

Die spätgotische Malerei in Brixen

Von Erich Egg

In Erinnerung an den Kaufmann *Leopold Bisdomini* in Brixen, der dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in den Jahren 1834 bis 1840 viele gotische Tafelbilder geschenkt und damit den Grundstock zur gotischen Sammlung geschaffen hat. Das Ferdinandeum verdankt Bisdomini vor allem eine fast lückenlose Entwicklungsreihe der spätgotischen Tafelmalerei in Brixen von 1450 bis 1520, die diesem Beitrag zur Grundlage diente.

VORAUSSETZUNGEN

Seit den Arbeiten Hans Sempers (1911) war die spätgotische Malerei in Brixen nicht mehr Gegenstand einer umfassenden Bearbeitung. Das Interesse der Forschung galt einerseits dem Kreis Michael Pachers, der in Brixen wenig spürbar ist, und andererseits der Südtiroler Wandmalerei, die grundlegend von J. Weingartner und N. Rasmus herausgearbeitet wurde. Auch die großen Gotikausstellungen in Bozen (1949) und Innsbruck (1950) haben keine umfassende Bearbeitung des Brixner Raumes im Gefolge gehabt. Dagegen entstanden in letzter Zeit mehrere wichtige Einzelarbeiten zur Brixner Malerei von N. Rasmus (Leonhard und Nikolaus von Brixen, Rupert Potsch), G. Scheffler (zum Klockerkreis und dem Meister von Uttenheim), J. Ringler (Leonhard von Brixen) und H. Waschgl (Rupert Potsch). Die Stilkritik hat mit ihren Mitteln die Entwicklung, die Qualitätsfrage und die Vorbilder weitgehend klargelegt, so daß der nächste Schritt doch wieder der Meisterfrage im Zusammenhang mit dem urkundlichen Material gelten muß. Die Meisterfrage soll in diesem Beitrag nach der Aussage der Urkunden und der historischen Gesamtsituation in Brixen geklärt werden. Anhand der nicht geringen Zahl erhaltener Werke und der ziemlich guten historischen Quellenlage soll dem allgemeinen Begriff Brixner Schule die Farbe der persönlichen Leistung verliehen werden. Wie bei allen Arbeiten dieser Art ist die Kombination zwischen Werken und Urkunden nicht ohne Problematik, aber diese macht schließlich den Reiz der Kunstforschung aus und gibt den kritischen Anstoß für weitere Studien. Die Notnamen, die die reine Stilkritik aus der Taufe gehoben hat — Meister mit dem Skorpion, Meister der Verkündigung mit der Kreuzesfahne u. a. m. —, sind auch keine Zierde der Wissenschaft und erleichtern nicht die Herausstellung bestimmter Werkstätten.

Nachdem der Verfasser 1967 versucht hat, die Brixner Malerei des 15. Jahrhunderts in ihrer Abfolge von Meisternamen zeitlich richtig zu ordnen (Erasmus und Hans von Bruneck, Jakob von Seckau, Leonhard von Brixen und Hans von Hirsau als Meister von Uttenheim)¹, soll jetzt die spätgotische Entwicklung von etwa 1480 bis ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts weitergeführt werden. Die nicht allzu vielen, im wesentlichen auf das Kloster Neustift begrenzten direkten Einwirkungen des Pacherkreises bleiben dabei außer acht. Dafür sollen die Arbeiten von Rupert Potsch, Philipp Diemer und Andre Haller abgegrenzt

und herausgestellt werden. Der Begriff der Brixner Schule ist ein Fixstern in der spätgotischen Entwicklung der Malerei Tirols. Bis in die letzte Zeit wurde die Zahl der Brixner Meister mit irgendwelchen Notnamen derart vermehrt, so daß der Eindruck eines überaus reichen künstlerischen Lebens entstand, der mit den tatsächlichen Verhältnissen nicht übereinstimmt.

Brixen war die Residenz eines de iure selbständigen geistlichen Reichsfürstentums wie Salzburg oder Würzburg. In Wahrheit hatten die Tiroler Landesfürsten aber schon im 13. Jahrhundert die reichsunmittelbare Macht der Brixner Bischöfe beseitigt und mit entsprechenden Verträgen oder Gewalt das Bischofsland ihrer Oberhoheit einverleibt. In dem den Bischöfen zu direkter Hoheit verbliebenen Gebiet — der Stadt Brixen, dem westlichen Eisackufer von der Brixner Klause bis zur Stadt Klausen und den abseits gelegenen Gerichten Antholz, Niedervintl, Lüssen, Tiers, Buchenstein, Anras, Thurn am Gader, Fassa und der Stadt Bruneck — wurde keine selbständige, sondern tirolische Politik gemacht, wobei den Bischöfen aber der Schein einer gewissen Unabhängigkeit verblieb. Durch ihre Einbeziehung in den engsten Kreis der Ratgeber des Landesfürsten war die Stellung der Bischöfe im Rahmen Tirols überaus bedeutungsvoll. Brixen war unter den deutschen Bistümern eines der ärmsten, seine Domherrenstellen waren keine fetten Pfründen und darum auch zum Teil von Bürgerlichen besetzt, die Residenzstadt Brixen war eine Kleinstadt, die ungefähr die fünfte Stelle unter den Tiroler Städten, gemessen an der Einwohnerzahl, einnahm.

Als der Bischof und Kardinal Nikolaus von Kues (Cusanus; 1450 bis 1464 Bischof von Brixen) dieses Verhältnis ändern und ein selbständiger Reichsfürst werden wollte, fand er im eigenen Bischofsland mehr Gegnerschaft als Zustimmung, denn man wollte tirolisch bleiben. Das Versagen dieses großen Reformers und Kirchenfürsten in einer politischen Frage führte schließlich dazu, daß er Brixen verlassen mußte und in Rom starb. *Jakob von Seckau*, der von 1448 bis 1455 als Hofmaler in Brixen bezeugt ist, war bereits vom vorhergehenden Bischof, Johannes Rötel (1443 bis 1450), bestellt worden². Durch diesen aus Salzburg kommenden Bischof und durch die Vormundschaftsregierung Kaiser Friedrichs III. (der in Graz und Wiener Neustadt residierte) für den unmündigen Tiroler Landesfürsten Herzog Sigmund (1439 bis 1446) waren die engen Beziehungen zu der damals blühenden österreichisch-steirischen Malerei entstanden, der Jakob von Seckau durch die Herkunft und den Stil seiner Werke angehörte. Die beiden mit ziemlicher Sicherheit ihm zuzuschreibenden Tafelbilder der Ursulamarter aus dem Kloster Sonnenburg (1448, im Tiroler Landesmuseum) und der Kreuzigung aus Brixen (im Klerikalseminar Freising) gehören dieser steirisch beeinflussten Gruppe an und stellen die Verbindung zu dem um 1460 auch in Tirol mächtig aufkommenden spätgotischen Realismus her. Der politische Kampf unter Bischof Nikolaus von Kues brachte aber für einen Hofmaler schlechte Zeiten, so daß es nicht festzustellen ist, ob Jakob von Seckau nach 1455 gestorben oder weggezogen ist. Das Feld beherrschte Meister *Leonhard von Brixen*, ein vielseitiger Volkskünstler, der von 1438 bis zu seinem Tode 1476 nachweisbar ist und das Wohlwollen aller Kreise in Brixen und Umgebung besaß, so daß er als Tafelmaler und noch mehr als Freskant vollauf beschäftigt war³. Seine farbenfrohe und drastische Kunst, die ihre Quellen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte, gefiel

allen anspruchslosen Auftraggebern. Nicht Bischof und Domherren, sondern Pfarrer, Benefiziaten, Adelige, Bürger und Bauern waren seine häufigsten Auftraggeber. Das volkstümliche, nicht vom bischöflichen Hof getragene Element kam in seiner Kunst in Brixen erstmals und in überreichem Maß zum Zug. Daß diese über 30 Jahre mit vielen erhaltenen Werken dominierende Malerei als „die Brixner Schule“ in der Kunstforschung Geltung erlangte, ist nicht verwunderlich. Man übersieht dabei zu leicht, daß 1458 im benachbarten Sterzing der große Hochaltar von Hans Multscher aufgestellt wurde, der für die ganze südtirolische Malerei zum neuen, richtunggebenden Erlebnis wurde, und daß seit 1460 in Bruneck Michael Pacher mit wunderbarer Meisterschaft dem Höhepunkt der tirolischen Spätgotik zustrebte. Es wäre mehr als verwunderlich, wenn die fortschrittlichen Kreise in Brixen sich mit der volkstümlichen Malerei Meister Leonhards begnügt hätten.

Für die neue Situation um 1475 ist es notwendig, den historischen Rahmen festzustellen. Mit Bischof Georg Golser (1464 bis 1488) war ein Mann an die Spitze des Bistums getreten, der Brixen im Gefüge Tirols seine alte Stellung wiederzugeben vermochte⁴. Weitblick und Toleranz kennzeichnen diesen zu wenig bekannten Kirchenfürsten. Er wagte es, den berüchtigten Hexenverfolger Heinrich Institoris, der in Tirol seine Schauprozesse aufzuziehen begann, zu vertreiben. Er schrieb ihm kurz und bündig: „Es scheint durchaus nötig, Euer Paternität anzuzeigen, daß Ihr fortgeht, und zwar je eher desto besser. Ich weiß, was ich schreibe.“ Im Domkapitel, das sich 1475 aus neun Adelligen und sechs Doktoren und Graduierten bürgerlichen Standes zusammensetzte, gab es bedeutende Männer, so Dr. Achaz Mornauer, der mit dem Schweizer Humanisten Albert von Bonstetten in Einsiedeln in Verbindung war. Er und Dr. Benedikt Fieger standen später als Gesandte im Dienst Kaiser Maximilians I.

Das Kloster Neustift, das Brixen benachbarte zweite Kulturzentrum, erlebte unter Propst Leonhard Pacher (1467 bis 1483) seine größte künstlerische Blütezeit, als Michael Pacher den Kirchenväteraltar, den Thomas Becket-Altar und die Fresken in der Sakristei malte und Friedrich Pacher ebenfalls mehrere Altaraufträge erhielt. Brixen mußte etwas Entscheidendes unternehmen, um gegenüber den Werkstätten der Pacher in Bruneck seine Stellung zu behaupten.

Noch lebte der alte Meister Leonhard, aber er stand dem Bischof nicht sehr nahe. Als 1474 für die Pfarrkirche in Völs am Schlern (damals im Diözesanbereich von Brixen) ein neuer Hochaltar geplant wurde, empfahl Bischof Georg zuerst den sicher nur vorübergehend in Brixen anwesenden Maler *Jörg von Nürnberg* für die Ausführung⁵. Der Satz „Nu ist uns der benant Jorig maler für guten arbeiter seins handtwerckss berümet und gelobt“ besagt, daß der Bischof ihn nicht selbst aus Arbeiten, sondern nur vom Hörensagen kannte. Kurz darauf ändert der Bischof seine Empfehlung auf Meister Leonhard: „den ich halte für ain aufrichtigen gewissen Man und im mit sunder gnaden genaigt bin“⁶. Aber auch die späte Erinnerung an Meister Leonhard zeigt, daß die Empfehlung nicht dem Herzen des Bischofs, sondern einer Intervention der Freunde des Malers entsprungen ist. Schließlich empfahl der Bischof noch 1482 (der Völser Altarauftrag zog sich sehr in die Länge) den Brixner Bildschnitzer Hans Klocker, „dem wir mit sunder gnaden geneigt sein“, für die Arbeit⁷. Aber auch diese Für-

sprache hatte keinen Erfolg, da schließlich der Bozner Maler Narziß 1488 den Auftrag ausführte.

Welche Maler arbeiteten um 1480 bis 1490 in Brixen? Da war vor allem der Sohn Meister Leonhards, *Marx Scherhauff*, der 1474 bis 1484 nachgewiesen ist⁸. Seiner Werkstatt (sie war wie bei allen Brixner Meistern in Anbetracht der schmalen Auftragsbasis sicher nicht groß) gehören wohl die gemalten Passionsaltäre im Tiroler Landesmuseum und in einer Privatsammlung in Lenzburg (1484, gestiftet vom Domherrn Benedikt Fieger) an, die von der altertümlichen Komposition Meister Leonhards ausgehen, aber in der Schlankheit der Figuren und in der Landschaft schwäbische Einflüsse (vom Multscheraltar in Sterzing) zeigen. Entwicklungsgeschichtlich sind sie für Brixen nicht von Bedeutung.

Der führende Künstler in Brixen war in den Jahren 1460 bis 1490 nach den Urkunden Meister *Hans Maler*⁹. Ist er mit dem Maler Hans Reichart, Bürger zu Brixen, identisch, der 1457 erwähnt wird, wäre er der direkte Werkstattnachfolger des Jakob von Seckau, der 1455 zum letzten Male genannt wird. Meister Hans tritt in den Domfabrikrechnungen 1462 zum erstenmal auf, malt 1477 die „Kreuzpogen“ (Rippen des Chores), staubt 1477 und 1482 die Fresken im Kreuzgang ab, malt eine Sonnenuhr (1482), arbeitet 1484 an der Orgel und ist bis 1490 mit kleineren Arbeiten im Dom erwähnt. Größere Aufträge, wie Altäre, waren durchwegs Stiftungen und scheinen in den Domfabrikrechnungen nicht auf. Die Schwierigkeit, ihn vom Bildschnitzer Hans Klocker zu unterscheiden, der gelegentlich auch als Hans Maler bezeichnet wird und vor allem bei Arbeiten in der Pfarrkirche Sterzing 1491 bis 1498 als Hans Maler von Brixen erwähnt wird, läßt sich vielleicht dadurch lösen, daß in den Domfabrikrechnungen Hans Maler nur bis 1490 genannt ist und in diesen eindeutige Malerarbeiten verrichtet, während der in Sterzing erwähnte Meister Hans von Brixen (Klocker) Fahnenstangen macht und Ausbesserungen am plastischen Heiliggrab verrichtet. Hans Klockers selbständige Tätigkeit wird man nicht viel vor 1480 verlegen dürfen. Hans Maler wird wohl nicht als Hofmaler bezeichnet, aber er war doch der bevorzugte Meister des Brixner Domstiftes.

Den 1462 (oder 1457) bis 1490 genannten Meister Hans Maler können wir daher wohl mit guten Gründen mit dem bisher als *Meister von Uttenheim* bezeichneten Maler gleichsetzen¹⁰. Seine bekannten Altarwerke stammen alle aus Brixen und Neustift, nur die Tafel von Uttenheim und ein angeblich aus einem Bauernhaus in Bruneck erworbener Marienaltar sind nicht für Brixen verbürgt. Auch der Stefanusaltar im Museum Moulins wird neuerdings für den Brixner Dom in Anspruch genommen, dürfte aber wohl nicht vor 1470 anzusetzen sein. Die auf dem Kragen einer selbstbildnisartigen Figur an diesem Altar angebrachte Inschrift HIRSAWER läßt den Namen dieses Malers als *Hans von Hirsau*, vielleicht Hans Reichart von Hirsau, vermuten, womit zugleich die künstlerische Herkunft dieses für die Brixner Malerei bedeutenden Meisters angegeben wäre. Konrad Witz und der schwäbische Raum am Bodensee sind die Quellen seiner Kunst.

Die sicher nicht leichte Konkurrenz gegen Michael und Friedrich Pacher von Bruneck (von letzterem stammen als einziges Brixner Werk die Fresken im Kapitelsaal, heute Diözesanmuseum), die vor allem für das benachbarte Kloster Neustift

arbeiteten, brachte es mit sich, daß sich Hans Hirsauer wahrscheinlich über Michael Pacher die perspektivische Gewandtheit und die gesetzte Bewegtheit der Figuren im Stil Mantegnas in Mantua aneignete. Aber Hans Hirsauer blieb beim begrenzten Innenraum und den nur mäßig bewegten Figuren, während Pacher sich zu einem völlig selbständigen Stil durchgerungen hat. Daß zwei bedeutende Maler in so benachbarten Städten wie Brixen und Bruneck sich nicht gegenseitig beeinflußt hätten, ist unwahrscheinlich, daß der schwächere Meister Hans Hirsauer mit dem Neuen nur experimentierte, während Pacher das Neue souverän beherrschte, macht den Unterschied aus. Die ruhige, zurückhaltende Art Hans Hirsauers blieb für die Brixner Kunst bis zum Ende der Spätgotik bestimmend, während Pachers stürmischer Höhenflug nur in Marx Reichlich eine echte Weiterbildung fand. Andererseits hat Hans Hirsauer auf den führenden Brixner Bildschnitzer Hans Klocker eingewirkt, wie seine standfesten, geschlossenen Plastiken beweisen.

In *Hans Klochers* großer Bildschnitzerwerkstatt waren wegen der vielen Altaraufträge auch Maler tätig, die nach den Entwürfen Klochers die Flügel- und Predellengemälde ausführten¹¹. Diese Maler waren sicher nur Gesellen, wie sie jeder selbständige Bildschnitzer beschäftigen durfte. Zum mindesten zwei Hände sind mit Sicherheit zu unterscheiden. Der einen gehören die Flügelbilder in Tramin, Pinzon und Kaltern, der andern die in Bozen (Franziskanerkirche, 1500) an. Schwäbische Vorbilder, verbreitet durch die Druckgraphik, stehen hinter diesen Malereien. So ist die Stigmatisation des hl. Franziskus am Klockeraltar in Bozen nach dem Kupferstich des Meisters ES (L 143) gearbeitet, die Flucht nach Ägypten am Altar in der Franziskanerkirche in Kaltern nach Schongauers Stich B 7. Die Maler der Klockerwerkstatt stehen nicht unter der Einwirkung der Kunst Michael Pachers, sie halten sich, wohl im Auftrag Hans Klochers, bewußt an die bewährten schwäbischen Vorbilder. Scharf gezeichnete Gesichter und harte Falten weisen auf Vorzeichnungen durch den Bildschnitzer hin, die Landschaften mit überhängenden Felsen und gefiederten Bäumen deuten ebenfalls auf Schwaben. Für die Brixner Malerei sind diese Arbeiten nicht ohne Einfluß, sie waren aber dem Werk des Bildschnitzers bewußt untergeordnet. Einer der Brixner Maler, Nikolaus Stürhofer, scheint aus der Klockerwerkstatt hervorgegangen zu sein.

Schon in dieser Periode zeigt sich, daß bischöfliche und bürgerliche Aufträge höchstens drei bis vier ständig ansässigen Malern mit eigener Werkstatt einen gesicherten Lebensunterhalt in Brixen ermöglichten. Diese auch für andere Kleinstädte geltende Höchstzahl von Meistern muß von der Forschung berücksichtigt werden. Darum ist es nicht möglich, das Werk des Uttenheimer Meisters (Hans Hirsauer) auf drei Maler aufzuteilen, indem man den Stefanusaltar in Moulins und den Marienaltar im Landesmuseum Joanneum in Graz eigenen Meistern zuzuweisen versuchte. Hier ist es schon besser, diesem bedeutenden Maler eine gewisse Entwicklungsfreiheit zuzumuten, die ihn ähnlich wie Michael Pacher eben bis zur reifen Leistung des Altars in Moulins aufsteigen läßt.

