

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising

Semper, Hans

München, 1896

IV. Kapitel

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 salzburgischer

bayerischer Kunst nachzugehen, und damit das oben Gesagte teilweise zu ergänzen.¹⁾

Das betreffende Tafelbild (2,05 m hoch, 1,01 m breit), welches von Meßmer unter Nr. 4 angeführt wird (Inventarnummer 6), wurde ebenfalls vom Pfarrer Gotthart im Jahre 1848 zu Brigen erworben.

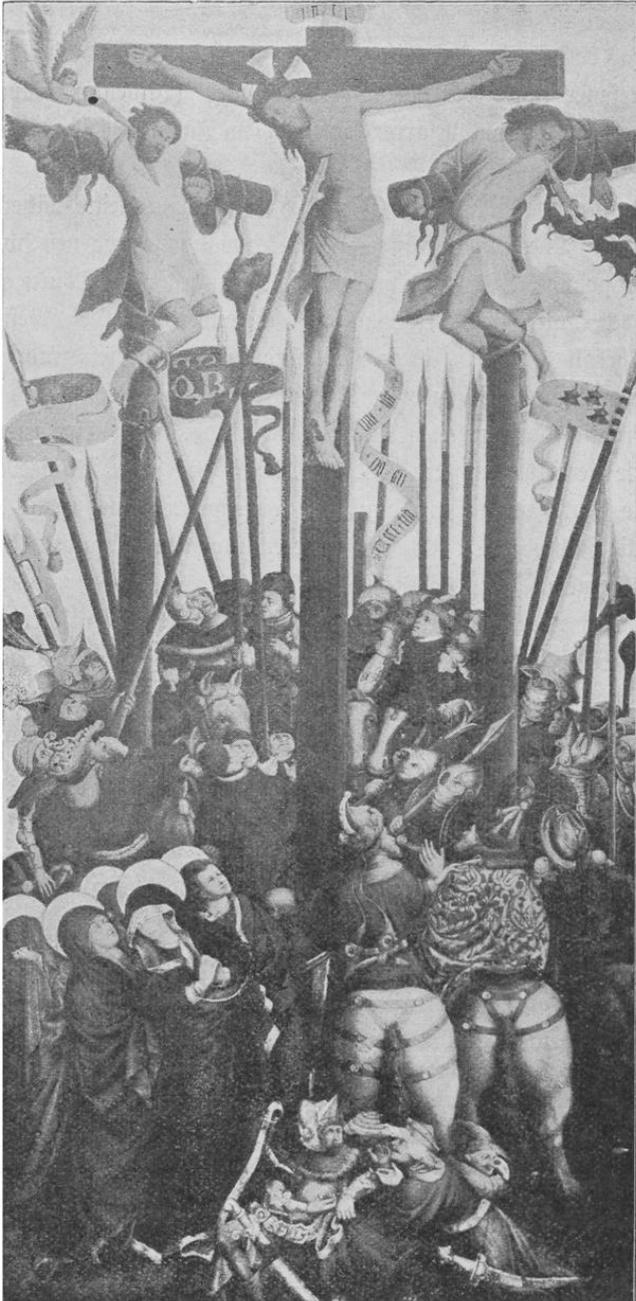
Beifolgende Abbildung (Fig. 10) erspart uns eine nähere Beschreibung. Das Bild ist auf einer mit Leinwand überzogenen Holztafel auf Gipsgrund in Tempera und Öl in tiefen kräftigen Tönen gemalt, die jedoch durch starke Übermalung, besonders in den Gesichtern, nicht überall mehr in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sind. Auch der Goldgrund ist erneuert und schiebt grell von dem, auch durch Überfirnisung verdunkelten Kolorit des Bildes ab. Ein besonderes Interesse gewinnt dasselbe dadurch, daß es, wie schon Meßmer bemerkte, links unten auf dunklem Wiesengrund eine kleine Kirche, sowie die Jahreszahl 1464 mit hellerem Grün in einfachen Umriffen aufgemalt zeigt.

