

## **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

### **Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising**

**Semper, Hans**

**München, 1896**

VI. Kapitel

geschaffen, welche aber mit allen ihren Fasern in deutschen Kunsttraditionen wurzelte und höchstens von Brixen her italienische Anregungen aus zweiter Hand erhielt.

Der Aufschwung dieser deutschen Kunst Tirols wurde wesentlich gefördert durch die unermesslichen Reichtümer, welche aus den um die nämliche Zeit neu eröffneten Bergwerken in die Staatskassen, in den fürstlichen Schatz, in die Kassen der Unternehmer flossen und schließlich der Blüte und dem Wohlstande des ganzen Landes zu gute kamen.<sup>1)</sup> Auch unter den Unternehmern und Bergknappen fanden sich zahlreiche von außen eingewanderte Deutsche, durch welche der Verkehr mit Deutschland noch mehr angeregt wurde. Zudem ist noch zu beachten, daß große Teile Südwestdeutschlands damals noch zu Österreich gehörten, und also auch hiedurch eine Einwanderung unternehmungslustiger oder arbeitsamer Elemente von dort nach dem Gewinn versprechendem Lande Sigismunds des „Münzreichen“ erleichtert wurde. Ganz besonders scheinen schon jetzt aus Schwaben zahlreiche Maler (doch wie wir sahen, auch Bildhauer und Plattner) nach Tirol gekommen zu sein, während München besonders Baumeister, Landshut Goldschmiede lieferte. ..

Daß diese Herrschaft der deutschen Kunst in Deutschtirol und das Zuströmen zahlloser deutscher Künstler von außen in das Land unter Kaiser Maximilian I., der ja die hervorragendsten Künstler des Reiches beschäftigte, noch einen bedeutend höheren Grad erreichte, als unter Erzherzog Sigismund, und Innsbruck als eine Pflegestätte deutscher Kunst damals eine wirkliche Glanzperiode erlebte, ist zu bekannt, um darauf hier eingehen zu müssen.

## VI.

Einer der frühesten deutschen Künstler, welche die sigismundische Aera der deutschen Einflüsse in Tirol einleiten, ist jener Hans Mültcher von Reichenhofen, welcher, im Jahre 1427 als Bürger in Ulm aufgenommen, dort seinen ständigen Wohnsitz hatte und in den Jahren 1456 bis 1458 einen Flügelaltar für die Pfarrkirche von Sterzing herstellte, von welchem noch vier Tafeln im Rathaus von Sterzing aufbewahrt werden.

<sup>1)</sup> Vergl. Sperges „Tirolische Bergwerksgeichte“, Wien 1765, p. 72

Ob Mültscher selbst, von welchem in Ulm nur plastische Arbeiten erwähnt werden,<sup>1)</sup> die Gemälde auch ausführte oder nur der Bildhauer und Unternehmer der ganzen Arbeit war, läßt sich um so weniger feststellen, als noch ein von Hans Mültscher beschäftigter Maler in den Urkunden erwähnt wird; sicher ist jedenfalls, daß ebenso wie der Altar selbst, so auch die Tafelbilder dafür in Ulm selbst ausgeführt wurden, indem nach den darauf bezüglichen Urkunden wiederholt Geldbeträge an Ulmer Kaufleute in Sterzing für die „Tafeln“ ausgezahlt wurden, um von ihnen nach Ulm gebracht zu werden.<sup>2)</sup>

Diese Bildtafeln zeigen auf den Vorderseiten (wie sie jetzt hängen) die Verkündigung, Geburt Christi, die hl. drei Könige und den Tod Marias, während auf den Rückseiten von roherer Gefellenhand Christus auf dem Ölberg, die Geißelung Christi, Dornenkrönung und Kreuztragung dargestellt sind.

Im Stil wie in der Komposition zeigen die Gemälde der Vorderseite zwar bereits die beginnende Einwirkung der flandrischen Malerei (besonders des Roger v. d. Weyden), aber nicht in der herben, harten Weise, wie sie uns bei Fritz Herlen entgegentritt, sondern in Verbindung mit einem Adel der Bewegungen, einer Großzügigkeit der Linien des Faltenwurfs und einer ernsten Schönheit der Köpfe, wie wir sie ähnlich bei Hans Schülein, auf dem Tiefenbronner Altar von 1469, wahrnehmen. Freilich sind die Sterzinger Tafeln um zehn Jahre älter.