NIKOLAUS STÜRHOFFER UND WOLFGANG VON KIENS

Den Ausklang der eigentlichen Spätgotik in Brixen bringen die beiden Jahrzehnte vor und nach 1500, die die Regierungszeit des Bischofs Melchior von Meckau einschließen (1488 bis 1509)¹². Der aus sächsischem Adel stammende Bischof war Diplomat und Gesandter Kaiser Maximilians I. am päpstlichen Hof in Rom und erlangte dort 1503 sogar den Kardinalshut. Er war vor allem ein Finanzmann. Als stiller Teilhaber des Handelshauses Fugger lenkte er die Geldgeschäfte der Kurie geschickt über die Fuggerbank, an der er selbst mit 300.000 Gulden beteiligt war. Sein plötzlicher Tod brachte die Fugger hart an den Rand des Konkurses, da der Papst nach dem Kirchenrecht diese Guthaben einzuziehen versuchte. Da dieser „geschäftskundigste aller Kurialen seiner Zeit“, dessen Einlagen $\frac{3}{4}$ des gemeinsamen fuggerischen Gesellschaftskapitals ausmachten, in seiner Heimatdiözese nicht viel in Erscheinung trat, erfuhr auch die Brixner Kunst durch ihn keine große Förderung, ganz im Gegensatz zu seinem Vorgänger Georg Golser. Nur zweimal wird in den Akten sein Name im Zusammenhang mit künstlerischen Aufträgen erwähnt. 1499 schickte er an Georg Fugger in Nürnberg das Wappen seines verstorbenen Bruders Kaspar von Meckau mit „zwei vers in Latein“, damit er diesen „auf das lustigste der proporcion nach in messing giessen lasse“. Die Messinggrabplatte mit Wappen und Inschrift ist im Diözesanmuseum in Brixen erhalten, wohl ein Werk der Vischerischen Gußhütte¹³.

Im gleichen Jahr (1499) stellte er seinem Bürger *Lucas Alber*, Bildschnitzer in Brixen, wegen eines Handels, den er an Hans Sattler, Bürger in Brixen, begangen hatte (offenbar eine handgreifliche Auseinandersetzung), freies Geleit nach Brixen zum Verhörtag am Pfingstag nach Kreuzerhöhung aus¹⁴. Da Alber als Bürger von Brixen bezeichnet wird, war er schon längere Zeit in der Stadt ansässig. Ihm darf man daher wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit die Altäre in *Mellaun* (1482), *Klerant* (1484) und *St. Kilian* in *Lüsen* (um 1495 bis 1497) zuschreiben, die ihn als mittelmäßigen Bildschnitzer mit dem knitttrigen Faltenwurf der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts ausweisen. Typisch ist die gespreizte Fußhaltung der männlichen Heiligen und die zeichnerische Faltengebung. Andererseits sind auch Anklänge an Hans Klocker vorhanden, der ja als der stärkere Künstler den schwächeren am gleichen Ort beeinflussen mußte. Es wäre aber auch möglich, daß Alber selbst um 1480 bei Hans Klocker gearbeitet hat, da die sicher nicht eigenhändigen Flügelreliefs mancher Klockeraltäre an die Arbeiten in Mellaun und Klerant anklingen. Allerdings ist bei diesen Altären der schwäbische Einfluß über die Kupferstiche Schongauers nicht zu übersehen. Aber auch dabei zeigen sich Gemeinsamkeiten mit den Malern der Klockerwerkstatt. Alber verlor scheinbar den Prozeß und übersiedelte nach Ausweis des Buches der Barbarabruderschaft nach Innsbruck, wo er 1507 als *Lucas Alber „pildschnitzer“* mit seiner Gattin *Barbara* aufscheint, aber sich neben den ansässigen Meistern *Lienhard Lang*, *Christof Geiger* und *Sebald Bocksdorfer* nicht durchsetzen konnte. Er arbeitete dann ab 1507 in *Bozen* und gab 1519 auch seine Mitgliedschaft bei der *Innsbrucker Barbarabruderschaft* auf. Da er 1519 sein Testament aufrichtete, dürfte er bald danach gestorben sein. Seine Arbeiten in *Bozen* müßten anhand der brixnerischen Einflüsse erst ausgeforscht werden.

Bischof Melchior hat zwar keine engen Bindungen zur Brixner Kunst gehabt, aber er war doch ein im Sinne des Humanismus aufgeschlossener Mann. Seelsorglich trat er mit dem Druck des ersten Missale (1493) und eines Psalteriums und Breviers für die Brixner Diözese (1489) bei Erhard Ratold in Augsburg in Erscheinung. Seine Beliebtheit beim Domkapitel hat er selbst richtig eingeschätzt, als er bei seiner Abreise nach Rom 1503 schrieb: „Er gedenke nicht dauernd fernzubleiben, wiewohl etliche gewünscht hätten, seine Gnaden sollte nimmermehr wiederkommen.“ Auch das Domkapitel war zu seiner Zeit, im Jahr 1500, weitgehend der neuen Zeit aufgeschlossen und hatte Gelehrte und Diplomaten von Rang in seinen Reihen. Da die Domherrenstellen nicht sehr gut dotiert waren, überwogen die 12 Bürgerlichen mit Doktor- und Lizentiatenrang die 7 Adeligen fast um das Doppelte. Da war Konrad Wenger († 1501), der 1488 in tadellosem Humanistenlatein eine Streitschrift gegen die Venezianer über den Krieg zwischen Tirol und Venedig (1487) verfaßte, die noch 1544 in Basel gedruckt wurde. Wengers humanistische Bildung spricht auch aus der Gedenktafel an dem von ihm gestifteten Spital in Sonthofen (Allgäu 1495), die in griechischer und lateinischer Schrift das berühmte Zitat „Erkenne dich selbst“ trägt, das älteste Beispiel einer Renaisanceschrift in Bayern¹⁵.

Der Domherr Dr. Georg von Neideck (1497 bis 1505) war kaiserlicher Rat, Rektor der Universität Bologna (1491), Mitglied des Reichskammergerichtes (1495), Mitglied der Sodalitas Danubiana des Konrad Celtis in Wien, humanistischer Dichter und schließlich Bischof von Trient (1505 bis 1514)¹⁶. Der Domherr Dr. Sigmund Kreuzer († 1506) war die Hauptstütze des Humanismus an der Universität Freiburg. Die führende Persönlichkeit und zugleich Vertreter des Bischofs in weltlichen Dingen war der Dompropst Dr. Johannes Greudner († 1512),



1 Porträtmedaille des Dompropstes Johannes Greudner in Brixen, von Nicolò Fiorentino 1502; Bundessammlung für Münzen und Medaillen im Kunsthistorischen Museum Wien

der oft als kaiserlicher Gesandter in Italien weilte und dort als einer der ersten Deutschen sich 1502 eine Porträtmedaille von Nicolò Fiorentino in Florenz schneiden ließ, die auf der Vorderseite sein Bildnis und auf der Rückseite die antiken Gestalten der Fides, Caritas und Spes darstellt¹⁷. Als Stifter eines Altares wird noch auf ihn zurückzukommen sein (Abb. 1). Als Kunstfreund begegnet uns auch der Domherr Christof von Thurn, der 1499 eine Altartafel der Anna selbdritt in der Liebfrauenkirche beim Brixner Dom von Marx Reichlich malen ließ (Diözesanmuseum Brixen).

Im Kloster Neustift folgen in diesen beiden Jahrzehnten drei Pröpste aufeinander: Lucas Horber (1483 bis 1503), Heinrich Lechner (1503 bis 1504) und Christof Niedermayr (1504 bis 1519), die aber in erster Linie nicht die in Brixen ansässigen Maler, sondern den von einem Haus des Klosterbesitzes stammenden Pacherschüler *Marx Reichlich* förderten. Reichlich kann aber nicht direkt der Brixner Malerei zugezählt werden, weil er seinen Wohnsitz in Salzburg hatte und sich nur zeitweise in Neustift aufhielt. Wie schon früher bei Michael Pacher war das Kloster Neustift in seinen Aufträgen sozusagen avantgardistisch und auf hohe Qualität bedacht, während das Brixner Domkapitel konservativer dachte, obwohl in seinen Reihen weitgereiste Männer saßen. Die Vorliebe für eine von Schwaben beeinflusste Kunst ist nicht zuletzt auf die aus Schwaben stammenden Domherren zurückzuführen. Entscheidend dürfte auch gewesen sein, daß sich gerade die humanistisch gebildeten Domherren wegen ihrer diplomatischen Reisen wenig in Brixen aufhielten.

Da Bischof Melchior ebenfalls häufig von Brixen abwesend war, ernannte er keinen Hofmaler. Neben den bis 1500 tätigen Malern der Klockerwerkstatt waren drei Meister in der Stadt ansässig und arbeiteten für die Brixner Aufträge. Der älteste dürfte Meister *Nikolaus Stürhofer* gewesen sein. 1493 erhielt „clauß maler von Brixen von den schloss stainen und von den schiltten ob dem gewelb in dem lanckhauß zu malen“ von den Kirchpröpsten der Pfarrkirche in Klausen 10 Gulden¹⁸. Die 1954 wiederaufgedeckten Schlußsteine in Chor und Langhaus der Pfarrkirche in *Klausen* zeigen in ihren Heiligenbüsten einen gewissen pacherischen, aber auch den Einfluß der Maler der Klockerwerkstatt. Aufbauend auf diesen Fresken hat N. Rasmo die erhaltenen Tafelbilder des Meisters überzeugend zusammengestellt, die sich zum Großteil im Tiroler Landesmuseum befinden: drei Flügelbilder mit der Verkündigung Mariens und ein Bild der Geburt Christi, alle aus Brixen stammend¹⁹. Sie kamen durch Schenkungen des Brixner Kaufmanns Leopold Bisdomini 1834 bis 1840 in das Museum²⁰.

Da eines dieser Flügelgemälde mit der Verkündigung auf der Rückseite figurale Reliefs trägt, die eindeutig aus der Klockerwerkstatt stammen, kann man zum mindesten an eine zeitweilige Mitarbeit Meister Nikolaus' in dieser großen Werkstatt denken. Auch der etwas harte Faltenstil des Malers Nikolaus erinnert an die Flügelbilder der Klockeraltäre. Warme Farbtöne, erzählerisch-poetische Stimmung, Eleganz der Zeichnung, aber auch eine konventionelle Komposition kennzeichnen das erhaltene Werk des Meisters, das in die Jahre zwischen 1490 und 1510 fällt (Abb. 2). Den bisher bekannten Bildern ist noch ein gemalter Flügelaltar in der Kirche *Saubach* bei Barbian anzureihen. Er zeigt im Mittelteil die Verkündigung Mariens vor einem Gekreuzigten und an den Flügeln innen Joachim





3 Nikolaus Stürhofer, Verkündigung; Altartafel in Saubach bei Klausen

und Anna, außen den Besuch Mariens bei Elisabeth. Die kostbare Malerei, die kräftige, reich geknickte Faltengebung, das Gesicht Mariens mit der hohen Stirn und dem kleinen Mund und nicht zuletzt die Landschaftsausblicke mit den Bergen und federartigen Bäumen sind typisch für Meister Nikolaus. Die Verkündigung zeigt klar die Herkunft aus der Druckgraphik von Martin Schongauers Verkündigung (B 3). Die Verbindung des Meisters Nikolaus mit den Malern der Klockerwerkstatt, die ebenfalls schwäbische Vorbilder benutzten, ist eindeutig (Abb. 3).

Erst in dem sicher spätesten Bild, der Geburt Christi im Tiroler Landesmuseum, verarbeitet der Meister in der Hintergrundlandschaft die in die Tiefe führende Stadtarchitektur Michael Pachers, während er im Figuralen seiner schwäbischen Schulung treu bleibt. Dieses Bild beweist, daß auch ein nach schwäbischen Vorbildern ausgerichteter Meister sich nicht ganz dem Einfluß Pachers entziehen konnte. Die Geburt Christi wird als Spätwerk Stürhofers erst um 1505 anzusetzen sein. 1503 führte Stürhofer untergeordnete Arbeiten in der Kirche Velthurns, 1509 ein nicht mehr erhaltenes Fastentuch für die Liebfrauenkirche in Säben aus. 1517 meldet das Brixner Verfachbuch, daß „dem Maler Haug Spenggler maler von St. Gallen am montag nach Fronleichnamstag durch Niclaus maler und Schrämhamer hofschmid ein Leibschaden zugefügt worden sei“²¹. Sicher war die harte Konkurrenz der jüngeren Maler gegenüber dem alten, in seiner Kunst nicht mehr gefragten Meister die Ursache dieses Raufhandels, der unter Mithilfe der Schmiedefäuste ausgetragen wurde. 1518 tritt beim Verzicht des Malers Andre Haller auf einen Hausanteil in Sterzing „Niclas Stürhofer maler zu Brixen“ als Zeuge auf²². Dies ist die letzte Nachricht von dem wahrscheinlich bald darauf verstorbenen Meister, dessen von der Klockerwerkstatt ausgehende spätgotische Malerei sich längst überlebt hatte.

Der zweite Maler, der noch aus der heimischen Tradition kam, war *Wolfgang von Kiens* (Wolfgang Prachner) im Pustertal. Er war nur zeitweise in Brixen tätig, arbeitete aber viel im Eisacktal²³. So malte er 1486 in der Kirche von Kiens, schuf 1486 eine Kirchenfahne für die Pfarrkirche in Sterzing, arbeitete 1495 und 1496 für die Freiherren Künigl im Schloß Ehrenburg und in der dortigen Kirche (ein gemäl so er zu unser lieben frauen getan hat). 1500 quittiert er 176 Gulden für einen Altar in der Kirche Obervintl (Pustertal): „ain taffel auf sanct niclas altar gemacht und aufgesetzt.“ 1504 war er Zeuge in Klausen, 1512 muß er sich in der Liebfrauenkirche auf Säben damit begnügen, die Sakristeitür anzustreichen und das Radfenster zu verglasen, während der Brixner Maler Rupert Potsch die Fresken malt. Um 1520 dürfte er gestorben sein, denn 1521 gibt ein Jörg Prachner von Mühlbach (am Eingang des Pustertales) bei der Inwohneraufnahme in Brixen als Vater einen „Wolfgang maller“ an. Wolfgang von Kiens hat nach Ausweis der urkundlichen Nachrichten im Brixner Raum gearbeitet, ohne ständig in der Stadt ansässig zu sein.

Eine Gruppe von Altargemälden im Brixner Raum geht von Voraussetzungen aus, die nur der Meister von Uttenheim (Hans Hirsauer) geschaffen haben konnte. Als Hauptwerk ist der Kreuzigungsaltar aus der Johanneskapelle beim *Brixner Dom* anzusehen (um 1500), dessen Mitteltafel (Kreuzigung) im Diözesanmuseum Brixen steht, während die Flügel mit den Heiligen Johannes dem Täufer und



4 Wolfgang von Kiens (?), hl. Jodokus und Stifter, Altarflügel aus der Johanneskirche am Brixner Domkreuzgang, um 1500; Tiroler Landesmuseum

Jodok innen und Katharina und Barbara außen im Tiroler Landesmuseum als Geschenk des Leopold Bisdomini erhalten sind²⁴. Die Flügel sind wie die meisten Tafelbilder des Legats Bisdomini in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von einem schlechten Maler völlig übermalt worden. Die Freilegung des Flügels mit dem hl. Jodok durch den akad. Restaurator L. Neuhauser (1967) hat den Farben die alte Leuchtkraft wiedergegeben und auch die weite Landschaft mit dem blauen Himmel wiederhergestellt (Abb. 4). Tiefer Ernst zeichnet die Gesichter der Heiligen aus, eine weite, mit weichem Kolorit gemalte Landschaft ohne aufragende Berge schließt den Horizont. Darüber dehnt sich ein bewölkter blauer Himmel anstelle des beliebten Goldgrundes. Das dichte Buschwerk und die locker eingestreuten Burgen und Kirchen heben sich als Silhouetten vom Hintergrund ab. Die Körper der Heiligen sind plastisch und kräftig, der edle Körper des Kreuzigten erinnert fast an italienische Vorbilder, die Gewandfalten sind langbahnig und ohne Detailreichtum. Die etwas summarisch behandelten Haare sind durch Lichter gehöhlt. Auch der kniende Stifter — es dürfte sich wohl um den Domherrn Mathias Horn, seit 1498 Benefiziat der Johanneskapelle, handeln — ist lebensvoll und mit gutem Gefühl für das Physiognomische gemalt.

Der Maler dieses Altars ist ein Schüler des Hauptmeisters der Brixner Schule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, des Hans Hirsauer (Meister von Uttenheim). Das ruhige Stehen, die ernsten, fast verdrossenen Gesichter sind nur aus dieser Schulung zu verstehen. Dazu tritt die Weite der Landschaft, die, im Gegensatz zu Pachers Raumschluchten und zur zeichnerischen Auffassung etwa Niklaus Stürhofers, eine atmosphärische Stimmung verrät, die ebenso schwermütig wirkt wie die Gestalten. Auch der Kolorit ist tonig und schwer, hier wieder an Hans Hirsauer erinnernd. Die Falten sind zwar scharf, aber langbahnig und begrenzen große Gewandflächen.

Vom gleichen Maler stammen die Predellenflügel mit der hl. Magdalena, einer betenden Heiligen und den beiden Johannes im Diözesanmuseum Brixen (um 1500/1510, aus Issing im Pustertal, Inv. Nr. M 75/76, je 65 × 34 cm) und die ausdrucksvollen Fresken des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes und Christus in der Tumba in der Florianskapelle in Mühlbach (um 1500)²⁵. Die Frage nach dem Namen des Meisters dieser Werke wirft das Problem auf, welche Maler in den Jahren um 1500 in Brixen tätig waren. Die Werkstattmitarbeiter Klockers, wahrscheinlich nur Gesellen, scheiden ebenso aus wie Nikolaus Stürhofer, der seit 1490 ansässige Rupert Potsch und der um 1499 zugewanderte Philipp Diemer. Mehr als drei bis vier selbständige Meister waren sicher nicht gleichzeitig in Brixen ansässig. So wird man wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit den in einer Urkunde von 1512 als Maler von Brixen bezeichneten Wolfgang (Prachner) von Kiens als Schöpfer des Kreuzaltares der Johanneskapelle und der anderen Arbeiten ansehen dürfen. Die aus dem Pustertal stammenden Altarflügel des Diözesanmuseums und die Fresken in Mühlbach im Pustertal (dem letzten Aufenthaltsort des Malers) sprechen für einen Meister, der in diesem Tal zu Hause war.

RUPERT POTSCH UND PHILIPP DIEMER

Mit Niklaus Stürhofer und Wolfgang von Kiens überlebten zwei Meister der Kunst des 15. Jahrhunderts die Wende zur Neuzeit, aber ihre Malerei war nicht auf das Neue gerichtet. Darum gelang es einem dritten Maler im Gegensatz zu diesen, eine größere Werkstatt aufzubauen. Es war *Rupert* (Ruprecht) *Potsch*, über dessen Herkunft verschiedene Ansichten bestehen²⁶. Der Stil seiner Arbeiten läßt eine angenommene ladinische Abstammung als nicht sicher erscheinen. Der Vorname Rupert weist mehr auf das Salzburger Diözesangebiet, während er in Tirol nicht so häufig war. In Salzburg wird 1457 ein Bildhauer Hans Pötsch genannt²⁷. Rupert Potsch ist wohl identisch mit dem im Wappenbuch der Arlbergbruderschaft (1522 bis 1548) genannten Maler Ruprecht Klingenstein, dessen Wappen ein steigender roter Steinbock im weißen Feld ist. Ruprecht Klingensteins Name steht unter den Mitgliedern im Eisacktal²⁸.

