

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Entwicklung der nazarenischen Wand- und Deckenmalerei in Tirol

Marzani, Georgine

1935

Textblock

[urn:nbn:at:at-ubi:2-2392](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:at:at-ubi:2-2392)

Die Bestrebungen der grossen deutschen Maler in Rom, die man jetzt nur mehr kurz die Nazarener nennt, hat sich wohl kaum ein Land so zu Eigen gemacht, wie gerade Tirol. Hier beginnt seit den sechsziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine neue Blüte auf dem Gebiet der religiösen Kirchenmalerei. Und innerhalb dieser wieder ist es das religiöse kirchliche Fresko, das ganz besondere Bedeutung erlangt. Eine Bedeutung die es seit dem Barock beinahe ganz verloren hatte und die es jetzt in fast demselben Ausmasse wieder erlangt. Wir meinen das aber hauptsächlich nur in Bezug auf den Raum, den man dem Fresko wieder in der Kirche einräumt und auf die Rolle, die dasselbe zu dieser Zeit in der Innendekoration der Kirche spielt. Es beginnt die Blütezeit der nazarenischen Wand- und Deckenmalerei, deren Träger durchwegs einheimische Tiroler Künstler sind. Wenn wir oben von der analogen Bedeutung des Kirchenfreskos im Barock wie im Zeitalter der Nazarener gesprochen haben, so gilt gerade das Gegenteil von den Ideen und dem Willen, das unsere Künstler zu dieser Zeit beseelen, auch bezwecken sie ganz anderes als ihre grossen Vorläufer in Barok. Diese wollten vor allem eine illusionistische Erweiterung oder Aufhebung und Auflösung der Wand- und Deckenflächen. Ihnen war der Inhalt nur Mittel zum Zweck, wobei der darzustellende Gegenstand oft ganz nebensächlich behandelt und in den Hintergrund geschoben wurde, was sich natürlich nur auf das Gedankliche und die Bedeutung bezieht. Das Fresko hatte in der Kirche seinen früheren Zweck Belebung der Wände und Schmückung der Decke verloren, es dient der Raumerweiterung und nicht

mehr der Flächenfüllung. Ganz natürlich musste aus demselben Gedankengang heraus die Decke als ein grosses einheitlich zu behandelndes Feld aufgefasst werden und sowohl die Zergliederung in kleine Felder, als auch die Aufteilung des Inhaltes in viele einzelne Szenen, wie es bisher so beliebt war, musste fortfallen. Man brauchte für die illusionären Gestaltungen grosse Flächen und ein einheitlich geschlossenes Bildganzes.

Das wäre so in ganz grossen Zügen der allgemeine Charakter der barocken Deckenmalerei, den wir im Flug betrachten mussten, zum besseren Verständnis der neuen heraufziehenden Welle im dekorativem Kirchenschmuck. Was die Meister Mitte und Ende des 19. Jahrhundert bezweckten war ^{nun} ~~une~~ ganz etwas anderes. Sie machen eigentlich sowohl in der äusseren Form, als auch im Inhalt einen grossen Sprung nach rückwärts, Wieder kommt die Behandlung der Wände und Decke auf, wie man sie vor der Entwicklung der barocken Deckenmalerei pflegte. Das liegt nun nicht nur in äusseren Umständen, sondern auch in der allgemeinen und einzelnen Auffassung und Stellung, die die Meister von ^{der} (und zur) Freskomalerei in der Kirche hatten. Was ihnen vor allem bei ihren Werken vor-schwebte war der religiöse Gedanke, die fromme Idee, die sie in Malerei und Bildern den Menschen zum Verständnis bringen wollten. Es steht also der gedankliche Gegenstand hier im Mittelpunkt, jede illusionistische Bestrebung fällt fort. Vielmehr werden ganz im Gegenteil die Wand und Deckenflächen in

unterteilt. Der darzustellende Gegenstand wird in eine Folge von vielen einzelnen Szenen zerlegt, die für gewöhnlich ein gemeinsamer Gedanke zu einem Cyklus verbindet. Was wir in dieser neuen Blütezeit des kirchlichen Fresko finden, sind nicht so sehr Wand- und Deckenfresken im ^{illusionistischen} (eigentlichen) Sinne, sondern vielmehr wie auch in der ^{romantischen und} gotischen Zeit an die Wand gemalte Tafelbilder. In ihren Grundgedanken und Leitmotiven bringt also die nazarenische Strömung in der Kirchenmalerei nur teilweise Neues. Wobei selbstverständlich nicht vergessen werden darf, dass sie sich eben alle, seit der gotischen Zeit erworbenen Errungenschaften zu Nutze gemacht hat. Denn es kann sich zwar eine Kunstepoche Gedanken, Anschauung, Einstellung und oft sogar äussere Form einer weit zurückliegenden Periode zu eigen machen, aber die Zeit zurückschrauben auf einen primitiveren oder auch nur früheren Punkt kann sie nicht. Sie bleibt im Grunde genommen doch immer Ausfluss ihres Zeitgeistes und ihre Vertreter Gestalten, deren Schaffen sich letzten Endes doch aus ihrem Milieu und ihrer Zeit erklärt. Viele Namen sind es, die uns unter dem Schlagwort Nazarenermalerei in Tirol begegnen. Es ist klar, dass nicht alle denselben Klang haben, sofern sie überhaupt Klang haben. Auch malten lang nicht alle al Fresko. Es gab vielmehr solche, die nur Tafelmaler also Oelmaler waren, während aber die Freskanten alle im engeren oder weiteren Masse auch als Tafelmaler bekannt sind. In erster Linie aber widmeten sie sich dem

Fresko, das beinahe immer religiöser Natur und für eine Kirche bestimmt war. Hin und wieder begegnet man einem profanen Wandbild, nie aber einem profanen Deckenbild; wie ja das Deckenbild überhaupt nicht von allen mit derselben Begeisterung und Liebe gepflegt wird. Es gibt solche, die vor allem die Seitenwände als besonders vorteilhaft und geeignet für Bilderschmuck halten, das sind gewöhnlich die schwächeren und schwachen Talente; während andere ihre Fresken nur oder doch zum grössten Teil an die Decke heften, das sind die grossen, bedeutenderen Elemente in unserer zu bearbeitenden Reihe. Ganz selbstverständlich folgt dann ein ^{reife} langer Schwanz von solchen Malern, die Komposition und Farbe ihren mehr oder weniger berühmten Vorbildern abgeschaut haben und dabei auf ein rein handwerkliches Niveau herabsinken. Ein Ding, das sich bei keiner am Anfang noch so lebensfähigen, kräftigen Kunstperiode vermeiden liess. Wieviel mehr musste das eintreffen bei einem Stil, der eben wegen der Durchschnittlichkeit seiner Talente, schon von vornherein zum Versanden und Verhandwerklichen bestimmt war; ja ein Stil, der abgesehen von allen günstigen oder ungünstigen Verhältnissen, in seinem Charakter eingeschlossen Möglichkeiten und Eigenschaften trug, die auch ganz unkünstlerischen Elementen Gelegenheit bot, "Bilder", "Werke" in diesem Stil zu schaffen, die sie sicher in einer anderen Stilperiode nie hätten schaffen wollen oder können. In der Beziehung und Beleuchtung schliesst der Nazarenerstil gerade für Tirol eine

gewisse Gefahr in sich. Eine Gefahr, die man leider nicht immer erkannte und der man daher auch oft nicht aus dem Wege ging. So kommt es, dass oft die schrecklichsten Tuifelemalerei und Schmierereien unter dem Titel "Nazarenermalerei" Existenzberechtigung erhielten und leider noch bis jetzt behalten haben. Es muss nur zur Entschuldigung gesagt werden, dass die kirchlichen und weltlichen Behörden an die schwächeren und deswegen leicht zu beschaffenden Talente eben gerade wegen ihrer Billigkeit sehr gerne Arbeiten vergaben, nichtbedenkend, dass ihre Unfähigkeit und ihr "Nichtkönnen" diese Wohlfeilheit bedingten. Das nur nebenbei bemerkt, denn für unsere Entwicklungsgeschichte kommen nur diejenigen Meister in Betracht, die sich in Tirol wirklich einen Namen gemacht haben und die infolgedessen einer eingehenderen Schilderung und Betrachtung würdig sind.

In einer kurzen Uebersicht wollen wir eine Zusammenstellung dieser Namen geben. Zwei Richtungen lassen sich in der Entwicklung der Nazarenischen Wand- und Deckenmalerei in Tirol unterscheiden. Die eine schliesst sich inhaltlich wie formal der strengen Nazarenischen Richtung eines Overbeck, Führich, Veit, Steinle an und wird vom Schraudolphschüler Georg Mader in Tirol ein- und angeführt. Ihm schliesst sich dann Albrecht v. Steiner - Felzburg mit seiner Schule an, der seine Ideale und Vorbilder hauptsächlich im Quattrocento gesucht hat. Von seinen zahlreichen Schülern seien Johann Ertl und Heinrich Kluiben-

• schedl neben vielen andern genannt. Dieser Richtung gehören ausserdem noch die beiden Brüder August und Edmund Wörndle an, die sich weitgehend der Führichschule anschliessen, sofern sie nicht in das romantisch-historische Fahrwasser geraten. Die andere Richtung folgt dem streng zeichnerischen, dramatisch historischen Stil des Cornelius und weist zwar keine lange, namenreiche Entwicklung auf, doch finden wir in ihrem Bahnbrecher Franz Plattner, dem Cornelius-schüler, das grösste und eigenartigste Talent in dieser Stilentwicklung. Wie sein Lehrer schliesst er sich vor Allem den italienischen Hochrenaissancemeistern Raffael und Michel Angelo an, abgesehen davon, dass er natürlich in vielem seinem Meister dem grossen Cornelius folgt. Plattners Kunst hat nur in einem Meister Franz Pernlochner einen annähernd würdigen Nachfolger und Nachahmer gefunden.

G e o r g M A D E R .

Georg Mader, der Bahnbrecher und Wegbereiter der Nazarenermalerei in Tirol, ist sowohl dem Geiste als auch dem formalen Ausdruck nach ein echter Jünger und Nachfolger der grossen Lukasbrüder in Rom.

Als Schüler Schraudolphs gehört Georg Mader der frommen, innig stillen, tief religiösen Richtung eines Overbeck, Pforr, Steinle, Veit und Führich an. Einer Richtung, die er auf jeden Fall redlich bemüht

ist, gut und würdig in Tirol zu vertreten. Mit ungeheuerem Fleisse und grosser Hingabe schuf er eine Reihe von bedeutenden Kirchenausmalungen in Tirol selbst, sowie ausserhalb, wobei er oft sehr umfassende Cyklen und Themen ausführt.

Die wichtigsten
~~Wie da~~ sind :

Das Marienleben in Brunneck, Der Lebenslauf und das Wirken Christi in Steinach und Die Geschichte des Hl. Viktor in Kematen. Ausserhalb von Tirol finden wir ^{ihn} im Speyrer Dom neben Schraudo~~ph~~, in Orsenhausen, in Württemberg und zum Schluss in Ischl als Freskant tätig, wo er die Nikolauslegende illustriert.

B i o g r a p h i s c h e s :

Georg Mader wurde 1824 zu Steinach geboren, wo er bis zu seinem 15ten Lebensjahre im Geschäfte seines Vaters, der Müller war, bleiben musste. Erst auf Anraten des Herrn von Ottenthal gab ihn seine Mutter zu den Maler Hans Mader nach Innsbruck in die Lehre, da der junge Müller entschieden zeichnerisches wie malerisches Talent verriet. ~~Ein~~ ^{Ein}halb Jahre blieb er bei Hans Mader und erlernte dort die Grundbegriffe des Zeichnens und Malens, bis er wieder in die Heimat zurückberufen wurde, wo es ihn aber nicht lange litt, denn bald schon ging er als Malerjunge in die Steiermark und nach Ungarn. Nach dreivierteljähriger Abwesenheit wieder zurückgekehrt bekommt er endlich die Erlaubnis, nach München ^{als} sein selbsterwähltes Ziel zu gehen. In München erst beginnt sein eigentlicher Lehrgang : Im Anfang tritt Mader in die Polytechnische Schule ein und erst später dann in die Akademie der bilden-

den Künste, welche er auch einige Jahre besuchte.

Von dort ausgetreten nahm er noch bei Kaulbach und dem dänischen Maler Storch Privatunterricht.

1850 kam er dann durch freundliche Verwendung der Künstler Kaspar, Petz und seines Landsmannes Hellweger zu Prof. Schraudolph.

1851 schon begleitet er seinen Meister nach Speier, wo er sich bei der Schraudolph übertragenen Ausmalung des Doms im Malen al Fresko üben sollte. Anfangs konnte er an den Bildern seines Meisters nur mitarbeiten (mitmalen) , erst ^{als} ~~bis~~ er die Technik innehatte, wurden ihm dann später einige grössere Bilder zur selbstständigen Ausführung übertragen.

So liegen Maders Anfänge in der Freskomalerei nicht in Tirol, sondern (im Dom) zu Speier.

Bis zur Vollendung dieser grossen Arbeit, die ^{seit} 1853 ^{entstand} erfolgte, blieb Mader in der Gefolgschaft Schraudolphs, jetzt erst kehrt er in seine Heimat Tirol zurück, wo er bis zu seinem 1881 erfolgten Tode unermüdlich schafft. Seinen Ruf in der Heimat begründet er mit den Fresken zu Brunnneck, die damals zu den Schönsten zählten, was Tirol an moderner Kirchenmalerei und Freskokunst besass. Es folgen jetzt dann der Reihe nach ohne grosse Pausen die oben aufgezählten Werke.

Die Kirchenfresken von Brunneck sind nicht nur seine erste Freskoarbeit in Tirol, sondern zugleich auch die bedeutendste und für seine Stilart die bezeichnendste. ^{in der}

1858 - 1866 ist er mit diesem umfassenden Auftrag beschäftigt. Es galt hier die nach einem Brande 1850 neu aufgebaute Pfarrkirche der Architektur entsprechend

mit Gemälden zu schmücken. Die Kirche ist von Architekt Bergmann in Wien dem Plan nach in romanischem Stil entworfen und unter der Leitung Michel Meiers erbaut worden. Sie gliedert sich in ein geräumiges Schiff, aus zwei grossen Kreuzgewölben mit Vierungen bestehend und in das Presbyterium, das durch den Triumphbogen etwas verengt (vorgehend) sich aus einer kleineren ^{Vierung} und der Apsis mit Polygonem Chorschluss zusammensetzt. Der Musikchor wird als Empore von einer Eingangs- oder Vorhalle getragen. Dies vorausgeschickt wird es leicht sein, sich die Anordnung der Fresken zu vergegenwärtigen.

Mader ordnet nämlich den Gemälde- Cyklus so an, dass jedes Kreuzgewölbe für sich eine geschlossene Bilderreihe bildet; eine Anordnung, die wir bei ihm noch öfters finden werden. So umfassen die Gewölbekappen der ersten Vierung: "Die Begegnung Joachims und Anna", "Die Geburt Marias", "Die Opferung Marias im Tempel", und die "Verkündigung". Darstellungen, welche sich alle auf die Jungfrauenschaft Mariens beziehen. Während die in den Gewölbekappen der zweiten Vierung dargestellten Gemälde: "Die Heimsuchung der Elisabeth", "Die Geburt Christi", "Die Anbetung der Hl. 3 Könige" und "Die Hochzeit zu Kanaan" (das erste auf die Fürbitte Mariens gewirkte Wunder Christi), die Mutter-schaft Mariens betreffen, umfassen die in den Gewölbekappen der Chorvierung gemalten Bilder "Die Weissagung Simeons bei der Darstellung Jesu im Tempel", "Der Abschied Christi von seinen Leiden", "Die Begegnung auf dem schmerzvollen Kreuzweg" und "Die Kreuzigung" das

Martyrium Mariens. Den Abschluss schliesslich dieses Cyklus bildet : "Die Krönung Mariens zur Königin des Himmels" als Verherrlichung Mariens gemalt. Ausserdem befinden sich im Frontbogen sieben Fresken - Medaillons mit den sieben Gaben des Hl.Geistes : "Gabe der Weisheit", "Des Verstandes", "Des Rates", "Der Stärke", "Der Wissenschaft", "Der Gottseligkeit", "Der Furcht der Herrn" durch Engelsgestalten dargestellt, welche sich auf Maria als Braut des Hl.Geistes beziehen. Die vier Doppelfenster des Schiffes sind von 24 Medaillons umgeben, welche die 12 Propheten und die 12 Apostel in Brustbildern darstellen. Erstere auf der Epistelseite repräsentieren den alten und letztere auf der Evangelienseite den neuen Bund, so weist die Eingangshalle auf die Vorzeit des Christentums hin und ist deshalb mit jenen Symbolen ausgestattet, welche auf die Erscheinung Mariens bezogen werden, wie da sind : Der Baum im Paradiese, von welchem die Schlange tot herabhängt, der brennende Dornbusch, der verschlossene Garten ohne Eingang, der Stuhl des Hl.Petrus (8.Dezember 1854), der Regenbogen, die aufsteigende Morgenröte; die Bundeslade. Der Palmbaum, der in Blut getauchte Rock Josefs, ein Bergpfad mit Myrthen besetzt; das Meer, in welchem ein Kelch als Sinnbild des Leidens überfließt; die Krone von 12 Sternen über dem Monde im Sonnenglanz. Alle diese Zeichen beziehen sich auf die Jungfrauenschaft, Mutterschaft und das Martyrium Mariens. Da eine Deutung bloss theologischen nicht aber künstlerischen Wert hätte, wollen wir jetzt gleich auf

eine nähere Beschreibung der Kreuzgewölbe übergehen und zwar in der gleichen schon aufgezählten Reihenfolge: Das erste Bild im ersten Kreuzgewölbe zeigt die Begegnung Joachims - Annas (Abb.1) unter der goldenen Pforte zu Jerusalem, aus der, die, wie die Legende erzählt, durch des Himmels Fügung zur Braut bestimmte ^{Anna} heraustritt und Joachim, den ein Engel führt, entgegengeht. Er hält in der Hand die Lilie, welche auch die reine Empfängnis (da Anna durch einen Kuss Mutter geworden sein soll) andeutet. Die Komposition ist einfach und dem Zwickelfeld entsprechend im Dreieckaufbau; nichts nebensächliches, formales soll den Beschauer von frommen Gegenstand ablenken. Die Farben sind hell und frisch, heben sich aber kalt und hart vom Hintergrund ab, der soweit ihn Architektur nicht ausfüllt, in kühlen scharfen blau gehalten ist, Ein Umstand, der die Linien und Konturen der Figuren zeichnerischer, härter hervortreten lässt. Was die Architektur im Hintergrunde betrifft, so ist sie schematisch, unwirklich, als reine ^{Kulisse} (Staffage) eingeschoben. Daran schließt sich die Geburt Mariens (Abb.1), die von ihrer Mutter dankerfüllt gegen Gott emporgehoben wird. Einige Frauen sind hilfsbereit an das Bett der Wöchnerin geeilt, während ein im Vordergrund kniendes Mädchen aus einem Blumenkörbchen einen Strauss windet. Schauplatz dieser im vollkommen symmetrischen Dreieckaufbaue komponierten Scene bildet eine ganz gotisch, ausserst einfache, kulissenartig anmutende Architektur, die den Dreieckaufbau der Komposition noch hervorhebt

und unterstreicht. Sonst ist auch hier das Gewölbe-
feld in dem klaren, kalten Blau gehalten, nur ist
das Kolorit auf diesem Bild etwas dunkler aber vom
selben Genre. Gesten wie Gewandfalten wirken steif
und ungelenk. Fromme innige Ruhe und Bewegungslosig-
keit, die beinahe in steife Starrheit ausarten,
charakterisieren das Bild. Der Geburt gegenüber
sieht man auf Maria Tempelgang (Abb. 1) die klei-
ne Maria beschützt von ihren Eltern, dem hohen
Priester entgegenzueilen. Der ^{Symmetrie} Geometrie halber sind
noch zwei anmutige, liebevolle Frauengestalten als
Zeuginen anwesend. Wieder stellt Mader so ein un-
wirkliches, kulissenartiges Phantasiegebäude als
Hintergrund der Szene auf. Symmetrie ^{und} ~~in~~ Dreieckauf-
bau begegnen uns auch hier. Das Ganze ^{ist} eingehüllt
in eine bewegungslose Ruhe und scharfe helle Far-
ben, denen der Künstler entschieden weniger Sorg-
falt schenkt, als der zeichnerischen Ausführung.
Den Abschluss in dieser Gewölbekappe bildet
der Englische Gruss (Abb. 1), der sich durch gros-
se, tiefe Beschaulichkeit auszeichnet. Aber auch hier
hatte Mader sowohl für die Szene selbst, als auch für
den Rahmen derselben ganz sicher frühere italienische
Meister vor Augen, das heisst natürlich nur für die
Komposition und figurelle Anordnung des Bildes. 1)
Die Ausführung bleibt die Gleiche, wie in den anderen
Gewölbezeichnungen.

Die Bilder der Jungfrauenschaft Marias sind alle von
innig frommer aber etwas unlebendig steifer Beschau-
lichkeit getragen und wirken mit den schematischen

1) Man wird hier nicht fehl gehen, wenn man ein
direktes Vorbild in Fra Angelico, Verkündigung
zu Madrid od. Cortona annehmen will
Wingenroth: Fra Angelico Abb. 45, 46

unwirklichen Architekturen, den kalten, harten Farben und dem grell blauen Hintergrund ungemein flächenhaft und abstrakt. Etwas lebendiger werden die Figuren im zweiten Krouzgewölbe, dessen Gemäldereihe mit der Heimsuchung beginnt. (Abb.2). Maria und Elisabeth sind aufeinander zugeeilt und finden sich in einer Umarmung. Rechts vor dem Tor erscheint Josef mit dem Esel, während links Zacharias aus dem Haus herbeieilt. Der Künstler komponiert somit auch hier wieder vollkommen symmetrisch, mit strenger Betonung der Mitte, durch die in einem Dreieckaufbau zusammengeführten Frauengestalten, und da wenig Architekturhintergrund vorhanden ist, hebt sich die so ausgeglichen komponierte Szene klar und deutlich vom azurblauen Hintergrund ab; wodurch zwar die innere Ruhe des Gemäldes noch unterstrichen und erhöht wird, zugleich aber doch etwas Kaltes und Starres hineinkommt.

