

leisen Strähnen, die in die Wange fallen, begleitet werden. So möchte ich, gegen die Ansicht Suidas, der schon durch Graus geäußerten („Kirchenschmuck“, 1879) beipflichten, die die Predellenflügel mit dem Martinsaltar in Verbindung bringt. Zumindest erblicke ich in allen Tafeln das Werk einer Werkstatt, wenn nicht vielleicht einer Hand. 1430–1440 müssen wir als Zeitraum der Entstehung annehmen. Entwicklungsgeschichtlich steht der Künstler zwischen dem Meister der Linzer Kreuzigung und dem Meister des Albrechtsaltars.

Die beiden, 1470 anzusehenden Altarflügel mit den Heiligen Vigilius und Michael, Johannes Gualbertus und Achatius, die aus Neuberg stammen (19, 20), scheinen mir auf das obere Murtal, vielleicht schon den Lungau als Entstehungsgebiet hinzuweisen. Ich finde darin Anklänge an eines der prächtigsten Malwerke dieser Gegend, an das um 1460 entstandene Altärchen der Schloßkapelle in Mauterndorf³. Vor allem die markige Erscheinung des hl. Vigilius läßt mich an die heiligen Bischöfe auf den Mauterndorfer Innenflügeln denken, hinter deren rauschendem Formen- und dunkel verhaltenem Farbenreichtum sie natürlich weit zurückbleibt; auch die goldschmiedehafte Ziselierung von Michaels Haar weist in die gleiche Richtung.

Ein eigentümlicher Maler der österreichischen Multschernachfolge ist der Schöpfer des Flügelaltars von 1475 aus der Kirche in Rathrein (10). Er schließt sich so eng an Multschersche Typen und Kompositionsart an, daß wir für ihn eine unmittelbare Schulung durch Werke des Ulmer Meisters annehmen müssen. Es ist gleichsam ein bauerliches Steckenbleiben im Stil des Altars von 1437 ohne viele Kompromißversuche mit der neuen Zeit. Vor allem die Außenseiten sind dafür charakteristisch. Es lassen sich von dem Maler noch einige andere Werke nachweisen. Das seltsamste ist wohl der ungeschlachte Marienbild aus Winzendorf im Kunsthistorischen Museum, auf dessen Zugehörigkeit zum Rathreiner Altar L. Baldaß mit Recht verwiesen hat⁴. Otto Pächt (Österreichische Tafelmalerei der Gotik, S. 71) hat auf Schloß Kreuzenstein zwei kleine Altarflügel nachgewiesen, deren vom hl. Bartholomäus präsentierter geistlicher Stifter zwei Eichen im Wappen führt. Ich schließe einen Christophorus in der Stiftsgalerie von Schlögl (Nr. 28) und Altarflügel mit Philipp, Andreas, Jakobus, Thaddäus und Thomas an den Innen-, mit einem Apostelabschied und weiblichen Heiligen an den Außenseiten in der fürsterzbischöflichen Gemäldesammlung in Gran an. Der Künstler war wohl in der niederösterreichischen Provinz beheimatet.

Ich habe in meinen Studien „Zur altösterreichischen Tafelmalerei“⁵ die Altarflügel mit Gefangennahme und Kreuzigung Christi (Außenseiten), mit Geburt und Tod Mariä (Innenseiten), die im Stift Lilienfeld, im Kunsthistorischen Museum und im Berliner Kunsthandel (Hinrichsen und Lindpaintner, Mai 1928) zerstreut sich finden⁶, in die Nähe der in Melf erhaltenen Werke des in Dürnstein tätigen Hans Egel gestellt. Diese Ansicht muß ich heute fallen lassen. Die Werke Egels fügen sich nicht so glatt in die niederösterreichische, vom Schottenmeister ausgehende Entwicklung ein wie die genannten Tafeln. Durch sie weht die raue Luft der bayerischen Grenzlande (Egel stammte aus Obernberg am Inn). Doch besitzt das Joanneum vier Tafeln, an die die genannten anklängen. Es sind dies die prächtigen Marienlebensszenen (12–15), die aus Altenschem und Starckschem Besitz stammen. Was besonders frappiert, ist die unerhörte Verwandtschaft in der Handbildung: lange, schmale, schlangenhaft weiche Hände mit dünnen Fingern, die sich gerne ornamental ordnen. Man

³ Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, S. 87.