In der Verlassenschaftsabhandlung des Domdekans Benedikt Fieger († 1490) wird Potsch zum erstenmal genannt: „Item magistro Ruperto pictori pro pictura in ambitu 16 mark 1 Pfund. Item magistro Ruperto pictori pro tabula ad sanctam Margaretham depictam dedi 6 Pfund“ (wahrscheinlich eine Restzahlung). Während die Altartafel der hl. Margaretha nicht mehr feststellbar ist, sind die Fresken, wenn auch beschädigt, in der ersten Arkade des *Brixner Domkreuzganges* erhalten geblieben und zeigen vier Szenen aus dem Leben des hl. Paulus und im besser erhaltenen Hauptbild an der Wand den hl. Johannes auf Patmos mit dem Bildnis und der Gedenkschrift für den Stifter (er ist in Wien begraben). Der stark graphische Stil, besonders der überreiche Faltenwurf beim hl. Johannes, erinnert an die Salzburger Meister von Großmairn und Rueland Frueauf den Älteren und an den Meister der Tafeln von Freising-Neustift (Kloster Neustift bei Freising). Vom oberbayrischen Maler der Katharinenlegende aus Attel ist eine auch in der Komposition ähnliche Tafel des hl. Johannes auf Patmos aus dem Kloster Raitenhaslach erhalten (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)²⁹. Die weite Landschaft, der Blumenrasen im Vordergrund und die lichte Malerei sind typisch für diesen Einfluß aus dem salzburgisch-bayrischen Raum. So ist dieses ziemlich genau 1490 anzusetzende Fresko im Domkreuzgang zwar rein spätgotisch, aber etwas völlig Neues in der Brixner Kunst.

Von einem zweiten „gemal im kreuzgang vor sanct Johans Capellen“, das der 1497 gestorbene Dombenefiziat Georg Dürr gestiftet hat, ist nichts mehr mit Sicherheit festzustellen. Die Zuschreibungen der Fresken der VI. (Jugendgeschichte Marias, 1482) und VII. Arkade (Defensorium Mariens) sind kaum mit Rupert Potsch zu verbinden. Durch eine Restaurierung in den letzten Jahren wiederhergestellt wurden die Fresken in *Tessenberg* in Osttirol, die sicher von Potsch stammen³⁰. Während das vom Bauern Leonhard Leob 1499 gestiftete Fresko der Kreuzigung und der Heiligen Kandidus und Korbinian über dem rechten Seitenaltar nur durch die strenge Architekturräumung auffällig wirkt, zeigen die Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen Johannes im Chor (um 1500) eine lebhaft erzählte, gute Beherrschung des Raumes und eine helle, ausgewogene Farbgebung. Rückenfiguren, klare Umrisse und eine etwas höfische, leidenschaftslose und fast burleske Gesinnung lassen z. B. beim Gastmahl des Herodes eher



5 Rupert Potsch, Enthauptung des hl. Johannes des Täufer, um 1500; Fresko in der Kirche Tessenberg (Osttirol)

an eine weltliche Szene denken. Eindeutig ist hier das bayrische Vorbild der Landshuter Schule, vor allem des Mair von Landshut (1490 bis 1504), des Meisters der Tafeln von Freising-Neustift (mit einer ähnlichen Enthauptung des hl. Johannes mit nach vorn stürzendem Körper, um 1485 bis 1490, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg) und des Meisters der Atteler Katharinenlegende. Auch die Schriftbänder kehren bei Mair von Landshut wieder. Die Szene Johannes auf Patmos ist fast wörtlich vom Brixner Kreuzgang wiederholt (Abb. 5).

Als Freskomaler dürfte Rupert Potsch auch nach 1500 kaum eine Konkurrenz in Brixen gehabt haben. In der Stadt fehlen allerdings seit dem barocken Umbau aller Kirchen die erhaltenen Werke. In einer 1739 durchgeführten Aufnahme alter Wandbilder der *Brixner Pfarrkirche* sind drei Fresken abgebildet, die trotz der barocken Manier des Zeichners den spätgotischen Charakter ahnen lassen³¹. Innen neben dem Hauptportal befand sich eine Kreuzigungsszene, gestiftet 1494 als Grabmal des Thomas Rieper, Vater des Domherrn Johannes Rieper, weiters eine Anna selbdritt als Grabmal der 1514 verstorbenen Anna Kaufmann, Witwe Jakob Fiegers von Hall, des Bruders des Domdekans Benedikt Fieger, eine Schmerzensmutter als Grabmal des Thomas Kästl 1513 und eine Heimsuchung am Grab der Klara Golser 1514. Man wird vielleicht Potsch als Schöpfer dieser verlorenen Fresken vermuten dürfen, da er 1516 bis 1519 auch mehrere nicht erhaltene Fresken in der Marienkirche Säben geschaffen hat.

Bald nach 1500 bildete Rupert Potsch eine größere Werkstatt, da im Brixner Raum kein bedeutender Konkurrent vorhanden war, seit Hans Klocker tot war und Friedrich Pacher auch aus Altersgründen kaum mehr in Erscheinung trat. Gegenüber den Zunftgenossen konnte sich Potsch leicht durchsetzen, da er für diese Werkstatt einen Bildschnitzer und einen selbständigen Maler (Philipp Diemer) als Mitarbeiter verpflichtet hatte. So spielte Potsch eine ähnliche Rolle als Unternehmer wie zur gleichen Zeit Hans Schnatterpeck in Meran, der ebenfalls Aufträge sammelte und von den Werkstattmitarbeitern, die selber Meister waren, ausführen ließ. Der Zusammenschluß dreier Meister in der Potschwerkstatt machte es den anderen Malern natürlich schwer, größere Aufträge zu erhalten.

Mit dem Regierungsantritt des Bischofs Christof von Schrofenstein (1509 bis 1521) geriet das Geistesleben Brixens durchaus in den Bann des neuen maximilianischen Zeitalters³². Brixen wurde sogar neben dem kaiserlichen Innsbruck und dem Bischofshof in Trient das dritte Zentrum des Humanismus in Tirol. Christof von Schrofenstein, aus altem Tiroler Adel, Doktor beider Rechte, Diplomat und Regent im Dienst Kaiser Maximilians I., war auch ein guter Seelsorger, was die Brixner Diözese nach Melchior von Meckau dringend brauchen konnte. Er ließ ein neues Missale in Basel (1511) und ein Brevier (1516) in Venedig drucken, war dem Humanismus sehr zugeneigt, weshalb ihm zum Beispiel Johannes Eck den Kommentar des Aristoteles (Augsburg 1520) widmete. Im Domkapitel glänzten 1515 viele gelehrte Männer³³. So Dr. Gregor Angerer, der 1530 Bischof von Wiener Neustadt wurde und eine große Bibliothek hinterließ, Dr. Johannes Rieper (+ 1519), Dr. Ambros Yphofer (+ 1542), Dr. Blasius Aichorn (+ 1528), Dekan der Artistenfakultät in Freiburg, und Dr. Nikolaus Leopold, der 1522 je einen Himmels- und Erdglobus anfertigte, die heute als wertvolle Stücke die Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein in Vaduz und H. P. Kraus in New York zieren³⁴. Mit Ausnahme von Gregor Angerer waren alle genannten Domherren Tiroler. Das gelehrte bürgerliche Element dominierte noch 1520 mit 13 Domherren gegenüber vier vom Adel. Der bedeutendste Tiroler Humanist Petrus Treibenreif, genannt Tritonius, war 1497 bis 1507 Leiter der Domschule in Brixen, von wo aus er mit seinem Lehrer Konrad Celtis in brieflicher Verbindung stand³⁵. In einem Brief an Celtis nennt er 1503 die Brixner allerdings „rohe Äppler, die so ganz der Gewinnsucht und dem Trunke ergeben sind, kurz, alle schönen Künste verachten“.

Ganz so roh waren aber die Brixner Bürger auch nicht. Zum erstenmal in der Geschichte der Bischofsstadt erlangte die Bürgerschaft eine selbständigere Stellung, und einzelne, durch den Handel, den Bergbau oder die Verwaltung bischöflicher Ämter wohlhabend gewordene Geschlechter, wie die Gruber, Halbegg und Altenhofer, förderten die Künstler oder ließen sich von *Marx Reichlich* porträtieren. Aus diesem Anlaß ist es notwendig, noch einmal auf die Persönlichkeit dieses großen Malers und seine Brixner Tätigkeit einzugehen³⁶. Er stammte aus der Grundherrschaft des Klosters Neustift (1509 wird ein Paul Reilich mit einem Gut belehnt) und ging als Schüler Friedrich und Michael Pachers um 1485 nach Salzburg, wo er 1494 als selbständiger Meister Bürger wurde und dort zeitlebens seinen Wohnsitz hatte. Seine tirolische Heimat blieb ihm aber nahe, und fast alle erhaltenen Werke stammen aus Tirol: 1489 der Dreikönigsaltar in Wilten



6 Marx Reichlich (Angerermeister), Bildnis eines Brixner Domherrn (wahrscheinlich Johannes Riepper), um 1520; City of Art Museum, St. Louis (USA)

(Tiroler Landesmuseum), 1499 die Annentafel des Brixner Domherrn Christof von Thurn (Diözesanmuseum Brixen), 1501 bis 1505 der Marienaltar des kaiserlichen Rates Florian Waldauf in Hall (Stadtmuseum Hall und Österreichische Galerie Wien), 1506 der Jakobus- und Stefanusaltar im Kloster Neustift (z. T. in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München), um 1515 der Marienaltar des Andreas von Knillenberg (Museum Laibach), 1511 der Marienaltar in Neustift (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München) und 1515 bis 1518 die kaum eigenhändigen Flügelbilder des Altars in Heiligenblut in Kärnten nahe der Tiroler Grenze.

Souverän beherrschte Reichlich das Können seiner Zeit. Von der pacherischen Kunst (Altar in Wilten) führt sein Weg über eine Italienreise zu der von Raffael und Perugino und im Kolorit von Venedig (Carpaccio) angeregten Reifezeit, in der die wenig bewegten Gestalten in ihrer eindringlichen Menschlichkeit und kostbaren, von Tönen und Schatten beherrschten leuchtenden Farbigeit Reichlich als kultiviertesten und am stärksten der Renaissance entsprechenden Maler der maximilianischen Zeit ausweisen. Auch seine Technik, er zeichnet mit spitzem Pinsel Strich neben Strich, setzt ihn deutlich von allen gotischen Vorfahren ab. Wenn es das Thema fordert, ist er in den Passionsszenen von dämonischer Leidenschaft, sonst gleichen seine Heiligengestalten der Sacra Conversazione des Südens. Er ist neben Dürer einer der wenigen gleichaltrigen Künstler, bei denen der Mensch Thema und Maß aller Dinge ist. Als alter Mann muß er sich um 1519/20 noch einmal länger in Brixen aufgehalten haben und schuf dort (in der Literatur als Angerermeister bezeichnet) die prachtvollen Bildnisse der Domherren und Bürger, von denen die der Domherren Gregor Angerer (1519) und Johannes Rieper (?) und der Bürger Ruprecht Halbegg (1520) und Sigmund Gruber (Abb. 6) identifiziert werden konnten. Aus diesen Bildnissen spricht der selbständige und selbstbewußte Mensch der frühen Renaissance eindringlich und zeitlos zu uns.

Reichlich setzte wichtige Akzente zur Brixner Kunst am Übergang in die Renaissance, aber sein Wirken geht weit über den Brixner Raum hinaus. Auch unterhält er in Brixen keine Werkstatt, sondern gehört im Lebensstil bereits der Renaissance an und fühlt sich ähnlich den italienischen Malern mehr den Auftraggebern als einer Stadt verbunden. Gleich den südlichen Malern signiert er auch häufig seine Werke mit dem Monogramm MR, den Marienaltar in Neustift gleich viermal. So wechselte er, außerhalb der zünftischen Grenzen stehend, seinen Aufenthalt und ist schon deshalb keiner Schule einzuordnen. Die Brixner Malerei konnte Reichlich nicht in alle Konsequenzen eines schöpferischen Genies folgen. Er zählte zu den großen Malern, die ohne Flucht in das Dekorative den Weg zur Renaissance vollbrachten und deshalb das private Mäzenatentum der neuen Zeit aufspürten. Darum waren neben dem immer in Kunstfragen avantgardistischen Kloster Neustift einige geistig führende Persönlichkeiten im Domstift und unter der Bürgerschaft seine Auftraggeber.

Brixen war aber keine Stadt der großen Mäzene, hier gab es im allgemeinen nur handfeste Aufträge mittlerer Größe, um die sich die ansässigen Meister oft in hartem Konkurrenzkampf bewerben mußten. Der Auftragsbereich der Brixner Maler war beschränkt. Er wurde im Norden durch die Sterzinger Maler bei der

Brixner Klause, im Osten durch das äußere Pustertal gegen die Brunecker Meister, im Westen durch das innere Sarntal und im Süden bei Klausen durch die Bozner Maler begrenzt. Nur in den ladinischen Dolomitentälern hatten die Brixner einen gewissen Vorrang, weil dort der Bischof auch Gerichtsherr war. Aber selbst hier hatten sie mit der Konkurrenz aus Bruneck (Altar des Bildschnitzers Michel Parth in Corvara) und Bozen (Altar des Malers Georg Arzter in S. Juliana in Vigo di Fassa 1517) zu rechnen.

Die führende Stellung unter den Brixner Malern nahm nach wie vor die große Werkstatt des *Rupert Potsch* (Seite 19) ein. Seine spätgotische Kunst war um 1505–1510 nicht mehr gefragt, er hatte aber einen Bildschnitzer gewonnen, der die Errungenschaften der Klockerwerkstatt mit den überall vorherrschenden schwäbischen Elementen zu einem allgemeinen und daher beliebten Allerweltsstil verschmolzen hatte. Dieser war kein großer Meister, aber sein Können war für die Altaraufträge der Potschwerkstatt in den Dorfkirchen ausreichend (S. 24). Als Maler gewann Potsch *Philipp Diemer*, der mit dem Stil der Donauschule eine völlig neue Note in die Brixner Malerei brachte. Diemer schuf die gemalten Flügel der Potschaltäre, während der Werkstattleiter nirgends mehr selber in Erscheinung tritt. Diemer begegnet uns 1499 zum ersten Male, als er ein Haus neben der Erhardskirche in Brixen kauft³⁷. Zeuge dieses Kaufes ist „maister rupprecht Potsch maler, purger zu Brichsen“. Damit wurde die Werkstattgemeinschaft der beiden Maler wohl angebahnt. 1500 liefert „Maister Filipp maler zwei rote Fendlen mit lamblein“ (Brixner Wappen). 1503 arbeitet er an „der taffel auf dem altar“ im Dom (sicher nur eine Ausbesserung), 1504 renoviert er eine Fahne. 1503 wird in einer Verkaufsurkunde Philipp Diemer mit seiner Gattin Christina erwähnt.

1506 schließen „Ruprecht Potsch und Philip die maler“ den Vertrag über die Errichtung des Hochaltars der Pfarrkirche in Klausen auf einen Betrag von 500 Gulden³⁸. Als der Altar 1509 aufgestellt wird, müssen sie noch „die wap an ir stat richten und vertigen, auch hinten an der taffel vermallen mit Gewächs (Blattranken) oder andern“, wofür ihnen eine Erhöhung des Gedinges auf 840 Gulden zugestanden wird. Leider ist von diesem wohl größten aller Altäre der Potschwerkstatt nur die Schreinfigur der Madonna in der Pfarrkirche erhalten geblieben. 1508 lieferte „Ruebrecht Potsch maler und burger zu Brichsen eine taffel“ (Altar) in die Kirche von Eggen (Eggental bei Bozen, damals zum Bistum Brixen gehörig), wovon noch zwei Quittungen und die Schreinfiguren Marias (bei einem Bauern) und der Heiligen Nikolaus und Sebastian (in der Kirche) erhalten sind³⁹. Leider fehlen bei den Altären in Klausen und Eggen die Flügelgemälde, die auf Potschs und Diemers Stil schließen lassen würden. 1509 ist Potsch Zeuge bei der Aufnahme neuer Bürger in Brixen, 1512 empfiehlt Bischof Christof seinen Hofmaler Philipp Diemer dem Rat der Stadt Brixen für einen Altarauftrag in der Pfarrkirche, „da er seines handwerchs berüembt und zu Brichsen und anderswo viel arbeit gemacht, darob meniglich guet gevallen⁴⁰“. Diemer scheint demnach der bedeutendere der beiden Maler gewesen zu sein, denn sonst hätte ihn der Bischof nicht (vermutlich bei seiner Wahl 1509) zum Hofmaler ernannt. Nach langer Pause hatte erstmals wieder ein Bischof in Brixen größeres Interesse an der Kunst gezeigt, nachdem vermutlich Hans Hirsauer der letzte Hofmaler gewesen war. Da Hofaufträge aber doch nicht zu einer ausreichenden



7 Philipp Diemer, Drachenkampf des hl. Georg, 1517; St. Jakob in Villnöß

Lebenshaltung genügten, verdingte Diemer sein Können an den älteren, aber gut eingeführten Potsch, so daß sich eine Zusammenarbeit zu beiderseitigem Nutzen ergab.

1515 bis 1518 entsteht in der Kirche von *Rocca Pietore* im ladinischen Buchenstein (das seelsorglich bis 1810 zum Bistum Brixen gehörte) ein Altar von Ruprecht Potsch, der völlig erhalten ist (datiert 1518, Rechnungsbelege ab 1515) ⁴¹. Er ist vordringlich ein Werk der Plastik. Die Hand des Malers zeigen die Predellenbilder mit der Verkündigung in einer Renaissancehalle vor einem weiten Landschaftsausblick und die Flügelbilder mit den vier Kirchenvätern, dem Dra-



8 Philipp Diemer, Marter des hl. Erasmus, 1517; St. Jakob in Villnöß

chenkampf des hl. Georg und der Mantelteilung des hl. Martin. Hier wird der Maler der Werkstatt Ruprecht Potschs erstmals faßbar. Die ritterlich-weltliche Darstellung der Heiligen Georg und Martin, die Landschaft mit ihren dichtbelaubten Bäumen, die blau verschwimmenden Berge des Hintergrundes weisen eindeutig auf einen Einfluß der Donauschule hin. Die Druckgraphik Albrecht Altdorfers hätte zwar für die neue Komposition gereicht, die typische Helldunkelmalerei und den tonigen Kolorit konnte der Maler aber nur durch ein persönliches Erlebnis erwerben. Dieser Maler war wohl Philipp Diemer, der als Hofmaler vielleicht an einer diplomatischen Reise seines Bischofs nach Linz oder



9 Philipp Diemer, Enthauptung des hl. Jakobus, 1517; St. Jakob in Villnöß

Wien teilgenommen hatte. Die mit eigenem, geisterhaftem Leben erfüllte Landschaft kann er nur bei den Künstlern an der Donau gesehen haben. Leider sind die Flügelbilder in Rocca Pietore, die eine Wende in der Brixner Malerei bedeuten, schlecht erhalten und nachgedunkelt.