In der Komposition speziell zeigen dagegen die Verkündigung und die Geburt Christi in Sterzing eine so große Verwandtschaft, zum Teil Identität der Motive mit entsprechenden Darstellungen des Herlen in Nördlingen, daß eine Berührung zwischen dem Maler der Sterzinger Bilder und Herlen, der sich wahrscheinlich in den Jahren 1449 und 1454 in Ulm aufhielt,<sup>3)</sup> nicht unwahrscheinlich ist. Doch kann diese Verwandtschaft auch aus der gemeinsamen flandrischen Quelle herrühren.

<sup>1)</sup> Fischnaler, Das Sterzinger Altarwerk u. s. Schöpfer. (Zerb. Zeitschrift Bd. 36, p. 556.)

<sup>2)</sup> R. Fischnaler, l. cit.

<sup>3)</sup> Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei, II, p. 112.

Auffallender ist die Übereinstimmung des Christus auf der Kreuztragung in Sterzing (von Gesellenhand, aber wohl nach dem Entwurf des Meisters ausgeführt) mit jenem auf dem Tiefenbrouner Altar des Hans Schülein. Auf beiden Bildern ist er in derselben Haltung, gebückt, den Kopf umwendend, dargestellt. Auch sonst finden sich noch Analogien zwischen beiden Darstellungen.<sup>1)</sup>

Diese Andeutungen mögen genügen, um diesen Gemälden beiläufig ihre Stelle in der älteren Ulmer Schule anzuweisen.

Wenn Janitschek<sup>2)</sup> in der „Reinheit der Zeichnung“, der „Einfachheit“ und dem „Abel des Faltenwurfes“ auch „Fühlung mit den Ausläufern Giotto's“ vermutet, so mag diese Ansicht insofern einige Berechtigung haben, als Mültscher (oder sein Maler) bei Entgegennahme seines Auftrages oder schon früher sich vielleicht zeitweise in Tirol aufhielt und dort Gemälde in jenem italienisch beeinflussten Stil vom Anfang des 15. Jahrhunderts sah und einige Anregungen davon empfing, wie denn auch der grüßend an sein Barett greifende König — wie wir oben sahen — ein italienisch-tirolisches Motiv sein dürfte.

Den Tafelbildern vom Flügelaltar des Hans Mültscher, welche hier als urkundlich beglaubigte Beispiele eines direkten Importes deutscher und zwar speziell schwäbischer

<sup>1)</sup> Nicht soll übergangen werden, daß auf dem Bilde des Todes der Maria in Sterzing, in der ausgestreckt quer durchs Bild liegenden, die Hände kreuzenden Maria, in dem vor ihr gebückt sitzenden und lesenden Apostel, sowie in dem am Fußende ihres Bettes knieenden, dem Beschauer den Rücken und die Sohlen zeigenden Apostel, der ebenfalls liest, eine unverkennbare Analogie mit den entsprechenden Figuren auf dem Tode der Maria der Lyversbergischen Passion in Nürnberg (Klassischer Bilderschatz Nr. 510) hervortritt. Auch hierin dürfte eine gemeinsame, niederländische Quelle zu vermuten sein. (Vgl. Fig. 22 auf S. 499.)

Derselbe, den Rücken zeigende Apostel, kommt später auch auf dem Stich Schongauers (B. 33) wieder zum Vorschein, so wesentlich dieser im übrigen auch von den vorgenannten Kompositionen abweicht. Wie der Schongauer'sche Stich dann seinerseits (obwohl selbst nicht durchaus Original in den Motiven) vorbildlicher Typus für zahlreiche andere Schöpfungen wurde, werden wir weiter unten sehen.

<sup>2)</sup> Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 304, sieht Mültscher noch als Innsbrucker an, während jetzt erwiesen ist, daß er ein in Ulm ansässiger schwäbischer Künstler war. (Zerd. Zeitschr. 1892.)

Gemälde in Tirol nicht übergangen werden durften, reihen sich noch mehrere Gruppen von Tafelbildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, die entweder nachweislich aus Tirol stammen, oder sich noch in Tirol befinden, und welche ebenfalls unverkennbar den oberdeutschen Charakter oder doch Einfluß an sich tragen.



