

Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck

Von Erich Egg

I. DER HABSBURGERMEISTER (*Nikolaus Reiser?*)

Der Name „Meister der Habsburger“ wurde 1912 von F. M. Haberditzl¹ für den Schöpfer eines Bildes eingeführt, das in der Darstellung der Anbetung der Könige (Kunsthistorisches Museum Wien) die Porträtköpfe Kaiser Friedrichs III. und Maximilians I. zeigt. Interessanterweise wird dieses Bild, das in der Österreichischen Galerie in Wien hängt, jetzt dem Meister des Friedrichsaltars zugeschrieben, womit der „Habsburgermeister“ jenes Bild verloren hätte, das ihm den Namen gab. Er hat den Maler als nordtirolisch bezeichnet. L. Baldass² hat diesem Meister dann 1922 die Madonna mit Kind (Rückseite Haupt Christi) im Museo Correr in Venedig zugewiesen und starke niederländische Einflüsse festgestellt³. Eine zusammenfassende Charakterisierung hat dann 1932 W. Hugelshofer⁴ gegeben, der dem Werkskatalog eine Madonna mit Kind im Wiener Kunsthandel (angeblich aus der Sammlung Dipauli in Brixen), die Weiherburgtafel (im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, bestimmt von Josef Ringler), zwei Altarflügel mit Christof und Sebastian im Berliner Kunsthandel (ehem. Sammlung Miller-Aichholz, Wien), die Madonna mit dem unartigen Kind (jetzt im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), die Tänzlsche Anna (im Tiroler Landesmuseum) und die Türkensfamilie (jetzt im Tiroler Landesmuseum) hinzufügte⁵. Die Gotikausstellung in Innsbruck 1950 brachte zum erstenmal die Zusammen-

Abkürzungen: JAK = Jahrbücher der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, die römische Ziffer bedeutet den Band, die arabischen Ziffern die Nummer des Regestes.

¹ L. Baldass, Die Bildnisse Kaiser Maximilians I., JAK XXXI, S. 257; L. Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians, Wien 1923, Abb. 20; Neuerdings wurde ein Bildnis Kaiser Friedrichs III. im Schloß Ambras, das ebenfalls das Profil des Kaisers zeigt, dem Habsburgermeister zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist aber nicht überzeugend (Ernst Büncher, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 116, 135, Abb. 127 a).

² L. Baldass, Wiener Jahrbuch für bildende Kunst, Wien 1922, S. 76.

³ F. Winkler, Der Meister der Habsburger, Belvedere, Wien 1926, S. 47–50.

⁴ W. Hugelshofer, Der Meister der Habsburger, Belvedere, Wien 1932, S. 79–88.

⁵ J. Ringler, Gemäldekatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1928, Nr. 92; O. Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, S. 81.

stellung eines bedeutenden Teiles seiner Werke⁶. 1960 hat Otto v. Lutterotti ihm noch ein Diptychon (Segnender Christus und Maria mit Kind) im Museum der Stadt Bozen und 1962 Josef Ringler eine Tafel Anna selbdritt mit Heiligen im gleichen Museum von Bozen zuweisen können⁷. Es ergibt sich damit folgendes *Werksverzeichnis* für den Habsburgermeister:

1. Madonna mit Kind (angeblich ehem. Sammlung Dipauli, Brixen), um 1490, 56 × 44 cm.
2. Diptychon, Maria mit Kind und segnender Christus (Städtisches Museum Bozen), Zirbe, je 57 × 47 cm, um 1490.
3. Maria mit Kind (Rückseite Haupt Christi), Museo Correr in Venedig, 50 × 38 cm, um 1490.
4. Anbetung der Könige (Kunsthistorisches Museum Wien), Fichte, 97 × 59 cm, um 1495.
5. Flügelbilder der Heiligen Sebastian und Christof (ehem. Sammlung Miller-Aichholz, Wien), je 98 × 73 cm, um 1495.
6. Heilige Anna, Maria und Christof von der Weiherburg bei Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), 115 × 122 cm, Tanne, um 1500.
7. Anna selbdritt mit der Stifterfamilie Tänzl (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Tanne, 173.5 × 159 cm (dieses Bild wurde von Hugelshofer und Ringler dem Habsburgermeister, von anderen Autoren seinem Umkreis zugeschrieben).
8. Anna selbdritt mit Heiligen im Städtischen Museum Bozen, Tanne, 81.5 × 65.5 cm, um 1500.
9. Marienkrönung mit Stifterfamilie Leonhard von Völs, um 1505/10 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), 147 × 106 cm, Tanne.
10. Maria mit dem unartigen Kind (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Tanne, 49 × 31 cm, um 1520 (im Ferdinandeum seit 1959).
11. Türkenfamilie (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), flämische Eiche, 31.2 × 38.5 cm, um 1520 (im Ferdinandeum seit 1960).

Der von Haberditzl erfundene Name des Meisters der Habsburger lässt an einen Hofmaler denken. Dies ist aber nicht unbedingt der Fall. Das Bild der Anbetung der Könige mit den Porträts Friedrichs III. und Maximilians I. ist nicht als Auftrag des Hofes zu deuten, zumal das Porträt Friedrichs III. nach einem sogar als Gußplatte bekannten Modell gemalt ist⁸. Für die Bildnisse der Kaiser in der Gestalt der heiligen Könige ist wohl der Wunsch eines Auftraggebers verantwortlich zu machen. Die Lokalisierung des Meisters der Habsburger nach Nordtirol stammt von Baldaß, nach Innsbruck von Hugelshofer, während ihn Winkler als alpenländisch bezeichnet hat. Lutterotti denkt eher an Südtirol, wobei er vor allem vom Stifter der Marienkrönung, dem Südtiroler Freiherrn Leonhard von Völs, und von der letzten Provenienz einiger Bilder (Brixen, Venedig, Bozen) ausgeht und die Tänzlsche Anna selbdritt als Werk eines geringeren Meisters ausscheidet⁹.

⁶ Katalog Gotik in Tirol (K. T. Müller - V. Oberhammer), Innsbruck 1950, Nr. 206–210.

⁷ O. v. Lutterotti, Ein unbekanntes Diptychon vom Meister der Habsburger in Bozen, Festschrift für K. M. Swoboda, Wien 1960, S. 159–165; O. v. Lutterotti, Besprechung der Ausstellung Gotik in Tirol, Das Münster, München 1950, Heft 11/12; J. Ringler, Zum Werk des Meisters der Tänzlschen Anna, Dolomiten, Bozen 14. 8. 1962.

⁸ W. Hugelshofer, a. a. O.

⁹ O. v. Lutterotti, a. a. O.

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, das gesamte Werk der Habsburgermeister erneut auf die Richtigkeit der Zuschreibungen zu untersuchen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die „Türkenfamilie“ auf flämische Eiche gemalt ist und darum vielleicht aus dem Werk des Habsburgermeisters ausscheidet, dessen andere Bilder auf der in Tirol üblichen Tanne oder Fichte gemalt sind¹⁰. Eiche ist noch bei keinem Tafelbild eines Tiroler Malers nachgewiesen worden. Es ist dabei auch auffällig, daß ein mehr als zehnjähriger Abstand zu den anderen Bildern des Meisters klafft, was bei einem Maler der maximilianischen Zeit, in der sich die Spätgotik zur Renaissance wandelte, als ein großer Zeitraum anzusehen ist. Die Türkensfamilie ist außerdem an den Dürerstich B 85 angelehnt, ein Einfluß, der sonst bei diesem Meister nicht spürbar wird. Wie K. Th. Müller dem Verfasser mitteilte, scheint die Türkensfamilie an die Bildnisse König Christians II. von Dänemark und seiner Gattin Isabella von Österreich († 1525) anzuklingen, womit ebenfalls eher auf eine nördliche Herkunft des Malers geschlossen werden könnte. Christian befand sich 1521 auf einer Reise in den Niederlanden und lebte 1523 bis 1525 mit seiner Gattin als Flüchtling in Mecheln und Lier in den Niederlanden. Beziehungen zu einem in Tirol tätigen Maler scheinen für den Fall, daß Zusammenhänge mit König Christian bestehen, ausgeschlossen.

Das zweite, um 1520 angesetzte Bild, die „Madonna mit dem unartigen Kind“, muß nicht zwingend so spät datiert werden¹¹. Die geschlitzten Ärmel des Kleides der Madonna treten beim Habsburgermeister schon am Tänzlschen Annabild und der Marienkrönung von Nürnberg auf, die Madonna und das Kind zeigen gegenüber der Weiherburgtafel keine Veränderungen, die auf einen großen zeitlichen Abstand schließen lassen. Anderseits fällt das Bild aber doch irgendwie als stärker niederländisch aus dem Werk des Habsburgermeisters heraus.

Der Meister der Habsburger weist in seinem Werk zwei Einflußbereiche auf. Der *italienische* Einfluß ist vor allem in der Komposition deutlich. Das ruhige, repräsentative Nebeneinanderstehen der Figuren auf der Weiherburgtafel oder der Tänztafel erinnert stark an die Santa Conversazione italienischer Bilder. Selbst die Völser Marienkrönung ist ein reines Repräsentationsbild. Wenn man dagegen die im Thema ähnliche Tafel Michael Pachers aus Lugano betrachtet¹², so zeigt sich die tirolische Auffassung, indem die heilige Katharina durch die Geste der Hand mit dem Jesuskind Kontakt aufnimmt und auch die Attribute Drachen und Rad dieses Bewegungsmotiv verstärken. Beim Habsburgermeister ist das Christkind die einzige bewegte Figur, es spielt mit einer Frucht oder mit dem Stieglitz, es veranlaßt aber nicht andere Figuren zur Bewegung. Auch der Thron mit der Frau als beherrschendem Mittelstück ist italienisch-repräsentativ aufgefaßt. Daneben ist

¹⁰ W. Hugelshofer, a. a. O., Abbildung 89; O. v. Lutterotti a. a. O.; Katalog Gotik in Tirol Nr. 210.

¹¹ W. Hugelshofer, a. a. O., Abbildung 85.

¹² Katalog Gotik in Tirol Nr. 95.

bei den kleinen Bildern die Sohlbank mit dem begrenzten Landschaftsausblick von südlichen Vorbildern bestimmt, seit 1500 aber schon Allgemeingut der deutschen Porträtmalerei.

Der zweite Einflußbereich ist die *niederländische* Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, den schon Winkler an einzelnen Bildern hervorgehoben hat (Madonna im Museo Correr in Venedig). Dieser Einfluß ist vor allem an den großen Tafeln der Weiherburg, der Tänzlischen Anna, der Anna selbdritt im Bozner Museum und der Marienkrönung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg zu bemerken.

Angesichts der bisher zusammengestellten Werke scheint eine Einschränkung notwendig, zumal das namengebende Bild der Anbetung der Könige in der Österreichischen Galerie Wien heute als Werk des Meisters des Friedrichsaltarales gilt und die kleinen Tafeln gegenüber den drei großen Altartafeln (Weiherburgtafel, Tänzltafel und Marientafel im Germanischen Nationalmuseum), die sicher für Tirol geschaffen wurden, geringere Bedeutung haben. Diese drei großen Tafelbilder sind eindeutig das Werk eines Meisters und gehören der kurzen Zeitspanne von nicht ganz zehn Jahren an. Sie allein sind Gegenstand der vorliegenden Studie.

Als frühestes dieser größeren Werke gilt die bisher um 1500 datierte *Weiherburgtafel* mit den vor einer Landschaft stehenden heiligen Anna selbdritt, Maria mit Kind und Christophorus mit Christkind¹³. Eigenartig ist die Zusammenstellung der Heiligen, die alle das Christkind tragen, während Maria sowohl als Mittelfigur als auch als Mädchen zu Füßen der heiligen Anna vorkommt. Über der mittleren Marienfigur halten zwei Engel die Krone. Merkwürdig ist auch die nach rechts abgewendete Gestalt des heiligen Christoph, der dadurch das Gleichgewicht der drei Figuren stört. Das Christkind in der Hand der Mutter Anna hält einen Stieglitz, das Symbol Christi. Dieser Stieglitz tritt auch an der Tänzltafel und an der Marienkrönung in Nürnberg auf und ist fast als ein Merkmal des Habsburgermeisters anzusprechen¹⁴ (Abb. 1–4).

Die heilige Anna hat die Gestalt einer würdigen Matrone, mit der in leuchtendem Weiß gehaltenen Haube der verheirateten Frau. Maria tritt zu Füßen Annas als in burgundischer Tracht gekleidetes Mädchen auf, das in seinem modischen Kopfschmuck (Perlenkranz mit Agraffe) und dem Granatapfelmuster seines Oberkleides wie ein Stifterfigürchen wirkt. Typisch für den Maler sind die Falten am langen Hals, die knolligen, manchmal spitzen Nasen, die mit feinen Pinselstrichen ge-

¹³ Gotik in Tirol Nr. 208; J. Ringler, Katalog der Gemälde des Ferdinandeums, Inv.-Nr. 1054; W. Hugelshofer, a.a.O.; J. Ringler, zum Werk des Meisters der Tänzlischen Anna, a.a.O.; O. Trapp, Die Restaurierung von Nordtiroler Burgkapellen, Schlerschriften 139, Innsbruck 1955, S. 178–180.

¹⁴ H. Röttgen, Ein barockes Bild von Vergänglichkeit und Hoffnung, Das Münster, München 1962, S. 48.



Abb. 1: Habsburgermeister, Weiherburgtafel (Tiroler Landesmuseum), um 1501

setzten gewellten Haare und die eigenartig gezwungene Haltung der langen Finger. Die Hauptfigur der stehenden Maria mit dem Kind in der Mitte ist die anmutigste Frauengestalt des Meisters. An ihr wird die nach rechts ausgebogene gotische Haltung des Körpers, die Verkürzung des Oberkörpers und die reiche, aber etwas steife Faltengebung besonders sichtbar. Sie trägt einen Perlenkranz mit einer Schmuckagraffe (Pelikan) im lockeren, von Lichtern aufgehellten Haar. Hier ist die für den Meister typische Gesichtsbildung klar ausgeprägt: die hohe Stirn, der volle Mund, die lange, unten knollige Nase, die halbgeöffneten Augen und die langen Ohren mit der tiefen Muschel.

Der heilige Christophorus, gerade im Begriff ins Wasser zu steigen, blickt schräg ins Bild. Er ist gebeugt durch die Last des Kindes, stützt sich auf den Stock und hat den Mantel hochgeschürzt. Er trägt wie die Marienfigur ein gemustertes



Abb. 2: Habsburgermeister: Maria und Christof von der Weilherburg, um 1501 (Tiroler Landesmuseum)





Abb. 4: Hl. Anna von der Weiherburgtafel, um 1501 (Tiroler Landesmuseum)

Brokatkleid und das modische Messer. Sein Haar, durch ein turbanartiges Tuch zusammengehalten, erscheint wie das der Frauen „onduliert“. Das nackte Bein zeigt außer dem scharf gezeichneten Schienbein keine Modellierung.

Während die heilige Anna die Patronin der Weiherburgkapelle ist, wird man im heiligen Christoph vermutlich den Patron des Stifters der Altartafel sehen dürfen. Die *Weiherburg* am steilen Nordhang von Innsbruck war seit 1486 Besitz des Kanzlers des Regimenter (der Regierung) in Innsbruck, Oswalds von Hausen. Als er 1501 starb, übernahmen seine beiden Söhne Karl und Christof den Ansitz. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Christof von Hausen den Altar bestellt und gestiftet hat. Danach wäre er um 1501 zu datieren¹⁵.

Die drei „Christkinder“ sind wie alle Kinder des Meisters nicht schön: dem fülligen Bauch und dem großen Kopf widersprechen die mageren Ärmchen und gekreuzten Beinchen. Das Gesicht erscheint ernst und alt für ein Kind. Der bau-schende Mantel des Kindes am Nacken des heiligen Christof gibt ein in der Ruhe dieses Bildes ungewohntes Bewegungsmotiv. Der Boden zu Füßen der drei Figuren ist eigenartig ungotisch mit Steinen, naturgetreu gemalten Pflanzen, Erdbeeren, Eidechsen usw. besetzt und ohne das Vorbild niederländischer und niederrheinischer Bilder nicht denkbar. Die Vorliebe für diesen pflanzlichen Naturalismus zeigen auch die das gotische Maßwerk ersetzenden Ranken mit Blättern (Feigen) an den Bildrändern links und rechts. Der Hintergrund zeigt eine Phantasielandschaft: links auf einem Felshügel eine Burgruine mit Laub- und Nadelwald, in der Mitte eine Seelandschaft mit einer Stadt und in der Ferne des Hintergrundes aufsteigende Berge, und rechts eine hochaufragende Felskanzel.

Die Landschaft ist mit ihrer Weite und dem Einsinken in der Mitte typisch niederländisch, ganz im Gegensatz zu den hochgebauten Landschaften der Tiroler Maler, die auch der einzelnen Pflanze nie eine so naturalistische Genauigkeit gewidmet haben. Wenn es auch für die Weiherburgtafel kein direktes niederländisches Vorbild gibt, so sind genügend Vergleichsbeispiele im Detail vorhanden. Vor allem bringt der Meister der Lucienlegende im Bild der Madonna mit weiblichen Heiligen in Detroit und einem anderen Madonnenbild eine ähnliche Blätterlaube, gleiche Haarbildung und ein ebenso wenig proportioniertes Kind¹⁶. Jan Provost zeigt im heiligen Christof des Eskorial einen der Weiherburgtafel ähnlich gestalteten Heiligen¹⁷. Dirk Bouts und Patinir haben die gleichen, von Felskulissen eingefassten, in der Mitte eingesunkenen Landschaften. Bouts hat einen verwandten Madonnentyp, von Rogier van der Weyden kommt der durchsichtige Schleier¹⁸. Hugo van der Goes hat die naturalistisch liebevoll behandelten Blumen, Gräser

¹⁵ E. Stockhammer, Die Ansitze in Innsbruck, Schlernschriften 202, Innsbruck 1961, S. 99.

¹⁶ M. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Band VI, Tafel LXIV, LV.

¹⁷ M. Friedländer, a. a. O., Band IX, Tafel C.

¹⁸ M. Friedländer, a. a. O., Band II, Tafel XXXI.

und Blätter, die lyrischen, mit Schmuck versehenen Madonnen und die mageren Kinder. Die schwebenden Engel mit der Krone sind Allgemeingut der niederländischen Kunst um 1480.

Das Niederländische in der Kunst des Habsburgermeisters geht bis in Details, während der italienische Einfluß mehr auf die Komposition beschränkt ist. Otto v. Lutterotti vermerkt dazu (bei Behandlung der kleinen Madonnenbilder), daß der Meister in Venedig auf die niederländische Kunst hingewiesen wurde, die ja damals auf die italienische einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte (Antonello da Messina). Wahrscheinlich hat aber der Habsburgermeister die italienischen Einflüsse auf dem Umweg über die Niederlande erhalten, denn die italienischen Elemente seiner Kunst waren in den Niederlanden schon längst selbstverständlich.

Als nächstes Bild soll hier die *tänzliche Anna selbdritt* eingesetzt werden¹⁹. Wenn sie auch manchmal nicht als eigenhändiges Werk des Habsburgermeisters bezeichnet wurde, so kann man ihre gegenüber der Weiherburgtafel nur scheinbar geringerer Qualität und größere Härte nicht zum Anlaß nehmen, sie dem Meister abzusprechen. Sie hat den großen Vorteil, daß sie das einzige genau datierbare Werk des Habsburgermeisters darstellt. Sie stammt aus der Pfarrkirche in Landeck. Roschmann beschreibt sie 1738: „Darneben lninger handt ein schönes Altarblättl von Albrecht Dürer schuel mit dem Tänzlichen wappen²⁰.“ Der Kurat Franz Georg Lechleitner nennt sie in seiner Pfarrchronik 1756 ausdrücklich den Annenaltar²¹. Die Tafel kam nach 1887 als Geschenk der Gemeinden des Gerichtsbezirkes Landeck in das Tiroler Landesmuseum. Sie hatte sich zuletzt in der Gerburg in Landeck befunden, für die sie aber sicher nicht geschaffen worden war. Die wichtigste Nachricht enthält die Kirchenrechnung der Liebfrauen-(Pfarr-)kirche von Landeck vom Jahre 1504: „Item so hab ich geben denn maler und Tenczlins knecht als sy die tavel prachten zu tringkgelt zwei Gulden²².“ Die Annentafel wurde also 1504 gemalt (Abb. 5, 6).

