universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising

Semper, Hans

München, 1896

III. Kapitel

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

Etappen der Wanderung italieniſcher Kunſteinflüſſe nach Bayern und Salzburg zu ſuchen ſind, zumal der Urtypus dieſer Darſtellung in der That aus Italien ſtammt, oder wenigſtens von dort übernommen wurde.

Immerhin gibt der Umſtand, daß dieſer Typus, wie es ſcheint, im Laufe des 15. Jahrhunderts und noch im 16., beſonders im Salzburgiſchen und Bayeriſchen, ein Gegenſtand des eifrigen Kultus und deshalb häufig wiederholt wurde, uns den Anlaß, den Beziehungen zwiſchen tiroliſcher und bayeriſch-ſalzburgiſcher Kunſt jetzt etwas näher nachzugehen, umſomehr, als drei Temperatafelbilder aus der Gotthartſchen Sammlung, welche aus Salzburg ſtammen, uns dieſe Frage beſonders nahe legen.[1])

III.

Nach Sighart[2]) bildeten die drei Tafeln urſprünglich eine einzige längliche Votivtafel von 7 Fuß 6 Zoll Länge zu 1 Fuß 10 Zoll Höhe,[3]) auf deren altem Rahmen ſich die in Minuskeln geſchriebene Inſchrift befand:

„Johannes rawchenperger . st . martha hospita . Xsti . ora pro me.“

Da nach Sighart der Stifter Johannes Rauchenberger erſt Domherr und in den Jahren 1403 bis 1429 Dompropſt, von da an bis zu ſeinem Tode 1441 Erzbiſchof von Salzburg war und er auf dem Bilde noch ohne biſchöfliche Inſignien, bloß im Chorgewande eines Domherrn erſcheint, ſo iſt damit die Entſtehung des Gemäldes vor 1429 ſichergeſtellt, und zwar dürfte es, dem Stile nach, wenig früher entſtanden ſein.

Sämtliche Figuren des jetzt, wie erwähnt, in drei Tafeln geteilten Votivbildes zeigen in den Gewändern eine ſehr tiefe Färbung, welche durch Nachdunkeln und Überfirniſſen einen ſehr dunkeln, bräunlichen Geſamtton angenommen hat, von welchem die erneuerte

---

[1]) Vgl. Sighart, Maler und Malereien des Mittelalters im Salzburger Lande. (Mitt. d. k. k. C. C. XI. p. 71—72). Derſelbe: Geſchichte der bild. Künſte in Bayern. p. 577. — An letzterer Stelle findet einige Confuſion in der Angabe der Figurenverteilung ſtatt.

[2]) Mitt. k. k. C. C. XI. p. 79.

[3]) Die jetzt getrennten drei Tafeln meſſen jede ca. 70 cm Breite × 54 cm Höhe. Im Gotthartſchen Inventar haben ſie die Nummern 1—3.



4. Mittelteil des Votivbildes des Johannes Rauchenberger von Salzburg. Jetzt im Klerikalseminar zu Freising. Zwischen 1403—29.

Vergoldung der Nimben und des Hintergrundes um ſo greller abſticht. Auch das Fleiſch zeigt einen bräunlichen, in den Schatten ſtark braunen Ton. Mit dieſer kräftigen, ja dunkeln Färbung kontraſtiert um ſo überraſchender die hohe Anmut der Geſtalten und Typen.

Das Mittelbild (Fig. 4) zeigt uns Madonna mit dem Kind, zwiſchen den beiden Johannes ſtehend. Maria erſcheint in dunkelrotem Kleid und blauem Mantel, die ſich, ſoweit die dunkle Färbung noch erkennen läßt, in ſchwungvollen Falten um den Körper legen. In ſchreitender, faſt pathetiſcher Stellung neigt ſie das lieblich-träumeriſche Haupt nach links und reicht dem bereits nackten, weich modellierten Kind, das auf ihrer Linken ſitzt, mit der Rechten einen Apfel, den dieſes mit beiden Händen umfaßt. Mariens Hände ſind zart, die nicht zu langen Finger gut und anmutig bewegt. Eine hohe Krone ſchmückt ihre hohe runde Stirne und hält den dünnen Schleier, der über ihr Hinterhaupt fällt. Zwei Engel mit klaſſiſch ſchönen Köpfen und langen, gezackten Flügeln halten hinter ihr einen roten, goldgeblümten Teppich ausgebreitet, der in prächtigen Falten mit welligen Säumen niederfällt.[1])