1514/15 malte Philipp Diemer in der Pfarrkirche Velthurns die nicht erhaltenen Apostelkreuze zur bevorstehenden Einweihung der Kirche. 1517, ein Jahr vor Vollendung von Rocca Pietore, entstand ein Altar der Werkstatt Potsch—Diemer, der zwar urkundlich nicht beglaubigt, aber stilistisch völlig gesichert ist. Es ist der Flügelaltar in der Jakobskirche in *Villnöß*⁴². Die Plastik ist der von



10 Philipp Diemer, Die Heiligen Albin und Ingenuin, aus Albeins;
Klerikalseminar Freising

Rocca Pietore verwandt, die gemalten Flügelbilder zeigen die Szenen der Anbetung der Könige, der Enthauptung des hl. Jakobus, der Marter des hl. Erasmus und des Drachenkampfes des hl. Georg. Die Verwandtschaft mit Rocca Pietore ist eindeutig, der Erhaltungszustand aber wesentlich besser (Abb. 7–9). Der Drachenkampf zeigt den in der maximilianischen Zeittracht gekleideten hl. Georg mit Faltenrock und Federbarett vor einer düsteren Waldlandschaft. Links kniet

die Jungfrau vor einer steil aufragenden Burg. Der Holzschnitt Altdorfers (hl. Georg) von 1511 ist hier von einem Künstler stark abgewandelt, der in der Beherrschung des Figuralen viel schwächer und blockhafter ist, aber die beseelte Landschaft der Donauschule sich angeeignet hat. Typisch ist auch das Herausstellen der Figuren im kräftigen Kolorit vor der düsteren Landschaft.

Die Hinrichtung des hl. Jakobus mit ihren statuarischen Zuschauern, dem im hellen Landsknechtkostüm herausleuchtenden Henker und der die ganze Szene einhüllenden und bedrängenden Landschaft ist echte Donauschule, vergleichbar mit der späteren Enthauptung der hl. Katharina in Kremsmünster (1519). Die Marter des hl. Erasmus ist besonders durch den waagrecht im Bild liegenden nackten Körper des Heiligen und die fast geometrische Felslandschaft auffällig, während die Anbetung der Könige dem traditionellen Typ etwa des Habsburgermeisters (um 1495) folgt. Die Flügelbilder in St. Jakob in Villnöß sind ein frühes und seltenes Beispiel der reinen Kunst der Donauschule in Tirol und lassen Philipp Diemers Stellung als Hofmaler voll gerechtfertigt erscheinen. Er hat die Donauschule in ihrem frühen Stadium kennengelernt, jedenfalls vor 1510, denn er bringt wohl die düstere, stimmungsgeladene Landschaft, aber nicht die erregte Bewegtheit der Figuren, die auch bei Altdorfer erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auftritt. Sicher war Diemer kein großer Maler, seine Figuren haben etwas Blockhaftes, Unbewegliches, ganz in die Brixner Tradition Passendes. Er ist auch kein guter Zeichner, wie etwa Andre Haller oder Nikolaus Stürhofer, aber sein Kolorit, die fratzenhaften Gesichter und die gekonnte Brutalität zeigen, daß er den Geist der Donauschule erfaßt hatte.

Von einem weiteren Altar der Werkstatt Potsch – Diemer sind nur noch die Flügelbilder im Klerikalseminar Freising erhalten⁴³. Sie stammen aus *Albeins*. Außer Resten des geschnitzten Rankenwerks sind keine Reliefs an den Flügeln erhalten (sie wurden, nach den Spuren zu schließen, abgenommen), wohl aber dürften die in der Pfarrkirche Albeins noch vorhandenen Statuen der Kirchenpatrone Hermagoras und Fortunatus zusammen mit einer verlorenen Madonna den Schrein gefüllt haben. Die Flügelgemälde stellen in Zweiergruppen die Heiligen Albuin und Ingenuin, Florian und Georg, Nikolaus und Wolfgang und Oswald und Martin dar (Abb. 10). Da in der Kirche heute noch die allerdings barocken Altarstatuen der Heiligen Ingenuin, Albuin, Florian, Georg und Martin vorhanden sind, dürfte die Zuweisung der Flügelbilder nach Albeins dadurch bestätigt sein. Die untersetzten Gestalten der gemalten Heiligen mit den längsgefältelten Kleidern, die Gesichtstypen mit der eigenartigen Augenbildung, die Hintergrundlandschaft mit den Phantasiestädten, die steilen Berge und Felsen, die einzelnen eingezeichneten Blätter an den seitlich gestellten Bäumen und die Maiglöcklein im Vordergrund weisen zusammen mit dem Landsknechtkostüm des hl. Georg eindeutig auf die Hand Philipp Diemers. Der Altar dürfte um 1515 anzusetzen sein.

Im Diözesanmuseum *Brixen* befinden sich vier Flügel eines Altars mit den Darstellungen der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, des Pfingstwunders und einer Schutzmantelmadonna von Philipp Diemer (Abb. 11–13)⁴⁴. Sie zeigen alle Eigenarten des Malers: die untersetzten, derben Figuren, die eigenartigen Bäume und Sträucher, die mauerartigen Felsen und die dumpfe Farbigkeit. Bei den Kopf-



11 Philipp Diemer, Auferstehung Christi; Diözesanmuseum Brixen

typen ist der Formenschatz Diemers sehr beschränkt. So kommt der Landsknecht mit Schnurrbart und Federbarett sowohl bei der Marter der Heiligen Erasmus und Jakobus in Villnöß als auch beim Schutzmantelbild im Diözesanmuseum vor. In der Komposition zeigt sich der Maler von graphischen Vorbildern abhängig, so in Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingstfest von Holzschnitten Hans Schäufeleins im *Speculum passionis domini nostri Jesu Christi* (Ulrich Pinder, Ulm 1507).



12 Philipp Diemer, Schutzmantelmadonna; Diözesanmuseum Brixen

Die vier Tafeln des Diözesanmuseums, die aus der Gegend von Bruneck kommen, sind um 1515 bis 1520 zu datieren.

1517 scheint Philipp Diemer zum letztenmal in den Brixner Gerichtsbüchern auf. Bald nach 1520 dürfte er gestorben sein ⁴⁵. Im Wappenbuch der Arlbergbruderschaft von Vigil Raber (1522 bis 1548) ist zweimal das Wappen Philipp Diemers eingezeichnet mit drei schwarzen und drei goldenen Schrägbalken ⁴⁶. Ruprecht



13 Philipp Diemer, Pfingstfest; Diözesanmuseum Brixen

Potsch, der inhaber der Werkstatt, hat Diemer wohl um ein Jahrzehnt überlebt ⁴⁷. 1516 malte er „unser frauen bildnus“ außen an der Liebfrauenkirche in Säben, 1517 das „gemäl im sagrar“, 1518 das „gemäl ob dem gatter am pogen (Gewölbe) innen und aussen“, 1519 „das gemal im sagrar unser frauen gruess und zwei propheten mit iren geschriften“ und 1522 setzte er Gläser in die Fenster, alles in der nicht erhaltenen Liebfrauenkirche zu Säben über Klausen. So steht wie am Anfang auch am Ende seines Schaffens das Fresko. 1530/31 erscheint noch einmal in den Kirchenrechnungen von Velthurns „Ruprecht maler von prich-



14 Potschwerkstatt (Meister Bastian?), Sitzende Madonna vom Altar in Rocca Pietore, 1518



15 Pöschwerkstatt (Meister Bastian?), Schrein des Altars aus Durnholz (Gemälde von Andre Haller), 1513; Familie Zallinger von Stillendorf, Bozen

sen“. Damals war er aber schon ein sehr alter Mann. Übersieht man das Werk der Potschwerkstatt, so sind die Fresken des Rupert Potsch von der bayrisch-salzburgischen Malerei beeinflusst und die Tafelbilder Diemers angelehnt an die Donauschule. Beide Meister waren wohl zugewandert und kein fester Weg führt von der Brixner Tradition zu ihrem Werk.

Der Bildschnitzer der Potschwerkstatt, der gelegentlich auch für den Maler Andre Haller (Seite 44) gearbeitet hat, ist in seinem Werk klar zu erkennen und vielleicht mit dem in den Verfachbüchern 1526 und 1528 genannten Bildschnitzer *Bastian* (Sebastian) identisch⁴⁸. 1526 stellte er zusammen mit dem Maler Andre Haller einen Raitbrief für die Witwe des Schlossers Lienhard aus, woraus sich zum mindesten zu Haller ein persönliches Verhältnis ergibt. Außerdem ist in dem 1500 beginnenden Brixner Bürgerbuch bis 1523 keine Inwohner- oder Bürgeraufnahme eines Bildschnitzers erwähnt, so daß Meister Sebastian also schon vor 1500 in Brixen war. Der Abgang Lukas Albers 1499 und der wohl gleichzeitig anzusetzende Tod Hans Klockers gaben knapp nach 1500 einem jungen Bildschnitzer die Möglichkeit, eine Werkstatt zu eröffnen. Die Altäre in Rocca Pietore (1515 bis 1518) und St. Jakob in Villnöß (1517) sind in der Anordnung der Schreinformen und Flügelreliefs eindeutig aus dem Stil Hans Klockers abzuleiten, so daß der Schöpfer ihrer Plastik aus dieser berühmten Werkstatt kam. Die schwache Auftragslage in Brixen brachte ihn dazu, sich als Mitarbeiter der Potschwerkstätte anzuschließen, deren alleiniger Bildschnitzer er wurde. Die Entwicklung zeigt, daß er nur vom Typenschatz Klockers beeinflusst war, nicht aber vom Wesen und der knorrigen Aussage dieses großen Meisters. So entstand ein lokaler, durchschnittlicher Stil, der in den Altären der Dorfkirchen seine Erfüllung fand und vom fortschrittlichen Parallelfaltenstil Süddeutschlands ebenso wenig Kenntnis nahm wie von der Erregung des Donaustils und der süddeutschen Frührenaissance. Einheitlich reiht sich aber das Werk aneinander: die Madonna in Klausen (1505 bis 1509), die Schreinformen (Maria, Nikolaus und Sebastian) im Eggental (1508), die Altäre in Rocca Pietore (1515 bis 1518), Villnöß (1517), alle aus der Potschwerkstatt hervorgegangen, und in Zusammenarbeit mit Andre Haller die Verkündigung an der Annentafel im Tiroler Landesmuseum (1513), die Schrein- und Predellfiguren des Altares aus Durnholz (1513, jetzt im Besitz der Familie Zallinger von Stillendorf in Bozen) und der Altar in Naven bei Teis (um 1515 bis 1520; Abb. 14, 15). Alle diese Werke zeigen bei durchschnittlicher Qualität einen Meister, der auf der allgemeinen Stilstufe der süddeutschen Kunst um 1505 bis 1510 verharrt und diese in gefälligen Formen vorträgt. Nur im Altar von St. Jakob in Villnöß findet sich bei den Schreinformen die Mitarbeit eines besseren Künstlers, der dem Memminger Schulkreis angehört und im Brixner und Pustertaler Raum ein größeres Werk hinterlassen hat. Dieser Meister wird in dieser Zeitschrift von Albrecht Miller eingehend charakterisiert. Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, näher auf den Bildschnitzer der Potschwerkstatt einzugehen, aber die durch die Altäre bedingte Zusammenarbeit mit den Malern erforderte wenigstens eine kurze Erwähnung. Da Potsch selbst in jeder Urkunde nur als Maler bezeichnet wird, wäre es sehr merkwürdig, wenn er sich an den Altären seiner Werkstatt als Bildschnitzer beteiligt hätte. So kommt die Einfügung des Meisters Sebastian der Wahrheit sicher am nächsten.

ANDRE HALLER

Im Gegensatz zu Potsch und Diemer kam der dritte Maler der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, Andre Haller, aus dem Eisacktal⁴⁹. Er wurde 1509 als Bürger in Brixen aufgenommen und war aus der Stadt Sterzing zugewandert. „Am Erchtag vor ascensionis Domini Anndree Haller Maler vn Stertzing, sein elicher vatter Marthein Haller, sein eliche mueter Clara, Sigmundt Treibseysen tochter zu Stertzing ist burger worden⁵⁰.“ Ob Matheis Stöberl in Sterzing (1497 bis 1524) sein erster Lehrer war oder dessen Altar in St. Magdalena in Ridnaun (1509) ihm nur gewisse Anregungen bot, vor allem ihn auf die süddeutsche Kunst (den Dürerkreis) hinwies, läßt sich nicht mehr feststellen⁵¹. Eine Quelle der Kunst Hallers, aber auch Stöberls, waren die damals schon weit verbreiteten Kupferstiche und Holzschnitte, die vor allem in der auffallenden Renaissanceornamentik Hallers wirksam werden. Die wichtigste Grundlage Hallers war seine Schulung in Schwaben.

Dies zeigt schon sein ältestes Werk, der stark übermalte Altar des Brixner Propstes Johannes Greudner (136 × 100 cm), der sich heute im Klerikalseminar in Freising befindet. Er wurde 1507 für die Erhardskirche in Brixen gestiftet und vor dem Tode des Propstes (1512) vollendet, fällt also in die Jahre vor 1510 (Abb. 16). Die Bürgeraufnahme setzt einen längeren Aufenthalt Hallers in Brixen voraus, so daß der Auftrag an ihn bereits 1507 erteilt werden konnte. Vielleicht hat dieses Werk und die Fürsprache der aus Sterzing stammenden Domherren Jakob Prenner und Hieronymus Pölsterl die Bürgeraufnahme ohne Wartezeit als Inwohner ermöglicht. Der Altar ist nur gemalt und läßt vermuten, daß Haller ohne größere Werkstatt gearbeitet hat. Er zeigt vor einem einfachen Vorhang die stehenden Heiligen Thomas, Maria und Johannes Evangelist und den knienden Stifter mit dem Schriftband: „O Thomas divine conserva me in fide.“ Das Schriftband, das in der tirolischen Kunst in Brixen am häufigsten vorkommt, ist ein besonderes Kennzeichen Hallers. Das ruhige, feierliche Stehen oder Sitzen, die statuenhafte, oft starre Haltung, das kraftvolle Kolorit und die scharf geschnittenen Faltenzüge sind typisch für ihn. Handlung und Bewegung sind ihm fremd. Die offen blickenden Augen, die alltäglichen, nicht idealisierten, aber auch nicht verzerrten Gesichtszüge, die gut gemalten Hände waren seine Stärke. Alle diese Elemente sind trotz der Übermalung bereits an diesem frühen Altar vorhanden. Von den Flügelbildern blieb nur eines mit dem hl. Sebastian (Rückseite hl. Barbara) erhalten (136 × 42 cm).

Dieser Altar weist eindeutig auf die schwäbische Schulung Andre Hallers. Er kann als fast wörtliche Wiederholung einer dem Ulrich Apt in Augsburg zugeschriebenen Altartafel (um 1500) gelten, die in gleicher Komposition die gleichen Heiligen und den knienden Domherrn (aber nach dem Wappen aus der Augsburger Familie Vetter) zeigt⁵². Die porträthafteren, schwerfälligen Gestalten in einer raumlosen, gedrängten Komposition und die vollendete Zeichnung stimmen völlig mit Hallers Tafel überein. Ulrich Apt (1481 bis 1532) und der Ulmer Bartlme Zeitblom (1460 bis 1520) sind die Vorbilder der Kunst Hallers, die damit in die Brixner schwäbische Tradition paßt. Zeitblom hat die gleichen stämmigen Gestalten in feierlicher Haltung vor Brokatvorhängen.



16 Andre Haller, Altar mit den Heiligen Maria, Thomas und Johannes aus der Erhardskirche in Brixen; Klerikalseminar Freising



Ein weiteres Werk Hallers aus der Zeit um 1510 ist der Johannesaltar in der Kunstkammer des Klosters *Neustift* (132 × 105 cm, Abb. 17). Er stellt in der Mitteltafel Maria und die beiden Johannes dar. Sie stehen auf einem Steinplattenboden und haben wieder einen Brokatvorhang als Hintergrund. Über dem Haupt Mariens schweben zwei Engel mit der Krone. Die Flügel zeigen die Heiligen Petrus und Paulus (je 142 × 49 cm), die Predella die Heiligen Barbara, Anna selbdritt, Margaretha und Magdalena (je 58 × 25 cm). Der Hintergrund ist in Blattgold ausgeführt und wirkt altertümlich. An diesem gut erhaltenen Altar treten die Qualitäten Hallers, sein wohlüberlegter, scharfer Faltenwurf, die fein behandelten, mit Lichtern gehöhten Haare, die leicht geneigten Gesichter und die glasklare kräftige Farbgebung von Karminrot, Hellgrün, Blaugrün und aufgelegtem Goldbrokat, deutlich hervor.

Als Werk dieser Jahre um 1510 bis 1515 und als Hauptwerk Hallers überhaupt ist die Tafel einer *Heiligen Sippe* im Tiroler Landesmuseum (Inv. Nr. 131, 146,5 × 109 cm, Abb. 18) zu nennen. Sie kam ebenfalls durch das Legat Leopold Bisdominis 1839 in das Museum. Die Tafel war zur Gänze übermalt und galt deshalb bisher als Werk des Innsbrucker Malers Sebastian Schell. Das Wappen der Brixner Familie Altenhofer hat den Verfasser schon 1965 veranlaßt, die Tafel Andre Haller zuzuschreiben⁵³. Die gewissenhafte Abdeckung und Restaurierung durch den akad. Restaurator Ludwig Neuhauser (1967) hat dem Museum ein gut erhaltenes Hauptwerk der späten Brixner Schule in seinem vollen Glanz wiedergeschenkt. Das oben rundbogige Bild war früher Mittelstück eines Flügelaltars und zeigt unten in gemalter architektonischer Umrahmung den liegenden Stammvater Jesse vor einer weiten Landschaft, flankiert von den Heiligen Sigmund und Katharina. Den Hauptteil der Tafel nimmt die sitzende Gruppe der Anna selbdritt, umgeben von zwei weiblichen Mitgliedern der *Heiligen Sippe*, ein. Vor ihnen spielen die sechs jugendlichen Mitglieder (die beiden Jakobus, Judas, Josef und Johannes Evangelist), hinter einer Brüstung stehen die sechs männlichen Verwandten Christi, von denen der jugendliche ohne Bart wie ein Selbstbildnis aufgefaßt ist. Zwischen den spielenden Kindern steht das Wappen der Familie Altenhofer, zwei nach unten gebogene Halbmonde im gelb und blau gespaltenen Schild. Viele, flott gemalte Schriftbänder geben die Namen der Sippenmitglieder an und schaffen Abstand zwischen den gedrängten Gestalten.