Die Geburt Christi (Abb.2^a) kann, was den Empfindungsausdruck betrifft, als ganz ausgezeichnet gelten. Denn ungemein hingebend und liebevoll ist die Madonna in der Anbetung ihres Sohnes, der zwischen ihr und Josef im Krippelein liegt. Durch Sparsamkeit an Figuren in diesem Bild (nur im Hintergrund erscheinen noch scheue weibliche Gestalten) kommt eine grosse Konzentration der Andacht und eine tiefe innige Beschaulichkeit in die Gruppe. Symetrie und Ruhe sind auch in dieser Darstellung Hauptfaktoren des Bildaufbaues. Bogenförmige, stark durchbrochene Architektur

steht kulissenartig vor dem blauen Feld. Im gegenüberliegenden Zwickel erscheinen die Hl. drei Könige (Abb. 2) zur Verehrung und Anbetung des Jesukindes, das Maria vor einem Torbogen sitzend, auf dem Schosse hält. Der weisse König bietet kniend seine Krone dar, während die beiden anderen Könige noch stehend ihre Huldigung darbringen. Hinten über dem ruinenhaft zerklüfteten Gemäuer erstrahlt hell der Stern der Könige. Mader komponiert die Hauptgruppe in einem Dreieck, dass er zwischen und vor senkrecht aufstrebende Linien stellt. Steife Regungslosigkeit liegt auch hier über dem Ganzen. Das figurenreichste und unterschieden belebteste Bild dieser Gewölbekappe ist das Wunder der Hochzeit zu Kanaan (Abb. 2), welches die Macht der Fürbitte einer Mutter bei ihrem Sohne verherrlicht. Vor einer scharf in die Bildform einschneidenden Loggienmauer steht Christus von Maria herbeigerufen, die Wasserkrüge segnend, aus denen der Kellermeister schon den Wein kóstet. Links im Hintergrund macht sich ein junger Diener am Ziehbrunnen zu schaffen, während sich rechts aus dem Haustor die ganze Hochzeitsgesellschaft nähert. Die Komposition ist vollkommen ausgeglichen, weicht aber doch in etwas von dem strengen symetrischen Dreieckaufbau ab. Dafür kommt ein bischen mehr Lebhaftigkeit und Bewegung in die Scene, die aber immerhin noch mit viel epischer Ruhe erzählt wird. Wie im vorhergehenden Gewölbefeld heben sich auch hier die Darstellungen flächenhaft und vor allem

stark zeichnerisch von grellblauen-Hintergrund ab. Diesen flächenhaften zeichnerischen Eindruck verstärken auch die ~~fetten~~^{hellen} kalten Farben, die schematische Gewandbildung und die kulissenartig aufgebauten Hintergrundsarchitekturen. Was aber ganz besonders hervorgehoben werden muss, ist die Tatsache, dass Mader sich in diesem Bild zum ersten Mal ganz offensichtlich an Overbeck anlehnt und zwar an dessen gleichnamiges Bild aus der Bibelillustration! Eine Beobachtung, die wir von jetzt ab noch manchmal zu machen haben werden, was ja Mader auch seine bögenförmigen und burgartigen Hintergrundsarchitekturen der Idee und oft auch der Form nach mit Vorliebe dem grossen Vorbild nazarenischen Geistes Overbeck entlehnt. Das dramatische Element, soweit man in diesen Fresken überhaupt davon sprechen kann, steigert sich in den Bildern des dritten Gewölbefeldes (Chorgewölbe), wo das Pathos des Martyriums Mariae (Abb.3) bewegtere Gruppen und leidenschaftlichere Gebärden erfordert. Die Lyrik der Empfindung ist natürlich dabei nicht ausgeschlossen, insofern sich der Eindruck der schmerzlichen Vorgänge in den Teilnehmern und Zuschauern verschieden widerspiegelt. Die Räume füllen sich mit mehr Figuren, doch bleiben die Bilder durch klare, meistens symetrische Gruppierungen deutlich und wirksam. Da der Gegenstand in diesem Gewölbe ein doppelter ist : Verkündigung und Erfüllung des Leidens, so beginnt die Reihe mit der Aufopferung im Tempel (Abb.4), bei der be -

kanntlich mit den Worten des weisen Simeon :
"Ein Schwert wird deine Brust durchbohren " der
erste Hinweis im Leben Mariens auf das Leiden
Christi geschah. Die heiligste Jungfrau trägt
vom Hl. Josef begleitet das Jesukind dem weis-
sagenden Simeon entgegen, an dessen Seite ein
Levit und die alte Prophetin Anna ihre freudige
Bewegung ausdrücken. Rechts neben Maria
knien an den Stufen zwei Mädchen Kerzen haltend.
Anschliessend folgen dann drei liebevolle Frauen-
gestalten, welche durch Haltung und Bewegung
die Teilnahme an der Handlung ausdrücken und den
Zusammenhang mit dem in der linken Ecke sitzen-
den Schaf und Tauben verkaufenden Mädchen er-
mitteln. Links neben Anna wenden zwei vornehme
Männer dem Vorgang ihre Aufmerksamkeit zu, hin-
ter denen ein Mann aus dem Volke Opfergaben herbei-
bringt und ein Jüngling beschäftigt ist, Kränze zu
winden, wodurch die hohe Festlichkeit des Tages an-
gedeutet werden soll. Die vollkommen symmetrische in
lauter Dreieckgruppen aufgebaute Komposition lässt
in ihrer Grazie und edlen Schönheit ganz entschie-
den das Vorbild eines italienischen Grossmeisters
erkennen. Man betrachte nur das Zusammenfügen der
Figuren zu Dreieckgruppen und die einzelnen Gestal-
ten in diesen Gruppen selbst so z.B. : die drei
Frauen auf der rechten Seite, man könnte ihnen bei-
nahe klassische Schönheit zusprechen! Und dann die
von den Seiten gegen die Mitte ansteigende Komposi-
tion, mit dem starken Betonen der mittleren Haupt-

figuren, die durch die in die Tiefe gehende Bogenhalle noch besonders hervorgehoben werden. Fühlt man da nicht Raffaels grosses Vorbild aus Anlage, Aufbau und auch aus der Ausführung der einzelnen Details wie z.B. Bewegung, Drehung und Wendung der Gestalten, Gewandfaltung, Schreitmotive und nicht zuletzt aus der Architektur ganz deutlich heraus? Natürlich ist das nur eine primitive, ^{hochmalend} verzerrte, manches falsch verstehende Wiedergabe des Vorbildes. Scharf, klar und deutlich haben sich auch hier die Konturen vom blauen Hintergrund ab, wodurch das Zeichnerische gegenüber dem Malerischen noch mehr zur Geltung kommt.

Was hier nur das erste Ahnen des Leidens Christi ausdrückt, so ist diese furchtbare Stunde im (Abb. 4) Abschied Christi von Maria und den Hl. Frauen vor seinem Leiden schon ganz nahe gerückt. Der Heiland segnet die am Boden knieende und sich wie beschwörend an ihn schmiegende Mutter, während die anderen Frauen, bei denen der tiefe, grosse Schmerz in Klagen ausbricht, vor dem Haustor weilend, der ruhigen aber um so ergreifenden Scene beiwohnen. Auf der linken Seite stehen die Jünger, anscheinend noch einen Moment im Fortgehen aufgehalten, mit ernstem Hinbrüten in den etwas zagenden Mienen, des Heilands grosses Leidensppfer und ihre eigene Lebensaufgabe noch nicht verstehend und erfassend. Die Grundstimmung des Bildes, die flehende Mutterliebe, ist geschickt in den Mittelpunkt und Vordergrund gerückt und mit psychologischer Feinheit vorgetragen. Mader verteilt die komponierenden Faktoren

so geschickt symmetrisch, dass die in einem Dreiecksaufbau zusammengefügt Hauptfiguren streng isoliert und dadurch genügend betont hervortreten. Unterstützt wird diese Wirkung noch durch den hinter Christus vereinzelt aufragenden Baum, der sich vom Blau des Hintergrundes scharf abhebt und den der Künstler ganz offensichtlich nur zur Betonung der Mittelgruppe in den Bildplan gesetzt hat. Hinter den trauernden Frauen erscheint noch im Hintergrund eine ganz unwirklich anmutende burgartige Architektur. Mader vermeidet eben jede Art von Luftperspektive, sodass alle Figuren und Gegenstände hart und scharf begrenzt im Raum stehen, was dem Zeichnerischen seiner Bilder nur zu Gute kommt; ja man empfindet die Farben eigentlich sogar mehr zeichnerisch als malerisch.

Dieser letzten Begegnung von Mutter und Sohn vor dem Leiden stellt Mader (Abb. 4) die Begegnung Christi am Kreuzweg mit seiner Mutter gegenüber. Vor dem Tore von Jerusalem tritt Maria die Schmerzensreiche ihrem kreuztragenden Sohn entgegen, der von Soldaten und Pharisäern zur Richtstätte gebracht wird. Hinter Maria steht Johannes der Jünger, während Magdalena die Büsserin sich flehend dem Heiland zu Füßen wirft. Ausser dieser Frauengruppe sieht man noch zwei Frauengestalten, die sich vom Schmerz übermannt, innig umschlungen halten, vielleicht Martha und Maria. Wieder ist die Begegnung von Mutter und Sohn Hauptmoment und eigentlicher Bildinhalt und als solcher sind die beiden Gestalten auch kompositionell in die Mitte gerückt und von den begleitenden Figuren stark losgelöst.

Man empfindet die Nebenfiguren rein flächenfüllend und als wirksame Umgebung für die Hauptfiguren. Der aus dem früheren Bild schon bekannte Baum begegnet uns auch hier wieder, aus rein kompositionellen Gründen hinter Maria aufragend, während sich Christus vor einem Torbogen der Architektur (anscheinend ist hier ein Stück Mauer zu erkennen) günstig abhebt. Im übrigen herrscht ziemliche Ausgeglichenheit und Symetrie in der Anordnung des Bildplans.

Im letzten Bild dieser Gewölbekappe (Abb.4) der Kreuzigung findet das Martyrium Marias seinen Höhepunkt, hier durchbohrt sie das von Simeon geweissagte Schwert am schmerzlichsten. Frei ohne jeglichen Hintergrund erhebt sich in der Bildmitte das Kreuz , scharf und klar vom düsterblauen Feld abgehoben, und was besonders hervorzuheben wäre, es fehlen hier die Schächer neben dem Christuskreuz, ein Umstand, der bei einer solchen Darstellung wohl als Eigenart zu bezeichnen ist. Rechts unter dem Kreuze die Mutter, umgeben von den heiligen Frauen, stehend, ungebrochenen Mutes, dulddend und ringend den Kampf des Glaubens mit der Natur. Im Ertragen ihres Schmerzes wahrhaft die Mutter des Heilandes, der für uns gekreuzigt worden: fehr und erhaben tritt sie uns so bei Mader entgegen. Neben dieser Frauengruppe steht eine Gruppe von drei Männern, die die religiösen und sozialen Richtungen des jüdischen Volkes : Heuchelei, Skeptizismus, Eigennutz und Gottestrotz sehr treffend charakterisieren. Einer von den gemeinen Handlangern, welcher die Werkzeuge der Hinrichtung aufammelt, vollendet wirkungs-

voll die Gestaltenreihe dieser Seite. Unter dem Kreuze kniet Maria Magdalena im Schmerz zusammengebrochen, den Stamm umfassend. Neben ihr stehen Josef von Arimathea und Johannes der Lieblingsjünger des Herrn, der mit unendlich schmerzvollem Vertrauen zum Kreuz emporblickt. Neben dieser Gruppe hat sich der gläubige Hauptmann auf die Knie geworfen. Den Schluss bilden teilnehmende Soldaten, welche die ihnen zugefallenen Kleider des Heilandes unter sich durch das Los verteilen. Was nun die Bildkomposition als solche betrifft, so wird sie von zwei Hauptmomenten beherrscht: Wie da sind strenge Betonung der Mittellinie und die von rechts und links rein auf die Mitte hinorientierten und gegen das Kreuz in schräger Richtung ansteigenden Linien: in die Mader geradezu Meisterhaft die einzelnen Gruppen hineinfügt und komponiert, wobei nicht mehr die Gestalten und Gestaltengruppen, sondern nur mehr die Linie zur Geltung kommt. Man beachte den Mann mit der Leiter links in der Ecke und die wüthenden Soldaten rechts, wie sie in ihrer Linie einerseits der Bildform folgen, andererseits aber auch richtunggebend für die Schrägseiten der Dreieck-Komposition werden, in die Mader dem ganzen Bildaufbau einordnet. Auch hier wieder hat sich der Künstler entschieden an grosse italienische Vorbilder gehalten und nicht rein aus Eigem geschöpft. Es ist ein Bild des herben aber beherrschten, ruhigen Schmerzes und von erhaben ernstem Eindruck. Diesem entsprechen auch die gedämpften, nicht so schreiend harten Farben. Das Leben Maria schliesst, nachdem es sich durch Lyrik, Epos und

1) Vergleich mit der „Andacht zum Kreuze“ Fra Angelico in S. Marco.

Wingmann: Fra Angelico Abb. 64

Drama mit immer steigenderem Ernst und Erhebung bis zum Opfertod des Heilandes entwickelt hat, mit der glorreichen Aufnahme und Krönung als Königin des Himmels (Abb.5), die im polygonen Chorschluss der Apsis ihren Platz findet. Die Mutter-Gottes empfängt in knieender Stellung von Christus die Krone; über ihr erscheint Gott Vater und der Hl. Geist. Nebenan sind singende Engelgruppen angebracht, von denen zwei den Gesang mit Harfen begleiten. Die Krönungsgruppe ist der Architektur entsprechend im Dreieck aufgebaut. Mit hellen, klaren Farben und viel Gold vor blauem Grund hat dieses Bild entschieden etwas vom freudig hellen Charakter der Frührenaissance an sich, der auch die Idee der singenden Engelsgestalten entnommen ist und die aber ihrerseits wieder den vorraffaelischen Eindruck verstärken. Innig stille Frömmigkeit charakterisiert den eben durchgesprochenen Cyklus, weder Schmerz noch Freude werden je zu laut. Es sind Bilder, die der Künstler rein aus Andacht und für die Andacht geschaffen hat, wobei er nur leider sehr oft die äussere Form und Ausführung hinter der Idee zurückstellt und vernachlässigt. Das Gleiche gilt vom Kolorit, das wie schon erwähnt nicht unharmonische, aber helle, kalte, trocken und schroff neben einander gesetzte Töne aufweist, die sich zeichnerisch hart vom grell blauen Hintergrund abheben. Die Gewandbehandlung ist etwas zu schematisch und hart in den Falten, es fehlt ihr jegliches Weiche, Fließende. Doch kann sie immer als plastisch angesprochen werden. In der sonstigen Behandlung des Raumes tritt

1) Wieder ist es Frau Angeli, die uns unter
stimmten Werken in der "Königin Maria" Florenz
J. Maru, ein Vorbild für obiges Werk gibt.

der den Nazarenerkirchen so eigentümliche Behandlung auf. Jede unbemalte Fläche, sowie jedes Architekturglied, welches sich irgendwie dazu eignet, wird reich mit teppichartigen Ornamentmustern bemalt. So sind in Bruneck sowohl die vom Fresko freigelassenen Zwickel der Gewölbe mit Band- und Rankenmustern ausgefüllt, als auch die Gewölberippen selbst ganz mit Ornamentbändern überdeckt, in denen viel Gold verwendet ist, die aber leider lauter kleinliche Motive aufweisen. Die grossen Doppelfenster umgeben Bordüren mit den schon erwähnten Propheten und Apostelköpfen in Medaillons, am Triumphbogen sind es Engelsköpfe, die in die Ornamente eingeflochten sind. Im übrigen ist die Dekoration der Wandflächen durchwegs im dunkeln, schmutzig matten Farbtönen gehalten, in die nur das ziemlich reichlich verwendete Gold eine belebendere Note hineinbringt, die aber den stumpfen, düsteren Eindruck der Ornamente und Bordüren auch nur schwach mildert.

Nachdem Mader gleich in Bruneck mit einem bedeutenden und umfassenden Werk vor seine Landsleute hingetreten ist und ihnen hiemit schon zu Anfang seines Wirkens eine hinreichende Probe seines Talents gegeben hatte, wurde ihm als nächste Aufgabe die Ausschmückung seiner Heimatkirche in Steinach übertragen, eine Aufgabe, die der ersten vollkommen ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist. Von 1867 bis 1871 ist Mader damit beschäftigt. Auch hier wurde die Pfarrkirche nach dem Brande im Jänner 1853 langsam, wie es die Mitteln erlaubten, wieder hergestellt und

erhielt daran anschliessend ihre neue künstlerische Ausschmückung. Beim Neubau gab nämlich der Architekt Vonstadl auch dem Schiff ein Steingewölbe, in dessen glücklicher und schöner Konstruktion er sein erstes Meisterwerk schuf. das Schiffsgewölbe setzt sich aus einem quadratischen kreuzgewölbten Mitteljoch und je einem querrrechteckigen Vorjoch am Eingang und vor dem Chor zusammen, daran schliesst sich dann einerseits der dreiteilig geschlossene Chor, andererseits die Vorhalle. Gegenstand dieses Bildercyklus bildet als Gegenstück zu dem der Bruneckerkirche die Erzählung des Lebens Jesu. Der Künstler hat in überaus glücklicher Wahl und kraftvoller Einigung aller Bilder zu einem Werke, da sie logisch notwendig ineinandergreifen und sich folgen, nachstehende Gemälde ausgesucht und dargestellt : In die Kirche eintretend sehen wir am ersten Gewölbe die Geburt Christi (Abb.6), wo er die Anbetung der Hirten und der Hl. drei Könige vereint. In der Mitte des etwas verfallenen Gebäudes, das im antiken Stil gezeichnet, mit gebrochener Säule und geborstenem Bogen den Verfall des Heidentums symbolisiert, kniet Maria das Jesukind auf dem Arm haltend, schüchtern wie eine Jungfrau in wundervoller Anmut auf den Neugeborenen niederblickend. Rechts ist die Gruppe der Hl. drei Könige, links zwei Hirtenknaben mit Flöte und Schalmei spielend, dahinter ein alter Hirte, der ehrfurchtsvoll segnend und erstaunend zugleich das göttliche Kind anschaut. Ganz im Hintergrund tritt Josef durch ein Tor ein. In der Höhe hält ein Engel das Spruchband mit dem "Gloria in exelsis Deo".

• Mit der Geburt Christi in Bruneck in Vergleich gebracht wirkt dieses Bild ganz entschieden leichter, luftiger in Anordnung und Verteilung der Kräfte, zwar herrscht auch hier eine ziemlich starke Symmetrie rechts und links von Maria, die als Hauptmoment streng in die Mittellinie gerückt ist, doch hat diese Symmetrie der Komposition etwas viel Ungezwungenes, Freies an sich als die in Bruneck. Es war ja hier auch viel mehr Platz für eine breitere, gelockere-tere Figurenanordnung gegeben. Was die Architektur anbelangt, so bleibt Mader immer noch bei den schematischen, kulissenartigen Ruinenaufbauten. Die Farben sind wie in Bruneck hell und hart, reine Flächenfüllung der stark zeichnerische umrissenen Figuren. Für den Gesamteindruck aber ^{wohl} werden auch hier immer noch dieselben Faktoren bestimmend: Der vollkommen ausgeglichene Aufbau, die scharfen Umrisse und das klare, etwas kalte zeichnerische Herausheben der Gestalten aus ihrer Umgebung, dazu die etwas grellen, intensiven Farbtöne. Das gilt nicht nur von der Geburt, sondern auch ganz allgemein von den übrigen Bildern dieser Kirche. Umrahmt wird die Darstellung von einem Ornamentband, das in vierpassartiger Form herumgeführt ist. An die leibliche Geburt Christi schliesst sich im Mitteljoch die geistige Geburt: "Die Taufe Christi im Jordan" an. Johannes der Täufer durchdrungen von dem hohen Beruf der Vorläufer Christi zu sein und ihn in das Lehramt einzuführen vollzieht knieend den Hl. Akt. Als Zeugen stehen zur einen Seite die Nachfolger, zur andern die Verfolger der Lehre

• Christi: jene durch die Apostel Petrus, Jakobus und Johannes, diese durch die Synagoge, Pharisäer und Seducäer repräsentiert. Eine Komposition, die sich symmetrisch in einem Dreieck/aufbau und die obwohl den grossen Renaissance-Meistern in Detail abgelauscht, doch gar nichts mehr an der Lebendigkeit und Ungezwungenheit ihrer Anordnungen und Bewegungen aufweist. Immerhin aber lassen die Steinacher Fresken, wie wir noch sehen werden, gegenüber den Bruneckern eine grössere Beeinflussung durch das Studium der italienischen Meister erkennen. Im nördlichen und westlichen Dreieckausschnitt des Gewölbefeldes tritt Christus als Prophet durch Wort und Tat auf. In der Bergpredigt (Abb. 7) und in der Auferweckung des Töchterlein des Jairus (Abb. 8) In beiden Bildern ist es vor allem die reiche Gemütsseite, welche in der Bewegung in dem seelenhaften Ausdruck der Köpfe und in der ganzen Gruppierung ruhend, sie zu wertvollen Vertretern der religiösen Malerei macht.

In der Bergpredigt erzielt Mader eine bisher noch nie von ihm erreichte Ungezwungenheit und Vollendung der Komposition, sowohl im ganzen Bildaufbau, als auch in der Gruppierung der einzelnen Figuren. Wie die Kompositionslinie von beiden Seiten gegen Christus, den Hauptakzent beinahe unmerkbar ansteigt und wie gerade dieser Hauptakzent zur Geltung gebracht ist : einerseits eben durch die Anordnung des Aufbaues, andererseits durch die Senkrechten der stehenden Figuren und die hinter Christus aufragenden Palmenbäume, die ihn beide günstig flankieren und betonen.

Das alles ist so glücklich und wie zufällig zu einem Ganzen zusammengefügt, dass man ohne Bedenken sofort an Raffael erinnert wird. Aber nicht nur in den grossen Kompositionslinien, sondern auch in einzelnen Details (Sitzmotive, Kontrapositionen der Figuren und Gruppen) lässt sich dieses grosse Vorbild erkennen. Dazu kommt noch; dass Mader hier durch die plastische Behandlung der Gestaltengruppen eine gewisse Luftperspektive erzielt; was umso staunenswerter ist, wenn man bedenkt, dass er den Aether in einem einzigen Tone anlegt. In der Behandlung des Kolorit hat sich auch bei diesem Bilde nichts geändert.