Die Tänzl, die erst 1502 den auf der Tafel aufscheinenden Leoparden als Besserung ihres Wappens erhalten hatten, waren ein Innsbrucker Bürgergeschlecht, das durch seine Beteiligung am Schwazer Bergbau reich geworden war und in Imst und bei Landeck (Schloß Berneck bei Landeck vertauschten sie 1498 gegen Schloß Tratzberg bei Schwaz) Besitzungen hatte²³. Der Stifter Veitjakob Tänzl († 1530) hatte

¹⁹ J. Ringler, Katalog der Gemälde Sammlung, Inv.-Nr. 92; J. Ringler, Zum Werk des Meisters der Tänzlichen Anna, a. a. O.; W. Hugelshofer, a. a. O.

²⁰ A. Roschmann, Itinera per Tyrolim, Band V, Tiroler Landesmuseum, Dip. 1167, f. 31 a; E. Egg, Eine Kunstreise durch Tirol vor 200 Jahren, Tiroler Heimatblätter 1957, S. 92.

²¹ Aufzeichnungen des Kuraten Franz Georg Lechleitner, Pfarrhof Landeck.

²² Kirchenbauraitung der Liebfrauenkirche Landeck 1504, Pfarrarchiv Landeck.

²³ E. Egg, Aufstieg, Glanz und Ende des Gewerkengeschlechtes der Tänzl, Schlernschriften 77, Innsbruck 1951, S. 31–52; J. Ringler, Zum Werk des Meisters der Tänzlichen Anna, a. a. O.; Sigward Graf Enzenberg (Schloß Tratzberg, Schlernschriften 183, Innsbruck 1958, S. 49) nimmt an, daß es sich bei den drei Kindern um die Neffen und Nichten des

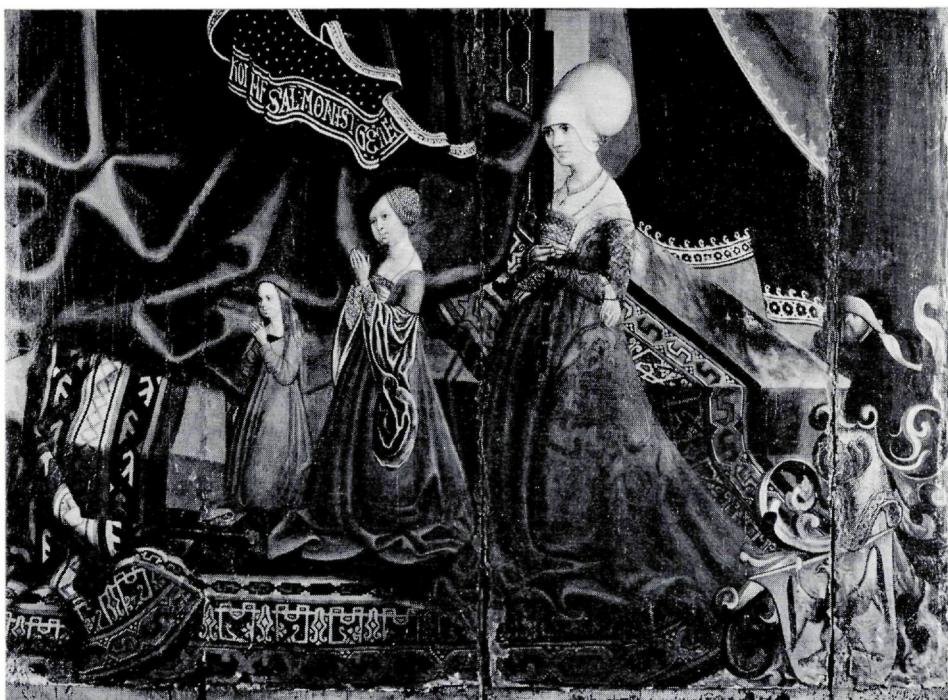


Abb. 6: Habsburgermeister, Anna Tänzl vom Annenaltar aus Landeck, 1504 (Tiroler Landesmuseum)

sehr viel für Kunst und kirchliche Stiftungen übrig und zählte als Rat, Geldgeber und Jagdfreund Kaiser Maximilians I. zu den Großen des Landes. Der Kaiser hatte die Familie 1502 mit dem Prädikat „von Tratzberg“ in den Adelsstand erhoben. Veitjakob besaß in Innsbruck ein großes Haus (das heutige alte Regierungsgebäude, dessen schöne Hauskapelle erst vor wenigen Jahren wiederhergestellt wurde²⁴). Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß er die Annatafel bei einem Innsbrucker oder Schwazer Meister bestellt hat.

Die Mutter Anna der Tänzltafel sitzt gleich einer Königin auf einem gotischen Thronsessel, hinter dem ein Baldachin aus gemustertem Goldbrokat gespannt ist. Ihre Füße ruhen auf einem anatolischen Teppich (Holbeinteppich), der über die Stufen hinabfällt, so daß auch die Stifterfamilie auf ihm knien kann. Anna hat

Stifters handelt, da Veitjakob Tänzl keine Kinder hatte. Aus den Genealogien der Tänzl geht aber nur hervor, daß Veitjakob beim Tod 1530 keine lebenden Erben hinterließ. Er kann aber durchaus, im jugendlichen Alter verstorбene, Kinder gehabt haben. Die vom Verfasser für das Bild vorgeschlagene Datierung um 1525 ist schon deshalb nicht angängig, da damals seine Neffen und Nichten dem Kindesalter längst entwachsen waren, da sie um 1500/05 geboren waren (Antonie Freifrau von Tänzl, Hausgeschichte der Freiherrn Tänzl von Tratzberg, München 1952; Manuskript). Auch J. R i n g l e r lehnt die Spätdatierung mit Recht ab.

²⁴ J. F e l m a y e r, Das alte Regierungsgebäude in Innsbruck, Tiroler Heimatblätter 1951, S. 1.

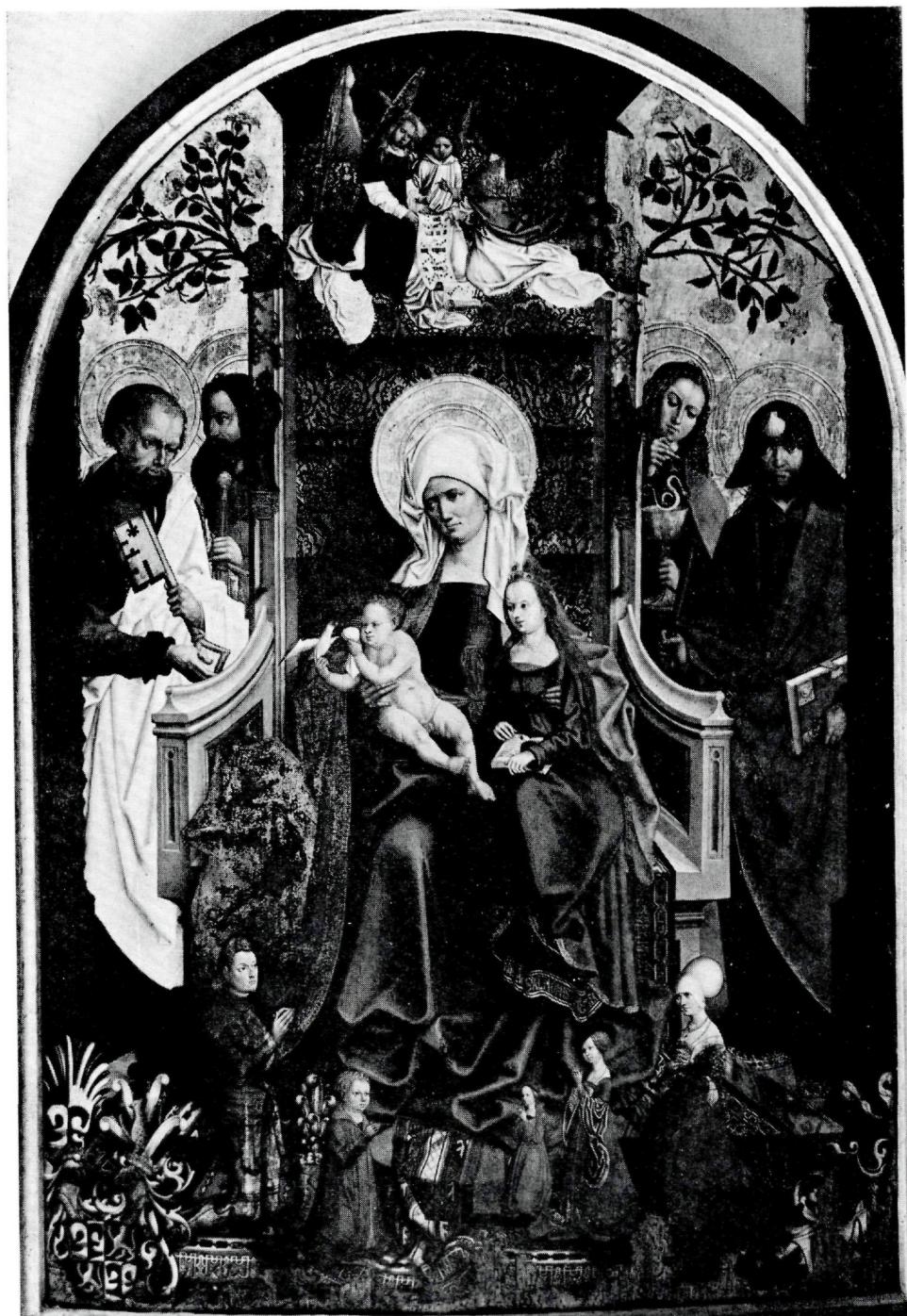


Abb. 5: Habsburgermeister, Annenaltar aus Landeck, 1504 (Tiroler Landesmuseum)

den Jesusknaben und das Mädchen Maria auf ihren Knien. Das Jesuskind gleicht dem der Weiherburgtafel und spielt mit einem Stieglitz. Maria trägt ein modisches Kleid und eine Krone, die aus kreisförmigen Scheiben besteht. Sie hat eine auffällig spitze Nase. Anna trägt die gefaltete weiße Haube, ihre strengen, matronenhaften Züge gleichen denen der Anna auf der Weiherburgtafel. Auch die Falten des Kleides haben die Schärfe der Falten der Weiherburgtafel. Das Kolorit ist düsterer, aber der gleichen Palette entstammend. Über dem Haupt Annas schwaben drei singende Engel. Die Lehne des Thrones zeigt als gotische Reminiszenzen zwei Figürchen unter Tabernakeln und Andeutungen von Maßwerk. An den Enden der Rückenlehne entspringen Äste eines Rosenstrauches, ähnlich wie die Feigenblätter der Weiherburgtafel, die als vegetabilischer Ersatz des gotischen Rankenwerks für den Habsburgermeister typisch sind.

Die Nimben der Heiligen sind teils tellerförmig, teils als Strahlen zart angedeutet wie bei den Heiligen der Weiherburgtafel. Zu Seiten des Thrones stehen links Petrus und Paulus, rechts Jakobus der Ältere und Johannes Evangelist. Ihnen steht kein großer Raum zur Verfügung, da sie zwischen dem Thron und die flankierenden Säulen des Bildrandes eingezwängt sind. Ihre ernsten Gesichter mit den großen Augen, die gespreizten Finger und die feine Behandlung der Haare weisen auf ähnliche Kennzeichen an der Weiherburgtafel. Die Figuren haben untereinander keine Beziehungen und sind in ihrem ruhigen Stehen ganz untirolisch. Zu Füßen des Thrones knien die Stifter. Links mit dem Wappen der Tänzl und in Harnisch und Goldhaube Veitjakob Tänzl mit einem Sohn, rechts die Gattin Anna mit dem Wappen der Rindschait und zwei Töchtern. Die weiblichen Figuren zeigen starke Verwandtschaft mit der modisch gekleideten Mädchenfigur (Maria) der Weiherburgtafel. Der Teppich mit seinem orientalischen Holbeinmuster ist ein typisches Beispiel des niederländischen Einflusses, denn dort waren diese Teppiche schon früh in Bildern dargestellt worden. Die Tänzl besaßen auch selber solche Teppiche²⁵. Der Thronhimmel aus gemustertem Golddamast ist in der niederländischen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Allgemeingut, so beim Meister der Lucienlegende und bei Hans Memling²⁶. Ein Altar Gerard Davids²⁷, der auch die Anna selbdritt darstellt, hat den gleichen Thron mit Damasthintergrund und Teppich. So bietet die Tänzlige Anna selbdritt als einziges fest datiertes Werk des Habsburgermeisters wichtige Anhaltspunkte.

Das städtische Museum in Bozen besitzt seit einigen Jahren ein Tafelbild der *Anna selbdritt*, das N. Rasko als Werk eines Bozner Malers um 1500 zuerst publiziert hat und das dann von J. Ringler dem Habsburgermeister zugeschrieben wurde, weil es mit der Tänztafel auffallende Verwandtschaft zeigt (Abbildung Nr. 7). Die Ähnlichkeit der Details ist so auffallend, daß sich eine nähere Beschrei-

²⁵ E. Egger, Bildteppiche in Tirol, Tiroler Heimatblätter 1964, Heft 4/6, S. 1.

²⁶ M. Friedländer, a. a. O., Band VI, Tafel LXXVI.

²⁷ M. Friedländer, a. a. O., Band VI, Tafel LXVI, XXXV, XI.



Abb. 7: Habsburgermeister, Anna selbdritt, um 1500 (Städtisches Museum Bozen)

bung erübrig. Die Tafel stellt die Mutter Anna auf einem Thron sitzend dar, der völlig gleich gestaltet ist wie der der Tänztafel. Maria als Jungfrau sitzt mit dem Jesuskind am Schoß ihr zu Füßen, ein orientalischer Teppich ist über den Boden gebreitet. Beiderseits des Thrones stehen die Heiligen Joachim und Josef, deren bärtige, verkniffene, todernste Gesichter denen der heiligen Jakobus und Paulus

der Tänzltafel gleichen. Rosenblüten von gleicher Gestaltung wie an der Tänzltafel sind am Boden verstreut. Die ernst-gelangweilte Haltung der Figuren, die harten Gewandfalten, die strenge Komposition und das düstere Kolorit sind typisch für den Habsburgermeister. Die Datierung wird zufolge stärkerer spätgotischer Erinnerungen etwas früher, also um 1500, anzusetzen sein. Damit wäre die Bozner Tafel unter den Altarwerken des Habsburgermeisters vielleicht die früheste bekannte Arbeit²⁸.

In dieser Tafel zeigen sich eindeutig Einflüsse der Kunst Hans Holbeins des Älteren (1460/65–1524) von Augsburg, der seit 1490 mit Altaraufträgen beschäftigt war und 1494 dauernd in Augsburg ansässig wurde. Von den früheren Werken Holbeins führen zahlreiche Wege zum Habsburgermeister: die Anna selbdritt der Sammlung Heinz Kisters zeigt den Thron und die verstreuten Rosen des Bozner Bildes, die Gossenbrotmadonna (1499) im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg bringt den Teppich der Tänzlischen Anna, eine alte Kopie (um 1500) der Kunstsammlungen Basel mit der Gruppe Anna selbdritt, Joachim und Josef nähert sich auch in den Kopftypen am stärksten der Bozner Tafel. Die dumpfen Farben stehen dem Habsburgermeister nahe. Es darf wohl als sicher gelten, daß der Habsburgermeister im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine Zeitlang bei Holbein in Augsburg war und daß dieser Einfluß bei allen großen Tafelbildern, mit Ausnahme der Weiherburgtafel, zu spüren ist. Die deutlichen niederländischen Einflüsse kann der Habsburgermeister aber nicht allein von Holbein haben, sie setzen ein direktes niederländisches Erlebnis voraus.

Als viertes Hauptwerk des Habsburgermeisters schließt sich die „Marienkrönung“ in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Abbildungen 8 und 9) an²⁹. Sie ist eigentlich keine Krönung, sondern ein Andachtsbild der thronenden Madonna, ganz ähnlich der Anna selbdritt der Tänzl. Das Bild zeigt die völlige Eingliederung des Habsburgermeisters in die maximilianische Kunst. Das leider in den Farben

²⁸ N. R亚洲, Una tavola gotica finora ignorata nel Museo Civico di Bolzano, Cultura Atesina 1956, S. 156, Tafel LXIV; J. Ringler, Zum Werk des Meisters der Tänzlischen Anna, a. a. O.; Katalog Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965, Nr. 1, 27, 41. Die Häufigkeit des Auftretens der Anna selbdritt in den Bildern des Habsburgermeisters geht auf die um 1480 plötzlich einsetzende Verehrung der heiligen Anna als „gute Witwe“ in den Bergbauländern Sachsen und Tirol zurück. Die heilige Anna bildet auch den Mittelpunkt in den Darstellungen der heiligen Sippe, da sie nach der Tradition dreimal verheiratet war und drei Töchter mit dem Namen Maria hatte. Eine Chronik von 1508 berichtet, daß die Verehrung der heiligen Anna, die man zuvor wenig beachtet hatte, damals sogar die Verehrung Mariens als Mutter Christi und aller anderen Heiligen überschattete, so daß in Deutschland jeder rief: „Hilf mir, heilige Anna selbdritt!“ In allen Straßen, in Dörfern und Städten entstanden Bilder, Altäre, Bruderschaften, Kapellen und Kirchen der heiligen Anna. In Sachsen wurde sogar eine neugegründete Bergwerksstadt, Annaberg, auf ihren Namen getauft (A. Chastel - R. Klein, Die Welt des Humanismus, München, 1963, S. 105).

²⁹ Gotik in Tirol Nr. 209; O. v. Lutterotti, a. a. O., S. 162; W. Hugelshofer, a. a. O.



Abb. 8: Habsburgermeister, Altartafel aus Prösels, um 1507 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)



Abb. 9: Habsburgermeister, Stifterin von der Altartafel aus Prösels, um 1507
(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)

schlecht erhaltene Werk zeigt die sitzende Maria mit dem Kinde. Sie wird von zwei Engeln in Levitenröcken flankiert. Der linke hält ihren Mantel hoch, der rechte bietet dem verlangenden Christkind eine Blüte und den Stieglitz dar. Über dem Haupte Mariens halten zwei Engel die Krone, zuoberst der im dreieckigen Giebel schließenden Tafel sitzt in den Wolken segnend Gottvater.

Zu Füßen des Thrones kniet wieder die Stifterfamilie. Links im maximilianischen Harnisch mit rotsamtem Faltenrock Leonhard von Völs mit zwei Söhnen, rechts zwei Frauen, eine mit geschlossener Haube, die andere mit kekem Barett. Die Frauen zeigen in Haltung und modischer Kleidung eindeutig Verwandtschaft mit dem Mädchen Maria der Weiherburgtafel und den Stifterinnen der Tänzlichen Anna. Zur Seite der Frauen wächst ein Strauß fein gemalter Lilien in die Höhe, zur Seite des Stifters steht das in den Harnisch gehüllte Leibpferd und hält ein Sohn die Fahne der Familie Völs, das rote Kreuz im schwarz-weiß-schwarzen Feld. Die Stifterfamilie hat keinen Kontakt mit der thronenden Madonna und führt noch mehr als bei der tänzlichen Anna ein Leben für sich. Sie zeigt in Auffassung und Malweise eindeutig den auf das weltlich-ritterliche Ideal ausgerichteten Typus des maximilianischen Kunstkreises, der in Innsbruck eines seiner wichtigsten Zentren hatte. Der Stifter ist sicher Leonhard von Völs-Colonna (1458 bis 1530)³⁰. Er war seit 1498 Landeshauptmann an der Etsch, 1490 bis 1501 Salzmaier in Hall und hatte in Schwaz Anteile am Silberbergbau. Sowohl das Salzmaieramt als auch die durch seine Landeshauptmannswürde bestimmte Teilnahme an der Regierung in Innsbruck ermöglichten einen Auftrag an einen um Innsbruck ansässigen Maler.