Alle Kennzeichen der Kunst Hallers sind klar ausgeprägt: das ruhige, handlungslose Stehen und Sitzen, die richtungslose atmosphärische Weite der Berglandschaft bei geringer Raumtiefe, die müden, ernsten, aber ausdrucksvollen Gesichter, die wohlgelungenen scharfen Falten, die feinen Hände, die glänzenden Lichter an den Haaren, die klare und wohlklingende Farbigkeit, in der ein helles Grün, ein leuchtendes Rot und ein hartes Blaugrün dominieren, und schließlich die modellierenden Schatten. Die Kostüme werden mit eindringlicher Realistik wiedergegeben. Anstelle der Blattvergoldung des Damastes bei Maria und zwei weiteren Frauen hat der Maler mit Damastmuster bedrucktes Papier aufgeklebt, eine Eigenart, die noch andere Gemälde seiner Hand zeigen, die aber auch bei der Geburt Christi Nikolaus Stürhofers im Tiroler Landesmuseum vorkommt. Von solchen, im Holzschnittverfahren hergestellten Ornamentblättern hat sich eines der Dürerschule (Hollstein VII, S. 276) erhalten. Sicher gab es früher viele auf



den Märkten erhältliche Muster, oder die Künstler besaßen Stempel, die sie auf das angefeuchtete Papier aufpreßten. Wo diese Papiermusterung an der Sippentafel abgesprungen ist, sieht man die Vorzeichnung, die beweist, wie genau und flott Haller vor dem Malen die Komposition vorgezeichnet hat. Hier gibt die Tafel einen guten Einblick in die Arbeitsweise des Malers. Eigenwillig ist auch der dunkelrote Hintergrund der Tafel anstelle der Vergoldung. Eindeutig zeigt dieses Bild, daß Haller die Zeichnung souverän beherrschte. Er war kein Neuerer im Sinne von Marx Reichlich, aber er war ein guter Meister, der sich seines Könnens bewußt war, alle künstlerischen Mittel richtig einsetzte und nirgends Flüchtigkeit oder Schwäche zeigt.

Über die Einflüsse, die auf Haller eingewirkt haben, gibt die Sippentafel eine weitere Antwort. Die Komposition geht bis in Details, wie die Kopfbedeckung der Männer und die Turbane der Frauen, auf die Heilige Sippe des Hans Hirsauer (Meister von Uttenheim) im Kloster Neustift zurück. Die ernste Feierlichkeit der bärtigen Männer, das ruhige Stehen und die Bürgerlichkeit der Frauenantlitze, nicht zuletzt das kräftige Kolorit gehen mit Hans Hirsauer zusammen. Sicher war aber dieser Meister nicht sein unmittelbarer Lehrer, denn als Hirsauer um 1490 starb, war Haller noch zu jung. Haller ist ein typischer Eklektiker, der sich gern an Vorbilder anlehnt, ohne einem bestimmten treu zu bleiben. Die viel längeren Gestalten, die ausgeprägten Falten und die atmosphärische Landschaft weisen auch in dieser Tafel auf die ulmisch-augsburgische Schulung hin. So wird Andre Haller der Vollender der Brixner Malerschule, indem er die schon im 15. Jahrhundert



19 Andre Haller, Kirchenväteraltar aus Ziernfeld bei Brixen; Tiroler Landesmuseum

vorhandenen schwäbischen Einflüsse erneut aufgreift. Während er von der kommenden Renaissance nur Formales, Dekoratives übernimmt, bleibt er im Wesen aber der spätgotischen Richtung verpflichtet. Darum zeigt sein Werk kaum eine innere Entwicklung. Das schon erwähnte Wappen und die Heiligen Sigmund und Katharina lassen mit Sicherheit den Brixner Bürger Sigmund Altenhofer (und dessen vermutliche Gattin Katharina) als Stifter der Sippen tafel feststellen⁵⁴. Da Sigmund Altenhofer 1520 als bischöflicher Pfleger und Richter auf Schloß Salern bei Vahrn erwähnt wird, könnte die Tafel vielleicht in der dortigen Schloßkapelle gestanden sein. Die heute in Ruinen liegende Burg war der Sommersitz der Brixner Bischöfe.

Schließlich malte Haller in den Jahren 1510 noch einen Kirchenväteraltar, der sich früher wahrscheinlich in der Hauskapelle des Ansitzes *Ziernfeld* bei Velthurns befand und jetzt im Tiroler Landesmuseum ist (Inv. Nr. 25, Legat Ludwig von Wieser; die Mitteltafel 143×111 cm, die Flügel je $71,5 \times 55$ cm, die Predella 50×93 cm). Er ist eine freie Kopie des berühmten Kirchenväteraltars von Michael Pacher im Kloster Neustift (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Abb. 19, 20). Haller war in der Komposition kein Erfinder und lehnte sich häufig an Vorbilder an: beim Thomasaltar an Ulrich Apt, bei der Sippen tafel an Hans Hirsauer und hier an Michael Pacher. Er hat die trotz des Sitzens bei Pacher bewegungsgeladenen Kirchenväter zu ruhigen Gestalten umgedeutet und in der Farbe tiefer und satter gestaltet. Der Auftrag zur Kopie nach Pacher war wohl ein Wunsch des Bestellers. Die Außenseiten der Flügel zeigen den Besuch Marias bei Elisabeth in der typischen statuarischen Komposition Hallers vor einer tirolischen Landschaft, die aber alle pacherische Tiefenrichtung meidet. Auch hier sind die aufgeklebten Papierornamente deutlich zu erkennen. Die Predella





21 Andre Haller, Maria von einer Heimsuchung, Altar aus Durnholz, 1513;
Tiroler Landesmuseum



wurde bisher einem seeschwäbischen Maler zugeschrieben⁵⁵. Bei einem so kleinen Werk wäre die Mitarbeit eines anderen Künstlers merkwürdig. Außerdem tragen Schrein und Predella auf der Rückseite das gleiche grün in grün gemalte Rankenwerk. Die Heiligen Wolfgang, Gallus, Dorothea und Ursula sind untersetzt, weil das kleine Format dies erzwungen hat, sie zeigen aber im geknitterten Faltenwurf der Ärmel, dem kräftigen Kolorit und der Hintergrundlandschaft eindeutig die Hand Hallers, der sich bei allen Werken als ein guter Landschaftsmaler im Sinne der von Dürer ausgehenden weiten, atmosphärischen und nicht perspektivisch betonten Landschaft erweist.

1513 schuf Haller den Altar der Kirche *Durnholz* im inneren Sarntal, dessen gemalte Flügel sich seit 1827 im Tiroler Landesmuseum befinden (Inv. Nr. 43/44, je 141 × 54,5 cm), während der Schrein mit den Schnitzfiguren Maria, Veit und Martin und die Predella mit dem Relief der Geburt Christi im Besitz der Familie Zallinger von Stillendorf in Bozen sind⁵⁶. Die Inschrift auf der Rahmenleiste des Schreins und der Flügel lautet: „Ano dni 1513 jar an Sambztag vor St. Bartolomey ist das werch gesetzt und gemacht worden durch maister Andre Haller maller zu brixen.“ Von dieser Inschrift ausgehend konnte das Werk Hallers zusammengestellt werden. Die gemalten Flügel zeigen auf der Innenseite die Heiligen Sebastian und Rochus vor einem Brokatvorhang auf einem Plattenboden stehend, ganz in der Art der Freisinger Tafel (Abb. 22).

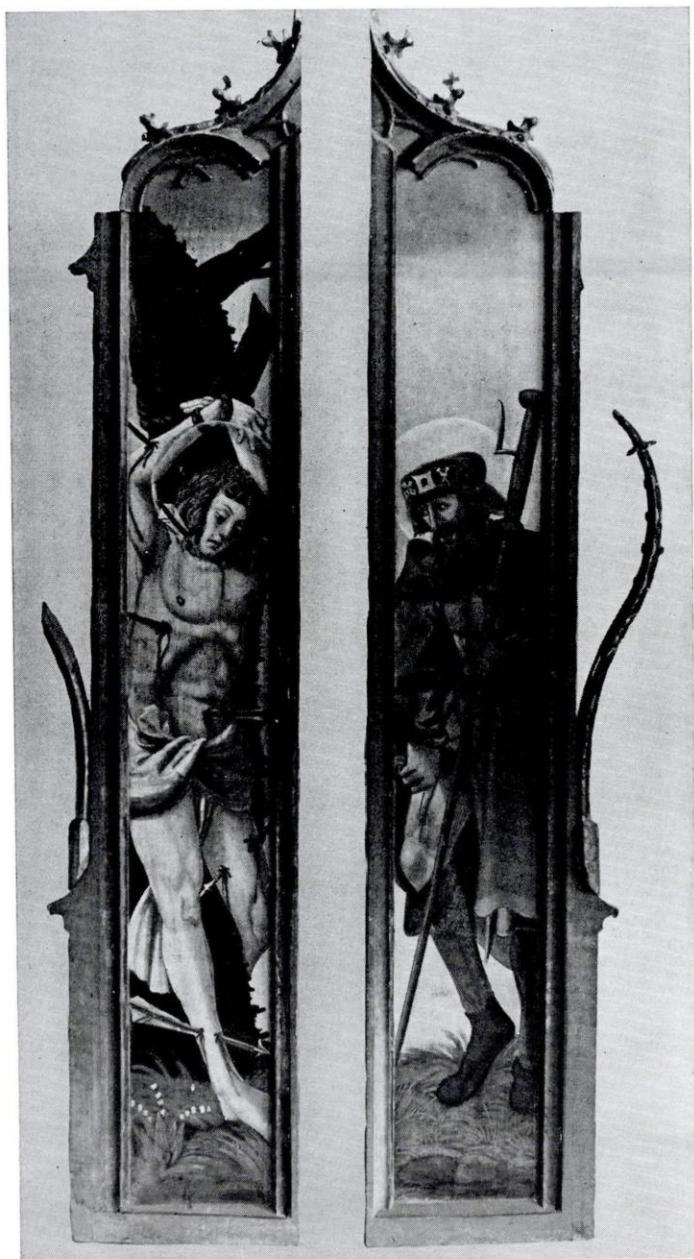
Als Fortschritt gegenüber den früheren Bildern ist der zaghafte Kontrapost, das freie Stehen von Standbein und Spielbein, anzusehen, das durch Dürers Holzschnitte Allgemeingut der süddeutschen Kunst geworden war. Die strenge Haltung, die etwas geneigten Köpfe, die Faltengebung und das tiefleuchtende Kolorit, vor allem das dunkle Rot und das kalte Blaugrün zeigen Haller auf der Höhe seines Könnens. Die Außenseiten der Flügel, der Besuch Marias bei Elisabeth, beweisen, daß Haller sich der Landschaft besonders zugewandt hat (Abb. 21). Im Hintergrund der Figuren ist im satten Grün eine Tiroler Landschaft mit Häusern, Burgen und Wäldern aufgebaut, die den Ideen Dürers und auch Reichlichs nach der Wiedergabe des Realen und Tatsächlichen entspricht. Im Gegensatz zu Philipp Diemer meidet er das Geheimnisvolle der Donauschullandschaften und das perspektivisch Aufgebaute der Pacherschule. Auch für die Szene des Besuchs bei Elisabeth gibt es bei Bartlme Zeitblom ein verwandtes Gegenstück (Staatsgalerie Stuttgart).

Im gleichen Jahr (1513) entstand ein Altar der *Anna selbdritt*, von dem das Mittelstück im Tiroler Landesmuseum erhalten ist (Inv. Nr. 64, Geschenk Leopold Bisdomini 1839, 115 × 92 cm, Abb. 23), während die Flügel verloren sind⁵⁷. Ein gedrehtes Schriftband bringt die Inschrift: „Als man zalt 1513 ist das werch aufgesetzt“ (der Rest der Inschrift mit Hallers Namen befand sich wohl auf den verlorenen Flügeln). Die im Original erhaltene Umrahmung zeigt unter Baldachinen die geschnitzten Figürchen Marias und des Verkündigungensengels. Die gemalte Gruppe der Anna selbdritt bedarf keiner Beschreibung, da sie ganz der Komposition und Farbgebung (blaugrün und dunkelrot) Hallers entspricht. In den Goldgrund über den Figuren ist die Gestalt Gottvaters im strahligen Bart eingesetzt, wie sie bereits im Holzschnitt Hans Kulmbachs im vielverbreiteten Buch „Der beschlossn gart des rosenkrantz Marie“ von Ulrich Pinder (um 1505) vorkommt.

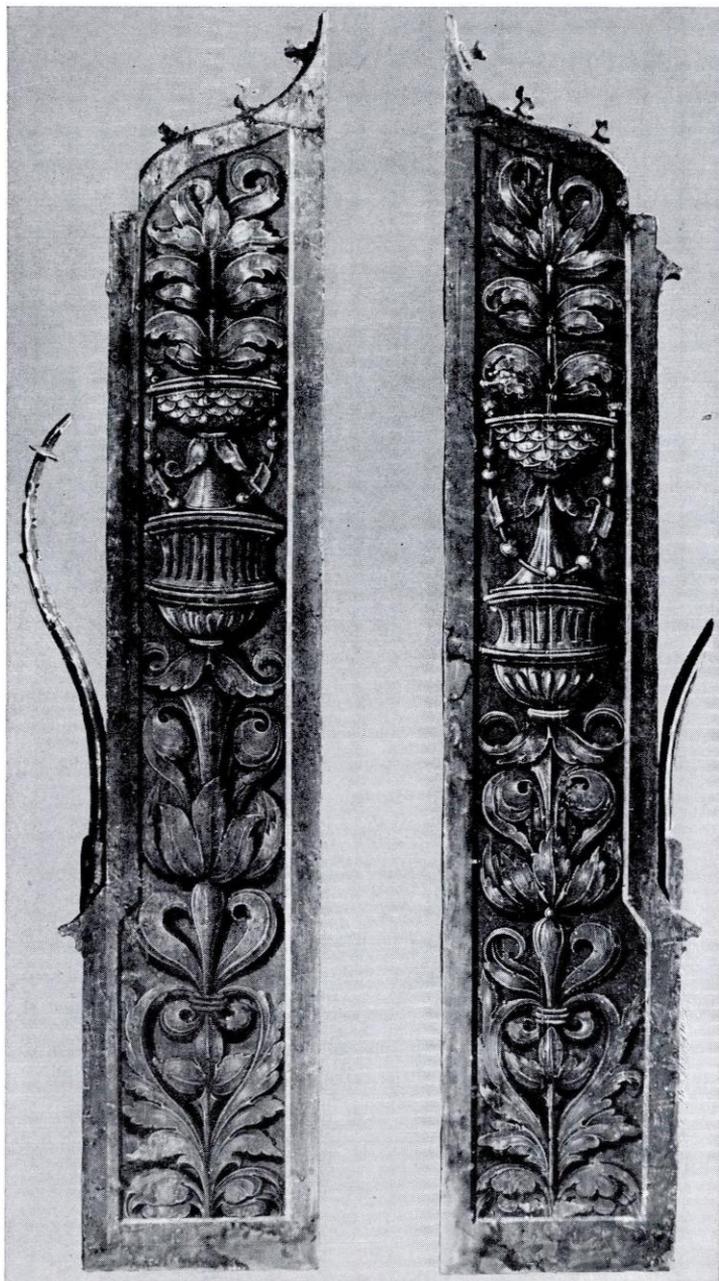


23 Andre Haller, Anna selbdritt, 1513; Tiroler Landesmuseum

Von besonderem Interesse ist die halbrunde Umrahmung des Bildes, die, grün in grün gemalt, reine Renaissanceornamentik mit Vasen, Fruchtkränzen und Putten zeigt, typische Formen der aus der Lombardei kommenden Dekorationskunst. Sie wurde von der Dürerschule und der Buchgraphik (bei den Titelblättern) überall verbreitet. Vielleicht stand dieser Altar in der Klarissenkirche in Brixen, wo eine 1497 errichtete Annabruderschaft bestand⁵⁸. Die ähnliche Tafel der Anna



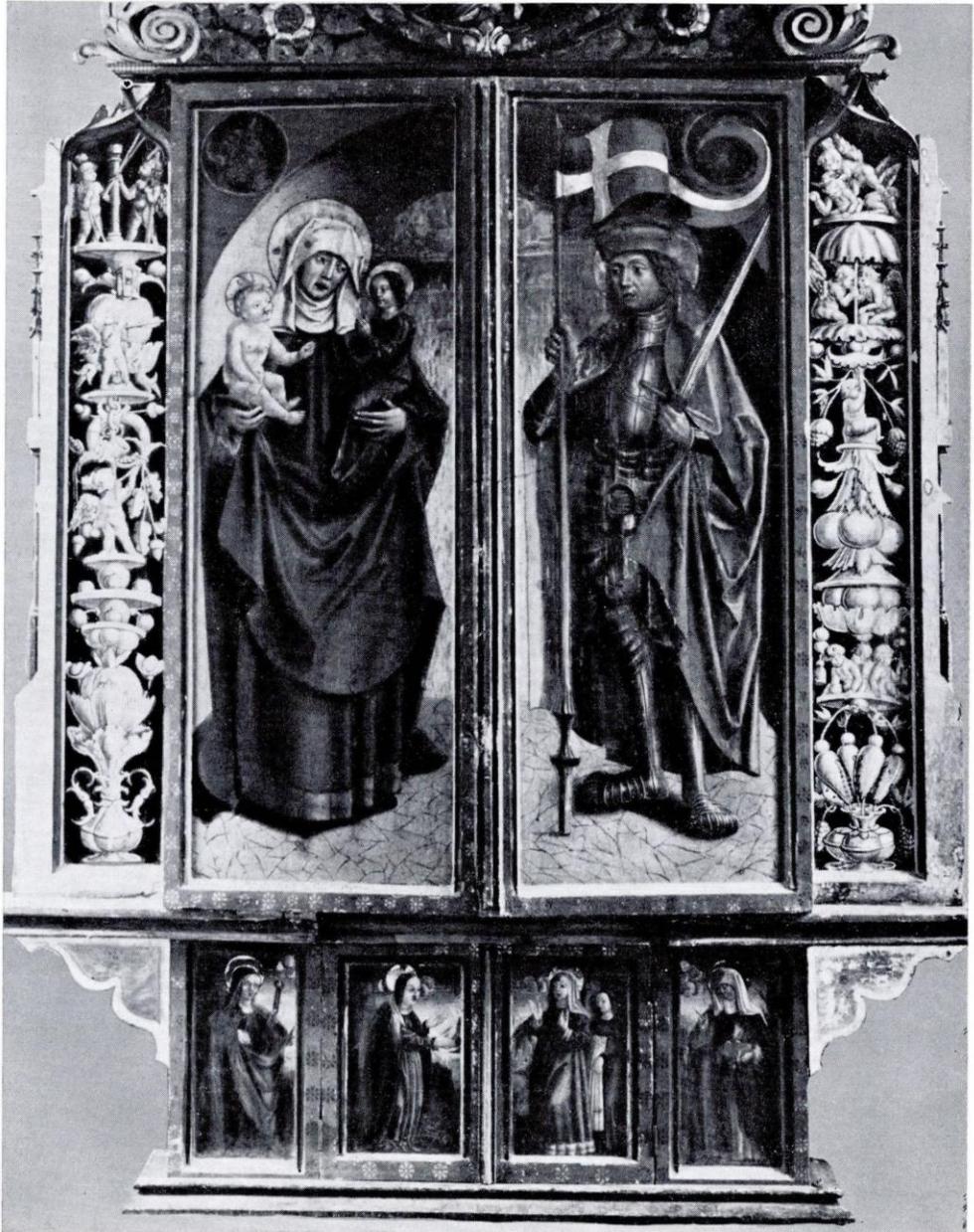
24 Andre Haller, Heilige Sebastian und Rochus, Altar aus Buchenstein; Schloß Tratzberg bei Schwaz



selbdritt des Domherrn Christof von Thurn von Marx Reichlich (1499) in der Liebfrauenkirche in Brixen (jetzt im Diözesanmuseum) hat Haller sicher gekannt. In die Jahre um 1515 fallen die Flügel eines Altärens aus der Flagellantenkapelle Unserer Lieben Frau in *Buchenstein* (Pieve di Livinallongo) im ehemals brixnerischen Gebiet, jetzt in Schloß Tratzberg bei Schwaz (Abb. 24, 25)⁵⁹. Der erhaltene rechte Flügel zeigt außen die Schutzmantelmadonna vor einem Baumstamm mit sechs ihr zu Füßen knienden Flagellanten in weißen Kutten und Kapuzen (162 × 59,5 cm). Es handelt sich bei den Dargestellten um die vor allem in Spanien verbreiteten strengen Flagellanten (Geißler), nach der Farbe ihrer Kutten *albi* oder *bianchi* genannt, die von Vinzenz Ferrè nach der Pestepidemie des 14. Jahrhunderts gegründet worden waren. Die Rückseite trug früher ein Relief. Dazu sind noch zwei schmale Standflügel erhalten, die auf der Vorderseite die Pestpatrone Sebastian und Rochus und auf der Rückseite wieder grün in grün Renaissanceornamente mit Vasen zeigen (je 162 × 32 cm). Anstelle des Plattenbodens stehen die Heiligen auf dem Rasen mit einem Maiglöcklein.