Der Erweckung des Töchterleins des Jairus wohnen als Vertreter der Kirche die drei schon genannten Hauptapostel Petrus, Jakobus und Johannes bei; wie wir sie auch bei der Bergpredigt beobachten konnten. Sie sollen sich von der Göttlichkeit ihres Meisters überzeugen können. Die Scene der Erweckung verlegt Mader in eine kreuzgewölbte, auf zwei Seiten geöffnete Säulenhalle, durch die er dem Bild nach Renaissanceart eine gewisse Tiefenwirkung verleihen will. Leider überwindet der Künstler aber auch in dieser Architektur das Unwirkliche, Kulissenhafte nicht ganz. Dem Inhalt dieser Darstellung unterschleibt Mader noch eine symbolische Idee : es wird nämlich durch Christus nicht nur physische Leichnam, sondern auch die Seele des Heidentums, das sich längst überlebt hatte, also tot war, zu neuem Leben mit vertiefterem, geistigerem Gehalt auferweckt. Eine Idee, die so recht das nazarenische Denken und Fühlen Maders charakterisiert, dem

ja überhaupt Idee und Inhalt meist mehr gelten, als die formale Ausführung derselben. Die Vollendung des Wandels Jesu auf Erden vollzog sich in seinem Tod am Kreuz, der im vierten Bild dieses Hauptgewölbes gemalt ist. Es ist ^{fast} dieselbe Kreuzigungsdarstellung (Abb.9) wie sie uns schon von Bruneck her bekannt ist; die der Künstler als besonders gut gelungen und in einem gewissen Sinne als originell empfindend hier wiederholt hat. Um das Kreuz stehen oder knien die Anhänger der christlichen Religion; die heiligen Frauen, Johannes und das Heidentum, welches sich Christus zugewendet: der Hauptmann Longinus. Dagegen wenden sich die Pharisäer vom Kreuze ab und sehen mit teuflischer Schadenfreude und kaltem Hohne auf die trauernden Frauen zurück. Auf der anderen Seite sind die gleichgültigeren, harmlosen Heiden: die Kriegsknechte, welche um den Rock Christi würfeln. Man muss zugeben, dass diese Anordnung und Wahl der Figuren etwas Originelles und ^{Sinn} Stimmvolles an sich hat, so schwierig, ja beinahe unmöglich es ist, bei den tausendfachen Darstellungen der Kreuzigung originell zu sein! Im übrigen wäre hier nur zu wiederholen, was wir zur Kreuzigung in Bruneck bemerkt haben. Die Besiegung seiner Lehre hat Christus in der glorreichen Auferstehung (Abb.10) gegeben, mit welcher Darstellung der Cyklus im Schiffsgewölbe abschliesst. Aus dem Felsengrab schwebt der erstandene Heiland mit der siegreichen Osterfahne hervor. Der Engel mit dem Schwert hält noch Wache. Denn während die Wächter bestürzt fliehen, kommen von der anderen Seite schon die heiligen Frauen

die Salbentiegel bringend, um den vermeintlichen Leichnam einzubalsamieren. Diese beiden in Idee und Ausdruck so verschiedenen Gruppen geben dem Bild ein ganz eigenes Gepräge: der rohe gewöhnliche Mensch stürzt und flieht vor der göttlichen Erscheinung, die gläubigen Frauen hingegen nahen sich schwerzerfüllt dem Grabe, um ihrem Meister den letzten Liebesdienst zu erweisen. Sie sind eingehüllt ~~an~~^{von} der Ruhe eines unendlichen Leides, das sie so bannt und gefangen hält, dass selbst die Vorgänge ihrer nächsten Umgebung unbemerkt von ihnen bleiben. Der Engel an den himmlischen Glanz gewöhnt, ist der einzige, den die Scene unberührt lässt, fest und unbewegt schaut er den Herankommenden entgegen. Christus aber, der seit dem Tode wie verklärt ist, lässt uns an das Emporschweben dieser gloriosen Gestalt glauben. Mader bildet hier den schönsten, edelsten Christuskopf seines ganzen Werkes. Kompositionell sind die Bildkräfte einerseits symmetrisch zu beiden Seiten der Mitte, die durch den Auferstandenen betont wird, ^{verteilt} andererseits aber herrscht gerade in dieser Symmetrie ein Kontrast von stürmischer Bewegung und vollkommener Ruhe, zwischen die der Engel als Ueberleitung eingeschoben ist. Licht und Schatten, mit denen der Künstler hier arbeitet, lässt die ansonsten hellen, harten Farbtöne weicher und wärmer erscheinen. Es liegt wie eine Sonne über dem Ganzen, was das Bild stark von den übrigen Darstellungen des Cyklus unterscheidet. In das Presbyterium, das vor allem dem Wirken des Priesters bestimmt ist, führt der sogenannte Triumph oder Frontbogen, in dem drei Medaillons stehen: im mittlerem die Himmelfahrt Christi flankiert von der Gründung der Kirche (Christus

übergibt Petrus die Schlüsselgewalt) und der Aussendung der Apostel. Alle drei Rundbilder sind, nach Art von Reliefs behandelt, auf ziseliertem Goldgrund gemalt, was ihnen eine erhabene altchristliche (byzantinische) Wirkung gibt. Mader war sichtlich bemüht mit der Entwicklung seines Gegenstandes den heiligen Personen eine immer höhere Weihe und Verklärung zu geben, weshalb er auch von den blauen Luftton, von dem sich genau wie in Bruneck, die übrigen Bilder abheben, in den glänzenden Goldgrund übergang, der wie bereits erwähnt, schon im Frontbogen seinen leuchtenden Effekt ausbreitet, seinen vollen Glanz aber erst in der Aussendung des Hl. Geistes entfalten soll. Der Künstler selbst bezeichnet dieses Bild als das Schönste, das er je gemalt. Der Versammlungssaal, in dessen Kuppel die Taufe des Hl. Geistes umgeben von einem reichen Glorienschein erscheint, ist durch eine in einfachem romanisierendem Stil gehaltene Architektur, auf welcher die Mutter Gottes und die Apostel einzeln sitzen, angedeutet. Die Lehne reicht wegen der Verschiebung der Linien in der gewölbten Fläche, brusthoch, sodass sich die Köpfe frei abheben können. Die Schwierigkeit der Aufgabe, den zwölf Aposteln eine Haltung und Bewegung zu geben, die für jeden etwas Charakteristisches hat, ohne gesucht zu sein, finden wir wirklich günstig und geschickt gelöst. Stellung und Ausdruck geben sich einfach und natürlich, als könnte es gar nicht anders sein. Das dramatische Element, welches diesem Stoffe fehlt, sowie eine bewegtere Komposition, hat Mader nicht gewaltsam einzuführen versucht, sind in einer streng architektonischen Anordnung und ausdrucks-

voller Individualisierung der Köpfe seine Kraft und Talent entfaltet und bewiesen. Leider aber vermochten diese Beiden nicht zu verhindern, dass sowohl der ganze Aufbau in seiner vollkommen ausgewogenen Gleichmässigkeit, als auch die Figuren selbst stark fühlbar schematisiert sind; wozu einzelne Details, wie die Architektur, der Goldgrund und nicht zuletzt der gleichmässig gemusterte und ausgezackte Glorionschein des Hl. Geists sicher manches beitragen. Es ist eben ein Bild das dem Geiste, als auch der Ausführung nach der romanischen Wandmalerei abgelauscht ist, ohne diese aber ganz richtig zu verstehen. Als solches gibt ihm Mader auch entschieden strenge, erhabene Würde und ruhig fromme Schönheit. Auf Grund aller vorausgegangener Betrachtungen müssen wir den Cyklus von Steinach als reifer in den Ideen und Gedanken, fortgeschrittener in der Entwicklung gegenüber dem von Bruneck ansprechen. Reifer und fortgeschrittener in der Komposition und Anordnung der Bilder, als auch in der Durchbildung und Beobachtung der einzelnen Details im Bildganzen. Doch stellt der Künstler gedanklichen Inhalt und Idee immer noch an aller ersten Stelle. Aeussere Form und formale Ausarbeitung haben dann nur mehr Bedeutung zweitens Ranges für den Künstler und sein Schaffen, was er sich auch in keiner Weise dem Betrachter zu verbergen bemüht. Was er will, ist ja vor allem eine religiös erneuerte Malerei in Tirol zu begründen. Der neue Stil ist ihm hiebei nur Mittel zum Zweck.

Maders letztes grösseres Freskowerk in Tirol

ist die Ausschmückung der Kirche zu Kematen die, was das Architektonische anbelangt, höchst unansehnlich ist. ^{Die für} Noch aus der Zeit des Zopfes stammend, stand am Altarbau die schwere Massigkeit, die unruhige Linienflucht und Kurvenwirrnis mit der nichts weniger als schönen Fassung in voller Uebereinstimmung. Man hatte nämlich versucht mittelst der Fassung aus dem Holz und Gips misslungenen Jaspis, Terra rossa, phrygischen, thessalischen, numidischen oder anderen hochberühmten Marmor vorzutäuschen. Dazu kam die krankhafte Passion alles mögliche und unmögliche zu vergolden oder zu versilbern, das aber nicht matt, sondern in unruhigstem Glanze. Rahmen, Ecken, Buckel, Kapitäle, alles wird vergoldet. Man denke sich nun Maders nüchtern trockene, ja geradezu fade Art in dieses Milieu hinein und wird verstehen, dass hier verschiedenes umzuändern und umzustimmen war. Es wurde versucht einen Ton über das Ganze zu ziehen, der mit der Fassung wenigstens den Einklang der Farben aufsucht, denselben in der Form zu treffen, wäre eine Unmöglichkeit gewesen. Das ist dann, wenn auch nicht vollkommen befriedigt, so doch glücklich gelöst worden. Abgesehen von dem spärlichen Licht, dass durch die gezeichneten Glasfenster in das gedruckte Kirchlein hineinfällt, haben die Fresken doch wenigstens eine ansprechendere Umgebung. Es ist hier das erste Mal, dass dem Künstler kein einheitliches Thema zur Bearbeitung übergeben wurde: so musste er an der Decke des Schiffes die zwei wichtigsten Momente aus dem Leben der Hl. Magdalena : Das Gastmahl des Levi mit der Fussalbung und die

Erscheinung Christi im Garten darstellen. Die Kuppel des Presbyteriums aber sollten vier Szenen aus dem Leben des Hl. Viktor schmücken. Vom Chor gegen den Eingang der Kirche schreitend finden wir im ersten LUNETTENFELD die Bekehrung der Magdalena (Gastmahl der Levi) (Abb. 12). Christus sitzt auf einem Ruhebett, das sich von links her in den Raum schiebt, ihm zu Füßen kniet Magdalena im Begriffe dieselben mit ihren Haaren von der Salbe zu trocknen. Hinter Magdalena ist der Tisch des Gastmahls in ausserst glücklicher Linie in die Tiefe geführt, zwischen diesem und Christus steht als verbindendes Glied Johannes der Lieblingsjünger. Am Tische sieht man drei Gestalten, von denen sich eine erhebt und gegen Christus vorbeugt, während sich eine andere flüsternd zu der dritten wendet; es ist wohl Judas, der sich über die Verschwendung der kostbaren Salbe auslässt.

Dem zur Erwiderung erhebt Christus beschwörend die Hand und scheint zu sagen: "Arme werdet ihr immer unter Euch haben, mich aber werdet ihr nicht immer bei Euch haben." Was nun die Komposition betrifft, wird sie streng genommen nur von einer Linie beherrscht, die von Christus ausgehend über Magdalena nach rechts zu der Dreiergruppe und von dort über die Linie des Tisches und über Johannes wieder zu Christus ihrem Ausgangspunkte zurückgeführt wird. Alle Bildteile werden somit von dieser einen Linie erfasst und zu einem geschlossenen Aufbau zusammengefügt, an dem man leider nur etwas Freiheit und Ungezwungenheit vermisst. Ausser dieser Geschlossen-

heit wäre aber auch noch die gut ausgewogene Verteilung der Kräfte zu bemerken : Horizontal und vertikal sind vollkommen in das Gleichgewicht gebracht. Es muss nur bemerkt werden, dass Mader diese Darstellung im Grossen und Ganzen aus Overbecks Bibelillustration entlehnt hat, jedenfalls stammt die Idee der Komposition von dort ! In Ausdruck und Ausführung bleibt dieses Bild eher schwach und fällt gegen Maders andere Werke ganz entschieden ab. Der Grund hiezu liegt wohl zum grössten Teil in den wenig ansprechenden Farbtönen, die noch überdies so schlecht beleuchtet sind.

In der zweiten Lunette, gleich beim Eingang erscheint das Noli me tangere (Abb. 13), die Begegnung Christi und der Magdalena im Garten. Vor dem Kullissenartig typisierten Hintergrund, ganz links ist das Felsengrab zu sehen, baut sich die Komposition der beiden Figuren klar und deutlich umgrenzt auf. Links im Vordergrund kniet Magdalena die Arme verlangend nach dem vor ihr entgleitenden Heiland ausgestreckt. Eine Figur, in der verhältnismässig viel Unruhe und Bewegung beobachtet werden kann: Fliegende Haare, flatterndes Gewand. Dem gegenüber ist der Auferstandene ganz geschlossene Ruhe, hoheitsvolle Würde, nur der rechte Arm weist abwehrend, das Noli me tangere ausdrückend gegen Magdalena, die Linke hält die flatternde Siegesfahne. In einer stark betonten Schrägen steigt die Kompositionslinie von der knieenden Büsserin zu Christus auf, um dann in seiner Gestalt und der Fahne jäb steil abzufallen. Ganz unzweifelhaft wird die

1) Im Vergleich zu Maders letzten Freskenwerken kann man hier schon ein viel reicherer landschaftlicher Hintergrund bemerken, was in schwaches Abdrücken von der Stange des naturalistischen

Heilandsgestalt durch diese Art der Anordnung sehr gut zur Geltung gebracht. Die Farben zeigen ausgesprochen stumpfe, fast schmutzige Töne : lila, dunkles Rot, braun grün. Der Empfindungsausdruck dieses Bildes ist eine leere fade Innigkeit und Andacht.

Alles in allem genommen kann man diesem Bild inhaltlich wie kompositionell keine besondere Bedeutung zumessen. Das Hauptgewicht dieser Kirchenausschmückung liegt ja auch nicht in den Bildern des Schiffes, sondern in der Ausmalung des Presbyteriums : vier Szenen aus dem Martyrium des Hl. Viktor sind hier Gegenstand der Malerzeit. Mader teilt zu diesem Zweck den Kuppelraum in vier gleiche Dreieckabschnitte : Im ersten sehen wir die Aufforderung des römischen Kaiser Maximianus Hercoleus und seines Geheimsekretärs Anolinus (Abb. 14) an ihren geliebten Soldaten Viktor, dem Christentum abzuschwören. Eine Aufforderung, die Viktor vor dem Thron des Kaisers stehend auf das Entschiedenste ablehnt. Die kleine Bildkomposition ist in einem Dreieck aufgebaut, dessen Linie aber nicht der äußeren Umrahmung des Bildausschnittes folgt, wodurch im Bild der Eindruck des Unharmonischen Zusammengedrückten hervorgerufen wird. Ein Eindruck, der durch die stumpfen unfreundlich dunkeln Töne des Kolorit, in das der Künstler hier wenig helle Farben und wenig Licht mischt, noch verstärkt wird. Eine antikisierende Säulenhalle umschliesst die Scene. Im zweiten anschliessenden Kuppelausschnitt ist die Fesselung des Heiligen am Block und erneuerter Ueberredungsversuch (Abb. 15) zu sehen. Rechts im Vordergrund sieht man den Hl. Märtyrer auf

Stroh gelagert, am Block gefesselt, vor ihm steht der Kaiser, auch hier begleitet von seinem Geheimssekretär, die ihn beide mit eindringlichen Gebärden zu überreden suchen, seinen Glauben abzuschwören. Aber auch diesesmal ist es umsonst. Der Heilige wendet in offensichtlicher Ablehnung den Kopf zur Seite. Die Komposition fügt sich gut in den Kuppelausschnitt ein. Unter dem Scheitel des Dreiecks stehen die beiden aufrechten Gestalten, während sich die sitzende Gestalt des Heiligen in die Ecke des Feldes einfügt, mit seiner Rückenlinie der Schräge der gemalten Rippe folgend. Im Vordergrund steht etwas breit und unmotiviert eine mächtige Säule, die ein Logenansatzstück trägt, anscheinend ein Teil des Säulengewölbes, welches den Kerker darstellen soll und mittelst einer Treppe zu einer ziemlichen Tiefenwirkung gebracht wird. Diese Scene stellt absolut keine Handlung sondern nur Erzählung dar. Die Gestalten lassen, soweit sie nicht von faltenreichen, bauschigen Gewändern verhüllt sind, sehnig und kräftig durchgebildete Muskeln erkennen. Doch bleibt Mader wie immer so auch bei diesem Detail stark im Zeichnerischen, Linienhaften stecken. In den Farben ist auch dieses Bild nicht ansprechender.

Das dritte Bild führt uns die Enthauptung im Lustgarten des Kaisers vor Augen. (Abb.16) In der Mitte kniet der Heilige mit gefalteten Händen, bereit zu sterben. Links hinter ihm schwingt mit grimmiger Wut der Henker das Schwert. Rechts entfernen sich mit hämmischem Lächeln die Soldaten, die ihn wohl zum Richtplatz ge-

führt haben. Im Hintergrund ragt eine echte nazarenische Phantasiearchitektur auf. Es ist der so beliebte, schon bei Overbeck auftretende Rundbau (für den wohl ursprünglich die Engelsburg als Vorbild diente). Dichte Massen von Pinien, Zypressen und Sträuchern umgeben ihn. Das alles taucht etwas unwirklich keineswegs der Natur entsprechenden hinter den Figuren auf, die hier übrigens weitaus freier, ungezwungener und harmonischer in das Dreieckfeld hineingestellt sind. Hauptmoment dieses Bildaufbaues ist ein ziemlich starker Tiefenzug, der sowohl in den allgemeinen Kompositionslinien als auch in einzelnen Details sehr deutlich zu Tage tritt : So beachte man das Schwert des Henkers und die Lanzen der Soldaten, die ja schliesslich auch selbst in einer Schrägen hintereinander aus der Tiefe kommen. Koloristisch schliesst sich die Darstellung vollkommen an die vorhergehenden Bildern an.

Mit ~~dem~~ ^{der Bestattung} Begräbnis des Heiligen durch den Mailänder Erzbischof Katernus schliesst der Cyklus in der Kuppel ab (Abb. 17). Links im Bilde liegt der Leichnam vor dem von rechts her aus der Tiefe der Bischof mit zwei Dienern getreten ist. Auch hier fügt sich die Figurenkomposition gut in das Dreieckfeld ein, ohne aber selbst in einem streng geschlossenen Aufbau zusammengefasst zu sein. Man wird bemerken, dass die grösste aufrechte Figur, der Bischof, direkt unter dem Scheitel der Umrahmung gestellt ist, während sich an der liegenden Gestalt des Heiligen die Kurve des unteren Randes wiederholt. Eine links hinter dem Leichnam aufragende Architektur schafft den Ausgleich zu den rechts

stehenden Figuren ;im Hintergrund ragen noch einzelne Bäume und Sträucher auf. (Dieses Bild ist Georg Mader 1872 signiert). Alles in allem genommen steht dieses Werk in Kematen entschieden hinter den beiden Vorhergehenden zurück, vielleicht weniger inhaltlich und kompositionell als viel mehr formell und koloristisch. Die äussere Form ist hier gröber, schematischer und viel weniger sorgfältig ausgearbeitet, während was das Kolorit anbelangt, der ganze Cyklus in vorwiegend dunkeln, unfreundlichen Farbtönen gehalten ist, wozu die schlechte Beleuchtung der Kirche auch noch ihr Teil beiträgt. Der heilige Gegenstand der Bilder selbst ist einfach , schlicht mit rührender Innigkeit erzählt; es wird hier im wahrsten Sinne des Wortes eine Heiligengeschichte in Farben wiedererzählt, wobei aber hauptsächlich die himmlische, verklärende, alle irdische Qual ertödtende Liebe des Märtyrer Viktor zum Ausdruck kommt. Nichts von Märtyrerqualen und Tortur findet sich in diesen Bildern, denn einerseits entsprach das weder dem nazarenischen Geist, noch wäre der Künstler imstande gewesen physische Leiden darzustellen. Dass uns daher eine fade etwas süssliche Frömmigkeit aus den Bildern entgegen tritt, wird jedem verständlich sein. Wie ja überhaupt die Kontrastlosigkeit und Einförmigkeit der maderschen Kompositionen mitbeteiligt sind an den steifen, unbewegten, oft grenzlos langweiligen Eindruck, den die Fresken hervorrufen.

Ueber den vier Eckpfeilern, worauf die Kuppel ruht, sind die vier Evangelisten als Träger der

Grundpfeiler der Kirche gemalt. Eine etwas strengere Charakteristik wäre den bärtigen Köpfen nicht von Nachteil gewesen. Die gelungenste Figur unter ihnen ist unzweifelhaft Johannes.

Mit Kematen schliesst Maders künstlerische Tätigkeit in Tirol selbst ab, zu erwähnen wäre noch drei Einzelfresken in den Friedhofsarkaden zu Innsbruck. Eines in der Neuhauserischen Grabstätte stellt den Abschied Christi (Abb.18) 1865 gemalt, ist es eine vollkommene Kopie des gleichnamigen Gegenstandes aus dem Brunecker Cyklus, allerdings ist die Bildkomposition hier wegen Platzmangel stark zusammengedrängt und beschränkt sich auf die Gruppen von Mutter und Sohn und die heiligen Frauen. Die Farben sind stumpf, trocken und (haben auch die hellen Töne) jegliche Leuchtkraft verloren.

Die Felderersche Grabstätte schmückte der Meister mit einer Himmelfahrt Christi (Abb.19). In einem grossen Rundfeld sieht man den Heiland emporschweben; rechts und links kniet ein kleiner Engel, beide vollkommen symmetrisch dargestellt. Hervorzuheben wäre an diesem Bild gegenüber anderen Werken die gut gelungene Bewegung des Emporschwebens bei der Heilandsgestalt. Die Farben sind matt und zeigen keineswegs mehr die hellen, frischen Farben der ersten Freskoarbeiten, ausserdem sind sie auch noch schlecht erhalten. Das dritte Fresko befindet sich an der Smitnerischen Grabstätte und stellt die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena im Garten dar. (Abb.20) Eine Kopie des Kemater Freskos. Mader letztes an Bedeutung und künstlerischem

Wert mit Bruneck und Steinach gleichzusetzendes Werk befindet sich leider nicht in Tirol, sondern in der Pfarrkirche zu Ischl. Ein Spät-Barockbau aus der Zeit Maria Theresias mit dreifachen Tonengewölben im Schiff und massig ausladendem Presbyterium. Der kunstsinnige Pfarrer Weinmayer hat auf der Suche nach einem tüchtigen Freskant und nach Besichtigung der Kirchen zu Bruneck und Steinach in dem Tiroler Mader seinen Mann gefunden. Das gestellte Thema war hier ein zweifaches :

1.) sollten die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben des Hl. Nikolaus, Bischof und Märtyrer, den die Ischler Kirche als Patron verehrt, zur Darstellung kommen.

