universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising

Semper, Hans

München, 1896

I. Kapitel

urn:nbn:at:at-ubi:2-9982

I.

Um bei der nun folgenden Besprechung der Gemälde im Klerikalseminar zu Freising möglichst die zeitliche Aufeinanderfolge und den geschichtlichen Entwickelungsgang zu berücksichtigen, beginnen wir mit zwei zusammengehörigen Bildtafeln (0,88 m Breite und 1,06 m Höhe), welche vom erwähnten Pfarrer Gotthart im Jahre 1846 in Brixen gekauft wurden.[1])

Das eine Bild stellt die Anbetung der Könige, das andere Christus im Grabe stehend dar. Die Gemälde sind in Tempera auf Goldgrund ausgeführt und in den Formen zum Teil allerdings etwas flüchtig und fehlerhaft, verraten aber dennoch in der flotten, leichten Linienführung, der breiten Modellierung und der großzügigen, schwungvollen Behandlung des noch ideal-gotischen Gewandwurfes einen gewissen monumentalen Zug, der auf den Einfluß der Wandmalerei schließen läßt, während das in lichten Tönen gehaltene Kolorit zugleich an Miniaturmalerei erinnert.

Um zunächst nur das Gemälde der hl. drei Könige näher ins Auge zu fassen, so sehen wir Maria in lichtblauem, weitem, schwungvoll geworfenem Mantel, mit rosafarbenem Futter; die Lichter nähern sich dem Weiß, die Schatten zeigen die Lokalfarbe dunkler gehalten. Von den Königen trägt der vordere, knieende, ein lichtrotes Gewand mit breiten, weißgelblichen Lichtflächen, der zweite erscheint in lichtblau, der dritte in moosgrün. (Fig. 1.)

Meßmer hat dies Gemälde (sowie sein Pendant), wahrscheinlich wegen des noch idealgeschweiften Faltenwurfes, in die Zeit um 1350 verlegt, wir glauben dagegen, daß es nicht früher, als etwa im dritten Dezennium des 15. Jahrhunderts entstanden sei.

Für diese spätere Datierung scheint uns nicht sowohl die Nacktheit des Kindes zu sprechen, obwohl dieselbe vor Anfang des 15. Jahrhunderts (ausgenommen die Waschung nach der Geburt) äußerst selten vorkommt,[2]) noch auch dessen bereits genrehafte Auf-

[1]) Nach Meßmers Angabe, der die Bilder ebenfalls in erster Linie, unter Nr. 1 und 2 erwähnt. (Mitt. d. k. k. C. C. XI. p. XLIV.)

[2]) So auf dem Wandgemälde an der Nordseite des Chors der Johanneskapelle im Kreuzgang von Brixen (siehe unten Fig. 11), welches stilistisch im übrigen noch dem 14. Jahrhundert angehört, aber möglicherweise von einem

fassung, indem es nach den Goldmünzen in dem Goldgefäß des vordersten Königs greift, (da ein ähnlicher Gestus auch bereits auf dem in der Anmerkung erwähnten Gemälde des Theoderich von

1. Tafelbild aus Brixen. Im Klerikalseminar zu Freising. Erste Hälfte des XV. J.

Nachzügler des älteren Stiles, der doch auch Einzelnheiten, wie das nackte Kind, der neueren Richtung entlehnte, auch erst am Anfang des 15. Jahrhunderts gemalt sein kann.

Ein zweites Beispiel des nackten Kindes, sicher vom 14. Jahrh., ist auf der Anbetung der Könige des Theoderich von Prag (1367) in der Kreuzkapelle von Karlstein zu sehen. (Neuwirth, Mittelalt. Wandgem. u Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896. Tafel XLVII.)

Prag vorkommt) — vielmehr weist die ganze Komposition in ihrer Gesamtheit auf die Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und zwar speziell auf die oberitalienische Kunst dieser Zeit hin.