Karl Atz berichtet 1905, daß in der Kapelle der Burg Prösels in Völs sich bis 1845 an Stelle des jetzigen Hochaltares eine Tafel (166 × 117 cm) befand, die in der oberen Hälfte die Schutzheilige der Kapelle auf Goldgrund und unten die Stifter Leonhard von Völs und die Gattinnen Regina von Thun und Katharina von Firmian darstellte³¹. Mit Ausnahme der Verwechslung der heiligen Anna mit Maria (die Tafel befand sich 1905 schon 60 Jahre nicht mehr in der Kapelle) stimmen die Angaben mit unserer Tafel überein, sogar die Maße sind richtig angegeben, wenn man bedenkt, daß die Tafel damals sicher einen Rahmen besaß, so daß ihre Außenmaße größer erschienen. Prösels war der Hauptsitz der Freiherrn von Völs. Die dargestellten Frauen sind daher die erste Gattin Regina von Thun († vor 1498) und die zweite Gattin Katharina von Firmian. Da sie 1507 starb, ist die Tafel um 1507 anzusetzen, jedenfalls vor der dritten Ehe mit Ursula von Montfort. Neben Leonhard von Völs sind seine beiden einzigen Söhne, Christof und Melchior, dargestellt, die von einer der beiden ersten Gattinnen stammten, aber jung gestorben sind.

³⁰ A. Sparber, Aus der Geschichte der Völser Pfarrgemeinde, Der Schlern 1930; Der Geschichtsfreund 1867, S. 218–248; Dip. 1226 Tiroler Landesmuseum.

³¹ K. Atz, Der deutsche Anteil der Diözese Trient, Band III, Bozen 1905, S. 275.

Die „Marienkrönung“ von Völs zeigt einen Endpunkt in der Entwicklung des Habsburgermeisters, eine weitgehende Befreiung von den spätgotischen niederländischen Einflüssen seiner früheren Jahre. Von diesem Endpunkt aus konnte es nur einen Weg in die Renaissance augsburgisch-süddeutscher Prägung geben, wie ihn im Innsbrucker Raum die Puttenkonsolen des Baumeister-Bildhauers Gregor Türing in der Kapelle der landesfürstlichen Burg Hasegg in Hall (1517)³² und der Annenberger Altar des Malers Sebastian Schell (1517) ausweisen.

Zusammenfassend soll das Werk des Habsburgermeisters charakterisiert werden. Im Gegensatz zu der durch Michael Pacher für die tirolische Kunst typisch gewordenen Bewegungstendenz, der eckigen knorrigen Haltung, der kraftvollen Farbigkeit, der Individualisierung der Gestalten und der Durchdringung des Raumes trägt die Kunst des Habsburgermeisters eine ganz andere Welt vor. Seine Komposition geht vom Repräsentationsbild südlicher und vor allem niederländischer Prägung aus. Er begnügt sich mit wenigen Typen und meidet selbst bei den Stiftern eine allzu kräftige Charakterisierung im Sinne des Porträts. Die Figuren stehen ruhig, gelassen, ernst, aber auch ohne innere Erregung. Im Detail sind der lange Hals mit den Querfalten, die lange Nase, die Ohren mit den tiefen Muscheln, die langen, etwas verkrampten Finger, die halbgeschlossenen, aber doch voll blickenden Augen, der volle Mund, die hohe Stirn und die sorgfältig behandelten Haare typisch. Die Kinder sind unschön, mit schwabbeligem Bauch, dünnen Armen und gekreuzten Beinen, großem Kopf und nicht selten bösartigem Ausdruck. Der Maler hat eine aus den Niederlanden kommende Vorliebe für gemusterte Goldbrokate und Teppiche. Auch die naturalistische Gestaltung der einzelnen Pflanzen und des weiten Hintergrundes weisen auf die Niederlande. Die Farbgebung des Meisters ist völlig untirolisch, der reichen Farbskala Michael Pachers entgegengesetzt. Seine Hauptfarben Blau und Dunkelrot sind tonig und dumpf. Dazu tritt das reichlich verwendete Gold der gemusterten Brokate und ein starkes Weiß, eine kultivierte, der niederländischen Kunst verwandte Malweise. Ganz im Gegensatz dazu sind die Gesichter, Haare und Kleinodien mit zeichnerischer Akribie gestaltet, wobei die besondere Vorliebe des Pinsels den Stifterfiguren gilt, die eine diesseitige Welt zu Füßen der repräsentativen Heiligen ausbreiten. Der einzige Tiroler Künstler, der in den Jahren 1500 bis 1510 ähnliche Tendenzen zeigt, ist Marx Reichlich. Auch er liebt die statuarische Ruhe, den Naturalismus des Hintergrundes, die satten Farben und den köstlichen Reiz der Stifterfiguren. Aber Reichlich kommt aus der Welt Michael Pachers und der oberitalienischen Kunst und ist in Farbe und Aussage von tiefer Innerlichkeit und Kraft. Die Technik des Habsburgermeisters erweist sich in der Ölmalerei mit wenig Temperalasuren als typisch niederländisch. Den Habsburgermeister hat Hugelshofer treffend charakterisiert als eine nicht sehr starke und originelle Erscheinung, als geschmackvollen

³² V. Oberhammer, Die St.-Georgs-Kapelle in der Burg Hasegg in Hall, Tiroler Heimatblätter 1934, S. 108.

Schönheitssucher, glänzenden Koloristen, feinfühligen Dekorateur — als den Mittelsmann zwischen der niederländischen und der tirolischen Malerei. Er war einer jener kühlen Stilisten, die ein Leben lang vom Vorbild der ausgewogenen und geordneten spätniederländischen Kunst zehrten und an der erregenden Welt der süddeutschen Spätgotik keinen Anteil nahmen.

Die Tafel des Leonhard von Völs ist das letzte Werk, das wir dem Habsburgermeister mit Sicherheit zuschreiben können. Vom Standpunkt des Stiles dieser Tafel aus gibt es nur die Möglichkeit, seine Abwanderung oder seinen Tod anzunehmen. Nach seinen adeligen Auftraggebern ist mit Sicherheit das mittlere Inntal als sein Wohnsitz anzunehmen. Weder in den landesfürstlichen Raitbüchern noch in den Urkunden und Akten der Stadt Innsbruck kommt ein Maler vor, dessen Name sich für die Zeit von 1500 bis 1510 eindeutig mit dem Habsburgermeister verbinden ließe³³. Von den Malern dieser Zeit standen Martin Enzelsberger (bis 1496 Hofmaler Erzherzog Sigmunds, dann bürgerlicher Maler in Innsbruck, † 1543) und Jörg Kölderer (seit 1498 Hofmaler König Maximilians I., † 1540) im Dienst des Landesfürsten. Kölderers Stil ist aus einer Reihe von Werken einigermaßen bekannt, Enzelsberger, der seit 1490 in Innsbruck genannt wird, schied vermutlich aus dem Hofdienst aus, weil er den modernen Ideen Maximilians I. zuwenig nahestand. Er ist kaum mit dem Habsburgermeister identisch. Auch der 1481 bis 1501 erwähnte ehemalige Hofmaler Erzherzog Sigmunds, Ludwig Konraiter, kommt nicht mehr in Betracht.

Die bürgerlichen Maler Kaspar Wirt (1504 als Büchsenschütze beim Kampf vor Kufstein), Silvester Hinterhofer (1507/27 ebenfalls Büchsenschütze), Silvester Steger (1507/35), Bernhard (1507), Jakob Enzelsberger (1486–1514) und Marx Danauer (1482/1510) waren sicher zuwenig bedeutend, als daß sie mit den qualitätsvollen Tafelbildern des Habsburgermeisters in Verbindung gebracht werden könnten. Über Sebastian Schell (1500/54), von dem wir eine Reihe von Gemälden kennen, wird später noch zu sprechen sein. Er ist aber nicht der Habsburgermeister. Damit ist die Zahl der Innsbrucker Maler der Zeit von 1500 bis 1510 erschöpft. Die gute Urkundenlage läßt es als ausgeschlossen erscheinen, daß ein Maler, der fast ein Jahrzehnt in seinen Werken faßbar ist, nicht in den Akten genannt wäre.

Es bleibt noch übrig, über einen Maler zu sprechen, der im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeitweise in Innsbruck tätig war. Es ist *Nikolaus Reiser von Schwaz*. Er ist in den Urkunden in den Jahren 1498 bis 1512 genannt, also gerade in der Epoche des Habsburgermeisters. Die Archivnotizen bezeugen deutlich, daß er ein bedeutender Meister und kein lokaler Anstreicher war. Die Baumeisterrechnungen der *Pfarrkirche in Schwaz* (Pfarrarchiv Schwaz) melden von ihm:

³³ E. Eg g, Die Innsbrucker Malerei zwischen Hof und Bürgerschaft, Tiroler Heimatblätter 1956, S. 41.

- 1502 Mayster Nicklaus maler auf ain raytung 26 Pfund 8 Kreuzer. Maister Nicklausen maler für die Kirchenfahne 36 Pfund 8 Kreuzer, die Zwelfpoten (Apostelzeichen) und zwei Kreuze über der Kirchtür 45 Pfund, die Ausbesserung der alten Sonnenuhr am Turm 10 Pfund und für Arbeiten an der neuen Uhr am Westgiebel der Kirche 36 Gulden ein Pfund.
- 1503 Dem Klaus maler für 16 Paar Leuchter rot anzustreichen 1 Pfund 6 Kreuzer, acht Stangen über dem Tabernakel zu vergolden 2 Pfund, vier Laternenstangen schwarz mit goldenen Kreuzen zu verzieren 6 Pfund und für ein schwarzes Tuch mit dem Bild der heiligen Veronika mit dem Schweißtuch Christi als Altarvorhang 6 Pfund.
- 1504 Niklaus maler für den Esel, den Salvator und das heilige Grab 172 Gulden.
- 1505 Klaus maler verkauft für die neue Orgel 11 Zirbenbretter (7 Pfund) und erhält für das Malen und Vergolden der neuen Orgel 400 Gulden, seine Gattin 10 Gulden und die Gesellen 2 Gulden als Trinkgeld.
- 1506 Niklaus Maler erhält für das Vergolden des Gesprenges und der Brüstung der Orgel, für Engelflügel, Zepter und einen Bischofshut zum Weihnachtsspiel und für den Entwurf zu gewirkten Altartüchern (die zum Preis von zirka 200 Gulden in Frankfurt angefertigt werden sollen) 30 Gulden.
- 1508 Klaus maler spendet zur Erneuerung des Liebfrauenbildes auf dem neuen Hochaltar 2 Pfund.
- 1509 Maister Niclas Reyssener maller für das Bemalen der Tür der Totenkapelle und der Gewölberippen und der Schlußsteinschilde in der Sakristei 74 Gulden.

Niklaus Reiser ist auch Mitglied des Bauausschusses der Pfarrkirche, der die künstlerische Ausstattung zu besorgen hat (Niclas Reyser maler; Beschuß von 1506 im Franziskanerarchiv Schwaz, Fach XVII, Faszikel I, Nr. 1).

Auch für die seit 1508 im Bau befindliche *Franziskanerkirche* in Schwaz ist Reiser tätig:

1. Juli 1509 dem Claus maler für ein Kruzifix zur Prozession der Brüder 2 Gulden, für einen Entwurf zum heiligen Franziskus über dem Portal, der in Nürnberg „von messing gossen sol werden“ 4 Gulden.

6. Jänner 1510 Maister Niklasen maler für Bücher aus Frankfurt 5 Gulden (Baumeisterrechnung des Franziskanerklosters im Pfarrarchiv Schwaz 1509/10).

1512 dem Klauss Reiser für Arbeiten im Franziskanerkloster auf Quittung gegeben 70 Gulden (Baumeisterrechnung der Pfarrkirche Schwaz 1512, Pfarrarchiv Schwaz).

Diese Notizen ergeben ein gutes Bild über die Vielseitigkeit des Malers, der zwischen 1500 und 1510 der führende Meister in Schwaz war, wo zu den Kirchenausstattungen nur gute Künstler bei hoher Entlohnung verwendet wurden, weil der Bergbau fast unbegrenzte Mittel freigemacht hatte. Erst ab 1510 tritt als neuer Maler Hans Fuchs an die Stelle Reisers. Er ist vielleicht mit dem späteren Bildnismaler Hans von Schwaz identisch³⁴. Nach 1512 wird Reiser nicht mehr erwähnt, so daß er wohl bald darauf gestorben sein wird.

Auch vom Landesfürsten König Maximilian I. wird Reiser mit Aufträgen bedacht:

1498 März 2, Niclasen Rayser maler zu Schwatz uf die arbait, so er der kgl. maj. malt und macht 10 Gulden auf Abschlag.

1500 Jänner 26, Niclasen Reysser maler zu bezalung der arbait, so er der kgl. maj. gemacht hat 10 Gulden.

1500 Juni 29, der König verlangt, daß ihm „die gemäl von unserm, auch unser vordern gemahel (Maria von Burgund) und ander angesicht“, die der Maler in Schwaz in Händen habe, geschickt werden. Diesen Befehl urgiert der König am

3. und 8. Juli 1500, bis ihm die Bilder endlich geschickt werden³⁵. Am 5. November 1507 beruft die Finanzkammer den Maler Claus Reyser und den Tischler Hans Reiter zu Schwaz wegen eines Gutachtens nach Innsbruck³⁶.

Der Porträtauftrag Maximilians für sein und seiner ersten Gemahlin Bildnis (1498/1500) wurde von der Forschung bisher immer auf Hans Maler von Schwaz bezogen, ohne den zeitlichen Zusammenhang mit den Zahlungsraten an Nikolaus Reiser zu beachten. Man wird daher das Bildnis der Maria von Burgund im Kunsthistorischen Museum Wien (78×46 cm auf Holz), das nicht in das Werk des von Bernhard Strigel beeinflußten Malers Hans von Schwaz paßt, mit mehr Wahrscheinlichkeit Niklas Reiser zuschreiben dürfen³⁷. Ein Vergleich mit der Weiherburgtafel des Habsburgermeisters (etwa der jugendlichen Maria) zeigt die Verwandtschaft im Umriß der Figuren, in der Vorliebe für Schmuck, durchsichtige Schleier, kostbare Stoffe und den Brokathintergrund (Abb. 10).

Schließlich war Niklas Reiser auch im Metallhandel tätig, was auf seine wirtschaftliche Tüchtigkeit, angeregt durch den Schwazer Bergbau, und auf eine bedeutende Wohlhabenheit schließen läßt. So kaufte er 1511 von der Schwazer Pfarrkirche, die das ihr vom Landesfürsten zugeteilte Erz in einer eigenen Schmelzhütte verarbeitete, unter sechs Posten 413 Mark Silber (eine Mark zu 28 dkg) zum Preis von 4557 Gulden (Baumeisterrechnung der Pfarrkirche Schwaz 1511, f. 162, Pfarrarchiv Schwaz). 1508 erhielt der Schwazer Gewerke Veitjakob Tänzl die Erlaubnis, 800 Zentner Kupfer zollfrei außer Landes zu führen. Davon verkaufte er 60 Zentner an „Maister Niclaß Reyser, maler zu Swatz“, der sie über den Fernpaß nach Schwaben versandte³⁸. Der enge Kontakt mit dem Schwazer Bergherrn Veitjakob Tänzl (dem Auftraggeber der Annatafel des Habsburgermeisters in Landeck 1504) läßt die Möglichkeit der Identität Reisers mit dem Habsburgermeister ahnen. Schließlich war auch der Auftraggeber der Marientafel in Prösels, Leonhard von Völs, am Schwazer Bergbau beteiligt.

Die königlichen Aufträge von 1498/1500 haben Niklas Reiser sicher mit den bedeutenden Vertretern des Adels in Innsbruck bekanntgemacht. Daß Reiser in Innsbruck Aufträge erhielt, ergibt sich nicht zuletzt eindeutig aus der Tatsache, daß er als einziger auswärtiger Künstler 1507 in die neugegründete Innsbrucker Barbarabruderschaft der Künstler aufgenommen wurde, der als eine Art Nobelbruderschaft nicht nur Künstler, sondern auch der König und die Mitglieder der Regierung angehörten. Diese Bevorzugung konnte ein auswärtiger Künstler nur erreichen, wenn er besonderes Ansehen und hohe Gönner hatte. Die Notiz im Bruderschaftsbuch (Tiroler Landesmuseum Innsbruck) lautet:

³⁵ JAK II 621, 623, 624; JAK III 2224, 2259.

³⁶ JAK II 880.

³⁷ H. Mackowitz, a. a. O., S. 16, Abb. 2.

³⁸ Maximiliana XII, 25, Landesregierungsarchiv Innsbruck.



Abb. 10:
Niklas Reiser (?)
Bildnis Maria
von Burgund
1500
(Kunsthistorisches
Museum Wien)

„Niclaus Reyser maler zu Swats und Madalena sein hausfrau verpflicht an sonntag Udalrici anno XV septimo (1507), zahlt 2 Gulden jährlich.“

Da es in Schwaz als einer typischen, schnell emporgewachsenen Bergwerkssiedlung (sie hatte um 1500 schon über 10.000 Einwohner) kaum eingesessene Familien gab, war vermutlich auch Reiser zugewandert. Die Maler Peter (1479–1506) und Mathias (1489/1537) Reiser im schwäbischen Lauingen lassen annehmen, daß Niklaus Reiser von dort stammte³⁹. In Schwaben hatten sich schon früh niederländische Einflüsse durchgesetzt. Das Auftreten Nikolaus Reisers (1498–1512) umfaßt, wie schon erwähnt, genau jenen Zeitraum, in dem die Werke des Habsburgermeisters entstanden sind. Die Auftraggeber des Habsburgermeisters waren Bergunternehmer in Schwaz, er stand mit einem (Veitjakob Tänzl) sogar in geschäftlicher Verbindung. Die königlichen Aufträge haben ihn den adeligen Herren in Innsbruck empfohlen. Mißt man der schwäbischen Herkunft Reisers einige Wahrscheinlichkeit bei, so wäre der Einfluß Holbeins und der niederländische Stil des Habsburgermeisters aus der Verwobenheit der schwäbischen Kunst mit den Niederlanden erklärliech.

Maximilians I. Kunstsinn war bis gegen 1500 den Niederlanden zugewandt. Er hatte 1477 die Erbtochter Maria des burgundischen Zwischenreiches geheiratet. Die Niederlande waren der wichtigste Bestandteil dieses Reiches. Bis 1489 weilte Maximilian fast ohne Unterbrechung in den Niederlanden und lernte dort die Blüte der niederländischen Tafelmalerei aus erster Hand kennen. Damals lebten Hans Memling († 1494), Gerard David († 1523), Quentin Massys († 1530), Jan Gossaert († 1529), Joachim Patinir († 1524) u. a. 1490 wurde Maximilian Landesfürst von Tirol, aber erst 1494 legte er die Vormundschaftsregierung für seinen Sohn über Burgund endgültig zurück. Wohl trat seither die Italienpolitik mehr in den Vordergrund, aber viele Niederländer blieben weiterhin im Hofstaat des Königs. Es sei hier nur an seinen Falkenmeister Friedrich Franz († 1537) erinnert, der als Pfleger des Gerichtes Steinach das Prädikat „von Schneeberg“ annahm und in Tirol seßhaft wurde⁴⁰. Auch Adriaen und Tilman von Brembdt, Zeugmeister und Wappenmeister des Königs, waren sicher Niederländer, ebenso der Jägermeister Jan Hillandt⁴¹.