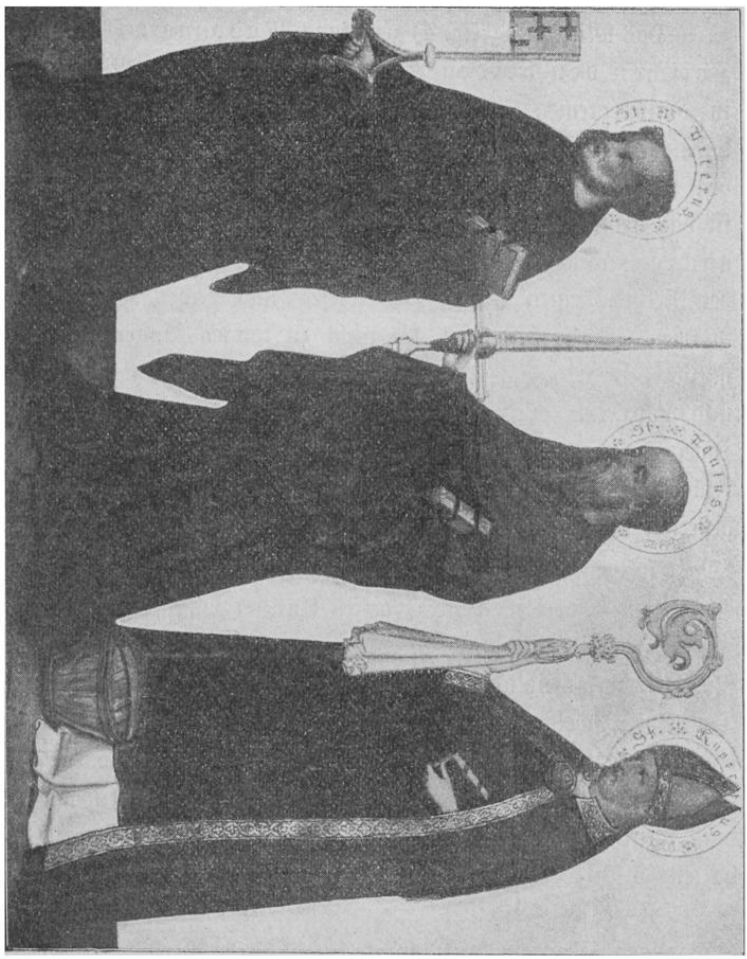
Eine nicht minder anmutige Geſtalt iſt der Evangeliſt Johannes zu ihrer Linken, deſſen Antlitz, von geradezu weiblicher Zartheit und Jugendſchöne, von einer noch üppigeren Fülle geſcheitelter und weiblich friſierter Haare umrahmt iſt, als das Mariens. Der Adler, welcher auf der linken Hand des Evangeliſten ruht, die außerdem eine Rolle mit der Inſchrift: „In principio erat“[2]) hält, läßt uns über die Bedeutung dieſer Figur keinen Zweifel, auch wenn man deren Namen im Nimbus für eine neuere Zuthat halten ſollte.

Die rechte Hand des Evangeliſten iſt unter dem aufgerafften togaartigen Überwurf von dunkelroter Farbe verhüllt, welcher in ſchönem Faltenwurf die grüne, lange Tunica teilweiſe umhüllt. Auch dieſe Figur iſt lebhaft ſchreitend und zwar halb im Profil gegen die Madonna zugewendet.

---

[1]) Abbildung bei Sighart. Mitt. d. k. k. C. C. XI. p. 71.

[2]) Die Anfangsworte ſeines Evangeliums nach dem Texte der Vulgata.



5. Rechter Teil des Rauchenbergerischen Votivbildes. Klerikalseminar Freising Nr. 3.

In ähnlicher, der Madonna entgegenſchreitender Bewegung iſt der hagere Täufer dargeſtellt, deſſen tiefſinniges, von prächtigem Haar und Vollbart umrahmtes Antlitz dem Lamme zugewendet iſt, das er mit der Rechten auf einem Buch emporhält, während er mit der Linken darauf hinweiſt. Über der härenen, kurzen Tunica, welche die nackten Beine bis zu den Knien ſichtbar läßt, liegt ein tiefbrauner Mantel, der, vor der Bruſt zuſammengeknüpft, über den Rücken hinabfällt und in ſpitzen Zipfeln endet.

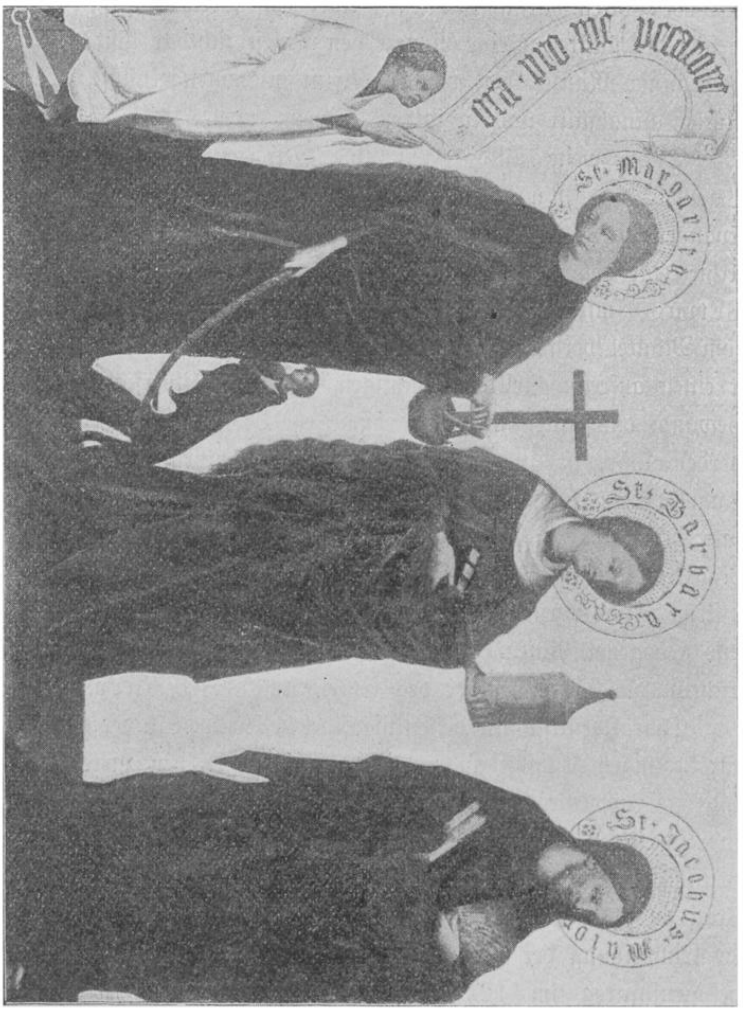
Das zweite Bild[1]) zeigt die Geſtalten des hl. Petrus, Paulus und Rupertus (Fig. 5), welche ſich urſprünglich dem Evangeliſten Johannes anſchloſſen und wie dieſer der Madonna von rechts (für den Beſchauer) nach links ſchreitend zugewendet waren. Petrus, mit kahler Stirn und rundem Vollbart, hält in der vom Mantel verhüllten Linken ein Buch, in der Rechten balanciert er einen aufrechtgeſtellten, mächtigen, gotiſchen Silberſchlüſſel. Sein Gewand, das unten nur die große Zehe des linken Fußes ſichtbar werden läßt, iſt zu einem neutralen Schwarzbraun nachgedunkelt. Paulus, mit ehrwürdigem, ausdrucksvollem, langbärtigem Kopf, hält Schwert und Buch; der prächtige Faltenwurf ſeines tiefgrünen Mantels iſt noch gut erkennbar. Der hl. Rupert erſcheint in vollem Biſchofsornat, mit bartloſem, energiſch gebautem Kopf mit leiſe gebogener Naſe; vor ihm ſteht ein hölzerner Salzbottich. Er erſcheint als Schutzheiliger des Erzbistums Salzburg.

