichen, prächtig gegliederten Thron, auf, resp. in dem Christus und Maria Platz haben.

Legen wir mehrere ungefähr gleichzeitige italienische Darstellungen der Krönung Mariä, z. B. die von S. Giorgio oder der Eremitanikirche in Padua<sup>1)</sup> und ein paar nordische, etwa das

<sup>1)</sup> Phot. Anderson, Roma.

Pirnaer Antependium<sup>1)</sup> oder das Tafelbild im Museum des westphälischen Kunstvereins zu Münster<sup>2)</sup> neben die Terlaner, so erweist sich sofort ihr germanischer Charakter. Schon die Stellung der beiden Figuren zu einander entspricht der auf den deutschen Bildern üblichen. Während der italienische Meister die Figuren so zu einander hinneigt, daß ihre verlängerten Außenkonturen zu einem schön geschwungenen Spitzbogen zusammenlaufen und dadurch eine Art Dreieckskomposition erstrebt wird, setzen die deutschen Meister fast durchwegs die beiden Figuren aufrecht und fast parallel zu einander hin; nur der beinahe rechtwinklig quer herüber gestreckte Arm Christi verbindet beide. Auch das Motiv der nach Christus hingestreckten zusammengelegten Hände Mariä kehrt auf den deutschen Bildern regelmäßig wieder, während in Italien die Hände über der Brust gekreuzt sind. Zudem ist die Haltung beider Figuren in Terlan so rein gotisch, die Linien so wenig gerundet, daß auch ohne diesen Vergleich ein Zweifel an dem germanischen Blute ihres Meisters nicht möglich wäre. Es sei noch kurz auf die gotischen Formen der Kronen im Gegensatz zu denen der italienischen Bilder hingewiesen. Endlich korrespondiert auch der Gesichtsschnitt der Terlaner Bilder mit den breiten hochgewölbten Stirnen, den kleinen Nasen und dem schmalen Untergesicht vollkommen mit dem auf zeitgenössischen Tafelbildern und Miniaturen (Manesse-Handschrift, Gebetbuch für Nonnen aus Salzburg, Cgm 101 der Münchener Staatsbibliothek etc.).

Auf der Wand gegenüber befindet sich der Tod Mariä. Er ist nicht so gut erhalten wie die Krönung. Auch hier ist die Komposition ganz flächenhaft. Die Bettstatt der Sterbenden steht genau von links nach rechts im Bilde, zu Kopf und zu Füßen die Apostel, in der Mitte hinter dem Bett Christus in der Mandorla, der ihre Seele in Empfang nimmt. Das Bild ist also streng symmetrisch eingeteilt. Über den Köpfen der

<sup>1)</sup> Im Museum d. kgl. sächs. Altertumver. zu Dresden; Abldg. bei J. v. Falke, Gesch. d. deutsch. K.-Gewerb. S. 110.

<sup>2)</sup> Abldg. bei Janitschek S. 214.



Figuren schließen sechs schwebende Engel mit Weihrauchgefäßen etc. die Szene nach oben ab; hinter ihr steigt wiederum eine phantastische, von zierlichen gedrehten Säulchen nur schwach getragene Architektur empor, die den oberen Teil des Bildes ausfüllt. Wir bemerken an ihr ähnliche gotische Giebel wie bei der Krönung, nur ist sie weit unruhiger, überladener und weniger klar gegliedert. Der Aufbau ist noch weniger konstruktiv als dort: die Architektur bildet ein Chaos zurückweichender und vorspringender Teile mit Hallen und Giebeln, Fenstern und Erkern, das jede Klarheit und Vorstellungsmöglichkeit vermissen läßt und in seiner Schwere nicht von den Säulchen getragen, sondern über den Personen zu schweben scheint. Wir werden ein wenig an die baldachinartigen Aufbaue erinnert, die an gotischen Kirchen über den Steinfiguren als Schutzdächer angebracht sind.

Der Faltenwurf ist hier leider verdorben; er ist absolut nichtssagend und charakterlos. Auch das nebenstehende Bild, Mariä Begräbnis, ist in allen Einzelheiten ruiniert; nur die Komposition darf als ursprünglich angesehen werden. Sie ist ebenso einfach symmetrisch, gerade von links nach rechts und ohne räumliche Vertiefung aufgebaut wie die vorige.

Etwas besser erhalten ist Maria als Himmelskönigin. Sie steht in einer merkwürdigen ornamentalen Umrahmung; zwei gewundene Säulen mit Blattkapitälen tragen einen breiten, ebenfalls mit Blattornamenten geschmückten Bogen, der sich über Maria wölbt. In diesen Ornamenten mag Italien mitgesprochen haben. Aber dies bleibt für das Wesentliche genau so bedeutungslos und äußerlich, wie das Kosmatenband, das alle Bilder umrahmt. Von dem Bild geht eine relativ starke Stimmung aus. Die fest geschlossene Haltung und der starke Ausdruck, der im Antlitz, in der Neigung des Kopfes, wie in dem ganzen Körper lebt, bringen eine gute Wirkung hervor. Alle Einzelheiten entsprechen denen der übrigen Bilder und bringen nichts Neues hinzu.

Die oberste Reihe der Darstellungen in den Schildbögen zwischen den einzelnen Gewölbeansätzen ist zu stark übermalt,

in dem dunklen Kirchenraume auch zu hoch, als daß sie in die stilistische Untersuchung hineingezogen werden könnten. Die Bilder gehören sämtlich, ebenso wie die Einzelfiguren der vierzehn Nothelfer zwischen den Fenstern des Chores, wie schon eingangs gesagt war, einem Meister, resp. einer Werkstatt an und fügen dem Gesamtbilde keine wesentlich neuen Züge hinzu.

Zur Datierung der Fresken haben wir keine sicheren Anhaltspunkte, außer dem festen Datum der Malereien des Schiffes, die 1407 hergestellt wurden. Allgemein wurde die Anschmückung des Chores zuerst in Angriff genommen, erst später die der übrigen Kirchenräume<sup>1)</sup>. Auch der Vergleich der beiden Zyklen ergibt das Resultat, daß die Chormalereien die älteren sind. Von den Malereien des Schiffes soll weiter unten gehandelt werden. Die Baugeschichte der Kirche ist leider durch keine Urkunden bekannt. Sie soll von 1380. an gebaut worden und kurz vor 1400 beendet worden sein<sup>2)</sup>. Wir möchten die Malereien ungern später als in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren, und folgen darin dem allgemeinen Urtheiler, die sich mit den Gemälden beschäftigt haben.

Seltsam ist das Verhältniß unserer Fresken zu den anderen gleichzeitigen Fresken in Tirol. Es ist richtig, daß sie sich von den meisten sehr unterscheiden. Aber wir können daraus doch nicht wie Schmölzer schließen<sup>3)</sup>, daß ihr Meister kein einheimischer Künstler gewesen sei. Bei der außerordentlichen Menge von Bozener Malern, die um 1400 theils nachgewiesen<sup>4)</sup>, theils vermutet werden können, läßt es sich schwer annehmen, daß einem von auswärts Zugewanderten durch einen so großen Auftrag eine solche Bevorzugung vor den Mitgliedern der heimischen Zunft zuteil geworden wäre. Es ist darum Schmölzer auch mehrfach widersprochen worden<sup>5)</sup>. Wir gewahren viel-

<sup>1)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 25.

<sup>2)</sup> s. Atz, Kunstgesch. S. 246.

<sup>3)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 22.

<sup>4)</sup> Vgl. Jahrbuch der K.-Sammlgn. d. allerb. Kaiserhauses, Wien, Jahrg. 1883 u. 1899. Ferner Alois Spornberger a. a. O. S. 77 ff.

<sup>5)</sup> Semper hält es für wenig begründet, den Meister für einen Salzburger anzusehen, läßt aber die Frage, ob er ein Tiroler sei, offen, — nicht

mehr trotz aller Verschiedenheiten auch eine Reihe von Zügen, die sie mit anderen Tiroler Fresken gemeinsam haben; so in der Figurenbehandlung, dem Faltenwurf und vor allem der nur für Tirol charakteristischen Mischung rein deutscher Anschauungsweise mit äußeren Zutaten, wie Ornamenten, die ohne Frage aus Italien stammen.

Nicht ausgeschlossen aber ist es, daß der Terlaner Meister als gebürtiger Tiroler auf der Wanderschaft nicht nach Italien, sondern nach Deutschland gekommen sei, dort entscheidende Eindrücke aufgenommen habe und wieder nach der Heimat zurückgekehrt sei, wo er in die Zunft aufgenommen und mit der Ausmalung der Kirche beauftragt worden sein mag. Jedenfalls muß er in Tirol ansässig gewesen sein, da wir seine Spuren noch anderweitig in der Umgebung Bozens wiederfinden.

---

Am deutlichsten erkennen wir sie in einem Fresko der Katharinenkirche des Mitterdorfes von Kaltern, das eine auffallende Verwandtschaft mit den Terlaner Fresken zeigt<sup>1)</sup>. Leider ist es ebenfalls von Hintner übermalt worden. Es stellt den Tod Mariä vor und stimmt in den Grundzügen der Komposition mit der gleichen Szene in Terlan überein. In der Mitte des Bildes steht vorn das Lager der Sterbenden der Länge nach von links nach rechts, dahinter Christus in der Mandorla, zu Kopf und zu Füßen die betenden Apostel. Die Bettstatt ist auf beiden Bildern fast übereinstimmend, nur ist sie in Kaltern perspektivisch unrichtiger gezeichnet. Ebenso ähnlich sind einander die Gestalten Mariä auf beiden Bildern; selbst die ge-

---

ganz mit Unrecht, da die Abweichungen von den meisten übrigen Bozener Fresken nicht zu leugnen sind. Indessen halten wir nach genauem Abwägen des Für und Wider doch unsere obige Meinung aufrecht. Siehe auch Riehl a. a. O. S. 192.

<sup>1)</sup> v. Semper, St. Vigil S. 262. — Clemen (Mittlgn. d. C. C. N. F. XV. S. 13) setzt es verkehrter Weise in die Schule Stotzingers (s. u.), u. rechnet es (S. 240) zu der „italienisierenden Richtung der Südtiroler Kunst.“

streifte Decke ist dieselbe. Auch Christus ist der Hauptsache nach in Haltung, Bewegung und in den Gewandmotiven beidemale gleich; in Kaltern ist er ein wenig ungeschickter, das Verhältnis von Kopf zu Körper weniger natürlich und sein ganzer Typus wie die Proportionen mehr den Bildern von St. Katharina im Tierser Tal genähert. Daraus läßt sich vielleicht auf ein etwas höheres Alter schließen, vielleicht aber auch auf einen Maler, der in beiden Werkstätten tätig gewesen ist.

In der Ausführung bemerkt man eine geringere Sorgfalt und Genauigkeit. Man vergleiche z. B. die beiden Mandorlen. Verschieden von Terlan sind die Apostelgruppen, die in Kaltern weniger geschlossen und unruhiger sind. Die für Terlan so besonders charakteristische Architektur fehlt hier ganz; doch ist dies aus dem Format des Gemäldes, das eine spitzbogige ziemlich niedrige Wandfläche füllt, erklärlich und wohl von vorneherein dadurch bedingt gewesen.

Auch die schwachen Reste einer Darstellung der heiligen Anna selbdritt an der Außenseite der Pfarrkirche von Tramin erinnern, wenigstens in der dekorativen Hintergrundsarchitektur, an den Terlaner Chor, während die Bruchstücke der erhaltenen Köpfe auf eine etwas spätere Zeit deuten.

---

## VIII.

### Sanct Johann im Dorfe.

Bei der Schilderung der bisher betrachteten Fresken hatten wir immer wieder betont, wie rein deutsch ihre Art ist, wie eng sie sich in allem Wesentlichen der Kunst des Nordens anschließen. Dies ist für die Erkenntnis ihres Charakters um so bedeutungsvoller, als eine Beeinflussung der Bozener Kunst durch nordische Lokalschulen dem ganzen mittelalterlichen Kunstbetrieb nach nicht angenommen werden kann, sich im Einzelnen auch ebensowenig nachweisen lassen würde, als eine

von Italien her, und wir somit das Deutsche in ihr als den natürlichen Kern betrachten müssen, der ihr Wesen in erster Linie bestimmt hat. Solche Parallelerscheinungen wie die Madonna von St. Helena und der Deichsel'sche Altar, oder die Krönung Mariä in Terlan und das Pirnaer Antependium haben das deutlich erwiesen, und uns ebenso ihre unabhängige Zugehörigkeit zu der Kunst des Nordens wie ihre Unbefangenheit Italien gegenüber gezeigt.

Nun aber, um 1400, treten in der Tat in der Bozener Kunst Erscheinungen auf, die, wenn auch nur sehr allgemein, doch deutlich eine Einwirkung Italiens verspüren lassen. Freilich bleibt der Kern auch hier noch deutsch; die Künstler sind keineswegs zu Italienern geworden, in deren Werken nur noch schwache Reste der alten germanischen Tradition nachklängen; aber es ist doch etwas hinzugetreten, das wir in den älteren vergebens gesucht haben, und dieses zunächst schwer greifbare, mehr fühlbare, als sichtbar herauszulösende Etwas kommt eben aus Italien. Während wir bei den älteren Fresken die italienisierenden Ornamente als Übernahmen aus zweiter oder dritter Hand ansahen, da die Bilder selbst in ihrem Charakter nichts Italienisches aufwiesen, so müssen wir nun, da das Italienische unverkennbar auch in die Darstellungen eingedrungen ist, annehmen, daß die Künstler nach Italien gewandert sind und dort direkte Anregungen empfangen haben. Dennoch hat dies auch jetzt nicht vermocht, den deutschen Charakter der Bozener Kunst zu verwischen und sie zu einer Tochterschule Veronas oder Paduas umzuwandeln. Der Prozeß, den wir hier sich vollziehen sehen, ist im Grunde nicht anders, als hundert Jahre darauf im ganzen Norden, als die Renaissance die deutschen Maler nach Italien lockte und ihnen dort bedeutsame Lehren gab; aber darum blieb die Kunst immer deutsch.

Der erste Zyklus, an dem wir diese Veränderungen spüren, befindet sich an den Gewölbeflächen von St. Johann im Dorfe<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Mittlgn. d. C. C. II S. 59 u. 19 S. 226 (m. Abblgdn). Schmolzer a. a. O. S. 26 ff., Riehl a. a. O. S. 189 ff., Semper St. Vigil S. 244 ff. — S. Taf. 12—14.

in der Gemeinde Zwölfmalgreien bei Bozen. Von der einst vollständigen Bemalung des Innern, deren Anordnung der von Kampill auffallend ähnelt, hat sich nicht mehr erhalten, als ein Christus in der von Engeln getragenen Mandorla am Scheitel des Gewölbes und an dessen unteren Flächen je vier Darstellungen aus dem Leben der beiden Johannes, während alles Übrige, von dem man noch schwache Spuren bemerkt, durch Feuchtigkeit und Übertünchung zugrunde gegangen ist. Der Zyklus ist bereits mehrfach beschrieben worden<sup>1)</sup>.