Schon gegen 1520 entstand der Flügelaltar in *Naven* bei Teis⁶⁰. Seine geschnitzten Teile schuf der Bildschnitzer der Pöschwerkstatt (Meister Bastian?), die gemalten Flügel zeigen die hl. Anna selbdritt und den hl. Georg mit Fahne und Schwert auf einem Plattenboden stehend, echte Gestalten Hallers in ihrer steifen Feierlichkeit, den scharfen Falten und dem klaren Kolorit (Abb. 26). Die seitlichen Standflügel haben diesmal weiß in blau die Renaissanceornamentik mit Vasen und Putten, die hier besonders lebhaft gestaltet sind. Eine spürbare Steifheit und Härte der Zeichnung der Figuren weist wohl auf die langsam erlahmende Kraft Hallers hin. Interessant sind auch die gemalten Predellenflügel mit den Heiligen Apollonia, Ottilia und dem Besuch Marias bei Elisabeth. Die wegen der geringen Größe der Tafeln untersetzten Figuren stehen vor einer tirolischen Landschaft mit Seen, Bergen und Häusern, ähnlich wie in der Predella des Kirchenväteraltars im Tiroler Landesmuseum.

Der gleichen Zeit zwischen 1515 und 1520 gehören im Kloster *Neustift* (Kunstsammlungen) die Flügel zweier Altäre der Heiligen Johannes und Paulus an (je 82 × 58 cm, Abb. 27)⁶¹. Sie stellen die Predigt des hl. Paulus, die Erscheinung der hl. Dreifaltigkeit, die Wiedererweckung des Kindes, die Bekehrung des hl. Paulus, Paulus vor Festus, die Erscheinung Christi vor Ananias und den Schiffbruch in Malta – und (zum Johannesaltar) die Predigt in der Wüste, die Begegnung des hl. Johannes mit Christus, und die Taufe Christi dar. Die nüchternen Innenräume, die architektonisch einfachen Perspektiven, die Köpfe mit der feinen Behandlung der Haare und den Turbanen, das feierliche, ruhige Stehen und die tiefe Farbigkeit sprechen eindeutig für Haller. Die Gestalt Christi bei der Erscheinung des Ananias gleicht der Gottvaters an der Tafel der Anna selbdritt im Tiroler Landesmuseum (1513), die untersetzten Figuren ähneln denen der Predella in *Naven*. Die Szene der Taufe Christi wiederholt in freier Form eine gleiche Darstellung Zeitbloms am Altar in Blaubeuren (1493). Selbst in diesen für Haller ungewohnt handlungsreichen Szenen ist die Bewegung gemessen, die Haltung der Figuren statuarisch und die Raumgestaltung einfach, ohne pacherische Perspektiven und Lebendigkeit. Leider geben alle Bilder in *Neustift* durch den stark nachgedunkelten Firnis nicht die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben Hallers wieder.





27 Andre Haller, Taufe Christi; Kloster Neustift

In der Sammlung *James Kaiser* in Kopenhagen befanden sich bis zur Versteigerung im Jahre 1966 (Auktion 191 Arne Bruun Rasmussen, Kopenhagen, 22. März 1966, Nr. 7) zwei Flügel, die die Heiligen Anna selbdritt und Magdalena darstellen (je 59×25 cm; Abb. 28)⁶². Der Vergleich mit den Predellenbildern in Naven und am Kirchenväteraltar im Tiroler Landesmuseum zeigt eindeutig die Hand Andre Hallers. Er war ein sicherer Zeichner, ein guter Kolorist, der im Grunde genommen seiner spätgotischen schwäbischen Schulung treu blieb und wie viele seiner Zeitgenossen von der Renaissance nur ornamentale Details übernahm, da ihm die echten Anliegen der neuen Kunst fernstanden. Mit ihm endet eigentlich die spätgotische Brixner Schule, da die Arbeiten von Philipp Diemer nicht harmonisch in die Entwicklung gehören. Die ruhigen, wenig bewegten Gestalten,



28 Andre Haller, Anna selbdritt und hl. Magdalena; ehemals Sammlung Kaiser

ihr feierlicher Ernst und ihre fast nüchtern reale Erscheinung, fern aller Leidenschaftlichkeit, aber auch ohne die gefühlvolle Innerlichkeit der schwäbischen Kunst (die eigentlich immer wieder Vorbild war), ist ein Zug, der in der Brixner Malerei trotz aller Stilschwankungen und aller verarbeiteten süddeutschen Einflüsse von Jakob von Seckau über Meister Leonhard, Hans Hirsauer, Nikolaus Stürhofer, Wolfgang von Kiens bis zu Andre Haller reicht. Feierlichkeit ohne Pomp, Repräsentation ohne betonte Handlung, Ruhe ohne Erregtheit sind das Kennzeichen die Brixner Schule. Würde und Feierlichkeit lassen hinter diesen Werken die Auftraggeber aus dem kirchlichen Bereich, die Bischöfe und Domherren, erahnen.

Hier in Brixen war kein Platz für die sogenannte *Devotio moderna*, für die private Frömmigkeit adeliger oder bürgerlicher Besteller. Darum fehlt in Brixen auch der Zug in das Weltliche, der in der Spätgotik so häufig ist. Es fehlen die übermäßige Grausamkeit der Marterszenen, die Liebe zum Detail und die zu sehr auf die Stifterfamilien bezogenen Heiligenlegenden. Hinter dieser Kunst stand ein Domstift, in dem die anderwärts um 1500 so verbreitete Laisierung und Pfründenhäufung, der Hang zu weltlicher Prunkentfaltung weniger in Erscheinung trat. Obwohl Gelehrte und Humanisten dieses Domkapitel auszeichneten, traten diese in der Kunst nicht als Renaissancemenschen auf, sondern sahen in den Tafelbildern und Altären ein Mittel zu religiöser Erziehung und Ordnung. Darum blieb die Brixner Kunst bis zum Bauernkrieg gotisch und sakral.

Während wir über Hallers Werke nach 1520 nichts wissen, sind wir über sein Leben in dieser Zeit gut unterrichtet. 1518 verkaufte er den Anteil an einem Haus in Sterzing, wobei der Maler Nikolaus Stürhofer als Zeuge aufscheint⁶³. 1524 wird Haller als Vormund der Kinder des verstorbenen Urban Freudenstein in St. Martin bei Bruneck mit Äckern belehnt⁶⁴. 1526 stellen Haller und Bastl Bildschnitzer einen Raitbrief für die Witwe Lienhard Schlossers aus, im gleichen Jahr ist Haller Mitglied des Stadtrates und Zeuge bei Bürgeraufnahmen⁶⁵. 1528 wird er viermal als Zeuge in den Verfabuchern genannt und ist Prokurator des Domkapitels in einem Rechtsstreit um ein Gut im Gericht Rodeneck⁶⁶. Interessant ist eine Kundschaftsaussage über die verstorbene Dorothea, eheliche Schwester Andre Hallers, Witwe des Innsbrucker Plattners Hans Laubermann, im Jahre 1540, die feststellt, daß sie ihrem Mann viel Gut in die Ehe gebracht und ihn damit zu einem Herrn gemacht habe⁶⁷. Alle diese Nachrichten lassen Andre Haller als einen wohlhabenden und angesehenen Mann erscheinen, der viel in öffentlichen Funktionen tätig war und die mageren Jahre nach dem Bauernkrieg auch ohne Aufträge gut überstehen konnte. Im Bruderschaftsbuch der Arlbergbruderschaft von Vigil Raber (1522 bis 1548) ist unter den Sterzinger Mitgliedern auch das der Familie Haller abgebildet, das auf rotem Grund den „Haller“, die Münze von Schwäbisch Hall mit der Hand Gottes zeigt⁶⁸. Haller starb um 1530 wie Rupert Potsch. In diesem Jahr tritt mit dem Epitaph des Domherrn Mathias Horn (Diözesanmuseum Brixen) die vollentwickelte Renaissancemalerei in Brixen die Herrschaft an.

MALER UM 1520 BIS 1540 IM BRIXNER RAUM

Seit langer Zeit werden die beiden Flügelbilder der *Heiligen Nikolaus und Erasmus* von 1522 im Tiroler Landesmuseum (Inv.-Nr. 45, 179 × 11 cm) Andre Haller zugeschrieben (Abb. 29)⁶⁹. Sie sind frei nach dem Holzschnitt Dürers (Heilige Ulrich, Nikolaus und Erasmus, B 118) gestaltet, in der Komposition aber gleichzeitig mit zwei Predellentafeln am Altar in St. Magdalena in Ridnaun von Matheis Stöberl (1509) verwandt, der Dürers Blatt zuerst benützt hat. Der Maler der Flügelbilder von 1522, der nicht Stöberl selbst ist, war demnach ein Schüler dieses Sterzinger Meisters. Dafür kommt, da Haller schon wegen des hellen Kolorits und der wenig sorgfältigen Zeichnung ausscheidet, nur *Vigil Raber* in Frage. Raber ist Sterzinger, war von 1510 bis 1524 in Bozen und anschließend bis zu seinem Tode



29 Vigil Raber, Heilige Nikolaus und Erasmus, 1522; Tiroler Landesmuseum

1552 in Sterzing ansässig⁷⁰. Neben den Wappenbüchern der Arlbergbruderschaft (1522 bis 1548, Staatsbibliothek Weimar) hat sich von seiner Hand nur die Vollendunginschrift von 1524 an der Westwand der *Sterzinger* Pfarrkirche hinter der Orgel erhalten, umrahmt von einem Kranz aus stachligen Blättern und Früchten und roten Schnüren (Abb. 30). In diesem Jahr erhielt Raber 52 Mark und ein Pfund für Arbeiten in der Pfarrkirche ausbezahlt⁷¹.

Die gleichen Kränze mit Früchten und Blättern, gebunden mit roten Bändern, zeigen die beiden genannten Flügelbilder mit den Heiligen Nikolaus und Erasmus



30 Vigil Raber, Wappen der Stadt Sterzing an der Westwand der Pfarrkirche Sterzing, 1524

im Tiroler Landesmuseum (1522), so daß kaum ein Zweifel an der Urheberschaft Rabers besteht. Gegen Haller spricht außer dem hellen, bunten Kolorit der stark geknitterte Faltenwurf, die reiche, gemalte Stickerei an den Mänteln und Mitren, die völlig andere Gesichtsbildung und die viel flüchtigere Malerei. Das gleiche Thema, die Heiligen Nikolaus und Erasmus, zeigen die Flügel des Altars in der Nikolauskirche zu *Albions* bei Klausen (um 1520). Die beiden Bischöfe sind in ähnlicher Haltung mit geknittertem Faltenwurf und gleichem, hellem Kolorit wiedergegeben (Abb. 31). Man wird auch hier mit Vorbehalt an Vigil Raber denken, der damals bis 1524 in Bozen ansässig war, das Lajen näher liegt als Brixen. Die Predellenbilder zeigen, daß der Maler ein weit herumgekommener Eklektiker war (Raber hielt sich z. B. 1514 in Trient auf). Sie stellen stehende Heilige dar, die auf Vorlagen aus der Frührenaissance zurückgehen, wobei vor allem der hl. Mauritius in seiner betonten Stellung von Standbein und Spielbein an Dürers Paumgartneraltar erinnert. Mit der Brixner Malerei hat dieser Maler kaum Beziehungen und war dort sicher nur bei gelegentlichen Aufträgen tätig.



31 Vigil Raber (?), Flügelaltar in Albions bei Lajen

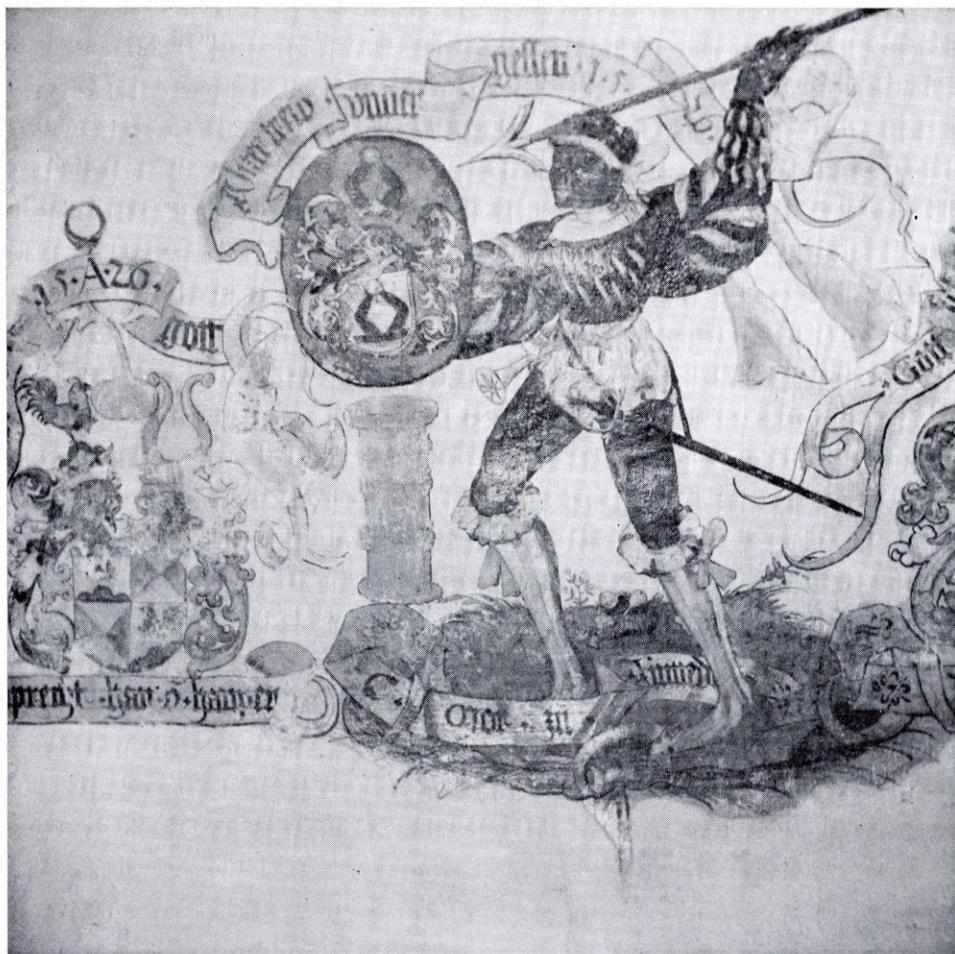
Schließlich wurde in Brixen 1519 der Maler *Haug Spängler* von St. Gallen als Inwohner aufgenommen⁷². Er war schon einige Zeit in Brixen ansässig und scheint für die älteren Maler eine Gefahr gewesen zu sein, denn am Mittwoch nach Petri Stuhlfeier 1517 „fügten der Maler Niclaus (Nikolaus Stürhofer) und der Hofschmied Schränhamer dem Haug Spengler maler von St. Gallen einen Leibschaden zu“, für den sie am Montag nach Fronleichnam vor das Hofgericht zitiert wurden⁷³. Es wäre verlockend, in Spengler den Schöpfer der früher unter dem Namen Angerermeister zusammengefaßten Bildnisse zu sehen, wenn nicht ihre für die damalige Zeit ganz außergewöhnliche Maltechnik und das in den Stifterbildnissen schon vorgebildete Physiognomische eindeutig für Marx Reich-

lich sprechen würden (Seite 22). Spänglers Aufenthalt in Brixen wird wohl mit den Jahren 1517 bis 1520 ungefähr zu begrenzen sein.

Nach dem Brixner Bürgerbuch wurde 1533 der Maler *Ulrich Springenkle* aus Rattenberg Inwohner und 1539 sogar Bürger⁷⁴. Diese erste Inwohneraufnahme nach Andre Haller (1509) und Haug Spängler (1519) läßt darauf schließen, daß die älteren eingesessenen Maler Haller, Potsch und Diemer bereits tot waren. Die auswärtige Herkunft Spänglers und Springenklee beweist, daß die einheimische spätgotische Generation ausgestorben war. Springenkle war vielleicht ein Verwandter des aus der Dürernachfolge kommenden Malers und Graphikers Hans Springenkle (1490 bis 1540)⁷⁵. In Rattenberg wird Ulrich Springenkle in den Ratsprotokollen, die alle Inwohneraufnahmen festhalten, nicht genannt. Dort werden nur im Jahre 1513 zwei Maler als Inwohner aufgenommen: Ambrosius von Hof, der noch 1523 erwähnt ist, und Jörg Tobler, der bis 1520 genannt wird (Rechnungsbuch des Augustinerklosters Rattenberg, Band I, S. 71, Servitenarchiv Rattenberg). Der Name Springenkle ist in der Rattenberger Gegend auch sonst nicht bekannt. Vielleicht liegt ein Fehler des Brixner Stadtschreibers vor und Springenkle stammte aus dem fränkischen Rothenburg ob der Tauber.

Ulrich Springenkle war aber schon lange in Tirol, bevor er Inwohner von Brixen wurde (vermutlich hat erst der Tod des 1530 noch erwähnten Rupert Potsch eine Werkstatt freigemacht und die Inwohneraufnahme ermöglicht). Bereits 1526 malte er in Bruneck die Trinkstube einer aus Adligen und Bürgern bestehenden Trinkgesellschaft (heute im Haus der Apotheke) aus⁷⁶. Die Wappen, Allegorien, Trinker, Dirnen und Schriftbänder erweisen ihn als einen flotten Zeichner, der mit den aus dem Dürerkreis kommenden Typen in der malerischen Zeittracht den Geschmack seiner trinkfreudigen Zeit getroffen hat. Auch sein eigenes Wappen, die drei weißen Malerschildchen auf rotem Grund, hat er in die Reihe der adeligen und bürgerlichen Schilde gestellt und mit „Ulrich Springenkle maller“ bezeichnet (Abb. 32). Springenkle war einer jener für seine Zeit typischen, unruhigen und herumwandernden Maler, die erst nach längerer Tätigkeit irgendwo sesshaft wurden. Mit seinem Namen verbindet sich vermutlich die zweite Welle der Donauschulmalerei im Brixner Raum.