Charakteriſtiſch an dieſen männlichen Heiligen ſind die kräftigen, ſtarkknochigen Kopfbildungen (im Gegenſatz zu den zarten Frauen und zu Johannes Ev.), ſowie beſonders die gedrungenen Hälſe und ſtarken Nacken. Wenn wir ähnliches einerſeits an mehreren Bruſtbildern von Heiligen auf den Tafelbildern des Theoderich von Prag aus der Karlſteiner Kreuzkapelle,[2]) die um 1365, dem Jahre der Einweihung der Kapelle, vollendet wurden, andererſeits an den Heiligenfiguren im 12. Kreuzgewölbe des Brixener Kreuzganges (wahrſcheinlich von ca. 1396)[3]) wahrnehmen, ſo darf hieraus wohl

[1]) Nr. 3 des Freiſinger Inventars.

[2]) Vergleiche Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlſtein in Böhmen. Prag 1896. T. XXXII—XLIII (beſonders T. XLI.) Jetzt ſind dieſe Bilder im Wiener Hofmuſeum.

[3]) Dieſe Zeitbeſtimmung, welche die vom Verfaſſer aus ſtiliſtiſchen Gründen



6. Unter Teil des Rauchenbergerischen Votivbildes. Klerikalseminar Freising Nr. 2.

kein anderer Schluß gezogen werden, als daß ſich darin die gemeinſame Abhängigkeit aller dieſer Gemälde von italieniſchen, in letzter Linie giottesken Einflüſſen kundgibt.[1])

Auf dem dritten Bild,[2]) welches ehemals die linke Seite (für den Beſchauer) der ganzen Votivtafel einnahm (Fig. 6), ſehen wir wieder drei Heiligenfiguren nach rechts, gegen die Madonna hin gewendet, von denen jedoch die äußerſte links, die hl. Margaretha, ihren Kopf umwendet und liebevoll gegen den noch weiter links knieenden Stifter abwärts richtet. Dieſer hebt knieend die gefalteten Hände zu ihr empor, in denen er eine geſchweifte Rolle mit der Schrift: „Ora pro me peccatore“ hält. Er iſt bartlos, tonſuriert, in ſchwarzem Chorherrengewand, mit weißer „weit und reichgefalteter Roquette“ darüber. Neben ihm lehnt ſein Wappenſchild mit einer weißen Schere auf rotem Grund. Die Heilige hält in der erhobenen Linken mit großer Anmut Weihkeſſel und Kreuz, mit der Rechten führt ſie an einer farbigen, ſtarken, geflochtenen Lederſchnur den Dämon mit einem ſchönen, zu beiden Seiten von Lockenbauſchen umgebenen Frauenkopf, Fledermausflügeln und Krallen.[3]) Weiter rechts ſteht die heilige Barbara, mit der Linken den Turm erhebend, in der Rechten ein Buch; ihr Gewand zeichnet ſich durch reichen, ſchönen Faltenwurf aus. Zu äußerſt rechts ſteht Jacobus, mit Muſchel und Buch, das von einem weichen, kurzen Vollbart eingerahmte Geſicht zeigt wieder einen ſehr milden, frommen Ausdruck.

ſchon früher (Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, Innsbruck 1887 p. 13) angenommene, auf Grund hiſtoriſcher Kombinationen beſtätigt, findet ſich bei Walchegger, „Der Kreuzgang am Dom zu Brixen“, Brixen 1895 p. 20, deſſen ſtilkritiſche Anſichten im übrigen mehrfach anfechtbar ſind.

[1]) Verfaſſer erwähnt dieſe aus gleichen Urſachen erklärbare bedingte Übereinſtimmung zwiſchen obigen Gemälden beſonders deshalb, weil er in ſeiner, in der vorigen Anmerkung erwähnten Schrift ſich eben durch dieſe Verwandtſchaft zwiſchen den Brixner und Karlſteiner Heiligen damals zu der Anſicht beſtimmen ließ, erſtere gehörten entſchieden einer nordiſchen Richtung an, wogegen er ſeitdem ſchon längſt den weſentlich italieniſchen Einfluß daran erkannt und ausgeſprochen hat.

[2]) Nr. 2 des Freiſinger Inventars.