2.) sollte eine Reihe von verschiedenen typischen Heiligen in der Ausschmückung Platz finden.

Thema und Raum waren dem Künstler als bestimmt Vorhandenes gegeben, es fragt sich jetzt nur wie der Maler bei Verteilung des Stoffes zu Werke gegangen ist. Dem oben genannten Hauptthema weist er drei Wölbungsfelder an, welche den Mittelraum der Kirche decken und sich ganz frei dem Auge des Beobachters darbieten. Mader teilt zu diesem Zweck jedes der drei Felder wieder in drei Teile, so zwar, dass für neun Gemälde Platz geschaffen wurde; nämlich je ein Gemälde in der Hochwölbung und je eines zur Rechten und zur Linken. Da dem Künstler aber nur sieben Begebenheiten aus dem Leben des Kirchenpatrons gegeben waren, wovon eine in das Presbyterium verlegt werden musste, so blieben drei Plätze in diesem als eins auf-

zufassenden Raume übrig. Nader verteilt nun die Gruppenbilder aus St. Nikólaüs Leben lediglich in die Felder rechts und links von den drei Feldern der Hochwölbung. In diese kamen dann gleichsam als einigendes Zentrum die Symbole der drei göttlichen Tugenden : Glaube, Hoffnung, Liebe. Die Verteilung des Hauptgegenstandes muss soweit sie aus dieser trockenen Beschreibung erkennbar ist, als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Keine drückende Ueberladung, aber auch kein zwecklos leerer Raum stört die Symetrie unter den Bildern. Zur Darstellung des sogenannten zweiten Themas kommen folgende Wandfelder und Flächen in Betracht : das erste Gewölbefeld über dem Musikchor, die Nischen der sechs Fenster im Mittelraum der Kirche, der innere Seitenraum ober den genannten Fenstern und die Seitenwände zwischen eben diesen Fenstern und den sie von einander trennenden Pfeilern. An diesen Seitenwänden kommen rechts und links Standbilder von Heiligen zur Darstellung , ober den Fenstern je ein Heiligenbild in Medaillonsform überlebensgross und je drei kommen in gleicher Form in den Nischen selbst zur Darstellung. Eines in der Nischenwölbung und eines rechts und links in der Mitte der Nischenwand.

Für das das Musikchor überspannende Gewölbefeld wurde rechts der königliche Prophet David und links die Hl. Cäcilia als besondere Patronen der Kirchenmusik gewählt. Die Wahl der anderen Heiligen und ihre Verteilung ist folgende : über dem Hauptportal befinden sich die vier grossen Propheten in Medaillonsform : Jsaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel.

Es soll dadurch angezeigt werden, dass sie das Atrium des neuen Bundes bilden. Die beiden ersten Fenster im Mittelraum gehören dem Martyrium, weshalb hervorragende Vertreter desselben aus den ersten Jahrhunderten gewählt wurden. Auf der Epistel-seite sind die Standbilder des Hl. Stephanus und Laurentius, auf der Evangelien-seite der Hl. Barbara als Patronin der Bergarbeiter und der Hl. Katharina als Patronin der lernbegierigen Jugend. In der Nische der ersten Seite befindet sich in der Mitte der Hl. Sebastian und der Hl. Mauritius, weil Ersterer Patron der Schiffer, Letzterer Patron der Veteranen ist. In der Nische der anderen Seite : Agnes und Apollonia, die auf besonderen Wunsch der Gläubigen genommen wurden. In der Wölbung sind die Patronen der Landbevölkerung, rechts der Hl. Bernhard, links die Hl. Notburga; ober den Fenstern ist rechts der Hl. Benedikt, links dessen heilige Schwester Scholastika angebracht. Durch die Wahl der beiden Heiligen sollte dem Orden der Benediktiner der Dank für die Ausbreitung des Christentums und der Civilisation in Europa überhaupt und insbesondere auch in diesen Gegenden ausgedrückt werden, und zugleich sollte dem Verhältnis, in welchem Ischl zum alten Benediktinerinnen-Kloster in Traunkirchen einst gestanden, ein Denkmal gesetzt werden. An den folgenden zwei Fenstern ist das zur rechten Seite den Patronen des Allerhöchsten Kaiserhauses, das zur linken Seite den Landesheiligen Oesterreichs gewidmet. Die beiden letzten Fenster des Langhauses gehören endlich rechts beim Altar der Mutter Gottes den heiligen Personen, die in der unmittel-

baren Umgebung Christi gelebt haben und links beim Altar der Allerheiligsten Dreifaltigkeit den Repräsentanten des unschuldigen und bussfertigen Lebens.. Wir wollen jetzt in einer kurzen Besprechung die sechs Gruppenbilder mit denen die Wölbung geschmückt ist, und die einzelne Scenen aus dem Leben des Hl. Nikolaus zum Gegenstand haben, behandeln.

Das erste Bild, dass dem Beschauer beim Eintritt in die Kirche durch das Hauptportal rechts entgegenstrahlt trägt die Bezeichnung : " St.Nikolaus wird zum Priester geweiht." Der Künstler öffnet uns als Schauplatz der feierlichen heiligen Handlung eine Kathedrale. Der Bischof selbst nimmt den heiligen Akt vor : Er hat sich am Altar umgewendet und streckt die Rechte aus über einen Jüngling, der am Fusse des Altares kniet; es ist St. Nikolaus mit blendend niederwallender Alba bekleidet, die Stola von der linken Schulter nach der rechten Seite tragend, die Hände vor der Brust gefaltet, verklärten Auges, mit andächtigen und glühendem Antlitz beugt er sich vor seinem Bischof . Ein Levite hält dem Konsekrator zur Linken das Buch vor, aus dem er die Weihegebete spricht. Zur Rechten steht einige Stufen tiefer mit dem Pluviale angetan der Archidiakon, ein ehrwürdiger Greis mit kahlem Scheitel. Im Hintergrund stehen drei jüngere Kleriker, welche die Assistenz des Bischofs bilden, während eine zweite Gruppe von Priestern in langen Talaren mit Rochet und Stola bekleidet, den Ordinanden umgibt, von der Rechten gegen rückwärts. Der Aeusserste hält das Priestergewand, gewärtig des Momentes, wo er

sie dem Neugeweihten untun darf, zwei andere strecken die Rechte über den Priesterkandidaten aus. Der Künstler wählt geschickt den Moment, in dem eine der höchsten Gewalten, die einem Sterblichen überhaupt übertragen werden kann, dem Heiligen Nikolaus verliehen wird.. Es ist ein Moment heiligen Ernstes, feierlicher Ruhe. Und innig süsse Ruhe ist auch über das Bild gegossen, in dem Mader wieder so recht Zeugnis seines nazarenischen Geistes und Schaffens gibt. Episch ruhig, erzählend, das Ganze überstrahlt von innig frommer, etwas süsslicher Andacht und die äussere Form weit hinter dem religiösen Gedankeninhalt zurück stehen lassend; so offenbart sich hier wieder der Meister. Vorwiegend helle, besonders viel weisse Fargtöne treten in diesem Bild auf.

"St. Nikolaus bewahrt durch Almosen vor Not und Sünde"

ist der Titel des zweiten Bildes. Die Legende erzählt, dass St. Nikolaus drei Schwestern, welche in grösster Gefahr standen, aus Not und Elend, nicht ohne des Vaters Schuld, dem Laster in die Arme zu fallen, durch heimliche Spenden vor diesem Unglück bewahrt habe. Indem er jeder eine hinreichende Ausstattung zukommen liess, übt er zu gleicher Zeit ein grosses Werk der leiblichen und geistlichen Barmherzigkeit, wobei er nach dem Wort des Herrn handelt: " Die Linke soll nicht wissen, was die Rechte tut ", das Almosen heimlich spendete.

Diese Tat des Heiligen also musste Mader künstlerisch darstellen. Er wählt den Augenblick, wie der unbekannte Wohltäter nach der letzten Gabe geradenoch vom Vater

der drei Schwestern erblickt wird : dieser erfasst, das linke Knie zur Erde beugend, des jungen Priesters Hand, benetzt sie mit seinen Tränen und küsst sie mit inniger Rührung, tiefster Dankbarkeit und Reue. Nikolaus eine schlanke Priestergestalt blickt leicht gewendeten Hauptes zu dem Greise nieder, die Linke zum Himmel erhebend, als wollte er sagen : Nicht mir sondern Gott gebührt der Dank. An der Vaters Seite kniet die junge, als letzte glücklich gemachte Tochter von Dank überströmend. Im Hintergrund sind zwei Paare aus dem ganz altertümlich gebauten Haus getreten, während sich ein Diener mit einer Lanpe neugierig über die Freppé beugt. Dunkles Gewölk ballt sich am Himmel, das die fahle Mondsichel aber schon stellenweise zu zerteilen beginnt. Das mutet fast romantisch, genrehaft an ! Und romantisch genrehaft nur in etwas, in das religiöse, überirdische hinübergezogen kann man diese ganze Bilderzählung nennen.

Unter dem dritten Gemälde ist zu lesen :

"St. Nikolaus hilft durch Gebet in Sturmesgefahr".

Ein Schiff im Seesturm , jeden Augenblick droht es verschlungen zu werden, hoch aufgerichtet starrt das Vorderteil, von dem am gebrechlichen Tau gehalten, der Anker niederhängt, in die schwarze Flut, während man vom Rückteil fürchtet, es müsste schon von den Gewässern überflutet sein. Pechschwarze Gewitterwolcken, von Blitzen durchzuckt, jagen durch die Luft ! Nur ein Gedanke scheint alle erfasst zu haben : "Wir sind verloren." Nur ein Gefühl der wilden Verzweiflung hat

sich aller bemächtigt : so hält sich einer am Boden des Schiffes kauend, vor dem Nahernden verborgen, ein anderer wieder verdeckt sich, an alle Gliedern bebend, die Augen, um den Tod nicht in das Antlitz sehen zu müssen, während ein Dritter seinem Schicksal wild und trotzig entgegenstarrt. Inmitten nun dieser Verzweiflung und Gottverlassenheit steht St. Nikolaus mit ausgebreiteten Armen, den vertrauensvollen Blick zum Himmel gewendet ; und schon wenden sich die Gruppen vertrauensvoll auf Rettung hoffend, ihm zu. Da reißt auch oben schon ganz plötzlich das unheildrohende Gewölk und der erste Lichtstrahl verkündet Rettung. Ein heiliger Glaube, eine lebendige Hoffnung sind auf das Glänzendste belohnt.

Das war so recht ein Thema nach nazarenischem Geiste, wo der fromme, gläubige Gedanke gegenüber der Form so stark überwiegt !

St. Nikolaus wird zum Bischof geweiht", so betitelt sich das vierte Gemälde des Cyklus. Darzustellen war die wundervolle Erwählung des Heiligen zum Bischof von Myra. Durch göttliche Offenbarung wurden den Wählern mitgeteilt, dass sie jenem Priester, der am Morgen zuerst in die Kirche tritt, die bischofliche Weihe und Würde erteilen sollten. Sieben Wähler, die Bischöfe der Provinzen waren bereits im Gotteshause versammelt, und harreten mit Spannung auf den Lauf der Dinge. Da schreitet ein Fremdling, den Pilgerstab in der Hand, die Pilgerflasche an der Seite durch das Portal. Die Versammelten erkennen in ihm den vom Hl.Geist erwählten

Bischof von Myra und schon ist ihm ein Priester entgegengeeilt; um ihm Mitzuteilen, wozu ihn Gottes Rat-
~~schluss~~^{schluss} bestimmt habe. Der Heilige hat bei der Kunde des Priesters den Kopf gesenkt und tiefes Nachdenken scheint seine Schritte zu hemmen. Der Priester aber, der mit der Linken auf den herannahenden Bischof weist, und dadurch die Gruppen sehr schön verbindet, regt ihn zum Vorwärtsschreiten an. Unterdessen haben sich drei Bischöfe erhoben und sind näher gekommen. Der Mittlere, eine ehrfurchtgebietende Greisengestalt, der zur Linken eine ~~richtige~~^{reife} Figur, trägt ihm die Inful zu, der zur Rechten das Evangelienbuch. Die im Hintergrund teils Stehenden, teils Sitzenden schauen mit unverhohlenem Interesse, um nicht zu sagen mit forschender Neugierde auf Nikolaus. Sie wollen unbedingt irgend etwas ganz besonderes an diesem Auserwählten erspähen!

Ein Dom, dessen Apsis mit Naturtreue wiedergegeben ist, gibt dieser mit Meisterschaft aufgebauten Scene einen würdigen, schönen Rahmen..

St. Nikolaus predigt vor Irr- und Ungläubigen, lautet der Titel des fünften Bildes. Der Heilige war zur Zeit Bischof geworden, als die Irrlehre des gottlosen Arius die christliche Welt in religiöse Verwirrung und Kriegsnot brachte. Wir finden ihn 325 nach Christi Geburt auf dem Concil von Nicäa, wo er an der Seite eines Hl. Athanasius und Spiridion aus Cyprien, Paphnutius aus der Oberthebais, Cäcilian von Carthago, Macarius von Jerusalem, Hosius von Corduba und andere, Zeugnis für die Gottheit Christi ablegt. Heimgekehrt von dieser grossartigen Versammlung der Orthodoxie tritt St. Niko-

laus vor seiner Herde hin, die auch schon zum Teil der Lehre des Arius verfallen war und verkündet ihr mit Feuereifer den wahren Glauben. Seine Rechte hält das Kreuz, mit der Linken weist er auf ein Buch, das ihm von einem Diacon vorgehalten, in grossen Lettern die Glaubensformel der Gottheit Christi geschrieben zeigt. Man glaubt beinahe die beredten Worte seiner Predigt zu hören, kein Wunder, dass da seine Begeisterung auf die Zuhörer übergegangen ist. Einer hat ein Horn ergriffen und bläst zum Kampf gegen die Arianer, ein anderer schwingt eine Fahne, als wollte er unter ihrem Schutz die Scharen in das geistige Treffen führen. Zu den Füßen des Heiligen aber hat sich ein Dritter hingeworfen, bekennt seinen Irrtum und bittet mit erhobenen Händen den Bischof, er möge ihm Verzeihung und Aufnahme in die Zahl der Gläubigen gewähren. Der Eine wieder lauscht dem Redner und nimmt ihm gleichsam jedes Wort vom Munde, der Andere sinnt ernst vor sich hin; bei ihm kämpft der Zweifel noch mit der Wahrheit, um ihr den Sieg streitig zu machen. Rückwärts in der Schar steht ein Alter, ein wirklich origineller Kopf, er legt den Finger auf den Mund, als hätte er in diesem Augenblick die eitle Sophisterei des Arius durch die Predigt des Bischofs so klar begriffen, dass ihm die Wahrheit nicht mehr entwischen könne. Links ist ein ^{Sänger} Jünger mit fliehendem Gewand müde auf die Stufen eines Geländers niedergesunken, den Arm auf die Harfe gestützt, verbirgt er das Haupt in seinen Händen. Das Wort des Predigers arbeitet auch in ihm. Die Scene findet nach Rückwärts ihren Abschluss durch zwei Kleriker mit Dalmatiken bekleidet. Der Aeusserste trägt den Hirtenstab des Bi -

schofs, der Vorderste hört mit leicht vor die Brust gelegten Armen und gesenktem Blick aufmerksam der Predigt zu. Auch das ist ein vortreffliches Gemälde und was Gruppierung anbelangt, dürfte es alle übrigen übertreffen; insofern nämlich übertreffen, als gerade bei diesem Gegenstand, einer Zuhörerschaft von nicht vielen Personen, die obendrein nur aus Männern besteht, eine schöne Gruppierung gewiss sehr schwierig war. Die Vorzüge der technischen Ausführung, die im Vorhergehenden berührt werden sind, finden sich auch hier wieder vor.

Das letzte Bild der St. Nikolaus - Legende stellt die Befreiung drei unschuldig zum Tode verurteilten dar :

Wir erblicken hier den Heiligen inmitten einer " herrlichen " Landschaft (wie sich die Nazarener und Mader speziell eben eine herrliche Landschaft denken) mit den bischöflichen Kleidern angetan, in der Rechten den Krummstab tragend, wie er strafenden Blickes mit der Linken auf einen flüchtende Gestalt weist. Sein Gesicht zeigt aufrichtige Entrüstung, die nur durch weise Selbstbeherrschung gezügelt wird, denn die angesprochene Figur stellt den Stadt-Vogt dar, welcher aus Bosheit drei Unschuldige zum Tode verurteilt hat. Eben hätten sie hingerichtet werden sollen, da war St. Nikolaus auf den Richtplatz geeilt und der Bösewicht musste fliehen, während sich zwei der Unschuldigen schon dem Heiligen zu Füßen geworfen haben. Der Dritte steht noch mit verbundenen Augen am Block gefesselt zwischen drei Schergen. Die herumstehenden Soldaten haben sich allem Anschein nach von der bösen Sache ihres Herrn, des Vogtes

abgewandt. Das Bild bringt Abwechslung und etwas Belebung in die etwas eintönige Reihe des Cyklus; zugleich auch wird demselben damit ein würdiger, erhebender Abschluss gegeben. Von den Einzelfresken sind zunächst noch an der Decke des Langhauses in den drei Gewölbefeldern: Glaube, Hoffnung, Liebe. Die Priesterweihe und die Ausstattung der armen Schwestern verbindet der Glaube. Während die Hoffnung das Bindeglied zwischen Seesturm und der Bischofsweihe des Heiligen bildet, eint die Liebe die Bekehrung der Ungläubigen und die Rettung der unschuldig Verurteilten. Alle drei göttlichen Tugenden werden durch weibliche Gestalten versinnbildlicht, denen die Symbole der betreffenden Tugenden beigegeben sind: So hält der Glaube in der Linken das Kreuz, während die Rechte den Kelch mit der Hostie emporhebt. Ruhige Festigkeit und Unerschütterlichkeit kennzeichnen das Bild.

Die Hoffnung ruht wie der Glaube auf lichten Wolken. Ihre rechte Hand trägt den Anker, die Linke ist mit Sehnsucht und heissem Verlangen nach einem von oben kommenden Lichtstrahl ausgestreckt! Die Stellung der Liebe hingegen gleicht dem, der schon im Besitze des ersehnten Gutes ist. Ruhe und unaussprechliches Glück spricht aus ihrem reinen Antlitz, ihr Auge ruht wonnestrunknen auf dem flammenden Herzen in ihrer Hand. Zum Zeichen der unbesiegten Reinheit ist ihr noch ein Liliestempel beigegeben! Es ist das erstemal, dass uns Mader mit solchen symbolischen, theologisch tief durchdachten Bildern entgegentritt. Er liebt sonst mehr die einfachen, volkstümlich frommen Gegenstände.

Noch ein Moment verdient in dieser Kirche eine besondere Beachtung, da es bisher noch bei keinem der Maderschen Werke in dieser Bedeutung aufgetreten ist: es handelt sich um die Anbringung der Standbilder an den Seitenwänden und der Medaillons, die im Innern der Kirche verteilt sind. Diese Wandbilder dachte sich der Künstler als harmonische Verbindung zwischen den Betenden und den grossen Gemälden der Decke. Das erste der Epistel-seite ist der Hl. Laurentius mit der Siegespalme und den Rost, als Zeichen seiner Todesart, abgebildet. Das Zweite ist St. Stephanus, der Protomärtyrer, auch er trägt die Siegespalme und in seinen Diakon-Kleidern Steine, weil er durch sie den Martertod erlitten hat. Auf der Evangelienseite begegnen wir zuerst der Hl. Barbara, aus der Zahl der vierzehn Nothelfer, die besonders für den Empfang der Sakramente in der Sterbestunde angerufen wird.

Darum trägt sie neben der Siegespalme noch den Kelch. Daneben steht wie eine Königin St. Katharina, die wegen ihrer christlichen Weisheit, Patronin der christlichen Philosophen genannt wird. Das Symbol der Märtyrerpalme und das Rad mit den spitzen Messern (sie wurde gerädert und enthauptet) sind ihr beigegeben.

Medaillons : Ueber dem Hauptportal im Innern der Kirche treffen wir die vier grossen Propheten :

Jsaïas, Jeremias, Ezechiel und Daniel. Alle von einander stark unterschieden und jeder seiner Eigenart nach charakterisiert. Man könnte sie ruhig Meisterwerke des nazarenischen Stils nennen .

Im Langschiff ist oben dem ersten Fenster St. Benedikt,

der Patriarch der Mönche des Abendlandes mit Stab und Dornenbüschel dargestellt. Unten ist St. Leonhard, der als Patron der Landbevölkerung die linke Hand auf den Nacken des Rindes legt, zu sehen. In der Mitte befindet sich St. Sebastian, der mutige Soldat, der unter Diokletian mit Pfeilen durchbohrt und dann mit Stöcken zu Tode geschlagen wurde. Er trägt daher den Pfeil. Ihm gegenüber ist St. Mauritius, als Anführer der thebäischen Legion im Harnisch, die Fahne in der Rechten dargestellt, die Linke presst das Kreuz an die Brust. Beim gegenüberliegenden Fenster ist oben die Hl. Scholastika, die Schwester Benedikts, mit Stab und Kreuz abgebildet. Ein Täubchen fliegt von ihr, zur Erinnerung, dass ihr Bruder ihre Seele in Gestalt einer Taube gegen den Himmel fliegen sah. Unter ihr sehen wir St. Notburga, die Heilige aus Tirol. Sie trägt das bekannte Symbol der Earbe und Sichel, zum Zeichen des Wunders, das Gott an ihr gewirkt hat. In der Mitte befinden sich hier die Hl. Apollonia mit der Zange, dem Zahne und einem Buch, ausserdem aber noch die Hl. Agnes mit dem Lamm. Wir haben gesehen, dass Mader sowohl die Standbilder, als auch die Medaillons vollkommen symmetrisch verteilt. Immer stehen den männlichen Heiligen auf einer Seite die weiblichen Heiligen auf der anderen Seite gegenüber und zwar sind sich die jeweils vis a vis gestellten Heiligen auch ideell soweit als möglich angepasst. Wir können schon aus dieser äusserst trockenen unzulänglichen Beschreibung erkennen, dass Mader nicht nur die Ausschmückung der

Ischler Kirche für sich allein betrachtet, ein nach seinem Geiste und nach seinem Stil hervorragendes und umfassendes Werk geliefert hat, sondern damit auch seinem Schaffen die Krone aufgesetzt und der nazarenischen Freskomalerei von Tirol ein bleibendes, würdiges Denkmal gesetzt hat. Abgesehen von Sympathie oder Antipathie zum nazarenischen Stil, müssen wir gestehen, dass dieser in Mader dem Geiste als auch der Form einen äusserst tüchtigen und würdigen Bahnbrecher und zugleich auch Vertreter in Tirol gefunden hat. Er vertritt zwar mehr die idyllische, lyrische, im Kolorit blässere Richtung dieser Kunstepoche und verfällt daher leider oft in das Süssliche, Fade, Kraftlose. Immerhin aber verpflanzt er den nazarenischen Stil noch vollkommen rein und unverwässert in sein Heimatland; hat er ihn doch selbst noch aus erster Hand zur Zeit seiner Hochblüte in deutschem Land von Schraudolph empfangen und erlernt.