Niederländische Künstler und Handwerker standen noch nach 1494, als der König häufig in Innsbruck hofhielt, in seinem Dienst und wurden von der tirolischen Finanzkammer besoldet. So die Bogenmacher Collard (bis 1498 in Innsbruck tätig), Ludwig Parceval de Langres (seit 1498 in Schloß Ehrenberg ansässig) und Therion Loquet (1517)⁴² und die Tapissiere Heckin Jan Ferron (1490/1500) und Heinrich

³⁹ H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1934, Band II, S. 81.

⁴⁰ FB 13.377 Nr. 15, Tiroler Landesmuseum (G. Mayrhofen, Genealogien des tirolischen Adels).

⁴¹ W 14.500, S. 468, Tiroler Landesmuseum; Schatzarchiv Repertorium II, Nr. 1177.

⁴² JAK II 1282, 2443, 2445, 2669; JAK I 174, 203; JAK III 2221, 2233, 2246, 2258, 2271, 2267, 2301, 2347.

von Dam (1510)⁴³. 1508 arbeitete ein „niederländischer Vergolder“ vorübergehend in Innsbruck an der Vergoldung von Harnischen⁴⁴. Der Maler Jorig van Delft arbeitete 1500 für Maximilian in Augsburg⁴⁵, der Maler Guilles brachte dem König 1507 etliche Gemälde aus Augsburg nach Innsbruck⁴⁶. Es wäre daher durchaus denkbar, daß ein später in Tirol tätiger Maler in den Jahren zwischen 1480 und 1490 in den Niederlanden als Schüler oder Geselle bei einem der vielen Meister gelernt hätte. Die niederländische Komponente in der Kunst des Habsburgermeisters ließe sich damit ohne Schwierigkeiten erklären.

Wenn in Tirol, das um 1500 noch wenig von der niederländischen Kunst beeinflußt war (höchstens auf dem Umweg über das Werk Michael Pachers), ein Maler mit niederländischer Schulung auftrat, so konnte er der Gunst und Empfehlung Maximilians sicher sein. Daß der Habsburgermeister aber nur ein „gelerner“ und kein geborener Niederländer war, zeigen seine Werke deutlich genug. Tirolisch ist sein Stil aber auch nicht. Ein im damaligen Schwaz tätiger Maler kann mit einiger Wahrscheinlichkeit als Zugewanderter angesehen werden, so daß in Anbetracht seiner auch aus den trockenen Urkunden herausleuchtenden Bedeutung Niklas Reiser als der Habsburgermeister vermutet werden darf. Dieser Vermutung wird durch das Bild Marias von Burgund in Wien (das wahrscheinliche „gemäl von unserm vordern gemahel“ von 1500) ein weiteres Glied angeschlossen. Nicht die Sucht, unbedingt einen Namen für den anonymen Habsburgermeister zu finden, läßt uns diese Kombination mit Reiser verfolgen, sondern die sich von selbst anbietende Frage, daß bei einer so ausgesprochen günstigen Urkundenlage ein bedeutender Maler nicht anonym sein kann. Die erste Erwähnung Reisers 1498 im Zusammenhang mit einem späteren Porträtauftrag König Maximilians ausgegerechnet für das Bildnis seiner ersten niederländischen Gemahlin Maria ließe einen Aufenthalt des Künstlers in den seit 1477 habsburgischen Niederlanden im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts als wahrscheinlich voraussetzen. Die Vorbilder der niederländischen Kunst, die auf den Habsburgermeister Einfluß genommen haben, stammen aus der Zeit zwischen 1480 und 1490, so daß eine Gleichsetzung Niklas Reisers mit dem Habsburgermeister aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus möglich wäre.

II. DER BILDHAUER SEBALD BOCKSDORFER

Im maximilianischen Übergangsstil erlebte der spätgotische Flügelaltar seine letzte Ausprägung und zugleich die Wandlung zum flügellosen Altar der frühen Renaissance. Innsbruck war seit seiner Erhebung zur Landeshauptstadt (um 1420) zwar

⁴³ JAK II 2595.

⁴⁴ JAK II 908.

⁴⁵ JAK III 2318, 2331, 2345.

⁴⁶ JAK II 884.

einer der Mittelpunkte tirolischer Tafelmalerei gewesen, über die Plastik wissen wir aber sehr wenig. Sie dürfte kaum von großem Rang gewesen sein, da immer wieder schwäbische Bildschnitzer und Bildhauersteinmetzen zu Aufträgen gerufen wurden: Hans Glurer von Augsburg 1472 (nicht erhaltener Altar in Seefeld)⁴⁷, Hans Ratold von Augsburg 1475 (Grabmal für Erzherzog Sigmund im Stift Stams)⁴⁸ u. a.

Nachdem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur zwei Bildschnitzer (Meister Gallus 1467; Meister Hans 1466/78) in Innsbruck erwähnt werden, treten uns in maximilianischer Zeit mehrere Meister entgegen⁴⁹.

Der 1507 gegründeten Barbarabruderschaft der Künstler gehören folgende Bildschnitzer (Bildhauer) an⁵⁰:

Lucas Alber, Sebald Bocks dorfer, Lienhard Lang und Christof Geiger. Lienhard Lang (erstmals genannt 1499) ist bald nach 1507 gestorben, Lucas Alber war viel in Bozen tätig (1507 bis 1514) und sagte 1518 die Mitgliedschaft auf, offenbar weil er wegzog⁵¹. Christof Geiger, der Schwiegersohn des Hofwerkmeisters Niklaus Türing, ist uns als Steinbildhauer in einer Reihe von Werken bekannt⁵². Der interessanteste Meister ist *Sebald Bocks dorfer*. Er stammte aus Memmingen, wo sein Bruder, Thomas Bocks dorfer (1477 bis 1512), Maler war⁵³. Am 14. April 1494 hatte Sebald Bocks dorfer in Füssen ein Wappen erhalten: weißer Schild, darin ein swartzter wyder mit seinen hinder sich gepogenen hörnern zum geen geschickt⁵⁴. Er kam um 1490 nach Innsbruck und wurde 1498 als Bürger aufgenommen⁵⁵. Bereits 1495 erhielt „Sebold Pocksdorffer pildschnitzer anstat der erbenn herr Sigmunden unnd der Hannsen freiherrn zu Wolkenstain an einem schilt und

⁴⁷ JAK XX 18.101.

⁴⁸ David Schönherr, Gesammelte Schriften, Band I, Innsbruck 1900, S. 110.

⁴⁹ Cod. 5325, Landesregierungsarchiv Innsbruck.

⁵⁰ Bruderschaftsbuch der Barbarabruderschaft Innsbruck, Tiroler Landesmuseum; A. Sykora, Urkunden und Regesten aus dem Stadtarchiv Innsbruck, Jahrbuch der Zentralkommission Wien 1906, R. 105.

⁵¹ K. Fischaler, Einige Nachrichten über Maler, Bildschnitzer und Baumeister des 16. Jahrhunderts in Bozen, Zeitschrift des Ferdinandeums Innsbruck 1899, S. 279; Alber, der seit 1507 in Bozen ansässig war, ist identisch mit dem gleichnamigen Innsbrucker Bildschnitzer, da auch der Name der Gattin Barbara übereinstimmt. Er wurde in Innsbruck noch vor seiner Abreise nach Bozen Bruderschaftsmitglied und gab diese Mitgliedschaft 1518 knapp vor seinem Tode auf.

⁵² F. L. Manhart, Das Bildnis in der Tiroler Grabplastik, Schlernschriften 187, Innsbruck 1959, S. 50 ff.

⁵³ H. Rott, Beiträge zur Geschichte der oberrheinisch-schwäbischen Glasmalerei, Oberrheinische Kunst, Band II, Freiburg 1926/27, S. 129–131.

⁵⁴ Abschrift in Sammlung Dr. Karl Möser, Tiroler Landesmuseum Innsbruck.

⁵⁵ A. Sykora, a. a. O., R. 67.

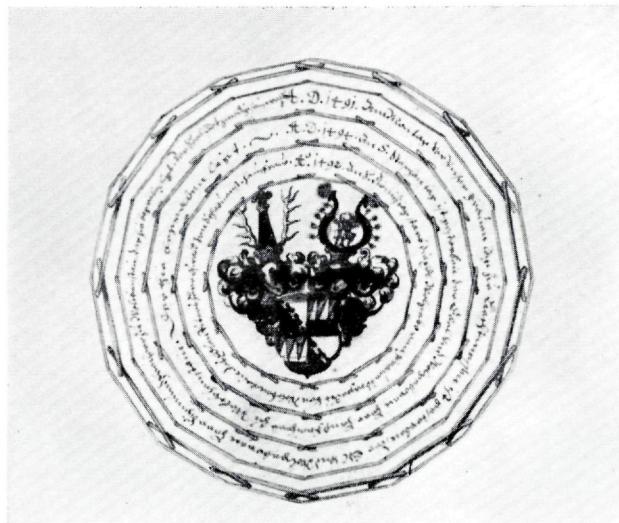


Abb. 11:
Sebald Bocks dorfer,
Totenschild
des Freiherrn von Wolkenstein
in der Pfarrkirche Innsbruck, 1495
(Burglechner, Tiroler Adler)

klainet (Kleinod = Helmzier) der yezbemelten zwayer herren, so man zu irer begrabnus henngt an sambstag nach corporis Christi 20 Gulden und an Mittwoch nach S. Maria Magdalana nochmals 10 Gulden⁵⁶.

Es handelte sich um den Totenschild für Praxedis von Schrofenstein, eine geborene Wolkenstein († 1492), und Hans und Sigmund von Wolkenstein, der in der Innsbrucker Pfarrkirche hing. Er ist nicht mehr im Original erhalten, wohl aber in einer Nachzeichnung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts⁵⁷. Der Schild war aus einer Umrahmung von vieleckigem Stabwerk aufgebaut, hatte im Zentrum das reiche wolkensteinische Wappen und darum herum in drei Streifen die Inschrift: „A° 1492 an dionisi tag starb die edl Wolgeboren Fraue Braxedis von Wolckenstain des edlen Riters Hern Oswald von Schrouenstein hausfrau — AD 1494 an S. Stephans tag ist gestorben der Edl und Wolgeboren Herr Hanss Freiherr zu Wolkhenstain der hie begraben ligt — AD 1491 Am montag vor unser Frauen tag zue Liechtmessen ist gestorben der Edl und Wolgeboren Herr Sigmund Freiherr zu Woldkhnstain, der hie begraben ligt. Der Seel Got genedig sein welle“ (Abb. 11).

Wenig später wurde der schöne Totenschild des Gemahls der Praxedis, des Oswald von Schrofenstein, in der Pfarrkirche Landeck geschnitzt⁵⁸. Er trägt die Umschrift: „Nach XPI geburt 1497 jar am drit tag des monatz januar sta(r)b de edel un streng riter her oswold von schrovenstain d(em)got gna(d).“ Ein elegant ge-

⁵⁶ O. Trapp, Die Denkmale der Schrofenstein in der Pfarrkirche von Landeck, Schlernschriften 134, Innsbruck 1950, S. 49–55.

⁵⁷ M. Burglechner, Tiroler Adler, Band III, Tiroler Landesmuseum (Handschrift) f. 1388.

⁵⁸ O. Trapp, a. a. O.

schnitzter Blattwerkkrans umschließt das Wappen der Schrofensteiner, den steigenden Steinbock. Man wird schon wegen der Verwandtschaft der Besteller Sebald Bocks dorfer auch für den Landecker Totenschild als Schöpfer in Anspruch nehmen können. Dazu treten noch Parallelen zu den Wappengrabsteinen, die die Signatur Bocks dorfers tragen (Gild Valk 1497, Wilhelm von Wilenbach 1504 u. a. im Kreuzgang des Klosters Wilten⁵⁹). Auch der Grabstein Oswalds von Schrofenstein in der Kirche Landeck (1497) ist ein Werk Bocks dorfers.

Am 10. Oktober 1513 quittiert „Sebastian Schäll Maler in Innsbruck 118 Gulden für ain tafell so ich geen Lanndegg in unser frauen kirchen gesetzt und einen schilt so ich in sand Jacobskirchen zu Innsprugg gemacht und gehennjt hab⁶⁰.“ Auftraggeber war der Bischof von Brixen, Christof von Schrofenstein, der Sohn Oswalds von Schrofenstein, deren gleichnamige Stammburg ober Landeck steht. Der Totenschild, vielleicht für Barbara von Schrofenstein, Gattin des Marschalls und Rates Paul von Liechtenstein (gestorben am 16. Juli 1513), ist nicht erhalten. Der Altar in der Pfarrkirche Landeck ist mit Sicherheit mit dem dort erhaltenen *Schrofensteinaltar* identisch (Abb. 12–15), da dieser eine eindeutige Privatstiftung des Bischofs in Erinnerung an seine Eltern Oswald von Schrofenstein († 1497) und Praxedis von Wolkenstein († 1492) darstellt⁶¹. Dieser Altar wurde 1761 anlässlich der Innenrenovierung an die Südmauer des Langhauses versetzt, während er vorher quer zur Kirche stand (wohl am westlichsten Freipfeiler des Langhauses) „zu den Schroffensteiner Begräbnissen hinschauend⁶².“ 1845 wurde der Kasten der Schutzen gelbruderschaft, der seit zirka 1833 entstellend am Schrofensteinaltar gestanden war, weiter gegen Westen gerückt und die zwei Wappen (Totenschilde) der Schrofensteiner und Gienger der Altertümlichkeit wegen neben dem Schrofensteinaltar aufgehängt und diesem Altar all das Seinige wieder gegeben, soweit es noch vorhanden war. Denn die zwei schönen Flügeltore (Altarflügel) sind nach dem Jahre 1820 nach Innsbruck gekommen und nicht mehr aufgefunden worden⁶³.“

Wenn auch die Flügel endgültig verloren sind, so zeigt doch die Rückseite des Schreines die stark beschädigte Darstellung des Jüngsten Gerichtes in Temperafarben als typisches Werk Sebastian Schells: den thronenden Christus auf der Weltkugel als Richter mit Lilie und Schwert, begleitet von zwei Posaunenengeln, und darunter kniend Maria und Johannes (Abb. 20). Der Stil gleicht völlig der Darstellung auf der Rückseite des von Sebastian Schell 1517 signierten Altares aus der Schlosskapelle Annenberg (jetzt im Tiroler Landesmuseum Innsbruck), wo der Schmerzensmann und zwei Engel mit dem Schweißtuch Christi gemalt sind. Die

⁵⁹ P. M. Hall, Studien zur süddeutschen Plastik, Band I, Augsburg 1926, S. 253 ff.

⁶⁰ F. Huter-M. Weingartner, Zu Person und Lebenswerk des Innsbrucker Malers Sebastian Schell, Der Schlern 1955, S. 85–90.

⁶¹ O. Trapp, a. a. O.

⁶² Aufzeichnungen des Kuraten Franz Georg Lechleitner, Pfarrhof Landeck.

⁶³ Bemerkungen über Veränderungen in der Kirche Landeck, 845, Pfarrhof Landeck.

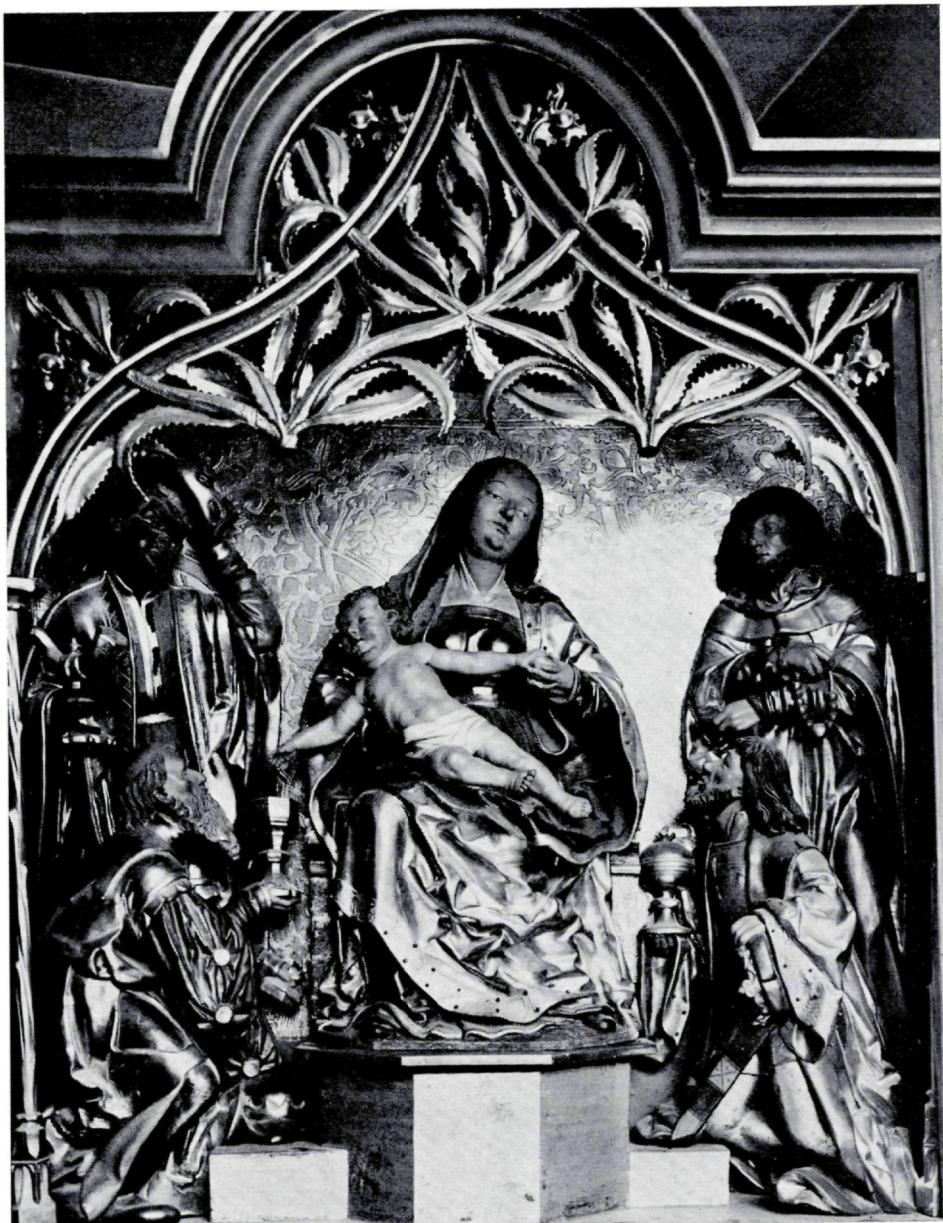


Abb. 12: Sebald Bocks dorfer, Schrein des Altares in der Pfarrkirche Landeck, 1513



Abb. 13: Sebald Bocksdorfer, St. Oswald vom Altar in der Pfarrkirche Landeck, 1513





Abb. 15: Sebald Bocksdrfer, Wappen Schrofenstein (links) und Wolkenstein vom Altar in der Pfarrkirche Landeck, 1513

Identität des Schrofensteiner Altares in Landeck mit dem in der Rechnung Schells 1513 genannten Altar steht außer Zweifel. Die mittelalterliche Werkstattgemeinschaft, die sich durch die meist aus Plastik und Malerei bestehenden Flügelaltäre herausgebildet hatte, tritt hier deutlich in Erscheinung. Der Maler hatte den Auftrag übernommen und übertrug das Schnitzwerk einem Bildschnitzer, der nach seinem Gesamtentwurf die Plastik gestaltete.

