

Die

Altartafel der Krönung Marias im Kloster
Stams in Tirol und deren kunstgeschicht-
liche Stellung.

Von

Hans Semper.

(Mit 8 Tafeln).

I.

Das Zisterzienserstift Stams im Oberinntal, welches von Konradins Mutter zu dessen Gedächtnis im Jahre 1273 gestiftet wurde und nach wiederholten Umbauten samt der Kirche seine gegenwärtige vornehme Ausstattung im Barock- und Rokokostil um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt, bewahrt unter den wenigen, vom Wechsel und Sturm der Zeiten verschont gebliebenen älteren Kunstschatzen eine kostbare Bildtafel mit der in Tempera auf Leinwand und Kreidegrund ausgeführten Darstellung der Krönung Marias (Tafel 1). Die Tafel, welche ohne Rahmen m 2·48 in die Höhe und m 1·64 in die Breite mißt, ist nach oben leise spitzbogig abgeschlossen, während der Rahmen von einem geschweift spitzbogigen Giebel überhöht ist. Dieser zeigt auf seiner Stirnfläche in der Mitte das Brustbild des segnenden Gottvaters, zu beiden Seiten in Rundmedaillons die Brustbilder der Propheten Jesaias und Jeremias. Das zwischen diesen Medaillons als Flächenfüllung gemalte gotische Distelornament gehört jedenfalls der vor ca. 25 Jahren vorgenommenen Restaurierung an, mit welcher auch eine teilweise Übermalung des Bildes verbunden war, die aber zum Glück maßvoll vorgenommen wurde, so daß dadurch der Stilcharakter und die Farbenstimmung der Bilder nicht wesentlich gelitten hat. Auf den Seiten des Giebelaufsatzen erheben sich zwei kleine Türmchen oder Fialen, die Mitte des geschweiften Giebels läuft in eine Kreuzblume aus. Die oberen Seiten des Giebels sind mit aufstrebenden, gotischen Krabben geschmückt.

Wie aus je drei an beiden Seiten des Rahmens noch befindlichen Eisenösen mit Sicherheit hervorgeht, bildete die Tafel ursprünglich das Mittelstück eines Triptychons oder Flügelaltars, von welchem aber die Flügel nicht mehr vorhanden sind.

Das Bild auf der Tafel selbst stellt, wie erwähnt, die Krönung Marias dar. Christus und Maria sitzen einander gegenüber auf einem breiten, steinernen Thronsitz, dessen Oberfläche, ebenso wie die in der Mitte halbrund vorspringende Thronstufe darunter, schachbrettartig mit gelblichgrünen und lichtrosaen, viereckigen, perspektivisch nicht verjüngten Marmorplatten belegt ist. Unter der Thronstufe befindet sich noch ein steinerner Unterbau, dessen Vorderseite mit Brustbildern, vermutlich von Propheten, zwischen spitzbogigen Blendarkaden geschmückt ist, während die Stirnflächen der halbrunden Stufe sowie des Thronsitzes mit rautenförmigen Rahmen verziert sind, welche an letzterem ähnliche Brustbilder einschließen, wie am Unterbau. — Diese Stirnseiten der Thronstufen sind ebenso wie der reiche, gotische Aufbau, der den Thronsitz von drei Seiten umgibt, aus rotem Marmor gedacht und demgemäß in den Lichtern hellrosa, in den Schatten in weißgebrochenem Rotocker oder *caput mortuum* abgetönt. Das Mittelstück des eben erwähnten Aufbaues gliedert sich in der Weise, daß zwei Eckpfeiler eine spitzbogige Öffnung umfassen und einen darüber befindlichen Spitzgiebel stützen, dessen abgestumpfter Scheitel von einem kleinen, im Rundbogen sich öffnenden Baldachin mit Spitzgiebel und Fialen bekrönt wird. Die erwähnten Eckpfeiler sind durch die Statuen der vier Evangelisten in runderbogenigen Flachnischen, je zwei auf jeder Seite übereinander belebt. Diese vier Evangelistenstatuen in fast klassischer Haltung und Gewandung tragen seltsamer Weise die Köpfe ihrer Symbole. Links sehen wir oben den h. Matthäus mit dem Engelkopf, darunter Lukas mit dem Stierkopf, rechts oben S. Johannes mit dem Adlerkopf und darunter S. Markus mit dem Löwenkopf¹⁾.

¹⁾ Diese Darstellungsweise der Evangelisten kommt häufiger auf den karolingischen Miniaturen des 8. u. 9. Jahrh. vor, — so z. B. am

Über den Eckpfeilern tragen auf jeder Seite zwei offene Arkaden einen gegiebelten Aufsatz, über welchem auf schlankem Sockel je ein singender Engel mit Notenblatt steht. Ähnliche durchbrochene und übereinandergestellte Arkaden erheben sich über den schrägen Seiten des Mittelgiebels und tragen auf schlanken Sockeln vier musizierende Engel, zwischen denen Fialen emporragen. Alle diese Figuren sind in lichtrosa und weißlichen Tönen gehalten und ebenfalls als Marmorstatuen gedacht.

Hinter der großen Arkadenöffnung unter dem Giebel ist ein Kreuzgewölbe mit dunkelblauen Feldern und gelben Rippen leidlich perspektivisch dargestellt, durch welches eine Art Chorraum oder Kapelle angedeutet wird, die rückwärts sich in einem vierteiligen gotischen Fenster mit alten und jungen Pfosten, Rosetten und Maßwerk öffnet. Dieses in dunklem Caputmortuum-Ton gehaltene Fenster hebt sich vom goldenen Grund der offenen Stellen kräftig ab.

Auch die den Giebel bekrönenden Arkaden, Statuen und Fialen ragen auf goldenem Grund empor. Die beiden Seitenwände des architektonischen Aufbaues, welche als im rechten Winkel an den Mittelbau stoßend gedacht, jedoch perspektivisch dargestellt sind, sind von je zwei offenen Arkaden in zwei Geschossen übereinander durchbrochen und mit ebenfalls von Maßwerk durchbrochenen, geschweiften Wimpergen zwischen Fialen bekrönt. Auf den Wimpergen stehen wiederum zwei Posaunenblasende Engel.

Neben und hinter den Durchbrechungen der Seitenwände sieht man auf jeder Seite zuoberst je fünf rot in rot (einschließlich der Gesichter) gemalte Engel, welche singend mit Notenblättern durch die offenen Bögen auf den feierlichen Krönungsakt der Hauptgruppe blicken. Unter ihnen gruppieren

Sakramenter des Gello (Bibl. nat. Paris), seit dem 11. Jahrhundert besonders in Italien und Deutschland, (Malereien im Baptisterium zu Parma, in der Krypta von Subiaco XIII. Jahrh. — Bronzetaufbecken in Hildesheim XIII. Jahrh.). Vergl. Didron ainé. Annales archéol. XVI. 134, XVIII. 356, XIX. 182.

sich auf jeder Seite je vier, paarweise Antiphonarien vor sich haltende, vollständig grün in grün gefärbte Engel; unter diesen stehen in der Höhe des Thronsitzes je vier weißgekleidete Engel, mit natürlicher Färbung des Fleisches und blonden, braun beschatteten Haaren. Dieselben spielen auf verschiedenen Instrumenten, Mandoline, Geige, Flöte, Harfe und Handorgel, ebenso die untersten, in der Höhe der Thronstufe stehenden Engel in lichtblauen, goldgemusterten Gewändern und gleichfalls mit natürlich gefärbten Köpfen.

Unter den Engeln stehen nun zunächst auf der Plattform des Thronunterbaues, links die heiligen Laurentius und Stephanus, mit Tonsuren, andächtig vor sich hinblickend. Der hl. Stephanus, einen Stein vor die Brust haltend, erscheint in ziegelrot-orangefarbenem Diakongewand mit Goldmustern; der hl. Laurentius, die Rechte auf den Rost stützend, in moosgrünem Gewand mit Goldmustern.

Ihnen gegenüber stehen der hl. Nikolaus mit den drei Gottesbroden und der hl. Augustin mit einem Buch in der Rechten, beide in bischöflichem Ornat mit Mitren und einfachen Krummstäben. Ersterer trägt über einer weißen Tunica gekreuzte dunkelgrüne Stolen, die mit feinen roten und weißen Ornamenten und Goldtupfen verziert sind; ein lichtrotes Pluviale mit Goldornamenten ist vor seiner Brust mit einer Spange zusammengehalten; der hl. Augustin trägt über einer lichtgelben Tunica rote, gekreuzte Stolabänder mit grünen und goldenen Ornamenten und ein moosgrünes Pluviale mit Goldverzierungen.

Die untersten Figurengruppen, welche auf dem Boden vor dem Unterbau des Thrones stehen, sind gegen die Mittelaxe des Bildes vorgeschoben und bestehen links aus den Gestalten der hl. Magdalena, Agnes und des Evangelisten Johannes, rechts aus zwei heiligen Äbten, wahrscheinlich Bernhard von Clairveaux und Norbert von Magdeburg, den Stiftern des Zisterzienser- und Praemonstratenserordens¹⁾, sowie

¹⁾ Nach Atz, Kunstgeschichte Tirols S. 377.

Johannes dem Täufer, dem Schutzpatron des Stamser Klosters.

Nicht ganz in der Mitte vorne kniet, nach rechts gegen den Täufer hin gewendet, ein greiser Abt (in kleinerem Maßstab) mit gefalteten Händen, in ganz weißem Gewand, mit Tonsur und Krummstab, ohne Nimbus, offenbar der Stifter des Altares.

Die hl. Magdalena trägt über einem moosgrünen Kleid einen blaugrauen Mantel mit weißlichen Mustern und hält mit beiden Händen eine zylindrische, nach oben und unten etwas ausgeschweifte ockerfarbene Büchse. Die hl. Agnes erscheint in lichtblauem Kleid mit dunklen Schatten und sternförmigen Silberblumen, mit der Rechten rafft sie anmutig ihren Purpurnmantel empor, mit der Linken trägt sie ein Lamm; eine zierlich gemalte Krone mit feinen, weißen Tupfen (Perlen) auf lichtgrauem Grund und mit blauen, grünen und roten Edelsteineinlagen bedeckt ihr Haupt. Beide Heilige haben rötlichblondes Haar.

Johannes der Evangelist, der einen Becher in der rechten Hand hält und die Linke empfehlend nach dem vor ihm knieenden Abt ausstreckt, trägt über einer moosgrünen Tunica einen zinnoberroten Mantel. Der Täufer trägt über dem ockerfarbenen Haargewand einen Purpurnmantel mit dunkelblauem Futter und goldgemustertem Saum auf durchschimmerndem, rotem Bolusgrund.

Der h. Bernhard ist mit einer braunen, der h. Norbert einer schwarzen Mönchskutte bekleidet, beide sind tonsuriert und mit Büchern und Krummstäben versehen.

In der Mitte des ganzen Bildes sitzen auf rotem Polster mit goldenen Streifen feierlich Maria und Christus, an Größe die übrigen Figuren bedeutend überragend. Maria sitzt demütig vorgebeugt mit über den Schoß gekreuzten Händen zur Rechten Christi, ihm zugewandt. Ein weißes Gewand mit lichtgrauen Faltenschatten, moosgrünem Futter und goldenen Borten umhüllt ihre liebliche Gestalt; auf dem Kleid sind kleine Bilder der Sonne mit welligen goldenen Strahlen und des letzten goldenen Mondesviertels mit daneben in blauen Kontouren angedeutetem

Gesicht des Vollmondes, abwechselnd wie Blumen verstreut¹⁾), ein dünner weißer Schleier fällt über ihr Haupt, auf welches Christus eben im Begriff ist, mit dem ausgestreckten rechten Arm die Krone aufzusetzen. Er selbst trägt eine Krone auf dem von braunen Locken und Bart umrahmten milden Antlitz; seine Linke hält ein dünnes Szepter; ein Purpurmantel mit blauem Futter umhüllt ihn.

Während die Nimb'en der Engel und der untersten Reihe Heiliger mit ganz fein gepunzten Strahlen versehen sind, zeigen diejenigen der Hauptgruppe und der zweiten Reihe von Heiligen glatte Vergoldung.

Die Farben sind vorwiegend in einem lichten, vielfach weißgebrochenen, sanften Ton gehalten; auch der Fleischton der weiblichen und jugendlichen, rundlich geformten und durchwegs lieblichen Gesichter ist weißlich, mit rosigen Wangen, zarten, grünlichgrauen ins bräunliche übergehenden Schatten, die reiferen Männer, die sich ebenfalls durch Milde des Ausdrucks in den allerdings etwas gleichförmigen Köpfen auszeichnen, haben einen lichtbräunlichen Fleischton. Die sprechenden Augen zeigen durchwegs lichtbraune Augäpfel mit schwarzen Pupillen.

Der Anmut und Sanftheit im Ausdrucke der Köpfe entspricht die weiche und doch ausdrucksvolle Schönheit der Bewegungen, die Zierlichkeit der wohlgezeichneten Hände sowie der geschmeidige Gewandwurf, in dessen einfacher Natürlichkeit jede gotische Maniriertheit vermieden ist.

Das Interesse an diesem anmutigen Kunstwerk wird dadurch nicht wenig gesteigert, daß alte Klosterchroniken uns auch den Namen des Künstlers überliefern, der dasselbe geschaffen haben soll. Nach dem Bericht des Klosterchronisten P. Wolfgang Lebensorg von Stams († 1647) soll nämlich Heinrich Grussit von Überlingen, welcher von 1369 bis 1387 Abt des Klosters war

¹⁾ Münzenberger (Kenntnis und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands II. S. 107) sah diese symbolischen Ornamente in der Tat irrtümlich für Blumen an.

und am 22. Februar 1389 starb, die Hochaltartafel der Stamser Stiftskirche selbst gemalt und in seinem Todesjahr vollendet haben¹⁾). An anderer Stelle fügt der Chronist hinzu, daß dieser Abt ein trefflicher Bildhauer gewesen sei und den Hochaltar in zwei Jahren bis zu seinem Tode vollendet habe²⁾), dies bezeugt eine Inschrift mit seiner Figur auf der Rückseite der Tafel³⁾.

Leider ist von dieser Signatur an der Rückseite des Bildes nichts mehr zu sehen und nach der Vermutung des jetzigen Abtes Mariacher dürfte dieselbe sich vielleicht auf einem der nicht mehr vorhandenen Flügel befunden haben.

Zu bedauern ist auch, daß der Chronist keine Beschreibung des Hochaltarbildes gibt; die einzige Andeutung des dargestellten Gegenstandes beschränkt sich auf die Anfangsbuchstaben J. C. (Jesu Christi), welche denselben nicht gerade sehr deutlich bezeichnen, wenn auch Christus eine Hauptfigur der Komposition bildet. Der angesichts des Fehlens der Inschrift und der ungenauen Bezeichnung des Gegenstandes in der Chronik einigermaßen berechtigte Zweifel, ob die jetzt in der Bildersammlung des Klosters aufgestellte Tafel der Krönung Marias auch wirklich vom ehemaligen Hochaltar stamme oder ob dieser nicht etwa verschwunden sei, wurde jedoch an maßgebender Stelle im Kloster als unbegründet hingestellt, indem aus Klosteraufzeichnungen bestimmt hervorgehe, daß die Tafel der Krönung Marias ehemals sich in der Tat am Hochaltar befunden habe. Für die Zugehörigkeit der Krönung Marias zum ehemaligen

¹⁾ Vergl. Probst. Die Schule von Salem. (Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees etc. Jahrg. 1901 p. 226). Der Verfasser stützt sich auf ausführliche Mitteilungen des lebenden Abtes P. Stephan Mariacher. Vergl. auch Atz, Kunstgeschichte Tirols 377.