Sämtliche Bilder sind zwar nicht in neuer, sondern schon in älterer Zeit restauriert worden, aber darum nicht weniger unglücklich. Wir müssen uns deshalb wieder auf ihre Hauptzüge beschränken und das feinere Detail unberücksichtigt lassen.

Die Mitwirkung mehrerer Gesellen an einem größeren Werke hat ja in der Art des mittelalterlichen Zunftwesens ihre Begründung; wir müssen darum bei allen umfangreicheren Zyklen von vornherein mit einer Ungleichmäßigkeit in der Ausführung rechnen; waren diese bisher so gering, daß wir über sie hinwegsehen konnten, da sie die einheitliche Betrachtung des Ganzen nicht störten, so sind die Verschiedenheiten in St. Johann so stark geworden, daß wir eine Teilung vornehmen müssen.

Die Bemalung des Ganzen erfolgte ja ohne Zweifel nach einem Plane und ebenso sicher zu ein und derselben Zeit; aber die Unterschiede an ihnen beruhen doch nicht nur auf der geringeren Ausführung einzelner Bilder durch Gesellenhand, sondern auf der verschiedenen Art ihrer Entwürfe. Dadurch wird der Gesellentätigkeit ein größerer Raum gewährt, als man bisher annehmen mochte: der Geselle war hier nicht nur der Handlanger des Meisters, sondern beteiligte sich an dem Auftrag sogar mit eigenen Entwürfen, die sich freilich an die des Meisters stark anlehnten, und tritt dadurch diesem fast gleichberechtigt an die Seite. Auch Schmölzer erkaunte zwei Hände<sup>2)</sup>, wenn er auch unseres Erachtens nach nicht genau

<sup>1)</sup> Schmölzer a. a. O. S. 29 ff.

<sup>2)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 35. Semper stimmt ihm bei a. a. O.

schied und in der Verteilung an die beiden Künstler irrt. Wir betrachten die vier Bilder jeder Wand als Einheit und scheiden nur zwischen Süd- und Nordwand. Indessen ist dies von geringem Belang, da die Künstler einander ja sehr nahe standen und sich schließlich mehr graduell als prinzipiell unterschieden<sup>1)</sup>.

Als der bedeutendere Meister stellt sich uns der der Südwand mit den vier Bildern aus dem Leben Johannes des Täufers dar. Die Reihe beginnt am Chor mit der Verheißung an Zacharias, dieser folgt die Geburt, sodann die Namensgebung Johannis und endlich die Predigt in der Wüste. Vermutlich erzählte eine untere Reihe die Taufe Christi und das Ende des Täufers.

Wir stehen den Fresken von St. Katharina stilistisch wieder näher als im Chor zu Terlan, wenn die Fresken von St. Johann auch bestimmt nicht derselben Werkstatt entsprossen sind. In allen Einzelheiten zeigt sich die über St. Katharina fortgeschrittene Zeit. In demselben Maße aber bleibt die künstlerische Bedeutung hinter jenen zurück. Die Architekturen sind komplizierter geworden, mannigfaltiger im Aufbau, reicher im Detail; die Proportionen der Figuren natürlicher, die Körper fester und schwerer. Alles dieses ist durch das Körnchen italienischen Salzes erreicht worden, das den Bildern beigemischt ist. Dieses hat ziemlich gleichmäßig alles durchdrungen und schmeckt überall heraus; die Grundbestandteile aber sind dadurch nicht wesentlich verändert worden. Hinter dem angenommenen Fremden lauert die einheimische Gotik und bricht hier und dort plötzlich hervor.

Die Fläche des Bildes wird nicht ungeschickt ausgefüllt,

---

S. 245. — Ganz unhaltbar jedoch scheint uns Schmölzers Meinung, ein Teil der Bilder rühre von Stotzinger (s. u.), der Rest von seinen Schülern her (a. a. O. S. 36).

<sup>1)</sup> Selbst die besten Bilder der Kirche aber gestatten uns nicht, der Wertschätzung Clemens beizupflichten, der in dem Ganzen „den Höhepunkt künstlerischen Schaffens der 2. Hälfte der Bozener Gruppe“ erblickt (Mittlgn. d. C. C. N. F. XV, S. 13).

aber die Verteilung der Massen ist doch weniger planvoll vorgenommen worden, der Künstler stärker vom Stoff abhängig gewesen, als in St. Katharina. Die Bedeutung der Architektur entspricht in manchem der auf giottesken Bildern<sup>1)</sup>. Selbst ihre Einzelformen erinnern an Italien: die Art, wie die Architektur die Bildfläche um die Personen herum bis an den obern Rand ausfüllt, ohne ihn jedoch zu berühren, so daß immer noch ein Streifen blauen Himmels über ihr bleibt, — die dünnen Säulchen und Pfeiler, die Galerien und die so charakteristischen Dächer sind ohne Giotto undenkbar<sup>2)</sup>. In dem Bestreben, die Architektur reicher zu gestalten, geht dem Meister jedoch die Klarheit und Übersichtlichkeit leicht verloren, wie z. B. bei der Namengebung, da er an perspektivischem Können den von St. Katharina keineswegs übertragt.

Deutsch scheint uns dagegen die Art seines Erzählens zu sein<sup>3)</sup>. Betrachten wir die Geburt Johannis. Der Meister fügt in echt nordischer Weise dem Hauptvorgange eine Fülle von illustrierenden Einzelzügen und Details bei, um ihn wirkungsvoller zu machen: eine Frau trägt eine Schüssel mit Essen für die Wöchnerin herein, eine andere schürt in der Küche ein Feuer an, um Eier zu kochen, zwei bereiten das Bad und eine tritt, einen Kessel tragend, mit seltsamer Gebärde der Freude in das Gemach. Auch dieses und die in ihm befindlichen Gegenstände sind mit aller Liebe und Umständlichkeit geschildert: die echt deutsche Bettstatt<sup>4)</sup> mit dem darüber befindlichen Wandbrette, auf dem ein Krug und eine Tasse stehen, die mehrfachen Decken der Wöchnerin, die Küche mit dem Kamin und dem über dem Feuer hängenden Kessel, endlich der für die Arbeit hochgesteckte Rock der hereintretenden Magd, alles

1) Ähnlich Schmölzer a. a. O. S. 33.

2) Wir erinnern wiederum an die beste Zeit der deutschen Kunst, wo italienische Ornamente u. dergl. in die Bilder von Holbein, Altdorfer, Dürer u. Burgkmair eingedrungen sind!

3) Gerade in ihr erblickt Semper einen Beweis für die Verwandtschaft mit oberitalienischer Kunst. A. a. O. S. 246.

4) s. Riehl a. a. O. S. 197.



das verrät ein Interesse am Detail, das wir vorzüglich im Norden zu finden gewohnt sind.

Die Personen stehen zu den Architekturen in leidlich gutem Verhältnis; sie können sich einigermaßen frei bewegen, obwohl eine Raumvertiefung hier ebenso fehlt, wie auf den älteren Fresken. Aber wir werden durch das Arrangement bis zu einem gewissen Grade darüber hinweggetäuscht. Die Anordnung der Personen zu einander ist nicht ungeschickt. Sie sind alle einzeln herausgearbeitet, aber sie stehen doch in Beziehung zu einander. Eine große Mannigfaltigkeit in ihren Stellungen und Bewegungen erfreut unser Auge. Ihre Haltung ist, obwohl in ihr eine mehr körperliche Auffassung liegt und die Körper wuchtiger geworden sind, dennoch zum guten Teil gotisch geblieben. Die Unruhe und Lebhaftigkeit, die sie erfüllt, das Heftige mancher Bewegungen und die charakteristische Haltung des vorgestreckten Kopfes stehen im Gegensatz zu dem Gemessenen und Ruhigen der giottesken Kunst. Die Gesten sind eckig und erzwungen und von einer echt nordischen Raschheit und Jähe. In ihnen übersteigt das Wollen häufig das Können und führt den Meister zu Versuchen, denen er nicht gewachsen ist.

Die Charakterisierung ist wenig fortgeschritten. Sehr allgemein und etwas oberflächlich werden die Typen geschildert. Die Köpfe sind einander sehr ähnlich; alle haben einen besonderen Schnitt, der Stirn und Nase eine gerade Linie bilden läßt, wogegen der Mund dann sehr zurücktritt. Schönheit ist ihnen nicht eigen. Doch mag im ursprünglichen Zustande manches weniger derb gewirkt haben. Die Gewandbehandlung ist ziemlich einfach und summarisch, nicht so fein detailliert wie in St. Katharina, schließt sich aber doch der im Norden üblichen eher an als der giottesken, wie Schmölzer meint<sup>1)</sup>; aber auch hier ist nicht deutlich zu sehen, wieviel Ursprüngliches noch erhalten ist.

Auf dem letzten Bilde, der Predigt Johannes in der Wüste,

<sup>1)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 33. Ebenso Semper a. a. O. S. 246.  
Ferd.-Zeitschrift. III. Folge. 50. Heft.

sah sich der Künstler vor die Aufgabe gestellt, eine Landschaft zu malen, und es ist ungemein lehrreich, wie er diese seiner Zeit noch so wenig geläufige Aufgabe löst: nicht in der Art Giotto's oder Altichiero's, sondern wie die nordischen Miniaturen des 14. Jahrhundert. Er stellt zwei Berge dar, zwischen denen sich die Volksmenge gelagert hat. Diese Berge gleichen nicht der vereinfachten und doch das Wesentliche eines Gebirgszuges erfassenden Darstellung eines Berges bei Giotto, sondern sie sind ziemlich sonderbar aufgetürmte Haufen, die erst mit Hilfe einer Summe von kleineren Nebenzügen die Gesamtvorstellung von Bergen erwecken: eine Gemse, eine Burg, Strauchwerk und Erdabstufungen werden uns gezeigt, aber die harmonische Vereinigung dieser Einzelzüge zu einem wohlproportionierten Ganzen ist ausgeblieben. Eine ähnliche Auffassung der Landschaft fanden wir in der Mettener Handschrift in München (Clm 8201<sup>d</sup>), wenn auch in weiter fortgeschrittener und besserer Darstellung; oder, auf einer früheren Stufe, in dem Cod. germ. 128, pag. 225, oder Cod. germ. 121 pag. 60 u. 64 (Gebetbuch aus Salzburg), sämtliche ebenfalls in der Münchner Staatsbibliothek, in denen das turmartige Aufwachsen des Gebirgsstockes aus der Ebene besonders deutlich an St. Johann erinnerte.

Semper erblickt in dem langen, spitz verlaufenden Gewande des herabschwebenden Engels bei der Verkündigung Veroneser Einflüsse<sup>1)</sup>. Der Engel ist jedoch so leicht, so schlank und dünn gegenüber den gedrungenen Engeln, wie sie in Verona gemalt wurden, daß er uns im Gegenteile an nordische Darstellungen gemahnt hat. Niemand wird die Engel des Altmühldorfer Altars für italienisch nehmen, und diesen ist der von St. Johann weit ähnlicher, als Veroneser Engeln. Was beiden gemeinsam ist, wird durch die gemeinsame Aufgabe und die verwandte und parallel gegangene Kulturentwicklung bedingt. Germanen und Romanen brauchen sich schließlich ja einen Engel nicht prinzipiell anders vorgestellt zu haben. Hier ist zu entscheiden zwischen Gemeinsamkeiten, die aus einer

1) s. Semper a. a. O. S. 246.

Gleichheit der Grundlage hervorgegangen sind, und solchen, die einen speziellen Schulzusammenhang zur Ursache haben.

---

Die Nordwand enthält vier Bilder aus dem Leben Johannes des Evangelisten. Die Reihe beginnt an der Eingangswand mit der Darstellung des Wunders, wie Johannes den Giftbecher segnet und zugleich zwei Tote zum Leben erweckt. Es folgt die Erweckung zweier Toten durch Kleiderauflegen, dann die Szene, wie Johannes einen vornehmen Jüngling dem Bischof anvertraut, und endlich dessen Rückforderung vom Bischof durch Johannes.

Diese Bilder, obwohl zweifellos zu gleicher Zeit entstanden wie die Bilder der Südwand, und im Allgemeinen auch dem Stil dieser entsprechend, weisen doch in manchem auf die älteren Werke der Bozener Malerei zurück und sind dementsprechend auch noch weniger von Italien berührt.

Die perspektivischen Versuche sind geringer als an der Südwand. Die Handlung spielt sich ganz vorn im Bild ab; den Hintergrund bildet die Architektur. Diese ist durchaus flächenhaft dekorativ; die Personen stehen vor ihr und werden nicht in sie hineingezogen wie in St. Katharina oder den Fresken der Südwand. Der Künstler hat nicht einmal das Bestreben, durch die Architektur den Schauplatz bestimmter zu bezeichnen; sie dient ihm nur zur Ausfüllung des Hintergrundes. Auf drei Darstellungen bildet die Architektur nicht einen zusammenhängenden Komplex, sondern man sieht zwei von einander getrennte Gebäude, eine Eigentümlichkeit, die durch den Stoff nicht bedingt war. Es sind dies die drei Bilder, auf denen sich zwei Parteien feindlich gegenüberstehen; vielleicht hat der Künstler dies durch die Trennung der Architektur deutlicher machen wollen. Zur Charakterisierung des Ortes war es nicht nötig, wirkt im Gegenteil in dieser Hinsicht eher verwirrend. Er setzt einen Thron neben ein Gebäude, ohne beide im Charakter von einander zu unterscheiden, was seinen Grund in

nichts anderem als dem Bestreben hat, die Fläche nach oben zu auszufüllen. Bei aller Unklarheit aber erkennen wir in ihnen doch die über St. Katharina hinausgeschrittene Zeit. Sie sind komplizierter und mit Einzelheiten überladener als jene. In ihren Formen neigen sie stark zu ihnen hin, nur sind sie um ein Beträchtliches plumper und ungeschickter. Auch an ihnen bemerken wir eine Menge vorspringender Balkons und Altanen, Türmchen und Zinnen ohne den reichlichen Einzelschmuck, den die Architekturen der Südwand an Mosaikbändern, Fensterrosen, Galerien etc. besitzen. Kurz, sie tragen der Hauptsache nach den Charakter der Architekturen, die damals in der ganzen nordischen Kunst gemalt wurden, und, abgesehen von den durch die Zeitstufe bedingten Ähnlichkeiten, aus ganz anderer Anschauung hervorgingen, als die der Giottoschule. Eine deutliche Parallele zu ihnen liefern die Gebäudedarstellungen auf dem Teppich im Regensburger Rathaus, der den Kampf der Laster und der Tugenden schildert, wenn dieser auch um ca. 2 Jahrzehnte später entstanden sein mag.