Die Gruppe der Anbetung der Könige im Schrein ist eigenartig komponiert. Maria mit dem Kind ist statuarisch und selbständige wie ein Gnadenbild aufgefaßt, die beiden Könige links und der König und der heilige Josef rechts sind übereinander gestaffelt, so daß sie fast wie eine Figur wirken, eine Erinnerung an die Dreiergruppen spätgotischer Schreine. In der Predella ist eine ähnliche Komposition aufgebaut: in der Mitte der thronende heilige Oswald als König, flankiert von den freiplastischen Figuren der verstorbenen Eltern des Stifters Oswald von Schrofenstein und Praxedis von Wolkenstein in altgotischer Tracht mit ihren Wappen. Der Stil der Figuren ist völlig frei von pacherischen Erinnerungen. Er ist am ehesten mit Spätwerken der Strigelwerkstatt in Memmingen vergleichbar. Bocksdrfers stammte aus Memmingen, dem Sitz der großen Strigelwerkstatt, und hat sicher auch dort seine Lehrzeit verbracht. Anklänge Bocksdrfers an den Stil der Strigelwerkstatt ergeben sich aus dem Altar der Friedhofskapelle in Schwaz, der 1511 von Strigel

geliefert wurde^{63a}. Typisch ist der realistische, bürgerliche, kräftige Stil der Figuren. Die Körper sind in natürlicher Haltung, ohne gezierte Drehung gegeben und von einem starken, aber nirgends selbständigen Faltenwurf bedeckt. Der Hang zum Bildnis, zur Darstellung lebendiger Menschen ist nicht nur in den Stifterfigürchen, sondern auch in den Gestalten Marias und des heiligen Oswald klar ausgedrückt.

Der Sinn der Inntaler Kunst für das Tatsächliche und der Individualismus der maximilianischen Zeit finden in diesem Altar ihre konsequente Ausprägung. Die vollrund geschnitzten Stifterfigürchen beweisen die Selbständigkeit, die der Mensch auch im religiösen Bereich errungen hatte, sie sind der Ausdruck der Renaissancegesinnung, die die maximilianische Kunst im gotischen Kleid bereits durchgesetzt hatte. Diese Selbständigkeit des Stifters zeigt Sebald Bocks dorfer auch in den Grabsteinen des Christof Truchsess von Staaz im Kloster Neustift (1511) und des Rudolf und Heinrich Horber in Gestratz (1509, Landkreis Lindau)⁶⁴. Die Blattranken des Schreins sind ebenfalls gegenüber den üblichen spätgotischen Ornamenten naturalistischer gestaltet und ähneln Kastanienblättern. Am Grabstein in Neustift ist in der Gruppe des Schmerzensmannes der Faltenwurf ähnlich richtungslos über die Körper verteilt, eine Eigenart Bocks dorfers, die an den Schrofensteinaltar erinnert.

Von diesem Altar ausgehend ist ein weiterer, nur in einigen Plastiken erhaltener Altar Sebald Bockdorfer zuzuschreiben. Es ist der ehemalige Altar der Schloßkapelle in *Tratzberg* (Abb. 16–18), der von Veit Jakob Tänzl zu einem Renaissancepalast ausgebauten Burg bei Schwaz⁶⁵. Die Kapelle wurde 1508 geweiht, der Altar nach 1510 errichtet. Erhalten ist die Schreinfigur der Kapellenpatronin, der heiligen Katharina, die in ihrer modischen Haltung und dem Faltenwurf dem heiligen Oswald in Landeck gleicht. Dazu gehören noch die beiden Stifterfigürchen der Predella: Veit Jakob Tänzl und seine Gemahlin Anna Rindscheit, er in Harnisch und Goldhaube, ganz dem Christof Truchsess Bocks dorfers am Grabstein in Neustift (1511) verwandt, sie in der eleganten Mode der maximilianischen Zeit.

Als dritter Altar ist der Georgsaltar im *Schloß Ambras* bei Innsbruck (Abb. 19) Sebald Bocks dorfer zuzuweisen⁶⁶. F. H. Hye-Kerkdal hat in seiner Arbeit über die Georgskirche in Amras 1964 klargestellt, daß dieser Altar nicht aus der Schloß-

^{63a} H. Düssler - Th. Müller, Jörg Lederer, Kempten 1963, S. 83.

⁶⁴ A. Schädler, Das Gestatzer Doppelgrabmal und sein Meister, Allgäuer Geschichtsfreund 1953/54, S. 20.

⁶⁵ Gotik in Tirol, Nr. 188; S. Graf Enzenberg, Schloß Tratzberg, Schlernschriften 183, Innsbruck 1951, S. 48; P. M. Hall, Studien, a. a. O., S. 156 (er schreibt die Stifterfiguren Wolfgang Leb von Wasserburg zu).

⁶⁶ O. Tapp, Die Wiederherstellung des Georgsaltärchens in Schloß Ambras, Tiroler Heimatblätter 1938, S. 157–163; Katalog Gotik in Tirol, Innsbruck 1950, Nr. 214; F. H. Hye-Kerkdal, Eine unbekannte St.-Georgs-Kirche in Amras, Tiroler Heimat, Innsbruck 1963/64, S. 53–63.

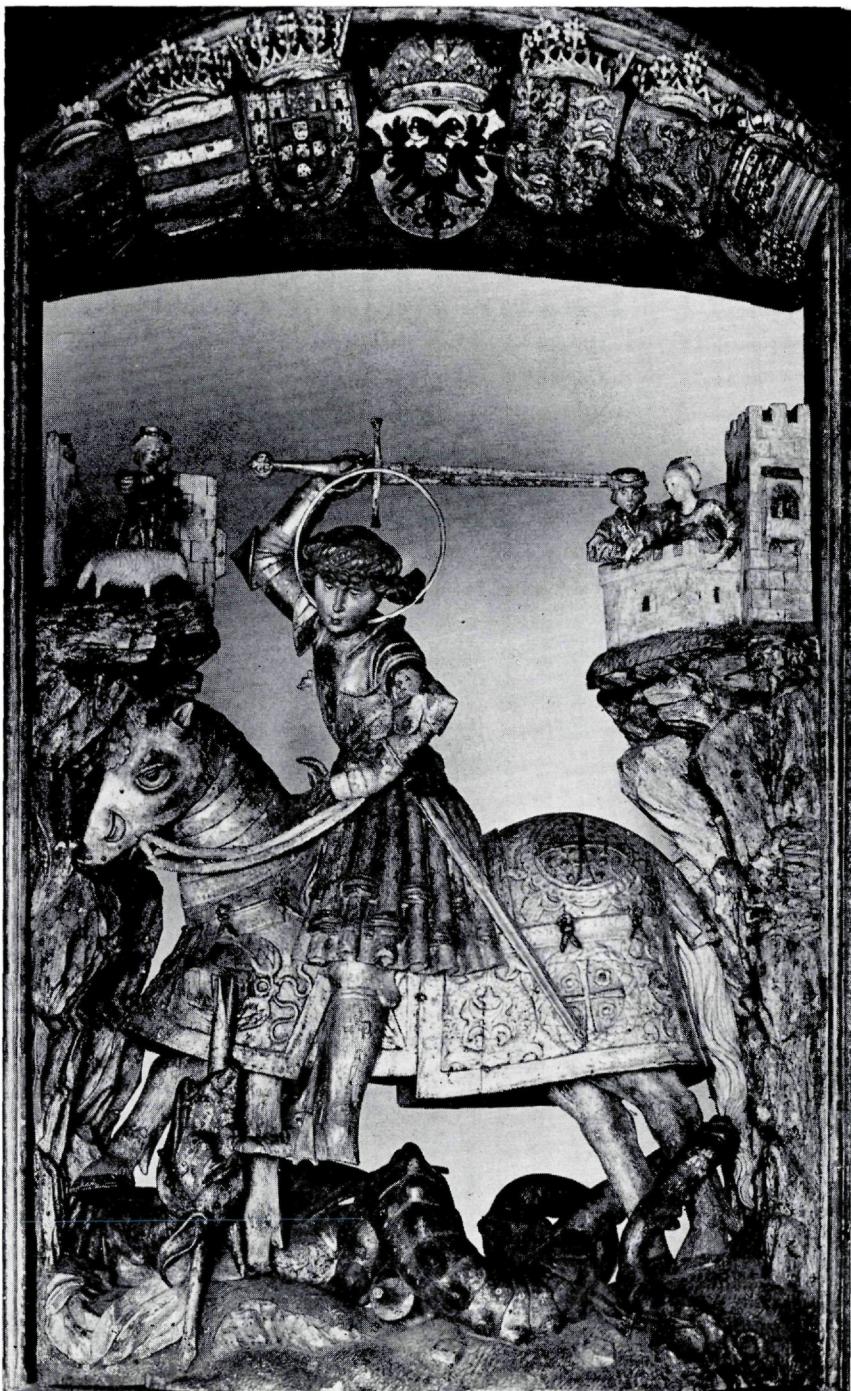


Abb. 16: Sebald Bocks dorfer, hl. Katharina im Schloß Tratzberg, um 1510





Abb. 18: Sebald Bocksdorfer, Anna Tänzl vom Altar im Schloß Tratzberg, um 1510



kapelle Ambras, sondern aus der 1465 von Erzherzog Sigmund erbauten Georgskirche im Dorf Amras stammt. Erst als die Kirche 1777 profaniert wurde, brachte man den Altar in das Schloß Ambras. Er galt bisher als Werk des Malers Ulrich Tiefenbrunn, weil dieser Künstler 1523/24 für „aine sand Jörgen tafl“ in die Georgskirche zu Amras bezahlt wurde. Hye-Kerkdal konnte aber nachweisen, daß die Wappen des Altares eindeutig Kaiser Maximilian I. als Stifter bestätigen. Diese Wappen vertreten das für Maximilian typische Programm der „sieben Königreiche“: Österreich – Ungarn – Portugal – Kaisertum – England – Böhmen – Neapel. Maximilian hatte am 8. Februar 1508 im Dom zu Trient den Kaisertitel angenommen, die Wappen Ungarn, Portugal, England und Böhmen führte er auf Grund von Erbansprüchen, die Königskrone auf dem österreichischen Bindenschild erinnert an seine seit 1508 unternommenen Bestrebungen, Österreich zum Königreich zu erheben, auf Neapel weisen seine spanischen Erbverträge, durch die der Enkel Karl V. 1515 König von Spanien und Neapel (beider Sizilien) wurde. Da die Schreinfigur des heiligen Georg von einem Holzschnitt Burgkmairs von 1508 stark angeregt ist, darf man den Altar in die Zeit 1508/10 datieren, in die auch die stilistischen Merkmale der Plastik weisen.

Der Altar besteht aus einem Schrein, der die freiplastisch geschnitzte Figur des heiligen Georg zu Pferd zeigt, während seitlich auf Felsen links die Jungfrau mit dem Lamm und rechts die Burg mit zwei Zuschauern dargestellt sind. Den flachen Abschlußbogen zieren die schon genannten Schilder der „sieben Königreiche“. An jeder Seite des Schreines befinden sich zwei gewölbte, gemalte Flügel, auch die Predella ist bemalt. Diese eigenartige Form der frei stehenden Schreinplastik ohne Hintergrund, die von vorn und hinten betrachtet werden kann, und der gewölbten Flügel zeigt nur noch ein Marienaltar von Hans Kellner (um 1520) in der Österreichischen Galerie in Wien (Katalog Ausstellung Kunst der Donauschule, Linz 1965, Nr. 219). Über die Flügelbilder wird auf Seite 60 eingehend gehandelt werden.

Der heilige Georg ist mit dem Faltenrockharnisch der maximilianischen Zeit bekleidet und hat auf dem Haupt einen Perlenkranz. Mit dem erhobenen Schwert zielt er auf den Kopf des Drachen, aus dessen Maul der abgebrochene Schaft der Lanze herausragt. Das Pferd trägt das Geliger, den typischen Pferdepanzer, auf dem in feinem Relief Medaillons mit den Kreuzen des Georgsritterordens eingesetzt sind. Der heilige Georg war der Lieblingsheilige Maximilians. Die exakte Darstellung der Harnischteile entspricht ganz dem Willen des kaiserlichen Auftraggebers und steht im engen Zusammenhang mit der Stifterfigur des Veit-Jakob Tänzl am Tratzberger Altar. Gleichzeitig ist auch der schon erwähnte Holzschnitt Hans Burgkmairs von 1508 als allgemeine Vorlage erkennbar. Die kniende Figur der Jungfrau erinnert an die weiblichen Stifterfiguren in Landeck und Tratzberg.

Eine weitere *inntalische Gruppe* von Plastiken aus den Jahren um 1510/15 steht mit den Werken Sebald Bocks dorfers in einer gewissen Beziehung, bedarf aber noch einer näheren Erforschung⁶⁷. Sie umfaßt den sitzenden heiligen Eligius aus Schwaz (Tiroler Landesmuseum), die Madonna in der Pfarrkirche Kolsaß, den heiligen Wolfgang aus Jenbach (Bayerisches Nationalmuseum München), die Schreingruppe der Anna selbdritt in der Kirche Mauern bei Steinach und die heilige Barbara und Dorothea aus Hall im Museum Brünn. Ihre wuchtige Haltung, die einfachen Gesten, die trotz der oberflächlichen Falten geschlossene Form erweisen sie als typisch inntalisch.

Die Verbindung der Altäre in Landeck, Tratzberg und Ambras mit dem Namen Sebald Bocks dorfer ergibt sich aus den für ihn gesicherten Grabsteinen und seiner Stellung innerhalb der Innsbrucker Künstlerschaft. Neben den schon erwähnten signierten Grabsteinen sind ihm noch zuzuschreiben: der Grabstein des Münzmeisters Bernhard Beheim (1507) neben der Haller Pfarrkirche mit der eindringlichen Darstellung des menschlichen Skelettes, des Sigmund von Welsberg (1515) mit Bildnis in der Pfarrkirche Taisten, des Sigmund von Neideck in der Stiftskirche Stams, des Dr. Johannes Getzner (1519) in der Kirche St. Nikolaus in Innsbruck und vielleicht auch des Bischofs Christof von Schrofenstein am Dom in Brixen († 1521, der Stein aber sicher vor 1520 angefertigt). Der Bischof war der Auftraggeber des Schrofensteinaltares in Landeck⁶⁸. Die Wappengrabsteine ohne Bildnis können hier außer Betracht bleiben (Wolfgang von Windeck 1493, Barbara von Freisleben 1499, Oswald von Hausen 1501, Heinrich von Mentelberg 1507 und Wilhelm von Willenbach 1504, alle im Kreuzgang des Stiftes Wilten bei Innsbruck). Bereits 1496 hatte Bocks dorfer zusammen mit dem Tischler Hans von Wörth 14 Wappen mit Schild und Helm für den Katafalk Erzherzog Sigmunds um 43 Gulden geschnitten⁶⁹. 1503 erhielt er für sich und seine Mitverwandten, „als sy ain vassnachtspil bei den Herren auf der Raitkammer aufführten“, einen Gulden als Präsent⁷⁰. Für die Barbarabruderschaft in Innsbruck, deren Mitbrudermeister er 1519 war, schnitzte er 1507 „sand Barbara pildnuss, so auf der kertzentaffl steet“ und 1515/16 „zway crucifixl zum certzenfan⁷¹“. 1514 fungierte er als Testamentsvollstrecker bei der Messestiftung des verstorbenen kaiserlichen Büchsenmeisters und Gießers Hans Seelos in der Pfarrkirche Hötting⁷². Am 14. September 1519 ist er noch Zeuge in einer Urkunde, am 10. Oktober „hat man den Sebold Pockstorfer zu der pegrabnus tragen⁷³“. Er war der früheste bedeutende Bild-

⁶⁷ Ph. m. H a l m , Studien zur süddeutschen Plastik, Band II, Augsburg 1927, S. 92.

⁶⁸ F. L. M a n h a r t , a. a. O., S. 44 ff.

⁶⁹ JAK II 547.

⁷⁰ JAK II 716.

⁷¹ R e c h n u n g e n d e r B a r b a r a b r u d e r s c h a f t I n n s b r u c k , f. 4 a u n d 60, Stadtarchiv Innsbruck.

⁷² A. S y k o r a , a. a O. , R. 187.

⁷³ A. S y k o r a , R. 233; Rechnungen der Barbarabruderschaft 1519, f. 88 a.

hauer und Bildschnitzer des Innsbrucker Kunstkreises, der als nicht im Hofdienst stehender Meister wohl die Ideale der maximilianischen Kunst aufgenommen hat, aber in bürgerlicher Freiheit und nicht nur für dekorative Arbeiten des Hofes sein Können entfaltet hat.

III. SEBASTIAN SCHELL (SCHEL)

Der mit dem Landecker Schriftensteinalter (1513) verbundene Innsbrucker Maler *Sebastian Schell* (Seite 38) gehört zu den bedeutenden, wenn auch keineswegs hervorragenden Malern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Tirol⁷⁴. Der 1501 unter den Mitgliedern der Innsbrucker Sebastiansbruderschaft genannte „Sebastian maller et uxor“ ist vermutlich nicht mit Sebastian Schell identisch⁷⁵. 1507 zählt er zu den Gründungsmitgliedern der Barbarabruderschaft: „Sebastian Schöl maler und Magdalena sein hausfrau.“ Am 26. Juni 1508 ist er Zeuge des Zusammenschlusses der Hufschmiedebruderschaft mit der Barbarabruderschaft⁷⁶. Seit ungefähr 1508 ist er auch nach seiner eigenen Angabe aus dem Jahr 1554 für den Hof und das Zeughaus tätig. Er war aber nie wirklicher Hofmaler. 1510 zahlt er keinen Jahresbeitrag in der Sebastiansbruderschaft, weil er die Figur des heiligen Sebastian für die Bruderschaft versilbert hatte⁷⁷. Am 2. Juni 1514 wird Sebastian Schöll, maler, Bürger von Innsbruck⁷⁸. 1513 schuf er den schon genannten Altar in Landeck (Schriftensteinaltar, Seite 38, Abb. 20), dem 1526 bis 1528 eine weitere, nicht erhaltene „tafl“ (Altar) in der Landecker Kirche folgte, für die er als „Bastian maler“ eine ziemlich hohe Bezahlung erhielt⁷⁹. Ob das große Fresko an der Westwand der Landecker Pfarrkirche mit der Darstellung der Anbetung der Könige und der Stifterfamilie des Oswald von Schriftenstein und der Praxedis von

⁷⁴ F. Huter-M. Weingartner, a.a.O.; N. Rasmussen, Nuovi contributi a Sebastiano Schel, Cultura Atesina 1955, S. 141; H. Semper, Allgemeine deutsche Biographie XXX, S. 737; J. Rüngger, Thieme-Becker, Allgemeines Künstlerlexikon XXIX, S. 597; D. Schönherz, Gesammelte Schriften, Band I, S. 369; A. Pichler, Ein unbekannter deutscher Maler, Zeitschrift für Bildende Kunst 1869, S. 175; Gotik in Tirol, S. 71; K. Fischner, Innsbrucker Chronik, Band V, Innsbruck 1929, S. 196; E. Egg, Die Innsbrucker Malerei, a.a.O., S. 45; Wilhelm Schmidt, Der Tiroler Maler Sebastian Schel, Allgemeine Zeitung vom 4. November 1884, Beilage 102.

⁷⁵ A. Sykora R. 75.

⁷⁶ A. Sykora, R. 97 (Bruderschaftsbuch der Barbarabruderschaft Innsbruck) Tiroler Landesmuseum.

⁷⁷ A. Sykora, R. 137.

⁷⁸ A. Sykora, R. 190; Die Nennung als Bürger 1508 dürfte ein späterer Nachtrag oder ein Fehler des Schreibers sein.

⁷⁹ F. Huter-M. Weingartner, a. a. O.; Baurechnung der Liebfrauenkirche Landeck (Pfarrarchiv Landeck):

1526 Dagegen alles sein ausgeben sambt der frist dem maler der tafl vom 1526. jar 54 Gulden.
1527 Dagegen sein ausgeben sambt der frist dem meister Bastian vom 27. jar verfallen tuet
50 Gulden.

1528 Sambt dem so er dem maister Bastian des beruerten jars betzalt hat.



Wolkenstein und ihrer zwölf Kinder, gemalt 1510, von Schell stammte, ist nicht mehr feststellbar, da es um 1820 übertüncht wurde⁸⁰.

