

Von den wertvollen Kunstsammlungen der Burg ist, mit Ausnahme der künstlerisch hochwertigen Waffensammlung der Rüstkammer, alles wieder aus der zeitweiligen Verlagerung an Ort und Stelle gebracht worden. Auch die Luther-Galerie in den Reformationszimmern ist wieder aus der Verlagerung zur Burg zurückgekehrt und schmückt neben der Lutherstube als gemalte Luther-Biographie die oberen Räume der Vogtei.

Neu eingerichtet wurden in der letzten Zeit ein Schwind-Kabinett mit originalen Entwürfen des Meisters zur Elisabeth-Galerie, ein Paul-Thumann-Zimmer mit Entwürfen zu seinen Luther-Gemälden, ferner das Archiv der Burg, das aus dem Dachstuhl des Ritterhauses aus Sicherheitsgründen in die frühere Hofküche im Landgrafenhaus verlagert wurde.

Der heutige Besucher der Wartburg wird sie im Großen und Ganzen in ihrem früheren Zustand vorfinden. Zwar reicht der Besuch zahlenmäßig noch nicht an die Frequenz der Friedensjahre heran, aber im letzten Jahre wurden doch etwa 150 000 Besucher gezählt.

Hermann Nebe

„GOTIK IN TIROL“

AUSSTELLUNG IM INNSBRUCKER FERDINANDEUM (Juni—September 1950)

(Mit 4 Abbildungen)

Die Bedeutung der Innsbrucker Ausstellung und die Tatsache, daß ihr Besuch nur wenigen deutschen Fachgenossen möglich war, haben uns zur Aufnahme des nachfolgenden Aufsatzes bewogen, dessen Umfang das sonst für die Ausstellungsberichte der „Kunstchronik“ übliche Maß überschreitet.

Die Redaktion

Das von V. Oberhammer geleitete Unternehmen bot einen ausgezeichneten Überblick über die Tiroler Bildschnitzerei und Tafelmalerei des späten Mittelalters. Dank der reichen Beschickung aus Nord- und Südtirol, aus Österreich, Deutschland, der Schweiz und Frankreich ging es weit über die auf das in Südtirol noch vorhandene Material beschränkte Ausstellung hinaus, die N. Rasmø 1948—49 veranstaltet hatte (vgl. Rasmø, *Mittelalterliche Kunst Südtirols*, Bozen 1949).

Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert stehen die erhaltenen Werke (die Madonna Nr. 9 gehört doch wohl einem westlicheren Kunstkreis an) noch verhältnismäßig isoliert und schließen sich nur ausnahmsweise zu Gruppen zusammen. Dies gilt noch für ein Hauptwerk der deutschen Tafelmalerei vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, dessen Bedeutung erst durch die kürzlich vorgenommene sorgfältige Entfernung der Übermalungen sichtbar geworden ist, die Tafel aus Schloß Tirol (Nr. 15; Abb. 2). Oberhammer mußte sich für seine auffallende frühe Datierung (zwischen 1370 und 1372) allein auf die historische Kombination verlassen, wobei es ihm auch gelang, wahrscheinlich zu machen, daß ein Ereignis des Jahres 1370 dem Auftrag zugrunde lag.

Bald nach 1400 setzt südlich des Brenners, in Bozen, in der Bischofsstadt Brixen und