Dieses unzweifelhaft echte Datum ist um so überraschender, als in dem Bilde, trotz des stark realistischen Lebens, welches dasselbe erfüllt, doch auch noch, besonders im Gewandwurf, unzweifelhafte Nachklänge des Idealstils wahrzunehmen sind. Dies erklärt sich aber leicht daraus, daß dasselbe von einem offenbar schon bejahrten Meister stammt, der noch aus der mehr idealisierenden, italo-tirolischen Schule der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorgegangen war. Den unleugbaren italienischen Einfluß in diesem Bilde hat schon Meßmer erkannt und auch Th. Wischer formulierte ihn als *giottesk* und *pisanellesk*;²⁾ genauer dürfte sein, daß sich darin veroneseische Einwirkungen von Altichieri bis Vittore Pisano, einschließlich der weich-idealen Richtung des Zevio niedergeschlagen und verichmolzen haben.³⁾ Besonders die realistischen Züge und selbst gewisse Typen erinnern an Vittore Pisano (sowie

¹⁾ Da ich hiebei teils an Ri e h l s „Studien“, teils an eigene schon publizierte Ausführungen anzuknüpfen habe, werde ich mich hier möglichst kurz fassen.

²⁾ Unabhängig von Th. Wischer habe ich den Einfluß Vittore Pisanos auf diese Richtung in meiner Studie „Der Meister mit dem Skorpion“ (Zerb. Zeitschrift 1891. p. 450, 464) betont.

³⁾ Näheres in meiner zitierten Schrift.



10. Tafelbild aus Brigen im Klerikalfeminar zu Freising Nr. 6. Von 1464.

indirekt an Altichieri), dazu tritt aber, wie Schreiber dies schon früher ausführte, ein urwüchsiges, selbst derbgraffter Realismus, getragen von einer kräftig-dramatischen Lebendigkeit der Schilderung, welcher auf tirolischem Boden gewachsen und aus des tirolischen Meisters eigener Seele hervorgegangen ist.

Die Kreuzigung in Freising bildet ein ziemlich spätes Glied in einer langen Kette von Darstellungen desselben Gegenstandes, welche nicht nur ikonographisch, sondern zum Teil auch stilistisch aufs engste mit einander zusammenhängen und nicht nur in Tirol, sondern auch in Oberbayern vertreten sind.¹⁾

Die Heimat dieser eigenen Entwicklungsreihe, innerhalb deren sich der Übergang von den noch idealeren Formen vom Anfang des 15. Jahrhunderts zum herbsten Realismus der 2. Hälfte desselben Jahrhunderts gleichsam Schritt für Schritt verfolgen läßt, ist höchst wahrscheinlich Tirol, da dieses nicht nur die italienischen Anregungen aus erster Quelle erhielt, sondern weil auch die Werke dieser besonderen Art ihrer Mehrzahl nach in Tirol entstanden sind und aufs engste, in technischer und stilistischer Hinsicht, mit den übrigen älteren und gleichzeitigen Malereien daselbst, vor allem mit den dortigen Wandmalereien zusammenhängen, auch wenn diese nicht unmittelbar jener engeren Richtung angehören.

Gewissermaßen Vorläufern dieser letzteren, welche ich als die des „Meisters mit dem Skorpion“ bezeichnete,²⁾ gehören die Kreuzigung in Wilten, sowie diejenige von Altmühldorf in Oberbayern an.

Und zwar dürfte letztere, obwohl sie in der Komposition und Zeichnung weniger Härten aufweist, als die Wiltenener Kreuzigung,

¹⁾ Auf letztere hat insbesondere B. Riehl in seiner zitierten Studie in dieser Zeitschrift aufmerksam gemacht.

²⁾ Ein Schlagwort, das sich damit rechtfertigen läßt, daß wenigstens drei Kreuzigungen, die von einer Hand herrühren dürften und zu den besten dieser Gruppe gehören, eine Fahne mit einem Skorpion zeigen, die auch auf den meisten andern Bildern dieser Gruppe erscheint. Daß der Skorpion auch sonst, besonders in Oberitalien, häufig auf Kreuzigungsdarstellungen vorkommt und symbolische Bedeutung hatte, hebt die Thatsache nicht auf, daß die in Frage stehende besondere, ikonographisch eng zusammenhängende Gruppe, ihn besonders häufig anwendete.