Auch im figürlichen Teil tritt die Gotik stärker hervor als an der Südwand; am deutlichsten in Johannes, oder dem sitzenden König auf dem zweiten Bilde, in dem selbst Schmölzer gotische Reminiszenzen erblickt. Die Gesten sind etwas gespreizt und vordringlich, die Köpfe denen der Südwand größtenteils sehr ähnlich. Der Gesichtsschnitt ist, soweit wir ihm trauen können, jedenfalls ungiottesk; die großen Augen, der kleine Mund und die starke Nase sind Schuleigentümlichkeiten, die wir überall auf den Bozener Fresken wie auch nördlich der Alpen finden können. Die geringelten Haarsträhne, die Semper für giotteskes Schulgut nimmt<sup>1)</sup>, kommen ebenfalls in der gesamten Kunst des Nordens vor, wie z. B. auf dem Altmühldorfer Altar, und können die Annahme eines erheblichen Einflusses vom Süden her nicht sonderlich stützen.

Zur Datierung liegen keine äußeren Hilfsmittel vor. Die stilistischen Eigentümlichkeiten der beiden Zyklen weisen sie

---

<sup>1)</sup> s. Semper a. a. O. S. 246.

in die Zeit um 1400<sup>1)</sup>. Schmölzer und mit ihm Semper führen das Vorkommen des Vintler'schen Wappens an<sup>2)</sup>, welches in Wirklichkeit jedoch in der ganzen Kirche nicht vorkommt; vielmehr sind die Malereien eine Stiftung der Herren v. Botschen<sup>3)</sup>, wie ihr Wappen in der ornamentalen Umrahmung besagt, und hieraus läßt sich nichts weiter folgern, da wir von dieser Familie nichts wissen, was damit in Zusammenhang gebracht werden könnte.

Die oberen Gewölbmalereien: Christus in der Mandorla, die von den Engeln gehalten wird, umgeben von den Evangelistensymbolen, zu behandeln, müssen wir uns gleich Schmölzer versagen<sup>4)</sup>. Sie sind durch die Übermalung völlig unkenntlich geworden. Wir erklären uns zu einem Urteil außerstande und können nur vermutungsweise annehmen, daß sie derselben Werkstatt und Zeit angehören, wie die unteren Gemälde.

## IX.

### Sanct Valentin bei Seis.

Auf dem Mittelgebirgsplateau, das sich über dem Eisacktal am Fuße des Schlern hinzieht, steht in der Nähe von Seis ein zur Pfarre Kastelruth gehöriges Kirchlein, das dem heiligen Valentin geweiht ist. Es besaß im Innern wie an den Außenwänden einen reichen Freskenschmuck, von dem nur noch die Bilder der südlichen Außenseite erhalten sind<sup>5)</sup>. Ihr Zustand ist, abgesehen von den Einkritzeln der Besucher und einigem Abbröckeln der Farbschicht in den unteren Teilen, leidlich

<sup>1)</sup> Semper setzt die Fresken ins 15. Jahrhundert, a. a. O. S. 254; Schmölzer in das Ende des 14. Jahrhunderts a. a. O. S. 43.

<sup>2)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 27 u. S. 42, Semper a. a. O. S. 249.

<sup>3)</sup> s. Atz K.-Gesch. S. 357.

<sup>4)</sup> Schmölzer a. a. O. S. 41 f. Dagegen behandelt sie Semper ausführlicher, wenn auch etwas allgemein a. a. O. S. 249 f.

<sup>5)</sup> S. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. XV, s. 242. Riehl a. a. O. S. 161 f. — S. Taf. 15.

gut; wenigstens sind sie nicht restauriert worden. Sie sind neben einander in einer Reihe angeordnet; diese enthielt ursprünglich vier größere Bilder. Dargestellt waren am linken Ende St. Christoph, am rechten Maria mit dem Jesusknaben thronend; zwischen diesen die Anbetung durch die Könige und die Kreuzigung. Von der Kreuzigung ist nur mehr Maria erhalten, das Übrige ist durch das Hereinbrechen eines Fensters in die Wand vernichtet worden. Zu diesen kommt dann noch eine kleine Darstellung des Schweißstuches über einem jetzt vermauerten Fenster, das die Mitte der ganzen Reihe zwischen Anbetung und Kreuzigung einnahm, sowie rechts außerhalb der Reihe ein kleineres Bild des heiligen Valentin in ganzer Figur. — Die Fresken sind trotz ihres geringen Umfanges bezüglich der Sorgfalt ihrer Ausführung sehr ungleichmäßig; der Meister scheint der Gesellenhand mehr zu tun übrig gelassen zu haben, als wir bei kleineren Zyklen sonst beobachtet haben. Indessen rühren wohl alle Darstellungen wenigstens im Entwurf von einer Hand her.

Das interessanteste Bild ist die Anbetung durch die Könige. Maria mit dem nackten Kind auf dem Schoß, sitzt ganz rechts im Bilde im Dreiviertelprofil nach links gewandt vor einer einfachen, nach allen Seiten offenen Hütte. Neben ihr steht Josef, der diesmal nicht schläft, sondern das Kommen der drei Könige mit einer etwas übertriebenen Geste begrüßt, indem er die Hände ein wenig theatralisch über der Brust kreuzt. Links befinden sich die hl. Könige. Der vorderste hat seine Krone abgelegt und überreicht kniend sein Geschenk, indem er zugleich des Kindes Füße küßt. Die beiden anderen stehen aufrecht und wartend hinter ihm. Sie repräsentieren die drei Altersstufen: das Jünglings-, Mannes- und Greisenalter. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft.

Diese ist ihrem ganzen Charakter nach stark giottesk und zwar bis zu einem solchen Grade, daß man unwillkürlich ein Vorbild vermuten möchte, aus dem sie herausgenommen worden sei. So wenig einleuchtend will es scheinen, daß sie von derselben Persönlichkeit erfunden wäre, wie die tirolisch-deutsche

Madonna. Wir sahen uns darauf hin unter den Fresken Oberitaliens, die in Betracht kommen konnten, um und haften mit dem Auge plötzlich an der Flucht nach Ägypten in der Scrovegni-Kapelle, deren landschaftlicher Hintergrund in der Tat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem auf unserem Bilde besitzt. Bei Giotto ist die Landschaft in größere und einfachere Züge gegliedert, von edleren und harmonischeren Linien bestimmt; aber die Art des Gebirgsaufbaues, des Herabsinkens der Linie vom Gipfel, oder wie die Bäume in dem Gebirgsstock wurzeln, stimmt auf beiden Bildern im Wesentlichen derart überein, daß wir nicht zweifeln können: der Meister von Seis ist persönlich in Padua gewesen und hat einen starken Eindruck von den Bildern Giottos erhalten, der in dem Fresko von Seis selbst zu direkter Nachahmung geführt hat.

Auch der kniende heilige König hat viel von Italien und nicht minder Josef, dessen etwas verunglückte Geberde vielleicht aus einer ungeschickten Nachahmung des giottesken Pathos zu erklären ist, die unserem Tiroler Künstler ganz naturgemäß mißlingen mußte, und so einen Beigeschmack des Unrechten und Gezwungenen bekam.

Dagegen wundern wir uns, in demselben Bilde in der Madonna eine gotische Figur vor uns zu sehen, die ihre Zugehörigkeit zu den Typen von St. Katharina nicht verleugnet. Es ist ein merkwürdiger innerer Widerspruch, der hierin zutage tritt. Während in St. Johann alles ziemlich gleichmäßig von einem Tropfen italienischer Kunstweise durchtränkt war, prallen hier die Gegensätze unausgeglichen auf einander und bringen eine Disharmonie in das Bild hinein. Zugleich bemerken wir, wenn wir das Ganze auf seinen Gehalt hin betrachten, eine gewisse Leere und Ausdruckslosigkeit, die wir wohl nicht mit Unrecht als natürliche Begleiterscheinung — nicht Folge — des erwähnten innern Widerspruches ansehen dürfen. Das Temperament des Künstlers besaß nicht die Wärme, die alles aus einem einheitlichen Empfinden schafft. In St. Johann zeigte sich Lebhaftigkeit und Frische, die sich das Fremde voll Eifers zu eigen zu machen strebte und dabei gleichmäßig in sich

verarbeitete. Mit dem Nachlassen der innern Teilnahme des Künstlers an seinem Werk schwindet natürlich auch dessen künstlerischer Charakter mehr und mehr; je äußerlicher die Herübernahme fremder Züge wird, um so kälter und unbedeutender wird uns das Werk anmuten. Der Meister ist zwar nicht schlechthin untüchtig zu nennen; er baut seine Bilder mit großer Ruhe und Anschaulichkeit auf, aber sie sind doch mehr mit handwerklicher Sicherheit als mit tieferer Anteilnahme aus dem Innersten heraus geschaffen. Eine etwas öde Kühle und Gleichgültigkeit haftet ihnen an. Was der Künstler von außen her nahm, gab er weiter, ohne es vorher in dem Maße durch den Grund der eigenen Person hindurchgehen gelassen zu haben, wie der Meister von St. Johann.

Während die in gerader Vorderansicht thronende Madonna mit dem bekleideten Jesusknaben uns ebenfalls ziemlich stark italienisch anspricht, verrät der hl. Christoph wieder mehr Selbstständigkeit. Er steht nicht mehr starr und steif da wie in St. Katharina, sondern schreitet nach links aus, stützt sich mit beiden Händen schwer auf den Palmenbaum (und neigt den Kopf etwas seitlich in der Richtung der Fortbewegung. Dabei ist der Körper ebenso wie der Kopf doch in reiner Vorderansicht gegeben. Er trägt einen Mantel ähnlich dem in St. Katharina, nur diesmal durch die Bewegung zurückgeschlagen. Das Christuskind, das auf der Schulter des Riesen sitzt, hält sich mit der linken in seinem Haar fest, die rechte Hand wie üblich erhebend; sein Gewand flattert im Winde.

Diese bewegteren Züge lassen annehmen, daß die Bilder jünger sind als die von St. Katharina oder dem Terlaner Chor. Schon in St. Johann hatte sich eine naturalistisch-derbe Auffassung gezeigt, die sich freilich weniger in der Form, wie in St. Katharina, sondern mehr in den Motiven, in einer Vorliebe für naturalistische Erzählungsdetails, wie die Magd mit dem hochgeschürzten Rock, bewies. Diese Auffassung herrscht auch hier: der flatternde Mantel des Kindes, sein Sichfesthalten im Haar St. Christophs gegen die Gewalt des Sturmes, das schwere und mühsame Vorwärtsschreiten des Heiligen selbst sprechen



für die Zeit um 1400. Ob wir jedoch die Fresken kurz vor oder nach St. Johann anzusetzen haben, muß unentschieden bleiben.

Das Ornamentband, das die Fresken umrahmt, ist eine freie Variation der Motive, die wir schon in den italienisierenden Streifen an den Gewölben von Kampill bemerkten.

Bei dem so sehr von Italien bestimmten Charakter der Wandmalereien von St. Valentin können wir einer Äußerung P. Clemens in seiner verdienstvollen Studie über Tiroler Malerei nicht beipflichten. Er schreibt: „Nahm das Etschland bei Bozen fremde Kunst mit offenen Armen auf, so hielt sich, nur wenige Stunden von Bozen entfernt, auf der Kalterer und Eppaner Hochebene und auf dem Plateau des Schlern, die heimische Kunst fast ein Jahrhundert noch unbeeinflußt“<sup>1)</sup>. Dies läßt sich durch nichts begründen. Es hat nie eine von Bozen unabhängige Kunst in jenen Orten bestanden; und wenn, so war sie, wie die Fresken von St. Valentin deutlich beweisen, nicht selbständiger als die des Etschtales. Wir besitzen aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts Urkunden, die den engen Zusammenhang mit Bozen beweisen: in Völs stehen noch die Überreste des großen Hochaltars, den der Bozener Schnitzer und Maler Narziß, laut Inschrift, für die dortige Pfarrkirche 1488 gebaut hatte<sup>2)</sup>; und so mag auch der Meister von St. Valentin aus Bozen berufen worden sein, zumal uns in unmittelbarster Nähe von Bozen selbst ein bisher unbeachtetes Freskogemälde erhalten ist, das in näherer Beziehung zu dem Zyklus von Seis steht, und das im Folgenden kurz betrachtet sei.

<sup>1)</sup> Mttlg. d. C. C. N. F. XV, S. 12; dementsprechend bemerkt Clemens auch speziell bei diesen Fresken (S. 243), daß „von italienischem Einflusse durchaus nicht die Rede sein kann.“ — An anderer Stelle (S. 13) rückt Cl. sie in unbegreiflicher Verwirrung in dieselbe Zeit, wie jene von Obermontani, d. h. gegen 1487.

<sup>2)</sup> Graus, im Seckauer Kirchenschmuck 1903 S. 164. Vgl. auch Spornberger a. a. O. S. 67.

An der Kirche zu St. Magdalena bei Bozen befindet sich, unbekannt und verborgen, über dem Gewölbe der später angebauten Sakristei an der Wand neben dem Turme ein gut erhaltenes, lebensgroßes Muttergottesbild<sup>1)</sup>, das leider von außen nicht mehr sichtbar ist. Man muß, um es betrachten zu können, vom Turme aus durch ein enges Törrchen auf das Gewölbe der Sakristei treten.

Maria sitzt in würdevoller, ein wenig steifer Haltung, gerade von vorn gesehen, auf einem schlichten gotischen Thron, und hält auf dem Schoße das unbekleidete Christuskind. Unter ihrem offenen roten Mantel mit dem bekannten grünen Futter erscheint ihr (graugrünes, in schlichte Falten gelegtes Untergewand, das von einem bunten Band hart unter der Brust zusammengehalten wird. Das Kind blickt nicht zu der Mutter empor, sondern wendet sich mit segnender Hand nach der linken Seite hinab zu den etwa unten betenden Menschen. Den Hintergrund bildet tiefblaue Färbung. Die gemalte Umrahmung stellt oben einen gotischen Kleeblattbogen dar, in den sich die spitz zulaufende Lehne des Thronessels mit dem Kopf der Madonna gut einfügt.

Die einfache und angenehme Linienführung, die zarten, weich abgestuften Farbtöne, die nicht unnatürliche, leicht bewegte Haltung des Kindes und die Lieblichkeit im Ausdruck der Mutter verleihen dem Bilde etwas höchst Anziehendes. Auffallend klein ist der Mund Mariä; die schmal geschlitzten Augen erinnern vielleicht etwas an italienische Kunst. Die wenig gedrängten Falten fallen schlicht und gerade bis zum Boden herab, wo sie in mannigfaltiger Weise umknicken. — Das Bild ist nicht übermalt, und seine Farben sind in der ganzen alten Frische erhalten; dem Umstande, daß es so hoch angebracht war und außerdem seit Jahrhunderten durch das darüber gebaute Dach der Sakristei vor Wind und Wetter geschützt war, haben wir es zu verdanken, daß es nahezu unverletzt geblieben ist.

<sup>1)</sup> s. auch Diöz.-Beschrbg. Dek. Boz. S. 86 Anm.

Es steht künstlerisch entschieden über den Fresken von St. Valentin, zeigt aber sowohl in der Haltung wie in dem Gesichtstypus der Madonna und dem Wurf der Falten eine innere Verwandtschaft mit ihnen. Es rührt vielleicht von der Hand eines anderen Mitgliedes der gleichen Werkstatt, von der eines Mitschülers oder vielleicht des Lehrers des Meisters von St. Valentin her. Jedenfalls war der Künstler von Italien weniger stark beeinflusst und voraussichtlich auch der ältere; man vergleiche besonders die beiden Thronessel: der in St. Valentin zeigt an der Lehne bereits die italienische Muschelhölung, während der andere einfacher und altertümlicher ist.