Wenn wir in der That die Darstellungen dieser Szene aus dem 13. und 14. Jahrhundert durchgehen, um Meßmers Datierung jener Gemälde auf c. 1350 zu prüfen, so finden wir zunächst, möge es sich nun um französische, deutsche und niederländische oder auch um italienische Kunstwerke handeln, in den allermeisten Fällen im 14. Jahrhundert das Kind noch ganz oder halb bekleidet und häufig noch segnend dargestellt.

Was sodann die hl. drei Könige betrifft, so sind sie im 14. Jahrhundert zwar durchwegs (wie auch noch auf dem Freisinger Bild) entsprechend der spätbyzantinischen Vorschrift im Malerbuche des Berges Athos,[1]) als Vertreter der drei Altersstufen des Mannes, der eine „als Greis mit langem Barte", der andere „mit keimendem Barte", der dritte „ohne Bart" (keiner aber als Mohr) dargestellt, in ihren Bewegungsmotiven und Gesten aber stimmen sie nur teilweise mit der Freisinger Darstellung überein. Vor allem dürfte unter den Darstellungen des 14. Jahrhunderts schwerlich der Gestus des zweiten Königs auf unserem Bilde anzutreffen sein, der die Krone wie zum Gruße lüftet. In weitaus den meisten Darstellungen des 14. Jahrhunderts sehen wir vielmehr den vorderen König knieen und dem Kinde entweder eine Gabe reichen oder seine Füße küssen, während die beiden Hintermänner im Gespräch mit einander begriffen sind, wobei der zweite sich zum dritten umwendet und ihm den Stern am Himmel zeigt.[2])

---

[1]) Ausgabe von Schäfer. Wien 1855 p. 174.

[2]) Nach dem Malerbuch des Berges Athos soll der 2. auf Christus zeigen. Auf der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja (1301) ist es noch zweifelhaft, ob der 2. König auf den Stern oder Christus zeigt; auf zahllosen Stein- und Beinskulpturen Frankreichs und Deutschlands ist das Zeigen nach dem Stern jedoch deutlich ausgeprägt. Ebenso auf italienischen Beinskulpturen des 14. Jahrhunderts, auf Orcagnas Tabernakel in Or S. Michele, auf Taddeo Gaddis Darstellungen in der Cappella Baroncelli in S. Croce und in der Akademie, bei Altichieri in der Georgskapelle zu Padua. Vergl. Fig. 11.

Bisweilen knieen auch beide älteren Könige, wie schon an Niccolò Pisanos Kanzel in Pisa, oder alle drei, wie auf einem Gemälde des Bartolo di Fredi in der Akademie von Siena oder auf der Darstellung des Theoderich von Prag in der Kreuzkapelle von Karlstein.

Auf Giottos Darstellung in der Madonna dell' Arena zu Padua finden wir ausnahmsweise die beiden hinteren Könige sprachlos in andächtiger Betrachtung des Christkindes versunken. Diese Darstellung des Giotto nähert sich im Motiv der unsrigen am meisten und bildet wahrscheinlich eine Vorstufe dafür. Das Gemeinsame derselben mit unserm Bild, im Gegensatz zu den anderen Darstellungen des 14. Jahrhunderts, besteht darin, daß beide hinteren Könige zwar stehen, aber nicht miteinander sprechen und nicht, weder auf den Stern noch das Kind zeigen, sondern dieses sprachlos und andächtig bewundern. Es lag nun nahe, ihre ehrfürchtige Bewunderung durch Handgesten noch deutlicher zu machen. Schon bei Giotto erhebt ein König in diesem Sinne die offene Hand; denselben Gestus macht auch auf unserem Bilde der jüngste König, dazu kommt nun aber noch als weiteres Ausdrucksmittel des Staunens und der Ehrfurcht das Lüften der Krone beim zweiten König.

Dieser Schritt wurde in der That auch schon in Italien selbst gethan.

Ja, es befindet sich in der Brera zu Mailand ein signiertes Bild des veronesischen Malers Stefano da Zevio vom Jahre 1439, welches nicht nur genau dasselbe Motiv zeigt, sondern in allen Hauptfiguren bis ins Einzelne so viele Übereinstimmungen mit unserem Bilde zeigt, daß hier kaum mehr von Zufall die Rede sein kann.