doch älter als diese sein, indem auf dem Altarbild von Altmühldorf der Idealstil, wie wir ihn an dem Rauchenberger'schen Motivbild, an den Streichener Bildern, sowie an den damit verglichenen Tiroler Gemälden kennen lernten, noch wesentlich vorherrscht.¹⁾ Besonders verwandt erscheint der große, zugige Stil der Altmühldorfer Kreuzigung auch mit jenem auf den Wiltener Gemälden der Anbetung der Könige und der Präsentation, die oben abgebildet sind.²⁾

Die Frau, welche Maria in die Arme aufnimmt, zeigt in ihren Gewandmotiven und in ihrer weichen Neigung des Körpers eine solche Ähnlichkeit mit Maria auf der Darbringung in Wilten, daß man fast auf einen Meister für beide Darstellungen schließen möchte, um so mehr als die Gemälde auch stilistisch in ihrem weichen, doch breiten, an Wandmalerei gemahrenden Idealstil vollständig übereinstimmen und besonders auch die Frauen auf beiden Bildern dieselben Gesichtstypen mit dem kräftigen, runden, etwas vortretenden Kinn, sowie die nämliche Bildung der Hände mit dünner Handwurzel und langem, schmalem Handteller zeigen. Es wäre nicht undenkbar, daß die Altmühldorfer Kreuzigung und die Wiltener Tafeln ursprünglich zu einem Altarwerk gehört hätten.

Wie dem auch sei, der Zusammenhang des Altmühldorfer Kreuzigungsbildes mit der tirolischen Kunst dürfte vielleicht auch daraus hervorgehen, daß die Gruppe des Hauptmanns und des Joseph von Arimathea, zu welchem jener sich umwendet, indem er auf Christus als den wahren Sohn Gottes hindeutet, bereits auf dem stilistisch etwas rätselhaften Wandgemälde der Kreuzigung an

¹⁾ Abbildung bei Riehl, 1. cit. in dieser Zeitschrift. Bd. II. Figur 17.

²⁾ Fig. 7 S. 466. Die Haltung des Altmühldorfer Gekreuzigten stimmt fast genau auch mit der auf dem Pählser Altar überein, worauf bereits Riehl hinwies. Noch auffallender aber ist die Übereinstimmung (besonders im Kopf, im Torso und in der Bildung der Arme) des Altmühldorfer Christus mit dem des großen Bamberger Altars von 1429 im Nationalmuseum zu München, welchen H. Thode seinem sogenannten Meister Berthold zuschreibt. Könnte der Bamberger Altar nicht von einem aus den Süden gekommenen Wandmaler herrühren? Thode selbst („Die Malerschule von Nürnberg“ 2c. p. 38) weist auf italienische Einflüsse in den späteren Werken, die er dem „Meister Berthold“ zuschreibt hin, — ich finde sie schon am Bamberger Altar. (Vergl. die Abbildungen bei Riehl, 1. cit. Fig. 17 und Thode, 1. cit. Tafel 3.)

der nördlichen Chorwand der Johanneskapelle im Brizner Kreuzgang vorkommt. (Fig. 11.)

Obgleich dieses Wandgemälde im übrigen aus ikonographischen und stilistischen Rücksichten eher als ein Erzeugnis des 14. Jahrhunderts anzusehen wäre, so weist (wie oben schon angedeutet wurde) doch auch manches, so der schon stark entwickelte, dramatische



11. Wandgemälde in der Johanneskapelle im Domkreuzgang zu Brigen.

Realismus, vor allem aber das nackte Kind, darauf hin, daß wir es hier möglicherweise mit dem Erzeugnis eines in mancher Hinsicht zurückgebliebenen, aber doch schon von der italienischen Freskomalerei angeregten, dabei von einem kräftig-derben, tirolischen Bauernrealismus erfüllten Lokalkünstlers etwa vom Anfang des 15. Jahrhunderts zu thun haben. Wenn auch der Haupt-