[3]) In der Art des Dämons der Mettner Handſchrift von 1414. Siehe: Riehl, Studien zur Geſchichte der bayr. Malerei im IL. Bande dieſer Zeitſchrift p. 10 Fig. 5.

Beſonders ſchön ſind auch hier wieder die zwei Frauen mit ihren eher vollen und runden, aber doch feinen Geſichtsumriſſen, die von welliger Haarfülle eingerahmt ſind, mit den mandelförmig geſchnittenen dunkeln Augen, den feingeformten geraden Naſen, dem runden, weichen Kinn und dem ungemein edel geformten Mund.

Daß dieſe Gemälde in der That als das Werk eines ſalzburgiſchen Malers vom Anfang des 15. Jahrhunderts anzuſehen ſind, das geht nicht nur aus den äußeren Umſtänden hervor, daß ein Salzburger Dompropſt der Stifter derſelben war, ſowie daß ein heiliger Biſchof von Salzburg, Rupert, darauf dargeſtellt iſt, der auch auf den Münzen des Erzbistums vorkommt, ſondern auch ſtiliſtiſch reihen ſich dieſe Bilder einer Anzahl in Salzburg und den benachbarten Gebieten Bayerns entſtandener Tafelgemälde und Miniaturen aus der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, welche freilich nicht immer in ihrem mehrfach auch lichtgetönten Kolorit mit den dunkelgefärbten Votivbildern des Johann Rauchenberger übereinſtimmen, wohl aber in Bezug auf ideale Schönheit der Köpfe und ſchwungvoll fließenden Faltenwurf eine denſelben verwandte Richtung verraten.

Dahin gehören vor allem die gleichfalls tiefgetönten, großartigen Kompoſitionen auf zwei großen Holztafeln im Nationalmuſeum zu München (Parterre rechts, Saal II, Niſche 1 und 2) mit dem Gekreuzigten und der Erweckung der hl. Druſiana durch Johannes Ev. mit prächtigem Linienzug, großartigem Ausdruck, ſchönen weiblichen, ſowie charakteriſtiſchen männlichen Köpfen;[1]) dahin ferner die an feiner Anmut und Schönheit den Rauchenbergerſchen Votivbildern in keiner Weiſe nachſtehenden Temperabilder, welche den kleinen hölzernen Altarſchrein in der Servatiuskapelle der Einöde Streichen (auf dem Achberg, ſüdlich vom Chiemſee) verzieren;[2]) dahin ferner der im Nationalmuſeum zu München (Parterre rechts, Saal III, Nr. 9) befindliche Flügel-

[1]) Die prächtige Draperie des roten, goldgeblümten Bahrtuches der Druſiana erinnert weſentlich an den ſchönen Faltenwurf des Teppichs hinter Maria auf dem Rauchenbergeriſchen Mittelbild.

[2]) Vergl. B. Riehl (l. cit. p. 69 f. und Fig. 16), der dieſe feinen Kunſtwerke zuerſt in ihrer Bedeutung erkannte.

altar aus der 1803 abgebrochenen Kapelle des herzoglichen Schloſſes Pachl bei Weilheim,[1]) an dem uns außer dem zugigen Gewandwurf, den ſchönen Köpfen ſelbſt Einzelnheiten an die Rauchenbergerſchen Gemälde erinnern, wie z. B. der große Turm der hl. Barbara, das Lamm des Täufers ꝛc. Auch drei kleine Tafeln im Erdgeſchoß des Nationalmuſeums zu München (Saal II, 4. Niſche links) mit Chriſtus am Kreuz, Madonna und Verkündigung, ſowie ebendort (Saal II, Niſche 3) ein kleiner Flügelaltar mit der Kreuzigung, Maria und zwei weiblichen Heiligen dürften dieſer nämlichen Gruppe der bayeriſch-ſalzburgiſchen, italieniſch beeinflußten Malerei der erſten Hälfte des 15. Jahrh. angehören. Eine etwas frühere Phaſe italieniſcher Beeinflußung dürften die Miniaturen eines Codex aus Metten[2]) von 1414 verraten, während wir uns über die Salzburger Bibel, welche 1430 vom Geiſtlichen Peter Grillinger dem hl. Rupertus gewidmet wurde, das Urteil vorbehalten. Endlich weiſt W. Schmidt (Intereſſante Formſchnitte ꝛc. p. 10) mit Recht auf die künſtleriſche Verwandtſchaft eines Holzſchnittes im k. Kupferſtichkabinet zu München (Nr. 10 ſeiner Schrift, Nr. 39 bei Soldan), der eine hl. Veronika darſtellt, mit den Rauchenbergerſchen Votivbildern hin.[3])

---

[1]) Schnaaſe, Mitt. der k. k. C. C. VII. p. 207 und Geſchichte der bildenden Künſte im Mittelalter VI. 475. Riehl, l. cit. p. 73 f.

[2]) Riehl, l. cit. p. 6—13, Fig. 1—6, 10.