im kleinen Bruneck, eine reiche Kunstübung von ausgesprochenem Eigengepräge ein, die schließlich einen überragenden Künstler, Michael Pacher, hervorbringt. In welcher Weise die Pachersche Kunst aus der Südtiroler Tradition herauswächst, ist eine noch nicht völlig geklärte Frage. Das reiche Nebeneinander der Kunstwerke auf der Ausstellung führte jedenfalls Datierungen ad absurdum, die sich in der Pacherliteratur bis in die jüngste Zeit eingemischt haben. Eine von ihnen ist schon im Katalog (Nr. 125) mit Recht nicht wieder aufgenommen worden, von einer zweiten wird später die Rede sein. Diese Datierungen beruhen fast ausnahmslos auf Identifizierungen erhaltener Objekte mit in alten Nachrichten erwähnten. Die Erwähnungen sind aber stets so summarisch, daß eine sichere Beziehung auf ein noch existentes Werk oder gar auf den einzig existenten Teil eines solchen nur in den seltensten Fällen möglich ist. Wahrscheinlichkeitsschlüssen ist aber der Boden entzogen, wenn sie auf die entwicklungs-geschichtliche Stellung des zu identifizierenden Objektes keine Rücksicht nehmen. In der Südtiroler Kunst führte ungefähr von 1420 bis etwa 1470 die Plastik. Gleich zu Beginn des halben Säkulums künstlerischer Tätigkeit, das dem Schaffen Michael Pachers vorausgeht, treffen wir auf ein Kunstwerk von hohem Rang (Nr. 35). Sein Schöpfer wurde von N. Rasmus mit jenem Hans von Judenburg identifiziert, der 1421 mit der Ausführung der Tafel des Hochaltars der Bozener Pfarrkirche betraut worden ist. Der Schnitzer gehört in deutschen Landen zu den feinsten Künstlern des weichen Stils. Dem Anschein nach aus der Tiroler Tradition herausgewachsen — eine sichtliche Vorstufe seines Johannes d. T. (Nr. 35b) ist die Apostelfigur Nr. 39 —, zeigt er in den bisher bekannten Schreinfliguren bzw. Flügel- und Taufdeckelreliefs (Nr. 36) keinen direkten Zusammenhang mit steirischer oder Wiener Kunstübung, wie man aus dem Namen folgern könnte. Für die Beurteilung der Schnitzaltarwerke Pachers ist es wichtig zu wissen, daß in Bozen bereits 1421 eine Tafel in Auftrag gegeben wird, die im Schrein mit vollplastischen Figuren eine Handlung wiedergibt und die auf den geschnitzten Flügeln in hohem Relief Marienlebensszenen in räumlichem Zusammenhang zeigt. Der Schrein der Bozener Tafel ist bekanntlich Michael Pacher in seinem Grieser Vertrag als Vorbild genannt worden, wobei natürlich an ikonographische, nicht an stilistische Anlehnung zu denken ist. Es wird also wahrscheinlich, daß die Trinität nicht wie beim Kreuzaltarwerk von St. Korbinian (Nr. 41) durch drei Figuren, sondern wie in Gries durch zwei Figuren und die Taube dargestellt war. Engel und architektonische Teile mögen das Vorhandene vervollständigt haben. Eine weitere Frage ist die kompositionelle Verbindung der erhaltenen drei Figuren. In Innsbruck hat man erkannt, daß die bisherige Aufstellung jedenfalls insoweit falsch war, als Maria auf tieferer Basis knien muß, um von ihrem Sohne die Krone empfangen zu können. Aber auch das räumliche Verhältnis der Figur Gottvaters zu der Christi ist noch zu diskutieren. Soweit ich sehe, werden die erste und zweite Person der heiligen Dreifaltigkeit stets in gleicher Höhe thronend dargestellt. Die Tatsache, daß beide Figuren der Gruppe auf gleich hoher Bank sitzen, spricht jedenfalls dafür, daß dies auch hier der Fall war.

Der Schnitzstil des Hans von Judenburg wurde in Südtirol von seiner Schule fort-

gesetzt. Wir sehen dies einerseits an den Schreinfiguren von St. Sigmund und andererseits an den Marienlebenreliefs in der Ursulinerinnenkirche in Bruneck. Auch in der Ausstellung konnte das Nachwirken seiner Plastik in einzelnen Figuren, die teilweise noch dem späten weichen Stil (Nr. 40, 52), teilweise aber der schweren und klobigen Kunst der Sechzigerjahre angehören (Nr. 64, 84), festgestellt werden. Bei den zwei letztgenannten Werken ist es immerhin auffallend, daß sie keinen Einfluß der Schnitzkunst Hans Multschers, dessen Sterzinger Tafel bei ihrer Entstehung bereits aufgestellt war, zeigen.