mann ein altes typisches Motiv ist, das in ganz ähnlicher Weise schon an den Wandgemälden von Schwarz Rheindorf am Rhein vom 12. Jahrhundert vorkommt¹⁾ und auch den Vorschriften des Malerbuches vom Berg Athos entspricht,²⁾ so daß man denselben auf dem Altmühldorfer Gemälde aus dieser alten Quelle direkt ableiten könnte, so ist dagegen das Motiv, wie Joseph von Arimathea dicht hinter ihm steht, mit der Linken seinen langen Mantel hält und die Rechte erhebt, auf dem Wandgemälde der Johanneskapelle schon so völlig entsprechend der Art, wie es auf dem Altmühldorfer Tafelbild erscheint, daß hierin ein engerer Zusammenhang zwischen beiden Darstellungen kaum in Abrede gestellt werden kann. Da nun aber dieses Motiv in der spezifischen geschilderten Gestalt allem Anschein nach sich in Tirol ausbildete, wo es unseres Wissens nicht nur zuerst in obengenanntem Freskobilde auftritt, sondern dann noch häufiger wiederkehrt,³⁾ so dürfte auch das Altmühldorfer Bild von tirolischen Einflüssen abhängig sein.

Auch mit der Wiltener Kreuzigung⁴⁾ zeigt diejenige von Altmühldorf in Bezug auf die Gestalt und Haltung Christi, den den Schwamm haltenden Soldaten sowie den Typus und die Tracht des Longinus (der echtitalienisch, altichieriisch erscheint) eine kaum zufällige Analogie, die nicht mit dem bloßen Zeitgeschmack erklärt werden kann, sondern auf engeren Zusammenhang hinweist.

Zugleich ist jedoch das Wiltener Bild, das sich durch eine besonders kräftige und harmonische Färbung sowie eine sehr fleißige,

¹⁾ Aus 'm Weert h, l. cit. T. XXVIII.

²⁾ „Und der hl. Longinus, der Hauptmann schaut auf Christus, hält seine Hand erhoben und preißt Gott.“ Malerbuch zc. Ed. Schaefer p. 204.

Der auf das Kreuz zeigende Longinus kommt auch auf dem Freskobilde des Altichieri in der Georgskapelle vor und zwar mit einem Gesichtstypus, der schon sehr an die Tiroler Darstellungen erinnert. Auch auf dem Wandgemälde der Kreuzigung in St. Martin in Campill bei Bozen (Anf. 15. Jahrh) finden wir ihn.

³⁾ So besonders durchaus analog auf der Sonnenburger Kreuzigung. (Ferdinandeam Nr. 844.) S. unten Fig. 13; ebenso Fig. 14 und 15.

⁴⁾ Abbildung in meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler des Brigner Kreuzganges.“ Innsbruck 1887. Tafel IV. Meine in dieser Schrift enthaltenen ersten Studien über Brigner Malerschulen habe ich seitdem weiter ausgeführt und präzipiert.

minutiöse Ausführung auszeichnet, vom Altmühldorfer Bild stilistisch wesentlich verschieden durch mühsamere, kleinlichere Details, durch reichere Pracht und Zierat der Kostüme, sowie durch teilweise ungeschicktere, härtere Formengebung. Es macht sich darin schon die aus der Miniaturmalerei hervorgegangene Zierlust eines Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano, sowie der Realismus eines Vittore Pisano, neben auffallend altertümlichen Befangenheiten geltend, trotz deren aber das Gemälde als jünger anzusehen ist, als das von Altmühldorf.