[3]) Auch am Weildorfer Altar (jetzt in St. Clara zu Freiſing) mit Darſtellungen aus dem Marienleben machen ſich in ſtiliſtiſcher und ikonographiſcher Hinſicht italieniſche Einflüſſe geltend, die aber ſchon ſtark mit der deutſchen Auffaſſung eines mittelmäßigen, einheimiſchen Malers durchſetzt ſind, was ſich beſonders in den breiten, rundlichen Geſichtern und kurzen Geſtalten bemerklich macht. (Sighart, Mitt. d. k. k. C. C. XI. 72; Woltmann und Woermann II. 92; Riehl l. cit. p. 72). Noch ſtärker tritt die deutſche Auffaſſung auf vier kleinen Bildtafeln im Nationalmuſeum (Erdg. r., Saal II, 1. Niſche links) hervor, auf welchen je zwei weibliche Heilige auf Goldgrund, mit runden, naiven Köpfen, in ideal geſchweiftem Gewandwurf dargeſtellt ſind. Ebenſo an einem Flügelaltärchen ebendort, mit der Kreuzigung und auf den Flügeln acht weibliche Heilige, wo nicht bloß die Köpfe breit und dick, ſondern auch die Geſtalten plump und kurz ſind. Ähnliches gilt nach den Beſchreibungen wahrſcheinlich auch von dem Altärchen aus dem Bruderhaus in Hallein (Woltmann und Woermann II. 92) ſowie von den Gemälden aus Schloß Trausnitz bei Landshut. (Schnaaſe, VI. p. 475.) Andere Gemälde, die noch der im Text erwähnten mehr italieniſierenden Gruppe angehören, werden weiter unten genannt werden.

Das geſchloſſene Auftreten von Werken dieſer Art in Salzburg und Bayern veranlaßte auch ſchon Sighart und Schnaaſe, und neuerdings Riehl, dieſelben als die Erzeugniſſe einer einheimiſchen Schule anzuſehen, die ihren Mittelpunkt wahrſcheinlich in Salzburg, der „alten Metropole dieſer ſüdöſtlichen Region" (Schnaaſe) hatte. Schon Sighart gab allerdings zu, daß dieſe Werke (ſo beſonders die Votivbilder des Rauchenberger) „an die wertvollſten der altkölniſchen Gemälde erinnern, mit ihren idealen, ſchlanken, kindlichen Geſtalten, rundlichen Köpfen, breitem Faltenwurf der Gewänder und bräunlichem Ton des Inkarnats". Er ließ ſich aber dadurch noch keineswegs zur Annahme eines kölniſchen Einfluſſes auf dieſe Richtung veranlaſſen, welche Meßmer [1]) und Janitſchek [2]) annehmen zu müſſen glaubten. Riehl hat neuerdings [3]) die Fragwürdigkeit dieſer Annahme in eingehender Beweisführung dargelegt, der wir uns vollkommen anſchließen. „Dieſe Ähnlichkeiten", ſagt er unter anderm, ... „beweiſen aber gar nichts; ſie erklären ſich einfach aus der gleichen Entſtehungszeit und finden ſich ... häufig zwiſchen Kunſtwerken, die ſicher gar nichts mit einander zu thun haben"..... Auch wir glauben, daß trotz der beiläufigen Ähnlichkeit dieſer ſalzburgiſch-bayeriſchen Gemälde der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit gleichzeitigen kölniſchen Bildern ſich doch auch gewiſſe typiſche Unterſchiede zwiſchen beiden Gruppen wahrnehmen laſſen. Vergleichen wir beiſpielsweiſe die Rauchenbergerſchen Votivbilder, die Gemälde der Erweckung der Druſiana und die dazu gehörige Kreuzigung, die Gemälde des Pähler Altars ſowie die des Streichener Altars mit den altkölniſchen Gemälden in der Art des ſogenannten Meiſter Wilhelm, ſo ſpringen dieſe Unterſchiede recht deutlich in die Augen. Erſtere zeigen, bei aller Weichheit der Linienführung und idealen Anmut, worin ſie den kölniſchen Gemälden zum mindeſten ebenbürtig ſind, doch zugleich mehr Nerv und Ausdruck in ihren Bewegungen, ein lebhafteres und kräftigeres Empfinden in den Köpfen als dieſe.

Bei den bayeriſch-ſalzburgiſchen Gemälden ſind die weiblichen

[1]) Meßmer, Allg. Zeitung 1880. Beilage Nr. 58.
[2]) Janitſchek, Geſchichte der deutſchen Malerei. S. 214.
[3]) Riehl, l. cit. p. 57—59.

Köpfe etwas breiter angelegt, obwohl durchaus edel, dabei aber zugleich beſtimmter gezeichnet und modelliert und von faſt klaſſiſcher Schönheit; bei den kölniſchen Gemälden ſind ſie länglicher, leichter modelliert, mehr mädchenhaft, zart und ſcheu und ſitzen auf längeren Hälſen und ſchmäleren Schultern als dort. Beſonders an den Männerköpfen macht ſich die kräftigere Modellierung und Charakteriſtik der ſalzburgiſch-bayeriſchen Gruppe vorteilhaft geltend gegenüber der flauen Weichlichkeit derſelben auf den kölniſchen Gemälden.

Die Geſtalten der letzteren ſind von einem träumeriſchen Selbſtvergeſſen dermaßen befangen, daß darüber der Körper wie gelähmt erſcheint, das Antlitz wie von einem ſüßen Halbſchlummer verſchleiert iſt. Demzufolge ſind auch die Stellungen auf den altkölniſchen Bildern ziemlich einförmig, faſt bildſäulenartig; nur der geneigte Kopf und ein leiſer Schwung der ſtehenden Geſtalten verrät die fromme, traumhafte Stimmung, die ſie erfüllt, während die Bewegungen der handelnden Figuren meiſtens müde, verdroſſen und nicht ſelten ungeſchickt und befangen erſcheinen. Das lebhaftere Temperament in den ſalzburgiſch-bayeriſchen Geſtalten äußert ſich dagegen nicht bloß in ſchwungvolleren, ſondern auch richtiger ausgedrückten Bewegungen. Dem entſprechend iſt auch der Faltenwurf an ihnen großartiger, wenn auch demſelben auf den kölniſchen Gemälden ein weicher und gefälliger Rythmus gleichfalls nicht abzuſprechen iſt.