Um dies nachzuweisen, lassen wir hier in Ermanglung einer Abbildung die in Betracht kommenden Stellen einer ziemlich genauen Beschreibung folgen, welche Verfasser vor mehreren Jahren von dem erwähnten Bilde des Stefano da Zevio aufnahm und welche die Leser, besonders rücksichtlich der gesperrtgedruckten Stellen, mit der vorstehenden Abbildung des Freisinger Bildes vergleichen mögen.

„...Links im Vordergrund sitzt Maria mit hoher, breiter, gewölbter Stirne vor der Hütte mit Ochs und Esel. —

Flechtwerk trennt die Tiere ab. Das Kind sitzt auf ihrem (der Madonna) Schoß... und greift nach einem gotischen, monstranzartigen Gefäß, welches ihm der vorderste König knieend überreicht. Derselbe hat einen grauen Vollbart, die gewölbte, zurückfliehende Stirne ist kahl, nur der Hinterkopf ist mit kleinen Locken bedeckt, die Nase nach abwärts gebogen ..... Vorn liegt auf seinem Mantel die Krone..... er hält mit beiden Händen das Gefäß. Hinter ihm ist in geneigter Stellung der zweite König, mit der Rechten die Krone abnehmend... Er hat langes, blondes, gewelltes Haar und Vollbart... In der Linken hält er ein hausartiges Gefäß..... Hinter dem zweiten König der dritte (nicht Neger) jugendlich, lieblich, fast weiblich, mit der Krone auf dem blondlockigen Kopf... Von dem monstranzartigen Gefäß, das er hält, nur die Spitze sichtbar." Da auf unserem Bilde keine weiteren Figuren sichtbar sind, hören hiemit die Vergleichsmomente auf.

Vergleichen wir diese Schilderung mit der hier beigegebenen Abbildung des Freisinger Bildes, so finden wir nicht nur in der Nacktheit des Kindes und in der Typenbildung der Hauptfiguren, sondern auch in den Motiven ihrer Handlung, sowie selbst in der Gestalt der goldenen Gefäße eine kaum zufällige Verwandtschaft, um nicht zu sagen Übereinstimmung, zwischen beiden Kompositionen. Diese Verwandtschaft erstreckt sich nun auch noch, wie hinzugefügt werden kann, auf den Stil der von schwungvollen Linien bewegten Gewandung, sowie auf das miniaturartig zarte und lichte Kolorit.

Im wesentlichen die nämliche Komposition, (wenn sie auch im einzelnen derjenigen des Freisinger Bildes nicht so nahe steht, wie die des Stefano da Zevio), finden wir aber auch schon auf dem berühmten Dreikönigsbild, welches Gentile da Fabriano im Jahre 1423 für die Dreifaltigkeitskirche in Florenz malte, also 16 Jahre früher als Stefano da Zevio das seinige. Auf Gentiles Bild küßt der vorderste König einen Fuß des Kindes, im übrigen hat auch er die Krone vor sich liegen, während der zweite sie grüßend lüftet. (Unter der Krone ist ein Turban sichtbar, wie auf dem Freisinger Bild.) Wodurch sich das Bild des Gentile von

dem des Stefano da Zevio, wie von unserem besonders noch unterscheidet, das ist die reiche Pracht der gestickten und brokatenen Gewänder auf ersterem.

Wenn es sich nun auch nicht erweisen läßt, daß gerade dieses Gemälde des Gentile — welches er in Florenz ausführte — die Grundlage für Stefano da Zevios Komposition bildete, der möglicherweise auch schon früher dieselbe verwendete, ohne daß wir hierüber etwas wissen, so ist es doch auch nicht unwahrscheinlich, daß Gentile da Fabriano (geb. um 1370), der im Anfang des 15. Jahrhunderts für Pandolfo Malatesta, Herrn von Bergamo