Wie war es nun mit der Fortentwicklung dieser Stilperiode in Tirol bestellt? Eines kann man da auf jeden Fall vorausschicken: dass die von Mader vertretene Richtung von vornherein zur Nachahmung bestimmt war, verlangt sie doch kein allzu grosses Können und vor allem kein allzu individuelles Künstler-talent! Aber gerade dieser Mangel an Individualität, der die Madersche Kunst so zur Nachfolge geeignet macht, bedeutet zugleich auch die grösste Gefahr des Versandens, Verflachens und nicht zuletzt des vollkommenen Verschwindens für sie; was dann ja auch später tatsächlich eingetreten ist, sobald die jeweiligen "Künstler" die nazarenische Kunst nur mehr aus

zweiter oder oft sogar nur mehr aus dritter Hand empfangen haben.

Da Mader aber während seines ganzen Schaffens niemals die Hilfe von Schülern in Anspruch nahm, jedenfalls sind uns solche weder bekannt noch genannt, so oblag es Fernerstehenden den von Mader eingeführten neuen Kunstgeist und -stil aufzunehmen und in ihren Werken fortzuführen.

Ein Meister wäre da besonders zu erwähnen und hervorzuheben :

Albrecht S t e i n e r von Felsburg .

Der nicht nur wegen seines eigenen äusserst reichhaltigen Schaffens in ausgesprochen nazarenischem Stil , sondern auch und vielleicht sogar noch mehr wegen der Schule, die seine Kunst unter den jüngeren Nazarenertalenten Tirols gemacht hat, für unsere Entwicklungsgeschichte von nicht geringer Bedeutung ist.

• • Biographisches : Am 15. Februar 1838 wurde Felsburg in Wien geboren. Seine Erziehung vollzog sich in einem protestantischen Institut Schnepfental, was für seine so starke religiöse Ueberzeugung und für das spätere, energische Bekenntnis derselben, ohne Zweifel von grossem Einfluss wurde. 1855 kommt er nach Stuttgart, wo er neben seinen Studien schon das Polytechnikum besuchen musste, da ihm sein Vater zum Architekten bestimmt hatte. 1858 übersiedelt Felsburg aber nach dem Tode seines Vaters nach München und absolviert hier die Kunstakademie. Er trat jetzt in die Komponierschule von Professor Johann

von Schraudolph und Schlotthauer ein, die er nach einiger Zeit teils wegen Differenzen mit Schraudolph, teils um seine Gymnasiumstudien zu beenden, 1863 verliess. Felsburg hegte nämlich den Wunsch, seine Kunst im Dienste Gottes zurückgezogen in stiller Klosterzelle auszuüben, künstlerisches Wirken mit priesterlicher Tätigkeit zu vereinigen. Ein Wunsch, der aber nach dem Anfang als Novize in der berühmten Benediktinerabtei St. Bonifaz zu München, leider keine Erfüllung mehr gefunden hat. In dieser schweren Zeit der Selbstprüfung fallen des Künstlers erste selbständige Gebilde : " Die Jünger von Emaus " noch aus Schraudolphs Zeit stammend, ein Altarblatt " Maria mit dem seligen Simon Stock ", Die Kriegswirren 1866 veranlassten die endgültige Uebersiedlung des Künstlers nach seiner Heimat Tirol, wo Innsbruck der Hauptplatz seines Kunstschaffens geworden ist. Hier entstanden denn bald neben allen Entwürfen eine Anzahl von Staffelei und Altarbildern : " Immaculata ", " Tod der Hl. Elisabeth " für Marburg, Altarblätter für Landshut und Galizien, Glasfensterentwürfe für Bozen. Felsburg gewann jetzt auch Fühlung mit heimischen Künstlern, so führt er mit Franz Spörr die Kreuzwegstationen am Schwazer Friedhof aus, die dann sein Schüler Johann Ertl aus Schwaz vollendet. Felsburg malte später eine "Verspottung Christi", ein "Mariahilf", und ein "Vesperbild" ganz eigenhändig daselbst. Die nächsten Arbeiten führen den Künstler nach den Süden Tirols, wo er für das St. Georgenkirchlein zwei Altarblätter ausführt und wo ihm die Ausschmückung der neuerbauten Kirche von Proveis im Nonstal übertragen wird. 1873 hat er dieses erste Hauptwerk auf Tiroler Boden übernommen, 1888

ist es vollendet. Mitte der siebziger Jahre kam dann zwischenhinein eine Pilgerfahrt des Künstlers in die ewige Stadt, wo ihm eine Menge künstlerischer Anregungen durch das Selbstschauen der italienischen Meister geboten wurden. Als Frucht dieser Reise kann man wohl das Fresko an der Tschoner'schen Grabstätte in den Arkaden des Innsbrucker Friedhofes, eine Nachahmung Bellinis, bezeichnen. Schon in die Arbeiten von Proveis hinein fällt der zweite grosse Freskoauftrag: Die Ausschmückung der Kirche des fürstbischöflichen Knabenseminars "Vinzentinum" in Brixen, eine Schöpfung des Architekten Josef von Stadl. Kränklichkeit zwang den Künstler 1887 die Arbeiten zu unterbrechen und erst 1889 fand dieses, sein hervorragendstes Werk mit der "Zuflucht der Sünder" seinen völligen Abschluss. Auch diese Schöpfung im Vinzentinum war nur zum Teil vollendet, als dem Künstler schon eine dritte grosse Aufgabe gestellt wurde: Die Restaurierung der Ursulinenkirche zu Innsbruck und daran anschließend übernahm Felsburg Ende der achtziger Jahre die Restauration der St. Jakobs-Pfarrkirche. Selbst gemalt hat er hier aber nicht, sondern nur geleitet und hatte dabei einen willkommenen Anlass zum Einleben in den Barockstil, was ihm bei der 1893 übernommenen Renovierung des Doms zu Brixen sehr zu statten kam. Alles musste erneuert und Neues geschaffen werden. Mennel und Klui-benschedl waren seine treuen Schüler und Helfer bei diesen Restaurationsarbeiten. Ausser diesen grossen bleibenden Schöpfungen hat sich der Künstler aber auch in kleineren Werken verewigt: Ein "Heiliger Thomas von

Aquin " auf dem Brixner Friedhof; je ein Herzjesu - bild für Neustift und Brixen. Neben allen diesen Arbeiten, die des Künstlers Schöpfungskraft reichlich in Anspruch nahmen, war er in Anspruch genommen durch anderwärtige künstlerische Aktionen in verschiedenen Landkirchen, für welche er Pläne, Entwürfe und Kompositionen lieferte, ohne aber selbst einzugreifen : So nahm er Einfluss auf Ertls Fresken in Telfs, auf die Kirchenrestaurierungen zu Tarrenz (1879), Oberperfuss, Oetz (1888 - 1891), Kaltern (1896), Grins (1898), Eben (1899) und Silz (1902 - 1905). Wir haben diese Namen aufgezählt, um zu zeigen, wie gross und umfassend Felsburgs Einfluss auf die Kirchenkunst seiner Zeit und damit im Zusammenhang auch auf die jungen Talente der Nazarenermalerei in Tirol war. Staunenswert ist nur, dass der Künstler neben allen Aufträgen, die ihn vom Atelier fortrieben, immer noch Zeit zur "Arbeit an der Staffelei" fand. Einiges davon wollen wir noch nennen : 1878 " Unsere Frau von heiligsten Kerzen " für Galizien, 1879 eine "Maienkönigin", "St. Anna und St. Johannes", dann noch einzelne Kopien nach Tiepolo, Cranach, Unterberger und verschiedene durch Stich vervielfältigte Kompositionen.

Schon die trockene, kurze Aufzählung seiner Werke und Schöpfungen lässt uns erkennen, welches künstlerisch ausgefüllte und arbeitsreiche Leben mit dem Tod des Meisters am 31. Oktober 1905 beendet wurde.

Es fragt sich jetzt nur, ob die Werke Felsburgs in ihrer künstlerischen Qualität dieselbe Beachtung und Bedeutung erlangen, wie sie sie ihrer Quanti-

tät und ihren Ausmasse nach verdienen ? Man darf nie vergessen, dass ein so produktiver Künstler, wenn er nicht ein ganz grosses Talent ist, einerseits einen grossen Teil seiner Arbeit auf seine Schüler abwälzen muss, andererseits aber auch keine sehr tiefen, gedanklich sehr gehaltvollen Bilder und Kompositionen in dem Ausmass hätte schaffen können ! Gerade bei Felsburg muss man das im Auge behalten, da doch sein künstlerisches Vollen immer über sein Können hinausging.

Zur Beantwortung der oben gestellten Frage nach der künstlerischen Qualität der Schöpfungen Felsburgs wird es genügen, in erster Linie die Hauptarbeiten eingehender zu betrachten und zu prüfen. Unter diesen steht in der zeitlichen Reihenfolge an erster Stelle die Ausschmückung der Kirche zu Proveis :

Felsburg schuf hierfür sämtliche Kompositionen, selbst des dekorativen Teiles, wie die Zeichnungen zu den gotischen Altären. An der Ausführung der Fresken beteiligten sich noch die Maler Ertl und Spör, späterhin auch des Meisters Schüler Heinrich Kluibenschedl.

Gegenstand des Freskencyclus bilden Scenen aus dem Leben Jesu ; zu denen dann noch die Landesheiligen Tirols, besonders des Nonsberg, die Stammeltern und Heiligen aus dem alten Bund kommen. Ein Armenseelenbild über der Orgelempore schliesst das Ganze harmonisch ab. Felsburg verteilt nun die Bilder des Cyklus und die Einzelbilder folgendermassen :

Im Chor : Herbergsuche, Beschneidung, Anbetung der Weisen, Heilige Familie, Auferweckung des Lazarus, der barmherzige Samariter, das Abendmahl, Verrat des Judas,

Ecce homo, Kreuzigung, reicher Fischfang, Huldigung an das Herz - Jesu mit den Porträts Pius IX. und des damaligen Kuraten Mitterer von Proveis.

Linke Langhauswand : Je zwei Figuren des alten Testaments Adam und Eva, Noe Abraham, Moses, Aaron, David und Esaias, Joachim und Anna.

Rechte Langhauswand : Nonsberger und Tiroler Heilige.

Heinrich von Bozen, Notburg, David und Abraham (Gefährten des Hl. Romedius), Romedius und Alexander, Martyrius und Sissinius, Maxentia und Virgilius.

Am Chorbogen : Die Aufnahme der Gerechten in das himmlische Jerusalem. Ueber den Altären Rosenkranzkönigin und St. Josef.

Kreuzweg, auf Blech in die Mauer eingelassen. Unter der Empore arme Seelen. An der Fassade St. Nikolaus.

Es würde viel zu weit führen, wollte man auf jedes Bild dieses umfangreichen Cyklus näher eingehen. Wir werden uns schon aus der Betrachtung von nur wenigen Beispielen einen genauen Begriff von Felsburgs künstlerischem Schaffen in Proveis machen können. Die uns zur Verfügung stehenden Aufnahmen stammen noch von des Meisters Hand selbst.

Die Herbergssuche (Abb.21) zeigt einen ungemein einfachen klaren Aufbau. Links im Vordergrund sitzt Maria auf den Stufen einer Treppe, während hinter ihr Josef mit dem in seiner Haltung entschiedene Ablehnung ausdrückendem Hausherrn verhandelt. Die Kompositionslinie führt von Maria über Josef zu der Dreiergruppe, die durch den Torbogen des Hauseinganges zusammengefasst wird und welche die Linie dann in die Tiefe führt, sodass vorderer und hinterer Bildplan, trotz der scheinbaren Isolierung in engem untrennbarem Zusammenhang stehen. Die Figuren sind weich

und kraftlos gebildet und den Gesichtern fehlt die Individualität der Charakteristik. Wie der ganze Aufbau, so sind auch die Architekturformen äusserst einfach aufgebaut und wirken in ihrer Linienhaftigkeit etwas unplastisch und unwirklich, nur beim Haustor versucht der Künstler durch Gewölbeandeutungen eine gewisse räumliche Tiefenwirkung zu geben. Schon dieses kleine erste Bildchen gibt deutlich Zeugnis von den künstlerischen Eigenschaften Felsburgs und davon, dass ihm der fromme, religiöse Gedankeninhalt weit beachtenswerter und wichtiger ist, als der formale Ausdruck desselben. Worin er auch infolge seines schwächeren Talentes noch weiter geht als Mader, dessen Können eben doch ein bemerkenswertes war.

Noch eine zweite grossfigurigere Darstellung :

"Die Berufung Petri" (reicher Fischfang) (Abb.22) wollen wir aus den Gemälden des Chors herausnehmen und eingehender behandeln. Rechts im Vordergrund kniet Petrus noch das Fischnetz haltend, hinter ihm stehen noch zwei Aposteln, von denen wir den einen als Johannes erkennen können. Diese beiden Figuren sind nur dazu in das Bild gestellt, um den links imponierend gross aufragenden Christus in der Komposition einen Ausgleich zu schaffen. Denn der eigentliche Bildinhalt beschränkt sich auf die stehende Heilandsfigur und den knieenden Apostel, die durch Stellung, Haltung, gegenseitiges Aufeinanderbeziehen auch als Hauptpersonen kenntlich gemacht sind. Die beiden anderen Gestalten sind nur in losen Zusammenhang mit diesen gebracht. Im Hintergrund ragt eine burgartige, nicht ganz der Wirklichkeit entsprechende Architektur auf, sie bildet die Ueberleitung von den Köpfen zum ^{durch} Bogenabschluss des Bildfeldes, denn dieser würde sonst ^{durch} die beinahe in einer

Ebene liegende Scheitellinie der Figuren scharf abgeschnitten und vollkommen ungenutzt bleiben. Konnte dieses Thema der Berufung Petri einfacher und klarer wiedergegeben werden? Auffallend und störend auf diesem Bilde wirken nur die falschen Proportionen der viel zu langen Gestalten, der grossen Hände und Füsse und die leere ausdruckslose Bildung der Köpfe. Das Ganze macht dadurch einen unbeholfenen steifen Eindruck. Man kann schon hier gewisse, allerdings nicht starke Anklänge an Perugino herausfinden: Im Schnitt der Gesichter, besonders bei Johannes, in den nicht sehr stark modellierten Gestalten und Gewändern und nicht zuletzt in der Architektur. Das sind natürlich nur ganz leise Ähnlichkeiten, aber immerhin laut genug, um erkennen zu lassen, dass Setiner in seinen Fresken nicht so sehr Fra Angelico da Fiesole, als viel mehr eben Perugino folgt.

Aus den alttestamentlichen Figuren der linken Langhauswand greifen wir Adam und Eva, (Abb.23) als ein sooft und zu jeder Stilepoche behandeltes Thema, heraus.

Felsbuck stellt die beiden Figuren, die er etwas plump und schwer, dabei aber doch haltlos und ohne Festigkeit bildet, ganz symmetrisch zu beiden Seiten der Bildmitte ohne äussere Verbindung auf.

Die Bildmitte betont der Baum mit den Äpfeln, auf dem hier aber die Schlange fehlt. Die beiden Gestalten wenden sich einander zu, wodurch sie wenigstens inhaltlich in eine gegenseitige Beziehung gebracht sind. Die uns zur Verfügung stehende Skizze zeigt uns einerseits die äusserst ausdruckslosen süss-

lichen Köpfen, andererseits lässt sie uns die so stark zeichnerische Ausführung des Bildes erkennen. Grosse künstlerische Bedeutung kann man diesem Bild wirklich nicht zusprechen, da hier sogar ein tieferer, gedanklicher Inhalt fehlt; es gibt uns einen Begriff davon, wie der Meister diese paarweise zusammengestellten Figuren aus dem alten Testamente in Bildern darstellt. Noch ein Fresko lösen wir zum Zwecke einer näheren eingehenderen Betrachtung aus dem Cyklus heraus; es ist die Aufnahme der Gerechten in das himmlische Jerusalem (Abb.4-4a), die gleichsam zusammenfassend und abschliessend den Triumphbogen schmückt. Es ist das einzige umfassendere und aus verschiedenen Gruppen bestehende Bild in dieser grossen umfangreichen Arbeit. Ueber den recht niedrig gehaltenen Aufbau der beiden Seitenaltäre eröffnet einerseits die Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde auf dem Arme, andererseits St. Josef mit dem vor ihm stehenden Jesusknaben, beide Bilder umgeben von grossen Engelsfiguren, den Beginn der Malerei. Als Hintergrund für den ganzen übrigen Aufbau wählt Felsburg dekorativ gehaltene Architektur, wie es viele der alten Meister des Landes zu tun pflegten. Aus den zart gebauten Ciborientürmchen neigen sich Engel hervor, die lustig sich windende Schriftbänder halten. Darüber hinaus werden auf beiden Seiten die in lange wallende Gewänder gekleideten Seligen von freundlich einladenden Engeln über Wolkenstufen zur reichverzierten, duftig gebauten Himmelspforte geleitet. Der Himmel selbst baut sich in terrassenartig angelegter Architektur auf, die wohl die Burg des himmlischen Jerusalem

vorstellen soll. Auf der ersten Stufe begegnen wir Gruppen von schalmierenden Engeln, auf der nächsten Stufe den Aposteln und auf der dritten und letzten schliesslich thront die sehr würdig dargestellte Gruppe der Heiligsten Dreifaltigkeit mit der Himmelskönigin in der Mitte. Den Hintergrund füllt ein reichfaltiger Teppich aus, der von Engeln auseinander gehalten wird. Was uns an diesem Fresko interessiert ist nicht so sehr der Inhalt, als vielmehr der Aufbau und die Komposition dieses Inhaltes. Felsburg führt beide Bogenseiten in vollkommener Symmetrie hinauf, nur in den Gruppen der Seligen ist eine gewisse Ungleichheit zu bemerken, die aber gegenüber der allgemeinen Symmetrie ganz verschwindet. Innerhalb dieser Gleichmässigkeit stehen nun die einzelnen Gruppen vollkommen isoliert, wie nur für sich bestehend, da; als einziges zusammenhaltendes und verbindendes Element wirkt hier nur die Architektur mit ihren Stufen. Es ist kein harmonisches Verschmelzen zu einem Ganzen, sondern ein Nebeneinandersetzen von Teilen, die aber von einander streng geschieden sind. Und so wirkt auch die alles krönende Dreifaltigkeit in keiner Weise als vereinigender Abschluss, sie bildet vielmehr eine bis zum kleinsten Details symmetrisch aufgebaute Gruppe, die ebensogut für sich allein bestehen könnte. Das ganze Fresko des Triumphbogens macht einen ungemein schematisierten, mit den vielen kleinen Turmchen und Spitzen entschieden dekorativen Eindruck. Vor allem aber wird uns an diesem Bild klar, dass des Künstlers Talent nicht ausreichte, ein grossangelegtes,

vielfiguriges und vielgrüßiges Bild kompositionell straff zu erfassen und aufzubauen.

Ich glaube schon diese wenigen Beispiele aus dem Cyklus lassen Felsburgsgeistige und künstlerische Mentalität erkennen. Ihm lag vor allem daran, die religiösen Themen und Gedanken dem Volke möglichst einfach und verständlich vor Augen zu führen, leider reichten nur seine Talente nicht aus, diesem frommen Inhalt eine schöne, gefällige Form zu geben, sodass man über der formalen Unzulänglichkeit die religiöse Idee gern übersieht und vergisst. Es mag wohl auch die grosse Ausgedehntheit und der Bilderreichtum des Cyklus eine kleine Schuld daran haben, denn Felsburg war gezwungenermassen auf die Hilfe und Kräfte seiner Schüler angewiesen : die zwar alle nach seinen Entwürfen, aber in der Ausführung doch jeder ganz verschieden arbeiteten.

Die Skizze zum linken Teil des Triumphbogens (Aufnahme der Seligen durch die Himmelspforte) lässt die pedantisch zeichnerische Art des Künstlers genau und klar erkennen : jedes noch so kleine Detail wird in der Zeichnung festgehalten, was den Bildern etwas Trockenes und Unlebendiges, oft sogar flächenhaft Unplastisches gibt. Schon als Nächstes schuf Felsburg seine beste und weitaus bedeutendste Arbeit.

Die Ausschmückung der Kirche des Vicentinum zu Brixen. Man hatte den romanischen Stil für diese Kirche gewählt, weil er ausserst günstige Malflächen gewährt. Felsburg wählte in Anbetracht des Zweckes der Schule junge Leute zum Priesterstande

zu erziehen, das hohe Priestertum Jesu Christi zum Gegenstand des Bildercyklus, der von 1878 - 1889 ausgeführt wurde. Die Bilder sind alle Originale mit Ausnahme der Apostelfiguren, welche freie Nachbildungen der berühmten Statuen in der Kirche zu Blutenburg bei München sind. Farbenskizzen und Cartons stammen beide von des Künstlers Hand, bei der Ausführung hingegen waren : Hans Rabensteiner (Marienkapelle und ein Giebelbild) und Heinrich Klui-benschedl unter ständiger Leitung des Meisters hervorragend tätig. Wir wollen jetzt versuchen einen, so weit es geht, klaren Ueberblick über den so bilderreichen Cyklus zu geben :

Die Bilder im Schiff illustrieren das „ schon genannte Thema des hohen Priestertums Christi ;

Im Presbyterium dagegen werden jene " Veranstaltungen Gottes zum Heile der Menschen " bildlich dem Beschauer nahe gebracht, die eben aus dem stellvertretenden genugtuenden Leiden und Opfer Christi ihre Kraft schöpfen. Die Hl. Sakramente und die Vermittler derselben, die Hl. Apostel und ihre Nachfolger im weiteren Sinne des Wortes. Natürlich konnte Felsburg aus diesem so unerschöpflichem Stoffe nur die wichtigsten Momente herausheben und sicherte sich durch diese glückliche Wahl eine grosse Freiheit in Bezug auf künstlerische Konception. Die Bilder in den Kapellen sind zwar keine direkten Fortsetzungen des Cyklus, sondern sie beziehen sich auf das Leben und Wirken jener Heiligen, denen die einzelnen geweiht sind, aber sie reihen sich dem Inhalt jenes insofern an, dass auch Existenz und Leben, Wirken und Verehrung der Heiligen zu den Gnadenveranstaltungen Gottesgehören, was von der Mutter

Gottes, dem Hl. Josef, dem Hl. Aloisius, dem Hl. Cas-
sian, den Tiroler Landesheiligen insbesondere gilt.