In dieſem ſelbſtbewußteren Empfinden und beſtimmteren Auftreten der Geſtalten der ſalzburgiſch-bayeriſchen Schule können wir zwar teilweiſe den natürlichen Ausdruck eines lebhaften ſüdlichen Volksſtammes annehmen, zugleich aber werden wir dadurch unwillkürlich an noch ſüdlichere Kunſtſchöpfungen gemahnt, in denen uns ganz ähnliche Züge begegnen Um ſo weniger werden wir bloß den Ausdruck ſüddeutſcher Lebhaftigkeit darin ſuchen dürfen, als ja der rheiniſche Volksſtamm nicht minder lebhaft iſt, und die träumeriſche Gelaſſenheit in ſeinen Kunſtſchöpfungen einer beſtimmten Periode wohl auch nicht ausſchließlich als Ausdruck der niederrheiniſchen Volksſeele, ſondern zum Teil auch als Nachklang alter Traditionen, als ein Reſt von mittelalterlicher Befangenheit anzuſehen iſt. Gerade am Rhein wurde ſchon ſeit dem 11. Jahr-

hundert die freiere Entwickelung der figuralen Darſtellungen nicht wenig gehemmt, erſt durch die Vorherrſchaft des byzantiniſch geſchulten Kunſtgewerbes (zumal der Email- und Goldſchmiedekunſt), dann durch die tonangebende Stellung der Architektur, welcher ſich auch das Kunſtgewerbe unterordnen mußte, ebenſo wie die Malerei und Plaſtik. Selbſt die rheiniſchen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts in Brauweiler, Schwarzrheindorf und Ramersdorf mußten ſich einer ſtrengen architektoniſchen Einteilung fügen; immerhin begegnen wir unter letzteren (aus dem 13. Jahrhundert) einzelnen Figuren von muſizierenden Engeln,[1]) welche eine freiere und lebhaftere Bewegung zeigen, als wir ſie auf den Tafelbildern in der Art des „Meiſter Wilhelm" (wohl eher des Hermann Wynrich)[2]) antreffen, ſelbſt den Clarenaltar nicht ausgenommen.

In Italien konnte dagegen, infolge der ſehr beſchränkten Herrſchaft, welche man dem gotiſchen Stil in der Architektur dort einräumte, dem man vor allen Dingen nicht die großen Wandflächen opferte, die Freskomalerei, die ſchon ein altes Erbteil des frühen Mittelalters war, ſich ungehindert fortentwickeln und durch den Anſtoß Cimabues und Giottos jene großartige monumentale Ausbildung als teppichartig die Wände bedeckende, figurenreiche Erzählungskunſt erlangen, welche allen Motiven und Problemen dramatiſch bewegten Lebens und Handelns faſt unbeſchränkten Raum gab, ſich frei zu entfalten.

Es wurde ſchon oben erwähnt, daß die mächtige Bewegung, welche durch die Freskomalerei des 14. Jahrhunderts ſich über das ganze Kunſtleben Italiens verbreitete, ihre Wellen von Oberitalien aus auch nach Tirol ſchlug; ja dieſelben gingen von da weiter, zunächſt nach Bayern und Salzburg.[3])

Dieſe mächtige Anregung kam auch der Tafelmalerei dieſer Nachbarländer Italiens zu gute, während ſie den norddeutſchen Schulen nicht oder nur im geringem Maße zu Teil wurde. Daher

---

[1]) Aus 'm Weerth, Wandmalereien des chriſtl. Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1879. T. XLV—XLVI

[2]) Nach den neueſten Forſchungen von E. Firmenich-Richartz in der Zeitſchr. für chr. Kunſt 1895.

[3]) Vergleiche Riehl, l. cit. p. 61 und passim.

der weſentliche Unterſchied zwiſchen dem Charakter der tiroliſchen und ſalzburgiſch-bayeriſchen Tafelbilder der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts einerſeits und dem der altkölniſchen andererſeits.

Wie und wie weit ſich dieſe Bewegung vom Süden her nach Bayern verpflanzte, hat Riehl ſchon ſo weit als möglich nachzuweiſen geſucht, im einzelnen iſt es ſelbſtverſtändlich unmöglich zu beſtimmen, ob einzelne Bilder dieſer Richtung in Bayern oder Salzburg von eingewanderten Tirolern oder gar Italienern, oder aber von Einheimiſchen hergeſtellt wurden, bei welchen dieſe Richtung jedenfalls auch feſte Wurzeln geſchlagen hatte. Immerhin aber iſt es vielleicht kein müßiger Verſuch, auch im einzelnen nach ſolchen verwandten Zügen zunächſt zwiſchen ſalzburg-bayeriſchen und tiroliſchen Gemälden zu ſpähen, welche auf einem engeren Zuſammenhang derſelben hinzuweiſen ſcheinen. Daß dieſe Beziehungen dann noch weiter nach Süden reichen, haben wir bereits oben ausgeführt.