## X.

### Stotzinger.

Mit dem Freskenzyklus an der Ostwand des Langhauses der Pfarrkirche zu Terlan<sup>1)</sup> sind wir in das 15. Jahrhundert hinübergeschritten. Eine gut erhaltene Inschrift unter den Gemälden gibt uns sowohl das Jahr seiner Entstehung, als auch den Namen des Künstlers und — was nicht unwesentlich ist — auch seine Heimat zu wissen. Sie lautet: *hanch pichturam fecit fieri dōs Sigmund de Nidertoerr et uxor sua Margareta de Vilanders et pro omnib. . . . . eredi . . . . . factum est hoch opus in die sanct Johanes bapsista anno dni MCCCCVII. hanch pichturam fecit hans Stocinger<sup>2)</sup> pichtor de bosano.* — Es kann also weder über die Datierung des Fresken noch über

<sup>1)</sup> S. auch Mittlgn. d. C. C. XVIII, S. 107 ff. Schmölzer a. a. O. S. 62 ff. Riehl a. a. O. S. 189 ff. P. Beck, Diöz.-Arch. von Schwaben Bd. 13, 1895, S. 144. Semper a. a. O. S. 260 f. u. a. m. — S. Taf. 16.

<sup>2)</sup> Die richtige Aussprache des Namens ist nicht Stockinger, wie früher allgemein geschrieben wurde, sondern Stotzinger, da der Name in der Urkunde mit c geschrieben wird, das vor e und i unserem heutigen z oder tz entspricht.

ihre boznerische Provenienz<sup>1)</sup> ein Zweifel aufkommen. — Die Gemälde sind bereits mehrfach ausführlich gewürdigt und beschrieben worden.

Ihr Inhalt ist der Geschichte der Muttergottes von dem Opfer und Traum Joachims bis zum betlehemitischen Kindermord entnommen; dazu kommt noch ein Votivbild mit den Stiftern und ihren Schutzheiligen<sup>2)</sup>.

Leider sind auch diese Fresken in schlechtem Zustand. Gleich denen im Chor wurden sie sogleich nach ihrer Bloßlegung allzu gründlich erneuert, und wenn man auch infolge der Erfahrungen, die man bei der Restauration der Chorfresken gewonnen hatte, nach Kräften bemüht war, nur die alten Konturen zu verstärken und die ursprüngliche Farbe aufzufrischen, so brachte es die schlechte Erhaltung der Malereien und der Unverstand des ausführenden Restaurators doch mit sich, daß von den Feinheiten des Details in Zeichnung und Farbe heute sehr viel vermißt wird.

Stotzingers Stellung innerhalb der Entwicklung der Bozener Malerei ist für den Historiker von großer Bedeutung. Sicher ist er zwar nicht, wie man gemeint hat, ein Bahnbrecher des monumentalen Stils<sup>3)</sup> gewesen; er ist weder der erste, noch der bedeutendste Vertreter der Bozener Malerschule; seine künstlerische Kraft reicht nicht an die des Meisters von St. Katharina heran, aber er vereinigt alles von den verschiedenen älteren Meistern einzeln Errungene und fügt dem noch Eigenes hinzu, das entwicklungsgeschichtlich von größtem Interesse ist. Er kann somit, auch seiner zeitlichen Stellung nach, die fast genau die Mitte der Periode einnimmt, der beste Repräsentant der ganzen Gruppe genannt werden. Wollte man möglichst

<sup>1)</sup> David v. Schönherr liest Hans Stocinger de Volano (Völlan) Jahrb. d. allerb. Kaiserhauses 1883. Doch ist in der Inschrift das Wort bosano deutlich zu lesen.

<sup>2)</sup> Beschr. s. bei Schmölzer a. a. O. S. 69 ff. u. Atz, Die Pfarrkirche von Terlan, beide mit Abbdgn.

<sup>3)</sup> s. Clemen in d. Mttlgn. d. C. C. N. F. XV, Borrmann, Aufnahmen mittelalterl. Wand- und Deckengemälde. Berlin 1899.

deutlich alle Eigenschaften der Bozener Malerschule an einem Werke zeigen, so müßte man unbedingt den Zyklus Stotzingers wählen.

Er hat im Figürlichen von St. Katharina gelernt, im Faltenwurf und den Ornamenten von Kampill, in dem prunkvoll Dekorativen seiner Architekturen vom Terlaner Chor und italienische Anregungen teilt er mit dem Meister von St. Johann. In Allem aber bekundet er die fortgeschrittene Zeit. Er kopiert seine Vorgänger nicht, sondern übernimmt von ihnen nur Einzelnes, das er dann weiter ausbildet. Am stärksten abhängig ist er von dem Meister von St. Katharina; man kann vermuten, daß er dessen Schüler gewesen ist.

Das Neue, das Stotzinger dem Bilde der Bozener Malerschule hinzugefügt hat, beruht jedoch viel weniger in der Ausbildung dieser Einzelzüge, als vielmehr in der Art, wie er einen Vorgang schildert. Erzählten seine Vorgänger getreu und ausführlich, aber dennoch nicht mehr, als der Stoff vorschrieb, so schmückt ihn Stotzinger nun schon bedeutend aus. Die Sachlichkeit der Älteren erscheint ihm arm; ihm genügt nicht mehr die schlichte Wiedergabe der heiligen Geschichte, sondern er stattet sie mit allerlei kleinen, fast novellistischen, individuellen Zügen aus, die nur seiner Phantasie entsprungen sein können. Das zeigt deutlich, daß wir ins 15. Jahrhundert hinübergetreten sind.

Mit dem Beginn des Jahrhunderts vollzieht sich in der deutschen Kunst ein Umschwung: das 14. Jahrhundert gehört noch zum Mittelalter; die Verhältnisse sind im Wesentlichen fast bis zum letzten Jahrzehnt sich gleich. Es scheint, als läge die Phantasie des Künstlers in eisernen Fesseln, und könne keine eigenen Wege suchen. Nur die Hand ist frei und erringt sich mühsam rein technische Fortschritte: Bewegungen und Proportionen werden richtiger wiedergegeben, oder die Behandlung des Gewandes verändert sich. — Das neue Jahrhundert bringt die Überwindung des Mittelalters. Die Künstler arbeiten vom ersten Jahrzehnt daran, der Persönlichkeit das Recht der Freiheit zu erringen, bis am Ende in Männern, wie

Pacher, Dürer und Grünewald die Individualität des Künstlers so glorreich über die Fesseln des Handwerks und der zünftischen Typik triumphiert.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß uns beim ersten Werke des 15. Jahrhunderts der Name des Meisters erhalten ist: die Persönlichkeit tritt zum erstenmale sichtbar aus dem Ringe des namenlosen Handwerks hervor und zwar in voller Bewußtheit; kein Bestellsungsvertrag, keine Chronik, kein Zufall überliefert uns den Namen, sondern die eigene Hand des Künstlers setzt ihn voll Stolz unter das fertige Werk mit dem ausdrücklichen Wunsch, ihn der Nachwelt zu überliefern. Die Persönlichkeit verschwindet nicht mehr hinter dem Werk, sondern tritt frei vor uns her. Der Gedanke ist lebendig geworden: was hier geschaffen ist, konnte kein Anderer schaffen. — Das Mittelalter pflegte die Vorbilder; Wiederholungen und Nachahmungen gestatteten nur ein leises und möglichst unpersönliches Weitergehen. Was Einer vollbrachte, konnte wohl ein anderer tüchtiger Meister ebenso. Daher die vielen, oft nahezu übereinstimmenden Darstellungen des gleichen Gegenstandes, bei denen Vorbild und Kopie oft nicht zu scheiden sind. Nun aber ändern sich die Zustände merklich, und die Entwicklung des Individuums nimmt ihren Anfang.

Wie die alten Künstler ihr Hauptinteresse dem Inhalt zugewandt und die reine Form vernachlässigt hatten, so zeigt sich dieses Hervortreten der Persönlichkeit naturgemäß auch zuerst in der Erzählung des Inhaltes. Zum erstenmal befreit sich der Künstler in einem gewissen Sinne vom Stoff, indem er über das Notwendige hinausgeht und dem Vorgesprochenen eigene Einfälle hinzufügt. Die Beschneidung und die Begegnung unter der goldenen Pforte sind hierfür in Terlan am meisten charakteristisch: hier springt ein munterer Knabe eilig die Treppe hinunter, um dem greisen Joachim einen Trunk zu bieten, der ihn nach den Strapazen der Nacht und des langen Weges stärken soll; und dort sitzen in den Gestühlen des Kirchenraumes mannigfaltig beschäftigte Leute: einer blättert in einem Buch, einer scheint zu beten, eine Frau sogar, — selbst der

Humor schleicht sich in die hl. Geschichte ein, — ist in der Kirche eingeschlafen.

Freilich mußte, um Stotzinger diesen Schritt zu ermöglichen, vorher ein anderer getan sein: das Auge des Künstlers mußte auf die lebendige Umgebung gerichtet werden. Dies war in Bozen das Verdienst des Meisters von St. Katharina. Wir erinnern uns der würfelnden Soldaten auf dem Kreuzigungsbilde in Kampill, stellen neben diese die trunkenen Wachen in St. Katharina und blicken endlich auf den Knaben mit dem Willkommenstrunk bei Stotzinger. Der Entwicklungsgang ist sofort klar: in Kampill herrscht noch die ganze Unfreiheit des Mittelalters; die Soldaten werden dargestellt, weil sie in der Heiligengeschichte erwähnt werden. Der Künstler fand sich mit der Aufgabe schlecht und recht ab; er stellt sie in ihrer sitzenden Stellung, die ihm offenbar fatal genug war, sehr schematisch dar, ohne sich um die Natur zu bekümmern. Noch früher, wie in Brixen, wurden die Soldaten freilich als unwichtig ganz weggelassen. Der Künstler von Kampill ist ausführlicher, aber das bedeutet keinen wesentlichen Fortschritt, keine Erhöhung, sondern lediglich eine Erweiterung der Aufgabe, die gegenüber den älteren Darstellungen keine höheren Mittel erforderte. — In St. Katharina sind die Wachen auch noch vom Stoff vorgeschrieben und zum Verständnis unentbehrlich. Aber der Künstler hat das Schema bereits verlassen; er hat sich nicht mehr nur unter seinen Vorgängern umgesehen, sondern auch in seiner Umgebung und beobachtet am Leben, was er im Bilde darstellen soll, wenn auch diese Beobachtungen noch nicht zu einer individuellen Auffassung der Natur führen konnten. Er wagt es auch noch nicht, dem Stoff rein Persönliches hinzuzufügen; gegenüber dem Gebot des Gegenstandes schweigt der eigene Antrieb zu künstlerischem Gestalten noch still. Aber der Griff nach formalen Problemen ist getan und damit der Grund zur Befreiung der dem Stoff dienenden Persönlichkeit gelegt worden. — Und nun kann geschehen, was sich uns in Stotzinger zeigt. Erst mußte das Interesse des Künstlers für die reine Form größer, sein Auge der Wirklichkeit gegenüber freier werden,

bevor es ihn zu individuellen Zutaten führen konnte, die ihm Gelegenheit gaben, beobachtetes Leben künstlerisch darzustellen und, zuerst in Episoden und Nebenzügen, die Persönlichkeit fühlbar werden zu lassen.

In der Auffassung des menschlichen Körpers, der Architektur, in den Geberden und in der Anordnung der Komposition unterscheidet sich Stotzinger nicht wesentlich von seinen letzten Vorgängern, wenigstens nicht individuell. In alledem bleibt er mehr oder weniger typisch. Die Erzählung ist es, und dabei die in der Kunst des Nordens so überaus gepflegte Liebe zum Detail, die das Neue erkennen läßt. Ganz anders war dagegen der Übergang vom Mittelalter zur neuen Kunst in dem scharf beobachtenden Süden vor sich gegangen. Hier zeigte sich das Individuum zuerst im formalen Gestalten, bei dem anders veranlagten Deutschen dagegen im Erfinden von poetischen und freundlich anmutenden Details.

Ungemein reizvolle Einzelheiten beleben die Darstellungen und zeugen von der Unermüdlichkeit Stotzingers, Neues zu ersinnen, um seinem Stoff zur Wirkung zu verhelfen. In der Erfindung sind sie durchwegs nicht nur für den Vorgang gut gewählt, sondern auch von großer Lebendigkeit, wogegen es in der Gestaltung mitunter fehlt. Stotzinger besitzt nicht die Energie des Meisters von St. Katharina, der alle Einzelheiten zum einheitlichen Werke zusammenschloß. Seine Darstellungen klaffen mitunter auseinander; man sieht das deutlich an Kompositionen wie Mariä Geburt: eine Fülle von Einzelheiten schildert uns das Gemach der Wöchnerin und weist uns auf das dargestellte Ereignis hin; die Bettstatt, in der die Mutter aufrecht und ihr Kind herzend, sitzt, ist mit aller Liebe und Deutlichkeit einer wirklichen Bettstatt nachgebildet worden; die Bank an ihrer Seite fehlt nicht, ebensowenig wie der Vorhang, der das Bett vor der kalten Wand oder vor einer zugigen Tür schützt; die ganz vorn aufgestellte Wiege, die Magd, die das Bad bereitet, eine andere, die der Truhe Wäsche entnimmt, eine dritte, die in der anstoßenden Küche beschäftigt ist, endlich die hilfreich besuchenden und Geschenke bringenden Frauen



— alles hat auf den Vorgang Bezug, und doch haben wir weder die klare Vorstellung eines Wöchnerinnenzimmers oder überhaupt eines Raumes, noch einen einheitlichen Eindruck des Vorganges erhalten. Die einzelnen Personen bestehen zu sehr für sich allein, sind zu lose zu einander in Beziehung gesetzt und nicht planvoll genug gruppiert, als daß sie zusammen als feste Einheit wirkten. Dasselbe gilt von der Begegnung unter der goldenen Pforte, und selbst bei der Vermählung Mariä, wo die Komposition der Tradition gemäß völlig symmetrisch ist, ist nur die Handlung der Mittelpersonen deutlich; die der anderen geht in dem verwirrenden Gedränge der Personen vollkommen ins Dunkle und Unklare über.

