

Der Laurentiusaltar der Werkstätte Michael Pachers.

(Mit vier Tafeln.)

Der Ansitz Dieteneck im stattlichen Dorfe Dietenheim bei Bruneck, ein Eigentum der Witwe Johanna von Eckert, birgt eine kleine Sammlung alter Bilder größeren Teils aus dem 17. und 18. Jahrhundert, zum Teil aber auch älterer Herkunft. Unter ihnen befinden sich zwei Tafeln, welche auf den ersten Blick den Stil der Pacherschule verraten und sich bei näherem Vergleich in der Tat bekannten Werken dieser Werkstatt angliedern lassen.

Die Bilder sind in Öl auf 6 mm dicke Zirbelholztafeln gemalt; deren Rückseiten die Spuren des Auseinandersägens zeigen und die Gemälde so als getrennte Hälften ursprünglich beiderseits bemalter Alterflügel erweisen. Sie sind vorne mit einem schmalen, aufgelegten Leistchen alten Ursprungs eingefast; auf den Rückseiten sind jetzt zur Verfestigung dicke Holzrahmen mit Querholz aufgeleimt. Die beiden Bilder haben übereinstimmende Größe und zeigen Darstellungen aus derselben Legende: sie erscheinen dadurch als zusammengehörig. Das eine von ihnen, welches den Abschied Papst Sixtus II. vom hl. Laurentius darstellt, mißt 101 cm in der Höhe, 96·5 cm in der Breite (ohne Leistchen); das andere, Laurentius vor dem Präfekten von Rom, ist 100·4 cm hoch, 96·5 cm breit. Beide sind stark nachgedunkelt, letzteres mehr als ersteres, was wohl in verschiedener Aufhängung seinen Grund hat; auch sind an einzelnen Stellen die Deckfarben abgerieben und mehrfach das Rot stark aufgeraut; das zweite Bild hat in der Mitte auch Beschädigungen durch Eindrücke erlitten und zeigt am linken Rand vertikale Sprünge. Im ganzen aber ist die malerische Qualität fast durchwegs noch gut zu beurteilen.

Die Legende des hl. Laurentius erzählt, daß der Papst Sixtus II., als er in der Christenverfolgung Kaiser Valerians im J. 257 zum Tode geführt wurde, seinem Lieblingsschüler und Archidiakon Laurentius, der untröstlich war, nicht auch

sterben zu dürfen, beim Abschied verkündete, nach drei Tagen werde auch er den Märtyrertod erleiden, habe aber vorher noch eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Diesen Vorgang stellt das erste der beiden Bilder (Taf. 1) dar. Die Szene spielt in der Vorhalle eines Kerkergebäudes, in welches der Papst geschleppt wird. Es öffnet sich gegen die Straße mit einem Laubengang; durch die Pfeiler, die ein spitzbogiges Kreuzgewölbe tragen, blickt, malerisch hell gegen deren dunkles Grau abgehoben, ein spitzgiebeliges, schmales Haus mit rundbogigen Fenstern in bunter Färbelung herein: die gelbliche Wand ist grün eingefasst, die Leibungen der Türen und Fenster sind rot, ebenso die Dächer. Vorne führt ein Quergang zur gotischen Eingangspforte des Hauses; durch die geöffnete Türe fällt Licht in den dunklen Gang und bewirkt auf den Quadern der Mauer ein Helldunkel, dessen verschiedene Abstufungen und Tonwerte mit bemerkenswerter Sorgfalt wiedergegeben sind. Der Raum ist so perspektivisch und malerisch gut durchgebildet. Die Figuren halten sich aber ganz im Vordergrund und sind unverhältnismäßig groß. Man sieht rechts Papst Sixtus II. in weißer Alba, die unten knitterige Falten bildet, und dunkelgrauem, in ruhigen Zügen fallendem Mantel, die Tiara auf dem Haupte. Sein von vielen Falten durchfurchtes, etwas grobzügiges Gesicht hat einen grämlichen Ausdruck. Zwei junge Priester sind in nicht sehr überzeugender Räumlichkeit hinter ihm sichtbar. Den Papst zerren und stoßen zwei Geharnischte gegen den Eingang, angetan mit Harnischen nach Art ihrer Zeit, aber phantastischen, halb orientalischen Kopfbedeckungen: der eine trägt einen Turban, der andere einen Spitzhut, durch dessen Krempe wieder ein Turban durchgeht. Das Spiel des Lichtes auf den Rüstungen ist wieder mit großem malerischen Gefühl geschildert. Die Köpfe sind scharf geprägt; der Linke, von der Seite gesehen, zeichnet sich durch ungewöhnliche Eleganz der Erscheinung und Elastizität des Schrittes aus; beim Rechten, dessen Gesicht durch eine Hakennase einen derberen Zug erhält, sucht der Maler mit einer etwas krampfhaft ausgefallenen Doppelwendung in Rückenansicht zu glänzen. Die beiden Fi-