19. Tafelbild aus Albeins bei Brigen. Jetzt im Klerikalseminar Freising.

Dahin gehören zunächst zwei Tafelbilder in der Freisinger Sammlung, welche die Geburt Christi und den Tod Marias darstellen. (Fig. 19 und 20.) Nach dem älteren Inventar, sowie nach Dr. Meßmers Angabe<sup>1)</sup> bildeten diese Tafeln die Vorderseiten

<sup>1)</sup> Mitteil. der k. k. G. G., XI, p. XLV, Nr. 5, 6, 7, 8; im Inventar tragen sie die Nummern 10—13.

von zwei anderen Tafeln mit Szenen aus dem Martyrium der hl. Afra (?) und gehörten samt diesen zu einem Flügelaltar in Albeins bei Brigen, wo sie Pfarrer Gotthart erstand. Diese ursprüngliche Zusammengehörigkeit findet durch die annähernde Gleichheit der Maße (87—88 cm Breite und 83—84 cm Höhe) sämtlicher vier Tafeln eine gewisse Bestätigung.



20. Tafelbild aus Albeins bei Brigen. Jetzt im Merikalseminar Freising.  
(Gehört zu Fig. 19.)

Wie es häufig (auch bei den Sterzinger-Tafeln) der Fall ist, stehen die zwei Bilder aus der Legende der heiligen Afra, die wahrscheinlich ursprünglich die Außenseite des Altarflügels einnahmen, von dem sie stammen,<sup>1)</sup> an künstlerischem Wert den beiden

<sup>1)</sup> Da auf die Malerei der Außenseiten der Flügel meist weniger Sorgfalt verlegt wurde, als auf die Innenseiten.

Marienbildern (von der Innenseite deſſelben Flügels) bedeutend nach und weichen auch ſtiliſtiſch merklich von ihnen ab. (Fig. 21.) Während die Bilder aus dem Marienleben ausgeſprochen ſchwäbiſchen Charakter zeigen, ſo läßt ſich in den beiden Bildern mit dem Martyrium der hl. Afra der derbe, ja grimaffenhafte Realismus jener oben beſprochenen Brigner Richtung kaum verkennen, wenn auch in dem Kopfe der Heiligen eine gewiſſe vergrößerte Nachahmung des Kopfes der Maria auf dem Bilde der Geburt Chriſti ſichtbar iſt. Wahrscheinlich hat also ein in Brigen einheimischer Geſelle unter der Leitung eines ſchwäbiſchen Meiſters die nebenſächlichen Bilder des Flügelaltars, von dem die noch vorhandenen Reſte ſtammen, auszuführen gehabt, während der Meiſter ſich die Hauptbilder vorbehielt.

Um unſere Anſicht zu begründen, betrachten wir die Marienbilder etwas näher. Schon auf den erſten Blick erkennen wir, daß dieſelben in ausgeſprochener Weiſe den Charakter deutſcher Kunſtwerke unter flandriſchem Einfluß an ſich tragen, an denen von italieniſcher Einwirkung kaum eine Spur zu finden ſein dürfte. Schon Meßmer äußerte ſich in dieſer Beziehung mit Recht: „die Bilder ſcheinen mir flandriſche Anklänge zu haben“. Und zwar weiſen Kompoſition und Stil am eheſten auf die ſchwäbiſche Malerei der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts unter flandriſchem Einfluß hin.

In der Darſtellung des Todes der Maria finden wir Anklänge an die nämliche Darſtellung auf einer der Sterzinger Tafeln (Fig. 22), welche kaum zufällig ſein dürften, und wenn nicht ſchwäbiſches Eigentum, ſo doch flandriſchen Urſprungs ſein dürften. Nicht nur liegt die Madonna auf beiden Gemälden quer durch die Bildfläche mit dem Kopf nach links, in dunkelblauem Kleid mit weißem Kopftuch, die Hände kreuzend, ſondern auch der links vor dem Bette Marias ſitzende und leſende Apoſtel zeigt auf beiden Bildern faſt genau die nämliche Stellung und Bewegung. Auch der Apoſtel zu äußerſt links, der mit beiden Händen das Rauchfaß in die Höhe hebt, iſt auf beiden Darſtellungen faſt gleich im Motiv.