2. Deckenbild vom 9. Gewölbesystem des Domkreuzganges in Brixen. Erste Hälfte des XV. J.

und Brescia, in letzterer Stadt eine Kapelle ausmalte,[1]) die erwähnte Komposition in die oberitalienische, speziell veronesische Kunst übertrug. In der That läßt sich in der Kunst des Stefano da Zevio,[2]) sowie überhaupt in der auf die Richtung des Altichieri folgenden Fresko- und Miniaturmalerei Veronas, als deren letzter Hauptvertreter Stefano da Zevio gelten kann, im Gegensatz zu Altichieris plastisch-koloristischer Kraft, eine gewisse Weichheit und

[1]) Crowe und Cavalcaselle IV. p. 109. Morelli, Notizie d'opere del disegno. 2 ed. Frizzoni. Bologna 1889 p. 79, 148, 149.

[2]) Man betrachte die beiden Madonnabilder desselben im Museum von Verona.

Sentimentalität, verbunden mit miniaturartig zarter, lichter Färbung wahrnehmen, die an umbrische Beeinflussung sehr wohl denken läßt.

Wenn wir nun nach einer Erklärung für die so wesentliche Übereinstimmung in der Komposition suchen, welche zwischen dem aus Brixen stammenden Tafelbild in Freising einerseits und den Gemälden des Stefano da Zevio und Gentile da Fabriano andererseits besteht, so kommt uns hiebei ein weiteres Gemälde sehr zu statten, das gleichfalls die nämlichen Kompositionsmotive zeigt, wie die vorerwähnten und welches sich am 9. Kreuzgewölbsystem des Brixener Kreuzganges (vom Südeingang aus gerechnet) befindet. (Fig. 2.)

Dieses Gemälde bildet in der That gewissermaßen nur das Spiegelbild der Komposition des Freisinger Bildes, indem darauf alle charakteristischen Motive derselben nur in umgekehrter Anordnung zu sehen sind, einzelne unwesentliche Abweichungen in Nebensachen natürlich abgerechnet.

Gruppierung und Handlung der drei Könige ist auf beiden Gemälden fast völlig übereinstimmend. Auf dem Deckenbild des Kreuzganges sehen wir den vordersten König, genau wie auf dem Freisinger Bilde, ein Gefäß mit spitzem Deckel, der sich im Charnier öffnet, mit beiden Händen halten, während das Kind hineingreift. Der zweite lüftet auch auf dem Deckenbild die Krone, während er in der andern Hand ein hausartiges Reliquiar hält. Der dritte hält auf dem Deckenbild wieder ein spitz auslaufendes Ostensorium; nur seine freie Hand ist hier anders bewegt, als auf dem Freisinger Bild, indem sie dort den Gestus des Zeigens, hier der Verwunderung ausdrückt. Auch die Bewegung des nackten Kindes stimmt auf beiden Gemälden im wesentlichen überein, der einzige Unterschied besteht darin, daß in Freising Maria die eine Hand des Kindes hält, im Brixener Kreuzgang die entsprechende Hand des Kindes den Mantelsaum Marias erfaßt, während letztere den Fuß des Kindes stützt. Maria selbst ist im Brixener Kreuzgang mehr vorgeneigt, hinter ihr ist noch Joseph sichtbar, der auf dem Freisinger Bild wegen Raummangels wegblieb. Auch das Strohdach der Hütte, sowie der geflochtene Zaun, hinter denen Ochs und

Esel stehen, finden sich auf beiden Gemälden. Verschiedenheiten herrschen wieder bezüglich der Kronen und Nimben.

Wenn wir berücksichtigen, daß auf dem Deckenbild in Brixen nicht nur die Gruppierung des Freisinger Bildes umgekehrt erscheint, sondern die Verrichtungen, welche hier angemessener Weise den rechten Armen zugewiesen sind, dort durch die linken ausgeübt werden, so gelangen wir zur Überzeugung, daß die Originalzeichnung für das Brixener Deckenbild auch in Bezug auf rechts und links mit dem Freisinger Bild übereinstimmte, und diese Ordnung erst durch das Übertragen (Abklatschen?) der ursprünglichen Rötel- oder Kohlenzeichnung auf den Kalkgrund umgekehrt wurde.