Diesen Mängeln jedoch muß die unverkennbare Frische, die den Bildern eignet, entgegengesetzt werden. Stotzinger tut kecke Griffe in die Wirklichkeit. Aus seinen Bildern spricht ein lebenswürdiges und lebhaftes Temperament, das uns die Schwächen oft vergessen läßt. Er ist kein handwerklicher Routinier, sondern er plagt sich mit seiner Aufgabe redlich ab, und wie in der ganzen Tiroler Kunst, gewahren wir auch an ihm die zwar schwunglose und derbe, aber gesunde, oft gediegene und tüchtige Art des Gebirgsbewohners. —

Einen wichtigen Faktor in den Kompositionen bilden natürlich auch bei Stotzinger die Architekturen. Er zeigt sich in ihnen als Nachfolger des Meisters von St. Katharina wie des von St. Johann. Von diesem hat er das Streben nach Vollständigkeit des Baues und die Neigung zu italienischen Details, von jenem dagegen den Gedanken, die Bildfläche durch die Perspektive nach hinten zu durchbrechen und nicht nur Fläche, sondern auch Raum zu geben. Dabei ist die Weiterentwicklung über beide hinaus deutlich zu erkennen. Die schmückenden Details sind reicher, die Gliederung des Baues komplizierter geworden. Die Gebäude sind erheblich richtiger konstruiert, natürlicher im Aufbau und realer als die von St. Johann. Er gibt meistens die Ansicht des ganzen Baues und schneidet ihn nur ungeru durch den Bildrand ab. Die Vollständigkeit erscheint ihm wichtiger als die Glaubhaftigkeit. Wir werden ge-

zwungen, das Ganze zu sehen, niemals aber vermag uns der Künstler hinein zu geleiten und uns fühlen zu lassen, daß der Raum, der seine Personen umgibt, in den des Beschauers übergeht. Man sieht von außen hinein wie in einen Zwinger.

Wie schon die Personen unter einander etwas locker verbunden schienen, so besteht auch zwischen Personen und Architektur, oder zwischen Handlung und Schauplatz kein straffes Band. Beide existieren meist ganz für sich allein. Man glaubt die Architektur vorsichtig über den Personen abheben und vom Bilde verschwinden lassen zu können. Sieht man von ihrer inhaltlichen Bedeutung als ortsau德ende Faktoren ab, so dienen sie nur dazu, die oberen Teile der Bilder auszufüllen. Die Menschen finden auf den meisten Darstellungen unter ihnen keinen Platz, sondern bleiben zur Hälfte außerhalb. Hierin ist Stotzinger also über seine Vorgänger nicht hinausgegangen. Aber in den Einzelformen der Architektur ist er reicher als sie. Diese setzen sich wohl zum Teil aus italienischen Motiven zusammen, bilden aber doch als Ganzes etwas von den Architekturen des italienischen Trecento sehr Verschiedenes und Eigenartiges. Sie haben etwas Schwerfälliges und Übermäßiges und doch oft wieder etwas Spielendes an sich. Auch an ihnen sieht man, wie auf den älteren Fresken, eine Fülle von Vorsprüngen und Altanen, auf die sich das Auge gern lenken läßt.

In der Darstellung des menschlichen Körpers ist eine merkwürdige Unsicherheit zu bemerken. Mitunter haben sie dieselben hohen und schlanken Proportionen wie in St. Katharina, mitunter auch sind sie gedrungener und fester; immer aber sind sie rein gotisch aufgefaßt<sup>1)</sup> und zwar wie die älteren vollkommen typisch. Ihre Bewegungen sind oft etwas un gelenk und von einer etwas übertriebenen Lebhaftigkeit. Am unangenehmsten wirkt das, wenn der Künstler einen Stoff darzustellen hat, wie den Kindermord, der seine Phantasie un gemein beschäftigt. Er stellt sich das Schreckliche der Situation

<sup>1)</sup> s. auch Riehl a. a. O. S. 199. Anderer Ansicht ist Schmölzer a. a. O. SS. 71, 73 etc.

möglichst deutlich vor Augen, kommt dabei aber schließlich zu Übertreibungen, die heute fast ein wenig lächerlich wirken können. Sein Streben nach Lebendigkeit und nach Eindringlichkeit der Schilderung ist gegenüber manchen temperament- und phantasielosen Werken gewiß zu rühmen, aber es darf nicht verschwiegen werden, daß er es mitunter über das Ziel hinauschießen läßt.

Über die Köpfe vermögen wir nicht mehr sicher zu urteilen; die Einzelheiten sind infolge der Restauration nicht mehr verlässlich. Jedenfalls sind die Gesichter heute wenig anziehend. Stirn und Nase gehen ohne scharfe Trennung in einander über, die Mundwinkel sind herabgezogen und geben dem Gesicht zusammen mit den schräg stehenden Augen einen maniert schmerzlichen Ausdruck. Was davon auf Stotzingers Anteil zu setzen ist, läßt sich nicht mehr entscheiden; immerhin scheint eine Ähnlichkeit der Typen mit denen von Kampill auch ursprünglich bestanden zu haben. —

Es ist schon gesagt worden, das wir Stotzinger als einen Schüler des Meisters von Katharina ansehen. Um dies an einem Beispiele besonders zu bekräftigen, legen wir Stotzingers Kinderwond und die Darstellung der hl. Katharina im Gefängnis neben einander. Die Ähnlichkeit der beiden Architekturen ist so auffallend, daß an einen Zufall nicht gedacht werden kann; die Terlauer kann nicht unabhängig von der anderen entstanden sein, aber sie zeigt deutlich die nicht unbeträchtlich spätere Zeit ihrer Entstehung. Die Hauptfront ist auf beiden nahezu gleich: hier wie dort die Altanen, das vergitterte Fenster, der links gerade durch die Tür tretende Mann und andere Dinge, die unverkennbar einander entsprechen. Aber in St. Katharina ist alles aufs Notwendigste beschränkt, während der üppige Bau bei Stotzinger sich weit darüber hinaus entfaltet. Auf dem Balkon in St. Katharina sieht man nur zwei Personen, in Terlan nimmt ihn Herodes mit seinem ganzen Gefolge ein. Trotz der Weiterentwicklung aber ist Stotzinger künstlerisch hinter dem alten Meister zurückgeblieben. Man vergleiche dazu nur die beiden ins Haus eingetretenen Männer unter einander; um

wieviel befangener, aber zugleich auch ursprünglicher und lebendiger ist das Motiv in St. Katharina aufgefaßt! — Dasselbe kann man bei einem Vergleich von Stotzingers Verlobung Mariä mit der Götzenstürzung in St. Katharina beobachten: reicher und perspektivisch richtiger ist die Terlaner Architektur, aber die größere Einheitlichkeit der Komposition ist in St. Katharina. Auch im Figürlichen kommt die Abhängigkeit Stotzingers zum Ausdruck, zugleich damit aber auch seine Abstammung von der alten Tiroler Kunst. Gerade beim Kindermord, in dem Vischer mit Unrecht Anklänge an Spinello Aretino findet<sup>1)</sup>, sehen wir den unleugbaren Zusammenhang zwischen Gestalten, wie den geharnischten Mördern der Kinder und denen, die wir auf dem Verhör in St. Katharina getroffen haben.

Der Ornamentstreifen, der die Bilder umrahmt, ist von großer Einfachheit. Er stammt seinen Grundmotiven nach, wie die meisten Tiroler Ornamente, aus Italien, hat aber erst hier im Lande seine besondere Form erhalten, die auf unzähligen Werken Bozens und Brixens bis zum Ende des Jahrhunderts immer wiederkehrt. Er wird aus, sich wechselvoll zu geometrischen Figuren verschlingenden, hellen Bändern auf farbigem Grund gebildet.

---

Das oberste Feld des rechten Schildbogens, nahe der Orgel, füllt die Darstellung der Geburt Christi aus. Die Umrahmung dieses Bildes weist, obwohl im Allgemeinen der der übrigen Bilder ganz ähnlich, kleine Abweichungen von dieser auf. Da auch stilistische Unterschiede von den unteren Bildern zu bemerken sind, so kam Schmölzer auf die Vermutung, daß dieses Bild und mit ihm das oberste des linken Schildbogens nicht von Stotzinger herrühre, sondern von einem andern Künstler, der den Zyklus nur begonnen, dann aber aus uns unbekanntem

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 452. — Wir können Vischer auch nicht beistimmen, wenn er (S. 453) den „Madonnentypus Stotzingers oft fast filippesk“ findet.

Gründen die Vollendung Stotzinger überlassen habe<sup>1)</sup>. Diese Vermutung zeigt sich bei einem genauen Vergleich als durchaus begründet.

Die Figuren sind schlanker und zarter, in ihren Bewegungen edler, ihre Haltung ist reiner von dem Rhythmus der Gotik bestimmt als die etwas plumpen Figuren Stotzingers; besonders schön ist die Gestalt der Muttergottes, die das in der Krippe liegende Kind anbetet. Ihre Haltung, wie sie vor dem Kinde kniet, die Hände gefaltet hat und den Kopf leise nach vorn neigt, ist ungemein zart empfunden. Das Gewand, ein weiter offener Mantel, fließt in wunderbar leichtem Schwung hernieder. Die ganze Gestalt ist von einer Stilvollendung, die nur wenigen Tiroler Werken eigen ist.

Als Ganzes betrachtet, wirkt das Bild weit einheitlicher und geschlossener, als die unteren. Schauplatz und Figuren sind eng mit einander verbunden. Wir fühlen, daß Maria, Joseph und das Kind mit der etwas primitiven Hütte zusammengedacht sind und weder ohne diese noch ohne einander für sich künstlerisch bestehen können. Der Maler unseres Bildes ist auf demselben Wege fortgeschritten, den der Meister von St. Katharina begonnen hat. Er hat die Überlieferung der einheimischen Kunst ausgebildet, ohne sich von Italien beeinflussen zu lassen. Auch Stotzinger steht ihm sehr nahe, wie die Analogien beweisen, die der linke Hirte zu dem Priester auf der Beschneidung bildet. Nur steht er an künstlerischer Vollendung erheblich hinter ihm zurück.

Die Gewände des Fensters sind durch einen auffallend prächtigen, reich gegliederten und geschmackvollen Ornamentstreifen bedeckt, der eine üppigere Fortbildung des italienisierenden Streifens der Gewölbmalerei von Kampill bedeutet. Er enthält zwei Medaillons mit Propheten-Brustbildern, deren Züge zu den Typen aus der Geburt Christi gut passen. Das ganze Band ist ungemein zierlich und sauber ausgeführt und gehört der Erfindung nach wohl ebenfalls dem fein empfindenden Meister der Geburt an.

<sup>1)</sup> s. Schmölzer a. a. O. S. 66 ff.

Wahrscheinlich ist auch das oberste Bild des andern Schildbogens: Joachim bei den Herden, von ihm, wenigstens im Entwurf. Die Personen sind ähnlich aufgefaßt wie auf der Geburt, die Gewänder haben den gleichen einfachen und schön geschwungenen Wurf wie dort, die Bewegungen sind gemäßigt, die Köpfe von zarter Anmut. Eine reiche Landschaft bildet den Hintergrund. Dennoch sind wir hier in der Entscheidung unsicher, da das Bild so ungünstig beleuchtet ist, daß man es von unten nicht genau untersuchen kann, und eine genügende photographische Wiedergabe nicht existiert.

Mit gleicher Unsicherheit schreiben wir dem Meister der Geburt noch die Gewölbmalereien zu. Hier sind in Rundmedaillons die vier Evangelisten mit ihren Sinnbildern und je einem Hauptmoment ihrer Darstellung des Lebens Christi; außerdem Johannes der Täufer, seine Mutter Elisabeth, die vier Kirchenväter, sowie Maria mit dem Kind auf Wolken thronend, Christus als Schmerzensmann und zweimal das Wappen der Niedertor gemalt. Diese Fresken waren bei der Aufdeckung von allen am schlechtesten erhalten und sind infolge dessen am gründlichsten erneuert worden. Soviel wir noch erkennen können, besitzen sie einen maßvolleren Stil als die Bilder Stotzingers.

---

An der Außenseite der Pfarrkirche rechts vom Eingang befindet sich eine Darstellung des hl. Christoph, die im Allgemeinen wohl erhalten und nur in der unteren Partie beschädigt ist. Die Gestalt mutet etwas plump und derb an, besitzt aber sonst auch die guten Eigenschaften, die wir bei Stotzinger erkannt haben. Er ist bewegter als der ältere von St. Katharina und gehört sicher auch in die Zeit um 1407 und zum Werke Stotzingers.

---

## XI.

## Sanct Helena bei Deutschnofen.

Die zuletzt betrachteten Fresken im Schiff der Pfarrkirche zu Terlan leiten herüber zu den Malereien, die das Innere der kleinen St. Helenakirche bei Deutschnofen<sup>1)</sup> so würdevoll zieren. Sie stehen diesen, wie wir sehen werden, ungemein nahe.

Von der einst vollständigen Bemalung des Innern haben sich außer sehr defekten Resten an den Wänden nur die Malereien des spitzbogigen Gewölbes, des Triumphbogens, eines Teiles der Apsis, sowie die Einzelgestalt der heiligen Helena an der Eingangswand erhalten. Dazu kommen an den Außenwänden neben den schon oben behandelten zwei Bildern noch eine Kreuzigung, St. Helena und St. Christoph. — Das Gewölbe ist durch reiche Ornamentstreifen in vier Felder geteilt, deren jedes die Darstellung eines der vier Evangelisten mit seinem Symbol und, ganz ähnlich wie in Terlan, je einer Begebenheit aus dem Leben Christi in Rundmedaillons enthält. Am Triumphbogen sieht man das Opfer Kains und Abels, an seiner Leibung Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, in der Apsis Christus in der Mandorla. Die zugrunde gegangenen Darstellungen der Wandflächen bezogen sich nicht auf das Leben der Schutzheiligen, sondern, wie wir aus dem Rest einer Flucht nach Ägypten schließen, auf das Leben Christi oder Mariä. — Alle noch vorhandenen Fresken sind vorzüglich erhalten.

Als die bedeutendsten erscheinen uns die Gewölbemalereien. Was uns an ihnen zunächst ins Auge fällt, ist die große und schöne Wirkung, die sie, nicht inhaltlich, sondern rein dekorativ auf uns ausüben. Die Aufgabe war eine nicht wesentlich andere, als jene, die dem Künstler bei Bemalung des Gewölbes von Kampill gestellt war; man erinnert sich auch sofort unwillkürlich jener Fresken. Aber welche Kluft trennt sie von unserem Gewölbeschmuck! Man spürt deutlich, daß

<sup>1)</sup> s. auch Mittlgn. d. C. C. N. F. XI, S. LXII ff. u. Bd. 13, S. CCXXVII. — S. Taf. 17—20.

mehrere Jahrzehnte lebhafter Kunstentwicklung zwischen ihnen liegen. Es sei hier nicht auf die Einzelheiten eingegangen, auf das Verständnis für den menschlichen Körper oder die Kenntnis der Perspektive; der allgemeine Eindruck vielmehr soll hier einzig sprechen. Mutet uns die Gewölbmalerei in Kampill noch etwas zage an, merkte man dort in der Anmut noch immer die Befangenheit, in dem Streben nach Pracht noch eine fast ängstliche Bescheidenheit, so ist nunmehr mit den Fresken von St. Helena eine Freudigkeit am Schmuck an sich in die Malerei Bozens hereingekommen, die die ganze Freiheit einer in sich vollendeten Kunstrichtung besitzt und die Schranken des Stoffes so leicht überfliegt, wie nur irgend eine dekorative Malerei je. Der Künstler schaltet mit einer Freiheit über die Fläche, die weit über das hinausgeht, was gleichzeitig in Verona geschaffen worden ist, die aber leider der Tiroler Malerei in der Folgezeit nicht immer erhalten blieb.

Freilich darf nicht übersehen werden, daß dieses alles zum guten Teile erst durch italienische Anregung losgelöst worden ist, und daß ein Künstler nördlich der Alpen zu der Zeit eine gleiche Unbefangenheit nicht besitzen konnte, aber diese in unserem Fall so ungemein günstig befruchtenden Anregungen sind hier ohne Rest verarbeitet worden, wie später etwa in der Person Dürers auch. Wir sind mit den Fresken von St. Helena auf dem Höhepunkt der Bozener Malerei angelangt. Ihr Meister steht an künstlerischer Kraft kaum hinter dem von St. Katharina zurück, hat dabei aber soviel Befreiendes in sich aufgenommen, die Lehren der Italiener, die er zweifellos gekannt hat, so persönlich umgewandelt und seiner deutschen Art angepaßt, daß sein Werk eine reine Freude für uns geworden ist.

Jeder der vier Evangelisten sitzt in einem prächtigen Thronessel vor einem Schreipult und ist mit der Niederschrift der Heilsgeschichte beschäftigt. Über jedem sieht man, auf Wolken zu ihm niederschwebend, sein prächtig stilisiertes Symbol, die noch übrige Fläche füllt leicht und freudig das farbige Rundbild mit der Szene aus dem Evangelium aus. — Die vier Felder



sind also vollkommen gleichmäßig und einander entsprechend komponiert.

Welche Abwechslung nun aber im Einzelnen! Keiner der Evangelisten nimmt die gleiche Stellung ein wie der andere; der eine schreibt, der andere spitzt die Feder, der dritte sinnt nach und der vierte hält, die Feder noch auf dem Papier, einen Augenblick in der Arbeit inne, um sogleich wieder fortzufahren. Ebenso verschieden von den anderen und doch das Gleichmaß während, ist jedes der gotischen Gestühle und Pulte. Es ist erstaunlich, welche Fülle von Formen und Ornamenten dem Meister zu Gebote stehen. Aber bei allem Reichtum und aller Üppigkeit hat er das Übertriebene und Unmäßige von Stotzinger stets glücklich zu vermeiden gewußt; durch strenge Unterordnung aller Details unter das Ganze erzielt er eine einheitliche Wirkung. Wir bewundern, wie natürlich und verständnisvoll diese Gestühle gebildet sind; sie sind von einer solchen Anschaulichkeit, daß sie jedem Tischler als Vorlage und Muster dienen könnten, und wenn wir auch nicht glauben, daß sie ehemals vorhanden gewesenen wirklichen Gestühlen nachgebildet sind, sondern sie vielmehr als Produkte der ungemein konkret arbeitenden Phantasie des Meisters ansehen, so erscheinen sie uns doch so real und in der Wirklichkeit denkbar, daß wir sie auch rein kunstgewerblich für wertvoll halten. Atz erinnert bei ihnen an die alten Gestühle der Pfarrkirche zu Bozen, die uns jedoch unbekannt geblieben sind. — Fast noch reizvoller sind die Pulte, die vor die Gestühle gestellt sind. — Mit überraschender Erfindungskraft, die jede Wiederholung verschmäht, verleiht ihnen der Künstler eine Verschiedenartigkeit der Form; irgendwo wird eine Konsole angebracht, um etwas hinauflegen zu können; mit möglichst abwechslungsreichen Fächern und Öffnungen werden sie ausgestattet, in denen wir Bücher, Fläschchen, Rollen und allerhand andere Gegenstände aufs Mannigfaltigste und Liebevollste dargestellt sehen, ohne daß jemals ein Zuviel da wäre, oder die Klarheit und Natürlichkeit der Konstruktion gelitten hätte. Trotz perspektivischer Fehler sind sie so scharf beobachtet und einer so realen Empfindung entsprungen, daß ihre

Wiedergabe uns unbedingt treu und zuverlässig anmutet. In den vielen Fächern und offenen Türchen, den herumliegenden Büchern und Schriftblättern liegt etwas Stillebenartiges, das das zufällig darauf ruhende Auge erfreut, ohne es vom Hauptgegenstande abzuziehen.

Die Evangelisten selbst sitzen voll Würde und Ruhe in ihren Gestühlen. Sie stellen eine Weiterentwicklung jener Anschauungen dar, die sich in St. Katharina geäußert hatten, wie sie auch schon die Gestalten der Geburt Christi im Terlaner Schiff bezeichnet hatten. Ihre Körpervhältnisse sind sehr schlank, aber nicht mehr schwächlich wie dort und bedeutend organischer. Die weichen Bewegungen, die leichte Neigung des Kopfes, besonders bei Lukas und Johannes, entsprechen völlig dem Stil der Terlaner Geburt. Ihre Köpfe sind edel gebildet und fein, aber dabei markig geschnitten. Sie sind mit einfachen starken Linien gezeichnet und zeugen von einem hohen Verständnis für den Aufbau eines Kopfes, wie wir es bisher in Tirol noch nicht, oder höchstens eben in der Terlaner Geburt, gefunden haben. Die Gesichter sind ruhig und vornehm; sie werden von schön gelocktem Haar umrahmt. Auch die Hände sind mit feinem Gefühl gemalt, sie sind zart und schlank, aber nicht über das Maß. — Man darf sagen, daß diese Figuren als Repräsentanten eines bestimmten Stils schlechterdings vollendet sind. Ein wunderbar edler Rhythmus bewegt die Gestalten. Sie besitzen ein Gleichmaß und eine Einheitlichkeit in jeder Linie, die uns mit Bewunderung erfüllt; eine starke, keinen Augenblick nachlassende Empfindung hat sie geschaffen, die den Typen ein individuelles Leben zu verleihen vermocht hat. Der Faltenwurf ist noch der schöne, einfach geschwungene des gotischen Idealstils. Er wirkt vornehm und schlicht und ist völlig frei von der Maniertheit der Gewänder bei Stotzinger.

Die Perspektive wird natürlich noch nicht beherrscht. Dieselbe eigentümliche Anschauung tritt hier zutage, wie schon in Kampill und St. Katharina, aber auch noch in der Terlaner Geburt: die Linien verkürzen sich nicht nach hinten, sondern werden verlängert. Dennoch hat der Künstler eine gewisse Räumlichkeit

hervorzubringen gewußt. Das Sitzen der Evangelisten ist um vieles glaubhafter, als bei den Kirchenvätern in Kampill. Personen und Gegenstände sind von einer Körperlichkeit und Plastik, die in unserem Meister einen Ahnen M. Pachters erkennen läßt, an den wir zum erstenmal in der Tiroler Kunst deutlich erinnert werden.

Wundervoll sind die Symbole der Evangelisten: Adler, Engel, Löwe und Rind. Ihre kräftige und strenge Stilisierung besitzt große Lebendigkeit. Aber außerdem ist ihre dekorative Wirkung im Bilde hervorzuheben. Sie sind mit großem Geschick in die Fläche des Bildes hineinkomponiert. Es hat etwas Packendes und Erregendes, wie sie in starker Bewegung plötzlich aus dem Blau heruntergefliegen gekommen sind und nun aus den roten Wolken heraus in unmittelbarer Nähe der Heiligen diesen das Wort Gottes einzusprechen scheinen. Dabei finden wir auch zum erstenmale das bisher noch immer nur dürftig verwendete gotische Spruchband, das in stolzem Schwung durch die Fläche läuft, zur dekorativen Wirkung mit hinzugezogen.

Bei der im Mittelalter üblichen Zuhilfenahme von Gesellenhänden bei jedem größeren Werke wundern wir uns nicht, daß die Darstellungen in den Rundmedaillons hinter den Evangelisten zurückstehen. Der Meister wird sie wohl nur entworfen, sicher aber nicht eigenhändig ausgeführt haben. Sie zeigen im Allgemeinen denselben Stil, nur in vergrößerter Weise. In ihnen sind die Beziehungen zu den Terlaner Bildern, die wir dem Meister der Geburt zugeschrieben haben, nicht nur im Stil zu bemerken, sondern in der Übereinstimmung ganzer Darstellungen so evident geworden, daß man nur die Abbildungen neben einander zu legen braucht, um es sofort zu bemerken. Man vergleiche das Kind in dem Medaillon bei St. Lukas mit dem nahezu völlig gleichen der Terlaner Geburt, oder die Auferstehung bei St. Markus und Christus in der Mandorla bei St. Johannes mit den entsprechenden Bildern am Gewölbe in Terlan, endlich noch die eigenartige Stilisierung der Wolken und das reiche Ornamentband der Umrahmung mit dem Schmuck

der Fenstergewände in Terlan. An einem Zusammenhang kann alsdann nicht mehr gezweifelt werden.

Als das gemeinsame Vorbild beider Zyklen hatten wir die Fresken von St. Katharina erkannt; dies können wir in St. Helena am deutlichsten in der Kreuzigung bei St. Matthäus beobachten. Sowohl die Gestalt Christi als die Muttergottes stimmen im Wesentlichen mit denen der Kreuzigung von St. Katharina überein; nur zeigt der Vergleich Zug um Zug, daß das Bild von St. Katharina das ältere und zugleich schönere ist. Die Proportionen sind dort schlanker und weniger natürlich, aber sie sind bei weitem reicher beseelt. Die Gebärde der Muttergottes, ihre Haltung, ja selbst ihr Gewand — alles ist in St. Katharina ausdrucksvoll, während Maria in St. Helena kalt läßt. In St. Katharina fehlt auch noch das Spruchband am Kreuz, das hier ziemlich anspruchsvoll angebracht ist. Wesentlich verändert worden ist nur die Gestalt des Johannes, aber auch nicht zu ihrem Vorteil; es steckt etwas Theatralisches und unsympathisch-Aufgeregtes, dabei Übertriebenes in ihr, das an Stotzinger erinnert. —

Der Triumphbogen ist nach dem Schiff hin mit dem Opfer Kains und Abels geschmückt. Die Darstellung ist zweifellos wieder ein eigenhändiges Werk des Meisters; wir haben keine Schwächen und keine Spuren einer Gesellenhand an ihr gefunden. Die Komposition ist höchst eigenartig dem unbequemen Format, das die Wandfläche bot, angepaßt. Oben in der Mitte thront Gott-Vater, zu beiden Seiten steigen Kain und Abel aus der Tiefe der Enden des Bogens mit ihren Opfern zu ihm empor. Die untersten Spitzen der Wandflächen füllen allerlei Kräuter, Blumen und Büsche und das Niedertor'sche Wappenschild aus, Gott-Vater ist eine Erscheinung voll strengen Ernstes und göttlicher Erhabenheit. Kain und Abel entsprechen in der Auffassung des Körpers, der Bildung des Kopfes und den Gewändern den Gestalten der Evangelisten. Etwas Neues aber zeigt uns die Andeutung der Landschaft. Sie ist, dem Raum entsprechend, freilich nur knapp weggekommen; aber aus der reichen und sorgfältigen Schilderung einer Menge von

kleinen Pflanzen und Büschen glauben wir denselben Geist herauszuspüren, der die Landschaft auf der Geburt in Terlan geschaffen hat. Auch die schöne Getreidegarbe bei Kain und das Lämmchen bei Abel sprechen von der Liebe des Meisters zur Naturbeobachtung. Sein dekorativer Sinn betätigt sich auch hier glänzend in der Wolkenumrahmung, die den Leib Gottes wie Feuer umloht.

Auch die sieben Darstellungen der Schöpfungsgeschichte an der inneren Schmalwand des Triumphbogens, sowie Christus in der Mandorla am Gewölbe der Apsis, mögen eigenhändige Werke des Meisters sein und weisen in ihrer vollkommenen Gotik viel Schönes auf, ohne indes dem Gesamtbilde wesentlich neue Züge zuzuführen.

Folgten wir bei der Betrachtung der Terlaner Fresken der Vermutung Schmölzers, daß der ganze Zyklus nicht von Stotzinger, sondern von einem andern, bedeutenderen Meister begonnen worden sei, und schrieben diesem die Gewölbemalereien und die beiden Bilder der obersten Schildbogenflächen zu, so kombinieren wir nun weiter und vermuten vielleicht nicht mit Unrecht, in St. Helena den Meister jener ersten Bilder von Terlan vor uns zu haben. Das Unterbrechen der zuerst begonnenen Arbeit kann seinen Grund darin gehabt haben, daß er einen neuen Auftrag des Sigmund von Niederthor, der, nach seinem Wappen zu schließen, auch die Bemalung von St. Helena gestiftet hat, übernommen hatte und deswegen Stotzinger das Feld räumte. Diese Annahme erhält eine nicht unwesentliche Unterstützung durch die urkundliche Tatsache, daß das Kirchlein im Jahre 1410 neu geweiht worden ist<sup>1)</sup>. Zudem soll sich früher die jetzt verschwundene Jahreszahl 1409 unter den Fresken vorgefunden haben<sup>2)</sup>. Da die Bemalung der Kirche sehr umfangreich gewesen ist, können wir für die Tätigkeit des Malers vom Beginn der Arbeit bis zur Vollendung einen Zeitraum von etwa 3 Jahren annehmen. Wir kämen damit

<sup>1)</sup> Diöz.-Besch. Dek. Boz. S. 123.

<sup>2)</sup> Atz, in den Mttlgn. d. C. C. N. F. Bd. 11, S. LXIII.

auf das Jahr 1406 als Anfangstermin. Stotzingers Fresken wurden 1407 vollendet, die Beendigung der Gewölbemalereien und der Geburt mag also in das Jahr 1406 fallen. Es steht demnach der Annahme, daß der Terlaner Meister der Geburt auch die Fresken von St. Helena geschaffen habe, nichts im Wege<sup>1)</sup>.

Im Innern befindet sich noch an der Eingangswand zwischen der Tür und dem vergitterten Fenster das Bild der Schutzheiligen in Lebensgröße<sup>2)</sup>. Sie trägt eine zierliche, reich mit Perlen besetzte Krone, unter der zu beiden Seiten des Gesichtes ein fein gewebter Schleier herunterfällt; ein weiter faltenreicher Mantel umgibt ihre Gestalt; mit beiden Händen hält sie gerade vor sich das Kreuz.

Die ganze Gestalt ist von überraschender Vollkommenheit. Der Körper, von dem leicht gebeugten rechten Knie an, über die leise Biegung in den Hüften hinweg bis hinauf zu der feinen Neigung des Kopfes, ist von edelstem Rhythmus durchströmt. Die zarteste Empfindung deutscher Gotik kann nicht reiner zum Ausdruck kommen. — Die Gestalt ist fast unkörperlich; man sieht weder die Schultern unter dem Gewand, noch überhaupt einen

<sup>1)</sup> Nachdem wir mit einiger Sicherheit die Identität des Meisters von St. Helena mit dem der Terlaner Geburt angenommen und zugleich in allen diesen Fresken eine starke Verwandtschaft mit den Bildern von St. Katharina festgestellt haben, sei hier noch der weiteren Vermutung Raum gegeben, daß der Meister von St. Helena auch mit dem von St. Katharina identisch sei. Die Spanne, die zwischen beiden Werken liegt, umfaßt genau 25 Jahre. Man kann zwar die Fresken von St. Katharina keinesfalls einem unfertigen Jüngling zuweisen; nehmen wir aber an, daß ihr Meister 1384 etwa 35 Jahre alt gewesen wäre, so müßte er die Fresken von St. Helena als 60jähriger gemalt haben. Unmöglich ist dies keinesfalls; aber es muß gesagt werden, daß wir damit nicht auf dem sichern Boden einer unzweifelhaften Schlussfolgerung stehen, unsere Kombination vielmehr nur durch die festgestellte Verwandtschaft der Zyklen wissenschaftlich eine geringere oder größere Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann, so fest wir persönlich auch von ihrer Richtigkeit überzeugt sind.

<sup>2)</sup> Abldg. bei Semper, Die Samml. alttirol. Taf.-Mal. in Freising. S. 470.

anatomisch verstandenen Leib. Alles beruht auf der Haltung und dem Schwung der leicht bewegten Falten. Nicht eine Spur von Italienischem ist in ihr enthalten.

Bemerkenswert an dem Bilde ist noch eins: der Künstler hat die Heilige nicht auf einen flächenhaften Hintergrund, sondern aus reiner Freude an der perspektivischen Darstellung einer Vertiefung in eine gemalte, rechtwinklige Nische gestellt, die ihr einen gewissen Abstand von der Wandfläche und damit Raum gewährt. In der gleichzeitigen Veroneser Kunst der Schule Altichieros fehlt solchen Einzelgestalten der raumbildende Hintergrund völlig. Sie heben sich direkt von der blauen oder schwarzen Wandfläche ab. Wenn wir dabei bedenken, daß der erste deutsche Künstler, der seine Gestalten mit wirklichem Raum umgab, Michael Pacher gewesen ist, so wirft dieses nicht nur ein Licht auf den Meister unseres Bildes als einheimischen Vorläufer Pachers, sondern es gibt uns zugleich den Fingerzeig, die Bildungselemente Pachers nicht immer in Italien, sondern vor allem in der älteren Kunst seiner Heimat zu suchen.

An der Außenseite derselben Wand befindet sich eine zweite Darstellung der Heiligen, die fast aufs Haar mit der eben betrachteten übereinstimmt, nur in kleineren Maßen ist und des räumlichen Hintergrundes entbehrt. Neben ihr sehen wir einen hl. Christoph von derselben Hand; er wird, wie die hl. Helena, ebenfalls der Zeit um 1410 angehören. Dabei ist es interessant, ihn mit dem Terlaner Christoph zu vergleichen: er übertrifft dessen vierschrötige Riesengestalt nicht nur an Ebenmaß und Schönheit, sondern er gibt zugleich auch inhaltlich einen Fortschritt über diesen wie über alle die zahlreichen älteren Christophbilder des Landes dadurch hinaus, daß er in einem inneren Zusammenhang mit dem Christuskinde gezeigt wird. Christoph wendet den Kopf seitlich hinauf zu dem Kinde und dieses scheint freundlich mit ihm zu reden.

An diese Darstellung schließt sich über dem Eingang noch eine Kreuzigung mit Maria und Johannes an, die jedenfalls auch von demselben Meister herrührt, und an Ausdruck die Kreuzigung am Gewölbe entschieden überragt. Sie ist indessen ziemlich stark beschädigt.

## XII.

## Schluss.

Der Weg, den die Bozener Malerei bisher zurückgelegt hatte, war ein schönes, von eigener Kraft bewegtes Aufwärtsteigen. Von nun ab läßt die künstlerische Kraft mehr und mehr nach.

Der Schwerpunkt der Tiroler Malerei hat sich unmerklich nach Brixen verlegt und in Bozen bleibt nichts, als das langsame Sichverlieren in fremde Art. Äußerlich wird damit zunächst häufig eine größere Sicherheit in der Form erreicht, aber das kann uns über die zunehmende innere Leere und Kälte nicht hinwegtäuschen. Was frische und gesunde Kräfte aufgebaut hatten, neigt sich dem Verfall allmählich entgegen. Schließlich gelangt die Kunst zu so oberflächlichen und wenig sorgsamem Werken, wie die Fresken zu St. Georg in Wangg und ähnlichen.

Freilich ist nicht alles mit einem Schlage wertlos und schlecht geworden; die Selbständigkeit schlägt oftmals durch alle italienische Schulung hindurch und schafft Werke, wie die Fresken von St. Vigil bei Bozen, die viel treffliche Gotik enthalten; aber sie können uns nicht mehr die Freude geben wie jene von St. Katharina oder St. Helena.

Der Weg, den die Bozener Kunst nun eingeschlagen hat, ist nicht der, der zu Michael Pacher führt. Während wir von der alten Bozener Kunst über die Brixener hinweg bis zu Pacher eine deutliche Linie verfolgen können, bleibt für die Spätlingswerke nicht einmal eine größere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zurück. Sie führen in eine Sackgasse hinein, die plötzlich aufhört, ohne eine Fortsetzung zu finden, und 60 Jahre später, am Ende des Jahrhunderts, herrscht in Bozen eine Kunst, die keinerlei Beziehungen mehr zu ihnen besitzt.

Trotz alledem aber müssen wir auch diese Werke, unter denen zuerst die vom Klosterturm in Gries (ca. 1417), von St. Vigil (ca. 1420), St. Cyprian im Sarntal und im Dominikaner-



kloster in Bozen genannt werden müssen, und die genauer zu analysieren uns die jüngst erschienene ausführliche Studie Sempers<sup>1)</sup> entheben mag, noch zur deutschen Kunst rechnen. Sie stammen fast alle von jenen oben betrachteten Fresken in St. Johann her, und obwohl das Italienische in ihnen stärker geworden ist, zeigen sie doch alle, am meisten aber die von St. Vigil, einen Empfindungsgehalt, der rein gotisch ist und sich überall, sei es in den Körpern, den Köpfen, den Bewegungen oder im Ton der Erzählung, äußert. Das verleiht den Bildern im Ganzen doch etwas vom Italienischen wesentlich Verschiedenes, selbst Gegensätzliches. Sobald wir das deutsche Sprachgebiet verlassen, und, selbst innerhalb der Tiroler Grenzen, in welsche Gegenden gelangen, hat auch die Kunst einen von der Bozener grundverschiedenen Charakter angenommen. In Santa Lucia bei Fondo ist ein Zyklus erhalten, der sich von Bozener Fresken, wie denen in St. Vigil, nicht nur durch die geringere Qualität unterscheidet, durch die abstoßende Rohheit und Unfeinheit<sup>2)</sup> des Ganzen gegenüber der dortigen Zartheit und Vornehmheit, sondern vor allem — wir müssen darauf zurückkommen — dadurch, daß hier welsches Blut geschaffen hat, in St. Vigil aber die Wurzeln deutsch gewesen sind.

Das Italienische, das die Tiroler Kunst jener Zeit nicht nur in Bozen, sondern zum Teil selbst in Brixen angenommen hatte, wird allmählich von dem noch hinreichend kräftigen Germanischen immer vollständiger aufgesogen, und diese tritt immer deutlicher und stärker wieder zutage, bis in Brixen um die Mitte des Jahrhunderts eine Höhe der Wandmalerei errungen wird, wie in allen Ländern der germanischen Völker nie zuvor.

Eine Anzahl von Fresken, die zu unserer Gruppe gehören, sind nicht besprochen worden, obwohl sie uns keineswegs un-

<sup>1)</sup> Über die Wandgemälde der St. Vigiliuskapelle etc. Ferdinand-Zeitschr. 1904, S. 203 ff.

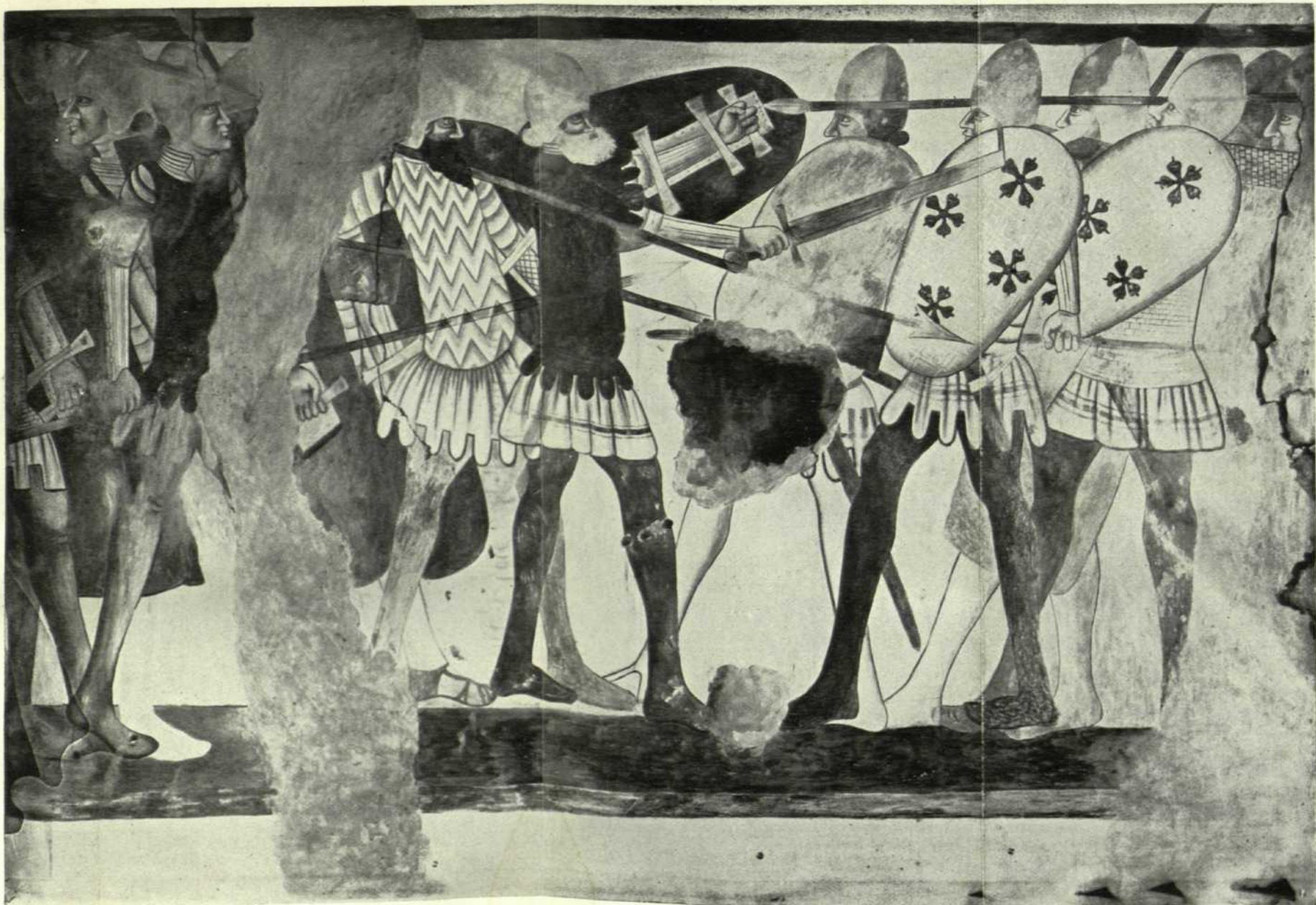
<sup>2)</sup> Anderer Ansicht ist Semper a. a. O. S. 255 f., der unverständlicherweise gerade diese Fresken sehr hoch einschätzt. Seiner Meinung über den Einfluß Altichieros und der Veroneser Malerei überhaupt stimmen wir dagegen in diesem Falle vollkommen bei.

bekannt geblieben sind. Es sind dies meist schlecht oder fragmentarisch erhaltene Stücke, die keine wesentlich neuen Charakterzüge liefern konnten. Solcher geringerer Malereien sind noch eine Menge vorhanden; erwähnt seien nur die von Tisens oberhalb Nals, die Stotzinger nahe stehen, die von St. Katharina im Runkelsteiner Schloß, ein Bruchstück einer Abendmahlspendung St. Vigils von der ehemaligen Kirche in Pfatten, das bis vor Kurzem die innere Rückwand eines Hühnerverschlages bildete und, auf unseren Hinweis durch die Zentralkommission abgenommen, nunmehr im Bozener Museum Schutz und Aufstellung gefunden hat; ferner ein leider übermaltes Fresko in St. Justina bei Leitach, die Reste über dem Gewölbe von St. Jakob in der Au und die Einzelfigur an der Außenseite von St. Oswald in Bozen, sowie auch der hl. Christoph der Kirchenruine beim Flücherhof vor Nals, der unbegreiflicherweise für romanisch gehalten worden ist<sup>1)</sup>.

Es konnte bei unserer Studie ja nicht auf eine vollständige Inventarisierung der Bozener Fresken, sondern lediglich auf ein Bloßlegen der Grundzüge ankommen, die der ganzen Gruppe eigen gewesen sind.

---

<sup>1)</sup> Weitere Reste sind angeführt bei Atz, Kunst-Gesch. und in der Diözesanbeschreibung.



Castellbarco bei Avio.

(Nach einer Kopie von Herrn Alfons Siber in Hall; mit Erlaubnis der k. k. Central-Commission in Wien).

Braune: Wandmalerei Bozens.

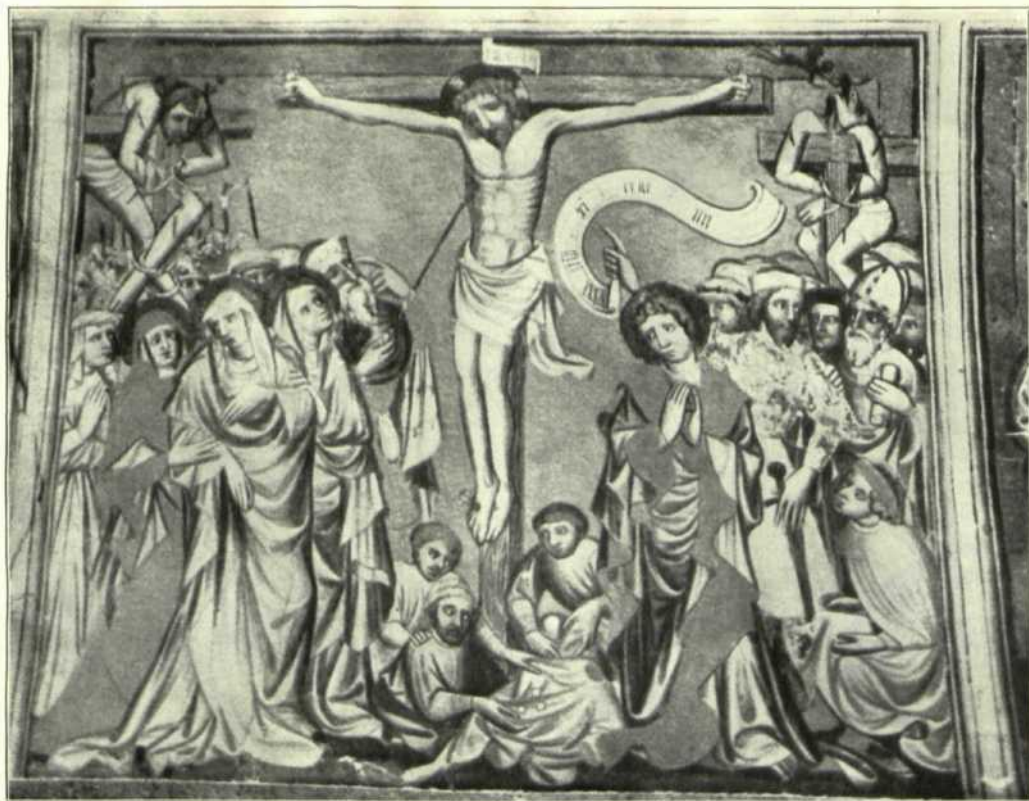
Taf. 2 (zu Kap. V)



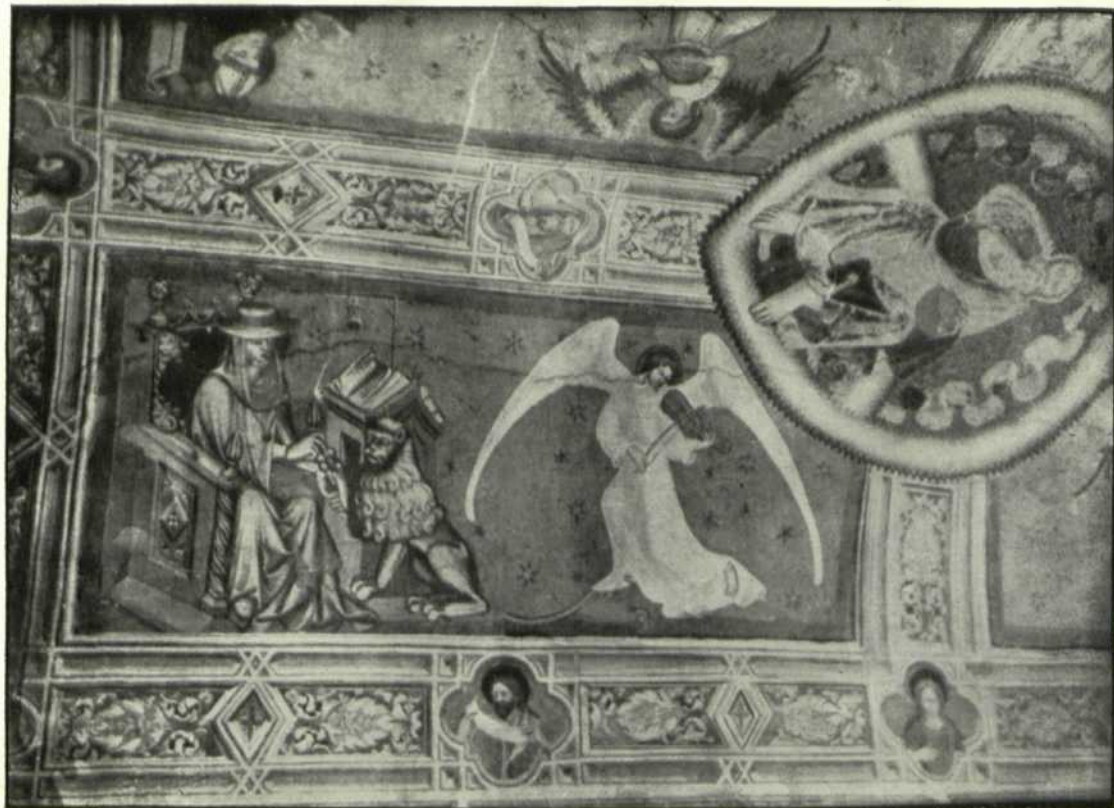
St. Martin in Kampill.



St. Martin in Kampill.



St. Martin in Kampill.



St. Martin in Kampill.

Braune: Wandmalerei Bozens.

Taf. 6 (zu Kap. VI).



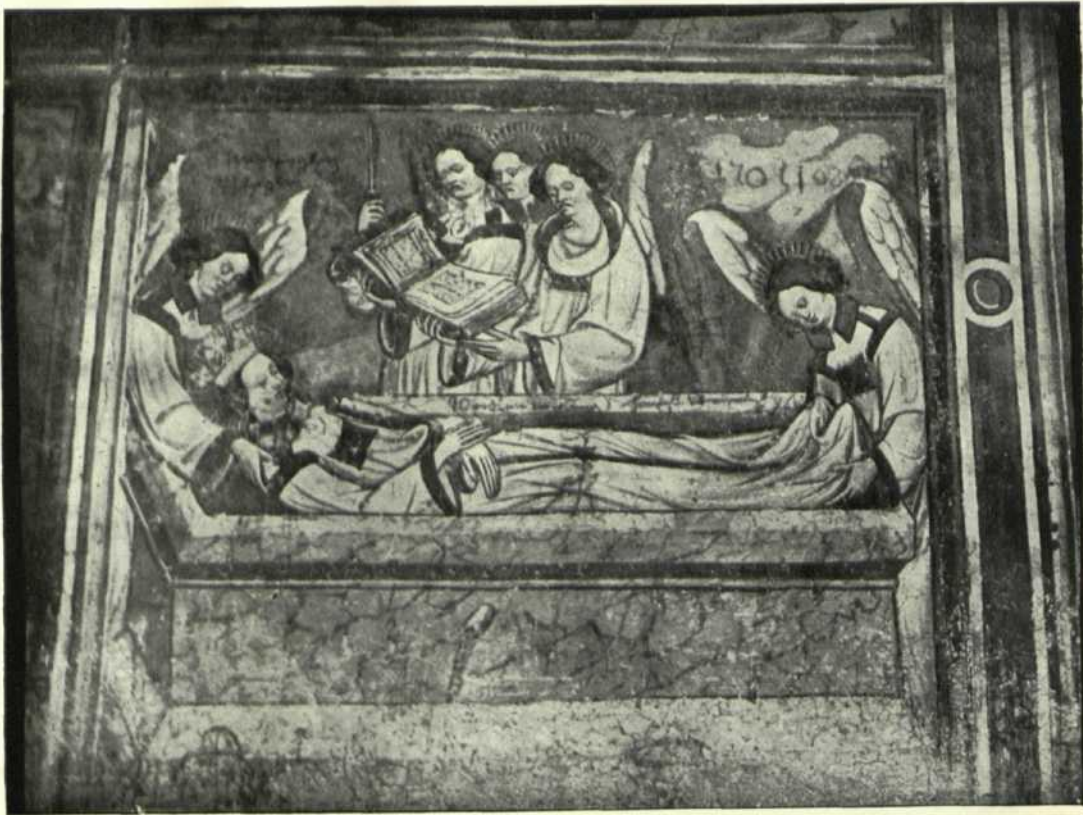
**St. Katharina im Tiersertal.**

(Nach einer Aufnahme von Herrn Anton Gradi in Völs).





St. Katharina im Tiersertal.



St. Katharina im Tiersertal.



St. Helena.



St. Katharina.



**St. Helena bei Deutschnofen.**

(Nach einer Aufnahme von Herrn Alfons Siber in Hall).



Terlan, Pfarrkirche (Chor).

(Nach einer Aufnahme von J. Gugler, fotogr. Kunst-Verlag in Bozen).



St. Johann im Dorfe (Südwand).

(Nach einer Aufnahme von J. Gugler, fotogr. Kunst-Verlag in Bozen).



St. Johann im Dorfe (Südwand).

(Nach einer Aufnahme von J. Gugler, photogr. Kunst-Verlag in Bozen).



St. Johann im Dorfe (Nordwand).

(Nach einer Aufnahme von A. Augschiller, Photograph in Bozen).



Braune: Wandmalerei Bozens.

Taf. 17 (zu Kap. IX).



**St. Valentin bei Seis.**

(Nach einer Aufnahme von Herrn Anton Gradl in Völs).



Hans Stotzinger (Terlan, Pfarrkirche).

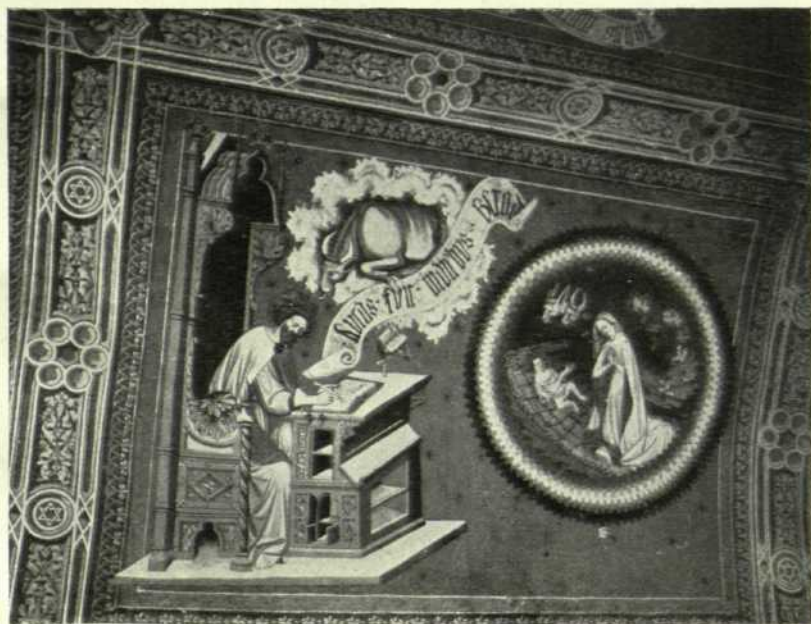
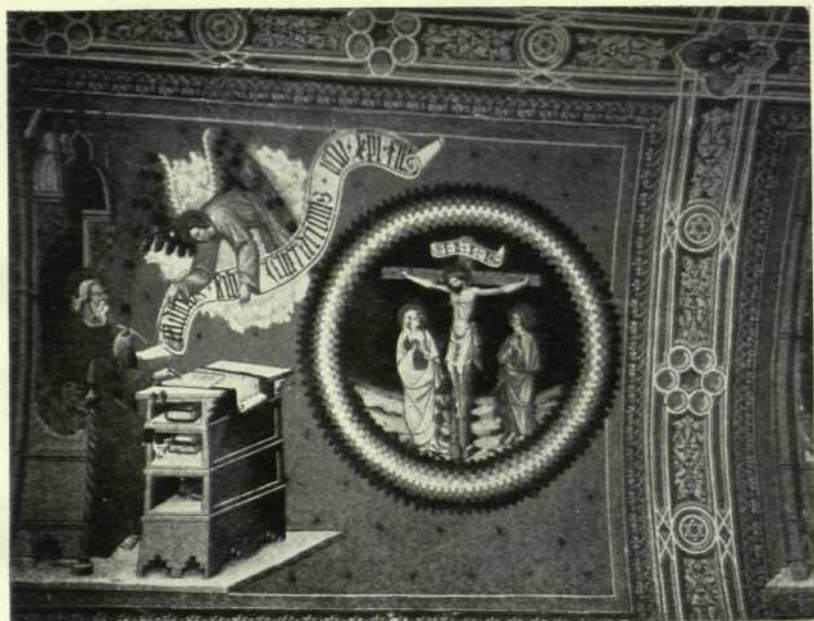
(Nach einer Aufnahme von J. Gugler, photogr. Kunst-Verlag in Bozen).



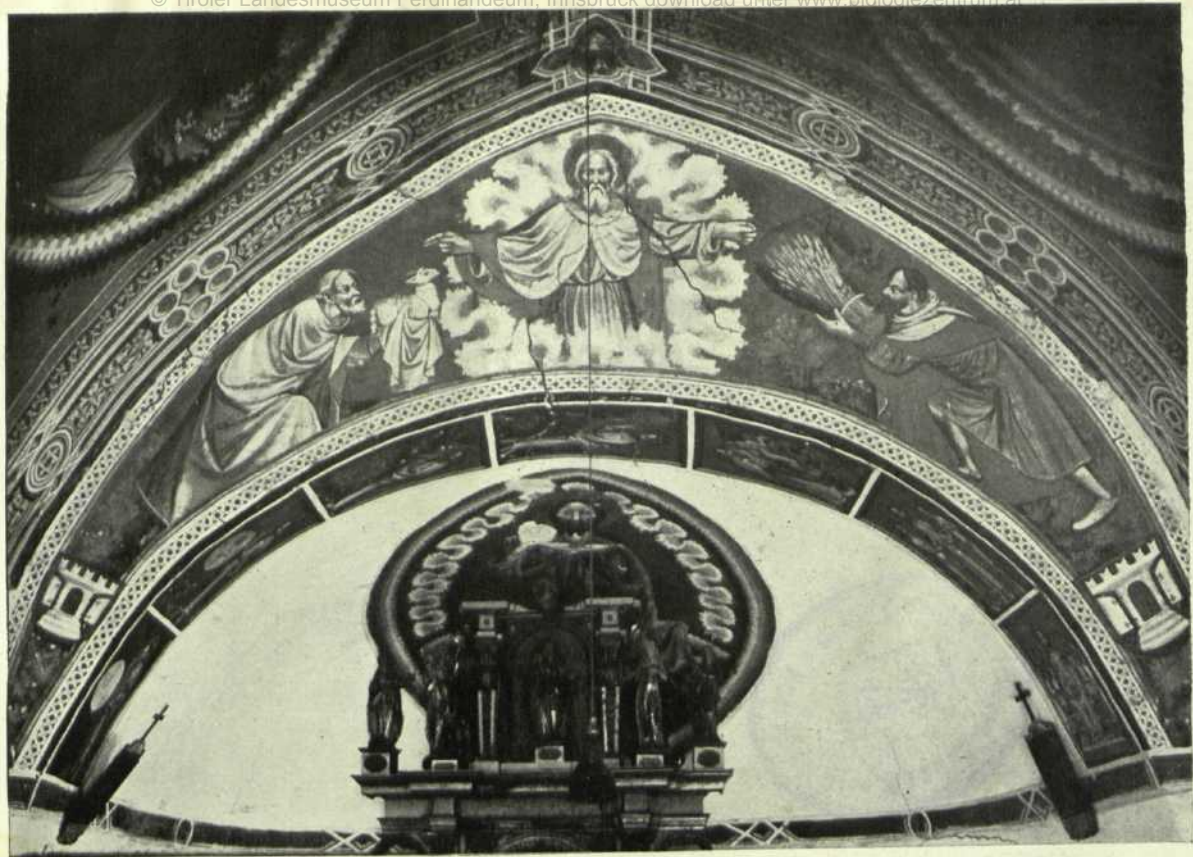
St. Helena bei Deutschnofen.



St. Helena bei Deutschnofen.



St. Helena bei Deutschnofen.



St. Helena bei Deutschnofen.

(Nach einer Aufnahme von Herrn Alfons Siber in Hall).