Bis 1524 standen die Maler *Lorenz Luckner* und *Lorenz Guetl* (aus dem Tauferer Tal stammend) beim Bildschnitzer *Michael Parth* in Bruneck „in arbeit“⁷⁷. Parth hatte eine größere Werkstatt, die seit zirka 1510 viele noch erhaltene Altäre im Pustertal und im friaulischen Bergland geschaffen hat⁷⁸. Der Ausdruck „in arbeit“ bedeutet wohl, daß die genannten Maler Gesellen oder selbständige Mitarbeiter, aber keinesfalls Lehrlinge oder Schüler Parths waren. Dieser stand als Altarbildschnitzer der Donauschule nahe. Das zeigt am besten das Flügelrelief eines Passionsaltars aus Bruneck (jetzt Stadtmuseum Bozen), die Kreuzabnahme darstellend, das bis ins Detail einen Kupferstich Albrecht Altdorfers (Hollstein I, S. 240) zum Vorbild hat. Andere Flügelreliefs der Parthwerkstatt, z. B. die Reliefs einer Verkündigung und Heimsuchung in Innichen, sind direkt von Dürers Holzschnitten des Marienlebens beeinflusst. In dieser Werkstatt sind mitarbeitende Maler für die Flügel der Altäre tätig gewesen, die ihre künstlerische Ausbildung ebenfalls in der Donauschule erhalten haben. Ein Meister Nikolaus, Maler von Bruneck, ist aus Urkunden in den Jahren 1523 bis 1542 bekannt, aber nur an



32 Ulrich Springenkle, Fresko aus der Trinkstube in Bruneck, 1526

einem Altar der Parthwerkstatt in Lorenzago in Karnien (1523/24) sicher nachweisbar. Er war aber kaum dauernder Werkstattgenosse von Michael Parth, sondern hatte selbst den Altarauftrag in Lorenzago übernommen (wie die Urkunden beweisen) und Parth als mitarbeitenden Bildschnitzer auserkoren. Abgesehen von dieser Ausnahme war aber Parth derjenige, dem die Altäre als Unternehmer angedingt wurden, denn in seinen Altären dominiert die Plastik.

Der Abgang von Lorenz Luckner und Lorenz Guetl zwang Michael Parth, sich 1524 bei seinem Altar in Unterzahre (Sauris di sotto) um einen neuen Mitarbeiter als Maler umzusehen⁷⁹. Die Bilder auf der Rückseite des Altars zeigen die Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes auf Blattwerkkonsolen und darunter die stimmungsvolle Szene der Beweinung Christi. Die Beweinung mit dem für die Donaueschule kennzeichnenden schlaffen Körper Christi spielt in einer Landschaft aus Bergen und düsteren Bäumen, die ebenfalls für die

Donauschule typisch sind. Im Gegensatz zu Philipp Diemer sind die Gestalten aber mit ihrem lauten Schmerz in das düstere Landschaftsbild einbezogen und zeigen damit bereits den vollentwickelten Typus der Donauschule an. Das schwere Stehen des Schmerzensmannes und des hl. Johannes geht auf die Kenntnis der Figuren Altdorfers zurück, auch die Beherrschung der Anatomie des nackten Körpers und die bauschenden Gewandfalten sind altdorferisch. Daneben zeigt allerdings die gegenüber der Donauschule fehlende Dramatik des Geschehens, daß der Maler seine Vorbilder auch aus dem allgemeinen süddeutschen Zeitstil der Dürernachfolge bezog. Der entseelte Körper Christi erinnert zum Beispiel an eine Beweinung Christi von Hans Baldung Grien (Holzschnitt; Hollstein I, S. 87).

Von der Beweinung in Unterzahre ausgehend lassen sich weitere Werke diesem Maler zuschreiben. Das älteste befindet sich außen an der Kirche in *St. Sigmund* im Pustertal (Abb. 33) und stellt eine Pietà dar⁸⁰. Maria hält ihren toten Sohn (Altdorfers Kreuzigung in Kassel zeigt auch einen blutüberströmten Christus), während im Hintergrund eine düstere Landschaft des Donaustils mit einer hohen Brücke aufsteigt. Das Bild wird von zwei Balustersäulen und einem geraden Gebälk begrenzt. Demselben Meister gehört das Bildnis eines riesigen Christophorus an der gleichen Kirche an, das den gleichen Landschaftshintergrund, aber eine viel feinere, detailreiche Umrahmung aufweist. Die Pilaster sind mit der typischen Renaissanceornamentik geschmückt, die Kapitelle aus Widderköpfen gebildet, am Bogenfeld sitzen musizierende Putten. Während der hl. Christophorus den gewohnten spätgotischen Typus nur im Detail abwandelt, zeigen Hintergrund und Umrahmung, daß der Maler aus dem reichen Formenschatz der neuen Zeit schöpfen konnte. Seitlich kniet ein Stifter, von dem eine Inschrift meldet: „den sanndt cristoffen hatt lassen machen gott zu lob und er . . . der firsichtig weiss Petter troier mair in grueben und ein gantze ersam nachperschafft . . . 1519.“ Das Fresko der Pietà dagegen zeigt eine kniende weibliche Stifterin mit dem Wappen der Familie Söll (weißer Stier auf rotem Grund)⁸⁰.

Ein ähnliches Fresko einer Pietà im *Brixner Domkreuzgang* (IX. Arkade, heute fast völlig zerstört, Abb. 34) wirkt viel zeichnerischer und kleinteiliger. Dieser Eindruck ist aber falsch, da hier zum Großteil nur mehr die Vorzeichnung erhalten blieb. Der blutende Körper Christi und der Landschaftshintergrund mit Felsen, dürren Bäumen und ameisenartig wirkenden Figürchen geht mit der Pietà in *St. Sigmund* zusammen. Als Stifter wurde wegen der seitlichen Inschrift bisher der 1509 gestorbene Dombenefiziat Hans Schöner angegeben. Vielleicht ist die Inschrift durch die Restaurierung im vorigen Jahrhundert verdorben und lautete 1519 oder sie bezieht sich auf ein anderes Bild. Das Werk ist mit Sicherheit erst in die Zeit um 1520 zu setzen.

Als weiteres Werk reiht sich ein Tafelbild der Beweinung Christi im Diözesanmuseum Brixen an, das aus Taufers stammt. Es trägt zwei Wappen, von denen das linke der Familie Rieper (aus der der Domherr Dr. Johannes Rieper stammte) angehört, und die Jahreszahl 1530. Die Tafel ist besonders eng mit dem gleichen Bild auf dem Altar in Unterzahre (1524) verwandt, sowohl in den Figuren und Gesichtern als auch in der typischen Donauschullandschaft. Der Maler, den man wahrscheinlich als den Schöpfer dieser Gruppe von Fresken und Tafelbildern ansehen kann, hat seine Schulung im Umkreis Albrecht Altdorfers in Regensburg



33 Ulrich Springenlee (?), Pietà, Fresko an der Kirche St. Sigmund bei Bruneck, 1519

und Wolf Hubers in Passau erhalten. Eine Zeichnung Hubers (Staatliche Graphische Sammlung München) und eine Beweinungsszene der Werkstatt Hubers im Museum in Regensburg sprechen für diesen Zusammenhang.

Rückblickend auf diese Arbeiten läßt sich noch ein Werk diesem Maler zuweisen: die Flügel und die Predella des Altars in *Corvara* in Buchenstein⁸¹. Der Schrein und die Innenflügel stammen vermutlich vom Bildschnitzer Michael Parth in Bruneck und sind in ihrer härteren Auffassung von der Potschwerkstatt ver-



34 Ulrich Springenklee (?), Pietà, Fresko im Domkreuzgang in Brixen

schieden. Die Flügel außen zeigen das Gemälde der Hinrichtung der hl. Katharina mit dem Schwert (Abb. 35). Links der Scherge im gelb-schwarzen Landsknechtkostüm mit über dem Haupt erhobenen Richtschwert, rechts die kniende Heilige in reichen Gewändern in Rot und Grün und hinter ihr stehend der König mit Gefolge. Sie alle erinnern deutlich an ein dem Umkreis Altdorfers zugeschriebenes Werk, an die aus dem Kloster Wilten stammende Katharinenmarter im



Kunsthistorischen Museum in Wien (um 1505 bis 1508). Im Hintergrund ist die düstere Landschaft der Donauschule mit Felsen, Bergen und Nadelbäumen mit hängenden Ästen aufgebaut. Ein Altdorfer verwandter Himmel mit Wolkenballen und leuchtenden Blitzen gibt dem Bild bei aller Pracht der Kostüme die unheimliche Stimmung.

Die Predellenbilder der Heiligen Sebastian, Anton Abt, Rochus und Leonhard mit überlangen Gestalten unter Renaissancepilastern, gesteigerter Bewegtheit und bauschenden Gewändern haben die gleiche Gesinnung. Die kontrapostische Beinstellung des hl. Rochus kommt von Altdorfers Altar in St. Florian (der Holzknecht bei der Kreuzigung), die tänzelnde Haltung des Henkers und das reiche Landsknechtkostüm begegnet beim Holzschnitt eines Fahnenträgers, der tote Scherge im Hintergrund mit den aufgestellten Knien ist eine für Altdorfer besonders typische Figur (Auferstehung Christi im Kunsthistorischen Museum Wien, Malchus am Altar in St. Florian), der stehende König als Randfigur mit dem Gesichtsprofil tritt am Altar in St. Florian mehrfach und in gleicher Haltung bei der Tafel der Erschlagung des hl. Sebastian in der Prager Nationalgalerie auf. Es steht außer Zweifel, daß der Maler der Flügelbilder in Corvara Altdorfers Werk gut gekannt hat und wahrscheinlich sogar um 1515 in seiner Werkstatt gewesen ist. In seinem Werk tritt die Donauschule in einer weit über Philipp Diemer hinausgehenden Abhängigkeit auf. Umso mehr ist es zu bedauern, daß die Flügel in Corvara in einem so schlechten Erhaltungszustand sind. Die Datierung des Altars wird man um 1520 bis 1525 festlegen können.

Die beiden Tauferer Maler Lorenz Luckner und Lorenz Guetl, die um 1524 von Bruneck wegzogen, wird man kaum mit dieser oben genannten Gruppe von Bildern zusammenbringen können, umso mehr den wahrscheinlich aus dem süddeutschen Raum zugewanderten Ulrich Springenkle. Lorenz Luckner ging um 1529 nach Brixen, wird 1534 als Zeuge in einer in Klausen ausgestellten Urkunde genannt und 1552 in Brixen als noch lebend bezeichnet⁸². Lorenz Guetl war 1552 ebenfalls noch am Leben. Der Maler Lorenz von Brixen (Guetl oder Luckner?) lieferte 1546/47 eine kleinere Arbeit für die Pfarrkirche in Velthurns⁸³. Beide Maler erwarben aber nicht das Bürgerrecht in Brixen, sondern arbeiteten dort sicher nur für geistliche Auftraggeber und waren im Pustertal wie „Gäu-meister“ tätig. Sie gehören daher nur bedingt der Brixner Malerei an.

Das Jahr 1525 bedeutet für Kunst und Kultur in Brixen eine Katastrophe. Der Bauernaufstand, der im übrigen Tirol nirgends so kriegerische Formen annahm, hat gerade im Brixner Bischofsland sein Zentrum gehabt und hier eine besonders antikirchliche Note getragen. Der damalige Bischof Sebastian Spreng (Sperantius, 1521 bis 1525) war wohl ein gelehrter Mann und Diplomat, aber kein Seelsorger, der den verschiedenen reformatorischen Ideen entgegentreten konnte. Für die Domherren war dieser Aufstand ein Schock, da die humanistischen Ideale einer sittlichen Reform der Kirche von der revolutionären, kirchenfeindlichen Gesinnung beiseitegeschoben wurden. Mag die Schuld für diese tragische Entwicklung auf viele Schultern verteilt sein, für Brixen brachte sie das Ende einer blühenden Geisteskultur, wenn auch viele der humanistisch gesinnten Domherren, wie Johannes Rieper († 1539), Ambros Yphofer († 1542), Nikolaus Leopold († 1535) und Paul Hölzl († 1537), die Katastrophe noch lange überlebt haben.

Der 1525 erwählte neue Bischof Georg von Österreich, ein natürlicher Sohn Kaiser Maximilians I. (1525 bis 1539), hielt sich nicht viel in Brixen auf, war ein Pfründensammler und konnte den seelsorglichen Niedergang nicht aufhalten. Die Kunst, die sich jetzt langsam von jeder gotischen Erinnerung befreite, wurde stark eingeschränkt. Auftraggeber waren nur mehr einzelne Domherren oder Adelige, die Themen waren auf gemalte Grabdenkmäler und seltener auf kleine Altäre eingeeignet. Der Stil zeigte schon um 1530 einen gewissen Manierismus, wie ihn die Augsburger Maler der Nachfolge Hans Burgkmairs und die späten Dürerschüler in Nürnberg vortrugen. Italienische und niederländisch-romanistische Einflüsse (Scorel, Mabuse) wurden mit der Augsburger oder Nürnberger Kunst verschmolzen. Ihr Ergebnis war eine höfische, weltlich gesinnte, schönformige, im Kolorit äußerst kultivierte Malerei, die aber problemlos und oberflächlich blieb.

Ohne Zweifel war Ulrich Springenkleee eine interessante Erscheinung in der Brixner und Pustertaler Kunst, da er Einflüsse der Donaueschule und der Dürernachfolge brachte. Obwohl er noch bis über 1540 in Brixen tätig war, gab es aber seit 1530 die bereits vorher erwähnte dritte Komponente der deutschen Kunst, die der augsburgischen und nürnbergischen Frührenaissance in Brixen. Sie repräsentiert das 1530 für den Domherrn Matthias Horn geschaffene Epitaph mit der figurenreichen Szene der *Auferweckung des Lazarus* (Diözesanmuseum Brixen)⁸⁴. Sie zeigt mit ihrer antikisierenden Architektur, der romantischen Landschaft und den langgestreckten, fast burlesken Figuren diesen Stil. Die Tafel hat eine große Ähnlichkeit mit dem Epitaph des Domherrn Paul Hölzl von 1537, das die *Predigt des hl. Paulus in Athen* darstellt (Diözesanmuseum Brixen). Auch hier ist ein fast manieristischer Prunk aufgeboten, der in den antikischen Bauten und den Kostümen des 16. Jahrhunderts seine Erfüllung findet und bei guter Technik und malerischer Feinheit eher ein Sittenbild als eine religiöse Szene darbietet. Für die Tafel des Domherrn Hölzl wurden „Meister Paulsen Maler aus Taufers 43 Gulden bezahlt“. Man darf auf Grund der starken Verwandtschaft auch für das Epitaph des Domherrn Matthias Horn wohl den gleichen Maler annehmen. Die Vorliebe für Rückenfiguren, die eigenartige Gebetshaltung mit den beiden vorgestreckten, aber offenen Händen und die Neigung zu bühnenmäßiger effektvoller Gestik sind beiden Tafeln ebenso gemeinsam wie das abgewogene Kolorit. Stilistisch gehören beide Tafeln jedenfalls dem augsburgisch-nürnbergischen Manieristenkreis an. Die Loslösung von jeder heimischen Tradition und ein gewisser Hang zum Internationalen und Höfischen ist hier das Zeichen einer neuen Entwicklung, die alle gotischen Erinnerungen verlassen hat.

Dieser Maler *Paul Luckner von Taufers* wird bereits 1519 bei einer Gerichtsverhandlung in Brixen als Zeuge „Paul Maler“ erwähnt⁸⁵. Er war die meiste Zeit seines Lebens in Sand in Taufers ansässig und ist bis 1544 nachweisbar. Er war wohl sicher ein Verwandter (Bruder?) des Malers Lorenz Luckner (Seite 62). Sein Werk geht ungefähr mit dem des seit 1526 in Bozen ansässigen Malers *Bartlme Dill Riemenschneider* aus Würzburg parallel und hat seine Vorbilder, wie schon erwähnt, in den Arbeiten des jüngeren Jörg Breu in Augsburg und der Dürernachfolge in Nürnberg. Diese Kunst wandte sich an die Gebildeten im Sinne der Renaissance und war nicht mehr wie die Spätgotik für die Gläubigkeit des Volkes berechnet. Auftraggeber waren die gelehrten Domherren, und darum brauchte

der Maler auch nicht die Ansässigkeit und das Bürgerrecht in Brixen zu erwerben. Da der Dreikönigsaltar des Brixner Doms, den der Domherr (und Bischof von Wiener Neustadt) Gregor Angerer 1545 gestiftet hat (jetzt im Diözesanmuseum Brixen), vom Bozner Maler Bartlme Dill Riemenschneider geschaffen wurde, könnte man vermuten, daß Paul Luckner in diesem Jahr nicht mehr am Leben war. Angerer, der schon früher als Kunstförderer aufgetreten war, kann aber auch aus dem Gefühl heraus, daß Bartlme Dill der bedeutendere Maler sei, den Auftrag nach Bozen vergeben haben.

Andererseits darf man aber doch nicht übersehen, daß die Maler aus Taufers in Brixen bereits ein fester Begriff waren und sozusagen eine eigene Schule darstellten. Auf die ältere Generation mit Lorenz und Paul Luckner und Lorenz Guetl folgte eine zweite, von der *Kaspar Greiter* 1545 in Brixen ansässig wurde (er schuf 1557 einen nicht erhaltenen Sebastiansaltar in Velthurns), während *Georg Greiter* in Sand in Taufers blieb (Altar für St. Martin in Ahrn 1580, nicht erhalten). Mit der Familie Greiter und *Hans Schick* (Apostelaltar 1592; verteilt auf die Ansitze Stock in Uttenheim und Gaßegg in Steinhaus) beginnt die Bildung einer neuen lokalen Tradition, die erst um 1600 durch die höfische Kunst des Malers Hans Schmid in Brixen eine völlige Erneuerung in Richtung auf den kommenden Frühbarock erlebte⁸⁶. Damit schließt der Kreis der Brixner Malerei, die seit 1500 alle bedeutenden süddeutschen Strömungen aufgenommen und verbreitet hatte, wenn ihr auch kein Künstler vom Format des Meisters von Uttenheim (Hans Hirsauer) mehr beschieden war. Hier steht Brixen als Beispiel für die ganze tirolische Entwicklung, daß in Zeiten, da keine überragenden Künstler im Lande waren, man sich nicht in provinziellen Konservatismus abschloß, sondern sich allen Einflüssen von außen willig öffnete.