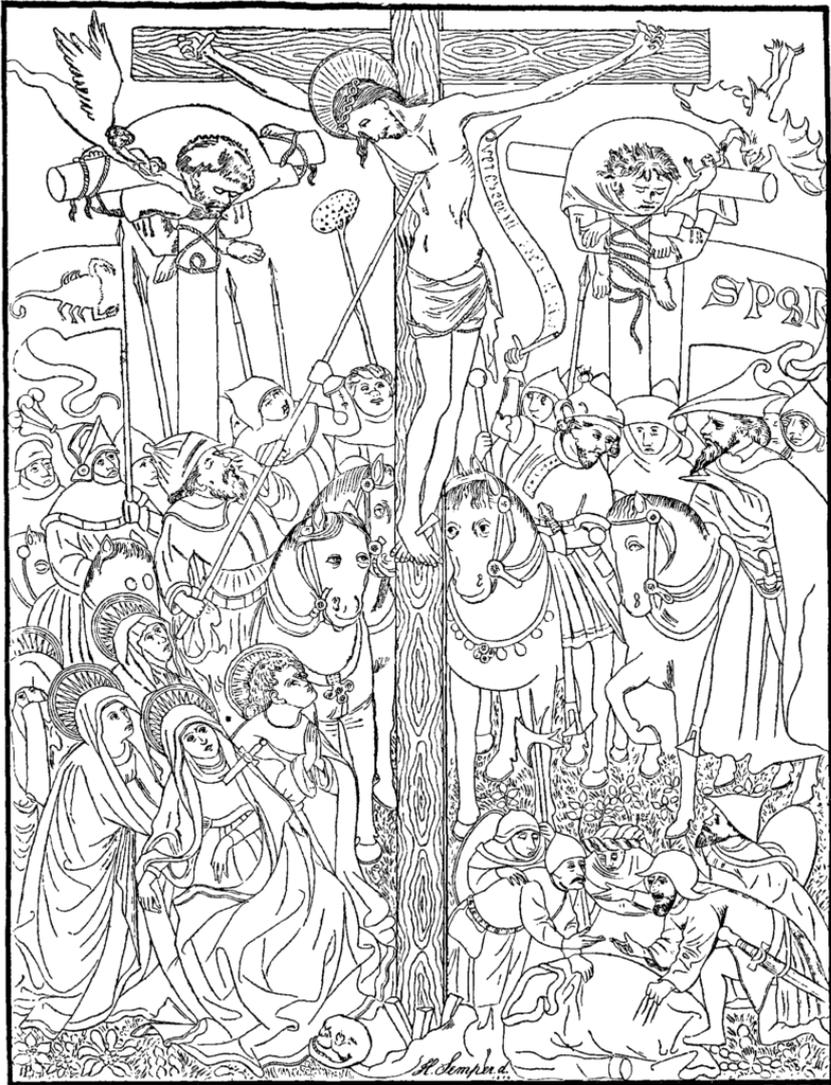
Während nun in Bayern bloß noch die Fürstetter und Möslinger Kreuzigung in diese Richtung einschlagen, von denen das Fürstetter ebenfalls direkte Beziehungen zu den verwandten tirolischen Gemälden zeigt (so den Mann, der Christus mit der Lanze durchbohrt u. A.), wogegen das Möslinger Bild nur eine freie Kopie nach dem Altmühldorfer darstellt,¹⁾ so steht, wie gesagt, die entsprechende Gruppe von Bildern in Tirol nicht nur mit der gesamten Malerei des Landes in unauflöslichem Zusammenhange, sondern ist auch an sich dort in viel zahlreicheren Exemplaren vertreten, die nicht bloß aus transportablen Tafelbildern, sondern auch aus Wandgemälden bestehen.

Daß die Heimat dieser besonderen Gruppe von Kreuzigungsbildern also in Tirol zu suchen sei, dürfte kaum zweifelhaft sein. Doch scheint die weitere Entwicklung, welche die stete Zunahme des Realismus bei gleichzeitig zähem Danebenfortbestehen idealer Überlieferungen und Typen vertritt, indem sie sich an die sowohl in Bayern wie in Tirol vorkommenden älteren Typen dieser Gruppe angeschlossen, in beiden Ländern dann selbständig vorgegangen zu sein. Wenigstens zeigen eine Reihe jüngerer Kreuzigungsbilder in Bayern, wie z. B. die von Törrwang, Oberbergkirchen und St. Leonhard²⁾

¹⁾ B. Kiehl, l. cit. p. 79, 80. Abbildung bei Sighart, Geschichte der b. K. in Bayern. p. 578.