Wenige Jahre nach dem Schrofensteinaltar begegnen wir dem ersten vollständig erhaltenen Werk Sebastian Schells, dem Altar der *Schloßkapelle von Annenberg* im Vintshgau, der sich jetzt im Tiroler Landesmuseum befindet⁸¹. Er trägt die Signatur „Mit gotes hilf gemacht Sebasian Schel maler zu Insbruck 1517“. (Abb. 21 bis 24). Er stellt im Mittelteil die Verwandtschaft Christi, die heilige Sippe, vor dem Hintergrund von Innsbruck dar. Die Predella zeigt den liegenden Stammvater Jesse, dessen aus der Brust wachsender Stammbaum sich an den schmalen Leisten beiderseits der Mitteltafel emporrankt und kleine Figürchen der Vorfahren Christi darstellt. Über dem Mittelbild schließt ein von vier geschnitzten Delphinen gekrönter Halbbogen mit der Darstellung Gottvaters den Altar ab. Die Rückseite zeigt in Temperamalerei den Schmerzensmann und zwei Engel mit dem Schweißtuch Christi, stilistisch mit dem Jüngsten Gericht auf der Rückseite des Schrofensteinaltares in Landeck eng verwandt (Abb. 20).

Der Altar bedeutet für Innsbruck den Bruch mit der letzten spätgotischen Vergangenheit. Sein Aufbau in exakter Schreinerarbeit vertritt die voll ausgebildete Frührenaissance. Zwei Pilaster mit Sockeln und Kapitellen flankieren das Mittelbild. Breite verkröpfte Gesimse trennen das Mittelbild von der Predella unten und dem abschließenden Segmentbogen oben. Der Bogen besitzt in den Kassettenfeldern und den vier Delphinen typische Leitmotive der Renaissance. An den Pilastern unten befindet sich links das Wappen Annenberg, rechts ein leerer Schild. Als Besteller darf man daher Arbogast von Annenberg (1495–1557), der 1517 noch ledig war, oder Hans von Annenberg (1496–1525), der mit Schloß Annenberg belehnt worden war und dessen Gattin Apollonia Griesinger, 1517 schon tot (?) war, ansehen. Anders ließe sich der leere Schild (der zweite Schild war immer der Ehefrau vorbehalten) nicht erklären. Der gotische Flügelaltar ist aufgegeben, der Annenberger Altar kennt im Rahmenwerk keine Erinnerung an ihn. Die auf dem Umweg über Augsburg aus Oberitalien gekommene Renaissane scheint um 1515 in Innsbruck durch einige, dem kaiserlichen Hof nahestehende Tischler Eingang gefunden zu haben, denn alle nicht gemalten Teile des Annenberger Altares sind einschließlich der Delphine das Werk eines Schreiners und erinnern in ihrer Gliederung an Möbel und getäfelte Räume.

Dieser Möbelstil der Renaissance kam nördlich der Alpen um 1510/15 in Übung und wurde zufolge der Herkunft als „welscher“ bezeichnet. So schuf 1518 der Tischler Hans Haug um 50 Gulden eine „welsche bettstatt“ in der Schlafkammer des

⁸⁰ Bemerkungen über Veränderungen in der Kirche Landeck 1845, Pfarrhof Landeck: „Rückwärts an der Kirchenwand ob dem Begräbnis der Schroffensteiner war früher ein schönes Freskogemälde, die Schroffensteiner Familie darstellend, dasselbe wurde aber leider schon zirka 1820 mit der ganzen Kirche verweißt.“ E. Eggl, Eine Kunstreise, a. a. O., S. 92.

⁸¹ Siehe Anmerkung 74. Restauriert von A. Hauser, Pinakothek München 1884.

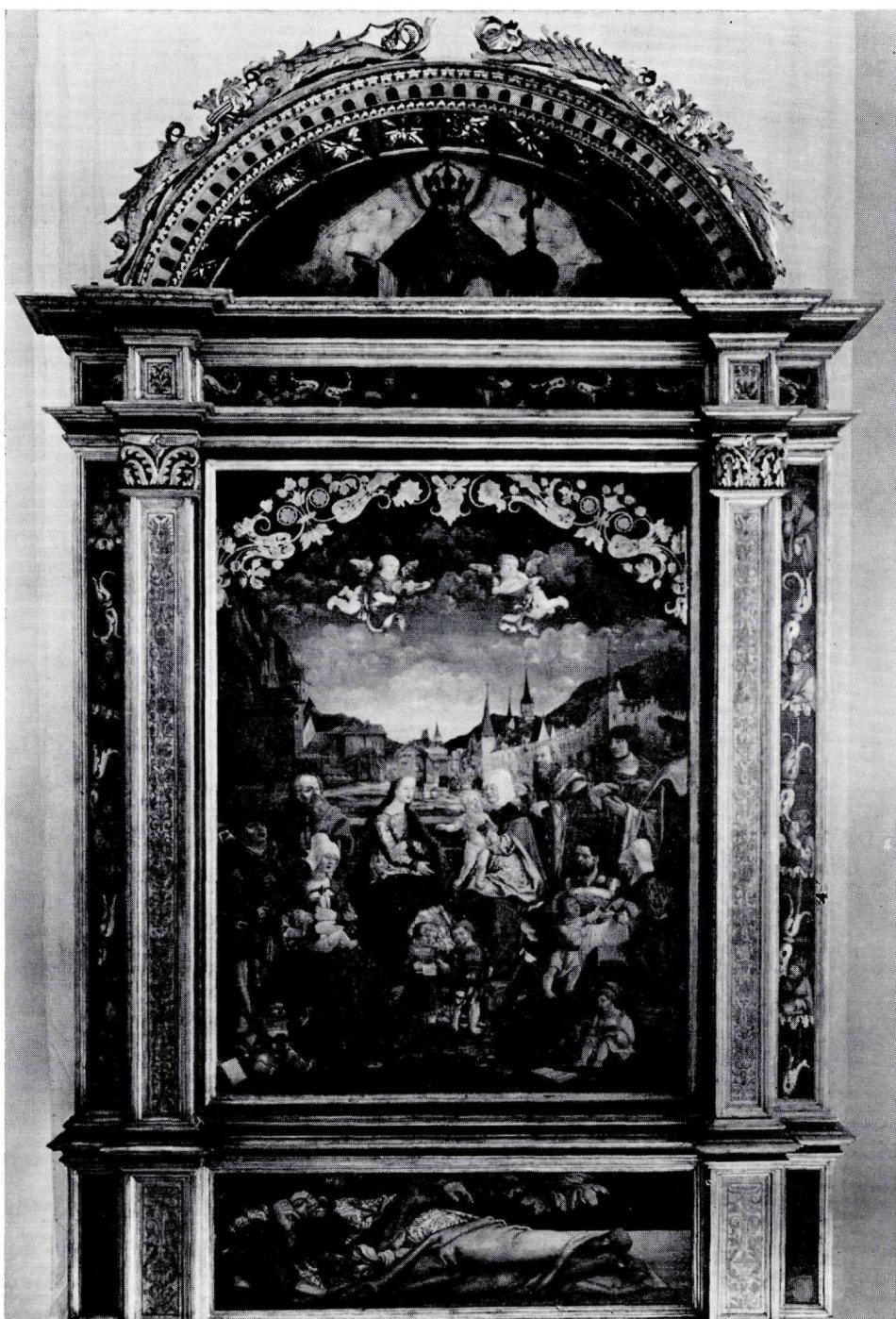


Abb. 21: Sebastian Schell, Altar aus Schloß Annenberg, 1517 (Tiroler Landesmuseum)



Abb. 22: Mitteltafel des Altares aus Schloß Annenberg, 1517 (Tiroler Landesmuseum)



Abb. 23: Sebastian Schell, Gottvater vom Altar aus Schloß Annenberg, 1517 (Tiroler Landesmuseum)

Kaisers in der Innsbrucker Hofburg⁸². Der Goldschmied Hans Kollinger vergoldete die geschnitzte Krone über dem Bett. Der Hoftischler Hans von Wörth (1496 Zusammenarbeit mit Sebald Bocks dorfer, seit 1507 Mitglied der Barbarabruderschaft. † 1531. Vielleicht aus Schwäbisch Wörth = Donauwörth stammend) fertigte 1518 das Holzportal für die Ratsstube der Innsbrucker Regierung⁸³. Er und sein Sohn Jörg von Wörth waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vorkämpfer und Hauptträger dieses Renaissancegetäfels mit seinen Pilastern, Gesimsen, Konsole n und Kassetten. Im Kreis dieser Meister ist daher der Schöpfer der Rahmen teile des Annenberger Altares zu suchen. In die gleiche Zeit (1515) fällt die stilistisch vergleichbare Rahmenarchitektur des Bronzeepitaphs für den Stifter der Innsbrucker Veitskapelle Matthias Rumler (jetzt im Tiroler Landesmuseum)⁸⁴.

Der Maler Sebastian Schell erweist sich im Sinne der Renaissance dem Tischler ebenbürtig. Die Hauptrolle spielt natürlich das Mittelbild der heiligen Sippe. Sie sitzt, malerisch um die Gruppe der Anna selbdritt gelagert, wie eine große Familie im Garten, vor einer Brüstung, hinter der der Blick auf die Stadt Innsbruck der Jahre um 1515 fällt. Betrachten wir zuerst diesen Hintergrund. Er zeigt rechts die Nordwestecke der Stadtmauer mit dem Inntor, dahinter den Stadtturm und den spitzen Turm der Pfarrkirche. Rechts steigt über der Stadt sanft der bewaldete Hang des Patscherkofels an. In der tiefeingesenkten Mitte des Hintergrundes ist der Inn durch Schiffe angedeutet. Die linke Hälfte skizziert mit wenigen Häusern die Gegend von Hötting, hinter der die kahlen Felsen der Nordkette steil aufragen.

⁸² JAK II 1314, 1325.

⁸³ JAK II 1323.

⁸⁴ V. Oberhammer, Bronzedenkämler, Heft Tyrol 1930, S. 54.



Abb. 24: Sebastian Schell, Schmerzensmann von der Rückseite des Altars von Schloß Annenberg, 1517
(Tiroler Landesmuseum)

Ohne Zweifel handelt es sich um ein echtes Landschaftsbild, die älteste Darstellung Innsbrucks nach dem Aquarell Albrecht Dürers von 1494/95.

Eigenartig ist aber die große Einsenkung in der Mitte, das Absteigen der Landschaft an den Flanken, Erscheinungen, die der tirolischen Malerei bisher fremd waren, aber auf den Bildern niederländischer Meister, besonders des Joachim Patinir — und auf der Weiherburgtafel des Habsburgermeisters — vorkommen. Gerade die Darstellung der Weitläufigkeit der Landschaft ist ein Anliegen der

Niederländer, während Pachers Landschaften mehr die fluchtende Tiefe und die steil aufgetürmten Höhen anstreben. Die vom Licht angestrahlten Wolkenbildungen des Himmels über der Landschaft im Annenberger Altar sind ebenfalls etwas für die bisherige Kunst des Inntales Ungewohntes. Im Gegensatz zu diesem naturempfundenen Landschaftsbild zieht über den Himmel ein Bogen mit vergoldeten Blüten- und Blattornamenten, renaissancemäßig abstrahiert und geordnet, aber eigentlich unmotiviert. Dieser Blätterbogen erinnert an die Blattranken der Weiherburgtafel und die Rosenstauden der tänzlichen Annatafel des Habsburgermeisters.

Die Szene im Vordergrund zeigt die Zwanglosigkeit eines Familientreffens, bei dem der Nachwuchs gegenseitig vorgeführt wird. Zwischen den einzelnen Figuren besteht aber kaum Handlung oder stärkere Beziehung. Im Mittelpunkt ist die sitzende Gruppe Anna selbdritt: links Maria mit der Krone auf dem Haupt, rechts die Mutter Anna mit dem auf ihren Knien stehenden Christkind. Zur Linken Marias ist der heilige Josef, zur Rechten Annas sind Joachim, Salome und Cleophas gruppiert. Die vorderste Schicht beginnt, beinahe bühnenmäßig aufgestellt, links mit der sitzenden Gruppe Zacharias und Maria Cleophä, sinkt in der Mitte zu den beiden Kindern Jakobus minor und Joseph Justus ab und steigt rechts zur Sitzgruppe Zebedäus und Maria Salome auf. Am Schoß oder zu Füßen der Frauen sind noch die Kinder Simon, Judas, Jakobus major und Johannes Evangelist verteilt. Der Eindruck eines gestellten, auf Symmetrie und Rang bedachten Familienfotos drängt sich auf.

Die Heiligscheine sind durch feine Goldstrahlen so gedämpft, daß sie kaum sichtbar werden. Der weltliche Charakter des Bildes im Sinne einer Zurschaustellung des Ranges, der Kleidung und des Schmuckes läßt erkennen, daß die dargestellten Bildnisse die Familie der auftraggebenden Freiherren von Annenberg wiedergeben könnten. Die Verweltlichung des Andachtsbildes im Sinne der menschlichen Repräsentation der Renaissance ist hier voll ausgebildet. Der Maler zeigt verschiedene Temperamente: den phlegmatischen, fülligen Zacharias, den verschmitzten Joseph, denträumerischen Salomo. Auch bei den Frauen sind die bewußte Anmut Mariens und der großmütterliche Stolz Annas gut charakterisiert. Sehr im Vordergrund der Darstellung steht die zeitgenössische modische Kleidung. Bei den Männern ist es das flache Barett oder die gestickte Goldhaube, bei den Frauen die gestutzte burgundische Haube der Maria Cleophä, die auf tirolischen Bildern sonst nicht vorkommt, und die damals übliche, unter dem Kinn geschlossene Haube der Witwen bei Anna und Maria Salome. Die Frauen tragen die schweren goldenen Brokatkleider mit dem beliebten Granatapfelmuster, die besonders bei Maria und Anna hervortreten.

Auch die Männer zeigen die modische Pracht ihrer Kleider: den kurzen pelzbesetzten Mantel, das fein gefältelte Hemd mit gesticktem Besatz und schwere Schmuckketten. Die Kinder, sogar die beiden geflügelten musizierenden Putten in den Wolken, tragen gefältelte Hemden mit Stickereien und (ebenso wie Zacharias)

in Schleifen gebundene Schärpen, wie sie auch die heilige Anna der Tänztafel und der heilige Christof der Weiherburgtafel als Werke des Habsburgermeisters führen. Der Habsburgermeister teilt mit Schell auch die Vorliebe für die reich gemusterten, den Granatapfel bevorzugenden Golddamaste der Kleider oder Hintergründe. Auch der Stieglitz taucht im Annenberger Altar in der Hand des Simon wieder auf, der den Lutschbeutel wie das Christkind der Tänztafel in der anderen Hand hält. Die eigenartige, aus der niederländischen Kunst kommende Krone Marias in der Tänztafel findet sich an den Vorfahren im Stammbaum Christi des Annenberger Altares (Salomo, David) wieder.

Der abschließende Halbbogen des Annenberger Altares zeigt die von Wolken und Licht umgebene Gestalt Gottvaters. Er versinnbildet die Majestät eines Weltenkaisers im priesterlichen Kleid und perlgestickten Chormantel, den eine prachtvolle Schließe zusammenhält. Die Kaiserkrone und der Reichsapfel aus Bergkristall ergänzen seine herrscherliche Erscheinung, die an die in der niederländischen Malerei beliebte Darstellung des Salvator mundi erinnert. Jan Provost hat auf dem Bild einer Madonna einen ähnlichen Gottvater dargestellt. Typisch niederländisch ist der schön gewellte, fast ondulierte Bart Gottvaters, Jesses und Joachims am Annenberger Altar, der im Bart des heiligen Christof der Weiherburgtafel wiederkehrt. Die feinen Goldstrahlen der Heiligennimben gleichen denen der Weiherburgtafel.

Es ist nach diesen Parallelen anzunehmen, daß Sebastian Schell als junger Meister in den Jahren 1505 bis 1510 vom Habsburgermeister beeinflußt wurde, dessen Kunst in ihrem niederländischen Einschlag für Innsbruck neuartig und anziehend war. Dagegen sollen die trennenden Elemente zwischen der Annenberger Tafel und dem Habsburgermeister nicht übersehen werden. Dazu gehört vor allem die lichtere, fast bunte, von den Goldbrokaten bestimmte Farbigkeit des Annenberger Altares, die nicht zuletzt aus der Vorliebe Schells für die Temperatechnik kommt, und nicht die Kultiviertheit der dunklen, modulierenden Töne des Habsburgermeisters kennt. Trennend sind auch die puttenmäßige Prallheit der Kinder und Engel, die Engelputten an Stelle gotischer Engel darstellen, die stärkere porträtmäßige Durcharbeitung der Gesichter, die auch bei den Erwachsenen zu einer gewissen Pausbackigkeit neigen, und der ruhigere Fall der Gewandfalten.

Es ist völlig klar, daß zwischen dem Werk des Habsburgermeisters und dem Annenberger Altar das grundsätzliche Erlebnis der Renaissance liegt.

Dieses Erlebnis fand Schell in der Kunst Augsburgs, genauer gesagt bei *Hans Burgkmair* (1473–1531), der seit 1498 selbständiger Meister war. Die Holzschnitte Burgkmairs bringen die prallen Putten, die modisch gekleideten Frauen und Männer in vielen Variationen. Die frühen Altäre, besonders der Krönung Mariens (1507) in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München und in der Petersbasilika (1506), zeigen, woher Sebastian Schell die Elemente der frühen Renaissance empfangen hat (Abbildung 25). Da er seit 1508 (nach seinem eigenen Bericht von 1554)



Abb. 25: Hans Burgkmair, Krönung Mariens, 1507 (Bayerische Staatsgemäldesammlung München)

für das Zeughaus und den Hof in Innsbruck gearbeitet hat und 1507 in die Innsbrucker Barbarabruderschaft eintrat, hat er sich vermutlich um 1506 in Augsburg bei Burgkmair aufgehalten.

Das Erlebnis der neuen Augsburger Malerei um 1500/10 war für einen Innsbrucker Meister nicht schwer, da gerade im Zeitalter Maximilians I. viele künstlerische Fäden zwischen beiden Städten gezogen waren. Der Annenberger Altar ist der Auftakt der reinen Frührenaissance in Tirol. Er ist in der Komposition und im Detail durch und durch ein Werk der neuen Kunst: in der weltlichen Gesinnung, in der Betonung der Mode, in den Putten, im Einbeziehen der Landschaft. Er ist in der Ausführung kein großartiges Werk, weil des Malers Begabung ein Mittelmaß nicht übersteigen konnte, aber er zeigt die Quellen seiner Kunst auf: die niederländische Komponente vom Habsburgermeister her und den dominierenden Einfluß von Augsburg in Komposition und Farbgebung.

Die gemalten Teile des vom Bildschnitzer Sebald Bocks dorfer (Seite 43) um 1510 geschaffenen Georgsaltares im *Schloß Ambras* (Abbildungen 26–28) sind als Frühwerk Schells in Innsbruck anzusehen⁸⁵. Die vier Flügel zeigen stehende Heilige: Achaz, Sebastian, Katharina, Barbara, Maria mit Kind, Ursula, Florian und Christof. Das ruhige, langweilige Stehen der Gestalten, der von röhrenförmigen Parallelfalten bestimmte Fluß der modischen Kleider, die zierlichen, wenig ausdrucksvollen Gesichter mit den schlaftrigen Augen und die Farbgebung weisen auf den späteren Annenberger Altar und zeigen die geringe Wandlungsfähigkeit Schells. Sie sind anderseits Abkömmlinge der Heiligen Burgkmairs, wenn sie auch in der Qualität weit vom Augsburger Meister entfernt sind. Die Darstellungen der Predella des Georgsaltares: zwei Engel mit dem Schweifstuch Christi und der Kreuzesfall Christi sind in Faltenwurf und Gesichtsbildung Geschwister der ähnlichen Darstellungen auf der Rückseite des Annenberger Altares (Schweißtuch Christi und Schmerzensmann). Der Christuskopf eines Holzschnittes von Hans Burgkmair (F. W. Hollstein, German Engravings, etchings and woodcuts Band V, S. 51) stand dafür als Vorbild zur Verfügung. In einem kleinen *Tafelbild* der Madonna im Strahlenkranz mit Gottvater, dem Heiligen Geist und zwei musizierenden Putten (Tiroler Landesmuseum, 65 × 47 cm, Inv.-Nr. 1930) hat Schell die Madonna von den Flügeln des Ambraser Altars wiederholt (Abb. 29).