Gehen wir nun zur Betrachtung der Geburt Chriſti in Freifing über, ſo bleibt uns noch weniger ein Zweifel über den

schwäbisch-flandrisierenden Charakter dieser Komposition. Derselben knieenden Madonna mit abwärts gefalteten Händen, demselben Joseph, der eine Kerze hält und mit der anderen Hand sie vor dem Winde schützt, begegnen wir auf einem Bilde Fritz Herlens in Nördlingen (vom Hochaltar der Georgskirche, ausgeführt 1462).<sup>1)</sup>



21. Marter der hl. Afra (?). Tafelbild aus Albeins bei Brigen.  
Jetzt im Klerikalseminar Freising.

Auch das von Strahlen umflossene Kind legt auf dem Freisinger Bild in derselben Weise die rechte Hand auf den Bauch, wie auf

<sup>1)</sup> Photographie von E. Hoefle in Augsburg. (Gemäldesammlung der Stadt Nördlingen Blatt 16.)

dem Bilde des Herlen. Ein zweites Bild des Herlen in Nördlingen zeigt wenigstens den hl. Joseph wieder in derselben Weise.<sup>1)</sup>

Der kerzenhaltende Joseph erscheint auch wieder auf dem Binger Bild des Zeitblom,<sup>2)</sup> während Maria mit den abwärts gefalteten Händen auf dem Sterzinger Bilde, sowie auf dem Heerberger Gemälde des B. Zeitblom erscheint.<sup>3)</sup>

Alle diese Motive, Madonna knieend mit abwärts gefalteten Händen, Joseph mit der Kerze, die Hand vorhaltend, sowie das auf dem Rücken liegende, von Strahlen umflossene Kind, sehen wir bereits fast in derselben Weise, wie auf den Gemälden von Herlen, Zeitblom und auf dem Freisinger Bild, auf dem in Berlin befindlichen Flügelaltar, welchen der burgundische Kanzler Pierre Bladelin für die Kirche der von ihm gegründeten Stadt Middelburg durch Roger van der Weyden um 1450 herstellen ließ.<sup>4)</sup>

Die jedenfalls nicht zufällige Übereinstimmung dieser Motive aus dem Marienleben, auf zahlreichen Gemälden der oberdeutschen, besonders schwäbischen Malerschulen einerseits und auf altniederländischen Bildern andererseits bestätigt nur im Einzelnen die längst bekannte Thatsache eines entscheidenden Einflusses der altflandrischen auf die oberdeutsche Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ähnliches gilt auch für die rheinische Schule, wie wir im Einzelnen in Bezug auf den Tod der Maria sahen. Ebenso stand auch Michael Wohlgemuth bekanntlich in einem ähnlichen abhängigen Verhältnis zu den Niederländern, wie z. B. sein Bild der Geburt Christi in der Hersbrucker Stadtkirche zeigt, auf welchem ebenfalls die vorerwähnten Motive fast genau wiederholt sind.

<sup>1)</sup> Hoefle, Blatt 1.

<sup>2)</sup> Bingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmale in den Hohenzoller'schen Landen. Stuttgart 1896, p. 197, Tafel nach S. 192.

<sup>3)</sup> Waagen, Geschichte der deutschen und niederl. Malerschulen, I. p. 189.

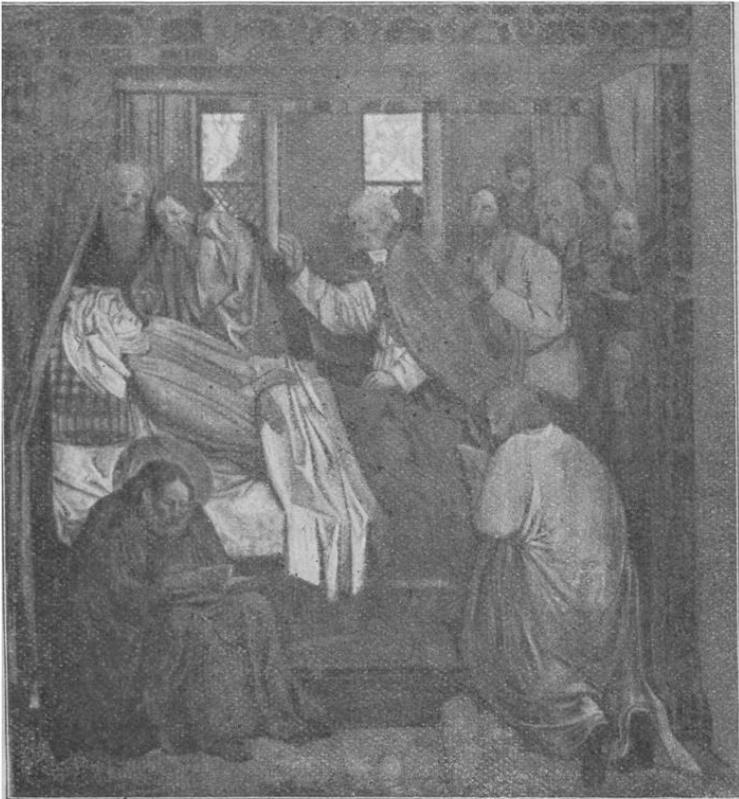
<sup>4)</sup> Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei. Leipzig 1875, S. 255, 256. Photographie der photograph. Gesellschaft Berlin.