Der Cyklus beginnt nicht im Presbyterium,
sondern im Schiff mit dem ersten Fensterfelde vorne
an der Epistelseite. Von da zieht er sich dieser Sei-
te entlang fort bis rückwärts an den Chor, setzt dann
auf die andere Seite über und endet im letzten Fenster-
felde an der Evangelienseite.

Erstes Fensterfeld : Dieses Bild zeigt drei Szenen,
welche für sich zwar gesondert, dem Gedankeninhalt
nach jedoch verbunden sind. Oben sehen wir den ewi-
gen Ratschluss der Erlösung dargestellt, links des-
sen Kundmachung gegenüber dem gefallen ersten
Menschenpaar, rechts die Vertreibung aus dem Para-
dies.

Erstes Giebelfeld : Die vier Giebelfelder liegen
über den Kapellen und enthalten kein Fenster. Aus
diesem Grund und wegen der günstigeren Beleuchtung
bilden sie gut geeignete Malflächen. Alle enthalten
in der Mitte ein Hauptbild in Farben und eine Um-
rahmung in Tonbildern. Letztere enthalten meistens
die alttestamentlichen Vorbilder dessen, was das
Hauptbild zeigt. Hier im ersten Giebelfeld sind es
deren fünf. Zu oberst Elias, links die Auffindung
des Moses im Binsenkorb, darunter Maria Verkündi-
gung, rechts die Weihung Samuels zum Tempeldienst
(Lichtmessbild). Das Mittelbild zeigt uns in Far-
ben die Ankunft des Erlösers in seiner Geburt und
damit die Verwirklichung der Erlösung in ihrem An-
fang. Die Fortsetzung des Erlöserwerkes in der Vor-

bereitung Christi auf seinen Beruf findet sich im zweiten Fensterfeld : Taufe durch Johannes und Versuchung durch den Satan. In den Tonbildern der oberen Fensterumrahmung sind wieder die Vorbilder zu sehen : Zu oberst das Dankopfer Noahs. Das Tonbild links zeigt den Propheten Elisäus in Jericho, der das ungesunde Wasser des dortigen Brunnens durch Hineinstreuen von Salz gesund macht. Im Tonbild der anderen Seite hingegen erscheint Moses mit dem brennenden Dornbusch.

Zweites Giebelfeld : Unter den Taten, die Gott zum Heil der Menschen unternommen hat, ist die wichtigste Christi Opfertod am Kreuz , welches Opfer in der Hl. Messe bis an das Ende der Welt unblutig erneuert und fortgesetzt wird und dessen Gnaden sowohl in dieser, als auch im Hl. Sakrament des Altares der Menschheit zugewendet werden. Da die Einsetzung des Heiligsten Altarsakramentes aber zeitlich dem Kreuzesopfer vorangegangen war, bringt sie der Künstler auch zuerst zur Darstellung. Auf dem gegenüberliegenden Giebelfeld erscheint dann Christi Opfertod und am letzten, (vierten) endlich das Bild der Hl. Messe. Die fünf umgebenden Tonbilder zeigen Vorbilder des Altarsakramentes. Zu oberst Melchisedek Brot und Wein offernd. Links darunter Mannaregen; in dem Tonbild der anderen Seite schlägt Moses Wasser aus dem Felsen. Das vierte Tonbild links zeigt die Hochzeit von Canaa , während rechts die Brotvermehrung dargestellt ist.

Im dritten Fensterbild beginnt das Leidensopfer Christi . Wegen Raumangel sind nur wenige Szenen heraus-

gegriffen. Zunächst Christi Opferung am Oelberge und seine Verurteilung zum Leiden durch den himmlischen Vater, sodann seine Verurteilung durch den hohen Priester. In den Tonbildern finden sich oben wieder Vorbilder; in der Mitte die Austreibung des Sündenbockes, links ist der Kampf Jakobs mit dem Engel zu sehen, während rechts im dritten Bild die Steinigung des Propheten Zacharias zu sehen ist.

Viertes Fensterfeld : Das Leidensopfer Christi, setzt sich fort in derselben Art der Ausführung, wie im vorigen Felde. Das oberste Tonbild führt uns die Ermordung Abels durch Kain vor Augen; links wird der Ägyptische Josef verkauft und rechts windet sich Job in Schmerzen. Das in Farben ausgeführte Bild zeigt die Vorführung Christi vor dem Volke durch Pilatus und rechts davon ein mystisch gehaltenes Bild.

Christus als Ecce homo umgeben von Propheten.

Drittes Giebelfeld : Im Mittelbild kommt die Vollendung des Opfers Christi im Kreuztod zur Darstellung. Oben finden sich drei Vorbilder.: Schlachtung des Osterlammes, Opferung Isaaks und die Aufrichtung der ehernen Schlange. Von den beiden darunter folgenden Tonbildern geht eines der Haupthandlung voran, (Kreuztragung) das andere folgt ihr nach (Erlösung der Altväter). Die Bilder des fünften Fensterfeldes weisen auf die Erlösungs-Früchte hin : Die Gründung des Reiches Gottes auf Erden und Aufnahme der Erlösten in die ewige Seligkeit. Die Vorbilder wurden mit Rücksicht darauf, gewählt : Die Wiederaufrichtung Jerusalems durch Nehemias, die Krönung

des hohen Priesters Josias durch den Propheten Zacharias mit den zwei Kronen und die Himmelfahrt des Propheten Elias.

Im Hauptbild links sehen wir die Einsetzung des neuteamentlichen Priestertums, der Auferstandene ist durch verschlossene Türen unter die Apostel getreten. Rechts im Bilde sehen wir Christus mit den Seelen der Vorwärter als Triumphator in den Himmel einziehend.

Viertes Giebelfeld : Es zeigt den Fortbestand und die Zuwendung des Opfers Christi in der Hl. Messe als Haupt-gedanken.

Wie immer sind oben die Vorbilder.

Das erste führt uns Moses auf dem Berge während des Kampfes gegen Amalek vor Augen, als Vorbild des betenden Hohen Priesters Christi und seiner Stellvertreter auf Erden.

Das zweite (links) zeigt Aarons Weihe durch Moses, das dritte (rechts) stellt das hohe priesterliche Gebet Christi beim Abendmahl dar.

Das vierte (wieder links) enthält das Rauchopfer Aarons während der Pest und das fünfte schliesslich (rechts) stellt in einem symbolischen Bild die Tilgung der Sünden und den Nachlass der Strafen derselben durch das göttliche Opfer dar.

Auch das Mittelbild ist eine symbolische Darstellung des Messopfers als Fortsetzung des Kreuzopfers im Fortbestande der Kirche.

Presbyterium " die Medaillons am Frontbogen :

enthalten Darstellungen der alttestamentlichen Tempelgeräte, welche ja sämtlich Symbole des Hl. Messopfers und Altarsakramentes gewesen sind. Oben ist die Bundeslade, rechts und links davon der Opferaltar und der Baum des Lebens im Paradies mit der Inschrift : " Arbor vitae ". Dann folgt ein Tisch mit Manna und einer mit den Schaubroten; endlich das eiserne Becken und der siebenarmige Leuchter. Der Hochaltar selbst ist auch ein Werk des Meisters, doch fällt das nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen.

Wandbilder des Presbyteriums : An den Seitenwänden kommen die übrigen Hl. Sakramente zur Darstellung, da sie neben dem Messopfer und Altarsakrament die wichtigsten Gnadenmittel Gottes sind. Da Christus uns die Sakramente durch die Apostel vermittelt hat, so finden wir hier deren Bilder als Säulen und Grundfesten der Kirche.

Musikchor : An der Brüstung befinden sich die Halbbilder der Heiligen Augustinus (Evangelien-seite), Gregorius, (Mitte) und Ambrosius (Epistelseite), welche in naher Beziehung zur kirchlichen Musik stehen. An der Wölbung des Chores sind Glaube, Hoffnung und Liebe in drei jungfräulichen Gestalten angebracht. An der Evangelien-seite ist David mit der Harfe vor Saul und an der Epistelseite ist der Prophet Elisäus, welcher den Harfner rufen liess, abgebildet. An der Rückwand des Chores stehen noch zwei Bilder, die einen inneren Bezug auf die Musik haben : Der Lobgesang

der Judith und das Magnifikat.

Die Kapellen : Mutter-Gottes-Kapelle : mit überreichem Bildschmuck : Mit der Figur des Evangelisten Lucas beginnt er, der da sagt : " Et nomen Virginis Maria ". Am Gewölbe eine Abbildung des Pfingstfestes; an der Stirnwand der Kapelle ist oben links der Baum der Erkenntnis, rechts der Baum der Erlösung. Unter diesen Bildern ist eine Pietà mit Adam und Eva und Marias Opferung im Tempel gemalt. Die beiden Seitenwände der Kapelle schmücken zwei sehr inhaltreiche Bilder. Das Salve Regina und Alma redemptoris mater. Darüber in Goldschrift die Texte : " Ave Regina coelorum " und " Regina coeli laetare ".

Aloisius- Kapelle : Sechs Wandbilder mit den Szenen aus dem Leben des Heiligen.

St. Josef-Kapelle : enthält sieben Gemälde an Wänden und Gewölbe. Der Hl. Josef als Helfer in zeitlichen Nöten schmückt das Gewölbe, während folgende Themen in den Wandbildern behandelt sind: Die Legende vom erblühten Stabe Josefs. Josefs Vermählung mit Maria. Die Flucht nach Ägypten, Jesus in dem Hause zu Nazareth, Rückkehr des zwölfjährigen Jesus vom Tempel. Das letzte Bild stellt den Tod Josefs vor.

Die vierte Kapelle schliesslich ist dem Hl. Cassian geweiht : Sechs Gemälde schmücken sie ausser dem Altar, den jede Kapelle ihrem Thema entsprechend ausgearbeitet besitzt, und alle sechs Bilder beziehen sich auf das priesterliche Amt : Berufung der drei Apostel, Simon, Andreas und Johannes zeigt den bischöflichen Beruf, Aussendung der Apostel versinnbildlicht die apostol-

lische Senkung. Christus als guter Hirt lehrt das
bischöfliche Hirtenamt. Christus, der Magdalena die
Sünden vergebend, illustriert die obrichterliche
Gewalt. Das bischöfliche Lehramt erkennt man in dem
Bilde : Christus lehrt die Menge vom Schifflein Pe-
tri aus. Das letzte Bild in dieser Kapelle zeigt
Christus den Aposteln die göttliche Weihe und die
Vollmacht Sünden nachzulassen erteilend, das Vorbild
der bischöflichen Weihegewalt.

Damit hätten wir unsere Aufzählung der
Freskogenälde beendet. Man wird schon aus der reinen
inhaltlichen Angabe des Cyklus erkennen, welch aus-
schlaggebende Bedeutung der Künstler dem Ausarbeiten
der religiösen, oft theologisch-mystischen Gedanken-
gänge und Ideenzusammenhänge des Themas beimisst.
Es erweckt beinahe den Eindruck, als läge der Wert
dieses Werkes nur im gegenständlichen Inhalt, denn
die einzelnen Teile des Cyklus sind gedanklich mit
solchem Fleisse, solcher weitschweifiger Ausdauer und
solchem religiösen Eindringen in die gestellte Aufga-
be komponiert. Wie steht es nun mit der Ausführung
dieses ungeheueren Stoffes in so mannigfaltigen Bil-
dern ? Es würde viel zu weit führen, wollte man auf
jede einzelne Darstellung näher eingehen, auch stehen
uns nur einige Aufnahmen von des Künstlers Hand zur
Verfügung. (Eine genauere Beschreibung der übrigen
Bilder befindet sich in der Festschrift zur Feier
des 25jährigen Bestandes des Seminarium Vincentinum
in Brixen.)

Christi Opfer am Oelberg (Abb 25) findet sich im

ritten Fensterfeld und bildet den Beginn der Leidensgeschichte. Der Erlöser ist erschöpft zusammengebrochen und schon treten ihm blutige Schweißstropfen auf die Stirne, das Antlitz bleibt aber voll himmlischer Ergebung nach oben gerichtet. Der Engel hat ihn mit der Linken umfasst, während ihm die Rechte die Labung reicht. Aber nicht nur Labung, sondern auch Leiden bedeutet der Kelch, sagt doch der Herr : "Wenn es möglich ist, so lass den Kelch an mir vorübergehen ! " So erklärt sich die Handbewegung, mit der der Heiland den Kelch erfasst, als Bereitwilligkeit den Leidenskelch zu trinken. Ueber Christus erscheint Gott Vater den Stab über seinem Eingeborenen brechend, zum Zeichen, dass er geopfert werden muss. Rechts erscheint schon Judas an der Spitze der Rotte. In zwei Plänen angeordnet baut sich das Bild in jedem einzelnen davon äusserst einfach und vollkommen unkompliziert auf. Hintergrund Sternenhimmel, die unnatürlich gelegten und geknitterten Falten (man beachte den Wolkensaum unter Gott Vater) und nicht zuletzt die unfreie Anordnung der Figuren im Raum, geben dem Ganzen etwas schematisch Gezwungenes, was die unplastische, rein zeichnerische Ausführung der Details noch unterstreicht. Wieder sind die Gestalten halt- und kraftlos gebildet. Die Farben sind hier, wie beim ganzen Cyklus hell und zart und haben oft etwas ganz eigenartig Durchsichtiges, man könnte beinahe sagen Durchleuchtetes. Und wohl auf Grund seines Colorits und seiner kindlich-frommen Denkungsart hat man ihn nicht ganz mit Unrecht den "deutschen Fiesole " genannt.

Im vierten Fensterfeld tritt uns ein inhaltlich ganz eigentümliches Bild entgegen :

Christus als Ecce homo umgeben von Propheten :

(Abb.26) Auf einer Plattform steht der Heiland mit den üblichen Attributen des Ecce homo : Dornenkrone und dem Schilfrohr als Zepher. Links rückwärts ist Job zu sehen, der in seinem Leiden ein Vorbild Christi darstellt, auf seinem Spruchband ist zu lesen : " Et ipse erit Salvator meus !"

(Job 13,16) Vor ihm steht Jsaïas durch den Spruch: " Attritus est propter scelera nostra" (Js.53,5) zu erkennen. Rechts im Hintergrund hält Jeremias ein Spruchband auf dem geschrieben steht: " o vos omnes qui transititis in via" (Thren.1,2), vor ihm steht der königliche Sänger David mit dem Psalmenvers: "Ego autem sum vermis et non homo." (Ps.21,7)

In die vollkommen symmetrische Komposition der Figuren bringt Felsburg hier durch den Kontrast der jeweils gegenüberstehenden Propheten mehr Leben und Abwechslung hinein. Leider stört der Künstler diese Ausgeglichenheit des Aufbaues durch die allzugrosse Unruhe der Spruchbänder und Knitterfalten der Gewänder, die beide mittelalterlichen Bildern abgeschaut und entlehnt sind. Es ist überhaupt eigenartig, wie stark Felsburg in diesem Cyklus, besonders aber an den Gemälden der Fenster und Giebelfelder gotische Anklänge erstehen lässt. Leider ist die einzige Abbildung, die wir als Beispiel eines Giebelfensters geben können, nicht besonders gut, doch wird es genügen uns einen Begriff zu geben, wie die

Bilder in diesen Feldern angeordnet sind. Wir sehen die Vollendung des Opfers Christi im Kreuzestod (Abb. 26), der mit den fünf Tonbildern am dritten Giebelfeld zur Darstellung kommt.

Von diesen fünf Tonbildern stellen drei Vorbilder des Hauptbildes dar : Die Schlachtung des Osterlammes oben in der Mitte, links davon die Opferung Jsaaks und rechts die Aufrichtung der ehernen Schlange. Von den beiden anderen rechts und links unten befindlichen, stellt das eine die Kreuztragung, das andere die Erlösung der Allväter dar. Also Handlungen ^{die} im direkten zeitlichen Zusammenhang zum Haupt- und Mittelbild den Tod Christi stehen. Felsburg wählt bezeichnenderweise die Stunden nach dem Tode des Herrn ; leblos hängt der Heilandskörper am Kreuz, aus der Seitenwunde quillt das Blut. Frieden und Ruhe hüllt den Leichnam ein und nur im Antlitz lassen sich noch die Spuren des furchtbaren seelischen und körperlichen Leidens erkennen, als hätten sich die Lippen kaum über dem "Es ist vollbracht" geschlossen. Sonne und Mond stehen in Trauer verfinstert neben dem Kreuz, während über dem Kreuz das Blut des Erlösers in Strahlenumgebenen Kelch von zwei Engeln zu seiner Verherrlichung in den Himmel emporgetragen wird. (Motive, die in etwas veränderter Form bei einer Kreuzigung Peruginos in Perugia, wie auch bei einer Kreuzigung in Siena zu finden sind.) Rechts unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes und daneben kniet Magdalena. Maria, die ihren Schmerz schon bezwungen hat : Es ist dies ja die Vollendung des Heilswerkes,

legt wie schützend ihren Arm um Magdalena und blickt als Fürbitterin zum Kreuze auf. Hinter dieser Gruppe erkennt man noch : Veronika, Nicodemus und Josef von Arimathäa, die aus der Schaar der Getreuen dem Heiland nachgefolgt sind. Eine Gestalt geht zerknirscht vom Anblick dieses grossen Toten, von dannen. Auf der linken Seite stehen dem Kreuze zunächst zwei römische Soldaten, der vordere hat plötzlich die Grösse des Geschehnisses erkannt und gläubig geworden ruft er aus: "Wahrhaft, dieser ist Gottes Sohn ". Der im Hintergrund dagegen sieht, die Hand in die Hüfte gestemmt, verblüfft und verständnislos zum Kreuze, er hat nichts begriffen. Rechts in der Ecke würfeln die Soldaten um Christi Rock. Diese Henkersknechte sollen hier die Verfolger der Kirche versinnbildlichen und werden daher vom Künstler mit ziemlich rohen Gesichtern dargestellt. Rückwärts weiden sich noch zwei von des Heilands Feinden an seinem qualvollen Tode, zu den sie ihre Mithilfe gegeben haben: es ist wohl ein Sadducäer und ein Pharisäer. Schon bei der blossen inhaltlichen Besprechung wird man bemerkt haben, wie analog Felsburg diese Scene der Kreuzigung von Mader zusammenstellt und aufbaut. Hier wie dort betont das Kreuz in strenger Linie die Mitte. Die begleitenden Kreuze der Schächer fehlen und sind vor allem die rechts und links unter dem Kreuze symmetrisch verteilten Zuhörer streng in Christi Anhänger und Christi Feinde geschieden. Eine Anordnung, die ganz entschieden demselben Gedankengang entsprungen ist: Strenge Scheidung der Gestalten und Gemüter unter dem

Kreuz, durch das Kreuz selbst. Die die ein Rahmen das Hauptbild umgebenden Tonbilder sind hier, wie auch bei den anderen Giebelfeldern braun auf blauen Grund gemalt, was ihnen eine ganz eigene Note verleiht. Neben diesen kleinen Tonbildern erkennen wir dann noch Ornamentfelder und Dekorationsdetails, die uns einen kleinen Begriff von der reichen, dekorativen Ausschmückung der Kirche geben.

Von den Wandgemälden des Presbyteriums steht uns leider nur eine Abbildung von drei Aposteln (Abb. 28) zur Verfügung. Es sind wie schon erwähnt, Zeichnungen nach den berühmten Statuen in der Kirche zu Blutenburg bei München und wie gemalte Standbilder stehen sie auch zwischen zierlichen Säulchen in einer Art Arkade, die nur leider mit zu viel Ornamentschmuck überladen ist: Es sind Gestalten voll Kraft, Leben und Natürlichkeit, schön in der Gewandgebung und günstig im Colorit, das hier obendrein auch noch eine bessere Beleuchtung genießt. Auffallend stark tritt an diesen Bildern das zeichnerisch linienhaft Umrissene der Figuren zu Tage, auch bemüht sich der Künstler in Ausführung und Umrahmung den mittelalterlichen Charakter der Gestalten gerecht zu werden. Ueber den Köpfen der Apostel stehen in gotischer Schrift ihre Namen geschrieben, während unter den einzelnen Gruppen das apostolische Glaubensbekenntnis in derselben Schrift erscheint. In den Fresken des eigentlichen Kirchenraumes haben wir grösstenteils mittelalterliche Anklänge gefunden, die mit denen des Chorbogens in Proveis auf einer Stufe stehen.

Die Wandgemälde der Kapellen dagegen schliessen sich formal und stilistisch eng an die Fresken der Langhauswände von Proveis an, wie wir an zwei Abbildungen aus der Josefs-Kapelle sehen können.

Die Flucht nach Aegypten. (Abb. 29)

Die Gestalten der symmetrisch aufgebauten Komposition zeigen dieselbe grosse, etwas plumpe, zugleich aber kraftlose Art der Formung, wie sie bei der Berufung Petri in Proveis austritt. Nur bemerkt man hier das ganz entschiedene Hervortreten des Zeichnerischen, wodurch die in Proveis noch weichen, schlaffen Formen und Linien etwas Härteres, Präziseres erhalten. Der Gesamteindruck ist hier aber schon mehr ein Romantischer: Das Eiselein, die Haltung der das kleine Jesuskind an sich drückenden ^{Madonna} (Magdalena), die schwebenden Engel, die eigenartige Beleuchtung und nicht zuletzt die Steine und Pflanzen am Weg, alle diese tragen zur Romantik des Bildes bei.

Noch stärker tritt das Zeichnerische an dem Bild Jesus in den Hause Nazareth hervor (Abb. 30); ja man muss diese ^{Darstellung eigentlich} ~~Zeichnung~~ rein zeichnerisch linienhaft bezeichnen. Alles und jedes ist ~~so~~ so streng mit scharfen Linien abgegrenzt, dass jeder Eindruck des Malerischen verschwindet. Die romantische Auffassung der so einfachen häuslichen Scene und das romantische Milieu finden sich hier wieder. Allein schon die genaue Wiedergabe des Innenraumes, in dem sich die Scene abspielt, ist eine Abweichung von den streng nazarenischen Prinzip. Genau so zeichnerisch ausgeführt,

und romantisch aufgefasst ist das Wandbild :

Aloisius legt vor einer Marienstatue das Gelübde der Keuschheit ab (Abb.31), aus der dem Heiligen geweihten Kapelle. Man beachte die schematisierte Linienhaftigkeit der Wand-, Fussboden- und Säulenbehandlung. Das Ganze scheint nur aus klaren, harten Strichen zusammengesetzt. Man wird nach dieser zwar nicht allzu ausführlichen Betrachtung des Brixner Cyklus, die aber doch genügt haben wird, ein Bild seines künstlerischen Wertes zu vermitteln, dem Künstler eine gewisse Entwicklung innerhalb dieser Arbeit nicht absprechen können, eine Entwicklung, die einerseits zu mittelalterlichen Formen, andererseits zu äusserst zeichnerischen, romantischen Ausführungen hüberleitet. Man muss aber bei aller ablehnender Kritik doch die fleissige, sei es gedankliche wie formelle Ausarbeitung des bilderreichen Cyklus anerkennen und gelten lassen; wobei nicht zu leugnen ist, dass die ideale Komposition beim Künstler vor der formalen immer den Vorzug hat. Es stellt sich uns jetzt, bevor wir zum dritten und letzten schöpferischen Werk Felsburgs übergehen, von selbst die Frage entgegen : geht diese oben konstatierte Entwicklung auch im folgenden Werk weiter, findet sie eine Fortsetzung oder wird sie durch einen stärkeren Zug unterbrochen ?

Man wird sich erinnern, dass wir im biographischen Teil eine Italienreise des Meisters um die Mitte der Siebzigerjahre erwähnten. Die Früchte dieser Reise

nun sind es, die sich zum grössten Teil in den Werken der Achtziger Jahren offenbaren. Da wäre als erstes ein kleines Fresko in den Friedhofsarkaden von Innsbruck zu erwähnen, das 1880 entstanden, eine Madonna mit Engeln (Abb.32) (Tschonersche Grabstätte), darstellt und auf den ersten Blick zeigt sich in dieser Madonna mit dem Christuskind und den musizierenden Engeln Bellinis Einfluss. Man denke an Giovanni Bellinis so zahlreiche Madonnenbilder zum Beispiel die Madonna in Berlin im Kaiser Friedrich Museum oder in der Akademie zu Venedig. Die kleinen Engeln zu Füssen Marias mit den Musikinstrumenten sind ein ganz typisches Moment aus Bellinischen Bildern. Das Fresko ist in luftigen Farben gehalten, die nur leider nicht mehr gut erhalten sind.

Noch während Felsburg mit den Fresken des Vinzentinums beschäftigt war, hat er die Restauration der Ursulinenkirche zu Innsbruck übernommen. 1883 - 86 wird unter Leitung Felsburgs das ganze Kircheninnere erneuert, wobei er nicht nur Altes durch Neues ersetzt, sondern auch vollkommen Neues mit eigener Hand schafft. Diesmal sind es keine als Fresko gemalte Bilder, sondern eigentlich in die Wand eingelassene künstlich mattierte Oelbilder. Inhaltlich sollen sie die Schmerzen Mariens darstellen. Da die Kirche die Reliquien von acht Märtyrern birgt, aus deren Legenden aber zu wenig bekannt war, so wollte der Künstler Maria als Königin der Märtyrer in seinen Bildern zeigen :

Felsburg beginnt mit der Darstellung im Tempel (Abb.33),

wo Maria die Verheissung ihrer Schmerzen empfängt. Vor einer Bogenhalle erscheint in der Mitte Maria mit dem kleinen Jesuskind und ihr gegenüber der greise Simeon, der mit Seherblick und weissagender Geste die Prophezeiung vom Leiden Christi und dem das Herz Maria durchbohrenden Schwert ausspricht. Hinter ihm steht ganz bescheiden der St. Josef. Links unter Maria sehen wir eine Frauengestalt knien, deren Deutung uns etwas schwierig erscheint. Soll in dieser Gestalt die Prophetin Anna gegeben sein, oder nur eine andere bestimmte Heilige? Aus dem Hintergrunde sieht man auch andere Mütter mit kleinen Kindern sich nahen. Rechts im Vordergrund hat ein Engel soeben eine fromme Pilgerin zur Anbetung des Jesuskindes herbeigeleitet, während hinten zwei Juden, jedenfalls Pharisäer, an Hand einer Schriftrolle jetzt schon Böses zu sinnen scheinen. Ueber der ganzen Scene schweben zwei Engel, die auf einem Schild, das von einem Schwert durchbohrt und mit einem Rosenkranze umwundene Herz der Gottesmutter zeigen. Wem wird beim Anblick dieses Bildes mit seiner Bogenarchitektur und der dahinter zu erblickenden Häuserreihe nicht sofort, ohne jedes lange Nachdenken und Suchen, Perugino einfallen? Es kann sowohl die Erscheinung der Maria vor dem Hl. Bernhard, als auch die Verkündigung von Fano, oder eine der vielen Santae Conversatione als engeres Vorbild in Betracht kommen. Aber nicht nur im unteren Teil findet man Perugino, sondern auch die oben schwebenden Engeln haben ihre Heimat beim

Meister aus Perugia. Oft und oft finden sie sich bei diesen, so bei der Madonna in Gloria in Bologna Pinakotek, beim Auferstandenen in Rom Vatikan oder bei der Himmelfahrt Mariä Florenz Annunziata. Felsburg hat sie aber nicht nur abgeschaut, sondern beinahe vollständig kopiert, man beachte nur die über den Füssen sich bauschenden Gewänder, ganz besonders aber die von der Körpermitte fortwienenden Bänder, ursprünglich vielleicht Gewandteile. Gegenüber dieser grossen Anlehnung an den italienischen Meister ist es nicht uninteressant vollkommen deutsch anmutende Gewandgebung und Typen bei den Figuren des Hintergrundes zu finden. Was die Ausführung betrifft, so hat sich der Künstler entschieden bemüht, auch hier seinem Vorbild nachzukommen, doch fehlen ihm einerseits die grossangelegten Gestalten Peruginos, andererseits kommt er nicht mehr aus seiner ausgesprochen zeichnerischen Manier heraus. Die einzige Mittelgruppe erscheint etwas weicher und duftüberflossener vor dem breit geöffneten Bogen. Diesem überwiegend unter italienischem Einfluss stehenden Bilde wollen wir die Kreuztragung (Begegnung Mariens mit ihrem Sohn am Kreuzweg) (Abb. 34) entgegenstellen. Rechts im Vordergrund wankt Christus unter dem Kreuz einher, da stürzt ihm Maria begleitet von den frommen Frauen aus der linken Ecke, entgegen. Den übrigen Bildplan füllt eine wilde Horde von Soldaten, Juden und Spöttern, deren Spitze und Abschluss je ein Reiter bildet und die durch das eine Tor kommend, beim anderen hinausziehen. Hintergrund für diese nicht sehr klar gegliederte Scene bildet ein burg-

artiges Gebäude mit einem Torturm, das einzige Bildmoment, dessen Beispiel vielleicht bei Perugino (Hl. Hieronymus) oder doch sonst in Italien zu suchen ist. Obwohl die Details eigentlich mehr deutsch sind, wie ja hier beinahe jedes Detail und vor allem der gesamte Bildeindruck ein vollkommen mittelalterlich deutscher ist. Keine Spur von einem italienischen Einfluss mehr zu finden. Man beachte die Christusfigur, Maria und die Frauen, man könnte ^{sie} ~~hier~~ beinahe gotzisch nennen. Ganz besonders unitalienisch, deutsch wirken aber die verkniffenen, fratzenartigen Gesichter einzelner Schergen aus dem Kreuzzug und die nicht mehr so zeitlose sondern ausgesprochen mittelalterliche Zeittracht. In kompositioneller Hinsicht wird uns an diesem Bild ganz offen klar, dass Felsburgs Talent beim Aufbau vielfiguriger, bewegter Szenen, für die ihm kein direktes Vorbild zur Verfügung stand, vollkommen auslässt und der Künstler sich der gestellten Anforderung nicht gewachsen zeigt. Denken wir nur zum Beispiel an Maders Darstellung desselben Gegenstandes im Marien-Cyklus zu Bruneck, so wird uns der Vergleich zeigen, wie weit sich Felsburg von dem strengen Stil der Nazarener schon entfernt hat. Ist dort die Begegnung als Hauptmoment geschickt aus dem Ganzen losgelöst und stark betont, so tritt sie uns hier weder klar noch deutlich umrissen aus der Fülle von Gestalten entgegen. Felsburg bleibt auch hier der zeichnerischen Ausführung treu, wobei er das kleinste Detail linienhaft umreißt.

Das letzte Bild in dieser Reihe ,
die schmerzhaft Mutter unter dem Kreuze (Stabat Mater)

bringt die Idee des Künstlers am besten zum Ausdruck. In hoheitsvoller Würde steht Maria unter dem Kreuze, assistiert die grosse Schmerzensmutter beim Erlösungswerke ihres Sohnes. Etwas tiefer umgibt sie der Kranz der Märtyrer. Während an der linken Kreuzseite neben Johannes und der knieenden Magdalena die bedeutendsten Verehrer der schmerzhaften Mutter erscheinen : der selige Jakope da Todi sein Stabat mater schreibend und der Hl. Philippus Benitius als Vertreter des der Mutter Gottes geweihten Servitenordens. In der Ecke vorn erblickt man noch eine Frauengestalt sofort als Porträtbild erkennbar : es ist die gottselige Anna Juliana von Oesterreich, geborene Prinzessin von Mantua, Stifterin des Servitinnenklosters in Innsbruck, die wegen eines von dort übernommenen Karfreitagsbrauches auf diesem Bild dargestellt erscheint. Dieses Bild rückt von der ausgesprochen deutschen Art wieder etwas ab und kehrt zu der ruhigeren, klareren mehr italienischen zurück. Ist aber doch wie alle späteren Werke des Künstlers vollkommen zeichnerisch ausgeführt.

Ausser den hier oben besprochenen Bildern finden wir noch: Jesus wird von seinen Eltern im Tempel gesucht und die Kreuzabnahme. Wie wir schon hervor-gehoben haben, lassen sich in allen Bildern starke perugineske Anklänge nachweisen, sowohl in den Figuren und Architekturen Details als aber auch in den Farbtönen und Farbenzusammensetzung. Es sind durchwegs gedämpfte, zart aufgetragene Farben, unter denen die dunklen Töne vorwiegen, die aber auch von eigenartiger Leichtigkeit und Feinheit sind. Nur begeht unser Künstler den Fehler, den Figuren

und Farben ausgesprochen ungünstig, meist bräunlich getönte Hintergründe zu geben, wodurch den Bildern etwas stark gedämpftes und in den Farben zu Gehaltenes verliehen wird. Auch entbehren die Farben etwas zu sehr der Präzision und Schärfe, was zu der zeichnerischen Ausführung der Bilder entschieden vorteilhafter gewesen wäre. Eigenartig wirkt der Umstand, dass Felsburg sowohl beim "Jesusknaben im Tempel" als auch bei der "Pietà" zwei Szenen in einem Bild darstellt, wie man es im Mittelalter so häufig findet. Die besten Bildwerke in diesem Cyklus sind entschieden die, in denen man das Vorbild des Lehrers Raffaels am deutlichsten und am reinsten erkennen kann: Die Opferung im Tempel, Kreuzigung und Kreuzabnahme. Allerdings beruht da eben der Wert der Bilder nicht so sehr auf des Meisters eigenem Schaffen, als vielmehr auf dem glücklichen Einfühlen und Eindringen in des Italianers Kunst- und Kunstgeist, zu dem eben auch das Perugino abgelauschte Kolorit nicht wenig beiträgt. Bei dieser Arbeit haben den Meister nicht seine Schüler unterstützt, sondern eine von ihm selbst ausgebildete Nonne, durch die er dann auch mittelbar an der künstlerischen Schulung mehrerer anderer Frauen dieses Konvents beteiligt war. So dass dieses Kloster in seiner Klausur ein Atelier einschliesst, das seit Jahren die religiöse Malerei im Geiste Felsburgs mit grossem Eifer und Fleiss pflegt. Bevor wir ein abschliessendes zusammenfassendes Urteil über den Meister abgeben, wollen wir uns nur an einem Beispiel vor Augen führen, wie sehr sich Felsburg mit den verschiedenen erwähnten Kirchen-Renovierungen in den Stil

- und die Art des zu renovierenden Meisters einzuleben vermochte. Als er 1893 den Brixner Dom restaurieren sollte, galt es ~~Altes~~ zu erneuern, aber auch Neues zu schaffen, so zum Beispiel eine Maria - Verkündigung (Abb.35) . Die sich dem Ganzen äusserst organisch eingliedert, aus der aber auch ersichtlich ist, wie gut sich der Künstler in Troyers Eigenart hineinzuleben vermochte. Man wird sich nur mit Staunen fragen, ist das der gleiche Meister, der so trockene, kleinlich zeichnerische Bilder schuf, wie es die Kreuztragung ist? Das sei nur ausserhalb unserer Betrachtungen erwähnt. Felsburg war oder besser ist seinem künstlerischen Empfinden nach, entschiedener Gotiker: strenge, sorgfältige Zeichnung, grosse Innigkeit des Ausdrucks, einfache vielfach an Perugino erinnernde Kompositionen, moderiertes, die einzelnen Farbenwerte genau abwägendes Kolorit. Wie steht es nun mit dem sooft gehörten Ausspruch: Felsburg wäre der Fiesole von Tirol ?
- Selbstverständlich kann sich diese Behauptung nicht auf seine Formsprache beziehen, sondern nur auf den geistigen Gehalt der Werke: Beide Künstler waren kontemplativ veranlagt. Beide fassten ihre Kunst als eine Art Priestertum auf und hatten keine anderen Absichten als die Verherrlichung Gottes und die Erbarmung der Nächsten. Beide hochbegabten Naturen suchten und fanden über das ihnen von Gott geschenkte Genie hinaus eine reine und höhere Quelle für die Entwicklung ihrer künstlerischen Ideen in der Betrachtung des Göttlichen im Gebete. In diesem letzten Punkte berühren sich die beiden Meister vielleicht am meisten; es bestünde somit hauptsächlich eine gedankliche

ideelle Aehnlichkeit. Aber noch ein Berührungspunkt findet sich : Das Unterordnen oder Beiseitelassen alles Nebensächlichen zu Gunsten der Hauptidee, wie es ja das Prinzip aller echten Nazarener war. Wobei man aber nicht vergessen darf, dass es beide nicht aus materiellem Unvermögen (wie es in der mittelalterlichen Kunst der Fall war) sondern aus höheren Gesichtspunkten durchführten : so verjüngt er auch die Schmerzhafte auf dem Stabat Mater nicht, wie man erwarten sollte, wodurch sie grösser als die übrigen Figuren erscheint. So sucht der Künstler durch geringe perspektivische Wirkung die ideelle Hauptfigur hervorzuheben.

Dem Geist und der Einstellung nach, die Felsburg gegenüber der Malerei und den Stoff im Allgemeinen, zeigt, müssen wir ihn als entschiedenen Nazarener bezeichnen. Was hingegen die äussere Form betrifft, so entfernt er sich schon in etwas von dem strengen reinen Nazarenerstil, sei es, dass er, wie wir schon hervorgehoben haben, nach italienischen Vorbildern (Perugino) arbeitet, oder dass er mittelalterliche Formen und später sogar romantische Motive in seine Bilder aufnimmt. Man wird im Vergleich mit Mader, dem noch vollkommen nazarenisch Bildenden, sofort den grossen Unterschied in der formellen Ausführung sehen. Man sieht daran schon die erste Verwässerung dieses Stils, die verhältnismässig bald nach dessen Aufkommen eintritt. Obwohl Felsburg beinahe bei allen seinen Arbeiten die Hilfe von einem oder mehreren Schülern in Anspruch nahm, so haben doch nur wenige seine Kunst selbstständig fortgeführt. Die anderen haben entweder nur nach seinen Kompositionen ge-

malt oder haben sich mehr mit Tafelbildern, Altären und Kirchenrestaurationen beschäftigt. Von den bisher genannten Schülern : Johann Ertl, Heinrich Klui-benschedl, J.M. Reiter, Josef Memel, Hermann Seidler, Schnitzler und Rabensteiner verdienen eigentlich nur die beiden ersten in den Lauf unserer Entwicklungsgeschichte aufgenommen zu werden. Bei den anderen wollen wir nur kurz die Freskowerke aufzählen, soweit sie uns überhaupt bekannt sind. Pater J.M.Reiter war nach seiner Hilfszeit bei Felsburg nur mehr Landschafts- und Architekturmaler. Es sind uns hauptsächlich Entwürfe für Innenarchitektur bekannt.

Josef Memel : (1851-1930) war Restaurator, hat aber auch selbständige Arbeiten geliefert: Kirchenfresken in Seth Graubünden (Mariä-Verkündigung, Anbetung der Hl. Drei Könige, Flucht nach Aegypten). Mareit b. Sterzing (Vierzehn Nothelfer) und bei der Restaurierung der Kirche von Kleinholz bei Kufstein malt er eine "Maria Verkündigung" in der Kuppel und vier Evangelisten. Sonst beschäftigt er sich mehr mit Tafel- und Altarbildern. Diese ^{zwei} ~~drei~~ waren nur als Schüler Felsbürgs von einer gewissen Bedeutung, die sie bei ihren eigenen Arbeiten allmählich verloren. Anders steht es mit

Johann E r t l : Er wurde 1845 in Schwaz geboren. Seine erste Lehrzeit verbrachte er bei Maler Endfelder in Schwaz, der sich besonders in der Beherrschung der Freskotechnik auszeichnet. Bei ihm lernte Ertl vor allem zeichnen und dürfte dieser Unterricht den Hauptanteil zu seiner späteren, bis ins Kleinste fleissig ausgearbeiteten Zeichentechnik beigetragen haben. 1862 ging der

Künstler dann zur weiteren Ausbildung nach Innsbruck und studierte mit Eifer und Fleiss bei dem Bildhauer Stolz und Maler Kaspar Jele in der Kunstschule. Von dort nahm ihn der Maler Spörr dann zu sich und beschäftigte ihn bei seinen Bildern für die Kirche zu Pill. Danach führte Ertl die vierzehn Stationen nach Kompositionen von Führich für den Schwazer Friedhof schon selbständig aus. Während Ertl dann in der folgenden Zeit unter Felsburg in der Kirche zu Proveis und an den Gemälden des Vinzentinums arbeitete, erkannte dieser sein zu grösseren, selbständigeren Arbeiten geeignetes Talent. Felsburg nahm sich auch sofort des Künstlers an und seinem Einfluss ist es zu verdanken, dass Ertl nach dem plötzlichen Ableben des Malers Spörr, als dessen Nachfolger vorgeschlagen und angenommen wurde. 1882 übernahm er dann die verantwortungsvolle Aufgabe Spörrs Werk in der Pfarrkirche zu Telfs zu vollenden. Nachdem er dieser Arbeit leider enthoben wurde, ging er nach Aldrans, um die leider seither abgebrannte Kirche auszumalen. 1889 - 1890 renoviert er sehr geschickt die Karlskirche bei Volders. Sein nächstes grösseres Werk, dass er leider nicht vollenden konnte, ist die Ausschmückung der Kirche zu Weerberg, die 1890 - 99 erfolgte. 1897 entstanden die Gemälde der Kirche zur Angath bei Wörgl. Erts letzte Arbeiten (in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts) sind die Fresken der Kirche zu Kolsass bei Schwaz und im Johanneum-Betsaal in Bozen. Am 26. Juni 1906 ist der Meister in seiner Heimat Schwaz gestorben. Es ist kein kräftiges, durchgreifendes Talent, das uns

hier in Ertls Werken entgegentreten wird. Er hatte sicher immer ein gutes, frommes Wollen, aber seine Fähigkeiten reichten nicht ganz aus, diesem Wollen eine gefällige äussere Form zu geben. Ueber seine Ergänzungsarbeiten in der Pfarrkirche zu Telfs berichten wir lieber in einer einheitlichen Besprechung der Wandgemälde dieser Kirche.

Die 1890 begonnene Ausschmückung der Pfarrkirche zu Weerberg (von Architekt Vonstadl in den sechziger Jahren erbaut) wurde zu wiederholten Malen unterbrochen; so dass die Seitenschiffe erst im Jahre 1897 und das Presbyterium sogar erst 1899 ihre Gemälde erhielten. Ertl plante einen grossartigen Bilder-Cyklus aus dem Leben der Mutter-Gottes, er vollendete auch eine Reihe von Fresken, doch blieb die Fertigstellung einem anderen vorbehalten. Folgende Darstellungen stammen aus seiner Hand : Am Gewölbe des Chors und Mittelschiffes 16 Marianische Sinnbilder ^(Abb 30-32) in polychromer Ausführung auf graviertem Goldgrund, denen der Künstler ganz entschieden bemerkt ist, romanischen Charakter zu geben und die auch unzweifelhaft frühchristlichen Eindruck machen. Nicht wenig trägt dazu auch die dekorative Behandlung der Gewölbefelder und Rippen und deren Scheiterpunkte bei, wo der Künstler sichtlich romanische Ornamente nachzubilden versucht. Dem neuromanischen Baustil der Kirche passt sich diese Behandlung der Decke unstreitbar sehr gut an . Es finden sich da : Arche des Bundes, Goldenes Haus, Sitz der Weisheit, Meer der Bitterkeit, Vortreffliches Gefäss der Andacht, auserlesen wie die Sonne, Turm Davids,

Ehrwürdiges Gefäß, die Lilie unter den Dornen, verbrennender Dornbusch, Bundeslade, Pforte des Himmels. Zu bemerken wäre nur, dass man bei der Umrahmung dieser wie Mosaik wirkenden Medaillons, die für Ertl so charakteristischen Goldstrahlen findet, die beinahe bei keinem seiner Bilder fehlen : es sind in den Freskogrund vertiefte Goldstriche, die dadurch breiter und massiver wirken. Unter dem Musikchor finden wir die drei göttlichen Tugenden und ein Sinnbild Christi (Die Quelle des Heils als einfacher Brunnen) angebracht. Am Gewölbe der Seitenschiffe sind sieben Landesheilige in Halbfiguren angebracht (Hl.Cassian,Hl.Albain, Romedius, Nothburga, Andreas von Rinn, Simon von Trient und der Hl.Jngenuin (Abb.38) Diözese Neubegründer, der uns ein deutliches Beispielfür diese romanisierende Darstellungsart Ertls: streng frontal vor ziselierendem Goldgrund, mit genau derselben Umrahmung und denselben typischen Goldstrahlen wie am Mittelschiffgewölbe. Der Grund ist hier wie dort stark blau mit goldenen Sternen. von dem sich die Medaillons scharf abgegrenzt und hart linienhaft abheben. Den Musikchor schmücken drei Medaillons mit König David, Gregor dem Grossen und Cäcilie. Diese Bilder hat der Künstler fein in Eitempera ausgeführt. An den Langwänden des Mittelschiffes begegnen uns sechs auf dunkelblauem Grund gemalte Tonbilder, die als Kreismedaillons ausgeführt, Vorbilder Maria darstellen: Die Verheissung eines Sohnes Isaaks, das Siegeslied nach dem Durchzug durch das rote Meer, Ruths Reise nach Bethlehem, Anna stellt Samuel vor, die Tochter Pharaos findet Moses, Esther vor König Assuerus. Alle sind zeichnerisch gut ausgeführt und zeigen

einfache, aber gut in den Rahmen eingepasste Kompositionen. Die grossen Polychromen Bilder, vier an der Zahl, zeigen auf graviertem Goldgrund Darstellungen aus dem Leben Mariens. Die Vermählung der Hl. Jungfrau (Abb. 39), eine einfache symetrische Komposition, in der auch dieser Künstler entschieden von der "Sposalizio" des Perugino in Caen beeinflusst scheint; natürlich nur was die drei Hauptfiguren betrifft.