Leider kennen wir keine führende Persönlichkeit der gleichzeitigen Südtiroler Tafelmalerie. Ihre genaue Erforschung ist deshalb nötig, weil Michael Pachers künstlerische Tätigkeit allem Anschein nach von der Malerei ihren Ausgang genommen hat. Die auf seine Jugendwerke zuführende Entwicklung trat auf der Ausstellung schon deshalb klarer als bisher zutage, weil der seit Semper meist vernachlässigte Freisinger Bestand herangezogen worden ist. Das früheste ausgestellte Werk der Südtiroler Tafelmalerie von 1420 bis 1470 waren zwei Flügelbilder (Nr. 31), die in Gesichtstypen und Faltengebung an das um 1410 entstandene Jauffenberg-Epithaph anknüpfen. Namentlich an das Bild mit der Anbetung der Könige schließen dann die frühen Flügelbilder des Meisters von St. Sigmund (in Köln und Basel; Nr. 43) und das in seiner Werkstatt entstandene Kreuzaltarwerk (Nr. 41) an. In den Bildern der Tafel von St. Sigmund selbst offenbart sich dann zum erstenmal in der Südtiroler Tafelmalerie der neue Raumwille, dessen Andeutung wir schon in den geschnitzten Reliefs (Nr. 35c) des „Hans von Judenburg“, der uns zwar als Maler überliefert, dessen malerische Tätigkeit uns aber noch verborgen ist, erkennen können. Da es nicht sehr wahrscheinlich ist, daß eine neue Raumdarstellung sich in geschnitzten Werken früher als in gemalten offenbart, muß hier mit einer Lücke im erhaltenen Material gerechnet werden. Noch in der Endphase des weichen Stils sind ferner die um die Jahrhundertwende anzusetzenden Tafelbilder der Brixner Schule, vor allem die in Wien (Nr. 75) und Kaschau (abgebildet: Jb. Kaiserh. XXXII, 1915, S. 256 ff.) aufbewahrten Flügel einer Marien tafel verhaftet. Sie zeigen aber bereits ein Eindringen realistischer Züge. Ihr Maler wurde bisher gewöhnlich mit Jacob Sunter in Zusammenhang gebracht. Dieser uns urkundlich nicht überlieferte Name ist auf einem Fresko gleichen Stils des Brixner Kreuzgangs zu lesen. In letzter Zeit schrieb N. Rasmus die Malereien dieses Stiles Lienhart von Brixen zu, der von 1460 bis 1474 urkundlich erwähnt ist und Hofmaler der Bischöfe war. Von den zwei geschnitzten Figuren einer Marienkrönung in Säben (sie gehören einem andern ikonographischen Typus an als die Gruppe des „Hans von Judenburg“), die „ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden dürfen“ (N. Rasmus), läßt sich in der Tat eine Brücke zu den Brixner Fresken und vor allem zu den Flügelbildern von Wien und Kaschau schlagen. Sowohl Gesichtstypen und Faltengebung als auch Einzelheiten wie die Behandlung der Locken sind nahe verwandt. Die Malereien zeigen wie die Bilder in St. Sigmund weder italienischen noch westlichen Einfluß.

Ein Eindringen westlicher Stilelemente ist zuerst um 1460 festzustellen. Da die Bilder