⁴ Katalog der Ausstellung „Gotik in Österreich“, S. 32.

⁵ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1928, S. 107.

⁶ S. 38/39. „Gotik in Österreich.“



Steirischer Maler um 1430. Martinsaltar aus St. Rathrein an der Laming.

vergleiche daraufhin die Liliensfelder Geburt Mariä mit der Grazer Heimsuchung und Weihnacht. Doch ist die Liliensfelder Gruppe älter, befangener, herber als die Grazer, die sich auch durch Schönheit der Farbe auszeichnet. Neben einem tiefen, fast schwarzen Blau und Moosgrün steht ein herrlich feuriges Rot, neben tief kupfrigem Samt Golddamast. Diese malerische Kultur weist schon über die strengen Achtzigerjahre hinaus auf die Neunzigerjahre, das Jahrzehnt der großen Koloristen wie der Mondseer Meister, der jüngere Frueauf.

Eine bemerkenswerte Kleinmalerei aus dem Kreise Friedrich Pachers ist das Kreuzigungstäfelchen (46). Es hat jenen malerisch flimmernden Reichtum lebhaft kräftiger Formen und Farben, den die ferraresische Orientierung der ganzen Gruppe bedingt. Es ist farbig tiefer und strenger gehalten als Friedrichs Tafeln, sein Schöpfer steht neben dem Meister von St. Korbinian; wie bei diesem spricht das Mosaikhafte, Goldglühende. Grünblau, Zinnober, goldiger Mooston, das Weiß braungrau abgetönt. Im Landschaftlichen ist der Anschluß an Friedrich Pacher besonders stark. Ganz ähnliche Hintergründe kennen wir aus den Tafeln in Mitterolang und Freising.

Vom Meister von St. Korbinian selbst, der eigenartigsten und bedeutendsten Erscheinung des Friedrich-Pacher-Kreises, stammen die vier doppelseitig bemalten kleinen Altarflügel (30), die von Semper als verschollen besprochen worden sind⁷. Sie kommen aus einem Brigener Patrizierhause, aus der Gegend also, in der der Meister hauptsächlich beschäftigt war. Semper verglich sie mit Friedrich Pachers Katharinenaltar in Neustift. Doch bedarf es kaum eines näheren Beweises, daß sie von der gleichen Hand wie der Neustifter Barbara-Altar und die Altäre in St. Korbinian sind⁸. Wilde, krasse Ausdruckskraft, die die Formen überhitzt, übersteigert, verbunden mit einem seltenen Raffinement farbiger Kultur. Lieblingsfarben des Meisters begegnen uns auch hier. So das tiefe Lachsrot, das sich manchmal einem kupfrigen Erdbeerton nähert: in den Mänteln Katharinas und Dorotheas, das tiefe saftige Grün im Mantel Barbaras, das blasse Goldbraun in Margaretha. In den Außenseiten mit den männlichen Heiligen dominiert das tiefe kupfrige Rot.

Ich möchte die Gelegenheit ergreifen, an dieser Stelle auf ein meines Wissens bisher noch unerkanntes Werk aus Michael Pachers engstem Kreis hinzuweisen. Es ist dies eine Reihe von Gewölbefeldern (Vierpässen und Kreisen) in den drei Langschiffen der Stiftskirche zu St. Paul in Kärnten. Es handelt sich insgesamt um 21 Darstellungen, die al fresco auf das spätgotische Gewölbe des romanischen Baues gemalt sind. Das Südschiff enthält männliche, das Nordschiff weibliche Heilige; das Langhaus unter anderm eine Darstellung der Trinität und einen Engel mit zwei Wappen, deren eines das des Landes Kärnten ist. Die Farben sind leuchtend und tief, ähnlich denen der Vierpässe in der Neustifter Sakristei. Im Langhaus steht eine Madonna in rundem Feld, der der Neustifter Sakristei eng verwandt. Die Kirchenväter Gregor und

⁷ Michael und Friedrich Pacher, S. 230 ff.