Nehmen wir schließlich noch hinzu, daß auch in einigen Typen, so vor allem in dem des knieenden Königs, sowie in dem rundlichen und rundstirnigen Gesicht der Madonna, ebenso wie im Faltenwurf Verwandtschaft zwischen dem Deckenbild in Brixen und dem aus Brixen stammenden Freisinger Bild besteht, so dürfte die Annahme nicht zu gewagt sein, daß beide Gemälde nicht nur ungefähr gleichzeitig entstanden seien, sondern daß sie auch aus einer Werkstatt oder doch einer damals in Brixen herrschenden Richtung hervorgegangen seien. Dadurch finden wir auch die Erklärung der mehr an Wand- als Tafelmalerei erinnernden, breiten, dekorativen Behandlung des Freisinger Bildes.[1])

---

[1]) Daß das Motiv des Grüßens bei dem 2. König in Tirol heimisch blieb, beweisen uns zwei Anbetungen der Könige des Meisters M. R. im Kloster Wilten und in der Kapelle Waldauf, in der Pfarrkirche zu Hall (Semper, Brixner Malerschulen, Ferdin. Zeitschrift 1891 p. 81 f.), ferner das Altarbild mit demselben Gegenstand, aus der Werkstatt Pachers, in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pusterthal. — Freilich findet es sich auch auf einem der Tafelbilder des Flügelaltars, welchen Hans Mültscher, Bildschnitzer von Ulm, in den Jahren 1456 bis 1458 für die Pfarrkirche von Sterzing herstellte. Doch sprechen auch andere Anzeichen dafür, daß der Maler dieser Tafeln, wenn auch Schwabe, von italienischen oder südtirolischen Einflüssen nicht ganz unberührt blieb.

Auch bei den Italienern des 15. und 16. Jahrhunderts begegnet uns das Motiv nicht selten, so auf dem Bild der hl. drei Könige des Filippino Lippi in den Uffizien, auf dem Fresco des Ghirlandajo in S. Maria novella, auf einem Gemälde der Gaudenzio Ferrari in der Brera. Bei Lionardo (Uffici) und Bernardino Luini (Saronno) entwickelt sich daraus das Motiv, daß ein König die Hand wie geblendet vor die Stirne hält, indem er das Kind anschaut.

In der niederländischen und deutschen Malerei scheint das Motiv des die

Die Gemälde im 9. Gewölbesystem des Kreuzganges von Brixen bilden aber dort keine isolierte Erscheinung, sondern stehen in nahem Schulzusammenhang vor allem mit den, allerdings von einem bedeutenderen Künstler, im 4. Gewölbesystem desselben Kreuzganges ausgeführten Malereien, welche das Datum 1417 (an dem Wandbild der Anbetung der Könige im Schildbogen) tragen. Diese, wie zahlreiche andere Wandgemälde, teils im Kreuzgang, teils in verschiedenen Kirchen Tirols, tragen nun, wie Verfasser schon wiederholt hervorhob, das unverkennbare Gepräge veronesischer oder, allgemeiner gesagt, oberitalienischer Einflüsse an sich.[1])

Vorerwähnte Darstellungen der hl. drei Könige in Freising und im 9. Gewölbesystem des Brixener Kreuzganges bilden also für diese, aus zahlreichen technischen und stilistischen Anzeichen hervorgehende Thatsache des Einflusses der oberitalienischen Wandmalerei auf die südtirolische am Ende des 14. und im Anfange des 15. Jahrhunderts, eine, wie es uns scheint, nicht unwichtige ikonographische Bestätigung, der sich leicht wohl noch ähnliche durch vergleichende Studien zufügen ließen.