dieser Gruppe durch feste Verbindungsglieder einerseits mit den vorangehenden und andererseits mit den nachfolgenden südtirolischen Tafelbildern verknüpft und Parallelen mit der Südtiroler Plastik erkennbar sind, erscheint ihr Ursprung nicht bezweifelbar. Die Kenntnis franco-flandrischer Kunst läßt sich zuerst in zwei in Freising aufbewahrten Flügeln einer kleinen Stephanustafel (Nr. 82) feststellen, die aus der Brixner Gegend stammen. Obwohl die vier Bilder nicht vor 1460 entstanden sein können — die Figur des Stephanus findet eine genaue Stilparallele in den zwei geschnitzten heiligen Diakonen (Nr. 84) — wirkt hier noch der franco-flandrische Stil von 1410 — man sehe etwa die Miniaturen der „Merveilles du monde“ (Paris, B. N. Ms. fr. 1810) — in einzelnen orientalisch gekleideten Figuren nach. Auch in der Farbigeit ist ein Nachleben der Kunsttendenzen des ersten Jahrhundertdrittels zu beobachten. Der landschaftliche Hintergrund enthält aber bereits das Straßenmotiv eines der Sterzinger Flügelbilder. Eine schärfere und präzisere Durchbildung findet sich in zwei stilistisch eng verwandten Flügeln mit vier Marienlebenbildern im Ferdinandeum (Nr. 83), die den realistischen Stil noch ausgeprägter zeigen und erzählende Landschaften aufweisen, die aus der Vogelperspektive gesehen, aber noch rein additiv aus spielzeugartig gestalteten Einzelheiten zusammengesetzt sind. Ein anderes Werk dieser Stilstufe mit ähnlichen kräftigeren Weißhöhungen, die Geburt Mariae des Ferdinandeums (Nr. 67), zeigt hingegen keinen Zusammenhang mehr mit dem Ende des weichen Stils. Der Realismus strebt hier in Einzelheiten bereits stoffliche Wirkung an. Gewisse stillebenartige Motive sind übrigens schon in dem Bilde gleichen Gegenstandes vom sogenannten „Lienhart von Brixen“ (Kaschau) enthalten. Das Innsbrucker Bild war von Pächter dem Uttenheimer Meister zugeschrieben worden. Es zeigt ganz ähnliche Typen und Falten (z. B. der Kopftücher) wie die Bilder der Augustinuslegende (Nr. 109) und andere seiner Werke. Die Verwandtschaft ist noch stärker bei der abgesägten Vorderseite des Flügelbildes mit der ganz flächenhaft gestalteten Darbringung im Tempel (wo jetzt?), die in einer guten Photographie von Höfle studiert werden kann. Ob das Bild von der *Hand* des Uttenheimer Meisters stammt, wird sich endgültig erst nach sorgfältiger und vorsichtiger Reinigung der stark verschmutzten Bilder Nr. 109 und 110 erweisen. Die enge Stilverwandtschaft mit Nr. 109 und 110 und der stilistische Zusammenhang des Werkes einerseits mit „Lienhart von Brixen“ und andererseits mit Nr. 82 und 83 scheinen mir jedenfalls zu evident zu sein, um es mit Oberhammer dem Nordtiroler Kunstkreis zuzuweisen. Die Geburt Mariä (Nr. 67) ist das erste Gemälde mit einem Raumbild, das nicht dem südtirolischen, letzten Endes noch recentesten Raumempfinden entspricht, sondern in vom Meister E. S. gestochenen Kompositionen sein Vorbild hat. Für den in den Sechzigerjahren sich vollziehenden Stilwandel ebenso bezeichnend sind zwei Marienlebenbilder aus Freising, die kompositionell ganz aus der Multscher-Werkstatt herausgewachsen sind. Der Tod Mariae ist nicht von dem in Sterzing, sondern von dem in Karlsruhe abzuleiten; die Rückseiten zeigen in den Landschaften wieder das Straßenmotiv der Sterzinger Flügel und in den Schergenfiguren deren starke Bewegungen. Die tiefe, leuchtende und stoffliche Farbgebung geht aber über die schwäbische Stilstufe hinaus und zeigt zum erstenmale

in Südtirol jene reiche, bunte und strahlende Palette, die wir von Michael Pachers Frühwerken kennen.

Zu den Werken im gleichen Stil wie die aufgezählten Bilder aus Freising und Innsbruck, dem Stil des dritten Jahrhundertviertels, gehören aber auch zwei Schöpfungen des in der Ausstellung glänzend vertretenen Meisters von Uttenheim, den vor 50 Jahren R. Stiašny mit dem urkundlich erwähnten Hans Pacher zu identifizieren versuchte, eine bisher unfruchtbar gebliebene Hypothese. Diese Werke sind einerseits die acht Flügelbilder einer Augustinustafel (Nr. 109) — das Fragment in München (Nr. 108) ist formal und koloristisch vorgeschrittener — und ein doppelseitiges Flügelbild eines sehr großen Marien- oder Annenaltarwerkes (Nr. 110). Die häufige Datierung des letztgenannten Flügelbildes in die Achtzigerjahre ist einer jener Fälle, in denen die Beziehung eines Werkes auf ein überliefertes Datum lediglich Verwirrung angestiftet hat. Wir wissen nicht mehr, als daß ein Annenaltar (der Altartisch, nicht das Altarwerk) der Kirche des Klosters Neustift 1453 geweiht wurde. Das gibt nicht mehr als einen terminus post für die Tafel. 1485 erfolgte infolge des inzwischen ausgeführten Chorumbaues die Neuweihe des Hochaltars. Keine Nachricht ist übermittelt, daß eine neue Tafel bestellt wurde. Es ist sehr wohl möglich, daß das nach 1453 entstandene Altarwerk, und zwar gleichgültig ob der Neustifter Flügel ihm angehört hat oder nicht, einfach wieder aufgestellt worden ist.