⁸ Eine vorläufige kurze Wertgruppierung habe ich in meinem Aufsatz über den Meister in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1928/29, gegeben. Die durch Stiaßnys Veröffentlichung (Wien 1923, Abb. 46 und 47) bekannt gewordene Halbfigurentafel des Bozener Museums mit den Heiligen Magdalena und Petrus schließe ich heute dem Werk des Meisters bei und möchte sie in nächste Nähe des Peter-Pauls-Altars von 1498 setzen. Die Sakristei der Deutschordenskirche in Friesach verwahrt zwei verwandte Halbfigurentafeln der Apostelfürsten. Sie sind älter und stehen Friedrich Pacher näher, sind aber nicht so herb wie dieser, sondern präziöser. Vielleicht handelt es sich bei ihnen um eine dritte Künstlerpersönlichkeit. Ähnlich zeigt das große, stark zerstörte Fresko mit der Kreuzigung, dem Abrahamsopfer und der ehernen Schlange in den Räumen des Brigener Diözesanmuseums stärkste Anklänge an Friedrich Pacher, zugleich aber an das Bozener Fresko des Korbinianers, so daß eine Entscheidung schwer wird.

Ambrosius, markante Pachttypen, gleichen dem hl. Wolfgang jener Flügel des St. Wolfgang Altars, die mit Friedrich Pacher zusammengebracht werden, so sehr, daß wir die gleiche Hand annehmen müssen. Wurden jene Flügel auf Grund Michaelscher Entwürfe von Friedrich ausgeführt — die bis heute noch immer nächstliegende Lösung —, so müssen wir den gleichen Fall bei den St.-Pauler Fresken annehmen⁹.

Dem Meister des Krainburger Altars habe ich schon in der zitierten Arbeit¹⁰ den Flügel eines Florianaltars zugewiesen (33—36), von dem Suida in Gleichenberg eine weitere Flügelhälfte konstatiert hat (heute in Amerika). Der Meister war eine der entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Erscheinungen in der österreichischen Malerei der Jahrhundertwende. Leider lassen sich erst drei Stufen seiner Entwicklung festlegen. Die früheste ist durch eine kleine Kreuzigung des Museums in Straßburg gegeben. Sie zeigt den Meister aus dem Umkreis der Wiener Schule der Neunzigerjahre hervorgegangen, als einen Gefolgsmann des Martyrienmeisters. Damals muß der Meister am Niederrhein und in Holland gearbeitet haben. Seine endgültige stilistische Prägung, wie sie die Grazer und Krainburger Flügel darstellen, erhielt er durch den Meister der Virgo inter virgines. Er dürfte in den Werkstätten des Meisters des Bartholomäusaltars und des Virgomeisters tätig gewesen sein. Der Bartholomäusmeister ist in der ganzen deutschen Malerei sein nächstverwandter Gesinnungsgenosse¹¹. Der Florianaltar, dessen Innenseite Szenen aus der Kindheit Christi zeigt, ist vielleicht das malerisch reizvollste der bis jetzt bekannten Werke des Meisters. So vereinigt das Weihnachtsbild in Maria sanftes, helles Blau mit tiefem Goldockerbrotat, in Josef bläulich und grünlich überhauchtes Grau mit hellem Zinnober. In der Epiphanie umgeben das Blau Mariä Karmin, liches Krapp, schmutziges Weinrot. Im Martyrium Florians tauchen verschiedene Grün auf: Erbsengrün, Blaugrün, Saftgrün. Eigenartig steht ein helles Lilagrau in Krapprot. In dunkleren Oliv- und Grautönen hält sich die Umgebung. Dann gibt es köstliche Brechungen von Gelb und Grau. Das sind Farbenklänge, wie sie uns auch aus den Altären des Mondseer Meisters bekannt sind, vor allem aus dem größeren, zu dem die Beschneidung im Kunsthistorischen Museum und die Tempellehre der Galerie Liechtenstein gehören. Um einen Grad tiefer und sonorer, gebundener sind die Farben als beim Mondseer Meister. Der Grazer Altar wird um 1500 anzusetzen sein. Die nach Amerika gewanderten Tafeln zeigen den bethlehemitischen Kindermord und den von einem Ochsengepann gezogenen Leichenwagen des Heiligen. Letztere Komposition bereitet den linken Flügel des Krainburger Altars (heute im Kunsthistorischen Museum) vor, auf dem die Wagenfahrt der Heiligen Cantius, Cantianus und Cantianilla zu sehen ist. Der Krainburger Altar entstand um 1510. Sein Schöpfer ist eine richtige „innerösterreichische“ Erscheinung, im Grenzgebiet beheimatet, wo Deutsches und Süd-slawisches zusammenstoßen, ein künstlerischer Exponent der kärntnerisch-südsteirisch-nord-krainischen Berglandschaft, ein äußerst vorgeschobener Posten deutscher, künstlerischer Kultur. Die Kunst des Krainburger Meisters wurzelt in dieser Landschaft, mit deren Malerschulen ihn Fäden verbanden, und schöpft aus ihrem Boden die Kraft zu internationaler Spannweite. Darin ist der Krainburger Meister dem Schöpfer des großartigen St. Veit-Altars aus der Spitalskirche in St. Veit a. d. Glan (jetzt im Klagenfurter Museum) vergleichbar.