Und zwar vertreten die von uns hier untersuchten Gemälde in der That auch stilistisch (wie ikonographisch) den Einfluß jener späteren, auf Altichieri folgenden veronesischen Schule, als deren typischer, wenn auch nicht ältester Vertreter Stefano da Zevio gelten kann, wogegen andere Wandgemälde in Tirol, wie z. B. das Bild aus der Katharinenlegende in der Johanniskapelle beim Brixener

---

Krone lüftenden Königs erst später, wahrscheinlich unter italienischem Einfluß, Eingang gefunden zu haben und dieser König kommt gewöhnlich schon zusammen mit dem dritten König als Neger vor. Auch nehmen die Könige auf diesen Bildern ihre Krone oder Kopfbedeckung meist ganz ab, oder halten sie in den Händen. Beispiele ersterer Art sind die Bilder des Roger van der Weyden in München, des Memling im Johannesspital zu Brügge, des Herri met de Bles in München, wie denn dieses Motiv auf den niederländischen Dreikönigsbildern des 16. Jahrhunderts häufig ist. Einen oder mehrere Könige mit der Kopfbedeckung in der Hand sehen wir bei Fr. Herlen in Nördlingen, bei Dürer in München, bei H. B. Grien in Berlin u. s. f.

[1]) H. Semper, die Wand- und Deckengemälde des Domkreuzganges in Brixen und ihre Restaurierung. (Österreichisch-Ungarische Revue. 1893. p. 126 f.) Derselbe, Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894. (Siehe Register p. 245 unter: Veronesisch-Oberitalienische Wandmalerei in Südtirol ꝛc.)

Kreuzgang, ferner die Wandgemälde an und in der Vigiliuskirche auf dem Calvarienberge bei Bozen noch entschieden im kräftigeren Stil des Altichieri gehalten sind. Es läßt sich nämlich noch deutlich verfolgen, daß die oberitalienischen Einflüsse nicht infolge eines einmaligen Impulses, gewissermaßen infolge einer vorübergehenden Mode, nach Südtirol drangen, sondern eine geraume Zeit lang ununterbrochen nachströmten, indem sie (zum Teil nachweisbar) durch veronesische Maler, oder durch Kontakt und Nachahmung sich fortpflanzten. Neuere italienische Einflüsse pfropften sich in Tirol auf diese Weise auf ältere, wodurch neue Mischungen entstanden, zu denen dann noch einheimische Auffassung und Verarbeitung hinzutrat, so daß es in den meisten Fällen schwierig sein dürfte, ein getreues Spiegelbild so bestimmt abgegränzter italienischer Einflüsse in Tirol nachzuweisen, wie uns dies bezüglich der besprochenen Dreikönigsbilder vielleicht gelungen ist.[1])

Das zweite Gemälde, welches ein Pendant zu dem vorigen bildet, zeigt uns den Eccehomo mit ausgebreiteten Armen und entblößtem Oberkörper in einem Steintrog (der zugleich seinen Sarg andeutet), aufrecht stehend, als Keltertreter (nach Jesaias cap. 63). Dieser symbolischen Darstellung gemäß halten hinter ihm zwei Engel sein blutrotes, von goldenem Saum eingefaßtes Gewand. Auch dieses Bild ist in breiten, kräftigen, an Freskomalerei erinnernden Zügen, bei etwas flüchtiger Zeichnung, gehalten. Der Brustkorb Christi ist scharf und hart, mit deutlicher Angabe der Rippen ausgeführt und erinnert darin, wie überhaupt, an das Wandgemälde des im Grab stehenden Christus zwischen Maria und Johannes in der Wölbung der Apsis der Johanneskapelle am Kreuzgang bei Brixen, ein Gemälde, das jedoch etwas älter sein dürfte, als das unsrige, jedoch ebenfalls einer italienisierenden Richtung der südtirolischen Freskomalerei, etwa von 1390—1400, angehört. Auch das Misericordia-Bild, d. h. Christus im Grabe stehend, mit Rute und Geißel, zwischen Maria und Johannes, an der Wand des 12. Gewölbesystems des Brixener Kreuzganges zeigt eine verwandte Richtung und Auffassung.

[1]) Vergleiche über diesen Gegenstand auch noch meine Schrift: Der Meister mit dem Skorpion. (Ferd. Zeitschr. 1893 p. 441 f.)