Der Stil des doppelseitigen Flügelbildes in Neustift (und der der eng verwandten Augustinusbilder) ist offensichtlich älter als der der Tafel von St. Wolfgang und zeigt keine Abhängigkeit von der Kunst Michael Pachers. Er leitet sich deutlich von der Brixner Tradition ab und ist in den genannten Bildern in Kaschau (vgl. Jb. Kaiserh. XXXII, 1915, 256 ff.) vorbereitet. Hier findet nicht nur das große Sippenbild aus Neustift eine unmittelbare (und zwar ikonographische *und* kompositionelle) Vorstufe, sondern auch das Treppenmotiv eines der Augustinusbilder. Auch das unvermittelte Nebeneinander zweier kompositionell übergreifender Szenen, das wir zweimal auf den Augustinusflügeln antreffen, findet sich bereits auf der Rückseite des Wiener Flügelbildes (Nr. 75). Die in Nr. 110 vereinzelt sichtbaren Licht- und Schatteneffekte sind in der Tiroler Kunst nicht zum erstenmal von Pacher angewandt worden, sondern finden sich schon in Nr. 83 und noch mehr in Nr. 67. Parallelen zur Typen- und Faltenbildung der Bilder lassen sich in der Südtiroler Plastik von 1470 feststellen. Es scheint mir außer Frage zu sein, daß Nr. 109 und 110 kurz nach den Kaschauer Bildern und gleichzeitig mit Nr. 67 entstanden sind.

Die Umstände brachten es mit sich, daß Michael Pacher auf der Ausstellung fast nur als Maler studiert werden konnte. Das einzige Schnitzwerk, das von ihm zu sehen war, die Madonna aus St. Lorenzen, ist durch die häßliche neue Fassung stark um ihre Wirkung gebracht. Wenn wir uns vorstellen wollen, wie originale (in allen Teilen erhaltene) Fassungen Pachers ausgesehen haben, müssen wir als Stimmgabel Werke anderer Künstler benützen, deren Oberfläche überall intakt ist. Wir erkennen dann, daß von „Hans von Judenburg“ (Nr. 35) bis „Hans Klocker“ (Nr. 145, 148, 149) die Prinzipien sich so wenig verändert haben, daß wir annehmen dürfen, auch Meister

Michael habe sie übernommen. Leider fehlt es hier an Raum, die Entwicklung des Künstlers aufzuzeigen.

Auf der Ausstellung wurde vor allem Michaels ausführende Hand klar erkennbar. So sind die vier Laurentiusbilder (Nr. 86b) nach Pachers Entwurf ganz von einem bestimmten Gehilfen gemalt. Nur Gesellenhänden ist ferner die Ausführung der beiden Thomas Becketzenen (Nr. 88), der Rückseiten der eigenhändigen, von Donatellos Paduaner Altarwerk inspirierten Evangelistensymbolbilder, zuzuschreiben. Bei den Wolfgangsbildern aus München (Nr. 92) schließlich ist wenigstens die Mitarbeit von Gehilfen zu beobachten. Alle übrigen Kompositionen Michael Pachers, die auf der Ausstellung zu sehen waren, stammen von seiner Hand. Darunter befindet sich eine bisher als Arbeit des Künstlers noch nicht erkannte Schöpfung (Nr. 90) und ein neu-aufgetauchtes Werk (Nr. 97), dessen Rückseite, die interessante Umstilisierung von Nr. 96 mit Hinzufügung einer Landschaft, die genaue Unterbringung im Entwicklungsgang des Meisters gestattet. Oberhammers Zweifel an Pachers Autorschaft der Katherinenvermählung aus St. Peter (Nr. 95a) sind voll berechtigt. Das im Stilempfinden den früheren Werken des „Meisters der Habsburger“ (z. B. Nr. 207) verwandte, sicher erst in den Neunzigerjahren entstandene Werk — eine kompositionelle Parallele ist das steirische Rottaler-Epitaph von 1505 im Johanneum — knüpft aber nicht an Michaels Spätwerke, sondern an seinen Stil um 1480 (Nr. 88, 91) an und deutet ihn, einen Bildgedanken des Meisters E. S. frei variierend, ins Flächenhaft-Lineare um. Leider ist dieser ausgezeichnete Gefolgsmann bisher sonst nicht erkennbar. Eine ähnliche Isolierung können wir bei drei Werken der Plastik beobachten. Die schöne Schnitzfigur eines heiligen Diakons (wahrscheinlich Laurentius; Nr. 143) im Ferdinandeum steht Pacher gleichfalls nahe, gibt aber von einem verschiedenen (und zwar einem ruhigeren) künstlerischen Temperament Zeugnis. Die geschnittene Maria der Waldauf-Tafel (Nr. 130a), bei der leider einzig die Fassung des Gesichtes dem Eindruck von Originalfassungen nahekommt, ist bei aller Anlehnung an Pachers Stil doch für eine Schreinfigur zu reliefartig in der Fläche entwickelt, um auf seinen Entwurf zurückzugehen. Sind die abgelaugten Leuchterengel aus der Weiherburg übrigens wirklich dazu gehörig? Ebenso vereinzelt steht schließlich die sehr reizvolle, in der Feinheit der Durchführung an Multschers Spätwerke erinnernde Johannesschüssel aus Tratzberg (Nr. 185). Sie erscheint ebenso schwer lokalisierbar wie genau datierbar. Von den als Persönlichkeit erfassbaren Trabanten Michael Pachers ist der Meister von Uttenheim, der erst als gereifter Meister unter seinen Einfluß geraten ist, der selbständigste und eigenartigste. Zwischen seinen Frühwerken, die höchstens als unabhängige Parallelen zu Michaels Frühwerken aufgefaßt werden können, und seinen reifen Schöpfungen vermittelt ein kleines, für häusliche Andacht bestimmtes Bildchen (Nr. 104), dessen Figuren vom Stil des Meisters E. S. beeinflusst sind, dem bereits die als gemeißelt gedachten Portalfiguren von Nr. 110 sich nähern und der auch in der Pustertaler Plastik (Nr. 139, 156) nachwirkt. Die Stephanusbilder in Moulins (Nr. 101), die in einzelnen Figuren noch Reminiszenzen an die orientalischen Kostüme von Nr. 82 aufweisen, sind bereits den Kompositionsgesetzen der Flügelbilder in