Es gibt Übergangserscheinungen, die zwischen den Wienern und dem Krain-

⁹ Eine eingehendere Behandlung behalte ich mir für eine umfassende Darstellung des malerischen Schaffens Michael Pachers und seines Kreises vor.

¹⁰ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, N. F., II, 1928, S. 106.

¹¹ Schon Suida hat in dem zitierten Aufsatz die künstlerische Beziehung zum Bartholomäusmeister betont.



Steirischer Maler von 1475. (Meister des Marientodes von Winzendorf.) Schutzmantelaltar aus Rathrein.

burger Meister vermitteln. Eine solche ist die schöne, charaktervolle Tafel mit den vierzehn Nothelfern (42).

Das Bild, das die Legende zweier durch Engel vom Gehenttwerden bewahrter Heiliger erzählt (56), stammt von der gleichen Hand wie zwei Tafeln des Wiener Kunsthistorischen Museums, die gleichfalls seltsame, noch nicht erkannte Wundermären berichten¹². Der Meister ist einer der frühesten österreichischen Nachfolger Cranachs und wird zugleich stark von den Frühwerken Jörg Breus¹³ beeinflusst. Auch farbig spricht sich im Grazer Bild das Künstler temperament, das wir aus den Wiener Tafeln kennen, aus — wie dem schönen Zinnober und tiefen Moosgrün der Hängenden das kalte Blaugrün und Gelb des Henters kontrapostiert ist.

Die 1512 datierten Wunder von Mariazell (49—52) hatte ich schon früher (in der zitierten Abhandlung S. 113) im Zusammenhang der österreichischen Cranach-Nachfolge zu betrachten Gelegenheit. Daß der Künstler, wie ich damals feststellte, aus Cranach hervorsticht und nicht aus Altdorfer, wird neuerdings durch zwei große Tafeln (116×84,5 Zentimeter) in Stift Lilienfeld bestätigt, die deutlich seine Hand zeigen. Sie sind sechs bis sieben Jahre jünger als die Wunder und gehören zum Monumentalsten, das die österreichische Malerei zu Jahrhundertbeginn geschaffen hat. Auf der einen Tafel sinkt in reicher, dunkelbraun und dunkelgrün dämmernder Waldlandschaft der Kruzifixus vom Kreuz herab, dem hl. Bernhard in die Arme. Mächtig füllen die Gestalten den Bildraum. Dunkelpurpurne Blutstraßen rieseln dem nackten Leib entlang; über die bald sonnenbraune, dann wieder fahle Karnation spielen bläuliche Schatten. All die dunkle Kraft und heroische Größe der frühen Jahre des neuen Zeitraums spricht aus der Tafel. Hell blist das Rot und Weiß des Zisterzienserswappens aus der goldgrundüberglühten Dämmerung. Auf der andern Tafel stehen — eine eng gedrängte Phalanx — Barbara, Katharina, Pantaleon und Margareta vor der Landschaft. Stärkere Lokalfarben, aber auch hier in sonoren Klängen: Goldocker, Karmin, tiefes Moosgrün. Offenbar sind die Tafeln Reste eines großen, für das Zisterzienserkloster Lilienfeld gemalten Altars. Für das Kloster Mondsee war der Meister als Holzschneider tätig. In dem hl. Benedikt in der Höhle von Subiaco (G. Eugenbauer in den Mitt. d. Ges. f. verv. Kunst, 1912, S. 74/75) des Cod. 3571 der Wiener Nationalbibliothek erblicke ich seine Hand.

Der Erasmusaltar (47, 48), den man stilkritisch gewiß um 1520 ansetzen würde, trägt das überraschend frühe Datum 1512 — eine Warnung, „Donauschul“-Bilder einfach wegen ihrer „barocken“ Erscheinung zu spät zu datieren. Verb und provinziell ist der erste Eindruck. Doch bei näherer Betrachtung spricht aus den schwingenden, schweifenden Linien der großen, wie gequollenen Formen ein eigenartiges Feingefühl. Und wir erkennen daraus einen ähnlichen Linienrhythmus wie in den Zeichnungen und Bildern des Meisters, der Grünbecks „Historia Friderici et Maximiliani“ im Wiener Staatsarchiv illustriert hat. Der Maler des Erasmusaltars ist ein Gefolgsmann dieses Meisters. Eigentümlich für ihn sind seine hellen, warmen Farben. Ein starkes Landschaftsgefühl spricht daraus; Licht und Luft weht zwischen den Dingen, die ihre Körperlichkeit verlieren, heiter und unbeschwert werden. Das gilt in erster Linie für die Außenseiten mit ihren lichtblauen, von weißem Wolkendampf erfüllten Himmelsgründen.

Der aus Kloster Neuberg stammende Altar, dessen Flügel die Martyrien von

¹² Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1928, S. 108; ich habe dort die nähere Begründung für die Datierung und Einordnung der Tafeln gegeben.

¹³ Vgl. meine Arbeit über den Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, II., S. 248).

vier Heiligen erzählen (61), wurde von Dörnhöffer mit Leonhard Beck in Verbindung gebracht. Ich erblicke nun in einer Bildergruppe in St. Florian¹⁴ Frühwerke von Beck. Der Martyrienaltar scheint mir in eine andere Richtung zu weisen. Die bei aller schimmernden, gefälligen Hellfarbigkeit der Tafeln (lichtes Krappkarmin, Silbergelb, Blau, helles Sinnenobergrün in der Landschaft) starke Betonung des Linearen, Zeichnerischen deutet auf einen Zusammenhang mit dem frühen Schöffelein. Vor allem sind es die Flügel eines Altars, der sich einst in der Stiftskirche von Lambach befunden haben dürfte, die, obgleich sie eine andere Hand verraten, dem Märtyreraltar nahestehen¹⁵. Eine Tafel des Lambacher Altars, Johannes auf Patmos, befindet sich in der Stiftsgalerie. Der Evangelist weilt in einer reichen Waldlandschaft, deren Baumzeichnung stark mit der des Märtyreraltars zusammengeht. Zwei weitere sind in die Flügel des neugotischen Altars der Pfarrkirche eingelassen. Auch da fühle ich mich farblich stark an den Märtyreraltar erinnert. Auf der Enthauptung des Täufers ist der Leichnam in einen krapproten Mantel gehüllt, neben dem das blasse Gelb des Henkers steht; Salome erscheint im Schwarz und Gold eines prächtigen Augsburger Kostüms; in fröhlichen Farben, Linnenweiß, Grün, Karmin, leuchtet die Tafelrunde vor der Landschaft. Grün und Karmin, Sinnenober und Gelb wiegen in der Marter des Evangelisten vor. Drei Gestalten stammen aus Dürers Apokalypse, im übrigen zeigt der Stil viel stärker auf Augsburg.

Die Lambacher und andere noch unbekannte Werke Schöffeleins, die noch in den durch Buchner¹⁶ verdienstlich klargestellten Zusammenhang seiner Frühentwicklung eingefügt werden müssen, lassen mich auch für diesen Meister wie für so manche Schwaben, Franken und Bayern eine Osterreichsfahrt annehmen. Stärker, als man annimmt, sind oberdeutsche und alpenländische Malerei in ihren Entwicklungsbedingungen ineinander verflochten. Das gilt schon für das 15. Jahrhundert. Namentlich Nordtirol pflegt einen ständigen künstlerischen Kräfteaustausch. Buchner hat das Martyrium der hl. Katharina im Kunsthistorischen Museum¹⁷ einem Franken gegeben. Farbiger und formaler Zusammenhang mit dem Wiltener Marienleben sind aber ein so enger, daß ich bei meiner Ansicht, es handle sich da um die gleiche Hand, verbleiben muß. Mag auch die Wiener Tafel eine Wiederholung der Katharinenmarter aus dem Gemäldezyklus mit dem Leben der Heiligen in St. Lorenz zu Nürnberg sein, so bezeugt dies nach meiner Ansicht nur den persönlichen Kontakt des Wiltener Meisters mit Nürnberg. (Ähnliche Fälle hat Betty Kurth für die Wiener Malerei nachgewiesen.) Gerade die Verwertung der gleichen Komposition beleuchtet ihren gewaltigen Abstand, umsomehr, als andere Tafeln des Nürnberger Zyklus wie die mit dem „feurigen Abgrund“ nur zu deutlich den Zusammenhang mit den Innenseiten des Löffelholzaltars verraten. Ich hoffe, später (auch mit historischen Gründen) den Nachweis erbringen zu können, daß der von Buchner¹⁸ erforschte „Meister des Munderfingeraltars“ mit dem Schöpfer des 1495 geweihten Peter-Paul-Altars der Wiltener Stiftskirche identisch ist¹⁹. Auch Hans Malers Tätigkeit in Schwaz wird die Forschung in Zukunft in weiterem Umfang betrachten müssen, als dies bisher geschehen ist. Auf Schloß Traßberg befindet sich ein

¹⁴ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1928, S. 114.

¹⁵ Die von Dörnhöffer Sebastian Daig gegebenen Flügel des Schwabacher Altars möchte ich im gleichen Zusammenhang anführen. Sie zeigen namentlich im Vegetabilen starke Anklänge an die „Donauschule“.

¹⁶ Festschrift für M. J. Friedländer, S. 46 ff.

¹⁷ Vgl. E. Baldaß, Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemädegalerie (Wiener Jahrbuch für bildende Kunst, 1922, S. 68).

¹⁸ Schwäbisches Museum, 1925, S. 162 ff.

¹⁹ Semper, Michael und Friedrich Pacher, S. 125 ff.

Altar von seiner Hand, dessen Mittelstück den Abschied, dessen Flügel die Martyrien der Apostel darstellen (zwei Flügeltafeln sind ins Germanische Museum gelangt). Nun berichtet eine, mir von Sighard Grafen Enzenberg freundlichst mitgeteilte Tradition, daß der Altar aus dem Franziskanerkloster in Schwaz stamme und von dem Maler herrühre, der die Fresken im dortigen Kreuzgang gemalt habe. Tatsächlich zeigt der ganze Nordtrakt des Kreuzganges, dessen Fresken auf drei Hände aufzuteilen sind, die gleiche Hand wie der Traßberger Apostelaltar. Von Beispielen dieser Art ließe sich noch eine ganze Reihe anführen.

In den Bereich des gleichen Problems fällt auch der Meister der 1518 datierten St. Martins-Tafel aus der Bürgerspitalskirche in Bruck a. d. Mur (58). Etwas schwer und hölzern in der Gesamterscheinung, offenbart sie bei näherem Zusehen eine wunderbare Kraft und Lebendigkeit im einzelnen, so etwa in den prachtvollen Stifterporträts, in der Landschaft mit der fernen Prozession. Flachgeschlungene Kurven gehen durch das Lineament. Es ist eine deutliche Kreuzung von Augsburg und Donauschule. Von charaktervollem Ernst ist auch das Kolorit: mannigfache Stufen von Braun und Grau, durch die zuweilen ein kräftiges Rot glüht. Leporini und Garzarolli, die sich um die Werkgruppierung des Meisters verdient gemacht haben, bereiten Arbeiten über ihn vor, deren Resultaten ich nicht vorgreifen möchte. Die frühesten mir bekannten Werke des Meisters sehe ich in den schmalen Marienleben- und Heiligenflügeln der St. Florianer Stiftsgalerie²⁰ (66); sie zeigen ihn als unmittelbaren Gefolgsmann des österreichischen Breu. Ein Spätwerk ist der Marienaltar in der Filialkirche von Weissenbach a. d. Thaya. Das Mittelstück zeigt eine barock empfundene Marienkrönung, die Innenseiten die Heiligen Elisabeth und Longinus, die Außenseiten die Heiligen Andreas und Franz.

1515 ist eine anmutige Erzählung der vier Gebrüder auf einer Breitetafel datiert, die sich 1921 auf der Züricher Ausstellung befand und von Suida²¹ mit Recht der Wiener Schule zugewiesen wurde. Die gleiche Hand glaube ich in dem lebendig erzählten Rindermord des Joanneums (79) zu erkennen. Der Maler schließt sich an Künstler wie den oben besprochenen Legendenmeister an.

Farbige Juwelen sind manche der Tafelchen des 1518 datierten Flügeltars aus Großreifling (57). Huber steht sein Maler näher als Altdorfer. Origineller als die allzu wörtlich an Dürers Kupferstichpassion anschließenden Innenseiten sind die schlank und hoch komponierten Passionszenen der Außenseiten. Schönes, tiefes Blau, Gold, Purpur, Goldgrün, bläuliches Weiß sind in Einklang gebracht. Ganz seltene Kombinationen tauchen auf wie feuriges Rot und Lachsrosa in der Verspottung, kühles Blau und Lederhell in der Geißelung.

Zum Beschluß der Österreicher möge des qualitatvollen Frauenbildnisses (80) gedacht werden. Das Datum 1554 auf der Rückseite ist gewiß nicht das des in den Zwanzigerjahren entstandenen Bildnisses. Prachtvoll, wie das leicht bläuliche Grau des Gewandes mit dem goldig durchwärmten Weiß des Leinenzeuges zusammenklingt. Zartes Rötlich hebt Wangen und Lippen, Blaugrau der Unterzeichnung wächst wie Alderngewebe durch. Hinterm Goldbraun und Moosgrün der Landschaft steht das duftige Blau der Ferne. Das Bild steht durch die schmiegsame, leichtflüssige, zarte Pinseltechnik zwei Rinderbildnissen der ehemaligen Sigmaringer Sammlung (Städel-Jahrbuch III—IV, Tafel XXVII) besonders nahe.

Einige Bemerkungen zu Bildern der außerdeutschen Schulen möchte ich noch anschließen. Der Rogernachfolge gehört das Brustbild eines Mannes (97) an, ein sorgfältiges, kleines Malwerk von köstlicher Farbenwirkung: ernste, schwarzgraue Tracht

²⁰ Vgl. meine Arbeit über den Zwettler Altar, S. 265.

²¹ Belvedere, 1922, S. 122.