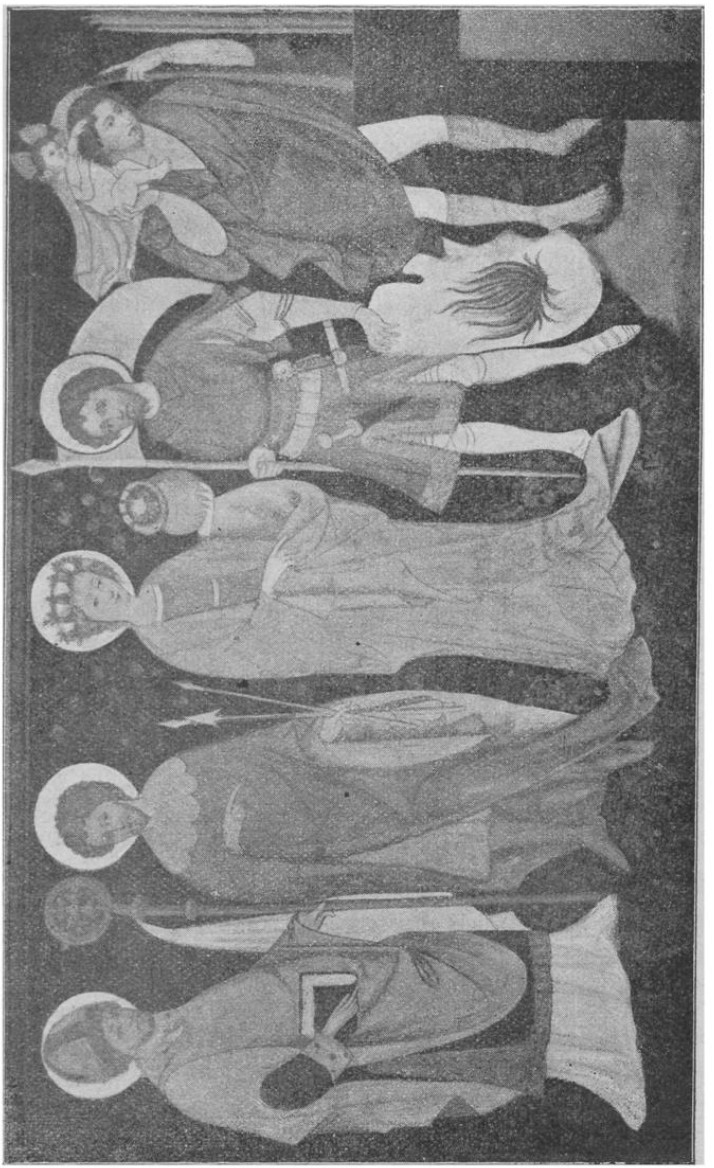
Wenn wir uns nach Gemälden Tirols umſehen, welche eine engere Verwandtſchaft mit den edeln, ſchwungvollen Geſtalten der Rauchenbergerſchen Votivbilder, ſowie etwa denjenigen des Altares von Streichen aufzuweiſen ſcheinen, ſo mögen von zahlreichen in Betracht kommenden Gemälden unter den Tafelbildern vorläufig nur zwei in Wilten befindliche Tafeln, welche vom alten Hauptaltar der Wiltner Stiftskirche und aus dem Jahre 1432 ſtammen ſollen,[1]) mit der Anbetung der Könige,[2]) der Darbringung im Tempel (Fig. 7), und auf den Rückſeiten der Marter des hl. Laurentius,

[1]) Nach dem Verzeichnis der Gemälde in Wilten. — Nach Jakob Brunner: „Ein Chorherrenbuch“ (1883, Wien) p. 693 ließ Abt Heinrich V. (1413—28) im alten Münſter 4 neue Altäre errichten. Jedenfalls ſind die Gemälde eigens für die Kloſterkirche hergeſtellt worden, da auf denſelben die beiden Schutzpatrone des Kloſters, Stephanus und Laurentius dargeſtellt ſind.

[2]) Bemerkenswert iſt, daß auf dieſem Bilde die Könige goldene Kiſtchen tragen, wie ſie das Malerbuch des Berges Athos anführt, während ſie in ihrem andachtsvollen Beſchauen des Kindes (aber ohne miteinander zu ſprechen) an Giottos Gemälde in der Arena erinnern. Auf der entſprechenden Darſtellung am Altar aus Weildorf (bei Teiſendorf), jetzt in der Clarenkirche zu Freiſing, iſt der Anſchluß an das Malerbuch noch ſtrenger, indem die 2 hinteren Könige mit einander ſprechen und goldene Kiſtchen halten. Hier wie auf dem Wiltner Bild ſowie auf dem früher beſprochenen Dreikönigsbilde aus Brixen hat der vorderſte knieende König Geld in ſeinem Gefäß, wonach das Kind greift.



7. Tafelbilder im Kloster Wilten (Tirol). Vorderseiten. 1432?



8. Freskobild im Gasthof zum Stern in Brixen.

ſowie der Steinigung des hl. Stephanus, ſowie ein Votivbild im Kloſter Neuſtift erwähnt werden, auf welchem die hl. Dreieinigkeit (Gottvater, den Gekreuzigten vor ſich haltend, darüber die Taube des hl. Geiſtes), ſowie der knieende vom hl. Georg empfohlene Stifter und auf der anderen Seite ein hl. König dargeſtellt ſind. Eine daran befindliche Inſchrift bezeichnet den Stifter als Dnus Hilprandus de Jauffenberg de Passeir; deſſen Wappenſchild, mit einer goldenen Katze in ſchwarzem Feld, befindet ſich links, das Wappen der Fuchs von Fuchsberg (roter Fuchs in goldenem Feld) rechts unten am Bild.[1])

Erſtere Gemälde ſind auf Goldgrund in kräftiger, teils lichterer, teils tieferer, harmoniſch getönter Färbung (Zinnober, Lichtgelb, Moosgrün, Blaugrün, Grauviolett in den Gewändern, lichtbräunliches Incarnat) gehalten und erinnern in ihrer breiten, ſicheren, ſchwungvollen Zeichnung und in den fein durchgeführten, edeln Köpfen von ernſtem Ausdruck an die erwähnten ſalzburgiſch-bayeriſchen Gemälde, zugleich aber auch an oberitalieniſche Schöpfungen. Letzteres gilt beſonders von dem Jauffenbergiſchen Votivbild in Neuſtift, welches manche Anklänge an das Votivbild der Familie Bevilacqua, rechts in der Pellegrinikapelle in St. Anaſtaſia zu Verona zeigt.