St. Wolfgang unterworfen. Auch die Uttenheimer Tafel (Nr. 102), das Fragment in München (Nr. 108), das nur links noch den Originalrand zeigt, die Flügelbilder einer mittelgroßen (Nr. 105—107) und einer kleinen Tafel (Nr. 110) zeigen mehr oder weniger stark Pacherschens Einfluß. In Farbgeschmack und Feinheit der Ausführung ist es der Meister von Uttenheim, der dem Schulhaupt am nächsten kommt.

Friedrich Pacher, der von Anfang an im Banne der reifen Kunst seines Verwandten oder Namensvettern steht, ist hingegen auch in den eigenhändigen Werken derb in der Ausführung, aber von ungewöhnlicher Erfindungsgabe. Er betätigt seine reiche Phantasie gerne im Betonen des Leidenschaftlichen, im Anbringen von wilden und krassen Zügen. Sein Bestes erreicht er in den großen, anscheinend von ihm selbst entworfenen, stark bewegten Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus (Nr. 116). In andern Werken sind Gesellenhände feststellbar, aber außer in der späten Barbara-Tafel (Nr. 118), die möglicherweise ganz die Arbeit eines Gefolgsmannes ist, ist überall ein und derselbe Entwerfer zu erkennen. Die Abspaltung eines „Meisters von St. Corbinian“ dürfte nach der Ausstellung aus der Kunstgeschichte verschwinden.

In der Kunst Friedrich Pachersch hat die des Marx Reichlich ihren Ursprung. Ähnlich wie etwa Strigel oder der ältere Holbein ist er ein Künstler, der zwischen zwei Zeitaltern steht und die Kunsttendenzen des fünfzehnten Jahrhunderts nie völlig aufgibt. Seine Werke zeigen häufig einen Überreichtum reizvoller Einzelheiten. Er gibt sein Bestes, wo er einfach und beschaulich schildert, wie in den Flügelbildern von 1502 (Nr. 134a; die Reliefs der Flügelinnenseiten sind zu derb und schwerfällig, um auf Reichlichs Entwurf zurückzugehen), die nicht nur zeitlich und thematisch, sondern auch in ihrer epischen Erzählungsart eine nahe Parallele zu Dürers Holzschnitten des Marienlebens bilden. Aus Reichlichs Werk zu streichen sind, wie bereits der Katalog andeutet, Nr. 127, 137 und 138. Auch die dort geäußerten Zweifel an Reichlichs Urheberschaft der Flügelbilder von Nr. 95 erscheinen bei der lahmen Erfindung und der konventionellen Ausführung verständlich. Man muß diese Figuren nur mit den lebendigen Gestalten von Nr. 130, 133 und 136 vergleichen, um des Qualitätsunterschiedes gewahr zu werden. Als plastische Parallele zu Reichlichs Figurenstil sind die ritterlichen Stifterfiguren aus Tratzberg (Nr. 188) in ihrer trefflichen Fassung und ihrer persönlichen Wiedergabe der Individualität bemerkenswert. Die entwicklungs-geschichtlich bedeutende Tat Marx Reichlichs ist aber ein malerischer Ausbau des Pacherischen Raumbildes und dessen engere Verbindung mit den Figuren. Der mantegneske Aufbau ist überwunden. Seine Klarheit ist einer reichen Überfülle von Motiven, die im endgotischen Sinne unklar sind und romantische Empfindungen erwecken, gewichen. In reifen Werken (Nr. 132) ordnen sich die Figuren ganz dem wirren Raumbild unter, ja nehmen sichtlich erst den zweiten Platz im Bildaufbau ein. Marx Reichlich wird durch diese Schöpfungen zum wichtigsten Bindeglied zwischen der Kunst Pachersch und der der Donauschule, wobei die Frage offen bleibt, ob die modernsten Lösungen (Nr. 132) nicht bereits von Altdorfers Kunst beeinflusst sind. Auf gleicher Stilstufe mit den frühen Werken Cranachs, Altdorfers und Hubers steht ein wahrscheinlich im Pustertal tätiger Gefolgsmann Pachersch, der abwechselnd „Meister