ANMERKUNGEN

¹ E. Egg, Zur Brixner Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, *Der Schlern* 1967, Bozen, S. 87–94

² E. Egg, a. a. O., S. 91; G. Scheffler, Hans Klocker, *Schlern-Schriften* 248, Innsbruck 1967, S. 130

³ Die Literatur über Meister Leonhard bei E. Egg, a. a. O., S. 92, Anm. 24; im Pfarrarchiv Reinswald im Sarntal wird 1438 bei einem Zinskauf als Zeuge „Maister Leonhard Maler“ genannt, die bisher früheste Nachricht über diesen Maler; K. Atz, A. Schatz, *Der deutsche Anteil des Bistums Trient*, Band III, Bozen 1905, S. 47

⁴ Auch zu allen folgenden Bischöfen und Domherren: L. Santifaller, *Das Brixner Domkapitel im Mittelalter*, *Schlern-Schriften* 7, Innsbruck 1924, und K. Wolfsgruber, *Das Brixner Domkapitel in der Neuzeit*, *Schlern-Schriften* 80, Innsbruck 1954, J. Kemper, *Hexenwahn und Hexenprozesse in Deutschland*, Regensburg 1908, S. 53–57; A. Sparber, *Die Brixner Fürstbischöfe im Mittelalter*, Bozen 1968, S. 161–164

⁵ Th. Müller, *Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols*, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum Innsbruck 1947, S. 91; G. Scheffler, a. a. O., S. 130

⁶ G. Scheffler, a. a. O., S. 130; Th. Müller, a. a. O., S. 91

⁷ Th. Müller, a. a. O., S. 91; G. Scheffler, a. a. O., S. 118; Die Inschrift am Altar in Völs nennt Meister Narziß von Bozen 1488 als Schöpfer

- ⁸ K. Klaar, Die Brixner Maler L. und M. Scherhauff, Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols, Innsbruck 1917, S. 103; G. Scheffler, a. a. O., S. 132; A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Band X, S. 190–191
- ⁹ G. Scheffler, a. a. O., S. 123; E. Egg, a. a. O., S. 93. Die von E. Egg in Schlern-Schriften 232 (Der Kunstraum Sterzing) S. 208 geäußerte Vermutung, daß Hans Maler von Brixen der Schöpfer der Passionsaltäre in Brixen und des Magdalenenaltars in Ridnaun sein könnte, ist damit hinfällig, da diese Altäre eher mit Max Scherhauff (oder dem Maler Konrad Haselpeck, 1469 genannt) in Verbindung gebracht werden können. In seiner neuesten Arbeit „Ein neuentdecktes Tafelbild des Meisters von Uttenheim“ in Der Schlern 1968, S. 223–231, setzt sich Nicolò Rasmus eingehend mit den verschiedenen Ansichten über den Meister von Uttenheim auseinander und stellt in einer überzeugenden Untersuchung die Abhängigkeit dieses Malers vom Frühwerk Michael Pachters klar. Er setzt den Meister von Uttenheim mit dem Brixner Maler Marx Scherhauff gleich
- ¹⁰ E. Egg, a. a. O., S. 93; A. Stange, X, S. 161–167; Katalog Gotik in Tirol, Innsbruck 1950, Nr. 101–112; I. Knecht, Der Meister der Uttenheimer Tafel, Dissertation Wien 1966; G. Scheffler, a. a. O., S. 100 ff.
- ¹¹ G. Scheffler, S. 50–53; A. Stange, X, S. 191; J. Ringler, Veröffentlichungen 1940–1945, S. 107–116
- ¹² G. v. Pölnitz, Jakob Fugger, Tübingen 1949, S. 215–244; A. Sparber, a. a. O., S. 164–168
- ¹³ Bischöfliche Registratur, Band 5 (1491–1499), 586 f., Diözesanarchiv Brixen (Regest aus dem Nachlaß von Herrn Hofrat Dr. Karl Moeser im Tiroler Landesmuseum); E. Egg, Bronzekunst im mittelalterlichen Südtirol, Der Schlern 1954, S. 113
- ¹⁴ Bischöfliche Registratur, Band 5 (1491–1499), S. 612, Diözesanarchiv Brixen (Regest aus dem Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser); C. Fischnaler, Einige Nachrichten über Maler, Bildschnitzer und Baumeister des 16. Jahrhunderts in Bozen, Zeitschrift des Ferdinandeums, Innsbruck 1897, S. 278–280; A. Sikora, Urkunden und Regesten aus dem Stadtarchiv Innsbruck, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission Wien 1906, R. 180 (dort falsch unter 1513 statt 1507 angegeben)
- ¹⁵ H. Hammer, Literarische Beziehungen und musikalisches Leben des Hofes Herzog Sigmunds von Tirol, Zeitschrift des Ferdinandeums 1899, S. 85 ff.; Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Landkreis Sonthofen, von M. Petzet, München 1964, S. 827
- ¹⁶ F. Hausmann, Georg von Neudegg, Humanist und Staatsmann der Zeit Maximilians I., Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Wien 1963, S. 333–353
- ¹⁷ J. Bergmann, Medaillen auf Johann Greudner, Bote für Tirol 1846, S. 324–328; G. Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart 1922, Tafel XLVI/3
- ¹⁸ N. Rasmus, Nicolò da Bressanone pittore, Cultura Atesina, Bozen 1954, S. 12–17 (mit Abbildungen aller Werke)
- ¹⁹ Verkündigung Inv. Nr. 28/29, je 183 × 65 cm (Rückseite Reliefs, hl. Katharina und hl. Barbara); Verkündigung Inv. Nr. 65/66, je 69,5 × 38 cm (Rückseite bemalt, Leben der hl. Katharina); Verkündigung Inv. Nr. 18/19, je 59,5 × 35 cm (Rückseite bemalt, Heimsuchung); Geburt Christi Inv. Nr. 845, 128 × 100 cm; alle Tiroler Landesmuseum; A. Stange, X, S. 193
- ²⁰ I. M. Leopold v. Bisdomini, Der Schlern 1933, S. 371–377
- ²¹ Verfabuch Hofgericht Brixen 1517, f. 79 (Regest aus dem Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ²² G. Scheffler, a. a. O., Tabelle I; H. Semper, Michael und Friedrich Pacher, Eßlingen 1911, S. 133
- ²³ A. Spornberger, Aus den Rechnungen der Frauenkirche zu Säben, Kunstfreund, Bozen 1888, S. 63; Kunstfreund 1904, S. 131; A. Spornberger, Maler Wolfgang von Kiens, Kunstfreund 1891, S. 8; D. Schönherr, Urkunden und Regesten, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, Band II, R. 526; Abschrift der Rechnungen der Freiherren von Königl. W 2160, Bibliothek des Tiroler Landesmuseums (1494–1498); Bürgerbuch, Stadtarchiv Brixen, Band I (1500–1593), f. 46; H. Th. Bossert, Der ehemalige Hochaltar in Unser lieben Frauenkirche zu Sterzing, Zeitschrift des Ferdinandeums 1914, S. 131
- ²⁴ Die Kreuzigungstafel (farbig abgebildet im Führer durch das Diözesanmuseum Brixen, von K. Wolfgruber 1963, Tafel 9), 173 × 124 cm, Inv. Nr. M 63; die Flügel je 173 × 66,5 cm (Inv. Nr. 26/27, Tiroler Landesmuseum)

- ²⁵ J. Weingartner, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, S. 64
- ²⁶ H. Waschgler, *Der Brixner Maler Ruprecht Potsch und der Altar in Rocca Pietore*, *Der Schlern* 1934, S. 203; J. Walchegger, *Über Brixner Maler*, *Kunstfreund* 1888, S. 77; *detto*, *Der Kreuzgang am Dom zu Brixen*, Brixen 1895, S. 78–79; A. Spornberger, *Die Rechnungen Frauenkirche zu Säben*, *Kunstfreund* 1888, S. 63; *detto*, *Zur Baugeschichte der Pfarrkirche von Velthurns*, *Kunstfreund* 1892, S. 67; B. Santifaller-Richter, *Bemerkungen über den Brixner Maler Ruprecht Potsch*, *Der Schlern* 1934, S. 429
- ²⁷ F. Kieslinger, *Mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien 1926
- ²⁸ Kopie des Buches der Arlbergbruderschaft, von Vigil Raber (1522–1548), f. 845, *Tiroler Landesmuseum*
- ²⁹ A. Stange, X, S. 38–75 und 118–124
- ³⁰ H. Waschgler, a. a. O.; M. Weingartner, *Neuentdeckte gotische Wandgemälde in Tirol*, Heft Tirol, Nr. 26, Innsbruck 1964, S. 15 (mit Abbildung des Gastmahls von Herodes)
- ³¹ J. Resch, *Monumenta veteris ecclesiae Brixinensis*, Brixen 1765, S. 37; J. Spillmann, *Aufnahme der Epitaphia in der Pfarrkirche Brixen 1739*, Handschrift FB 4273, f. 6–9, *Tiroler Landesmuseum*
- ³² J. Riezler, *Schrofenstein bei Landeck*, Landeck 1950, S. 70–76; A. Sparber, a. a. O., S. 169–172
- ³³ K. Wolfsgruber, *Das Brixner Domkapitel*, a. a. O.
- ³⁴ E. Oberhumer, *Die Brixner Globen von 1522*, *Denkschrift der Akademie der Wissenschaften*, Wien 1926, phil.-hist. Klasse, S. 3–15; O. Muris–G. Saarmann, *Der Globus im Wandel der Zeiten*, Berlin 1961, S. 73
- ³⁵ F. Waldner, *Petrus Tritonius Athesinus*, *Zeitschrift des Ferdinandeums* 1903, S. 192 ff.
- ³⁶ E. Egg, *Marx Reichlich, der Meister des Angererbildnisses*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin 1960, S. 1–18 (mit Literaturverzeichnis)
- ³⁷ G. Scheffler, a. a. O., S. 128; J. Walchegger, *Über Brixner Maler*, *Kunstfreund* 1905, S. 77–79; J. Walchegger, *Der Kreuzgang*, a. a. O., S. 22
- ³⁸ A. Pemthaler, *Die Hochaltäre der Pfarrkirche von Klausen*, *Der Schlern* 1938, S. 98
- ³⁹ F. Huter, *Archivalische Funde zur Südtiroler Kunstgeschichte*, *Der Schlern* 1947, S. 302–304; H. Waschgler, *Eine Madonna des Ruprecht Potsch*, *Der Schlern* 1949, S. 4
- ⁴⁰ J. Walchegger, *Über Brixner Maler*, a. a. O.
- ⁴¹ H. Waschgler, a. a. O.; M. Frey, *Das mittelalterliche Kunstschaffen in den Dolomitenältern*, *Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstitutes*, Bozen 1963/64, S. 357; F. Dörrer, *Brixen tritt Caprile ab*, *Der Schlern* 1952, S. 240–245
- ⁴² H. Waschgler, a. a. O.; A. Maurer, *Kirchen in Villnöß (Schnell Kirchenführer 833)* 1966; N. Rasmò, *Nuovi acquisizioni*, *Cultura Atesina*, Bozen 1950, Abb. 60
- ⁴³ H. Semper, a. a. O., S. 221–225. Die Tafeln haben die Maße 114 × 95 und 90 × 59 cm
- ⁴⁴ Inv. Nr. 6–9, *Diözesanmuseum Brixen*
- ⁴⁵ *Verfachbuch des Hofgerichtes Brixen 1517, Mittwoch und Petri Stuhlfeier* (Regest aus dem Nachlaß von Hofrat Dr. Karl Moeser); für die Bewilligung der vier Photos der Altarflügel im Diözesanmuseum Brixen bin ich Hochw. Kanonikus Dr. Karl Wolfsgruber zu besonderem Dank verpflichtet
- ⁴⁶ Kopie des Arlbergbruderschaftsbuches, a. a. O., f. 817
- ⁴⁷ H. Waschgler, a. a. O.
- ⁴⁸ *Verfachbuch des Hofgerichtes Brixen 1526 und 1528* (Regesten aus dem Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ⁴⁹ K. Klaar, *Zur Lebensgeschichte des Brixner Malers Andreas Haller*, *Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols*, Innsbruck 1905, S. 64; J. Walchegger, *Über Brixner Maler*, *Kunstfreund* 1905, S. 77–79; *detto*, *Künstler zu Brixen im 16. Jahrhundert*, *Kunstfreund* 1904, S. 131; H. Semper, a. a. O., S. 133–135, 96–102, 216–221; N. Rasmò, *Katalog der Ausstellung Mittelalterliche Kunst Südtirols*, Bozen 1949, S. 52; V. Oberhammer, *Katalog der Ausstellung*

- Gotik in Tirol, Innsbruck 1950, S. 63; M. Rumer, Ein Blick auf die Malerei Altirols, Kunstfreund 1903, S. 91; A. Spornberger, Der Durnholzer Altar des Andreas Haller, Kunstfreund 1896, S. 7
- ⁵⁰ Bürgerbuch Brixen, Band I, f. 20
- ⁵¹ E. Egg, Der Kunstraum Sterzing, Schlern-Schriften 232, S. 210; N. Rasmò, Una scultura ignota di Mattia Stöberl, Cultura Atesina 1958, S. 8–19
- ⁵² A. Stange, Band VIII, S. 23, 53–56
- ⁵³ E. Egg, Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Innsbruck 1966, S. 77; J. Ringler, Katalog der Gemäldesammlung des Ferdinandeums, Innsbruck 1928, Nr. 131
- ⁵⁴ J. Mader, Die Ortsnamen des Alten Gerichtes Salern, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 1938, S. 509; Th. Mairhofer, Brixen und seine Umgebung in der Reformationsperiode, 12. Programm des Gymnasiums zu Brixen 1862, S. 11; Kopie des Wappenbuches der Arlbergbruderschaft, a. a. O., f. 750
- ⁵⁵ J. Ringler, Katalog der Gemäldesammlung, a. a. O., S. 26, Kat. Nr. 951
- ⁵⁶ Für die Erlaubnis zur Aufnahme des Altares bin ich der Familie Zallinger von Stillendorf, Bozen, für das Photo Herrn Remo Pedrotti vom Städtischen Museum Bozen zu Dank verpflichtet
- ⁵⁷ H. Hammer, Über einige altpolische und altdeutsche Gemälde im Ferdinandeum, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 1927, S. 14–20
- ⁵⁸ G. Tinkhauser, Historisch-topographische Beschreibung der Diözese Brixen, Band I, S. 158
- ⁵⁹ Katalog Gotik in Tirol, a. a. O., Nr. 178
- ⁶⁰ N. Rasmò, La chiesa di S. Bartolomeo a Nava presso Tiso, Cultura Atesina 1961, S. 111–114. Herrn Prof. Dr. Nicolò Rasmò, Bozen, ist der Verfasser für die Aufnahmen zu besonderem Dank verpflichtet
- ⁶¹ N. Rasmò, Mittelalterliche Kunst, a. a. O., Nr. 167–176
- ⁶² Den Hinweis auf diese Tafeln verdanke ich freundlicherweise Herrn Eugen von Philippovich
- ⁶³ H. Semper, a. a. O., S. 133
- ⁶⁴ A. Klaar, a. a. O., S. 64
- ⁶⁵ Verfachbuch Brixen 1526 (Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ⁶⁶ K. Klaar, a. a. O., S. 64; Verfachbuch Brixen 1528 (14. Februar, 24. April, 13. und 14. Mai), Regest aus dem Nachlaß von Hofrat Dr. Karl Moeser
- ⁶⁷ Verfachbuch Brixen 1540, Nr. 68 6 (Jänner 13), f. 10 (Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ⁶⁸ Kopie des Wappenbuches der Arlbergbruderschaft, a. a. O., f. 176
- ⁶⁹ H. Semper, a. a. O., S. 100, 137; Inv. Nr. 45, 179 × 113 cm (Legat Bisdomini)
- ⁷⁰ C. Fischner, Vigil Raber, der Maler und Dichter, Tiroler Bote 1894, S. 692
- ⁷¹ detto
- ⁷² Bürgerbuch Brixen, Band I, f. 40; J. Walchegger, Künstler zu Brixen im 16. Jahrhundert, a. a. O., S. 131
- ⁷³ Verfachbuch Hofgericht Brixen 1517, f. 79 (Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ⁷⁴ Bürgerbuch Brixen, Band I, f. 89, 108
- ⁷⁵ Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1960/61, S. 187
- ⁷⁶ F. v. Czörnig, Die Zechstube in Bruneck, Mitteilungen der k. k. Central Kommission Wien 1878, S. 1–6; D. Schönherr, Gesammelte Schriften, Band II, Innsbruck 1900, S. 608
- ⁷⁷ C. v. Inama, Die Luckhner und Guetl, zwei Brunecker und Brixner Malerfamilien des 16. Jahrhunderts, Jahrbuch der k. k. Central Kommission Wien 1911, S. 161–166
- ⁷⁸ E. Egg, Eine Pustertaler Altarwerkstatt am Ende der Gotik, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 1962, S. 93–109; J. Ringler, Zum Werk des Bildschnitzers Michael Parth, Der Schlern 1967, S. 430–433. Der Verfasser stützte sich bei den archivalischen Angaben über

Michael Parth keineswegs, wie J. Ringler angibt, auf Arbeiten des verstorbenen, hochverdienten Staatsarchivdirektors Hofrat Dr. Karl Moeser, sondern auf eigene Forschungen

- ⁷⁹ H. Decker, Der Flügelaltar von Zahre, Die Kunst und das schöne Heim, München 1956, Heft 2, Abb. S. 44
- ⁸⁰ J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Band I, Wien 1923, S. 236
- ⁸¹ H. Waschgler, Der Katharinenaltar in Corvara, Schlern-Schriften 139, Innsbruck 1955, S. 193–203; M. Frei, Das mittelalterliche Kunstschaffen in den Dolomitentälern, a. a. O., S. 330 ff.; N. Rasmò, Donaustil und italienische Kunst der Renaissance, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 130–133
- ⁸² siehe Anmerkung 77
- ⁸³ A. Spornberger, Aus Velthurner Kirchenrechnungen, Kunstfreund 1894, S. 37; J. Ringler, Beiträge zur südtirolischen Fayencekunst des 16. Jahrhunderts, Der Schlern 1953, S. 9–10
- ⁸⁴ N. Rasmò, Un opera ignota del pittore Paolo Luckner, Cultura Atesina 1963, S. 118–121; K. Wolfgruber, Zwei Renaissancetafeln aus dem Brixner Dom, Der Schlern 1965, S. 16–18
- ⁸⁵ Verfachbuch Brixen, Mittwoch nach Assumptionis 1519 (Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser)
- ⁸⁶ Bürgerbuch Brixen, Band I, f. 134; A. Spornberger, Aus Velthurner Kirchenrechnungen, a. a. O., S. 37; Verfachbuch Brixen 1580/81 (18. November; Nachlaß Hofrat Dr. Karl Moeser); K. Zani, Der Maler Hans Schick, Der Schlern 1951, S. 72

Photonachweis

Für die Beschaffung der Aufnahmen bin ich vielen Museumsbeamten und Photographen zu Dank verpflichtet

Kunsthistorisches Museum Wien 1

Tiroler Landesmuseum (Univ.-Prof. Dr. V. Oberhammer) 2, 24, 25

Tiroler Landesmuseum (Archiv) 27–29, 34

Kunstkommission (U. Ringler) 3, 33

Tiroler Landesmuseum (A. Demanega) 4, 18–23, 30, 32

Paget Saint Louis, USA 6

Oswald Kofler, Meran 7–9

Klerikalseminar Freising 10, 16

March, Brixen 11–13

Univ.-Prof. Dr. N. Rasmò, Bozen 14, 17, 26

R. Pedrotti, Bozen 15

A. Miller, Füssen 31

Dr. M. Frei, Bozen 35

Stempfle, Innsbruck 5

Anschrift des Verfassers:

Direktor Dr. Erich Egg, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 6020 Innsbruck

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1968

Band/Volume: [48](#)

Autor(en)/Author(s): Egg Erich

Artikel/Article: [Die spätgotische Malerei in Brixen 5-68](#)