Das weitere Schaffen Sebastian Schells weist keine Überraschungen mehr auf. Um 1515/16, also zur Zeit des Annenberger Altares, malte er einen größeren Freskenzyklus an die Außenmauer des Chores der Annakapelle im *Innsbrucker Spitalfriedhof* (geweiht 1516)⁸⁶. Von den Fresken dieser 1869 abgerissenen

⁸⁵ Siehe Anmerkung 66.

⁸⁶ Aus dem Chor der 1869 abgebrochenen Anna-und-Veits-Kapelle stammend, Inv.-Nr. 848–851, 593; Tiroler Bote 1869, Nr. 39.



Abb. 26:
Sebastian Schell,
Maria mit Kind,
vom Altar im Schloß Ambras,
um 1508/10



Abb. 27:
Sebastian Schell,
Hl. Ursula vom Altar im Schloß Ambras,
um 1508/10



Abb. 28 : Sebastian Schell, kreuztragender Christus vom Altar im Schloß Ambras, um 1508/10

Kirche sind sechs Kopffragmente im Tiroler Landesmuseum erhalten: zwei männliche Heilige, zwei weibliche Heilige, der Schmerzensmann und ein Putto. Die Hand Sebastian Schells steht außer Zweifel. Der bärtige Mann mit Barett und Ehrenkette könnte aus dem Annenberger Altar entstiegen sein, der Schmerzensmann gleicht dem auf der Rückseite des Annenberger Altares. Die gelangweilten, etwas blasierten Gesichter sind für Schell typisch (Abb. 30). Der „Tiroler Bote“ berichtet 1869 aus Anlaß des Abbruches, daß an der Kapelle ein meisterhaftes Fresko der Grablegung Christi, gestiftet 1515 von Matthäus Rumler und seiner Gattin Anna Kostenzer mit ihren Bildnissen angebracht war. Die erhaltenen Reste dürften von diesem Fresko stammen.

Wenige Jahre vorher, am 2. Juni 1514, war Sebastian Schell Bürger von Innsbruck geworden. Er hat in der Folgezeit seine Bürgerpflichten getreu erfüllt und sich der Stadt mehr als dem Hof verpflichtet gefühlt. Als Hofmaler kann er nicht bezeichnet werden. Wenn er auch selber angibt, daß er seit 1508 für den Hof und das Zeughaus gearbeitet habe, so betreffen diese Arbeiten nur untergeordnete Aufträge, die hier kurz zusammengestellt seien:



Abb. 29; Sebastian Schell, Maria im Strahlenkranz, um 1510 (Tiroler Landesmuseum)



Abb. 30: Sebastian Schell, Freskenfragmente von der Annakapelle in Innsbruck, um 1515
(Tiroler Landesmuseum)

- 1530 Fassen eines auf einem geschnitzten „welschen“ Kranz montierten Steinbockgehörns in Gold und Ölfarben für den Statthalter Rudolf Grafen Sulz um 3 Gulden⁸⁷.
- 1530 Fassen und Vergolden der vier Stangen des „Himmels“, unter dem Kaiser Karl V. in Innsbruck eingeritten ist, um 4 Gulden⁸⁸.
- 1531 Schell und Hans Polhamer erhalten für gemalte Wappen zur Trauerfeier für die 1530 gestorbene Erzherzogin Margaretha 22 Gulden 54 Kreuzer⁸⁹.
- 1536 Zusammen mit dem Maler Bartlme Häberl Anfertigung von vier Entwürfen für Geschütze um 5 Gulden. Für Hofarbeit erhält Schell allein 26 Gulden 46 Kreuzer⁹⁰.
- 1537 Die Maler Schell, Paul Dax und Degen Pirger, zwei Bildhauer und vier Tischler erhalten 21 Gulden 36 Kreuzer für Visierungen (Entwürfe) zur Gestaltung des neuen Getäfels im großen Saal und in der Paradeisstube der Innsbrucker Hofburg⁹¹.

⁸⁷ JAK II 1837.

⁸⁸ JAK II 1832.

⁸⁹ JAK II 1864.

⁹⁰ JAK II 2010.

⁹¹ JAK II 2058.

- 1541 Schell malt das kaiserliche Wappen an das Torgebäude des Zollhauses in Lueg am Brenner ⁹².
- 1542 Schell erhält für den Entwurf des Siegels der Landvogtei Schwaben einen Gulden ⁹³.
- 1548 Schell und Paul Dax arbeiten mit anderen Künstlern abermals für einen Voranschlag zur Innenausstattung des großen Saales und der Paradeisstube und erhalten zusammen 26 Gulden ⁹⁴.
- 1548 Schell erhält für etliche Wappen zum Jahrtag der Königin Anna 2 Gulden 27 Kreuzer ⁹⁵.
- 1552 Schell beteiligt sich zum drittenmal an der Ausschreibung für die Räume der Hofburg und erhält zusammen mit anderen Malern eine Entschädigung von 6 Gulden ⁹⁶.
- 1553 muß der Geselle *Hans Reisacher* an Stelle seines erkrankten Meisters Sebastian Schell ein „pildnus weilend kaiser Maximilians“ anfertigen als Entwurf für die in Bronze geplante Figur Kaiser Maximilians I. am Kaiserspital in Innsbruck. Die Figur wurde im gleichen Jahr von Gregor Löffler gegossen, blieb aber nicht erhalten ⁹⁷. Diese stark beschädigte vermutliche Vorzeichnung befand sich bis vor einigen Jahren im Schloß Matzen im Unterinntal (Abb. 31).

Auch die Stadt Innsbruck, in der Schell seit 1516 ein Haus neben dem Pickentor besaß, hatte keine großen Aufträge zu vergeben. Vermerkt ist nur 1541 das Vergolden des vom Tischler Wolfgang Gumpf geschaffenen neuen Schaldeckels der Kanzel in der Pfarrkirche und 1547 das Bemalen des Kirchturmdaches mit roter Farbe in 16 Schichten (nicht mit 16 Schildern, wie meist gemeldet wird), wofür er statt der geforderten 16 Gulden nur 10 erhielt ⁹⁸. Als sein Werk sind die prächtigen Wappen Österreichs, Tirols und Innsbrucks im Innsbrucker Bürgerbuch (im Tiroler Landesmuseum) aus der Zeit um 1547 anzusehen (Abb. 32) ⁹⁹.

Umgekehrt hat die Stadt aber nicht vergessen, in Kriegsnöt um ihren Bürger Schell zu den Waffen zu rufen. So hat er 1546 am Zug des Innsbrucker Fähnleins zur Wiedereroberung der Ehrenberger Klause teilgenommen, worüber es einen inter-

⁹² D. Schön h e r r , a. a. O., S. 373.

⁹³ JAK XI 6580.

⁹⁴ JAK XI 6739, 6737.

⁹⁵ JAK XI 6715.

⁹⁶ JAK XI 6956, 6960.

⁹⁷ JAK XI 6984.

⁹⁸ I n n s b r u c k e r P f a r r b l a t t , Nr. 3, 1930; Auszüge aus den Original Rathsprotokollen des Stadtmagistrates Innsbruck, FB 1220, S. 184, Landesmuseum Innsbruck.

⁹⁹ M. Weingartner, Katalog der Ausstellung Österreich-Tirol, Innsbruck 1963, Nr. 99.



Abb. 31:
Hans Reisacher (?),
Entwurf für die Bronzestatue
Kaiser Maximilians I.
am Kaiserspital in Innsbruck
1553
(ehemals Schloß Matzen)

essanten Schriftwechsel gibt¹⁰⁰. Aus diesem Anlaß zeichnete Schell eine Skizze der Befestigungen am *Martinsbühel* bei Zirl, wo sich das Kriegsvolk sammelte und zugleich eine Schanze zum Schutze Innsbrucks aufgeworfen worden war. Diese Skizze trägt die Beischrift: „Diese abkunterfettung ist dur maister sebastian Schöll gemacht worden“ und stellt sein Geschick für die richtige Landschaftsdarstellung erneut unter Beweis¹⁰¹ (Abb. 33).

Wenn Schell 1548 zusammen mit dem Innsbrucker Stadtbaumeister Niklaus Türing dem Jüngeren zu einem Gutachten nach Schloß Thun in Welschtirol gerufen wurde, so unterstreicht dies die Rolle, die der Meister unter den Künstlern der Landeshauptstadt einnahm¹⁰². Ebenso ist die Ausmalung der Martinskapelle des Maierhofes des Stiftes Weingarten in *Lana* in Südtirol „mit etlichen figuren“ 1544

¹⁰⁰ K. Schadelbauer, Quellen über Innsbrucker Künstler des 16. Jahrhunderts, Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 1947, S. 165–172.

¹⁰¹ Matthias Burglechner, Des Tirolischen Adlers erster bis vierter Theil (1619–1639), Band 10, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien. Abgebildet bei Paul Molajoni, Die archäologischen Funde in Martinsbühel, Tiroler Heimatblätter 1938, S. 134; Eine Federzeichnung des Gnadenbildes von Altötting 1518, die 1938 in der Ausstellung Albrecht Altdorfer und sein Kreis in München unter Nr. 731 als Schell gezeigt wurde, dürfte schon nach dem Thema einem bayerischen Meister zuzuweisen sein.

¹⁰² Tommaso Gar, L'Archivio del Castello di Thun, Trient 1857, S. 33.



Abb. 32: Sebastian Schell, Wappen von Innsbruck im Innsbrucker Bürgerbuch, um 1547
(Tiroler Landesmuseum)

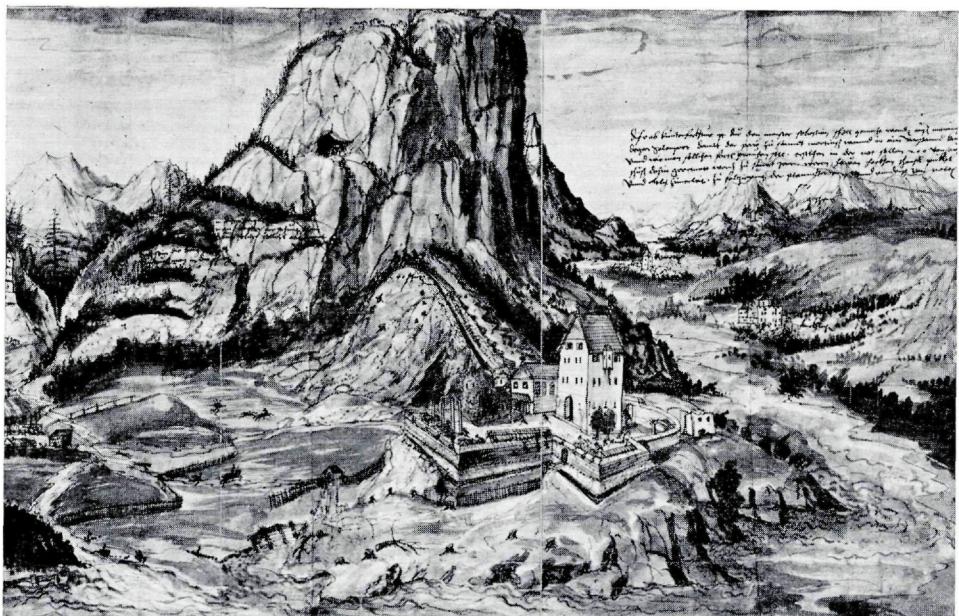


Abb. 33: Sebastian Schell, die Schanze in Martinsbühel, 1546 (M. Burgklechner, Tiroler Adler)

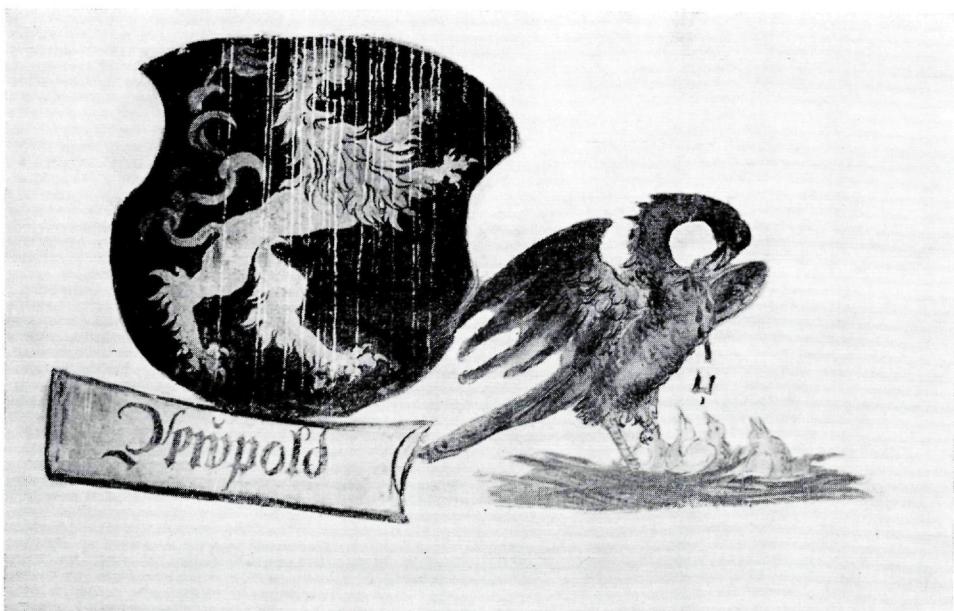


Abb. 34: Sebastian Schell, Wappen Leupold im Grieshof bei Steinach, 1538

ein Hinweis darauf, daß Schell auch außerhalb Innsbrucks bekannt war¹⁰³. Leider ist dieses Werk nicht erhalten.

Die nächste datierte Arbeit Schells sind die Wappenfresken im Hausflur des *Grieshofes* zwischen Matrei und Steinach (1538), die nach allgemeiner Ansicht zur Erinnerung an das Zusammentreffen Kaiser Karls V. und König Ferdinands I. bei Lueg am Brenner 1530 gemalt wurden¹⁰⁴. Sie zeigen die Wappen der Adeligen Trautson, Madrutz, Pairsberg, Fieger, Tänzl, Fuchs, Schrofenstein, Botsch, Schurff, Montfort, Freundsberg, Wolkenstein, Happ und Schneeberg, der Bischöfe von Trient und Brixen, der Beamten der Regierung Dr. Frankfurter, Zott, Heidenreich und Mornauer und der Bürger und Bauern Egg, Pirger, Schnapper, Haas, Heuerling, Sorgundt, Getl (Götl), Leupold, Greiff, Saurwein, Pflügl, Mair von Freising, Leiter, Wörndl, Sinwell, Eisenegger, Beyr, Hilber, Lindner und Zöttl (Abb. 34). Eine Inschrift erklärt die Widmung:

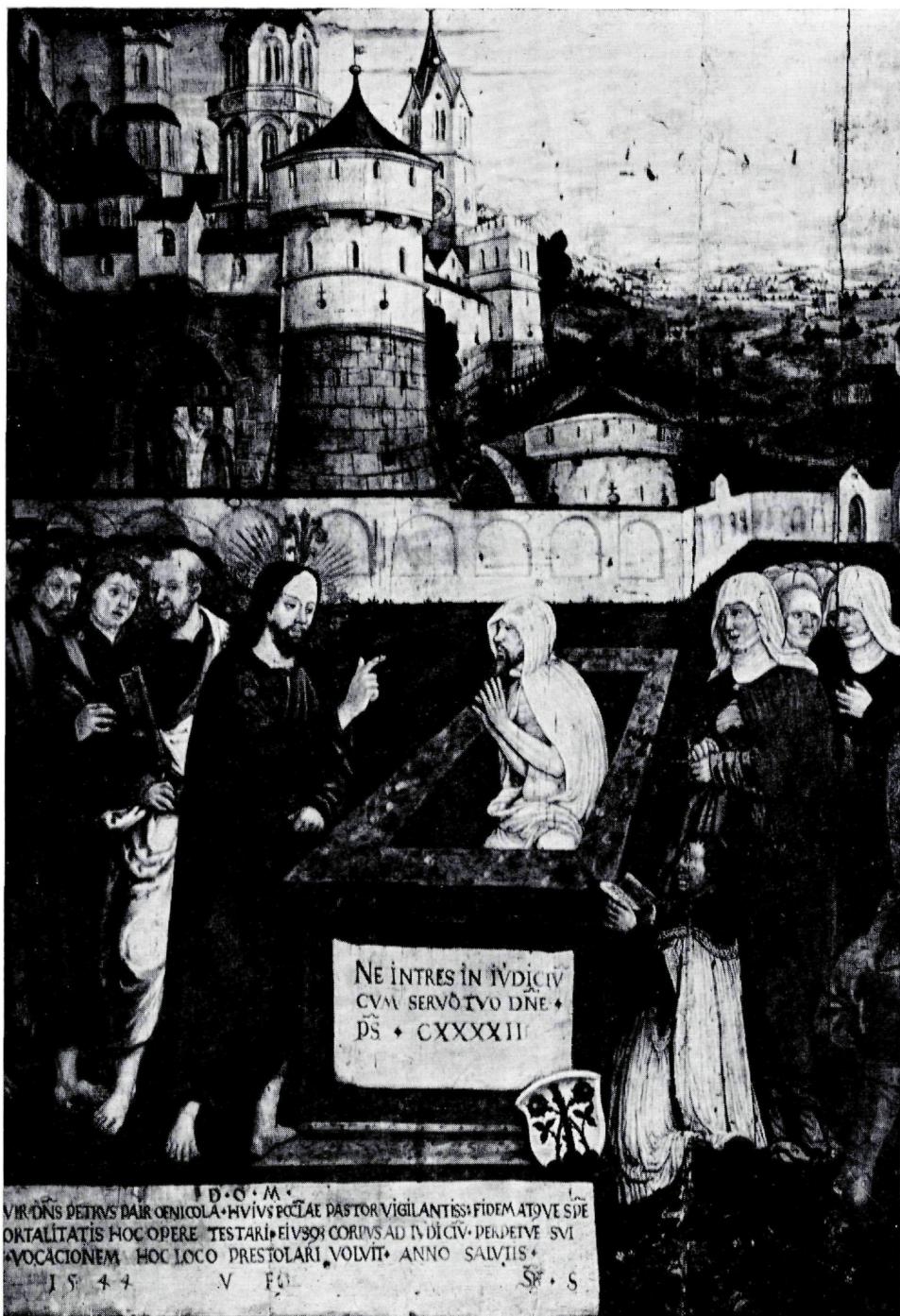
Vom Grundt ward mit vleis erhebt das haus fürwar.
Durch Erharden Progmeister ist fünfzig Jar (1488).
Got der Almechtig bewar es in seiner Hand.
Dann es ist hie zum Griesshof genannt.
Als nu lange Zeit gestanden und vollbracht
Hats nach ein fleissigen Vollender getracht.
Melchiorn Happen von Purgitz zu Stainach
Derzeit Pflegsverwalter Landrichter in Gmach
Ders mit grossen vleiss und cost wol hat volendt
Got sein gnad in ewigkeit nit von im wend
Dann er in dem und ander die arm ernärt
Darumb im von mir lob Ehr und preis wird bescheert
Wie er ain loblichen Adel hierin geert hat
Also auch gueter gesellen treulich gedacht
1538 der Zahl
geschach und ward vollendt sollich alzumal.