²⁾ Kiehl, l. cit. p. 54 f. Auch die Kreuzigung im kunsthist. Museum zu Wien (Nr. 1462 Kat. 1892), welche bezeichnet ist als das Werk eines Malers D. Pfenning vom Jahre 1449, scheint mir mit der zweiten Phase der oben geschilderten Entwicklung, welcher eine stärkere Ausbildung der realistischen Auffassung auf Grundlage pijsanellischer (nicht flandrischer) Einflüsse eigen ist, im engeren Zusammenhange zu stehen. Besonders die Wiltener Kreuzigung

wohl noch Anklänge an die späteren tirolischen Kreuzigungsbilder, die an jene ältere Typen anknüpften, weichen aber doch auch zugleich



12. Aus der Franziskanerkirche, Bozen. Jetzt im Ferdinandeum Innsbruck Nr. 8.
(Zeitschr. d. Ferd. 1894.)

erscheint fast wie eine Vorstufe derselben. Auch in Österreich, wie in Bayern, dürfte sich demnach eine der tirolischen parallelgehende Weiterentwicklung dieses Typus aus ursprünglich gemeinsamer Grundlage ausgebildet haben. Für den

schon wesentlich von ihnen ab. In Tirol dagegen kommen auch in der späteren Zeit, bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein, eine ganze Reihe von Kreuzigungsbildern vor, die nicht nur unter sich, sondern auch mit den oben angeführten älteren Typen in engem, ja unauflöslichem, ikonographischem Zusammenhang stehen, welcher auf eine ununterbrochen fortlaufende Werkstatttradition hinweist, der sich ein Maler nach dem andern unterordnete, so daß in diesem Sinne von einer einheitlichen Schule wohl die Rede sein kann.

Ohne dies hier wieder im einzelnen ausführen zu wollen,¹⁾ möchte Verfasser nur nochmals betonen, daß er das Kreuzigungsbild in Freising als ein späteres Werk desselben Meisters ansieht, von dem die Kreuzigung aus der Franziskanerkirche in Bozen (Nr. 8 Ferdinandeum), sowie diejenige aus dem Kloster Sonnenburg im Pustertal (Ferdinandeum 844) stammt. Um diese Zusammenstellung hier kurz durch Anschauung zu belegen, gestattet er sich, die Abbildungen der beiden letztgenannten Bilder hier nochmals zu veröffentlichen.²⁾ (Fig. 12 und 13.)

Diesen Tafelbildern nahe verwandt, so daß an eine Ausführung teils durch den nämlichen Meister selbst, teils wenigstens unter seiner Leitung gedacht werden kann, stehen die Fresken von St. Jakob bei St. Ulrich in Gröden (1442), die Fresken am Layener Bildstöckl (1459), das Wandbild der Schmerzensmutter niederösterreichischen Ursprung des genannten, 1837 dem Belvederedepôt entnommenen Kreuzigungsbildes spricht vielleicht auch die auffallende Häufung von türkischen und kalmükischen Kostümen und Kopfbedeckungen, sowie von orientalisches geformten Speißen, deren genauere Kenntnis einem Maler des östlichen Europa gerade bei den damals wüthenden Türkenkriegen sehr nahe gelegt war. Ebenso begreiflich ist es, wenn der Maler, nehmen wir geradezu an in Wien, unter dem frischen Eindruck der blutigen Niederlagen der christlichen Heere bei Barna 1444 und bei Kossowa 1448 die Feinde Christi auf einem Bilde vom Jahre 1449 als Türken darstellte. Mit den Tucher'schen Altartafeln in Nürnberg scheint mir das Gemälde Pfennings in formaler Hinsicht (und das Kolorit ist für diese Zeit kaum ausschlaggebend) keine Verwandtschaft zu haben. Vergl. Thode, l. cit. Tafeln 7—12.

¹⁾ Ich verweise diesbezüglich auf meine Schriften: 1. Wandgemälde und Maler des Brigner Kreuzgangs. Innsbruck 1887. p. 27 f. 2. Der Meister mit dem Skorpion. (Zeitschrift d. Ferd. 1893.) 3. Die Brigner Malerschulen des 15. Jahrh. (Vote für Tirol und Vorarlberg 1895.)

²⁾ Sie erschienen zuerst in meiner oben zitierten Schrift: „Der Meister mit dem Skorpion.“ Zeitschr. des Ferd. 1894.



13. Aus dem Kloster Sonnenburg, Pustertal. Sigt Gebirgsbaum Samsbrud Nr. 844.
(Zitichr. d. Verb. 1894.)



14. Kreuzbild im 4. Gewölbe des Briener Kreuzganges. (Zeitschr. d. Verb. 1894.)

an der Wand des siebenten Gewölbesystems im Kreuzgang von Brigen (1446),¹⁾ das Wandgemälde des hl. Vigil auf dem Kalvarienberge zu Bozen, die Fresken im Chor der Kirche von Alerant bei Brigen (1459), wogegen diejenigen im Schiff zum größeren Teil von einem rohen Gesellen ausgeführt wurden.