guren stehen plastisch abgehoben vor dem Papste. Links im Bilde, von den andern wohl getrennt, sodaß man zwischendurch die Straßenvedute sieht, steht Laurentius, der mit etwas naiver Handstellung seine innere Bewegung auszudrücken sucht. Über einer weißen Alba trägt er eine gelb-rot gemusterte brokatene Dalmatika, deren Muster auf dieser Tafel allerdings fast ganz abgefallen ist; oben ist sie mit einem schwarzen, perlengestickten Bruststück versehen. Der Heilige hat ein sanftes, weiches, wenig ausdrucksvolles Gesicht; die Pupillen stehen in beiden Augen ganz im linken Winkel, was einen starren, schielenden Blick verursacht; die Hände, am Zeigefinger immer ein wenig geknickt, fallen durch die zusammengelegten Finger, den angepreßten Daumen, die platte Haltung der ganzen Handfläche auf. Das Bild hat eine satte Gesamtfärbung und zeichnet sich durch feine Luftstimmung aus.

Nach der Legende forderte der Präfekt von Rom den Heiligen auf, die Kirchenschätze herauszugeben. Laurentius sagte es ihm zu gegen Gewährung einer dreitägigen Frist. Während dieser verteilte er alles Kirchengut an die Armen und Kranken. Am dritten Tage führte er dann diese dem Präfekten vor mit den Worten: „Das sind die Schätze der Kirche“. Dies ist der Gegenstand des zweiten Bildes (Taf. 2). Wir befinden uns in einem warm bräunlich getönten Wohngemach, in dem links vor einer Nische der Marmorthron des Präfekten errichtet ist. In der Hinterwand links ist unten in einem Rahmen ein Bild eingespannt, das eine schwach sichtbare Landschaft darstellt; oben sieht man durch ein halb geöffnetes Butzenscheibenfenster auf dunkelgrüne Berge mit weißen Wolken hinaus. Rechts läßt eine Tür den Heiligen mit seinen Begleitern ein. Wieder ist so der Raum mit einiger Umständlichkeit veranschaulicht. Auf dem Thron sitzt in rot gesäumter, dunkelgrüner Brokatschaube der Präfekt, auf dem Kopf einen Turban mit edelsteinbesetzter Agraffe, Kronzinken und gebogener Spitze; in der Linken hält er ein in eine Kreuzblume ausgehendes Szepter; die Rechte zeigt wieder jene eigentümliche Haltung, wie beim Laurentius auf dem früheren Gemälde. Das bartlose

Gesicht hat scharfe, etwas grobe, vielgefurchte Züge. Neben dem Thron sitzen zwei Höflinge in grünen Mänteln und mit Turbanen; beim vorderen fällt die verkürzte Ansicht des mißtrauisch geneigten Kopfes und nochmals die erwähnte Handhaltung auf. Vor dem Throne steht nun rechts Laurentius in völlig gleicher Kleidung wie früher; diesmal ist das Muster des Gewandes gut erhalten; hingegen erregt der Kopf, der in seiner Zeichnung etwas von dem Typus des andern Bildes abweicht, den Verdacht der Übermalung. Den Heiligen hält ein Krieger am Arme fest, dessen knochiges Gesicht mit den gefletschten Zähnen und rollenden Augen einen wilden Eindruck macht; er strahlt wieder in einem prächtigen Stahlkleid von ausgezeichneter malerischer Behandlung: an den Rändern ist der Panzer förmlich lichtgesäumt; seinen Kopf schmückt ein turbanumflochtener Spitzhut, aus dem eigentümliche aufgerollte Bänder hervorquellen. Laurentius weist mit der dünnfingerigen Hand auf die Armen und Kranken hin, die ihm gefolgt sind: ein Alter mit Krückstock erscheint noch in ganzer Figur, eine Frau mit Kopftuch und drei Männer nur mit den Gesichtern, alle etwas kleiner als die übrigen Gestalten des Bildes und nicht recht von einander gelöst, ähnlich jenen zwei Diakonen des früheren Bildes. Auch dieses Gemälde ist in warmem Ton gehalten mit sichtlichem Streben nach feinen Lichtwirkungen und gutem Ambiente.