²⁾ „Quod biennis ante mortem ejus inchoavit et adhuc ante obitum perfecit, altare J. C. majus quod hactenus in summo extitit“ . . .

³⁾ Ut litterae illius cum eiusdem figura, quae a tergo hujus altaris adpictae sunt, attestantur his verbis: „Anno D. MCCCLXXXVI excisa est haec tabula per manus fratris Heinrici de Ueberlingen duci Grossit, Abbatis in Stambs, et depicta est completa anno D. MCCCLXXXVIII in mense Augusti.

vom Abt Heinrich Grussit gestifteten Hochaltar scheint allerdings auch zu sprechen, daß auf Ersterer in der Tat ein Abt als Stifter vorgeführt ist.

Nehmen wir also an, daß diese Tafel in der Tat einen Teil des von Abt Heinrich Grussit 1386—88 gemalten Hochaltars gebildet habe, so ist die Wahrnehmung um so überraschender, daß schon in dieser früheren Periode ein Werk auf dentschem Boden entstanden sei, welches von dem konventionellen nordisch-gotischen Stil, wie er in Frankreich bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts und in Deutschland zum Teil noch viel länger herrschte, schon völlig frei ist und schon jenem weichen, Idealismus mit Natürlichkeit verbindenden, Stile sich nähert, den wir in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in verschiedenen Gegenden Deutschlands antreffen.

Es ist deshalb auch von vornherein jede Stilverwandtschaft mit dem von Dr. Probst zum Vergleich mit diesem Bild herangezogenen Tafelbild am Türbogen des Sommerrefektoriums in der Zisterzienser-Abtei Bebenhausen (vgl. Tafel 2) entschieden in Abrede zu stellen¹⁾. Wenn zunächst, was die äußere Anordnung beider Kompositionen betrifft, Probst anführt: „Die Darstellung der Krönung Marias in Stams erinnert auch deutlich genug an den Thron Salomos in Bebenhausen; ein reichgeschmückter Thron bildet den Mittelpunkt der Komposition und die stufenförmige, streng symmetrische Anordnung der Figuren verstärkt noch diesen Eindruck“, so genügen diese vermeintlichen Ähnlichkeiten in dem architektonischen Aufbau beider Kompositionen noch keineswegs, um danach „auf eine Gemeinsamkeit nicht bloß der Zeit, sondern auch der Schule“ zu schließen.

Abgesehen davon, daß die Kompositionen beider Gemälde aus ganz von einander unabhängigen ikonographischen Entwicklungsreihen hervorgegangen sind, stehen sie zeitlich auch mindestens ein halbes Jahrhundert von einander ab, was sich in ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit von einander nach Stil und Anordnung deutlich genug auspricht.

1) Vergl. dessen oben zitierte Schrift S. 223 f.

II.

Die Komposition des Bildes in Bebenhausen, welches den Thron Salomos, des weisen Königs und darum symbolischen Vertreters Christi darstellt, schließt sich in strenger Gebundenheit an einen schon im frühen Mittelalter vorkommenden Typus an, dem eine Stelle im dritten Buche der Könige (im alten Testamente) zu Grunde liegt, in welcher Salomos Thron geschildert wird¹⁾.

Nach diesem Vorbild ließ sich schon der oströmische Kaiser Theophil (†842) im kaiserlichen Palast zu Constantinopel einen Thron aus Gold mit Edelsteinen errichten, an dem die Löwen beweglich gemacht waren und bei festlichen Anlässen sich erhoben und brüllten; derselbe wurde der Thron Salomos genannt²⁾.

Wenn in diesem Falle ein irdischer Herrscher sich mit Salomo verglich, so finden wir die symbolische Bezugnahme auf Christus, den himmlischen Herrscher schon vollkommen ausgebildet auf einem kupfernen Rauchfäßchen vom Ende des 12. Jahrhunderts aus der Dorfkirche von Buchholz bei Trier (jetzt im Diözesanmuseum daselbst). Dasselbe zeigt die Gestalt einer kreuzförmigen Kirche, an welcher unten vier Propheten, oben Salomo auf seinem Throne umgeben von 14 Löwen dargestellt ist³⁾. Leoninische Verse erläutern die Beziehung auf Christus.

¹⁾ Cap. X v. 18–20. „Fecit etiam rex Salomon thronum de ebore grandem et vestivit eum auro fulvo nimis, qui habebat sex gradus; et summitas throni rotunda erat in parte posteriori et duae manus (Lehnen) hinc atque inde tenentes sedile; et duo leones stabant juxta manus singulas. Et duodecim leunculi stantes super sex gradus, hinc atque inde“...

²⁾ Didron ainé, Annales archéologiques XXI. p. 315.

³⁾ Abbildung bei Didron ainé, Annales arch. IX. p. 557. Die Verse lauten:

„Salomon curat regnum terrestre figurat
Vivificum verum regem per secula rerum
Ordo quem vatum circumdat vaticinatum
Xm venturum carnisque necem subiturum.“

Im Anfang des 13. Jahrhunderts gesellt sich dieser symbolischen Darstellung Maria, die Himmelskönigin hinzu, entsprechend dem mit Beginn der gotischen Ära zunehmenden Marienkultus. Ein schönes Beispiel aus dieser Zeit ist das Wandgemälde an der Ostwand des Nonnenchores der Stiftskirche von Gurk¹⁾. Hier sehen wir Maria mit dem Kind auf dem Thron Salomos, unter einem Rundbogen, von sieben Tauben als den Gaben des h. Geistes umschwebt. Zwei aufgerichtete Löwen mit Nimben und zwei weibliche Allegorien, Veritas und Castitas mit Wachskerzen, stehen zu beiden Seiten des Thrones. Je 5 Stufen führen auf jeder Seite zum Thron hinan und sind als längliche Gebäude mit Rundbogenfenstern charakterisiert, auf denen je 6 lebendig bewegte Löwlein sich tummeln.

Neben den Stufen sind in je 3 Rundbögen weibliche Allegorien der bei der Inkarnation mitwirkenden Tugenden dargestellt. Diese ebenfalls stufenförmig einander überragenden Rundbögen werden durch wagrechte Zinnenkränze abgeschlossen und darüber befinden sich noch je drei Brustbilder von Propheten. Eine Inschrift unter dem Marienbilde lautet: „Ecce Thronus magni fulgescit regis et agni,“ wonach also hier der Schwerpunkt der Darstellung noch immer auf Christus als den Weltkönig verlegt ist und Maria nur als Mutter des Sohnes Gottes erscheint.

Die Scholastiker und Dichter des 13. Jahrhunderts bildeten die mystische Deutung dieses Darstellungstypus immer weiter aus. Während Thomas von Aquin († 1274) in Salomo und seinem Thron noch ein Symbol Christi und des Glanzes seines Königreiches sieht, der kein Ende haben wird²⁾, so tritt bei Albertus Magnus schon Maria mehr in den Vordergrund.

¹⁾ Mitth. der k. k. C. C. XVI (1871) S. 126 ff. Dasselbst eine Abbildung Tafel VI. — 1211 war der Altar für den Nonnenchor noch nicht vollendet, während derselben Zeit bis 1226 werden aber mehrere Maler in den Gurker Urkunden erwähnt.

²⁾ Auber, Histoire et théorie du symbolisme chrétien. Paris 1884 II. p. 633.

Nach ihm stellen „die sechs Stufen des Thrones die sechs Tugenden der Maria dar, durch welche sie sich würdig gezeigt hat, Mutter des Sohnes Gottes zu werden und auf denen er zu ihrem Thron hinaufgestiegen, nämlich die Menschheit von ihr angenommen hat“¹⁾. Die obersten Löwen, neben dem Thron Marias, wurden bald als die beiden Johannes, bald als Stärke und Furcht, welche von Maria auf den Menschen und gegen den Drachen des Abgrundes ausgehen²⁾), gedeutet, während die 12 Löwen auf den Thronstufen auf die 12 Apostel bezogen wurden.

Vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts stammt die Darstellung desselben Gegenstandes über dem Hauptportal der Westfassade des Straßburger Münsters, welches dem Gemälde in Bebenhausen wieder um einen Schritt näher kommt. Wie auf dem Gemälde in Gurk finden wir auch hier die beiderseits zum Thron Mariens mit dem Kind emporführenden Stufen mit den kleinen Löwen, während an der Basis des Thrones selbst sich zwei große Löwen aufrichten³⁾; ebenso befinden sich über den Stufen ansteigende Seitennischen — nur hier spitzbogig — in denen freilich die Statuen der Tugenden fehlen. Eine Neuerung ist dagegen, daß, obwohl Maria der ursprünglichen Idee nach den Thron Salomos einnimmt, dieser gleichwohl unter ihr in einer zweiten Baldachinnische thronend dargestellt ist.

Die Verwandtschaft der Darstellung auf dem Tafelbild von Bebenhausen mit derjenigen des Straßburger Domportales, dem

¹⁾ Vergl. Piper, Maria als Thron Salomos. Jahrbuch der Kunsthistorischen Wissenschaften V. 97.

²⁾ So in einem Marienlied, mitgeteilt von Paulus I. c. S. 120.

³⁾ Daß diese zugleich als Wappentiere Straßburgs gedacht seien, wie im Text S. 8. zu Tafel 71 der Elsässischen Kunstdenkmäler (Straßburg, Heinrich) angenommen wird, dürfte nach dem Vorangegangenen zweifelhaft sein. Ähnlich wie am Straßburger Dom ist auch am Hauptportal des Kölner Doms, ferner auf einem Gemälde des 14. Jahrhunderts aus dem Kloster Wormel im Paderborn'schen, jetzt im Museum von Berlin, der Thron Salomos dargestellt. Vergl. Paulus I. c.

es an Alter wenig nachsteht¹⁾), erstreckt sich nicht nur auf die reliefartige — nicht perspektivische Anordnung der terrassenförmigen Stufen- und Nischenarchitektur, sondern auch auf die Verdoppelung der Throne, indem auch auf dem Bebenhausener Bild unter der thronenden Maria noch eine zweite thronende Gestalt dargestellt ist, welche hier jedoch als der jugendliche Christus selbst erscheint. Die Begleitfiguren von Tugenden und Propheten erinnern uns wieder an das Wandgemälde von Gurk; auch am Straßburger Domportal waren solche Figuren offenbar für die jetzt leeren Bogenstellungen geplant.

Aus dem Vorangegangenen geht hervor, daß die Bebenhausener Darstellung aus einer ganz anderen Gedankenreihe hervorgegangen ist als die Krönung Marias des Stamser Bildes, von dem es sich außerdem auch durch die flächenmäßige Anordnung der Komposition wesentlich unterscheidet. Von einer Schulverwandtschaft oder einer Abhängigkeit des Stamserbildes vom Bebenhauser Gemälde kann also bezüglich der Komposition gar keine Rede sein.

Ebensowenig gilt dies aber hinsichtlich des Figurenstiles beider Gemälde sowie des Kolorits und der Technik, was auch begreiflich ist, da dieselben wie gesagt, etwa 50 Jahre auseinanderliegen. Das Bebenhausener kann geradezu als klassisches Beispiel des hochgotischen Stiles in der Malerei Frankreichs und Deutschlands gegen Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeichnet werden, indem alle charakteristischen Eigenschaften der letzteren dort zusammentreffen; als da sind: die zeichnerisch-flächenhafte, dekorativ-symbolische Kompositionsweise (die sich zwar zur Einrahmung architektonischer Formen gerne bedient, aber ohne eine Spur von Perspektive und Raumvertiefung), die gezierte Ausbiegung der Figuren mit konventionell anmutigen oder großartigen Typen (je nach Alter und Geschlecht), die ornamentalgeschwungenen, überladenen Gewandfalten, die Schärfe der langgezogenen Linien

¹⁾ Das Sommer-Refectorium, in dessen spitzbogigen Türbogen es genau eingepaßt ward, ist um 1335 erbaut worden. Paulus I. c.

bei mangelhafter Abtönung der Farben, die nur als Kolorierung aufgetragen und einer allgemeinen musikalischen Harmonie auf Kosten der Realität untergeordnet sind¹⁾).

Das Tafelbild in Stams zeigt dagegen, wie wir sahen, obwohl der ideale Symbolismus der Gotik darin noch fortlebt (wie z. B. in den einfärbigen Engeln im Hintergrund), doch im Ganzen schon eine weit realere und mehr malerische Farbenbehandlung, natürlichere Bewegungen und Gewandmotive, weichere Kontouren und eine schon fortgeschrittenere Realistik und Modellierung der Köpfe, die bei einzelnen Männergestalten schon bis zur Individualisierung gediehen ist. Dabei finden wir hier schon ein entschiedenes Streben nach perspektivischer Darstellung der Architektur und entsprechender Raumvertiefung, wenn sich diese auch noch in einer etwas naiven Übereinanderreihung der Figuren, ohne genaue Beachtung der perspektivischen Größenverhältnisse äußert.

Daß aber der architektonische Hintergrund und Aufbau des Stamser Bildes durchaus nichts mit dem des Bebenhausener zu tun hat und dieser, einer eigenen, im Norden heimischen, ikonographischen Entwicklungsreihe angehörige Typus, keinerlei Einfluß auf das erstere ausgeübt hat, wird am deutlichsten erhellen, wenn die wirklichen ikonographischen Vorstufen oder Vorbilder des Stamser Bildes nachgewiesen werden.

¹⁾ Bezuglich der Färbung des Bebenhausener Bildes möge hier zur Ergänzung unserer Abbildung ein Auszug aus dem Bericht eines Sachverständigen folgen, der das Gemälde genau untersucht hat. (Siehe: Paulus, J. e. S. 118. Daselbst abgedruckter Bericht von Heinrich Leibnitz): „Rot ist seine Hauptfarbe und stuft sich etwa in gebrannten Hellocker, Mennich, Lack und Braunrot (vielleicht terra di Siena) ab. Ein Goldgelb, ein Blau und ein Saftgrün sind nebst Weiß und Schwarz sein ganzer Reichtum.“ „Die einfärbigen Gewänder sind dagegen nur durch Verstärkung ihrer Farbe modelliert und sie zeigen weder durch Mischung gebrochene Schatten, noch besondere Lichter. Die schillernden Gewänder sind alle gelb angelegt und dann mit Lack mehr oder weniger stark ausgemalt.“ „Alle Gesichtsteile, wie Augen, Nase u. s. w. sind ohne sorgfältige Wahl oft sehr inkorrekt in die Gesichtsfläche versetzt und die eigentliche Modellierung der nackten Partien besteht in einem sehr leichten bräunlichen Ton und hie und da in einem aufgesetzten Licht.“

III.

Die Krönung Marias durch Christus scheint erst im 13. Jahrhundert aufgekommen zu sein. In der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine heißt es: „Jesus sprach zu seiner Mutter: Komm' meine Auserwählte, ich setze dich auf meinen Thron, denn meine Seele verlangt nach deiner Schönheit“¹⁾. Der älteste Typus der Krönung Marias dürfte vielleicht der sein, wie ihn das Giebelfeld des linkseitigen Westportals der Kathedrale von Paris vom Anfang des 13. Jahrhunderts zeigt, wo der gekrönte Christus Maria zugewendet auf dem Throne sitzt, ihr ein Szepter reicht und sie segnet, während sie die Hände faltet und ein Engel ihr die Krone aufsetzt. — Im Giebelfeld des Mittelpfortales der Kathedrale von Laon (13. Jh.) sitzt sie gekrönt Christus gegenüber, dieser segnet sie, sie erhebt wie dankend die Hand, in der Rechten hält sie das Szepter.

Der Typus des segnenden Christus und der die Hände faltenden, bereits gekrönten Madonna kommt im 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts besonders in Deutschland häufig vor. So am ehemaligen Hochaltar des Domes zu Minden in Westfalen, einem in Holz geschnitzten Flügelaltar, dessen Mitteltafel die Erhöhung Marias in Hochrelief in der angegebenen Darstellungsweise zeigt²⁾, ferner auf einer Bildtafel im westfälischen Kunstverein zu Münster³⁾ und ebenso am Schnitzaltar von Marienstadt bei Koblenz⁴⁾. Auch Michael Pacher verwendet in seiner herrlichen Schnitzgruppe des Altars von S. Wolfgang (1489—91) dieses Motiv, nur daß er Maria nicht neben Christus thronend, sondern demütig knieend darstellte.

Eine andere Episode aus der Verherrlichung Marias, welche Jacobus de Voragine auf Grund apokrypher Schriften, bes. des

¹⁾ Vergl. Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berg Athos*. Trier 1855 S. 281.

²⁾ Münzenberger, *Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalt. Altäre Deutschlands* Blatt n. 13. Die Baukunst Westfalens Bd. 13. Tafel 24.

³⁾ Abb. bei Janitschek, *Gesch. d. deutschen Malerei* S. 214.

⁴⁾ Abb. Münzenberger l. c. n. 21.

Johannes Damascenus ausführlich schildert, ist in des erstgenannten Worten angedeutet: „Die Dreifaltigkeit erfreut sich über sie“. Auch dieses Thema wurde im 14. und 15. Jahrhundert öfter behandelt und zwar durchwegs mit dem Akt der Krönung verbunden, die bald von Christus allein, bald von Christus und Gottvater gemeinsam ausgeführt wird. Beispiele hierfür sind: eine schöne Handzeichnung vom Ende des 14. Jahrhunderts, welche 1806 aus der Sammlung Baldinucci in den Besitz des Louvre gelangte und dem flämisch-französischen Bildhauer und Maler André Beauneveu, dem Hofkünstler Karls V. und nachmals des Herzogs von Berry zugeschrieben wird¹). Maria kniet in schräger Rückansicht vor dem Thron, Gottvater und Christus halten, jeder mit einer Hand, die Krone über ihrem Haupt, sie gleichzeitig segnend. Über der Gruppe schwebt die Taube des h. Geistes.

Auf einem Tafelbild der Liechtenstein Galerie²), vermutlich von einem Tiroler Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist die Komposition ähnlich, nur daß die knieende Jungfrau in seitlicher Vorderansicht dargestellt ist und Christus allein ihr die Krone aufsetzt, während Gottvater mit der Weltkugel sie segnet.

Die Herbeziehung Gottvaters aus Anlaß der Verbindung der h. Dreieinigkeit mit Marias Krönung führte jedoch häufig dazu, daß die Taube weggelassen wurde. So zeigt ein Fresko vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Sala della Ragione zu Padua auf einem architektonisch reich geschmückten Thron Christus und Maria einander zugewendet sitzen, indem ersterer mit ausgestrecktem Arm ihr die Krone aufs Haupt drückt und sie die Hände faltet. Hinter der Gruppe steht Gottvater, der beiden die Hände auf die Schulter legt. Die Taube

¹) *Rerue de l'art chrétien* 1894. p. 145 u. 367 mit Abbildung.

²) Lichtdrucktafel im Jahrg. 1891 der kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publikationen. T. XVII. Mit der Komposition dieser Tafel ist auch Michael Pachers Schnitzbild im Schreine des Grieser Altars verwandt.

fehlt¹⁾). Ganz gleich ist die Komposition auf einem leider sehr stark von der Witterung zerstörten Freskobild an der Außenseite der Pfarrkirche von Tramin, wohl vom Anfang des 15. Jahrhunderts, welches (ebenso wie ein Kreuzigungsbild mit zahlreichen Figuren daselbst) vom nämlichen Meister stammt, der das St. Vigilkirchlein über dem Kalvarienberg bei Bozen ausgemalt hat. In dieser Krönung dürfte eine Abhängigkeit von oberitalienischer Kunst, auch in der Komposition, nicht zweifelhaft sein²⁾.

Eine eigene Gruppierung zeigt wieder eine schöne tirolische Holzschnitzgruppe im germanischen Museum vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts mit noch gotischen Faltenspiralen, aber schon sehr lebendiger und natürlicher Durchbildung der Köpfe. Hier kniet Maria dem thronenden Christus gegenüber, der mit beiden Händen ihr die Krone reicht, während rückwärts erhöht Gottvater in der Vorderansicht thront und ihr den Segen erteilt. Auch hier fehlt die Taube, die aber vielleicht ursprünglich da war, indem der Altarschrein zu dem die Gruppe offenbar gehörte, nicht mehr vorhanden ist.

Eigentümliche Abarten der Krönung Marias kommen häufig in der französischen Elfenbeinskulptur des 14. Jahrhunderts, auf kleinen, mit Reliefs aus dem Marienleben geschmückten Flügelaltären für die Hausandacht vor. Hier sehen wir Maria bald stehend mit dem Kind am Arm³⁾, bald thronend als Himmelsmutter, ebenfalls mit dem Christkind auf dem Schoß, bald auch bei der Anbetung der h. Könige⁴⁾, von einem oder zwei über dem Haupt schwebenden Engeln bekrönt. Dieser Typus der Krönung Marias durch Engel stammt offenbar noch aus dem 13. Jahrhundert, als sie auch im Beisein des im Himmel thronenden Christus durch Engel gekrönt ward, wie an der Kathedrale von

¹⁾ Phot. Alinari n. 19493.

²⁾ Im 16. Jahrhundert wurde Marias Krönung durch die h. Dreifaltigkeit in der deutschen Kunst vorherrschend. (Beispiel: H. B. Griens Flügelaltar im Freiburger Münster).

³⁾ Kensington Museum Phot. 3500. Museo civico Bologna. Fotogr. dell' Emilia n. 2542.

⁴⁾ Florenz, Museo naz. Sammlung Carrand. Phot. Alinari n. 2788.

Paris. Vorbereitet ist das Motiv der von Engeln gekrönten Madonna mit dem Kind z. B. durch die schöne Madonnastatue am Mittelpfeiler der Porte doré am Südportal der Kathedrale von Amiens (13. Jahrhundert), wo drei Engel ihren Nimbus halten.

Am häufigsten wird jedoch seit dem 14. Jahrhundert, im Norden sowohl, wie in Italien, Marias eigentliche Krönung durch Christus allein als Himmelskönigin, ohne Beisein Gottvaters und des h. Geistes dargestellt. Und zwar sehen wir in der französischen und deutschen Kunst Christus durchwegs mit ausgestreckter Hand ihr die Krone aufs Haupt setzen, während Maria demütig vor ihm die gefalteten Hände erhebt. Mit der linken Hand hält Christus ein Szepter oder ein Buch oder die Weltkugel mit dem Kreuz auf dem Schoß. Zahlreiche Beispiele dieses Typus kommen auf den erwähnten französischen Elfenbeinaltärchen vor; ein besonders schönes Beispiel ist die Elfenbeingruppe im Louvre¹⁾. Ferner die schöne Skulpturgruppe an der Kathedrale von Reims (um 1381—91), dann an einer gotischen Piscina (Wasserablaufnische) in S. Urbain zu Troyes²⁾, sodann auf dem Imhofschen Altarbilde der Lorenzkirche zu Nürnberg (vom Anfang des 15. Jahrhunderts) sowie auf dem Freskobild im Chor der Pfarrkirche von Terlan in Südtirol.

In Italien kommt diese Vereinigung von Motiven selten vor; ein Beispiel ist ein Elfenbeintriptychon im Kensington Museum in London, angeblich venetianische Arbeit, dessen Echtheit aber zweifelhaft ist³⁾. In der toskanischen Malerei aus Giottos Schule ist die Krönung Marias meist in der Weise dargestellt, daß Christus mit beiden Händen Maria die Krone aufs Haupt setzt, während Maria die Hände über der Brust oder am Schoß kreuzt. Zugleich ist für die giottesken Darstellungen dieser Art, wie sie uns auf zahlreichen Fresken und Altarbildern entgegentritt⁴⁾,

¹⁾ Abb. bei Gonse, *L'art gothique*. Tafel bei S. 240. Didron ainf. XXI: *Annales archéol.* p. 345.

²⁾ *Annales arch.* J. VII. p. 37. Tafel.

³⁾ *Kens. Mus. Phot.* 3811.

⁴⁾ 1. Freskobild aus d. Schule Giottos im Chor der Kapelle Scrovegni Padua. Phot. Alinari 19138. — 2. Altartafel des Andrea Orcagna. London

charakteristisch, daß die Hauptgruppe stets von zahlreichen Heiligen, Figuren und musizierenden Engeln umgeben ist. Bei der älteren Gruppe giottesker Gemälde, wie z. B. auf dem Fresko in der Capella Scrovegni, den Altartafeln von Andrea Orcagna, Bernardo und Giotto sind gewöhnlich Engel unten vor dem Thron, sowie Heilige und Engel stafelweise übereinander zu beiden Seiten des Thrones, der immer reicher in der Architektur wird, aufgestellt, wobei einzelne Engel durch Öffnungen in den Seitenwänden des Thrones durchblicken. Später bei Spinello, Niccolo di Gerini u. a. kneien musizierende oder anbetende Engel vor dem Thron, während andere über ihm schweben und die Heiligen mehr natürlich gereiht denselben zu beiden Seiten umstehen.

Neben diesem giottesken Typus der Krönung Marias kommt nun noch ein anderer, wie es scheint, hauptsächlich in Oberitalien vor, der zwar ebenfalls die gekreuzten Hände Marias zeigt, wogegen Christus nach nordischer Art ihr nur mit einer Hand die Krone aufdrückt. So unzweifelhaft auch in dieser Gruppe der Einfluß der Schule Giottos sowohl in vielen formalen Elementen, wie in der Handhaltung Marias und in der Gruppierung der Nebenfiguren hervortritt, so ist es zugleich nicht ausgeschlossen, daß nicht auch nordische, vielleicht französische Einflüsse auf die Haltung Christi eingewirkt haben. Als Beispiele dieses oberitalienischen Typus seien angeführt:

National Gallery n. 569. (Publ. Hanfstaengl). — 3. Altartafel des Andrea Orcagna in Altenburg. Museum v. Lindenau. (Kunsthist. Gesellsch. f. phot. Publ. III.). — 4. Altartafel des Bernardo da Firenze (Bruder des Orcagna?) ebendort. — 5. Fresco des Giotto in der Unterkirche von s. Francesco v. Assisi (Kunsthist. Ges. VI.). — 6. Altartafel des Spinello Aretino, Niccolò u. Lorenzo Gerini (1401). Galerie der Akademie Florenz (Ph. Alinari P. II. 1621). — 7. Altartafel, angebl. Spinello. Akademie, Siena. Phot. Lombardi. — 8. Altartafel. Schule Giottos [Niccolò Gerini?]. Nat. Gallery London. Publ. Hanfstaengl). — 9. Altartafel des Ugolino da Siena? — Florenz. Galleria antica e moderna (Akademie). Phot. Alinari. P. II. n. 1623. — 10. Altartafel des Lorenzo Monaco. (Anf. 15. Jh.). Florenz, Assisi. (Klass. Bilderschatz n. 6251) hier Maria ausnahmsweise mit gefalteten Händen.

das Freskobild der Krönung Marias von Altichiero und Avanzo in der Kapelle S. Giorgio zu Padua¹⁾ (1384), der eingerahmte Rest eines Freskobildes des Guariento über dem Grabmonument des Jacopo da Carrara († 1350) in den Eremitani zu Padua²⁾ und ein Flügelaltar des Giusto de Menabuoi, genannt di Padova, in der National Gallery zu London, datiert 1367³⁾ (Tafel 3).

Diese letztgenannte Altartafel ist an den Schluß der ganzen Reihe gesetzt worden, obschon sie zeitlich früher fällt, als das Freskobild des Altichiero und Avanzo, weil sie in einem überraschenden Verhältnis zu der Altartafel in Stams steht, welche ebenfalls denselben Typus der Krönung Marias zeigt. Bei näherer Betrachtung und Vergleichung beider Darstellungen gelangt man nämlich mehr und mehr zur Überzeugung, daß die Krönung Marias des Giusto vom Jahre 1367 das unmittelbare Vorbild derjenigen von Stams (angeblich 1386—1388) gewesen sei.

In erster Linie fällt die große Verwandtschaft in der Anordnung der Figuren und der Architektur auf beiden Bildern in die Augen. Hier wie dort stehen vorn vor den Stufen des Thrones je drei Heiligenfiguren in ähnlich pathetischen Gebärden ihre Andacht und Begeisterung ausdrückend, ohne daß doch in beiden Fällen die Künstler sich entschlossen hätten, die Blicke der Gestalten auf die Hauptgruppe zu lenken, da dadurch entweder ihre Köpfe oder ihre ganzen Gestalten in die Rückansicht geraten wären, was die Künstler wohl der klaren Charakteristik der Gestalten zuliebe vermeiden wollten.

Der knieende Abt auf dem Stamser Bild ist eine individuelle Zutat des Malers dieses letzteren, welcher sich damit selbst oder aber den Auftraggeber als Stifter des Altars verehren wollte.

¹⁾ Phot. Anderson. Rom n. 10376.

²⁾ Phot. Alinari P. I. 12282.

³⁾ Auf der Rückseite steht: Justus pioxit in Archa (vielleicht Arqua bei Padua), an der Vorderseite: MCCCLXVII. Nat. Gallery London n. 701.

Es folgen dann staffelförmig übereinander auf beiden Bildern paarweise gruppierte Gestalten, zunächst hier wie dort je zwei Heilige auf jeder Seite, rechts sogar auf beiden Bildern zwei Prälaten (Bischöfe, beziehungsweise infulierte Äbte). Auf dem Gemälde des Giusto folgen über diesen noch je zwei Paare von Heiligen übereinander auf jeder Seite, während auf dem Stamser Bild schon in der dritten Reihe musizierende Engel auftreten, die auf dem Bild des Giusto erst in der fünften Reihe beginnen. Außerdem sind bei jenem noch Engel angebracht, welche durch die durchbrochenen Seitenwände des Thrones durchblicken, wie wir es ähnlich auf den obengenannten Tafelbildern des Orcagna sowie auf dem Fresko des Giottino wahrnehmen, so daß anzunehmen ist, der Maler des Stamser Bildes habe außer dem Altar des Giusto auch noch andere verwandte Werke giottesker Richtung gekannt.

Auffallende, unmöglich zufällige Ähnlichkeiten bestehen auch in dem Aufbau der Throne auf beiden Bildern. In beiden Fällen hat der Thron eine hohe gegiebelte Rückwand, die sich in einem Spitzbogen gegen eine gewölbte Nische öffnet, die von zwei gotischen Fenstern mit einer Rose darüber Licht empfängt. Der Stamser Maler hat jede große Fensteröffnung wiederum in zwei kleinere mit eigenen Rosen aufgelöst.

Auch die Bildung des von horizontalen Seitenansätzen aufstrebenden, oben horizontal abgeschlossenen und durch einen Baldachin bekrönten Giebels der Rückwand ist auf dem Stamser Altar sichtlich nach dem noch etwas einfacher gehaltenen Giebelaufbau des Giusto nachgebildet. Dasselbe Ähnlichkeitsverhältnis besteht zwischen den horizontalen Brüstungen der Rückwand, sowie den gegiebelten und durchbrochenen Seitenwänden des Thrones auf beiden Bildern.

Am schlagendsten ist aber schließlich die in zahlreichen Einzelheiten vorhandene Übereinstimmung der Gestalt Marias auf beiden Bildern, welche unmöglich durch den Zufall entstanden sein kann. Nicht nur ist die ganze Bewegung Marias auf beiden Bildern durchaus dieselbe, in der sanften Neigung des Hauptes, der Vorbiegung des Oberleibes, der Dreiviertel-

wendung desselben zu Christus, der Haltung der über dem Schoß gekreuzten Hände, in dem eine große Bogenlinie beschreibenden Umriss der Rückseite, in dem Zwischenraum zwischen ihrem Oberkörper und dem linken Arm, sondern die Übereinstimmung erstreckt sich sogar auf den Schnitt, den Faltenwurf und die Färbung und Musterung ihres Gewandes.

Es sei in dieser Hinsicht zunächst auf die Linienführung der goldenen Bordüre des Mantels an der Schulter, am Hals, an den Armen, am Schoß, ferner auf die Form, in welcher der Mantel die Arme umhüllt, auf die Bogenfalten am rückwärtigen Teile des Mantels, auf die Kneifalten, und die wellige Aufbauschung des Mantels am Boden hingewiesen; in der Zartheit des Kopfschleiers hat der Maler des Stamser Altares freilich Giusto noch zu überbieten gesucht.

Endlich die Farbe und Musterung des Gewandes! Auf beiden Gemälden ist sowohl das eng an den Oberleib sich anschmiegende Untergewand, wie der Mantel weiß, mit lichtgrauen Schatten und mit den Bildern der strahlenden Sonne gold auf rot und des Mondviertels mit blauer Scheibe gemustert.

Eine fast ebenso große Übereinstimmung besteht auch in den Hauptteilen der Christusgestalten auf beiden Bildern, sowohl in der Stellung und in der Haltung der Arme, (der gebogene rechte Arm hält die Krone über Marias Haupt, der linke mit genau derselben Handbewegung das an die Schulter gelehnte Szepter), wie auch in der Lage und dem Faltenwurf der rot und blau gefärbten Gewänder. Nur die Kopfhaltung Christi ist auf dem Stamser Bild etwas mehr nach vorn gewendet, auch die Kronen sind etwas verschieden gestaltet. Das sind aber nur nebensächliche Abweichungen, welche die wesentliche Übereinstimmung beider Figuren nicht in Frage stellen.

Es ist schließlich noch zu bemerken, daß die Verwandtschaft zwischen beiden Bildern sich auch auf die beiden gemeinsame frische, lebhafte Färbung mit viel Anwendung von

Weiß, sowie auf die technische Ausführung erstreckt, indem auch das Bild von Giusto in Tempera auf Holz ausgeführt ist, und hinter der Architektur und den obersten Figuren Goldgrund zeigt. Auch sind die Nimben auf dem Bilde des letzteren wie auf jenem in Stams mit Punzierungen versehen, die Kronen mit Perlen und Edelsteinen geschmückt.

Eine perspektivische Überlegenheit zeigt Giusto über seinem Nachahmer darin, daß auf seinem Bild die Bodenplatten nach einem Verschwindungspunkt hin sich verjüngen, was auf dem Stamser Bild nicht der Fall ist. Auf den erhaltenen Flügeln des Altares von Giusto sind außen sechs Szenen aus dem Marienleben, innen auf den oberen halben Spitzbogenfeldern die Verkündigung, darunter die Geburt Christi und die Kreuzigung dargestellt. Auch diese Darstellungen zeigen, wie das Hauptbild, eine miniaturartig feine Ausführung und zugleich eine, für die Entstehungszeit überraschende, natürliche Anmut, sowohl in den Köpfen und Bewegungen, wie in dem zum Teil geradezu klassisch schönen Faltenwurf. Während an der Darstellung der Kreuzigung in wenigen feierlich schön und innig bewegten Gestalten die Trauer um Christus ergreifend ausgedrückt ist, so spricht in der Geburt Christi die frische Natürlichkeit an, mit welcher die Szene einer gemütlichen Familienidylle vorgeführt ist; in der Art, wie die sich eng an den Körper anschmiegenden Gewänder der lebhaft bewegten Mägde die üppigen Formen ihrer doch schlank gebauten Gestalten hervortreten lassen, tritt uns ein naiv genrehafter Wirklichkeitssinn entgegen, der doch mit liebenswürdigster Anmut und Zartheit verbunden ist. In dem schönen natürlichen Rythmus seines Gewandwurfes wie in der natürlichen Geschmeidigkeit seiner Stellungen und Bewegungen und ganz besonders auch in seinen weiblichen Typen läßt uns Giusto fast an antike Vorbilder denken¹⁾. Vermutlich

¹⁾ Diesen Eindruck erhielt Verfasser, noch ehe er Venturis Aufsatz (Arte III. p. 159) über ein Skizzenbuch (taccuino) in der Biblioteca nazionale zu Rom kennen lernte, in welchem neben Federzeichnungen, die mit Fresken Giustos übereinstimmen, sich auch Studien nach der Antike vorfinden, weshalb Venturi dieses Skizzenbuch dem Giusto zuschrieb und

zeigten die verschwundenen Flügel des Stamser Bildes ähnliche Darstellungen.

ihn als den Vorläufer der Renaissance bezeichnet. Ob mit Recht (was v. Schlosser im Jahrb. d. Kunsts. d. A. Kaiserh. XXIII. p. 318 f. bestreitet), muß hier vorläufig unerörtert bleiben. Da Verfasser in einer folgenden Arbeit auf Giusto eingehender zurückkommen wird, sei hier nur zur Orientierung der diesem Gegenstande ferner stehenden Leser kurz angeführt, daß Giusto di Giovanni de Menabuoi von Geburt Florentiner war und da er schon 1363 in Oberitalien als fertiger Meister erscheint (Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. ital. M. II. 408) um 1330 in Florenz geboren sein dürfte. Nach Verfassers Ansicht dürfte er aus dem Kreise Andrea Orcagnas hervorgegangen sein, bei welchem wir ein verwandtes mit schon eingehenderem Naturstudium verbundenes feines Schönheitsgefühl und weiches, lyrisches Empfinden antreffen, Eigenschaften, die wohl aus einer glücklichen Verschmelzung siensischer Gefühlswärme mit florentinischem Stilgefühl entstanden. Bei Giusto treten dann noch oberitalienische, realistische Anregungen und, wie es scheint, Studien nach der Antike hinzu. Crowe und Cavalcaselle's Versuch, Giustos Stil von Giovanni da Milano abzuleiten (II. 409), ist chronologisch unbaltbar. Außer den beiden Tafelbildern von 1363 und 1367 sind nur noch einige unverfälschte, vor Kurzem von der Tünche befreite Fragmente, seiner um 1370 in der Kapelle des h. Augustin in den Eremitani zu Padua ausgeführten Fresken, zwei Halbfiguren einer Justitia und einer anderen Tugend, erhalten, in deren sanftinnenden, weich gerundeten Köpfen mit breiter Stirne, gerader Nase und feingeformtem Mund wir sowohl die Verwandtschaft mit der Madonna auf der Krönung, wie auch mit einem Freskobild der stillenden Madonna im Chor der Scrovegnikapelle wiedererkennen. — Auch die Madonna über der Türe des Baptisteriums des Domes in Padua, welches Giusto wahrscheinlich zusammen mit Giovanni und Antonio di Padua (als Gehilfen) anmalte, läßt diesen Typus wiedererkennen, ebenso wie an derselben und an der rechts daneben liegenden Wand die Szenen aus dem Marienleben und aus Christi Jugend noch vielfach an die Darstellungen des Londoner Altars erinnern. Aber teils Gesellenhilfe, teils die Bewältigung der Riesenaufgabe, teils die allmählich eintretende Anlehnung an Altichiero und Avanzo haben an diesen Fresken manche Ungleichheiten, neben feinen und lebensvollen Kompositionen, auch Schablonenarbeit und Figurenüberfüllung herbeigeführt; auch hat der ursprüngliche Charakter durch eine Restaurierung im J. 1806 teilweise gelitten. Mehr entstellt sind endlich die um 1382 in der Capella Belludi von Giusto ausgeführten Fresken, in welchen, so weit sich noch urteilen läßt, seine Annäherung an Altichieri — (in indi-

Die überraschenden bis in die zufälligsten Einzelheiten gehenden Übereinstimmungen beider Bilder sowohl in der Anordnung des Ganzen, in der Architektur und insbesondere in den beiden Hauptfiguren, Christi und Marias, als auch in der Technik und Farbenstimmung liefern den unumstößlichen Beweis, daß das Stamser Altarbild in unmittelbarster Anlehnung an das ältere Bild des Giusto di Padova entstanden ist, so daß es, wenn auch nicht als eine genaue Kopie desselben, so doch als eine zumteil genaue, zumteil freiere Nachahmung danach bezeichnet werden muß.

Wenn sich nun auch die Mittel und Wege, durch welche diese Nachahmung zustande kam, nicht mehr nachweisen lassen, so läßt der schon angeführte Umstand, daß auf dem Stamser Bild noch andere giotteske Motive vorkommen, die sich auf dem Bilde Giustos nicht finden, wie z. B. die seitlich durch die Durchbrechung der Thronlehne blickenden Engel, darauf schließen, daß entweder das Bild von einem Italiener selbst geschaffen sei, dem außer dem Altarbild des Giusto noch andere Vorbilder zur Hand waren, oder daß der Maler desselben, nehmen wir also an, der Abt Heinrich Grussit, in Italien gewesen sei, wo er außer dem Altar des Giusto auch noch andere Malereien der giottesken Schule kennen lernte. Die Kenntnis derselben kann aber auch durch nach Stams überbrachte Aufnahmen und Skizzen oder durch Miniaturen vermittelt worden sein. Gerade durch eine genaue Vergleichung des Stamser Gemäldes mit seiner Vorlage, dem Bilde des Giusto, in Bezug auf Formenbildung im Einzelnen gewinnt man allerdings, hauptsächlich auf Grund der rundlichen, hochstirnigen Kopftypen und der untersetzteren Körperverhältnisse auf Ersterem die Überzeugung, darin trotz Allem deutsche Arbeit vor sich zu haben.

viduellen Charakterköpfen etc.) noch stärker hervortritt. Giusto hielt sich 1387 vorübergehend in Florenz auf und starb Ende 1396 oder Anfang 1397. — (Siehe noch Brandolese, Pitture etc. di Padova; v. Schlosser op. c. XVII; Notitie d'opere di disegno. II. Aufl. Frizzoni, Bologna 1884 p. 63 u. passim; Cordenio. Arch. Ven. 1899).

Somit liefert das Stamser Bild ein klassisches Zeugnis und Beispiel für die Einwirkung italienischer Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf die Kunst der nördlich der Alpen gelegenen Länder.

IV.

In ikonographischer wie stilistischer Hinsicht hat also, wie wir gesehen haben, das Altarbild in Stams mit dem Gemälde des Throns Salomos in Bebenhausen durchaus nichts gemein, indem dieses als ein geradezu typisches Beispiel des zeichnerisch-symbolischen, bloß kolorierenden Flächenstils der unter französischem Einfluß stehenden Gotik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erscheint, während jenes, bei allem darin ausgeprägten idealen Schönheitsgefühl, doch schon den perspektivischen Raumstil und eine mehr malerisch-natürliche Modellierung und Charakteristik der Figuren unter unmittelbarem oberitalienischen Einfluß aufweist. Mit dieser Tatsache ist jedoch die von Probst ausgesprochene Vermutung¹⁾, daß der Urheber des Bildes in dem kunsttreichen Zisterzienser-Kloster von Salem am Bodensee seine künstlerische Ausbildung erlangt habe, ehe er in das Kloster desselben Ordens in Stams eintrat, noch keineswegs unbedingt ausgeschlossen, wenn wir wenigstens den Aufzeichnungen im Kloster Stams Glauben schenken dürfen, die den Abt Heinrich Grussit aus Überlingen als Künstler jenes Bildes bezeichnen²⁾. Überlingen liegt sehr nahe beim Zisterzienser-Kloster Salem, an dessen schöner, vom Abt Ulrich II. (1282—1311) gegründeten Klosterkirche bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts gebaut wurde, indem erst 1414 die Ein-

¹⁾ Schriften des Vereins für Kunde des Bodensee's 1901, S. 226.

²⁾ Der schon erwähnte Annalist Lebesorg macht in seiner Stamser Chronik zum Jahre 1369 die Angabe: „Denique hoc anno obiit reverendus D. Conradus, octavus abbas domus hujus. Huic in regimine successit R. D. Henricus Grussit Aeronianus de Ueberlingen.“ Probst weist nach, daß der Bodensee auch den Namen Aconius führte. A. a. O. p. 227.

weihung erfolgte¹), und es liegt gewiß sehr nahe, anzunehmen, daß Heinrich Grussit zunächst in ein Zisterzienser-Kloster seiner Heimat eintrat, ehe er von diesem in das Schwesternkloster in Stams übertrat. Auch darf man mit Reber (und Probst) „doch annehmen, daß überall, wo der gotische Dombau (oder allgemeiner Kirchenbau) Westdeutschlands in größerem Stil auftrat“ . . . „auch die Entwicklung der Malerei gefördert“ wurde „namentlich von der Zeit ab, als es galt, an den fertigen Bauten nicht mehr bloß die Fenster, sondern auch die Altäre mit Gemälden zu schmücken“. Nur scheint es ausgeschlossen, daß der Maler des Stamser Bildes, also nehmen wir an Heinrich Grussit, wenn er wirklich seine Kunst in Salem erlernte, also vor 1369, auch dort sich schon einen so fortgeschrittenen malerischen Stil angeeignet haben könne, wie ihn das Stamser Bild zeigt — ganz abgesehen von dessen Abhängigkeit von Giustos Altar in London.

Wenn wir uns nun nach stilverwandten Kunstschröpfungen umsehen, welche eine ähnliche Mischung italienischer und deutscher Elemente und zugleich eine annähernd entsprechende Verschmelzung des nachwirkenden gotischen Idealismus und Linienschwunges mit den Anfängen einer natürlicheren Gestaltung und einer malerischeren Durchbildung im Einzelnen aufweisen, so treten uns vor allem eine Reihe von Gemälden süddeutscher Schulen in die Erinnerung, welche aber durchwegs, teils mutmaßlich teils nachweislich, nicht vor der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Dagegen zeigen die Gemälde der altkölnerischen Schule vom Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts, trotz der Zartheit und der darin zum Ausdruck kommenden Empfindung, doch noch einen unmittelbareren Zusammenhang mit der älteren streng gotischen Kunst und einen geringeren Grad an Naturwahrheit als die süddeutsche Gruppe und kommen deshalb hier nicht in unmittelbaren Betracht²).

¹⁾ Schnaase, Geschichte der bild. K. 2. Aufl. 1872. Bd. V. p. 416.

²⁾ Auch die kölnerische Schule empfing italienische Anregungen in malerischer wie ikonographischer Hinsicht, wahrscheinlich aber nur durch

Auch auf südtirolische Gemälde, welche eine verwandte Entwicklungsstufe und Richtung mit dem Stamserbild aufweisen, soll hier, obschon in weiterem Sinne daran kein Mangel ist, nicht eingegangen werden, da wenigstens dem Verfasser weder eine bestimmte Schule oder auch nur ein einzelnes Werk der tirolischen Malerei bekannt ist, welche mit dem Stamser Bild in unmittelbaren Zusammenhang gebracht werden könnten. Wenn wir in den nördlichen Alpenländern Umschau halten, so fällt unser Blick zunächst auf einige Werke oberbayrisch-salzburgischer Herkunft, in denen wir zum Teil ein sehr verwandtes Empfinden und eine ähnliche Entwicklungsstufe, auch im Einzelnen verwandte Motive zu erkennen glauben, ohne doch auch hier eine engere Zusammengehörigkeit mit dem Stamser Bild zu finden.

In der Servatiuskapelle der Einöde Streichen südlich von Chiemsee¹⁾ befindet sich ein kleiner Flügelaltar mit einzelnen in Tempera auf Goldgrund gemalten Heiligenfiguren, von denen die h. Agnes und der h. Laurentius im Atlas der Kunstdenkmäler Bayerns (Tafel 235) abgebildet sind. (Die h. Agnes auch bei Riehl). Wenn man die h. Agnes auf diesem Altar, eine wunderfeine Gestalt, mit derjenigen des Stamser Altares vergleicht, so findet man in beiden dasselbe sanfte Ausklingen der ausgeschwungenen Körperbewegung der Hochgotik, gemildert zu einem ebenso anmutigen wie natürlichen Pathos der Bewegung, welchem sich ein einfacher, natürlicher und großzügiger Faltenwurf ohne jene blecherne Falten der Hochgotik anschmiegt. Auch die breiten Schultern, das etwas rundlich ge-

französisch-niederländische (burgundische) Vermittlung, wie später ausgeführt werden soll.

¹⁾ Vergl. Riehl, Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrh. München 1895, S. 69. Ferner: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern 1. Bd. Lief. 20. J. 1861. Im Schrein stehen 2 männliche Heilige in Holz geschnitzt. — Gemälde: Auf der Außenseite der Flügel: links S. Agnes, rechts S. Elisabeth. Innen: S. Sebastian, S. Laurentius. An den Wangen: Maria mit dem Kinde. Nach den Denkmälern: Aus d. Beginn des 15. Jahrh.

geformte, hochstirnige, aber äußerst fein gezeichnete und zart modellierte Gesicht kehrt bei beiden in ähnlicher Weise wieder, die Zeichnung der Hände ist auf der Stamser Figur noch natürlicher und korrekter. Auch die Kronen der Heiligen sind auf beiden Bildern mit ähnlicher Sorgfalt ausgeführt und mit erhöhten Farbentupfen als Perlen geschnückt. Doch sind die Köpfe der Figuren auf dem Streichener Altar kleiner, die Gestalten gestreckter als auf dem Stamser Altar.

Ein verwandtes Empfinden und ideales Schönheitsgefühl, verbunden mit einem durch einfache Natürlichkeit gemilderten Pathos, finden wir auch auf den ebenfalls in Tempera auf (gemustertem) Goldgrund ausgeführten Figuren des kleinen Flügelaltars aus dem Schlosse Pähl in Oberbayern (jetzt im Münchener Nationalmuseum)¹⁾. Der pathetisch auf das Lamm weisende Täufer daselbst hat viel verwandtes mit dem des Stamser Bildes. Auch die h. Barbara mit der breiten hohen Stirne und dem sanft geneigten Kopf klingt einigermaßen an die Stamser weiblichen Heiligen an. Eine engere Verwandtschaft zwischen diesem Altar und dem Stamserbild besteht jedoch nicht; die Gestalten des Pählner Altars sind schlanker, schmalschultriger und mehr ausgebogen als auf dem Stamserbild; auch ist der Gewandwurf dort noch mehr gotisch, die Köpfe sind hagerer, schwermütiger im Ausdruck als auf letzterem. Auch das Votivbild des Johannes Rauchenberger von Salzburg²⁾, (welcher 1410 als Kammermeister und Pfarrer zu Pettau, 1411 als Hofmeister, 1425 als Hofmeister und Rat des Erzbischofs zu Salzburg urkundlich erwähnt wird) schließt sich in seinen Einzelfiguren der Madonna zwischen den beiden Johannes, links daneben den

¹⁾ Mittelbild Kreuzigung mit Maria und Johannes. Innenseite der Flügel: Joh. B. u. h. Barbara.

²⁾ Über dieses jetzt im Klerikerseminar von Freising befindliche Bild vergl. des Verfassers Schrift: „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder... in Freising.“ München 1896 S. 25 f. Die Angaben über Rauchenegger sind im Vorstehenden nach den „Mitteilungen der Salzburger Landeskunde“ 1896 S. 101 n. CXLIV und Angaben des Herrn Kanzleidirektors L. Pezolt berichtigt.

HH. Margarete, Barbara und Jacob, rechts den HH. Petrus, Paulus und Rupertus dieser Gruppe von Bildern durch verwandte Eigenschaften eines realistisch belebten Idealstils an. Doch zeigt auch dieses Votivbild, abgesehen von seiner tiefen, kräftigen Färbung, die allerdings zum Teil durch das Nachdunkeln starker Firnisüberzüge den bräuchlichen Ton erhalten hat — mit dem Stamser Bild auch in den Typen und im Gewandwurf keine nähere Verwandtschaft. Die weiblichen Köpfe auf dem Rauchenberger-schen Bild sind weniger haushacken, von mehr schwärmerischer Schönheit (obwohl auch ziemlich breit und hochstirnig) und schlankhalsiger als die des Stamser Bildes, mit denen sie nur mehr gesunde Frische und Natürlichkeit, als die kölnischen Typen gemeinsam haben. Die gutmodellierten Münnerköpfe des Rauchenbergerschen Votivbildes zeigen dagegen eine kräftigere, mehr ins breite gehende Charakteristik als die des Stamser Bildes, der Gewandwurf ebenso wie die ausladenden Stellungen auf ersterem sind noch gotischer als auf dem Stamser Bild.

In diesen und anderen Gemälden der oberbayrisch-salzburgischen Schulen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, (wie z. B. auch der Madonna im Ährenkleid aus Piding im Nationalmuseum zu München) tritt uns zwar ein dem Stamser Altarbild vielfach verwandter Stil entgegen, der von italienischer Kunst beeinflußt ideale Schönheit und Empfindung mit gesunder Natürlichkeit und malerischer Durchbildung vereinigt und sich hiedurch sowohl vom älteren, gotischen Stil wie von der noch empfindsameren, weniger natürlichen kölnischen Kunst unterscheidet. Allein so manche typische Verschiedenheiten hindern uns doch, das Stamserbild als dieser Gruppe angehörig anzusehen¹⁾.

¹⁾ Auch mit den Madonnenbildern der böhmischen Schule vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh. (z. B. in der Stiftskirche von Hohenfurt) abgebildet bei Janitscheck, oder der danach kopierten Madonna in der Krumauer Minoritenkirche (Neuwirt, Prag p. 83) oder der Brünner Madonna der ehemaligen Thomaskirche (Prokop, Mähr. in kunstgesch. Beziehung L. S. 628 f. 911) scheinen die Frauenköpfe des Stamser Bildes wegen ihrer rundlichen Gesichtsformen und hohen Stirnen auf den ersten

Wenden wir uns daher nach der Kunst jener Gegend, welche mit Rücksicht auf Heinrich Grussits Herkunft aus Überlingen vielleicht zuerst hätte in Betracht gezogen werden sollen. Jedoch schien es nützlich zuerst nachzuweisen, daß anderswo in der Tat die Kunstphäre des Stamserbildes nicht aufzufinden sei, daß es aber mit der nordalpinen Kunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts den allgemeinen, sagen wir süddeutschen vollblütigen Charakter im Gegensatz zu der ätherischen Kölner Kunst gemeinsam habe.

Wenden wir unsere Blicke jetzt daher nach dem Oberrhein, wo in Konstanz, Basel, Straßburg und anderen Städten sich alte Kunstmittelpunkte befanden. Leider sind von Gemälden aus der in Frage stehenden Periode infolge der Zerstörungen des Bildersturmes nur sehr wenige erhalten. Von dorther stammt, wie nicht ohne Grund angenommen wird¹⁾, ein Bild

Blick Verwandtschaft zu haben. Letztere sind aber zarter, lieblicher im Ausdruck, feiner in den Formen. Die Madonna der Imhof'schen Krönung Marias in der Lorenzkirche zu Nürnberg und die Imhof'sche Madonna daselbst (Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankf. 1891, Tafel 2 u. 4) haben dagegen einen großartigeren, noch mehr an die Sienesen erinnernden Gesichtsschnitt und ernsteren Ausdruck als die Stamser Madonna. Andere Nürnberger Madonnen wie auf dem Votivbild Ferlin v. 1443 im Nationalmuseum München nähern sich wieder mehr dem böhmischen Typus.

¹⁾ Die Madonna in den Erdbeeren im Museum von Solothurn wurde 1865 vom Kunstverein dieser Stadt von den Salesianerinnen im dortigen St. Josephskloster erworben. Nach den dort bestandenen Überlieferungen soll das Bild während des Bildersturmes die Aar herabgeschwommen und den Beghinen, den Vorgängerinnen der Salesianerinnen, zur Aufbewahrung übergeben worden sein. In der Tat trug es vor seiner Restaurierung (1865) Schußlöcher am Kopf und an der Brust der Madonna; auch waren die Edelsteine der Krone herausgebrochen. Burkhardt schreibt es wohl mit Recht der oberrheinischen Schule vom Anfang des Jahrh. zu (Festschrift des Kunstvereins der Stadt Solothurn 1902 S. 51), während Schmarsow (Die oberrheinische Malerei u. ihre Nachbarn, Leipzig 1905 S. 85) der Rückständigkeit der kölnischen Malerschule zu Liebe, es erst in die Zeit 1440—50, sicher zu spät, verlegen möchte. Vergl. Karl Gebhart, Der Meister des Paradiesgartens. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXVIII. S. 28 f.

im Museum von Solothurn, die Madonna in den Erdbeeren, welche, wenn sie auch einige Jahrzehnte später entstanden sein sollte, als das Stamser Bild, doch in dem lieblichen, rundlichen Kopf mit der hohen breiten Stirn, den sanft blickenden Augen unter zart geschwungenen Augenbrauen, der geraden Nase und dem unter dem freundlichen Mund etwas spitz vortretenden Kinn den nämlichen Typus und Ausdruck zeigt, wie Maria und mutatis mutandis die übrigen Jungfrauen und Engel auf dem Stamser Bild. Auch ihre allerdings reicher durchgebildete Krone ist in ähnlicher Weise wie die Kronen auf dem Stamser Bild mit goldschmiedeartiger Sorgfalt ausgeführt und mit weiß gehöhten Tupfen als Perlen, sowie mit farbigen Edelsteineinlagen geschmückt. Ebenso zeigt der Faltenwurf der Madonna, wie des vor ihr stehenden munteren Kindes, dem sie eine weiße Rose reicht, jene natürliche, einfache und großzügige Behandlung, wie wir sie auf dem Stamser Bild finden; die Linien sind zwar noch weich bewegt, aber ohne gotischen Schematismus.

Mit großer Liebe und feiner Naturbeobachtung sind auf dem Solothurner Bild¹⁾ die Kräuter, Schneeglöckchen und Mai-glöckchen der Wiese, das Erdbeerbeet, auf welchem Maria sitzt, sowie das sich vom goldenen Grund abhebende Rosenspalier hinter ihr, mit einem Finken, der eine Mücke frisst, ausgeführt. Ein verwandtes Streben nach realer Darstellung zeigt sich aber auch schon an dem Stamser Bild in der auf plastische Wirkung berechneten Darstellung von Marmorreliefs und Figuren. Rechts unten kniet, mit andächtigen Blicken die Hände erhebend, die kleine Gestalt des Stifters. Die Farben sind wie auf dem Stamser Bild hell und lebhaft, das Kind ist in weißem Kittel, die Madonna in rotem Kleid und blauem Mantel. Die Haare sind blond.

Demselben Meister, wie das Solothurner Bild, gehört jedenfalls das reizende Bild der Madonna im Paradiesgarten im

¹⁾ Abgebildet im Jahrgang 1903 der Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft. T. 5.

städtischen Museum von Frankfurt a. M. an¹), welches in einem ummauerten Garten dieselbe sorgfältige Darstellung eines blumigen Wiesengrundes, auch mit Maiglöckchen, sowie allerlei fein beobachtete Blumensträucher und Bäume, auch allerlei Vöglein auf den Zinnen der Mauern und auf den Sträuchern zeigt. In der Mitte sitzt die Madonna in einem Buch lesend vor einem Tisch mit sechseckiger Marmorplatte, die zwar perspektivisch unrichtig dargestellt ist, aber doch den Blick fesselt durch das fein ausgeführte Stillleben, das denselben bedeckt, eine Schüssel mit Früchten, Fruchtschalen daneben, ein Buckelglas sowie ein über den Tisch hängendes feingewobenes Tuch, das an die feine Darstellung des Schleiers der Madonna auf dem Stamser Bild erinnert²) (Tafel 4).

Seitwärts pflückt ein Mädchen mit aufgehobenem Oberkleid Früchte von einem Baume, welche sie in einem daneben stehenden Korb sammelt. Eine andere schöpft ganz links vorne Wasser aus einer Zisterne, vorn in der Mitte lehrt die h. Katharina das in ein Kittelchen (wie auf dem Solothurner Bild) gekleidete Christkind den Psalter spielen. Rechts sitzt ein Engel

¹⁾ Klassischer Bilderschatz n. 1653, wo es der „mittelrheinischen Schule“ zugeschrieben ist. — Schmarsow erwähnt das Frankfurter Bild (S. 85) zwar als derselben Richtung angehörig, ohne aber es demselben Meister zuzuschreiben. Unterzeichneter freute sich, seine Überzeugung, daß beide Bilder von einer Hand herrühren, nachträglich, nachdem er dies geschrieben, auch in dem vorerwähnten Aufsatz von C. Gebhart im Rep. XXVIII. bestätigt zu finden.

²⁾ Diese Darstellung feiner, durchschimmernder Leinen- oder Tüllstoffe treffen wir schon auf oberitalienischen Gemälden des 14. Jhds. an, so z. B. auf dem besprochenen Flügelaltar des Giusto di Padova von 1367 im Kensington Museum, wo auf dem Hauptbild der Krönung Marias ein feiner durchschimmernder Stoff sich um die Wange Marias schmiegt. — Auf der Anbetung der Könige von Altichieri oder Avanzo in der Cappella S. Giorgio zu Padua ist das Kind mit einem dünnen durchscheinenden Leintuch umhüllt (1388). Diese Besonderheit, in welcher sich das Erwachen eines feineren malerischen Realismus ankündigt, bildet sich in der oberitalienischen Kunst zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh. weiter aus und tritt auch in zahlreichen tirolischen Wand- und Tafelmalereien seit Anfang des 15. Jahrh. auf.

mit einem Jüngling in höfischem Gewand (der tote kleine Drache neben ihm bezeichnet ihn als den heiligen Georg), ein zweiter Jüngling beugt sich an einen Baum gelehnt zu S. Georg vor, welcher Maria andächtig betrachtet.

Wir sehen hier dieselben rundlichen hochstirnigen Frauenköpfe mit den geraden Nasen, den hochgeschwungenen feinen Brauen, dem etwas vorspringenden Kinn wie auf dem Solothurner Bild und werden durch beide auch sehr entschieden an die Typen des Stamser Bildes erinnert, wiewohl dieses einer etwas früheren Stufe dieser Richtung angehört¹⁾.

Aus derselben oberrheinischen Malerschule gingen unzweifelhaft der Maler des Tiefenbrouner Altares, Lukas Moser von Weil, der ihn laut Aufschrift im Jahre 1431 herstellte²⁾), sowie der im Jahre 1442 in Köln zuerst urkundlich erwähnte, aber etwa schon seit 1438 dort ansässige und 1451 dort verstorbene Stephan Lochner von Meersburg am Bodensee, der Neubegründer der Kölner Malerschule, hervor³⁾). Obwohl bei beiden der rea-

¹⁾ C. Gebhart hat in dem oben angeführten Aufsatz im Rep. die zwischen beiden Bildern bestehenden stilistischen Übereinstimmungen noch viel mehr im Einzelnen nachgewiesen und Verfasser stimmt seinen Ausführungen in dieser Hinsicht vollkommen bei. — Die Ansicht Gebharts jedoch, daß dieser Meister, obwohl er dessen fortgeschritteneren Wirklichkeitssinn gegenüber der kölnischen Schule mit Recht hervorhebt, dennoch von letzterer abhängig gewesen sei, kann Verfasser nicht teilen.

²⁾ Vergl. kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publ. Jahrg. 1898. Text von A. Bayersdorfer. 13 Tafeln. — Ferner F. v. Reber, Die Stilentwicklung der schwäb. Tafelmalerei (Sitzungsber. d. bayr. Ak. d. Wissensch. 1894 Heft III. S. 363 f.) u. A. Schmarsow: „Die oberrhein. Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrh.“ (1430—1460). Bd. XXII, der Abh. der philol. hist. Cl. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. N. II. S. 64 f. — Vergl. auch Müntzenberger, Blatt n. 65.

³⁾ Nicht nur wird er in den Kölner Urkunden als „van Constans“ bezeichnet, sondern es ist auch ein Schreiben des Kölner Rates vom 16. August 1451 an den Bürgermeister und Rat von Meersburg erhalten, in dem dieser gebeten wird, die von seinen verstorbenen Eltern hinterlassenen Güter so lange ungeteilt zu lassen, bis er selbst komme, woran er augenblicklich verhindert sei. — Wahrscheinlich war er schon krank, da er in dem nämlichen Jahre starb. Er erwarb sich in Köln

listische Drang dieser Schule schon wieder etwas weiter fortgeschritten erscheint, als an den Gemälden von Solothurn und Frankfurt, besonders auch hinsichtlich der Modellierung der Gesichtsformen, so finden wir bei beiden doch noch entschiedene Anklänge an jene früheren Werke, die sich besonders in den rundlichen Kopftypen der Jungfrauen und Kinder, mit der hohen breiten Stirne, der geraden Nase, dem kleinen Mund und dem knopfig hervortretenden Kinn bemerklich machen, wiewohl Mosers realistischer Drang nach momentanem Gesichtsausdruck manchmal das Gleichmaß der Schulformen durch gewaltsame Ausladungen (wie z. B. bei der törichten Jungfrau an der Predella des Altars, welche mit geblähten Backen ihr verloshenes Licht anzufachen sucht) oder kühne und dabei verzeichnete Dreiviertelprofilstellungen, auch durch eine eigentümlich geschweifte Zeichnung der Augenlider entstellt. Die genrehaft aufgefaßte Szene des Gastmahls beim Pharisäer (Tafel V), im Bogenfeld des Altars, erinnert in der sorgfältigen Behandlung der Wiesenkräuter und des Rebenspaliers, das sich ebenfalls noch von einem Goldgrund abhebt, ebenso wie in der genauen, das unmittelbare Studium der Wirklichkeit verratenden Wiedergabe der Nebendinge, des gemusterten Tischtuches, der Speisen, des Tafelaufsatzen, der Geräte, des Kühleimers mit Krügen u. s. f. an ähnliche, mit derselben realistischen Sorgfalt dargestellte Stillleben auf den Bildern von Solothurn und Frankfurt a. M.¹⁾.

Der genrehaft Realismus Mosers hat sich allerdings bis zur Dramatik gesteigert, die sich schon in den lebhaft erregten

Besitztümer und wurde mehrmals in den Rat als Vertreter der Malerzunft gewählt. — Kölnerische Künstler in alter und neuer Zeit von J. J. Merlo. Neu bearbeitet von E. F. Richartz u. H. Kreussen. (Publikationen der Gesellsch. f. rhein. Geschichtsk. IX. Sp. 828.)

1) Die malerische Nachahmung einer antiken, verstümmelten Statue, sowie einer marmornen Madonnenfigur auf dem Tiefenbronner Altar, welche nach Schmarsow auf oberitalienische Skulpturen als Vorbilder zurückführt, erinnert uns an ähnliche Darstellungen von klassisch bewegten Marmorfiguren auf dem Stamser Bild und dürfte als weitere Schuleigentümlichkeit anzusehen sein.

Bewegungen der Gestalten auf der ebenerwähnten Darstellung, sowie bei den klugen und törichten Jungfrauen an der Predella, noch mehr aber in den Szenen aus der Legende der h. Magdalena im Mittelteil des Altares kundgibt.

Lukas Moser dürfte vielleicht auch von der flandrisch-holländischen Malerei vom Anfang des 15. Jhds. in ihrem noch vor dem Auftreten der van Eyck schon so fein ausgebildeten Realismus berührt worden sein. — Die Meerausfahrt der Heiligen auf dem Tiefenbronner Altar¹⁾ zeigt eine ähnliche landschaftliche Charakteristik der Meereswellen und der Uferberge, wie die Meerausfahrt der h. Juliana in den Heures de Turin des Herzogs von Berry vom J. 1415, nur daß hier die Landschaft und die Meereswellen noch viel natürlicher behandelt sind²⁾.

Bei Stephan Lochner tritt uns der rundliche, hochstirnige, geradnasige Jungfrauentypus der oberrheinischen Schule noch reiner entgegen, als bei Lukas Moser und er unterscheidet sich hierin grundsätzlich von den ovalen, träumerischen Köpfen der vorangehenden Schule des Hermann Wynrich. Auch die liebevolle Schilderung blumiger Wiesen und Rosenspaliere auf Goldgrund (z. B. auf seiner Madouna im Rosenhag im Museum zu Köln) ebenso wie seine sorgfältige Darstellung der Nebendinge (Musikinstrumente, Waffen, Weihegeschenke z. B. auf der Anbetung der Könige des Kölner Dombildes (Tafel 6) oder des Altares auf der Darbringung in Darmstadt) entspricht der gleichen Auffassung auf den vorher erwähnten Gemälden. Hierdurch, wie durch seine Frauentypen, steht er wie ein entschiedener Neuerer den schwächtigen Idealfiguren der älteren Kölnerschule des Hermann Wynrich gegenüber, obwohl er von dieser in der sanften, träumerischen Empfindung Manches annahm, wogegen er in der realistischen Darstellung der Gegenstände und Stoffe (Brokate) auch den Einfluß der niederländischen Kunst erfuhr.

Wer sich vorurteilsfrei nach verwandten Erscheinungen auf deutschem Boden umschaut, der wird auf Grund dieser letzten

¹⁾ Publ. der kunsthist. Gesellsch. 1899. Tafel IV u. V.

²⁾ Abb. von Dvořák in Jahrb. d. Kunsts. des Ab. Kaiserhauses XXIV f. 60. — Gazzette des beaux Arts. III. Pér. XXIX p. 115.

Gestalten (der klugen und törichten Jungfrauen) des Tiefenbronner Altars nur die gleich üppigen Menschenkinder des Kölner Dombildes, die Madonna mit dem Veilchen im erzbischöflichen Museum und die heiligen Magdalena, Cornelius und Antonius Abbas, oder Katharina, Hubertus und Quirinus aus St. Lorenz (jetzt in der Pinakothek zu München) herbeiziehen können. Das sind aber die glücklichsten Schöpfungen des Stephan Lochner, der um die Mitte der dreißiger Jahre von seiner Heimat Meersburg am Bodensee, gegenüber Konstanz, wo er sicher geschult wurde, an den Niederrhein gewandert war... d. h. das unzweifelhafteste künstlerische Eigentum eines Malers aus oberrheinischer Schule¹⁾.

Mit dieser gewiß zutreffenden Äußerung anerkennt Schmarsow zugleich doch wohl auch die Tatsache, daß durch Stephan Lochners Auftreten in Köln die dortige Malerschule des Hermann Wynrich, die sich schon so ziemlich ausgelebt hatte, eine Neubelebung und Bereicherung im realistischen Sinne erfuhr, den sie aus eigenem Antrieb und ohne das Eingreifen einer auf anderem Boden erwachsenen Kraft sich kaum hätte aneignen können, da sie in handwerklichen Schulüberlieferungen zu sehr befangen war. Dies beweisen am besten einige flauie Erzeugnisse aus der Spätzeit der Schule, wie z. B. zwei Kreuzigungsbilder im Kölner Museum (n. 40 u. 44), wo die Künstler in höchst unbeholfener Weise versucht haben, lebhafter bewegte, figurenreiche Szenen mit malerischen Perspektiven und mit höfischen Zeittrachten darzustellen.

Damit ist aber zugleich auch gesagt, daß eine Schule, aus welcher Lochner hervorgegangen und die ihn vermöge ihres fortgeschrittenen Charakters in Stand setzte, der kölnischen Schule neues Blut zuzuführen und ihr ein modernes Gepräge zu verleihen, schwerlich kurz vorher sich unter kölnischem Einfluß ausgebildet haben²⁾ könne. Es sollte ein- für allemal

¹⁾ Schmarsow, Die oberrheinische Malerei p. 76.

²⁾ So schreibt Janitscheck: „Es ist kein Zweifel, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung nach Köln gekommen ist“ u. a. f. was Schmarsow

mit dem veralteten Vorurteil gebrochen werden, daß die kölnische Schule zu Anfang des 15. Jahrhunderts die allein seligmachende gewesen sei (trotz ihrer Rückständigkeit), von der alle anderen deutschen Malerschulen jener Zeit abhängig gewesen sein müssen, sobald sich in ihnen nur entfernte Ähnlichkeiten mit der kölnischen Malerei, ein sanftes Empfinden, idealer Schönheitssinn, reichfließender Gewandwurf u. dgl. wahrnehmen lassen.

Aus demselben Grunde dürfte es auch nicht richtig sein, die mutmaßliche Entstehungszeit der einzelnen Gemälde der Kölner Schule als Anhaltspunkt zur Datierung von Werken anderer Schulen zu benützen, die einen fortgeschritteneren Realismus zeigen. Wenn daher die Madonna mit der Erbsenblüte im germanischen Museum zu Nürnberg, die doch wesentlich oder rein kölnischen Charakter an sich trägt, vermutungsweise „um 1420“ entstanden sein soll, so dürfte das schwerlich ein Grund sein, die „fortgeschrittenere“ Madonna in den Erdbeeren in Solothurn später zu datieren¹⁾). Ebensowenig ist es begründet, die Werke des 1414 oder 1415 verstorbenen Hermann Wynrich als terminus a quo anzunehmen, um die Entstehungszeit des im Realismus fortgeschritteneren Paradiesgartens in Frankfurt a. M. zu bestimmen²⁾.

Die kölnische Malerschule, welche noch bis zum letzten Viertel des 14. Jahrhunderts einen zwar anmutig feinen, aber noch rein gotischen Charakter (in der Art wie Tafel 2) besaß,

mit Recht zurückweist. (Geschichte der deutschen Malerei. Leipzig. 1890 S. 245). Ferner C. Gebhart: „Wohl sind namentlich auf dem Frankfurter Bilde die Beziehungen zu der Kunst Hermann Wynrichs und seiner Schule noch ersichtlich.“

¹⁾ Schmarsow l. c. S. 82.

²⁾ C. Gebhart l. c. S. 82. Auch Riehl, (Studien zur Geschichte der bayr. Malerei, München 1895 S. 71), der zwar mit Recht die Annahme kölnischen Einflusses auf die oberbayrisch-salzburgische Schule zurückweist, geht doch zu weit, wenn er annimmt, die Gleichzeitigkeit des Schaffens bedinge eine gleiche Entwicklungsstufe. (Vergleiche die Zeitgenossen und Landsleute Fra Beato Angelico und Masaccio oder Andrea del Castagno; Ghiberti und Donatello u. s. f.).

erhielt allerdings eine mehr malerische Richtung, zum Teil vielleicht schon durch den in der Limburger Chronik gerühmten Maler Wilhelm Herle, hauptsächlich aber wohl durch Hermann Wynrich von Wesel, der 1378, als er Wilhelms Witwe heiratete, zuerst und 1413 zum letztenmal in den Urkunden erwähnt wird und durch seine Kunst sich Wohlhabenheit und Würden erwarb¹⁾.

Daß er in der Tat der Urheber der schönsten in seine Zeit fallenden Gemälde der Kölner Schule und der Begründer des neuen Stiles war, geht auch aus einem großen um 1398 entstandenen Wandgemälde der Kreuzigung in S. Severin zu Köln hervor, welches ihm urkundlich zuzuweisen ist, und das mit den Gemälden des Clarenaltars im Kölner Dom, einem der frühesten Werke dieser Richtung, im Stil genau übereinstimmt²⁾.

Wahrscheinlich ist Hermann Wynrich auch eine Person mit dem Hermann de Coulogne, welcher 1403 in der Karthause von Dijon gemeinsam mit dem burgundischen Hofmaler Jean de Malouet an verschiedenen Altarbildern und an der Polychromierung der Skulpturen Klaus Stüters als „peintre et ouvrier de doré à plat“ beschäftigt war³⁾. Der burgundischen oder allgemeiner, der nordfranzösisch-niederländischen Kunst, in welcher sich durch eine Verschmelzung italienischer Einflüsse mit französisch-niederländischer Auffassung ein neuer, malerisch realistischer Stil ausgebildet hatte, verdankte Hermann Wynrich auch wohl wesentlich die Anregung zu seiner Begründung eines neuen malerischen Stiles in Köln, an Stelle des älteren zeichnerisch-kolorierenden gotischen Stiles. Jener Anregung folgte er aber nur so weit, als sie seinem künstlerischen Drang förderlich war, einen volkstümlicheren, unmittelbar zum Herzen sprechenden Ausdruck für die frommen, gottergebenen und gottseligen Empfindungen, im Sinne des damals in Köln herrschenden Mystizismus, zu finden, als er der älteren symbolisch-kon-

¹⁾ Vergl. Merlo u. Firmenich Richartz. I. c. Sp. 984 ff. Ferner: Zeitschr. f. christl. K. 1891 Sp. 2391. 1892 Sp. 97. 1895 Sp. 97, 129, 233, 297, 329.

²⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. II. Aufl. Bd. VI. p. 398.

³⁾ Dehaisne, L'art dans la Flandre etc. Lille 1886. III. 502.

ventionellen Kunstrichtung zu Gebote stand. So weit ihre Formen dagegen seiner ja ebenfalls streng kirchlichen Kunst noch entsprachen, ging er auch nicht über sie hinaus.

So sehen wir ihn einerseits zwar durch den leuchtenden, heiter glänzenden Schmelz der sorgsam vertriebenen und zart modellierten Farben (eine über Burgund ihm vermittelte italienische Einwirkung), durch eine einfachere, natürlichere Haltung und feine innige Beseelung seiner Gestalten und eine fließende, sich denselben anschmiegende Gewandung in vielen Fällen eine bezaubernde Anmut und Frische erreichen, welche es uns zeitweise vergessen läßt, daß dieselbe mehr einer ideal empfindenden Verarbeitung allgemeiner Eindrücke schöner Wirklichkeit, als genauer Naturbeobachtung entspricht (Tafel 7). Andererseits aber kommt er über den schmalschultrigen, schlanken, unorganischen Körperbau der älteren Zeit nicht hinaus; seine Figuren stehen oft wie traumverloren in schwanken, unsicheren Stellungen. Am besten gelingen ihm ruhige, sanfte Zustände und Bewegungen, zumal weiblicher Figuren (wie z. B. im Marienleben am Klarenaltar zu Köln oder auf den Tafelbildern der Verkündigung und Heimsuchung im Kölner Museum n. 9 u. 10), wo der leise, rythmische Schwung der Gewänder und die sanfte Neigung der Köpfe die fromm ergebene Empfindung gut ausdrückt. Seine Männerköpfe sind dagegen kraftlos im Ausdruck, am wenigsten gelang ihm und seiner Schule die Entfaltung eines figurenreichen, malerisch angeordneten und bewegten Vorganges, wie das Bild der h. Ursulalegende (n. 213 im Museum zu Köln) mit dem vollständigen Mangel an Perspektive und Verhältnissen, oder die schon erwähnten Kreuzigungsbilder, sowie das in der Sammlung Clemens zu Aachen¹⁾ beweisen, in denen italienisch-burgundische Einwirkungen sehr ungeschickt und naiv verarbeitet sind.

Es ist undenkar, daß diese Kunst mit den ätherischen schmalen Gestalten und Gesichtern, welche in sich nicht die Kraft zu einer organisch-realistischen Ausbildung besaß, sondern

¹⁾ Abgebildet in der Zeitschr. f. christl. K. 1895. T. IX. Sp. 302.

bis zu Lochuers Auftreten einer sichtlichen Verflachung und Ermüdung verfallen war, die ungefähr gleichzeitigen, an Wirklichkeitssinn aber schon weit fortgeschrittenen süddeutschen Schulen erst ins Leben gerufen habe, um dann wieder jene Lebenselemente von ihnen zu empfangen, die sie selbst nicht besessen hatte. Schon aus chronologischen Gründen ist dieser Vorgang nicht gut denkbar. Auf jeden Fall mußte der Realismus, der nicht nur eine äußerliche Zutat, sondern gewissermaßen den Kern der oberrheinischen Schule bildet, anderswoher stammen als von Köln. Die Anlage dazu mag in ihr selbst gelegen haben, die Ausbildung und die Motive, in denen sich dieser Realismus äußerte, dürfte jedoch, wie bei dem Stamser Bild, so auch bei den späteren, die hier erwähnt wurden, Anregungen italienischer Kunst zuzuschreiben sein. In der Tat lag es der oberdeutschen ebenso wie anderen süddeutschen Schulen nahe, den auf so vielen Handelswegen durch die Schweiz, durch den Vinschgau, über den Brenner u. s. f. eindringenden italienischen Einflüssen jene Kunstanregungen zu entnehmen, welche den symbolisch-zeichnerischen Flächenstil der deutschfranzösischen Gotik allmählig durch einen mehr malerischen und natürlichen Stil ersetzten. Der hohe Aufschwung, welchen die italienische Kunst im 14. Jahrhundert, erst in Toskana, dann in Oberitalien nahm, konnte der süddeutschen Kunst im Gebiete der Alpenländer die Anregung zur Ausbildung aller jener Elemente gewähren, durch die sich diese, im Sinne des fortschrittlichen Aufschwunges, vom streng gotischen Stil befreite, ohne daß sie ihre deutsche Eigenart aufgab. Sowohl für die ideale, keusche Schönheit und Gefühlstiefe der Madonnenbilder, weiblichen Heiligen und Engel schuf Italiens Kunst (vor allem diejenige Sienas) leuchtende Vorbilder, wie sie auch zur malerischen Gruppierung und architektonischen Raumvertiefung den ersten Anstoß gab.

Aber auch der Realismus im Einzelnen, der uns in Deutschland zuerst besonders in der oberrheinischen Schule so entschieden entgegentritt, findet sich auf einer hohen Stufe der Ausbildung schon früher in oberitalienischen Werken. Abgesehen von der großen Lebendigkeit, die schon den giottesken

und sienesischen erzählenden Kompositionen eigen ist und welche sodann eine große Steigerung auch in der Einzelcharakteristik und in der Wiedergabe der unmittelbaren Wirklichkeit bei Altichieri und schon bei Giusto (besonders auch auf seinen Darstellungen aus dem Leben Marias auf den Flügeln des Londoner Altars, sowie auf den Fresken des Baptisteriums des Domes von Padua) findet, so entstanden schon am Ende des 14. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 15. Malereien in Oberitalien, welche jene eigenartige Vereinigung von Anmut und Eleganz mit einem hohen Grade von feiner Naturbeobachtung, auch in den Nebendingen, und feiner beweglicher Darstellung genrehafter Motive aus dem Leben und in den Trachten der Zeit vereinigen, wie sie uns auch in den obenerwähnten Werken der oberdeutschen Malerschule entgegentritt. Diese eigentümliche Mischung weicher Anmut der Linien und Formen und zarter Empfindung mit unmittelbarer Realistik scheint durch eine gegenseitige Durchdringung des höfischen Stiles, wie er sich im Dienste der zahlreichen prunk- und kunstliebenden Gewaltherren Oberitaliens (ursprünglich jedenfalls unter französischen Anregungen) ausgebildet hatte, und eines religiösen Idealstiles entstanden zu sein, welcher neben jenem erzählenden und schildernden, besonders durch die Darstellung weltlicher, historischer wie zeitgenössischer Vorgänge und Personen realistisch ausgebildeten höfischen Stil selbständig fortlebte, bis er sich mit diesem verschmolz. Dieser Vorgang lässt sich besonders in den noch in Fülle vorhandenen Denkmälern der veronesischen Wandmalerei verfolgen; in zahlreichen Votivbildern bildet sich, noch vor Altichieris Auftreten, vielleicht unter sienesischen Anregungen, vielleicht aber auch durch eine selbständige, von giottesker Kunst angeregte Belebung des byzantinischen Typus, ein Stil aus, welcher zartes Sinnen und milde Schönheit in den weiblichen Köpfen mit gesunder Fülle vereinigt und sich vielfach schon durch einen natürlich einfachen Faltenwurf, sowie durch die genaue Wiedergabe weltlicher und kirchlicher Trachten bemerklich macht.

Die veronesischen Hofmaler im großen Stil, Altichiero, Avanzo und andere zweigen sich von dieser Richtung ab, von

der sie eine gewisse milde, aber blühende Anmut der Frauenköpfe (bei ihnen jedoch klassisch großartiger ausgestaltet) und eine statuarische Gebundenheit bei der Darstellung bewegter Handlungen beibehalten. — Dagegen erreichen sie gleichzeitig eine kraftvoll individualisierende Charakteristik, zumal der Männerköpfe, eine wuchtige Realistik der einzelnen plastisch durchgebildeten Gestalten (mit einem groß aber natürlich behandelten Faltenwurf der mannigfachen Trachten und Gewänder), eine lebensvolle malerische, vielfach schon genrehafte Ausfüllung der perspektivischen Architekturräume und Landschaften mit zahlreichen Figuren und Gruppen von solchen. Durch die Richtigkeit der Verhältnisse hiebei wie durch die anderen erwähnten Eigenschaften, auch durch die reichere Abtönung ihres harmonischen Kolorits übertreffen sie sogar den für sie in mancher Hinsicht vorbildlichen Giotto, der jedoch an geistiger Tiefe und einfacher Monumentalität ihnen überlegen bleibt. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt wieder die weichere Stilrichtung in den Vordergrund, nicht ohne sich jedoch das realistische Erbe jener großen Künstler zunutze zu machen und es zu verfeinern.

Ein Vertreter der Verschmelzung des empfindsamen Andachtsbilderstiles mit dem realistisch-historischen Stil war am Ausgang des 14. Jahrhunderts Martino da Verona, von dem die Wandgemälde zu beiden Seiten der 1397 errichteten Kanzel in S. Fermo maggiore herrühren, an denen besonders einige Gestalten von Kirchenvätern auf reichen gotischen Chorstühlen durch die malerisch vollkommen durchgeführte Individualisierung der Köpfe überraschen. Ähnliche Männerköpfe finden wir auf den beiden schönen Wandnischenbildern der Madonna zwischen Heiligen in der Cappella Pellegrini in S. Anastasia zu Verona, von denen das eine sich über dem Grabmonument des 1492 verstorbenen Tomaso Pellegrini befindet, dessen Sohn Giovanni (macht Testament 1415) das Gemälde ausführen ließ¹⁾.

¹⁾ C. Cipolla, S. Anastasia a Verona, Archivio Veneto XIX (1880) p. 234 f. Martino starb zwischen 1409 und 1418. Romasconi, Studj p. 208.

Etwas später als dieses, aber durch dieselbe Hand, dürfte das gegenüber befindliche Madonnenbild entstanden sein, in welchem sich milde Anmut und Andacht mit lebendigster Natürlichkeit paaren, und wo besonders die schön bewegten musizierenden Engel und das feiste Kind schon durchaus den Stil eines Stefano da Zevio vorwegnehmen (Tafel 8).

Eine Reihe anderer Madonnenbilder z. B. im Chor von S. Maria della scala dürften ebenfalls noch dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehören und erweisen sich als unmittelbare Vorstufen zu Stefano da Zevios anmutigen Madonnen, der als letzter, allerdings schon überzarter Ausläufer dieser Richtung anzusehen ist. Diese Überverfeinerung scheint sich hauptsächlich in der gleichzeitigen Miniaturmalerei ausgebildet zu haben, welche ja auch die Grundlage von Stefanos Schaffen gewesen ist.

Noch lange vor Stefanos Auftreten, welches frühestens von 1413—15 an zu datieren sein dürfte, da er erst 1393 geboren ward, finden wir in der Tat in oberitalienischen Miniaturen jenen verfeinerten Realismus, der aus der Mischung religiöser und höfischer Stilelemente erwachsen war. In Mailand begegnet uns schon 1389 ein Maler und Bildhauer Giovanni de Grassi¹⁾, von welchem ein Skizzenbuch in der Biblioteca civica zu Bergamo erhalten ist (A, VII, 14), welches leicht gefärbte Federzeichnungen von natürlich und zierlich bewegten Menschengruppen in Zeittrachten und allen möglichen, einheimischen wie fremden Tieren enthält, die unmittelbar nach dem Leben mit feinster Beobachtung ebenso korrekt wie zart und zierlich ausgeführt sind und die Hand eines Miniators verraten. In der Tat erhielt er auch 1396 den Auftrag, das Buch des Beroldo über die Gewohnheiten der mailändischen Kirche mit Initialen und Miniaturen zu schmücken, welche nach seinem 1398 erfolgten Tode sein Sohn Salomo vollendete²⁾.

¹⁾ Vergl. P. Toesca, Michelino da Besozzo e Giovanni de Grassi. (Art. 1905 p. 331 f.)

²⁾ Da Verona seit 1387 unter mailändischer Herrschaft stand, so könnte man auch veronesische Einflüsse auf die mailändischen Maler an-

Ein Fortsetzer dieses dem veronesischen sehr verwandten Stiles im Anfang des 15. Jahrhunderts war Michelino da Besozzo, ein Geistesverwandter des Stefano. — Wie sehr dieser zierlich-realistische Stil in der Miniaturmalerei Veronas selbst eingebürgert war, noch lange vor Zevios Auftreten, zeigt uns ein veronesisches Bilderbuch aus der Zeit vor der venetianischen Herrschaft, also vor 1405, welches die Übersetzung eines arabischen Pflanzen- und Heilmittelbuches enthält und zur Erläuterung mit zahlreichen Abbildungen aus dem täglichen Leben Veronas geschmückt ist. Das Buch stammt aus dem Besitz der veronesischen Familie Cerruti¹⁾. Obschon diese Darstellungen keine besonders sorgfältige Ausführung aufweisen, sondern mehr wie flotte Improvisationen nach Beobachtungen und Skizzen aus dem täglichen Leben auf dem Land und in der Stadt erscheinen, so zeigen sie doch eine Feinheit und natürliche Lebendigkeit der Bewegungen, eine Treue der Wiedergabe der Trachten und Sitten damaliger Zeit, sowie der Einrichtungen, Geräte, Bäume, Kräuter, Feldfrüchte, Blumen, welche bestimmt darauf schließen läßt, daß diese lebensfrischen und bei aller Flüchtigkeit doch zierlichen Bilder einer damals in Oberitalien herrschenden Richtung entsprungen sind, welche auch in sorgfältiger durchgeföhrten Arbeiten ihren Ausdruck fand und ihre Grundlage besaß.

Oberitalienische Miniaturmalereien dieser Zeit (und also Art) fanden besonders auch in Frankreich, an den Höfen, Kanzleien und Bibliotheken Karls VI. in Paris, des Herzogs von Berry in Bourges und in Burgund am Hofe Philipps des Kühnen zu Dijon, als „ouvrage de Lombardie“²⁾ große Wertschätzung, zum Teil auch wegen der heiteren, schönen Farben, und wurden dort vielfach erworben und nachgeahmt.

nehmen, doch bestand auch schon vorher ein Austausch von Künstlern zwischen den oberitalienischen Höfen.

¹⁾ Eingehend besprochen mit zahlreichen Abbildungen von J. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunsts. d. A. Kaiserhauses Jahrg. XVI. p. 155 f.

²⁾ Bouchot, I primitivi francesi „L'ouvrage de Lombardie.“ (Arte 1905 p. 18 f.).

Sie übten auch großen Einfluß auf die Weiterentwicklung des französisch-flandrischen Stiles in der Malerei.

Was liegt also näher, als daß solche oberitalienische Tafel- und Miniaturbilder auch an den regen, von Italien aus leicht zugänglichen Kunstmittelpunkten des Oberrheins, Konstanz, Basel, Straßburg u. s. f. bekannt wurden und Nachahmung fanden, zumal ja, wie uns das Stamser Bild zeigt, enge Be-rührungen der oberrheinischen mit der oberitalienischen Kunst allem Anschein nach schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stattgefunden haben¹⁾.