Auch die großartigen Wandgemälde des Ecce homo und der Kreuzigung im dritten System des Brigener Kreuzganges (1448) schließen sich ikonographisch vollinhaltlich dieser Gruppe an, zeigen aber eine besonders energische, teilweise selbst wild-realistische Auffassung, die zumal in den Frauencöpfen von der weichen Anmut der Frauencöpfe obiger Gruppe entschieden abweicht und einen derberen Vertreter derselben Schule verrät. (Fig. 14.)

Auch das Kreuzigungsbild aus der Frauenkirche in Brigen (Ferdinandeam Nr. 6) schließt sich ikonographisch den Kreuzigungen der obengenannten Hauptgruppe vollkommen an, zeigt aber gleichfalls einen schon fortgeschritteneren Realismus, der an Jakob Suters Stil gemahnt. (Fig. 15.)

Auf allen diesen, den allmählichen Übergang von der älteren idealen Formenvelt zum Realismus in eigentümlichen Schwankungen und Mischungen veranschaulichenden Gemälden treten (soweit sie Kreuzigungen darstellen) als besonders charakteristisch, im Gegensatz zu den bayerischen Gemälden von Törrwang zc., die auffallende Verrenkung und die in die Höhe gebundenen Beine der Schächer²⁾ hervor, ferner die stets völlig gleiche Haltung Christi mit dem nach links (für den Beschauer) geneigten Haupt und leise nach rechts gebogener Hüfte³⁾ (die vom älteren Wiltener und Alt-

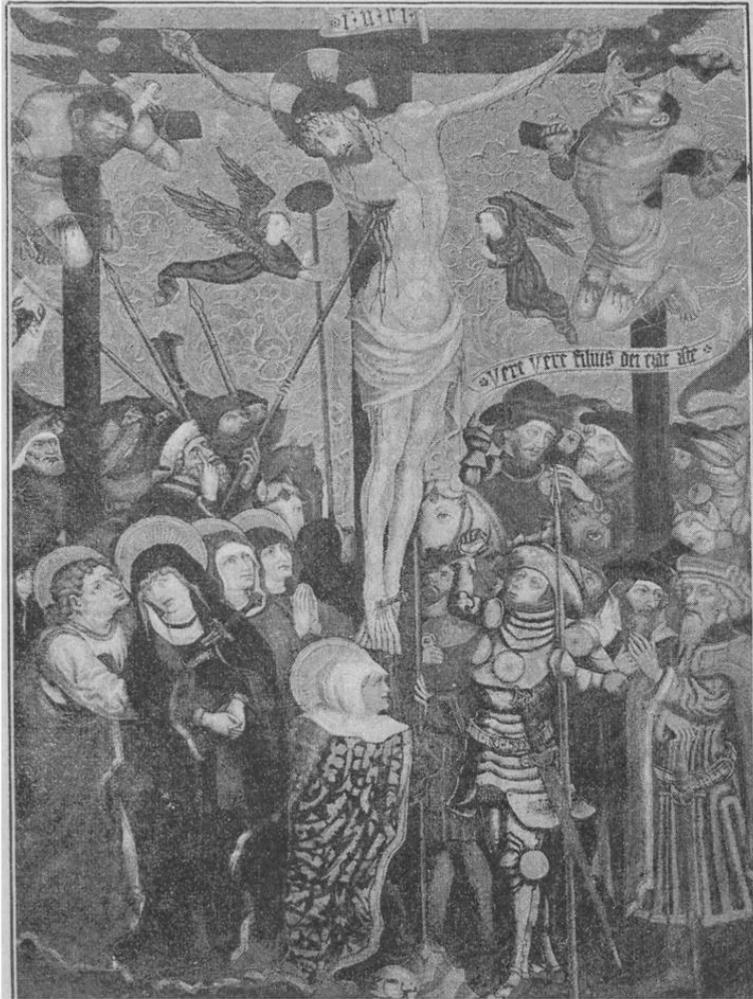
¹⁾ Abbildung bei Walchegger, I. cit. Tafel III, sowie in meiner Schrift: Wandgemälde zc.