von Niederolang" (Benesch), „Meister von Mitterolang" (Oberhammer) und „Meister der Marienlebenbildchen" (Wiener Katalog von 1938) genannt wird. Auf der Ausstellung nur durch ein eigenhändiges Werk vertreten (Nr. 180), gibt er sein Bestes im kleinen Format. Die vier Bildchen der Verkündigung und des Todes Mariae (St. Florian), der Begegnung unter der goldenen Pforte und der Heimsuchung (Dessau) schließt sich ein fünftes im Schweizer Kunsthandel mit der Vermählung Mariens (Abb. 3) an. Ähnlichen Stiltendenzen begegnen wir bei einem etwas derberen Bildchen der Kreuzigung im Grazer Johanneum, das dort Friedrich Pacher zugeschrieben wird und in der Tat aus dessen Stil herauswächst (Abb. 4). Als plastische Parallele zur reifen Donauschule kann der zweiseitig sichtbare, glänzend gefaßte, höchst lebendige Georgschrein aus Ambras (Nr. 214) gelten.

Im ganzen Kunstkreis scheint Michael Pacher der einzige gewesen zu sein, der sowohl als Maler wie als Bildschnitzer tätig war. Der Einfluß seiner Kunst auf die Plastik war kaum geringer als auf die Tafelmalerei und reicht bekanntlich über die Grenzen Tirols hinaus. Die plastischen Trabanten erscheinen selbständiger als die malerischen. Vielleicht am interessantesten ist ein Schnitzer, der auf der Ausstellung mit einer reichen Auswahl von eigenhändigen Arbeiten und Schulwerken zu sehen war. Da die Anbetungsgruppe (Nr. 145 a) aus Saltaus in Passeier stammt, und uns ein Originalvertrag mit dem seit 1482 nachweisbaren Brixner Hans Klocker erhalten ist, worin bei diesem 1486 eine Tafel „in den corpus unseres lieben Herren gepurd" für das benachbarte St. Leonhard bestellt und 1488 und 1490 bezahlt wurde, schlug C. Th. Müller als „hypothetischen Deckbegriff" für den Schnitzer, dessen Werk er zusammenstellte, den Namen Hans Klocker vor. Bei dem stilistisch frühesten (eher vor als nach 1480 entstandenen) der Klocker zugeschriebenen Werke der Ausstellung, der Gruppe aus Ambras (Nr. 150), ist noch ein Nachwirken Multscherscher Kunst sowohl in den Typen wie im Sentiment zu beobachten. In den Achtzigerjahren gerät der Schnitzer unter den Einfluß der früheren Werke Pachers, bleibt aber — hier dem Uttenheimer Meister ähnelnd — in verschiedenen Stilelementen selbständig. So ist die Faltengebung stets im gotischen Sinne stärker gebrochen als bei dem Brunecker Meister und arbeitet daher den Körper viel weniger stark heraus. Klockers Werken sehr nahe steht auch eine sitzende Madonna (Abb. 5; zirka 75 cm hoch) mit gotischer Fassung der nackten Teile und Resten der Vergoldung (die Eisenkrone kaum dazugehörig) im Museo Civico von Turin (1869 erworben). Ein Nachklang des reifen Stils des Meisters E. S. scheint in der Faltengebung unverkennbar zu sein. In der engen Verbindung von Mutter und Kind bildet die Gruppe eine — in vielem eigenwilligere — Stilparallele zu Pachers Maria aus St. Lorenzen (Nr. 86 a). Die plastische Geschlossenheit des Werkes findet in der thronenden Madonna der Sammlung Oertel (Nr. 164), die auf der Stufe von Pachers später Salzburger Madonna steht, ihre Fortsetzung.