Darunter hängt an einer roten Schnur das mit je drei weißen und blauen waagrechten Wellenbändern versehene Wappen Sebastian Schells und die Signatur „S. Schel“. Es dürfte sich um die Wappen der in diesem einstigen Gasthaus abgestiegenen Persönlichkeiten, also um eine Art Trinkgesellschaft gehandelt haben und nicht um eine Erinnerung an den Kaiserbesuch von 1530. Die Wendung „also auch gueter gesellen treulich gedacht“ weist auf eine Trinkgesellschaft, während die Wappen des Adels in Verehrung „ain loblichen Adel hierin geert“ angebracht wurden. Es ergibt sich eine eindeutige Parallele zu den wenig jüngeren Wappenfresken Ulrich Springenkles in der Trinkstube zu Bruneck (1526)¹⁰⁵.

¹⁰³ F. Huter - M. Weingartner, a. a. O., S. 90; D. Schönher, a. a. O., S. 373.

¹⁰⁴ Alois Egger, Der Grieshof am Hof bei Steinach, Tiroler Heimatblätter 1924, Heft 5, S. 3, Heft 6, S. 2; Das Wappen Schells ist auch aus einem Siegelabdruck des Künstlers an einer Urkunde vom Erchtag nach Mathias 1536 im Stadtarchiv Innsbruck bekannt.

¹⁰⁵ F. v. Czörnig, Die Zechstube in Bruneck, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Wien 1878, S. 1 ff.



1544 malte Schell das Epitaph für den Pfarrherrn Petrus Pair in *Matrei am Brenner*, das sich jetzt im Tiroler Landesmuseum befindet¹⁰⁶ (Abb. 35). Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Die links beschrittene Inschrift lautet:

D. O. M. (VE)NERANDVS - VIR - DNS - PETRVS - PAIR - OENICOLA - HVIVS - ECCLAE - PASTOR - VIGILANTIIS - FIDEM - ATQUE - SPE
... MAM - IMMORTALITATIS - HOC - OPERE - TESTARI - EIVS - CORPVS - AD - IVDIV - PERPETVE - SVI
(AS)LVIATIONIS - VOCACIONEM - HOC - LOCO - PRESTOLARI - VOLVIT - ANNO - SALVTIS

1544 V. F. SB. S.

(Die letzte Abkürzung bedeutet Sebastian Schell)

Am Sarkophag befindet sich die Inschrift:

NE - INTRES - IN - IVDICIV -
CVM - SERVO - TVO - DNE
PS (Psalm) CXXXXII

Das Bild zeigt im Hintergrund die Stadt Jerusalem, ein Gemisch von gotischen und Renaissancebauten, und einen Ausblick auf eine weite Landschaft. Die Szene spielt sich in einem von einer Mauer umschlossenen Friedhof ab. Die Mitte nimmt der große Sarkophag mit dem auferweckten Lazarus ein. Links steht Christus mit der Gruppe der Apostel, rechts sind die trauernden Frauen versammelt. Zu Füßen des Sarkophags kniet der Pfarrer Petrus Pair mit seinem Wappen. Das Bild vertritt die erlahmende Frührenaissance und zeigt deutlich Schells abnehmende künstlerische Kraft. Die Gestalten sind ohne Leben, zum Teil in ihren Bewegungen verkrampt. Die Stadt hat nichts mehr von der Schönheit der Hintergrundlandschaft des Annenberger Altares. Außer der formalen Fortführung der Renaissanceentwicklung über den Annenberger Altar hinaus ist nichts in diesem Bild bemerkenswert. Ohne die Signatur würde man kaum an Schell denken.

Die Komposition ist nicht Schells Erfindung, sondern geht eindeutig auf die Auferweckung des Lazarus am gemalten Epitaph des Domherrn Mathias Horn in Brixen 1530 (Diözesanmuseum Brixen, Abb. 36) zurück, das von hoher Qualität ist und von einem Maler stammt, der den Stil der Augsburger Schule (Jörg Breu der Jüngere) oder der Nürnberger Maler der Dürernachfolge (Bartlme Dill Riemenschneider in Bozen) gut kannte. Dagegen nimmt sich Schells Bild bescheiden aus. Da Horn der Vorgänger von Petrus Pair als Pfarrherr von Matrei war, hat Pair vermutlich Schell angewiesen, sich das Horn-Epitaph als Vorbild zu nehmen. Der Maler des Brixner Horn-Epitaphs hat mit großer Wahrscheinlichkeit auch 1537

¹⁰⁶ D. Schönherr, a. a. O., S. 371; Inv.-Nr. 132, Tempera auf Zirbe, 148 × 112 cm; Gotik in Tirol, Nr. 204.



das Epitaph des Domherrn Paul Hölzl (Predigt des heiligen Paulus) gemalt, da zahlreiche Details: die Behandlung der Landschaft und der Renaissancearchitekturen, die Rück- und Seitenansichten der Figuren, die helle Farbigkeit usw., übereinstimmen. Das Hölzl-Epitaph ist urkundlich vom Maler *Paul von Taufers*, der mit Paul Luckner, Maler zu Sand in Taufers, identisch ist und zwischen 1535 und 1544 urkundlich genannt wird. Sein vermutlicher Bruder Lorenz Luckner war seit 1528 in Brixen als Maler ansässig und wird dort noch 1552 erwähnt. Sand in Taufers hat neben Luckner im 16. Jahrhundert noch die Maler Kaspar Greiter und Lorenz Guetl, beide in Brixen tätig, hervorgebracht¹⁰⁷.

Schell hat das Pair-Epitaph sogar noch einmal kopiert in dem ebenfalls auf eine Holztafel gemalten Epitaph des Zolleinnehmers Jakob Leitner in der Kirche St. Sigmund am Lueg 1546 (jetzt im Pfarrhof Vinaders bei Gries am Brenner)¹⁰⁸ (Abb. 37). Dieses Epitaph hat noch den plastischen Rahmen, der mit dem Rahmen des Annenberger Altares verwandt ist.

Als Schöpfer dieses Rahmens kommen die Innsbrucker Tischler Jörg Greimold (er lieferte 1544 einen Rahmen zu des Kaisers und Königs Bild in die Innsbrucker Ratsstube)¹⁰⁹ oder Hans Gartner (er schuf 1531 einen geschnitzten Rahmen zum Stammbaum König Ferdinands I. in Innsbruck) in Frage¹¹⁰. Der Rahmen ist mit Renaissancemotiven (Putten, Pflanzenornamenten, Kranz und Monogramm IHS) bemalt. Die Inschrift unter dem Bild meldet: VIR PIETATE INSIGNIS JACOBVS LEITNER CONTUBERNII IN LVEG HAEREDITARIA IVRE POSSESSOR SIBI PIOQVE SVO PARENTIVM ET CAETERIS SVIS LOCO IN CRISTO SVAVITER QVIESCENTIBVS OBIIT . . . IVLIS MDXLVI

Am Sarkophag des Lazarus steht die Inschrift:

EGO SVM RESVRECTIO ET VITA QVI CREDIT
IN ME ECIAM SI MORTVVS FVERIT VIVET
ET OMNIS QVI VIVIT ET CREDIT IN ME NON
MORIETVR IN ETERNVM Jhan. (Johannes) XI

Die Darstellung der Auferweckung des Lazarus gleicht völlig der des Payr-Epitaphs, lediglich die Friedhofmauer wird durch mehrere Kapellen unterbrochen. Ungefähr aus der gleichen Zeit, vielleicht etwas früher (um 1530/40), stammen zwei Fragmente eines Altarflügels im Tiroler Landesmuseum. Das eine zeigt den Abschied Christi von seiner Mutter, das andere den Tod Mariens¹¹¹. Die Szene des

¹⁰⁷ K. Wolfsgruber, Zwei Renaissancetafeln aus dem Brixner Dom, Der Schlern 1965, S. 16; C. v. Inama, Die Luckner und Guetl, zwei Brunecker und Brixner Malerfamilien des 16. Jahrhunderts, Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1911, S. 159–166; P. Tschurtschenthaler, Brunecker Heimatbuch, Bozen 1928.

¹⁰⁸ F. Huter - M. Weingartner, a. a. O., S. 86, Anmerkung 12.

¹⁰⁹ K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik V, S. 93.

¹¹⁰ K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik V, S. 82.

¹¹¹ Inv.-Nr. 74, Öl auf Zirbe 133.5 × 99 cm bzw. 109.5 × 72.5 cm; Gotik in Tirol, Nr. 205.





Abb. 38: Sebastian Schell, Abschied Christi, um 1530/40 (Tiroler Landesmuseum)

Abschiedes Christi spielt sich unter einem Stadttor ab, das ein Renaissanceportal aufweist. Die Figur Christi gleicht der am Pair-Epitaph, der Hintergrund mit dem Tannenbaum und dem Berg erinnert an das Landschaftsgefühl Schells. Der Tod Mariens ist stark beschädigt und in den Figuren und der Komposition eine schwache Arbeit, einem Holzschnitt Dürers nachempfunden (Abb. 38).

Dem Spätwerk Schells wird meist auch das im Besitz der Familie v. Ottenthal im Ansitz *Figge* bei Innsbruck befindliche Bild zugerechnet, das Maria mit dem Kind auf einem Throne sitzend darstellt. Dahinter halten zwei Engel einen Vorhang, während ein weiterer Engel dem Christkind ein Tuch reicht und ein vierter an der Lehne des Thrones steht. Rechts kniet ein geistlicher Stifter. Durch einen Renaissancebogen wird der Blick in eine Landschaft mit Wolken geöffnet. Das stark übermalte Bild lässt kein Urteil über den Künstler zu, viele Details haben aber mit dem Werk Schells keine Verwandtschaft. Wenn das Bild überhaupt in Innsbruck entstanden ist, so kann es genauso gut von Hans Polhamer oder Degen Pirger stammen, da es ungefähr um 1540/50 zu datieren ist¹¹².

Ein Bild der heiligen Sippe (stark übermalt) im Tiroler Landesmuseum, das Schell zugeschrieben wurde, zeigt unten den schlafenden Jesse zwischen den heiligen Sigismund und Katharina, darüber die Gruppe Anna selbdritt, umgeben von der Verwandtschaft Christi¹¹³. Das Wappen des Stifters Sylvester Altenhofer, Bürger zu Brixen (genannt 1516/20), weist die Tafel in den Brixner Kunstkreis (Andre Haller?), dem besonders die Heiligen Sigismund und Katharina angehören. Josef Ringler hat zwei Altarflügel, die das heranwachsende Christkind in der Werkstatt des heiligen Josef zeigen (Nationalmuseum Trient), dem Umkreis des Sebastian Schell zugeschrieben, da sie gewisse Anklänge an den Annenberger Altar haben¹¹⁴. Die Rückseite der Flügel zeigt acht Heilige, die in ihren Gesten und Posen dem statuarischen Typ der Figuren Schells widersprechen und der allgemeinen Tendenz der südtirolischen Spätgotik zuneigen. Rasmo hat die Tafeln einem schwäbischen Meister um 1525 zugewiesen. N. Rasmo hat auch in einer eigenen Abhandlung versucht, das Werk Sebastian Schells in Südtirol zusammenzustellen¹¹⁵.

So einen Nikolausaltar im Städtischen Museum Meran, datiert 1514, dessen Flügel Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus zeigen und das Wappen von Neumarkt oder St. Michael an der Etsch tragen. Der Altar stammt wahrscheinlich aus Neumarkt und ist wohl das Werk eines Südtiroler Malers. Auch die um 1515 datierten kleinen Tafelbilder im Diözesanmuseum Brixen (Geburt Mariens

¹¹² F. Huter - M. Weingartner, a. a. O., S. 87.

¹¹³ Inv.-Nr. 131, 158 × 114 cm, Öltempera auf Holz; Hans Riehl, Österreichische Malerei in ausgewählten Werken, Wien 1957, S. 89; W 14.504, f. 750, Tiroler Landesmuseum.

¹¹⁴ J. Ringler, Zwei unbekannte Altarflügel aus der Werkstatt des Sebastian Schel, Tiroler Heimatblätter 1934, S. 103; N. Rasmo, Mittelalterliche Kunst Südtirols, Bozen 1949, S. 58 (Nr. 206–208).

¹¹⁵ N. Rasmo, Nuovi contributi a Sebastiano Schel, a. a. O.

und Wunder des heiligen Antonius) lassen sich kaum mit Schell in Verbindung bringen, wenn man an den fast gleichzeitigen Annenberger Altar denkt. Der Meister von Latsch, dem Rasmo die Flügel des Altares der Spitalkirche in Latsch (Plastik von Jörg Lederer) um 1515/25, den Magdalenenaltar aus Montani 1522 (nach Josef Ringler von Schell) und die Fresken in der Spitalkirche Schlanders (1516) zuschreibt, war ein Werkstattmitarbeiter Jörg Lederers (Jörg Mack?), da er auch die Flügelbilder der Ledereraltäre in Stuben bei Pfunds (1513/14) malte¹¹⁶. Er war wie Lederer in Kaufbeuren ansässig und hat mit Schell außer dem Zeitstil nichts gemeinsam. Ohne Zweifel steht der Magdalenenaltar in Montani Schell in manchen Details nahe. Der Faltenwurf, die Gesichtsbildung und die Bewegtheit der Figuren lassen sich aber zwischen den signierten Arbeiten Schells (Annenberger Altar 1517 und dem Pair-Epitaph 1544) nicht einschieben.

Eine Anwesenheit Schells für die Arbeit am Annenberger Altar im Vintschgau ist wohl auszuschließen, da der Stadthintergrund beweist, daß der Altar in Innsbruck gemalt wurde. Gesicherte Arbeiten Schells vor dem Ambraser, Annenberger und Schlofenstein-Altar sind nicht erhalten.

Die künstlerische Bedeutung Sebastian Schells scheint mit dem Annenberger Altar ihren Höhepunkt und Abschluß gefunden zu haben. Das durch Signatur gesicherte Spätwerk zeigt keine Weiterentwicklung, sondern ein Absinken. In den Jahren 1520 bis 1550 gab es in Innsbruck eine Reihe von Malern, die aber alle im Rahmen der Renaissancekunst keine überragenden oder eigenwilligen Leistungen erreicht haben: Paul Dax (1530 – 1561 †), Silvester Steger (1507/35), Martin Enzelsberger († 1543), Peter Rieder (1513 – 1524), Ulrich Tiefenbrunn (1523 – 1526), Valentin Lindner (1528/39), Wolfgang Reisacher von Schongau (1512/42), Bartlme Häberl von Memmingen (1521 – 1545 †), Hans Polhamer von München (1528 – 1566), Degen Pirger (1537/58)¹¹⁷. Schell hatte also keine geringe künstlerische Konkurrenz. Die kirchlichen Aufträge waren zufolge der Reformationswirren fast versiegt und die Aufträge des Hofes stark zurückgegangen, da der König seit 1519 nicht mehr in Innsbruck residierte und nur seine Kinder dort eine bescheidene Hofhaltung führten.

So war es kein Wunder, daß die meisten alten Künstler eine Gnadenrente anstrebten. Schon 1550 erhielt „Barbara, Sebastian Schöllen Bürger und Maler zu Ynnsprugg eheliche hausfrau“, ein monatliches Gnadengeld von einem Gulden zugesprochen¹¹⁸. Barbara war die Witwe des 1547 gestorbenen Trompeters Lutz Mair, hatte den alten Schell 1548 geheiratet und bekam von ihrem ersten verstorbenen Gatten diese Gnadenpension, weil Schell wegen seines hohen Alters

¹¹⁶ H. Düssler - T. Müller, Jörg Lederer, Kempten 1963, S. 32.

¹¹⁷ E. Eggl, Innsbrucker Malerei, a. a. O.

¹¹⁸ JAK XI 6979, 6926, 6970, 7020, 7093, 7190, 7242, 7657; W. Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954, S. 20.

nicht mehr arbeitsfähig war. Die Arbeiten in der Werkstatt leitete der Geselle Hans Reisacher. Am 5. Mai 1554 zahlte die Regierung an Sebastian Schöll in Ansehung seines Alters und Krankheit zu seinem besseren Unterhalt, bis der König eine Entscheidung trifft, 4 Gulden 48 Kreuzer aus¹¹⁹.

Am 7. Mai 1554 richtet der Maler an die Regierung ein Gesuch¹²⁰. Er erwähnt, daß er 46 Jahre lang dem König Ferdinand I. in dessen Zeughaus als Maler und Hofarbeiter treu gedient, besonders aber Pläne zum Hochaltar der neuen Hofkirche geliefert habe (der Altar wurde im 18. Jahrhundert entfernt). Er bittet bis zur Entscheidung des Königs um ein wöchentliches Gnadengeld, da er wegen Alters, Blindheit („großen Abgang und Mangel an meinem Gesicht“) und schwerer Krankheit nicht arbeiten könne. Unterschrieben „Euer Gnaden undertheniger und gehorsamer alter kranker Sebastian Schell maler“. Die Regierung verlängerte daraufhin das wöchentliche Gnadengeld von 24 Kreuzern auf weitere drei Monate.

Am 9. Mai forderte König Ferdinand von der Regierung ein Gutachten zum Gesuch Schells ein¹²¹. Die Regierung schrieb dazu den Vermerk, „der bevelch ist erst präsentirt worden, nachdem der maler mit tod abgangen“. Sebastian Schell ist also noch im Mai 1554 gestorben. Er hatte keine Kinder, da am 29. Oktober 1554 der Rat der Stadt Konstanz an den Rat der Stadt Innsbruck schrieb: „Unser burger Conrad Schell bericht uns, wie das kurtz verschiner Zeiten weyland euer burger Sebastian Schell maler, welcher dann seines vaters sälgen bruder gewesen, by euch one leyberben tots abgangen.“ Der Rat von Konstanz bat, Konrad Schell beim Antritt seines Erbes zu unterstützen¹²².

Dieses Schreiben wirft die Frage nach der Herkunft Sebastian Schells auf. Karl Möser nahm an, daß er der Sterzinger Familie Schell entstammte, die später in Innsbruck, Bozen und Brixen ansässig war. 1550 wird in den Innsbrucker Raitbüchern ein Papierhändler Peter Schöll zu Riedhofen (vermutlich in Schwaben) erwähnt, Konrad Schell, der Neffe des Malers, war Bürger in Konstanz¹²³. Es ist daher die schwäbische Herkunft Sebastian Schells mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen. Die künstlerische Leistung Sebastian Schells im Rahmen der Innsbrucker Malerei konzentriert sich um sein Hauptwerk, den Annenberger Altar von 1517. Er steht in der Innsbrucker Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts isoliert da, ohne vorherige gesicherte Arbeiten (außer dem Ambraser und Schrofenstein-Altar) und ohne in dem schwachen Spätwerk des Meisters eine Nachfolge zu finden. Die Zusammenhänge seiner Kunst führten zum Bildschnitzer Sebald Bocks dorfer,

¹¹⁹ JAK XI 7041.

¹²⁰ JAK XI 7043.

¹²¹ JAK XI 7045.

¹²² H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Band I, Stuttgart 1933, S. 135; E. Egg, Nachtrag zum Innsbrucker Maler Bartlme Häberl, Tiroler Heimatblätter 1958, S. 142.

¹²³ Tiroler Raitbücher 1550, F. 456, Landesregierungsarchiv Innsbruck.

zu dem für Innsbruck und Tirol ebenso alleinstehenden Habsburgermeister und über diesen zu den niederländischen Einflüssen auf die tirolische Kunst der Jahre um 1500, hinter denen der aus den Niederlanden nach Tirol gekommene Landesfürst König Maximilian I. gestanden sein dürfte. Sein Werk mündet in die breite Strömung der bürgerlichen Renaissancekunst augsburgischer Prägung.

Photonachweis:

- A. Demanega, Innsbruck 1–6, 12, 19, 20, 24, 26–30, 32, 34, 35, 38.
- Pedrotti, Städtisches Museum, Bozen 7.
- Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 8.
- Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 11, 21–23, 31.
- Kunsthistorisches Museum, Wien 10.
- Univ.-Prof. Dr. V. Oberhammer, Wien 9, 14, 15, 17, 18.
- Landesdenkmalamt, Innsbruck 13, 16.
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien 33.
- Diözesanmuseum, Brixen 36.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 25.

Anschrift des Verfassers:

Direktor Erich E g g, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum