

## ADB-Artikel

**Schel:** *Sebastian S.*, Maler. Die Persönlichkeit und der künstlerische Charakter dieses Tiroler Künstlers ist authentisch festgestellt durch ein Altarblatt, welches sich in der Familiencapelle des Schlosses Annaberg im oberen Vintschgau befand, von wo es im J. 1868 durch die verdienstliche Bemühung des k. Rathes v. Schönherr in die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck gelangte. Kurz nachher erfuhr es eine glückliche Restaurirung durch Conservator Hauser in München. Dasselbe besitzt noch seine alte Umrahmung in schönem deutschen Frührenaissancestil. Zwei korinthische Pilaster erheben sich über einem Sockel, das Mittelbild einfassend, und tragen ein reiches Gebälk mit Lunettengiebel, der durch vergoldete Schnitzornamente verziert ist. Nebencilaster begleiten die Hauptpilaster, von denen sie durch einen mit Malerei verzierten verticalen Streifen getrennt sind. Ein Einfluß der oberitalienischen Renaissance ist im architektonischen Aufbau und Zierrath dieses Altares unverkennbar, der in allen seinen Theilen mit ornamentaler und figuraler Malerei geschmückt ist, deren Farbenpracht durch reichliche Verwendung von Gold noch erhöht wird.

Die Schäfte und die Sockel der Hauptpilaster zeigen in goldenen Rahmen und auf Goldgrund rothschraffierte Ornamente, ihre Capitäle sind golden und blau. Der Sockel der Seitenpilaster trägt auf braun melirtem Grunde Wappenschilder, wovon der auf der linken Seite einen von links nach rechts diagonal gestellten Ast mit Rosen daran zeigt, der auf der rechten Seite leer ist. — Im Mittelfeld des Sockels ist die liegende Figur Jesses und der aus seiner Brust sprießende Weinstock dargestellt. Das Hauptgemälde zwischen den Hauptpilastern stellt in golden und roth gefärbter Umrahmung die heilige Sippe dar, die Berticalstreifen zwischen den Mastern, sowie der Frieß sind mit den Brustbildern der Vorfahren Christi geschmückt, während das Lunettenbild Gottvater mit den Kaiserinsignien segnend zeigt. Betrachten wir nun die figuralen Gemälde etwas näher.

Jesse ist ein kräftiger Mann. dessen etwas derbe Züge durch weiße Lichter auf bräunlichem Grundton energisch modellirt sind, während das auf lichtbraunem Grund mit Sepia oder Asphalt, grüner Erde und Weiß lockig gezeichnete Haupthaar, sowie der lange, gegabelte Vollbart dasselbe malerisch einrahmen. Er stützt, auf dem Rücken liegend und träumerisch emporschauend, den Kopf auf den rechten Arm, während der linke auf dem natürlich gefärbten Weinstock ruht, der aus seiner Brust sprießt. Die Hände sind gut. etwas knorrig mit braunen Contouren gezeichnet, bräunlich im Ton und mit weißen Randlichtern. Ueber einem roth damastenen Untergewand, dessen rechter Aermel bloß sichtbar ist, trägt er ein Oberkleid von Goldbrokat, während ein kirschrother Mantel mit weißlichen Lichtern und grünem Futter über seinen Beinen liegt, deren grauviolette Tricots und Schuhe nach unten heraus schauen.

Der Grund des Gemäldes ist dunkelgrün. Die Gemälde der Verticalstreifen zwischen den Mastern, sowie am Frieß haben ebenfalls dunkelgrünen Grund. Zwischen gold- und grünesärbten Akanthusranken sind links die Brustbilder der Vorsahren Christi Abiud, Abbias und Eleazar, rechts des Asor, Sadoch und Eliud dargestellt. Am Frieß sind in der Mitte Salomo mit dem Scepter, David mit der Harfe und zu ihren beiden Seiten Jacob und noch ein Prophet oder Vorfahre Christi dargestellt. Die Figuren sind skizzenhafter behandelt als die des Hauptbildes, dabei aber malerisch ausdrucksvoll mit lebendigen Köpfen.

Gottvater im Giebel trägt ein reiches Priesterornat und auf dem, von grauem Vollbart umrahmten Gesicht die Kaiserkrone. In seiner Linken ruht der Reichsapfel, die Rechte ist segnend erhoben. Er hebt sich von einer Goldglorie ab, die am Rande von grauen Wolken eingefaßt ist. Das Hauptgemälde zeigt die heilige Sippe im Vordergrund einer Landschaft auf einer, von einer Steinbrüstung hinten abgegrenzten Terrasse gelagert. Der landschaftliche Hintergrund wird von theils felsigen, theils bewaldeten Bergen gebildet, an deren Fuß rechts eine ummauerte Stadt, welche an Innsbrucks damalige Gestalt gegen die Innseite hin erinnert, links ein Schloß und zwischen beiden allerlei Holzbauten, Mühlen, Magazine. Hütten u. dergl. liegen, während quer davor ein Bach hinfließt. Die Figuren sind malerisch frei, selbst ohne ängstliche Beobachtung des Gleichgewichtes der Massen, vertheilt und gruppiert. Nicht nur sind in den reichen Costümen, die sie tragen, mit fast ängstlicher Genauigkeit und Sorgfalt zeitgenössische Patriciertrachten dargestellt, sondern auch die Köpfe, zumal der Männer, sind durchaus porträthaft und realistisch gehalten und geben in scharfer Charakteristik Typen des 16. Jahrhunderts wieder. Eine Reminiscenz an die naive Art des 15. Jahrhunderts, die einzelnen Personen auf Spruchbändern zu bezeichnen, findet man hier, wie bei den Erzväterbildern darin, daß über den Köpfen der einzelnen Figuren die Namen derselben in goldenen römischen Majuskeln unmittelbar auf die Malerei aufgesetzt sind. Die Mitte des Bildes nehmen Maria, Anna und das Jesuskind ein, das auf Anna's Schooß steht, welche liebkosend dessen Wangen von unten umfaßt, während Maria in anmuthiger Bewegung, wie sprechend, die rechte Hand gesticulirend vor sich hinstreckt, indeß die linke auf dem rechten Unterarm liegt. Zu beiden Seiten ihres liebevollen Antlitzes fallen wallende blonde Locken hinter beiden Schultern herab. Maria trägt ein Goldbrocatkleid mit preußischgrünem Mantel, Anna ebenfalls ein Goldbrocatkleid mit rothem Mantel, dessen seidenes Futter gelbe Lichte und violette Schatten zeigt. Vor ihnen stehen die beiden Kinder Jacobus minor und Joseph justum (sic!) ausrecht, mit dickbackigen Gesichtern und braunröthlichem Fleishton mit Weißen Lichtern. Jacob trägt eine ziegelrothe Kutte, Joseph eine grün und violett-rosa schillernde mit goldner Binde um den Leib. Vor seinen Füßen findet sich am Boden auf einem Brett in goldenen Ziffern die Jahreszahl 1 · 5 · 1 · 7 · Rechts von Maria (für den Beschauer) stehen Joachim, Salome (statt Salomo) und Cleophas, die im Gespräch mit einander lebhaft gesticuliren. Ersterer, mit langem, grauröthlichem Bart, trägt eine blaßbraunrothe Jacke mit reicher Pelzverbrämung. Salome, ein bartloser junger Mann, ein rothes Barett, dunkelrothes Wams, eine goldene Brustkette und grünen roth schillernden Mantel. Eleophas trägt einen rothen, mit weißem Pelz verbrämten Mantel und eine Pelzmütze. Vor ihnen sitzen Sewededeu (statt Zebedäus) in weinrothem Wams mit grünem Ueberrock und Maria Salome in preußischgrünem, rosa

schillerndem Kleide, ebenso gefärbtem Damastkragen, goldbrocatenem Mieder und weißer Haube. Sie sitzt auf einem Steinsockel, auf dem die Inschrift in goldenen römischen Majuskeln steht:

MIT · GOTTES · HILF ·

GEMACHT · SEBAS-

TIAN · SCHËL · MAËLER ·

ZV · INSBRVCK.

Der kleine Jacob Major in gelber Kutte mit braunem Schatten, reicht Maria Salome eine Tafel zum Lesen. Ganz im Vordergrund rechts sitzt der kleine „Johannes Evangelist“ in weißem goldgesäumtem Hemd auf einem Schemel und schreibt aus einem vor ihm liegenden Buche ab. Die linke Gruppe wird gebildet durch die Gestalten des zuhinterst stehenden Joseph in rothem Mantel, vor ihm Zacharias in grün und rothem Gewand mit breitem, schwarzem Barett, sowie Maria Cleophae in weinrothem Damastkleid, goldgrünen Brocatärmeln, goldenem Mieder über weißgefälteltem goldbordirtem Hemd, sowie mit weißer Haube. Sie hält den kleinen schlummernden Judas fürsorglich auf dem Schooß, während der kleine Simon mit einem Vogel auf der Hand vor ihr auf dem Boden sitzt. Ersterer ist nackt, letzterer trägt über kurzem weißem Hemd ein goldnes Leibchen mit kurzen grünen Ärmeln. Nach oben ist das Bild durch lichten blauen Himmel mit zahlreichen weißen Wölkchen und einer vergoldeten Ornamenteinfassung abgeschlossen. Am Himmel schweben zwei musicirende kleine Engel, der eine in grüner, violett schimmernder Tunica, eine Geige spielend, der andere in weinrother Tunica mit weißen Lichtern, eine Mandoline haltend. Ihre Flügel sind bei ersterem roth und golden, bei letzterem grün und golden gefärbt. Die Kinder zeigen durchweg hellblondes Haar, das in breiten Massen malerisch angelegt und nur durch duftig angedeutete Löschen detaillirt ist; ihre breiten dicken Gesichter mit eingebogenen Stumpfnäschen zeigen etwas bräunlich schmutzigen Grundton mit starkrothen Wangen und grellen weißen Lichtern; die Beine sind nackt, kurz und in ihrer einwärts gekrümmten Haltung gut nach dem Leben studirt.

Dieses Bild weist nun in seinem warmen Farbenton, seiner malerischen Gruppierung, seiner porträtartigen Darstellung der heiligen Figuren in reichen Patriciertrachten der Zeit, sowie auch in seiner edlen Renaissanceeinrahmung einerseits nach Venedig, andererseits aber auf die Augsburger Schule, speciell der letzten Thätigkeitsepoche Holbein's des Älteren, sowie Burgkmair's hin. Der S. Sebastiansaltar des älteren H. Holbein, mit dem das Bild im warmen Goldton, in der porträthaften Charakteristik der Köpfe, im reichen Renaissancecostüm und in der freieren malerischen Behandlung der Figuren und der landschaftlichen Scenerie manche Aehnlichkeit hat, entstand höchst wahrscheinlich einige Jahre vorher, jedenfalls nicht später, da seit 1517 Hans Holbein der Ältere nicht mehr in Augsburg war.

Ebenso hatte Burgkmair's freierer malerischer Stil unter sichtlichem Einfluß der venetianischen Malerei schon seine Höhe erreicht, als das Altarbild von S. entstand.

Der Einfluß der Augsbürgischen Malerschule etwa von der Mitte des ersten bis Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts läßt sich auch noch in mehreren anderen Tafelbildern nachweisen, welche für tirolische Auftraggeber gemalt wurden und gegenwärtig im Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt werden. Dahin gehört das jüngste Gericht (Nr. 65, im dritten Cabinet), welches sich ursprünglich im Gerichtssaal von Hall befunden haben dürfte, da über der Himmelpforte sich das Haller Stadtwappen (zwei aufrechte Löwen, die eine Kufe halten) und oben am Bilde die Inschrift: „Juste judicate filii hominum“ befinden.

Diesem Bilde hinsichtlich der warmen Farbenstimmung nahe verwandt sind sodann zwei größere und zwei kleinere Altarflügel mit Figuren von Heiligen im Museum (Nr. 66—69), welche von einem und demselben Maler und wahrscheinlich auch Alter stammen dürften.

Endlich nähert sich dieser Richtung eine oben abgerundete Holztafel (Nr. 76), welche wiederum die heilige Sippe und darunter den schlummernden Jesse mit dem Weinstock, sowie zu beiden Seiten die Brustbilder des heiligen Sigismund und der heiligen Katharina dargestellt zeigt. Abgesehen von der nur äußerlichen Uebereinstimmung mit dem Schel'schen Altarbild hinsichtlich der Gegenstände der Hauptdarstellungen treten auf dem jetzt in Rede stehenden Bilde doch auch noch manche anderen charakteristische Einzelheiten hervor, welche solchen auf dem Schel'schen Gemälde verwandt sind, so daß trotz gleichzeitig vorhandener wesentlicher Verschiedenheiten zwischen beiden Gemälden die Möglichkeit doch nicht ganz ausgeschlossen ist, daß wir in dem fraglichen Gemälde ein älteres Werk des S. besitzen dürften. Was zunächst die Figur des Jesse betrifft, so ist sie auf letzterem Bild von gemalten spätgothischen Steinrahmen eingefaßt, während auf dem Schel'schen Altarbild, wie wir sahen, schon reine Renaissance herrscht. Jesse selbst, in ein blaugrünes Gewand mit rothem Mantel gehüllt, liegt hier, im Gegensatz zu Schel's Gemälde, mit der Brust gegen die Erde gewendet, seine Augen sind im Schlummer geschlossen. Das auf die Rechte gestützte Haupt ist von schwarzgrauem lockigen Haar und Bart eingerahmt, die Züge des Gesichts sind edler und seiner gezeichnet als auf dem Schel'schen Bild. Dagegen fehlt ihm die plastische Durchbildung des letzteren. Der Weinstock, der aus seiner Brust wächst, ist golden, statt wie bei S. natürlich gefärbt. Er vertheilt seine einzelnen Zweige an jede, gleichsam daraus sprossende Figur des darüber befindlichen Hauptbildes. Auch umrankt er am unteren Theile des Letzteren ein gold- und blaugespaltenes Wappen mit zwei gestürzten Halbmonden mit verwechselten Farben. Das Brustbild des heiligen Sigismund links neben Jesse ist ziemlich roh gemalt und zeigt ersteren in schmutzig-braunem Mantel Reichsapfel und Scepter haltend. Die dicke Unterlippe kommt allerdings auch bei Figuren des Schel'schen Bildes vor; ebenso das struppige Haar an den Brustbildern der Vorfahren Christi auf dem Schel'schen Bilde. Katharina auf der rechten Seite ist ebenfalls ziemlich derb ausgeführt, zum Theil übermalt. Sie trägt ein blaues Kleid mit rothem Mantel, ihr Antlitz ist von langherabfallenden

Locken umgeben. Die bräunlichröthliche Färbung des Fleisches an beiden Brustbildern, sowie die weißlichen Lichter erinnern an S. Doch ist bei S. die Zeichnung besser studirt und naturwahrer, die Modellirung plastischer, zum Theil infolge der grelleren weißen Lichter. Das Hauptbild zeigt in der Mitte wieder Anna selbdritt, Maria in blauem Mantel, der den Schoos bedeckt und goldnem, nicht brocatartig gemusterten Obergewand, Anna in zinnoberrothem Kleide, violettem Mantel und weißem Kopftuch mit bräunlichen Schatten. Maria hält das nackte Kind, welches Anna entgegenzappelt, die es mit beiden Händen empfängt. Ihnen zur Seite sitzen die beiden Marien, Cleophae und Salome, erstere in plattem Gold und Grün, letztere in Gold, Grün und Roth, beide mit weißen Hauben. Hinter den Frauen stehen im Halbkreis an eine Steinbrüstung sich lehrend sechs Männer, deren Namen, ebenso wie bei den Frauen, durch Spruchbänder angegeben sind. Vorn am Boden sitzen in zwei Gruppen die Kinder der beiden seitlichen Frauen, Jacob Minor, Judas, Simon, Johannes Evangelista, Jacob Major. Ganz im Vordergrund links steht das Kind: „Joseph der Gerechte“.

Die Kinder sind in langen Tuniken mit bloßen Füßen, erstere sind in den Farben blau, roth, hellbraun, saftgrün, violettgrau gehalten. Ihre Gesichter sind schöner oval, ihre Nasen geräder, die Augen größer, der Mund kleiner, der Ausdruck im Ganzen zarter, süßer als bei S., ihr blondes Haar ist in etwas conventionell flüchtigen Locken gekräuselt, bei S. herrscht die Farbenmasse mehr vor und die lockigen Details sind zarter daraufgesetzt. Die Anordnung der Composition ist, wie wir sehen, bei diesem Bilde noch streng symmetrisch; auch die Haltung der einzelnen Figuren noch gleichförmiger, während sie bei S. malerisch wie bei einem Pikknik lagern und stehen, wie es jeder einzelnen Figur beliebt. Die Gewänder sind bei den Frauen noch ganz ideal in der Tracht, die Männer tragen noch die Tracht des 15. Jahrhunderts. Auch das Gold ist noch als einheitlich deckende Farbe, ohne andersfarbige Musterung darauf, verwendet, während es bei S. hauptsächlich zur Darstellung goldgewirkter Brocatgewänder dient, die auf ersterem Bilde ganz fehlen. Ebenso ist auf diesem der Faltenwurf noch alterthümlicher und zeigt noch manche flandrisirende brüchige Motive, wogegen er bei S. schon ganz natürlich gelegt ist. Auch das Schillern der Gewänder in verschiedenen Farben, wodurch offenbar Seidenstoffe dargestellt werden sollten, fehlt auf dem Gemälde (Nr. 76) gänzlich, ausgenommen gelbe Lichter auf Grün, sonst kommt für die Lichter und Reflexe der Gewänder nur die hellere Localfarbe in Verwendung. Die weißen Fleischlichter sind, wie schon erwähnt, gedämpfter als bei S. Die Vermuthung, daß das Bild im 3. Cabinet (Nr. 76), welches ungefähr dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören muß, ein älteres Werk des Sebastian S. sei, steht also auf ziemlich schwachen Füßen, wenn man sich auf die Vergleichung dieses Gemäldes mit dem bezeichneten Bild von S. vom Jahre 1517 beschränkt. Dagegen gewinnt diese Hypothese an Wahrscheinlichkeit, wenn man ein drittes Werk zur Vergleichung heranzieht, welches wenigstens, soweit das bloße, durch Notizen und Skizzen unterstützte Gedächtniß uns nicht täuscht, mit beiden vorher besprochenen Gemälden Berührungspunkte und anscheinend sehr verwandte Züge besitzt.

Es ist dies ein Altarblatt, welches im ersten Zimmer der städtischen Galerie von Augsburg über dem Verkaufstische hängt und von Sonthofen dorthin kam. Dasselbe zeigt eine Renaissanceeinrahmung, welche stilistisch, wie selbst in

einzelnen Ziermotiven eine große Verwandtschaft mit der Umrahmung des Schel'schen Altarblattes in Innsbruck hat. Auch hier ist das Mittelbild, welches gleichfalls die heilige Sippe darstellt, von je zwei Pilastern flankirt, zwischen denen, zu beiden Seiten des Hauptbildes, zwei weibliche Heiligenfiguren zu sehen sind. — Auch der Sockel des Altarblattes ist mit einem, von Mastern eingefassten Bilde geschmückt, welches den Tod der heiligen Ursula zum Gegenstand hat. Dasselbe ist roher ausgeführt als das Hauptbild und rührt von einer anderen Hand her.

Im Hauptbild sehen wir fast genau dieselbe Anordnung wie im Bilde Nr. 76 des Ferdinandeums, auch sind dort wie hier die Namen der einzelnen Personen auf Spruchbändern angegeben. Durch beide Umstände unterscheidet sich dies Gemälde von dem bezeichneten des Sebastian S. in Innsbruck, wogegen die Zeichnung und Charakteristik der einzelnen Figuren, insbesondere der Kinder, die Malweise und Farbenstimmung wieder eine so große Uebereinstimmung mit den entsprechenden Eigenschaften des beglaubigten Bildes von S. zeigen, daß kaum ein Zweifel herrschen kann, daß auch das Augsburger Gemälde von S. sei. Zugleich erhöht sich aber auch durch die Uebereinstimmungen dieses Bildes mit Nr. 76 in Innsbruck die Wahrscheinlichkeit, daß auch letzteres von S. sei oder doch ihm sehr nahe stehe. Und zwar würde dann das Augsburger Bild zeitlich zwischen Nr. 76 einerseits und dem bezeichneten Bild andererseits stehen, da es in der alterthümlichen Compositionsweise noch jenem, in der Renaissanceumrahmung aber diesem näher steht.

Auch in der Karlsruher Galerie befindet sich unter Nr. 74 ein Gemälde der heiligen Sippe, welches dem Sebastian S. zuzuschreiben sein dürfte. Es schließt sich in der alterthümlicheren Gruppierung (die Männer hinter den Frauen im Halbkreis nebeneinander), sowie im Faltenwurf an das Bild Nr. 76 in Innsbruck an, zeigt aber wieder dieselben schillernden Gewänder und die nämlichen Kindertypen, mit hellblondem Haar, rothen Backen, eingebogenen Stumpfnasen, wie das bezeichnete Gemälde Schel's. Der Einfluß des älteren Holbein macht sich im Colorit sichtlich bemerkbar. Ebenso dürfte die Heimsuchung Nr. 77 in der Karlsruher Galerie vielleicht von Sebastian S. sein.

Es bleiben endlich noch zwei Gemälde zu nennen, welche beide jedenfalls von einem und demselben Künstler sind und deren eines mit den Anfangslettern eines Namens, allem Anschein nach des ausführenden Künstlers, bezeichnet ist, welche SB. S. lauten, also denen des Sebastian S. entsprechen. Und ein anderer Tiroler Maler, zu dessen Namen jene Anfangslettern ebenfalls passen würden, ist uns bisher allerdings nicht aufgestoßen. Betrachten wir nun die betreffenden Bilder selbst, um zu prüfen, ob ihre stilistischen Eigenschaften die Möglichkeit zulassen, sie dem Sebastian S. zuschreiben zu dürfen. Das eine dieser Bilder befindet sich im Ferdinandeum, wohin es aus Matrey gelangte, wo es sich jedenfalls als Votivbild bei einem Grabe gefunden hatte. Die Inschrift am unteren Rande der Holztafel sagt uns diesbezüglich das Nähere. Sie lautet: „Venerandus vir dominus Petrus Pair oenicola hujus ecclesiae pastor vigilantiss. fidem atque spem summam immortalitatis hoc opere testari ejusque corpus ad judicium perpetue sui salvationis vocacionem hoc loco prestolari voluit anno salutis 1544. V. F.

S B. S.

Das Bild stellt die Erweckung des Lazarus dar, mit Bezugnahme auf die Auferstehung der Todten am jüngsten Tage, welche in dem am Sarkophag des Lazarus angebrachten Spruch ausgedrückt ist: Ne intres in iudicium cum servo tuo domine. Ps. CXXXII. Wir sehen Lazarus aus dem trogartigen Steinsarg von rothem Veroneser Marmor, in ein Leichentuch gehüllt, sich erheben, während Christus links ihm gegenüber steht und das wiederbelebende Wort eben ausgesprochen hat. Die Apostel stehen hinter ihm, und neben und hinter diesen noch bürgerliches Publicum. Erstere sind in die traditionellen antiken Gewänder gekleidet, letztere in bürgerliche Tracht. Ganz links steht ein kleiner Mann in bürgerlicher Tracht mit ausgeprägt individuellen Zügen, an denen die buschigen Brauen, sowie die scharfe Habichtsnase besonders auffallen. Vielleicht haben wir hier das Porträt des Malers vor uns. Der Stifter in geistlicher Tracht kniet rechts, hinter ihm steht eine Gruppe von Frauen. Die Scene geht in einem ummauerten Kirchhof vor sich, im Hintergrund sieht man links eine Stadt mit befestigtem Thor, rechts eine Landschaft mit Bergen. Der allgemeine Ton des Colorits ist auf diesem Bild weit kühler als auf dem älteren, bezeichneten Bilde Schel's, insbesondere ist der Fleishton blasser, auf lichtröthlichem Grundton (statt bräunlichem, wie beim älteren Bilde Schel's) sind graue Halbschatten und weiße Lichter aufgetragen. Die Köpfe sind zum Theil gut ausgeführt, zeigen aber untereinander eine größere Einförmigkeit der Typen, als das Bild Schel's von 1517, nur die Köpfe der Bürger sind scharf porträtartig gehalten. Auch die Gestalten sind auf dem Bilde von 1544 weit einförmiger bewegt und schwächlich in der Haltung, sowie zu langgestreckt. Ebenso sind die Motive des Faltenwurfes einförmiger als auf dem Bilde von 1517; auch fehlen dort Damast und Brocat — sowie Goldstoffe überhaupt. Ferner fehlt dort auch das Schillern der Gewänder in verschiedenen Farben, wiederum grün und gelb ausgenommen. Sodann zeigt die Architektur des Hintergrundes zwar eine gewisse Verwandtschaft mit jener auf dem Bild von 1517, ist aber ebenfalls, sowie auch der Himmel, im Farbenton weißlicher, blasser gehalten. Die Hände sind auch auf dem Gemälde von 1544 ziemlich gut gezeichnet, doch kurzfingeriger und breiter als bei S., sowie mehr gespreizt. Alles in Allem sind so große Verschiedenheiten zwischen dem mit dem ganzen Namen bezeichneten Bilde des Sebastian S. von 1517 und dem eben besprochenen mit den bloßen Anfangsbuchstaben SB. S. bezeichneten Bilde von 1544, daß wir nicht wagen, bloß auf die äußerliche Uebereinstimmung der Anfangsbuchstaben im Namen der Künstler beider Gemälde gestützt, eine und dieselbe Künstlerpersönlichkeit für beide Gemälde und die ihnen verwandten Gruppen anzunehmen, wenn auch einzuräumen ist, daß S. im Laufe von fast 30 Jahren seinen Stil wesentlich geändert haben könne, umsomehr als in diesem Zeitraum gerade der rein deutsche Malerstil, wie er durch die Hauptvertreter der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts ausgebildet worden war, sich abzuschwächen und fremde, besonders italienische Einflüsse aufzunehmen begann. Außerdem tritt in der That auch häufig (nicht immer) der Fall ein, daß die künstlerische Kraft eines Künstlers in seinem Alter abnimmt.

Ob nun Sebastian S. mit dem Maler SB. S., der das Votivgemälde von Matrey malte, identisch war oder nicht, gewiß ist, daß von dem Maler SB. S. noch

ein zweites, wenn auch nicht bezeichnetes Gemälde vorhanden ist. Dasselbe befindet sich gegenwärtig im Widum von Vinaders bei Gries am Brenner und stammt aus der Todtengruft der Capelle am Luegpaß auf dem Brenner. Auch dieses Gemälde war ein Grabvotivbild, wie folgende Inschrift am Sockel beweist: „Jacobus Leitner contubernii in Lueg haereditari que jure possessor sibi pioque suo parenti una et ceteris suis hoc loco in Christo suaviter quiescentibus foeliciter posuit. Anno salutis MDXLV.“ — Die Votivtafel ist also nur ein Jahr später als die andere von SB. S. ausgeführt worden und zeigt auch denselben Gegenstand in ganz ähnlicher Weise componirt und behandelt. Bemerkenswerth ist der alte Renaissancerahmen, der das Bild einfaßt und am Frieß grau in grau auf blauem Grund zwei bramanteske, in Ranken verlaufende Engel zeigt, welche ein Rundschild halten, in dem in Gold auf blauem Grund das Monogramm Christi I H S steht.

Die urkundlichen Nachrichten, welche im Statthaltereiarhiv von Innsbruck über S. erhalten sind, stellen allerdings die Thatsache fest, daß er noch im J. 1554 lebte, wonach also wenigstens materiell die Möglichkeit besteht, daß er in der That auch der Urheber der beiden Votivgemälde mit den Daten 1544 und 1545 im Ferdinandeum und im Widum von Vinaders gewesen sei. Jene Urkunden sind vom k. Rath v. Schönherr im 2. und 11. Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses bereits veröffentlicht worden. Aus diesen Urkunden, die sich auf den Zeitraum von 1530—54 beziehen, gehen folgende Thatsachen hervor. Am 16. April 1530 erhielt Sebastian S. von der landesfürstlichen Kammer zu Innsbruck für das Fassen und Vergolden der vier Stangen zum „gulden Himel“, darunter die kaiserliche Majestät eingeritten ist: 4 fl. (Raitbuch 1530 f. 228.) Am 11. Juni 1530 erhielt er dafür, daß er der k. Majestät „ein stainbockgehörn mit einer stainbockprust in ein welschen kranz gefasst, darnach selbs mit grumirten Feingold vergült, auch ein geschnitten Wappen, schild und Helm an die stürngemacht und mit natürlichen farb und öl gefasst hat“: 3 fl. (Raitbuch 1530 f. 228.) Am 10. Febr. 1531 erhielt er sodann zusammen mit Hans Polhamer, beide Maler zu Innsbruck, von der landesfürstlichen Kammer für Schilde und Wappen, die sie zur kirchlichen Trauerfeier aus Anlaß des Ablebens der Herzogin von Burgund, Margarethe († 3. November 1530) gemalt haben: 22 fl. 54 kr. (Raitbuch 1531 f. 94.) Am 26. Juni 1536 erhielten Sebastian Schell und Bartlmä Häberlin, beide Maler zu Innsbruck, für vier Visirungen zu Karthauen, Singerinnen, Schlangen und Falconen, wonach diese Geschütze gegossen werden sollen, 5 fl. von der landesfürstlichen Kassa bezahlt, ersterer überdieß für verschiedene ungenannte Arbeiten für den Hof 26 fl. 46 kr. (Raitbuch 1536 f. 254, 273.) Am 18. September 1537 endlich bezahlt die landesfürstliche Kammer den Malern „Sebastian Schöl“, Paul Dax und Degenhart|Pirger, den Bildhauern Hans Frosch und Silvester Lehner etc. „für ir mühe und belonung so sy in stellung, reissen und malen der Visirungen des neuen (kurz vorher abgebrannten) Salpodens und paradeisstube, wie der gemacht sol werden, gehabt haben: 31 st. 36 kr. (Raitbuch 1537 f. 272.) Am 11. Januar 1542 (Jahrbuch Bd. XI, n. 6580) erhielt sodann S. von der tirolischen Kammer für die Zeichnung eines Siegels der Landvogtei Schwaben 1 st. Am 4. Februar 1548 erhielt er (n. 6715) für etliche zum Jahrestag des Todes der Königin von Ungarn gemalte Wappen 2 fl. 26 kr. Am 4. Juli 1548 (n. 6737) legt der Hofbaumeister Michael Schenk der Regierung zu Innsbruck den von den Malern Sebastian S. und Paul Dax, dem

Bildhauer Veit Arnberger und den Tischlern Jörg von Werdt und Hans Gartner ausgearbeiteten Kostenanschlag der Saal und Paradißstubenoberbodens der Burg Innsbruck und das Gutachten dieser Meister vor. Am 18. Juli 1548 (n. 6739) erhalten die genannten Meister für ihr Gutachten 26 fl. Am 17. October 1552 bitten Seb. S., Paul Dax, Degen Pirger und Hans Perkhammer, „Maister des Malens in Innsbruck“ um Bezahlung für die auf Befehl des Königs Ferdinand I. bei dessen letzter Anwesenheit in Innsbruck gemachte Visirung des Saales und Voranschlag der Kosten des Saalbodens. Am 26. October 1552 (n. 6960) erhalten sie 6 fl. dafür. Am 18. Mai 1553 schreibt Hans Reysacher, Malergeselle des Meisters Sebastian S. an die Regierung in Innsbruck, er habe, während sein Meister krank gelegen, auf Befehl der Regierung die „Pildnuß“ weiland Kaiser Maximilian's „conterfet und verfertigt“ und bittet um Bezahlung dafür. Am 5. Mai 1554 (n. 7041) bezahlt die tirolische Kammer an Seb. S. (Schöll), Maler zu Innsbruck, „in Ansehung seines Alters und Krankheit zu dessen besserer unterhaltung und bis von der tgl. Maj. seinethalb Bescheid kombt“ 4 fl. 48 kr. (Raitbuch 1554 f. 445). Am 7. Mai 1554 (n. 7043) bittet Seb. S. die Regierung zu Innsbruck mit Berufung auf seinen 46jährigen Dienst für König Ferdinand I. in dessen Zeughaus als Maler und Hofarbeiter um einen Gnadengehalt, da er krank und altersschwach sei. Er erhält wöchentlich 24 kr. — Am 9. Mai 1554 (n. 7045) ersucht König Ferdinand von Wien aus die Regierung in Innsbruck um ein Gutachten über Seb. Schel's Gnadengesuch. Die Regierung in Innsbruck bemerkt hierzu, daß sie diesen kaiserlichen Befehl erst nach Schel's Tod erhalten habe. Seb. S. muß also kurz nach dem 7. Mai, dem Datum seines letzten Bittgesuches, im J. 1554 gestorben sein.

Mit oben genanntem Todesjahre scheinen allerdings eine Reihe von Zahlungen eines Gnadengehaltes an die Wittve des Malers und Bürgers Sebastian S. zu Innsbruck in Widerspruch zu stehen, welche vom 31. December 1550 (n. 6879) beginnend, in den Jahren 1551(n. 6926), 1552 (n. 6970), 1553 (n. 7020), 1554 (n. 7093) fortgesetzt werden und bis 1563 (n. 7657) fort dauern, da dann der Wittve Schel's, Barbara Sternberger, ihr letzter Gnadengehalt ausgezahlt wird, indem sie fortan im Hofspital unterhalten werde. Herr k. Rath v. Schönherr sucht diesen Widerspruch dadurch zu lösen, daß er zwei gleichzeitig lebende Maler Sebastian S. annimmt, von denen der eine 1550, der andere 1554 gestorben wäre. Aber selbst angenommen, diese Hypothese wäre richtig, so viel ist gewiß, daß der 1554 verstorbene Sebastian S. derselbe ist, welchem wir in den angeführten Urkunden des Statthaltereiarchives seit 1530 begegnen, da Ersterer auf seinen 46jährigen Dienst als Hofmaler hinweist und sämtliche angeführten Urkunden ihn ebenfalls als solchen charakterisiren, und da außerdem S. sich noch im J. 1552 sogar auf die nämlichen Arbeiten in der Hofburg beruft, an welchen er schon in den Jahren 1537 und 1548 beschäftigt erscheint. Ja, selbst die Gnadengehalte, welche Schel's Frau seit 1550 bezieht, müssen sich auf denselben 1554 verstorbenen Hofmaler Seb. S. beziehen, da sie von der Regierung von Innsbruck, also an einen Staats- oder Hofdiener ausgezahlt werden. Die wahrscheinlichste Lösung der bezeichneten chronologischen Widersprüche scheint uns daher zu sein, daß in der Bezeichnung der Gattin Schel's als Wittve schon von 1550 an ein Irrthum des Schreibers anzunehmen sei, indem S. vielleicht seit dieser Zeit öfter trank war und deshalb einen Gnadengehalt bezog, den seine Frau in seinem Namen eincassirte. Wenn wir es also als gewiß annehmen dürfen, daß

es nur einen Maler Sebastian S. gegeben habe, der 1554 zu Innsbruck starb, so lassen sich die übrigen Daten seines Lebens und Schaffens annähernd in folgender Weise feststellen. Nehmen wir an, daß er in seinem Todesjahr, da er sich krank und altersschwach nennt, etwa 75 Jahre alt war, so würde er ca. 1479 geboren worden sein. Da er ferner in seinem Todesjahr erklärt, 46 Jahre lang als Hofmaler bedienstet gewesen zu sein, so erhielt er das Amt eines solchen im J. 1508, etwa in seinem 29. Jahre. Das mit dem Datum 1517 bezeichnete Gemälde hätte er dann in seinem 38. Jahre, also im kräftigsten Mannesalter, ausgeführt, während das etwa in das Jahr 1500 fallende Gemälde Nr. 76 im Ferdinandeum, wofern es wirklich von ihm ist, in sein 21. Jahr fallen, also ein Jugendproduct von ihm sein würde. Die Bilder von 1544 und 1545 würde er dagegen in seinem 65. und 66. Jahre, bei abnehmendem künstlerischen Vermögen, ausgeführt haben. Alle diese Daten würden also mit dem jeweiligen Charakter der ihm sicher oder nur vermuthungsweise angehörigen Gemälde ziemlich gut übereinstimmen, wenn sie auch nur eine annähernde Genauigkeit haben können. Leider ist es uns noch nicht möglich, diese theilweise hypothetischen Angaben über Schel's künstlerisches Schaffen vor dem Bekanntwerden weiterer Anhaltspunkte bestimmter zu formuliren. Möge daher diese Skizze ein Anlaß zu einer weiteren Prüfung des Sachverhaltes werden.

### **Autor**

H. S.

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Schel, Sebastian“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1890), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/html>

---

02. Mai 2025

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

---