Wie in Frankreich auf die frühere Periode des Eindringens italienischer Kunsteinflüsse (hauptsächlich durch die Berufung des sienesischen Malers Simone Martini und seines Anhanges an den Hof von Avignon um die Mitte des 14. Jahrhunderts) eine zweite Periode vorwiegend oberitalienischer Einflüsse gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgte, so schlossen sich auch z. B. in Tirol solche von Süden herandrängende Wogen von Kunsteinwirkungen periodisch an einander an und ein ähnlicher Vorgang dürfte auch in den westlichen Teilen Süddeutschlands stattgefunden haben²⁾. Hier dürfte wahrscheinlich auch noch

¹⁾ Sollte das Stamser Bild selbst nicht vom Abt Heinrich Grussit herrühren, sondern etwa zehn bis fünfzehn Jahre später fallen, wie man dem Stil nach vermuten könnte, so ergibt sich, trotz seiner offensichtlichen Abhängigkeit von Giustos Altarbild, durch die Vergleichung mit den oben erwähnten Bildern oberrheinischer Herkunft dessen oberrheinischer Charakter fast mit Gewißheit, wobei auch noch in Betracht zu ziehen ist, daß das Kloster Stams nicht nur eine Filiale des schwäbischen Zisterzienserklosters Kaisersheim war, von dem es im Jahre 1272 seine ersten Insassen und seinen ersten Abt, Heinrich von Hochstätten erhielt, sondern daß auch bis ins 16. Jahrhundert hinein die Mehrzahl seiner Äbte aus Schwaben stammte und besonders auch die vier nächsten Nachfolger Heinrich Grussits bis 1481 dort heimisch waren, und zwar Berthold Musant („ein gebildeter Mann“ 1387—1399), Johannes I. (1399—1420), Johannes II. (1420—1436) in Isny, Georg I. (1436—1481) in Kaufbeuren. (Tinkhauser und Rapp, Beschreibung der Diözese Brixen. II. p. 289 ff.).

²⁾ Sowie teilweise im Osten, wo wenigstens schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts Tommaso di Modena italienische Kunsteinflüsse nach Böhmen direkt einführt, von indirekt dort hingelangten zu geschweigen.

eine dritte Welle nachgefolgt sein, welche aus dem Kreise des Gentile da Fabriano und Pisanello hervorging, deren Einwirkungen wenigstens in den Darstellungen des Lukas Moser in technischer und stilistischer Hinsicht erkannt worden sind¹⁾.

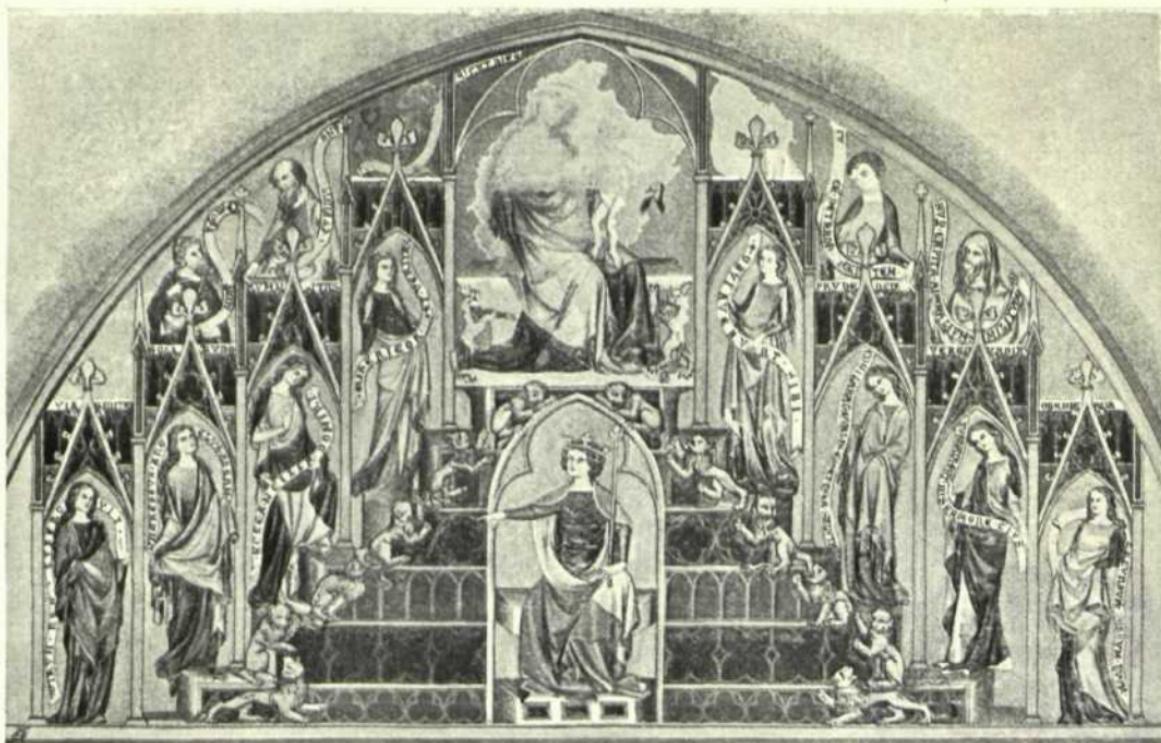
Ob und inwieweit die letztgenannten und andere italienische Maler nun auch wieder Einflüsse der nördlichen, d. h. französisch-flandrischen Malerei vom Anfange des 15. Jahrhunderts erfahren haben, wofür manches zu sprechen scheint, hat mit dem Gegenstande, der uns hier beschäftigte, unmittelbar nichts zu tun. Eine demnächst folgende weitere Abhandlung, welche sich gleichfalls auf ein bezüglich seiner Schulangehörigkeit noch viel umstrittenes kleines Bild in tirolischem Besitz beziehen soll, wird Gelegenheit geben, sowohl auf die vorerwähnte Frage und was an oberitalienischer und franco-flandrischer Kunst der betreffenden Zeit damit zusammenhängt, sowie auf die Wechselbeziehungen zwischen nördlicher und südlicher Kunst überhaupt, etwas näher einzutreten, als es diesmal der verfügbare Raum gestattet.

¹⁾ Von Bayersdorfer und Schmarsow. Siehe des Letzteren Schrift „Oberrheinische Malerschulen etc.“ S. 79, 80. — Es sei hier noch auf die dem Verfasser erst bei der letzten Revision vorliegenden Aufsatzes bekannt gewordene Schrift von J. Gramm: „Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster“ (Heitz, Straßburg 1905) hingewiesen, in welcher die leider stark beschädigten Wandgemälde in der Nikolauskapelle daselbst eingehend besprochen werden, deren Entstehungszeit Gramm zwischen 1410 bis 1440 verlegt. Trotz ihrer mehr handwerksmäßigen Ausführung und ihres noch unsicheren Schwankens zwischen altgotischem Flächenstil und realistischem Raumstil, wonach sich „in gährender Mischung . . . Altes und Neues, Vorzüge und Schwächen“ vereinigen, reihen sich doch auch diese Wandgemälde organisch der oberrheinischen Schule ein, deren Gesichtstypen im Gegensatz zu dem „Schwächlichen, Zierlichen“ der Hochgotik „rundliche volle Bildungen zeigen, deren Formen eigenartig frisch und kräftig sind.“ Wie die Figuren in ihrer Körperbildung kräftiger und derber sind, als bei der Schule von Köln, so ist auch die Art ihres Wesens und Sichbewegens eine viel sicherere und natürlichere. „Die Schulterbildung ist meist viel kräftiger als bei den Kölnern“ etc. (p. 84). Also dieselben Wahrnehmungen, welche Verfasser an anderen Gemälden der oberrheinischen und früher schon an anderen süddeutschen Schulen machte.



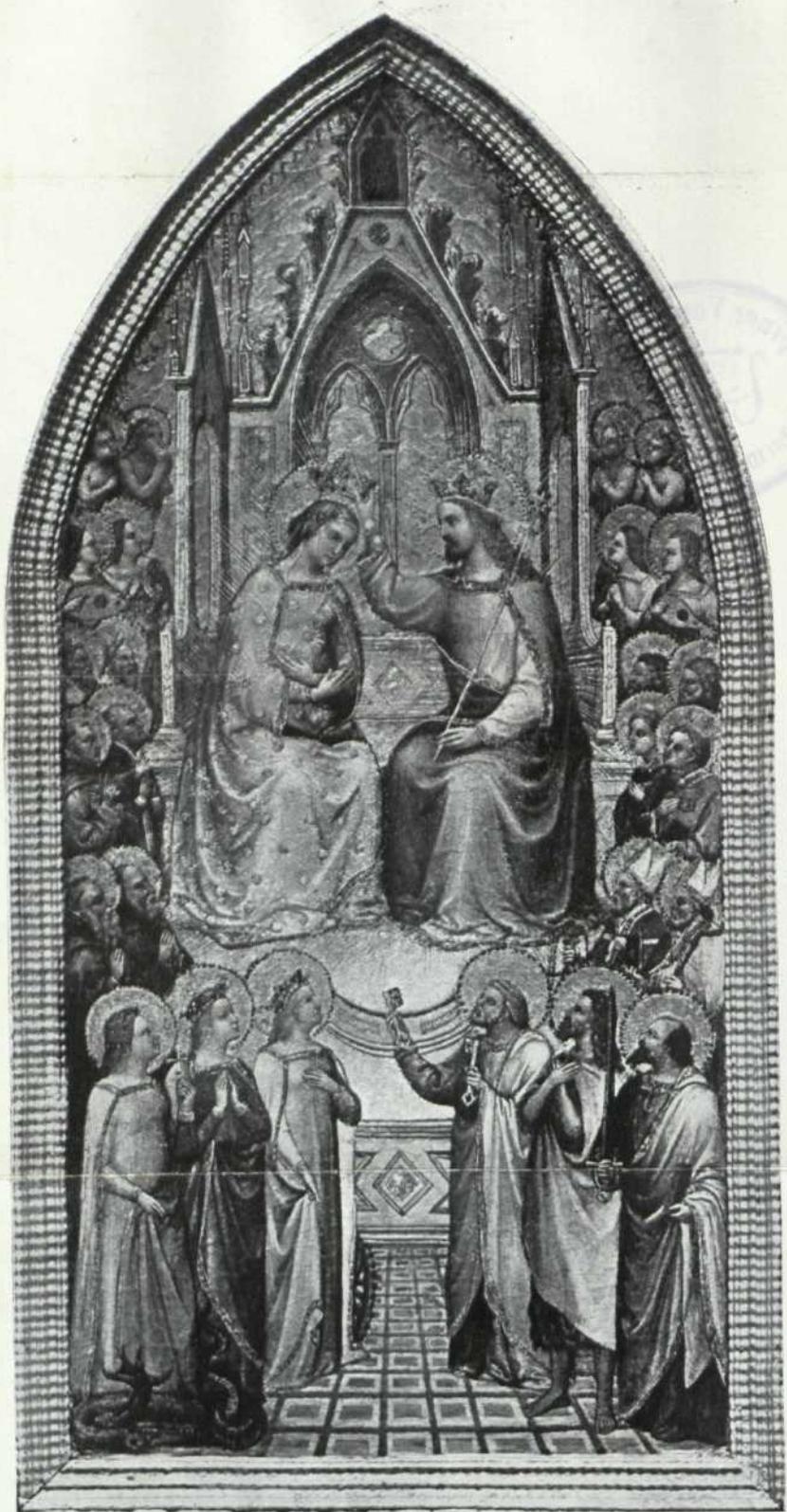
Altarbild der Krönung Mariä
(im Kloster Stams).





Der Thron Salomos. Bildtafel aus Kloster Bebenhausen.

(Nach Paulus, Bebenhausen. Verlag Paul Neff.)



Mittelbild des Flügelaltars von Giusto di Padova. (1367)

In der National Gallery, London.

(Nach F. Hanfstaengl's Galeriewerk.)



Madonna im Paradiesgarten. (Oberrhein. Schule, Anf. 15. Jahrh.)

(Aus dem klassischen Bilderschatz. Verlag von F. Bruckmann, München.)



Gastmahl beim Pharisäer.

Vom Tiefenbronner Flügelaltar des Lukas Moser 1431.

(Kunsthistor. Gesellschaft für phot. Publ. Jahrg. 1898.)



Mitteltafel des Kölner Dombildes von Stephan Lochner.



Semper, Altarbild von Stams.

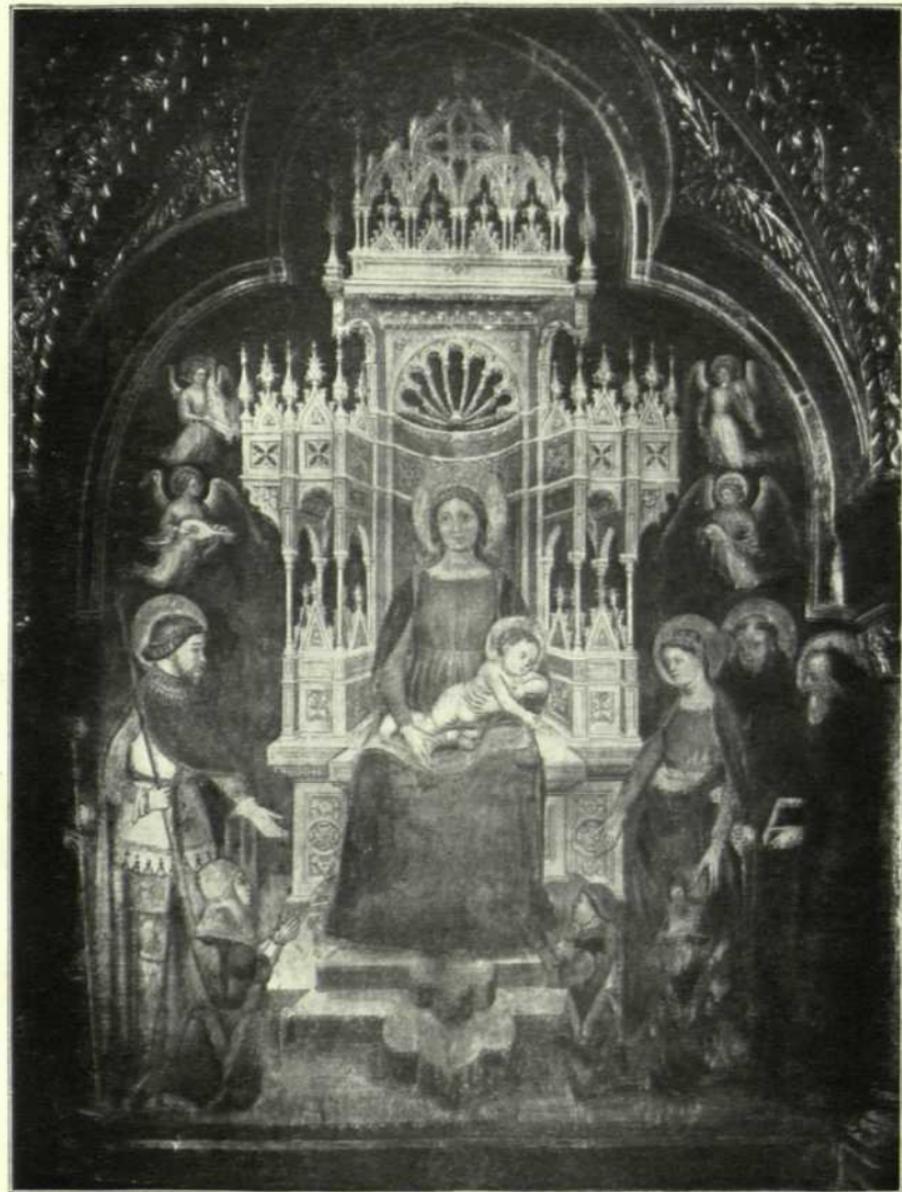
Tafel VII.



Madonna mit dem Wickenblüte
im Wallraff-Richartz Museum zu Köln.

(Aus Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgesch. II. Verlag Paul Neff, Esslingen.)





Verona, S. Anastasia.
Freskogemälde von der Cappella Pellegrini (um 1400).

(Phot. R. Lotze, Verona.)