---

[1]) Trotz des gleichzeitigen Vorkommens des Fuchſiſchen Wappens mit dem Paſſeieriſchen, welches auf die eheliche Verbindung der Erbtochter Barbara, aus dem Paſſeieriſchen Geſchlecht, mit Chriſtoph Fuchs von Fuchsberg im Jahre 1418 hinweiſt, dürfte der auf dem Bilde dargeſtellte Stifter doch als Barbaras Vater, Hilprand von Jauffenberg und Paſſeier, der letzte männliche Sproſſe ſeines Geſchlechtes, und nicht als deſſen Enkel, Hilprand Fuchs von Fuchsberg, Herr zu Jauffenberg und Paſſeier anzuſehen ſein. Wir ſchließen dies daraus, erſtens, daß der Stifter nur den Namen des älteren Hilprand trägt, zweitens daß die Wappen beider Familien hier noch getrennt ſind, die dann nach dem Ausſterben der Jauffenberger vereinigt wurden. Wahrſcheinlich wurde dieſes Bild vom letzten Jauffenberger zur Feier der Vermählung ſeiner Tochter Barbara, alſo um 1418, in die Schloßkapelle geſtiftet, was auch mit dem Stil des Gemäldes vollkommen übereinſtimmt, wogegen ein vom Enkel des Genannten geſtiftetes Gemäldes jünger ſein müßte. Die angeführten Daten über dieſe Familien bei v. Mayrhofen, Genealogie des tiroliſchen Adels III, Abteil. I. Nr. 69. Handſchrift im Ferdinandeum. Ferner: Beda Weber, das Thal Paſſeier und ſeine Bewohner. Innsbruck 1852 p. 19, 27, 30, 33.

Unter den Fresken Tirols, die dieſe Richtung mehr oder weniger deutlich vertreten — wenn auch bisweilen getrübt durch ſchwächere Kräfte oder durch lokale Auffaſſungen — ließe ſich eine lange Reihe anführen, doch ſei hier zunächſt bloß nochmals auf die ſchönen Fresken im 4. Syſtem des Brixner Kreuzgangs,[1]) ſowie an der Außenſeite der Apſis der Frauenkirche daſelbſt hingewieſen.

Dieſen Fresken iſt verwandt das Wandbild des 13. Syſtems im Brixner-Kreuzgang, gleichfalls mit einer Anbetung der Könige, ſowie ein Freskobild mit Heiligen, welches vor einigen Jahren im Gaſthof zum Stern in Brixen aufgedeckt wurde. (Fig. 8.) Sie dürften einer einzigen, ſehr ſtark italieniſch beeinflußten Werkſtatt angehören, welcher vielleicht auch das Votivbild des Hilprand von Jauffenberg zuzuweiſen iſt. Auch der ſchwächere Maler, der das oben erwähnte 9. Gewölbeſyſtem im Brixner Kreuzgang ausmalte, ſteht dieſer Richtung, wie wir ſahen, nahe. (Vergl. Fig. 2 S. 444.)

Von anderen Fresken, die jener weicheren, auf Altichieri in Verona folgenden Richtung verwandt ſind, ſeien noch die in St. Giuliana in Faſſa, an der Außenſeite von St. Catarina bei Thiers, ſowie beſonders in St. Helena bei Deutſchnoven erwähnt, in der jedoch die Deckenbilder von einer ſchwächeren Hand zu ſein ſcheinen als die Wandgemälde.

Bei letzterer Kirche ſind es beſonders einige weibliche Heiligenfiguren (vor allem zweimal, an der Außenſeite und innen, die hl. Helena), welche durch ihre feinen, lieblichedeln, ſanftgeneigten Köpfe, ihre ſchwungvollen, faſt pathetiſchen (doch nicht nach Art der franzöſiſchen Figuren des 14. Jahrhunderts geziert-manierierten), weitausſchreitenden Stellungen und den dieſelben in herrlichem Rhythmus begleitenden Faltenwurf uns unmittelbar an die oben beſprochenen ſalzburgiſch-bayeriſchen Geſtalten — in keiner Weiſe aber an köln iſche erinnern. (Fig. 9.) Andererſeits aber geht die ganze Freskotechnik, ſowie die Art der Umrahmung, mit breiten, geometriſch eingeteilten Bändern, wie ſie zahlreiche Tiroler Fresken dieſer Zeit und auch die von St. Helena haben, ſoweit ſie nicht übertüncht

[1]) Das Wandbild, Anbetung der Könige, abgebildet bei Walchegger, l. cit. Tafel IV.

iſt, auf italieniſche Einwirkungen zurück. (Vergl. Fig. 14.) Genau dieſelben Umrahmungen finden wir an den Fresken des Altichieri in der St. Georgskapelle zu Padua.



9. Die hl. Helena. Wandgemälde in St. Helena bei Deutſchnoven (Tirol).

IV.

Das nächſte Bild der Freiſinger Sammlung, eine Kreuzigung darſtellend, gibt uns weitere Gelegenheit, dieſem Zuſammenhang zwiſchen norditalieniſcher, tiroliſcher und ſalzburgiſch-