Durch besondere Kraft des Ausdrucks fiel die so gut wie vergessene große Ölberggruppe aus Mils (Nr. 190) mit der ungewöhnlich lebendigen Bemalung der nackten Teile (die Gewänder sind überstrichen) besonders auf. Eine eingehende Untersuchung des in Tirol isolierten Werkes steht noch aus. Otto Pächt machte mich auf verschiedene

stilistische Übereinstimmungen mit dem Cruzifix aus Matzen (Nr. 186) aufmerksam, einem nervöseren und feineren, allerdings kleineren Werk, das auffallende Verwandtschaft mit den Figuren aus Mils im Fall der Haare, in dem deutlichen Herausschnitzen der Adern und in der starken inhaltlichen Konzentration aufweist. Ludwig Baldass

TRANSLOZIERUNG VON DECKENFRESKEN MIT STUCKDEKOR

Im Nachstehenden wird über eine Übertragung von Deckenfresken und Stuck berichtet, die in den Jahren 1939—1945 unter der Leitung des Unterzeichneten im Schloß Lobris (Kreis Jauer, Schlesien) durchgeführt wurde. Das zweistöckige Bibliotheksgebäude des Schlosses enthielt im Obergeschoß vier große Säle, deren Decken um 1700 freskiert und mit reichem, freihändig angetragenen Stuck versehen worden waren.

Den Anstoß zur Übertragung gab der Umstand, daß das Dach des Bibliotheksgebäudes erneuerungsbedürftig und daß die Balken an beiden Auflagern abgefaut waren. Diese Balken lagen nur 50 cm voneinander entfernt und waren zum Teil bereits von unten abgesteift. Es war von vornherein klar, daß Fresken und Stuck bei der Erneuerung des Daches nur durch Abnahme gerettet werden konnten. Im Einvernehmen mit dem damaligen Preuß. Staatskonservator Min.-Dirigent Hiecke und Provinzialkonservator Prof. Grundmann wurde in Aussicht genommen, Fresken und Stuck in fünf anderen Räumen des Schlosses wieder anzubringen.

Die Decken des Bibliotheksbaues bestanden aus ganzem Windelboden. Die Arbeit wurde durch starke Eisendrähte erschwert, die mit langen Schmiedenägeln unter jeden Balken genagelt waren. Nach Entfernung des Windelbodens wurden die Deckenfresken in gleichmäßige Quadrate von etwa 60 cm Seitenlänge geteilt und die Schnittlinien mehrfach mit Papier überklebt, um das Ausbröckeln der Kanten beim Sägen des Putzes zu verhindern. Die mit dem Fuchsschwanz herausgesägten Quadrate wurden auf vorher hergerichteten Platten vom Gerüst her abgesteift. Soweit Stuck zu berücksichtigen war, wurde auf der Holzplatte vorher noch eine Lehmschicht angebracht, in die sich der Stuck hineinpreßte. Nunmehr konnte der Putz vorsichtig von oben und seitlich gelockert werden, wobei freilich die erwähnten Drähte und Nägel oft hinderlich waren.

Nach dem Abnehmen wurden im zweiten Arbeitsgang die Einzelteile von der Rückseite gesäubert, lose Teile entfernt, mit Leinwand belegt und mit Gips hintergossen. Hierbei war darauf zu achten, daß alle Einzelstücke dieselbe Stärke erhielten. Dann wurden die Einzelteile zum Trocknen aufgestellt.

Im dritten Arbeitsgang erfolgte das Anbringen der ausgetrockneten Einzelstücke an den Decken des Schlosses, die für die Übertragung ausgesucht worden waren. Die Auftragung wurde mit Schrauben und Gips in engen Fugen vorgenommen.

Die Kosten der recht umfangreichen und schwierigen Arbeiten betragen etwa RM 25 000.—; als Mitarbeiter waren Bildhauer Laue, Kunstmaler Schneider und Stukkateurmeister Geisler beteiligt.

August Wilhelm Hogueve (Hannover), Architekt BDA