Nach Haffe, Kunststudien, Breslau 1892, p. 26 ff., soll der Altar allerdings erst nach Bladelins Tod (1472) von Hans Memling gemalt worden sein.

Selbst zugegeben, Haffes Ansicht, die uns sehr fraglich scheint, wäre richtig, so stammen diese Motive jedenfalls aus früherer flandrischer Zeit.

Besonders häufig scheinen Letztere jedoch von der schwäbischen Schule benützt worden zu sein, welcher wir auch die beiden in Frage stehenden Freisinger Bilder zuweisen.

Hiezu fühlen wir uns nicht am wenigsten auch durch die sonstigen stilistischen Eigenschaften dieser Bilder veranlaßt, welche uns ganz besonders an Zeitbloms Richtung erinnern, und zwar nicht



22. Bildtafel vom Flügelaltar des Hans Müllscher. 1456—58.  
Im Sterzinger Rathaus.

bloß durch die harmonische kräftige Färbung der besonders ein schönes tiefes Blau und Rot mit schimmernden Reflexen zeigenden Gewänder, sondern auch durch den maßvollen, großartigen, nicht übermäßig knittrigen Wurf derselben, welcher die feierlich bewegten

Gestalten umhüllt. Auch das klare, feingetönte Incarnat, sowie der ausdrucksvolle Ernst der Köpfe gemahnen uns an Zeitblom.

Wenn auch der Kopf Marias auf der Geburt Christi in Freising etwas weicher und rundlicher erscheint, als wir es bei Zeitblom gewohnt sind, so nähert sich der Typus der sterbenden Maria mit der langen Nase, dem etwas zugespitzten Kinn und dem ernsten Ausdruck schon bedeutend Zeitbloms Frauenköpfen. Besonders aber werden wir in den ausgeprägten, vorzüglich charakterisierten Köpfen der Apostel auf dem Tode Marias in Freising an Zeitblomische Typen erinnert. Der greise nachsinnende Apostel im Vordergrund, rechts von dem lesenden, mit der langen, gebogenen und gesenkten Nase, der scharfen Wangenfalte, dem breiten, zusammengepreßten Munde, mit abwärts gezogenen Winkeln erinnert an Zeitblomische Typen, wie sie z. B. der König auf einem Valentinusbild in Augsburg, der Hl. Nikodemus auf der Beweinung Christi im germanischen Museum, sowie der knieende König auf dem Bilde der Hl. drei Könige in Bingen zeigt.<sup>1)</sup> Auch die Mehrzahl der übrigen Apostel auf dem Freisinger Bilde zeigen die zeitblomischen Nasen.

Wenn nun auch die Verwandtschaft dieser Bilder mit denen Zeitbloms nicht so schlagend ist, um sie ihm selbst zuzuschreiben so glauben wir doch nicht irre zu gehen, wenn wir sie als die Werke eines Malers aus der Ulmer Schule bezeichnen, welcher, auf den Traditionen derselben fortbauend, wesentlich von Zeitblom bestimmt war. Er dürfte somit als einer von den vielen schwäbischen Malern betrachtet werden, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Tirol thätig und ansässig waren und noch im 16. Jahrhundert zahlreiche Landsleute als Nachfolger in Tirol hatten.

## VII.

Die Untersuchungen, zu welchen Verfasser durch die beiden vorerwähnten, aus Albeins stammenden, jedoch allem Anschein nach von einem schwäbischen oder doch schwäbisch geschulten Maler hergestellten Gemälde veranlaßt wurde, gaben ihm den Anlaß, noch eine dritte Gruppe noch jetzt in Tirol befindlicher Gemälde als

<sup>1)</sup> Bingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmale in den Hohenzoller'schen Landen. Tafel bei Seite 200. (Stuttgart 1896.)