Schon diese (möglichst kurz gegebene) Beschreibung zeigt, daß die Bilder untereinander stilgleich sind und zwar die spezifischen Merkmale des Stiles der Pacherschule aufweisen: die kräftige, manchmal etwas derbe Charakteristik und energische Plastik der Figuren, die gerne in schwierigen Stellungen, in besonderen Verkürzungen und Ansichten auftreten; das Herausarbeiten der Tiefe des Bildes durch weit zurückgehende Straßeneduten oder komplizierte Interieurs, denen eine gute Beherrschung der Perspektive zugrunde liegt; das Eingehen auf malerische Probleme, namentlich Helldunkelwirkungen. Andererseits springt auch schon der Abstand dieser Bilder gegen die Werke Michael Pachers selbst ins Auge: das unrichtige Ver-

hältnis und die mangelhafte Verbindung der Figuren mit dem Raum, gelegentlich auch ein Aneinanderkleben dichter gestellter Figuren; die linkische oder gewaltsame Stellung stark bewegter Gestalten; die geringe oder übertriebene Belebung der Physiognomie.

Eine nähere Analyse dieses Verhältnisses ist indes unnötig; denn die beiden Bilder lassen sich mit völliger Sicherheit einem Altarwerk eingliedern, von dem andere Stücke bereits bekannt und als Werke nicht des Meisters selbst, aber seiner Umgebung bestimmt sind. Es sind dies zunächst zwei Gemälde ehemals in der Augsburger Galerie, seit 1910 in der Alten Pinakothek zu München, bisher als „Almosenspende des hl. Stephan“ und „Tod des hl. Laurentius“ bezeichnet (Nr. 156 und 157 des alten Kataloges der Augsburger Galerie, Nr. 1528 und 1529 des neuen, 1911 herausgegebenen Kataloges der Pinakothek). Diese Tafeln brachte schon H. Semper in Verbindung mit der Pacherschule; er stellte sie ursprünglich mit den Bildern aus der Stephanuslegende in Schleißheim (jetzt ebenfalls in München Nr. 1543, 1543 a, 1543 b) näher zusammen¹⁾, setzt sie jetzt aber in die Nähe der Wolfgangbilder auf den Flügeln des sog. Kirchenväteraltars²⁾, der, ehemals teils in Augsburg, teils in München, jetzt dank der Maßnahmen des verstorbenen Galerieleiters Hugo von Tschudi als Ganzes in der Pinakothek vereinigt ist und dadurch erst in seiner ganzen Pracht zur Geltung kommt.

Diese Bilder (Taf. 3) haben mit den Dietenheimer Gemälden die gleichen Maße (100 cm hoch, 97 cm breit). Sie verraten aber auch sonst ihre Zusammengehörigkeit mit diesen auf den ersten Blick. Die Hauptpersonen haben in beiden Bilderpaaren die gleiche Gestalt. Der Diakon auf der „Almosenspende“ in München hat vollkommen die Züge des Laurentius des „Abschiedes

¹⁾ H. Semper, Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher. Innsbruck 1891, S. 91 ff.

²⁾ Ders., Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen, 1911, S. 71.

Sixtus II.“ in Dietenheim; die Zeichnung der Lippen, der Nase, der Augen mit ihrer eigentümlichen Pupillenstellung, der Brauen, der Locken ist dieselbe. Die Tracht des Diakons zeigt, verglichen mit jener des Laurentius auf der besser erhaltenen „Vorführung der Armen“ in Dietenheim völlige Übereinstimmung; selbst das Muster des Brokates und des Brustfleckes sowie das kleine Zickzackmuster unter dem Kragen kehrt wieder. Der Präfekt des Dietenheimer Bildes begegnet auf dem Münchener „Tod des Laurentius“ in einem nach Schnitt wie Farbe gleichen Kostüm, mit dem gleichen Turban und auch mit den gleichen Gesichtszügen wieder. Sein Begleiter zur Linken hat den gleichen Kopftypus und die gleiche Kleidung, nur etwas andere Kopfbedeckung wie die Figur zur Rechten des Thrones auf der „Vorführung der Armen“. Auch sonst finden sich Ähnlichkeiten. Die Züge des Geharnischten ganz rechts im „Abschied Sixtus II.“ erfahren eine vergrößerte Wiederholung im Bettler mit der Krücke der „Almosenspende“; der Henkersknecht links im „Tod des Heiligen“ zeigt wenigstens ähnliche Bildung der Nase. Die eigentümliche Handhaltung, die wir bei den Dietenheimer Tafeln mehrfach bemerkten, tritt auch bei dem vor Laurentius knienden Manne in der Almosenspende entgegen. Im „Tod des Heiligen“ kehren auch die wohlbekannten phantastischen, orientalisierenden Hüte und Turbane wieder; sie sind allerdings ein Gemeingut der Pacherschen Schule, haben aber innerhalb unserer Bilderreihe besonders ähnliche Details. Verwandt sind namentlich auch die architektonischen Motive. In der „Almosenspende“ begegnen spitzbogentragende Pfeiler von fast der gleichen Form, wie beim „Abschied des Papstes“; auch auf den Münchener Tafeln sind es Straßenveduten spezifisch südtirolischen Gepräges, die zur Vertiefung der Szene verwendet werden¹⁾. Selbst die Färbe-

¹⁾ Das spitze Kirchentürmchen im Hintergrunde der „Almosenspende“ hat innerhalb des Pacherkreises auch in Friedrich Pachers „Petri Befreiung“ im Franziskanerkloster zu Tiberias einen Bruder, vgl. Ph. M. Halm, Der ehemalige St. Peter- und Paulsaltar im Jöchlsthurn zu Sterzing. Kunst und Kunsthandwerk, 15. Jahrg. (Wien, 1912) S. 577.

tungen der Häuser sind auffallend ähnlich: mit Vorliebe sind auch auf den Münchner Bildern die Hauswände rötlich, die Fenster grün gesäumt oder umgekehrt. Der ganze allgemeine Charakter ist derselbe: des Verhältnis der Figuren zum Raume, die Anordnung der Gestalten, ihre Stellungen und Gesten, die knochigen, runzeligen und zerfurchten Köpfe mit dem bald schläfrigen und sanften, bald grämlich verdrossenen Ausdruck; die feine Luftstimmung, die Vorliebe für Helldunkelwirkungen und Glanzlichter. Über die Zusammengehörigkeit dieser vier Bilder kann kein Zweifel sein.

Mit den Laurentiusbildern sind in der Münchner Sammlung neuestens zwei weitere Bilder von nicht genau, aber annähernd gleichen Maßen und wesentlich gleichem Stil als zugehörige Rückseiten wiedervereinigt worden: eine „Verkündigung“, ehemals in Augsburg (Alter Katalog Nr. 154, Pinakothek Nr. 1528) und ein „Tod Marias“, früher in der Galerie zu Burghausen (Pinakothek Nr. 1529)¹⁾. Die „Verkündigung“ (98 cm hoch, 95 cm breit, Taf. 4) wurde früher vermutungsweise dem Monogrammist MR, in welchem Semper den Innsbrucker Hofmaler Marx Reichlich erkennt, zugeschrieben²⁾. Das Bild zeigt aber so viele Übereinstimmung mit den Laurentiusbildern, daß man es sicherlich derselben Hand zuzuweisen hat. Der Kopf des Engels ist eine jugendlichere Neuauflage des Laurentiustypus im „Abschied des Papstes“: dasselbe sanfte, etwas gelangweilte Gesicht mit der langen, breitrückigen Nase, den starr nach links gewendeten Augen und dünnen, hochgezogenen Brauen; ganz besonders ist der feine Mund mit der hohen, deutlich geteilten, spitz auslaufenden Oberlippe und der schmalen, niedrigen Unterlippe völlig gleich gezeichnet. In der hochgehobenen rechten Hand erkennen wir die charakteristische Knickung beim Knöchel des Zeigefingers wieder. Das

¹⁾ Die Nachprüfung der Maße und Rückseiten war nicht möglich, da die Bilder fest zusammengerahmt sind; doch wurde mir von der Galerieleitung die Übereinstimmung versichert.

²⁾ Katalog der Augsburger Galerie (1905) S. 31.

weiße Untergewand hat dieselben langen Parallelfalten im fallenden, die maßvollen Knitterfalten im aufliegenden Teil, wie die Alba des Laurentius. Für die Madonna bieten die Laurentiusbilder wenig Vergleichspunkte; ihr Gesicht steht dem Typus der Madonnen Michael Pachers im St. Wolfgang Altar (Geburt Christi, Darbringung im Tempel) nahe, nur daß bei unserm Meister der Mund länger und schmaler, das Kinn mehr breit ist, wodurch das Gesicht im ganzen einen etwas kräftigeren und älteren Zug bekommt. — Nicht ebenso sicher stammt der „Tod Marias“¹⁾ von derselben Hand, wenn er auch zum selben Werk gehört. Man sieht in einem Bette Maria, vor dem Bette zwei Apostel, die zusammen in einem Buche lesen, der eine sitzend und nach vorn gewendet, der andere von der Seite gesehen und kniend; hinter dem Bette die übrigen Apostel in wenig räumlicher Behandlung aufgereiht. Der Raum ist hier nicht abgeschlossen, das Bild schließt vielmehr mit einem Goldgrund; die Komposition ist primitiver als auf den Laurentiusbildern, die Zeichnung der Gestalten härter und gröber, die Farbe heller und bunter; es mangelt der zusammenhaltende Luftton, der die Laurentiusbilder auszeichnet. Doch gehören die Apostelköpfe demselben Typenschatze an und namentlich in der Bildung der Hände wird man an jene erinnert. Die Madonna nähert sich hier eher dem Typus derjenigen Michael Pachers auf der „Beschneidung“ in St. Wolfgang.

Nach dem Gesagten haben wir anzunehmen, daß die vier Bilder in München und die zwei Bilder in Dietenheim zu einem einzigen Altarwerke gehören. Es ist aber dann auch klar, daß die „Almosenspende“ nicht, wie bisher angenommen, eine Szene aus der Stephanus-, sondern ebenfalls aus der Laurentiuslegende ist: das Bild erzählt, wie der hl. Laurentius während der drei Tage Frist das Kirchengut an die Armen und Krüppel verteilt. Die vier Bilder geben dann in anschaulicher Folge die vier wesentlichen Momente aus dem Lebens-

¹⁾ Für dieses Bild stand mir leider keine photographische Nachbildung zur Verfügung.

schlusse des heiligen Erzdiakons wieder. Sie dürften die Innenseiten der zwei Flügel des Altars geschmückt haben; die Außenflächen waren mit Marienszenen gefüllt, von denen uns jedoch vorläufig nur zwei vorliegen. Nimmt man an, daß die Erzählung vom linken Flügel oben zum rechten Flügel unten fortschritt (wie z. B. beim St. Wolfgangaltar), so wäre die „Verkündigung“ hinter den „Abschied des Papstes“ als linkes oberes, der „Tod Marias“ hinter den „Tod des Laurentius“ als rechtes unteres Bild zu stellen; die „Almosenspende“ und die „Vorführung der Armen“, deren Pendants uns fehlen, sind links unten und rechts oben anzusetzen. Die Darstellung im Schrein, der vermutlich einen plastischen hl. Laurentius enthalten haben wird, ist vorläufig verschollen. Immerhin helfen die beiden Dietenheimer Bilder uns so den bisherigen Bildervorrat zu einem fast vollständigen Altarwerk der Brunecker Werkstätte ausbauen. Semper vermutete, daß die zwei Münchner Bilder, von denen er allein handelt, nämlich die (vermeintliche) „Almosenspende des hl. Stephan“ und der „Tod des hl. Laurentz“ zu einem Flügelaltar dieser beiden Heiligen gehörten¹⁾. Nun ist bekannt, daß der 1486 gestorbene Dompropst Wolfgang Neundlinger für die 1486—1491 umgebaute und mit der Laurentiuskapelle vereinigte Allerheiligenkapelle am Brixner Dom durch ein Vermächtnis drei Altäre, zu allen Heiligen, zu den vier Kirchenvätern und zum hl. Laurentius stiftete²⁾; dies merkte Semper bereits an, doch ohne jenen Altar der beiden Heiligen mit diesem Laurentiusaltar identifizieren zu wollen. Da sich uns nun aber im Zusammenhalte mit den Dietenheimer Bildern ergeben hat, daß die „Almosenspende“ nicht der Legende des hl. Stephan angehört, es sich vielmehr um vier zusammengehörige Bilder aus der Laurentiuslegende handelt, so fällt wohl der letzte Grund hinweg, an der Identität unserer Bilder mit dem Neundlingerschen Laurentiusaltar

¹⁾ Semper, Michael und Friedrich Pacher S. 72.

²⁾ K. Strompen, Der Kirchenväteraltar Michael Pachers, Rep. f. Kunstwissensch. 1895, S. 117.

zu zweifeln. Der Kirchenväteraltar der Allerheiligenkapelle befand sich nachweislich seit 1745 in der Sammlung des Klosters Neustift bei Brixen und gelangte dann im J. 1812 nach Schleißheim, von wo seine Teile 1872 nach Augsburg und München gebracht wurden, um schließlich 1910 in der Pinakothek vereinigt zu werden. Ebenfalls aus Neustift aber stammen nachweislich auch die „Almosenspende“, der „Tod des Laurentius“ und die „Verkündigung“, die gleichfalls 1812 nach Bayern verführt wurden¹⁾. Im J. 1745 nun begann gerade der Umbau des Doms von Brixen in den barocken Stil²⁾. Dies war wohl die Ursache, daß die beiden Altäre entfernt und ins Kloster Neustift zur Verwahrung gebracht wurden. Dies gemeinsame Schicksal der Altäre kann die Annahme nur verstärken, daß unsere Bilder aus der alten Allerheiligenkapelle stammen. Ihr Stil entspricht dem gleichfalls: wie bereits Semper betonte, sind die zwei Münchner Laurentiusbilder in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu stellen³⁾. Es wurden demnach von den drei Neundlingerschen Altären sicher zwei der Pacherschens Werkstätte übertragen.

Was nun die Stellung des Meisters des Laurentiusaltars innerhalb der Pacherschule betrifft, so hat ebenfalls schon Semper mit sicherem Blicke festgestellt, daß die beiden Münchener Laurentiusbilder „am meisten Verwandtschaft, wenn auch nicht völlige Stilübereinstimmung zeigen mit den Bildern aus der Wolfganglegende an den Außenseiten der Flügel des Kirchenväteraltars, welche unmittelbar unter Pachers Leitung entstanden, der die Kirchenväter selbst ausführte“. Die Dietenheimer Bilder und die beiden Marienszenen, namentlich die „Verkündigung“ können dieses Urteil nur bestätigen. Höchstens scheint mir, daß der Vergleich dieses bereicherten Materials mit den Bildern der Wolfganglegende, der jetzt dank der Ver-

¹⁾ Katalog der Pinakothek (1911) S. 111 ff. — Strompen a. a. O. S. 114.

²⁾ Tinkhauser, Mitt. der k. k. Zentralkommission 1861, S. 96, 121.

³⁾ Semper a. a. O. S. 72, Anm. 1.

einigung in München besonders erleichtert ist, gestatten könnte, unseren Altar und die Flügel des Kirchenväteraltars vielleicht wirklich einer einzigen Hand zuzuweisen. Eine Reihe Einzelheiten lassen diese beiden Bildergruppen untereinander verwandter erscheinen als mit irgendwelchen anderen Bildern des ganzen Pacherkreises. Der Gesichtstypus des hl. Wolfgang, der demjenigen des hl. Ambrosius von Michael Pacher einigermaßen nahe steht, kommt allerdings in genau gleicher Weise auf unserem Altar nicht vor; dennoch hat dieser Heilige mit seinem runzeligen, mürrisch bewegungslosen Gesichte, namentlich in der Art, wie er auf dem Bilde „Wolfgang und der Dieb“ erscheint, kaum einen näheren Verwandten als den Papst Sixtus und bis zu einem gewissen Grade den Präfekten auf den Laurentiusbildern. Der Ketzer links vorne im Bilde „Wolfgang und die Ketzer“ stellt sich mit seiner Hakennase, seinem vorspringenden Kinn, seinen Wangenfalten neben Typen wie den Häscher rechts im „Abschied Sixtus II.“ und den Henkersknecht links im „Tod des hl. Laurentz“. Auch der rechte Nachbar des genannten Ketzers gehört ein wenig mit in diese Gesellschaft; die Zeichnung seines Kinnes gleicht außerdem besonders jenem des Mannes, der auf der „Almosenspende“ vor Laurentius in Rückenansicht kniet; die aufgeblättern Finger seiner Hand kommen fast genau so bei der „Almosenspende“ vor und ebenso ist die rechte Hand des darauffolgenden Ketzers ganz gleich gezeichnet wie jene des Laurentius im selben Bilde. Es sind Deckungen, die auffallen müssen. Am frappantesten aber ist die Ähnlichkeit der Nacktfiguren des Laurentius auf dem Rost und des Diebes der Wolfganglegende. Der Kopf mit dem geöffneten Munde, der von unten gesehenen breiten Nase, den engen Augenspalten, der niederen Stirne, der ganzen breiten Gesamtform ist bei beiden fast identisch; nicht minder ist der Körperbau ähnlich: beidesmal an den Schultern breit, dann rasch zusammengehend; Arme und Beine auffallend dünn und hager; die Unterschenkel werden im Verhältnis zu den Oberschenkeln zu mager; die Knie sind spitz und

knöchern; die Knöchel und Adern werden sorgfältig geschildert, auf dem Wolfgangbilde allerdings um einen Grad feiner; das Fleisch ist bei beiden blaßgelblich mit bräunlicher, in den Knien leicht rötlicher Modellierung. Weitere Zusammenhänge betreffen die Kostüme. Die phantastischen Huttrachten mit den Rollstücken kommen gerade in den Wolfgangbildern in besonders gleicher Form vor und zeigen zum Teil sogar dieselben Farbenzusammenstellungen; der schwarze Brustfleck des Laurentius mit den weißen und gelblichen Perlen findet in den Mantelborten des hl. Wolfgang eine in der malerischen Wiedergabe ungemein ähnliche Entsprechung. Gemeinsam sind dann besonders die Details der Umgebung und des Interieurs. Wenn hier auch vieles zum Werkstattbrauch gehört, so ist doch nicht zu übersehen, daß gerade in diesen beiden Bildergruppen gewisse Farbenzusammenstellungen immer wiederkehren: man vergleiche diesbezüglich den Erker der „Verkündigung“ mit dem Altarbaldachin in „Wolfgang und der Engel“; die charakteristische Verbindung fleischroter und dunkelgrüner Töne, die zusammen mit violetten und gelben das ganze Gesamtaussehen der beiden Gemälde bestimmt, bildet auch sonst immer wieder das bevorzugte Schema für die Architekturen und Interieurs (Almosenspende, Tod des hl. Laurentius, Abschied des Papstes; Wolfgang und die Ketzer, Wolfgang und der Dieb). Auch die Felderung des Bodenpflasters bewegt sich gerade in diesen beiden Altären in ähnlichen Farbentönen. Die beiden Bilder „Wolfgang und der Dieb“, „Wolfgang und der Teufel“ gleichen schließlich in der ganzen Luftstimmung sehr den Laurentiusbildern. — Trotz alledem ist zuzugestehen, daß ein gewisser Unterschied zwischen den zwei Bildergruppen in Einzelheiten wie im Totaleindruck bleibt. Die Zeichnung ist in den Wolfgangbildern eher feiner und in der ganzen Auffassung schwingt sich der Maler dieser Bilder auf eine größere Höhe, namentlich in dem wundervollen Altarwunder St. Wolfgang. Es fragt sich aber doch, ob man wirklich die Werkstatt des Brunecker Meisters mit so vielen Genossen und Gesellen be-

völkern darf, als es feinere Stilunterschiede in ihren Erzeugnissen gibt. Auf jeden Fall heben sich die Wolfgang- wie Laurentiuszenen charakteristisch gegenüber der ganzen zum Stilbereich Friedrich Pachers gehörigen Bilderkette ab: sie stehen Michael Pacher viel näher als seinem mutmaßlichen Bruder; ihr Maler ist von minder selbständiger Art als Friedrich Pacher, übertrifft ihn aber Dank des engen Anschlusses an den genialen Michael eher an künstlerischer Ausgeglichenheit.

Heinrich Hammer.

Hammer, Der Laurentius-Altar
der Werkstätte M. Pachers.

Tafel I.



Abschied des Papstes Sixtus II. vom hl. Laurentius.

(Im Besitze von Witve Johanna von Eckert, Dietenheim bei Bruneck.)

Hammer, Der Laurentius-Altar
der Werkstätte M. Pachers.

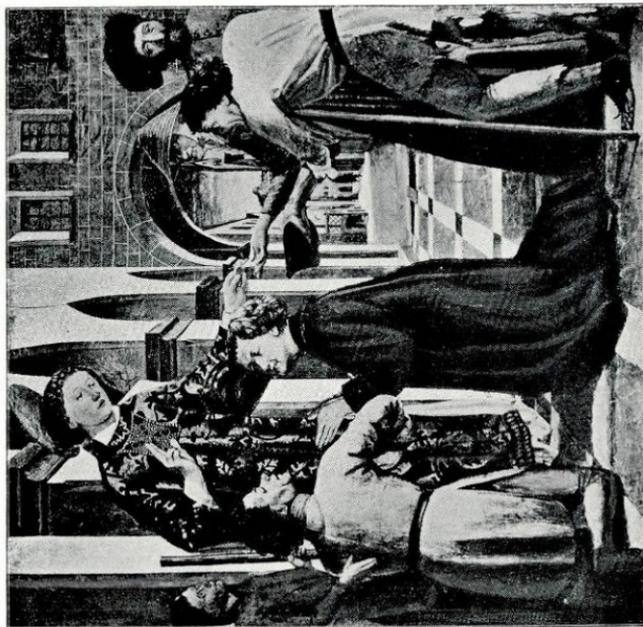
Tafel II.



Der hl. Laurentius vor dem Präfekten von Rom.

(Im Besitze von Witwe Johanna von Eckert, Dietenheim bei Bruneck.)

Hammer, Der Laurentiusaltar
der Werkstätte M. Pachters.

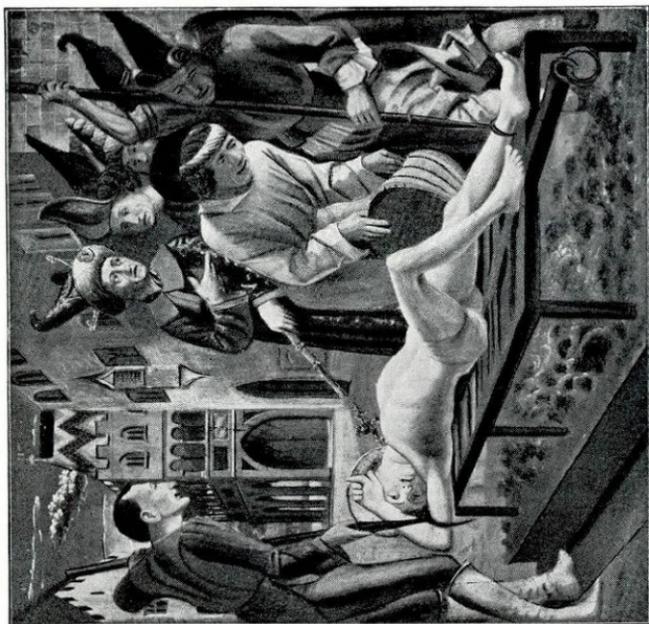


Der hl. Laurentius verteilt das Kirchengut.

(München, Ältere Pinakothek.)

(Phot. Höfle, Augsburg.)

Tafel III.



Tod des hl. Laurentius.

(München, Ältere Pinakothek.)

(Phot. Höfle, Augsburg.)

**Hammer, Der Laurentius-Altar
der Werkstätte M. Pachers.**

Tafel IV



Verkündigung.

(München, Ältere Pinakothek.)

(Phot. Höfle, Augsburg.)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1912

Band/Volume: [3_56](#)

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

Artikel/Article: [Der Laurentiusaltar der Werkstätte Michael Pachera \(Mit 4 Tafeln\). 537-549](#)