²⁾ Auch in Bezug auf dieses Motiv wollen wir nicht gerade behaupten, daß es die Erfindung des vorerwähnten Meisters und seiner Richtung sei, aber doch, daß er es mit Vorliebe benützt habe. Im Münchner Nationalmuseum, Erdgeschoß rechts, Saal II, Nische 3, befindet sich ein schon oben erwähnter kleiner Flügelaltar mit Malereien im Stil des Drusianabildes, wo auf dem Mittelbild, der Kreuzigung, die Schächer ebenfalls schon aufgezoogene Beine zeigen. Vielleicht ist es das Bild eines Nachzüglers der älteren Richtung, der in Bezug auf die Schächer von dem vorerwähnten Tiroler Maler beeinflusst war.

³⁾ Dieselbe Haltung findet sich freilich auch schon auf dem Christus der Kreuzigung, welche ein Pendant zur St. Drusiana im Nationalmuseum in München bildet.

mühldorfer Typus abweicht), sowie das Vorkommen der Skorpionfahne, um zahlreicher anderer Einzelheiten zu geschweigen.

Nur das Freisinger Bild zeigt, so sehr es im übrigen, trotz der späten Entstehungszeit, noch von idealen Reminiszenzen durchsetzt



15 Aus der Frauentirche in Brigen. Jetzt Ferdinandeum Innsbruck. Nr. 6.
(Zeitschr. d. Ferd. 1894.)

ist, eine Veränderung in der Beinhaltung der Schächer, die nicht mehr so hoch hinaufgebunden sind, wie auf den übrigen Kreuzigungs-

bildern dieser Schule. Wenn wir das Gemälde aber gleichwohl als ein Werk des Hauptmeisters der vorerwähnten zweiten Entwicklungsphase der in Rede stehenden Kreuzigungsbilder, also des sogenannten Meisters mit dem Skorpion ansehen, so veranlassen uns dazu neben zahlreichen anderen Einzelheiten besonders auch die Kopfotypen der Frauen. Da das Bild das spätest datierte der ganzen Gruppe ist (1464), so können wir annehmen, daß der Meister allmählich seines, auch von anderen mehrfach nachgeahmten Lieblingsmotives der aufgebundenen Schächer allmählich müde wurde, oder daß ihn der Zeitgeschmack zum Aufgeben desselben veranlaßte.¹⁾

Auch das Bild eines anderen Brigener Meisters, welches schon in ausgesprochener Weise dem „flandrisierenden“ Stil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts huldigt, in vielem aber doch noch die Abhängigkeit von der geschilderten Richtung verrät, zeigt uns den einen Schächer mit herabhängenden Beinen, während die des andern noch hoch aufgebunden sind (Ferd. Nr. 7).

V.

Die Bilder der Freisinger Sammlung, welche jetzt stilgeschichtlich zunächst in Betracht kommen dürften, bestehen in den beiden Flügeln eines kleinen Holzaltars, Höhe 0,59 m, Breite 0,40 m, die nach dem Inventar Gottharts und Meßmers Angabe zu Albeins bei Brigen gekauft wurden.²⁾ Deren jetzt gegen die Wand gefehrte ursprüngliche Außenseiten zeigen die Verkündigung, während auf den Innenseiten in je zwei Darstellungen übereinander vier Szenen aus dem Martyrium des hl. Stephanus dargestellt sind.

Die beiden Figuren der Verkündigung, der Engel Gabriel und Maria, sind flott, aber handwerksmäßig, in stark knittiger Gewandung, mit Köpfen ohne Feinheit ausgeführt.

Auch die vier Szenen der Heiligenlegende, welche, auf der Rückseite des Flügels mit dem Engel Gabriel, die Weihe des hl. Stephanus und seine Vorführung vor den Richter, auf

¹⁾ Übrigens scheint gerade an den Schächern durch Übermalung vieles verschönert und teilweise auch verändert zu sein.

²⁾ Meßmer führt sie unter Nr. 9 und 10 in seinem Berichte auf; im Inventar tragen sie die Nummern 18 und 19.