Englische Gruss (Abb. 40), der in der Anordnung des Engels und der Madonna, sowie in der Gesamtkomposition unzweifelhaft Anklänge an Perugino verrät. (Verkündigung in Fano) Die Hochzeit von Canaan und der Abschied Jesu von seiner Mutter, erinnern beide stark an die Bilder gleichen Inhalts bei Mader, von dem sich Ertl auch sicher nicht wenig beeinflussen liess, war er ihm doch in der geistigen Einstellung und in seiner Stilart verwandt.

Alle vier Hauptbilder wirken ausgesprochen zeichnerisch und schematisch, trocken in ihrer Ausführung. Ein Eindruck, den die eher hellen, etwas kalt strengen, aber harmonisch zusammengestellten Farbtöne noch erhöhen: blaugrün, rotbraun, dunkelgrün, weissgelb setzt der Künstler mit Vorliebe vor dunkelbraun, grau oder grün gehaltene Hintergründe, Es sind Bilder, denen jeder grosse, leichte ungezwungene Zug fehlt. Alles scheint linienhaft festgelegt und umgrenzt zu sein, und nirgends kommt in die streng symetrisch aufgebauten Kompositionen Leben oder Bewegung hinein. Die Szenen scheinen wie in frommer Andacht erstarrt. Hat auch der Künstler hier in Weerberg im Einzelnen nichts Hervorragendes geleistet,

so muss doch der Gesamteindruck, dem neuromanischen Charakter der Kirche gut angepasst ja diesen sogar noch hervorhebend und betonend, als gut gelungen und günstig wirkend bezeichnet werden und darin mag ja schliesslich Ertls Verdienst bei diesem Werke liegen. Ein Umstand, der leider bei dem 1897 unternommenen Werke in der Kirche zu Angath bei Wörgl nicht eintrifft, wo er seine zeichnerischen, ruhigen, unbewegten Fresken in unruhige, stark geschwungene Rokokorahmen pressen musste, wodurch seine Bilder noch zeichnerischer und schematischer zur Wirkung kommen; ganz abgesehen davon, dass Ertl hier überhaupt schon trockener und härter bildet und malt. Am Gewölbe des Presbyteriums erscheint der Heiland auf dem Regenbogen thronend (Abb. 41) als Herz-Jesu dargestellt. Etwas Erstarres, Gezwungenes liegt über dieser frontal dem Beschauer zugekehrten Christusfigur, zu der die geschwungene Linie der Stukkumrahmung so gar nicht passen will. Den Regenbogen formt der Künstler nicht, sondern er zeichnet ihn ganz schematisch in blau/grün rot. An den grossen, freien Flächen der Epistel und Evangelien- seite erscheint einerseits die Vermählung Maria (Abb. 42), die uns als genaue Kopie vom Weerberger-Bild deutlich die Verschärfung des Zeichnerischen, Linienhaften im Stil Ertls offenbart. Jede in Weerberg noch vorhandene Weichheit und Luftigkeit ist hier einer starren, trockenen Formengebung gewichen. Andererseits schmückt die Geburt Christi den Chor. Eine einfache kahl und wenig ansprechend wirkende Komposition. Den Frontbogen zieren die vier Evangelisten mit ihren Sym-

bolten, (Abb.43) auch diese harmonieren in keiner Weise mit den rocailleförmigen stark geschwungenen Stukkkorruptionen. An den drei Gewölbefeldern des Schiffs der Kirche finden sich:

1.) Das Lamm Gottes als aller Anfang und Ende (Abb.44) vielleicht das einzige Fresko, das sich einigermaßen in die Rocaille Lunette einpasst. Rechts und links davon sind symbolische Darstellungen Christi als Quell des Lebens und Mannaregen.

2.) Die Sendung des Hl. Geistes (Abb.45) (gleichsam das Titelbild der Kirche) eine vollkommen symmetrisch aufgebaute und zeichnerisch trocken ausgeführte Komposition, in die ausserdem noch etwas stark Manieriertes beinahe Pathetisches hineinkommt: man beachte Geste und Mienen der Apostel.

3.) Die Mantelspende des Hl. Martin (Abb.46); die einzige Darstellung in der etwas Bewegung zu finden ist. Das Pferd des Heiligen scheint wie aus Holz geformt zu sein, während der Künstler die Nacktteile der menschlichen Figuren ungeheuer Muskelballen zeichnet.

Alles in Allem genommen zeigen die Fresken von Angath ein ganz entschiedenes Fortschreiten im zeichnerisch linienhaft Umrissenen, wobei die Einzelformen einen harten, schematisierten Eindruck machen (man betrachte nur die Gewand- und Faltengebung auf den einzelnen Bildern). Dabei hat auch das Kolorit die helle Freundlichkeit von Weerberg verloren und dafür schmutzig, dumpfe, mit kaligen Lichtreflexen wie übertünchte Farbtöne angenommen. So macht das Kircheninnere hier einen wenig ansprechenden und vor allem durch die Stilverschiedenheit

von Fresken und Dekorationsmilieu, wenig harmonischen Eindruck. Es mag ja sein, dass diese Fresken in einer anderen Umgebung besser zur Geltung kommen und mehr künstlerischen Wert besitzen würden. Eine Vermutung, die vielleicht nicht mit Unrecht gehegt wird, wenn man sieht, dass Ertl in seinen beiden letzten Arbeiten Kolsass und Johanneum zu Bozen wieder mehr seine frühere Stilart pflegt.

In Kolsass schmückte der Künstler die grössere Fläche des ursprünglich gotischen Chors mit einer Unbefleckten Empfängnis (Abb.47) zwischen Isaias (Abb.48) Ezechiel (Abb.49). Alle drei Figuren auf gemusterten Goldgrund in einer geschmacklosen neugotischen Umrahmung gegeben, und war der Meister sichtlich bemüht, sie der gotischen Architektur anpassend, mittelalterlichen Plastiken nachzubilden. Sie wirken daher auch grosszügiger und flächiger als die Figuren von Angath. Die eigenartig gebildeten, schon erwähnten Heiligenscheine finden sich hier, nachdem sie in Angath fortgelassen wurden, wieder. Zwischen diesen drei in einer Art gotischen Triptychon zusammengestellten Heiligen ist die Arche Noa und die Bundeslade als Vorbild Maria dargestellt. Ertl hatte wahrscheinlich einen gotischen Altaraufbau vor Augen. An der kleineren Chorfläche erscheint der Bischof Cassian, der wie die gegenübergemalten Bruderschaftsheiligen Ursula und Barbara von demselben neugotischen Rahmenwerk umgeben wird. Von der ursprünglich beantragten Bemalung des Schiffes wurden nur vier in rotem Ton gemalte Gruppen, Vorbilder der seligen Jungfrau, ausgeführt: Esther vor
^{Abb 50}
König Assuerus, Reise der Ruth nach Bethlehem, die Auf-

findung des Moses im Binsenkörbchen (Abb. 51) und die Aufopferung des Samuel im Tempel (Abb. 52). Diese Tonbilder bestätigen einerseits den nahen stilistischen Zusammenhang mit Weerberg, andererseits sind sie aber auch wieder ein Beweis der künstlerischen Zusammenhänge zwischen Felsburg und Ertl.

Seinerzeit hatte der Maler Spörr die Apsis des Johanneums Betsaal in Bozen und die Flächen rechts und links vom Altar mit Heiligenbildern al Fresco ausgemalt. Da sich aber leider schon bald beträchtliche Schäden zeigten, schien eine Nachhilfe unbedingt geboten. Man betraute unsern Schwazer Künstler Ertl mit dieser Aufgabe, der bei dieser Gelegenheit die leeren Langseiten des Saales mit ausdrucksvollen Bildern der lateinischen Kirchenväter schmückte und dem Altar gegenüber die schon längst beantragte Cäcilia nach Platz malte (Abb. 53). Hier wie bei den nur restaurierten Heiligen Spörrs (Abb. 54) kann man die so charakteristischen Heiligenscheine ausserst deutlich erkennen. Die Farben sind im Ganzen dunkel und gedämpft und nur wenig helle Töne mischen sich darunter.

Wir haben in Ertl einen Künstler kennen gelernt, der als echter Nazarenergeist ausschliesslich im Dienst der Kirche gemalt hat, und der in einem strengen, fast starren, doch zeichnerisch sorgfältigen Stil das von seinem Meister Felsburg übernommene Erbe fortgepflanzt. Als Letzter aus der Schülerreihe Felsburgs tritt uns Heinrich Klubenschedl entgegen, dessen grösstes Verdienst nicht in seinen Schöpfungen, die beinahe immer nach Entwürfen seines Meisters ausgeführt

sind, sondern vielmehr in der Pflege und Ueberlieferung der Frescotechnik. *liegt.*

Am 3. März 1849 wurde Heinrich Kluibenschedl als Sohn eines Fassmalers und Vergolders in Rietz geboren. Nach Absolvierung der Gewerbeschule in Innsbruck übernimmt er das Geschäft seines Vaters und wird erst von Franz Plattner in die Freskomalerei eingeführt. 1873 begann Kluibenschedl dann in Oberfenberg seine reiche nicht sehr glückliche und leider gegenüber den Leistungen vergangener Kunstepochen nicht immer sehr pietätvoll geübte Tätigkeit auf dem Gebiet der kirchlichen Wand- und Deckenmalerei. 22 Jahre arbeitete er dann vollständig unter der Leitung und nach Entwürfen Albrecht von Felsburgs und nur sehr wenige äusserst schwache Arbeiten sind selbständige Schöpfungen seiner Hand. So hat Kluibenschedl auch manche Kirche nach seines Meisters Entwürfen "restauriert" und neubemalt, wie da sind: Mellaun, Afers bei Brixen, Altrei im Fleimstal, Hatting, Stans (1896), wo er am Triumphbogen den Einzug der Seligen und Heiligen darstellt. Kaltern, Eben wird 1901 gemeinsam mit Raffeiner restauriert, wobei das Hauptbild im Gewölbe des Schiffes neugemalt wird. Grins / 1898 rest./, Proveis, wo er unter Felsburg schafft. St. Margarethen Unterinntal, Münster, (Schweiz) U.L.F. in Schnal, Oberhofen. 1890-1896 wird die Kirche von Oetz restauriert wobei das Presbyterium mit einem grösseren und vier kleineren Bildern geschmückt wird. Mühlwald und Taufers (1893). 1905 malte Kluibenschedl in Silz die Stationsbilder auf Leinwand nach Steinreliefs aus einem der berühmtesten Münster Deutschlands: Es sind neugotische Bilder, mit vollen, frischen Farben auf den Licht und

Schatten gut abgewogen sind; die Figuren treten wirkungsvoll und plastisch hervor. Ausserdem finden sich im Presbyterium drei Freskogemälde: Fusswaschung, Einsetzung des Bussakramentes und Uebertragung des Primates, während im dreiteiligen Schiff und in den beiden Kuppelgewölben Szenen aus dem Leben der Apostelfürsten Petrus und Paulus prangen.

Selbständige Arbeiten sind in der Pfarrkirche zu Franzensfeste der Kreuzweg, an seinem Haus in Rietz einige Einzelfiguren, zu denen allerdings auch Felsburg die Anleitung gegeben hat und dann in St. Peter in Ellbögen drei Deckenbilder darstellend : Die Verklärung Christi, das Martyrium Petri und der Hl. Martin predigt den Heiden, 1887 ausgeführt. In der Komposition und Figurenbildung zeigen alle ein vollkommenes Unvermögen, einem Gedanken oder einer Idee einen reifen, wohlgefälligen Ausdruck zu verleihen. Vor allem machen die Gestalten, abgesehen von ihrer falschen perspektivischen Auffassung, einen so unbeholfenen naiv unwirklichen Eindruck, dass man das Zeichner- und Komponiertalent Kluibenschedls ganz mit Recht anzweifelt. Auch besteht zwischen Figuren und Hintergrundarchitektur absolut kein richtiges Verhältnis. Das beste Moment dieser Arbeit ist entschieden noch das Kolorit und die gute Freskotechnik. Die Farben sind verhältnismässig hell und frisch und sehr gut erhalten. Kluibenschedl war eben, wie wir anfangs schon erwähnten, vor allen Freskotechniker, was uns auch der Umstand beweist, dass er erstens im Auftrag der Wiener Akademie im Sommer 1915 in Innsbruck einen Freskokurs abhielt, zweitens gab er 1925 kurz vor sei-

nen Tod eine Broschüre über die Freskotechnik heraus. Kluibenschedl findet ja auch, wohlgemerkt hauptsächlich in dieser Eigenschaft als Lehrer der Freskomalerei, Aufnahme in unserer Entwicklungsgeschichte, war es doch ein Hauptmoment sowohl der grossen Nazarener in Rom, als auch ihrer kleineren Nachfolger in Tirol: die Freskotechnik wieder neu aufleben zu lassen und in möglichst vollkommener Art auszuüben. Und aus diesem nazarenischen Geist heraus hat sich Meister Kluibenschedl der Aufgabe gewidmet, auch den nachfolgenden Malergenerationen das kostbare Gut zu übermitteln. Damit hätten wir die Richtung in der nazarenischen Wand- und Deckenmalerei Tirols, deren Bahnbrecher Mader war, in ihren hauptsächlichsten Vertretern durchbesprochen und könnten zu dem nächsten Teil übergehen, wenn wir nicht noch ein einheitliches Werk, zwar aus der Hand zweier Künstler, die Pfarrkirche zu Telfs zu behandeln hätten, an deren Ausschmückung Spörr wie Ertl gleichen Anteil haben.

Die Pfarrkirche von Telfs erinnert in ihrem neuromanischen Bau und Figurenschmuck sowohl an die Kirche von Weerberg, als auch an die von Götzis. Wie in Weerberg sind die Freskobilder nur an den Seitenwänden über den Bogenöffnungen und in den Absidialen-Abschlüssen angebracht, während die Decke nur von Medaillons in Vierpassform mit Heiligenbildern auf Goldgrund geschmückt wird. Bei der Aufteilung der Fresken an die beiden hier nacheinander beschäftigten Meister müssen wir dem Maler Spörr die ganzen Bilder im Langhaus und in den Seitenkapellen mit Ausnahme der Apsiden zuweisen, diese und

die Ausschmückung des Presbyteriums fallen Johann Ertl zu. Spörr hat im Langhaus die Geschichte Petri und Pauli in je fünf Bildern geschildert und fällt durch seine meist sehr figurenreichen, bewegten Bildkompositionen auf. Auch wendet er sich in der formalen Ausführung schon entschiedener von dem reinen nazarenischen Stilempfinden ab, er arbeitet so z.B. mit viel Licht- und Schattenwirkungen, mit stark betonten Architekturdetails und Landschaftshintergründen. Man findet darin, sowie auch in einzelnen Figuren und Details entschiedene Anklänge an die italienische Hochrenaissance im Allgemeinen und an Raffael im Besonderen. Am stärksten zeigen sich diese raffaelischen Anklänge in einem Madonnenbild über der linken Seitenapside : Maria und Wolken thronend mit zwei Heiligen. In seinen Farben ist aber auch dieser Künstler zu dunkel, hart und kalkig, denn obwohl auch die Farben entschieden Raffael abgehaucht sind, so wirken die Bilder vollkommen unmalerisch. Darin zeigt der Meister eben noch seine Zugehörigkeit zur nazarenischen Stilepoche, aus der er sich sonst sowohl in Kompositionen (komponiert häufig in etwas wirren Diagonalaufbauten), als auch in der äusseren Form schon entfernt. Dem gegenüber zeigt sich dann Johann Ertl in seiner uns schon bekannten Mal- und Bildungsweise. In der linken Abside stellte er die Madonna über Heiligenthronend ein Rosenkranzbild dar, in der Rechten ein Bild für die St. Sebastianbruderschaft : Christus als König der Märtyrer in herrlicher Majestät und darunter stehen die christlichen Kriegshelden : St. Sebastian, Mauritius, Georg und Florian, durch Palmenbäume voneinander getrennt.

Um den Schmuck der Hauptapside zu komponieren ging Ertl eigens nach München. Das Gewölbe sollte die Stiftung, Entfaltung und Segnung der Kirche darstellen: Zuoberst in den Wolken erscheint Gottvater mit dem Hl.Geist auf der Brust, dann folgt Christus in einer Glorie als Stifter der Kirche, von Engeln umgeben, zu seiner Rechten Maria, zur Linken Johannes der Täufer als Vorläufer. In einer dritten Bildreihe nimmt Petrus auf einem Throne sitzend mit Paulus Johannes Evang. die Mitte ein, und ihnen zur Seite erscheinen : die Kirchenlehrer : Hieronymus, Ambrosius, Augustin und Gregorius. An den beiden Seitenwänden wurden dann je drei Sakramente dargestellt. Diese sechs Bilder schliessen sich formal eng an Weerberg an, vielleicht ist nur das Kolorit noch dunkler, härter, kühler, zum Teil auch nicht mehr gut erhalten. Die Bedeutung dieser Arbeit Ertls beruht aber vor allem in der formalen Ausführung der Apsidenfresken : Diese Bilder mit ihren lebensgrossen Figuren zeichnen sich durch grosse Pracht und ruhig ernst religiöse Weihe aus, wozu der Goldgrund und die vollen Farbtöne sehr viel beitragen. Es offenbart sich hier das unterschiedene Bestreben des Künstlers, sich dem romanischen Charakter der Architektur anzupassen: Die auf Goldgrund dargestellten Bilder sind nach Vorbildern der frühchristlichen, romanischen Fresken, vollkommen unbewegte stilisierte, flächenhafte Monumentalbilder. So gestaltet haben die Fresken auch wirklich etwas von dem ernstesten, romanischen Geist an sich.

Die Ausschmückung der Pfarrkirche zu Telfs gibt

uns ein gutes Bild vom Typus einer im nazarenischen Stilempfinden „ausgemalten Kirche. Doch kann man hier schon im einzelnen Detail und in einzelnen Bildkompositionen ein sichtliches Abrücken von dieser Stilepoche bemerken. Einerseits wendet man sich in der Wahl der Vorbilder wieder mehr der Hochrenaissance zu, andererseits wählt man die romanische, früh^{christliche}geistliche Freskomalerei zur Vorlage. Doch muss hier zugegeben werden, dass sich die Apsidenmalereien Ertls sehr gut dem schweren massigen Charakter des romanischen Geistes der Kirche gut anzupassen und einzufügen weiss.

Haben wir in unserer Entwicklungsgeschichte bis jetzt nur ausgesprochene Tiroler Künstler behandelt, so begegnen uns im weiteren Verlauf zwei Talente, die obwohl ursprünglich aus Tirol stammend, ihre Kunst von Wien her nach Tirol gebracht haben. Es sind das die Brüder

August und Edmund von W ö r n d l e ,

die, den Wiener Kunstkreisen angehörend, ihre Hauptwerke aber beinahe ohne Ausnahme der Tiroler Kunstentwicklung einverleibt haben.

In erster Linie kommt da wohl der jüngere von beiden Brüdern August von W ö r n d l e mit seinen Freskoarbeiten in Betracht.

Er wurde 1829 zu Wien geboren und trat 1844 in die Akademie der bildenden Künste ein, wo er sich unter Josef Führich der Historienmalerei widmete. Von dort ging er nach Rom, wo er unter Cornelius an dessen Cartons arbei-

tete. Die nächsten Jahre finden wir ihn meist mit Monumentalmalereien beschäftigt, wie da sind :

Die Kreuzwegbilder für den Innsbrucker Friedhof, deren Cartons künstlerisch höher gestellt werden, als die Ausführung al fresco, welche leider vieles zu wünschen übrig lässt. Dann in der

Pfarrkirche zu Wörgl die Restaurierung der Fresken, deren Hauptdarstellung das Martyrium des Hl. Laurentius bildet und von seiner Hand stammt. Und schliesslich in der Kapelle des Schlosses Ambras die neue Herstellung sämtlicher im Laufe der Zeit teils sehr schadhaft gewordenen, teils gänzlich zerstörten Wandmalereien, deren Cyklus im Hauptraum das Erlösungswerk von der Geburt Christi bis zur Sendung des Hl. Geistes darstellt und von Wörndle allein ausgeführt ist. Später zeichnete er dann noch verschiedene Cartons, so für die Votiv- und Antoniuskirche in Wien, und für den Döm zu Salzburg, ganz abgesehen von den zahlreichen Altarbildern, die er für österreichische und ausländische Kirchen ausführt. 1872 wurde Wörndle Lehrer des Freihandzeichnens an der thesesianischen Akademie zu Wien.

Am 26. April 1902 ist August von Wörndle dann in Wien gestorben. -

Die Kreuzwegbilder am Friedhof zu Innsbruck (Abb. 55 - 67) 1861 ausgeführt, 14 an der Zahl zeigen Wörndle einerseits in einer unverkennbaren Abhängigkeit von seinem Lehrer Führich, andererseits offenbaren sie uns seine der formalen Ausführung gegenüber weitaus überlegenere Kompositionsgabe, was ja sicher mit der grossen Anlehnung an den Kreuzweg Führichs zusammenhängt. In allen 14 Statio-

nen stellt Wörndle den Heiland äusserst geschickt in den Mittelpunkt der Handlung, wodurch er auch Träger des Schwerpunktes der Handlung wird, ausserdem stellt der Künstler immer nur so viel Personen dar, als zur deutlichen Aussprache der gegebenen Idee notwendig sind und verteilt die Gegensätze sehr glücklich in bestimmt ausgesprochenen Charakteren. Die Bilder sind somit äusserst einfach und unkompliziert im Aufbau, dafür aber um so eindrucksvoller in den religiösen Ideen und Gedanken. Was nun die Ähnlichkeit mit Führich betrifft, so tritt sie uns gleich bei der ersten Station Wörndles und dem "Kreuzige ihn" seines Meisters entgegen. Man beachte allein die Arkadenbögen im Hintergrund beider Bilder, sowie die beinahe vollkommen analog gebildete, schreiende Volksmasse, nur stellt Wörndle den Heiland vollkommen in den Bildvordergrund und zugleich in die Bildmitte, wodurch etwas allzu Symmetrisches, unbeweglich Starres in das Bild kommt, ein Moment, das Wörndle leider bei vielen Kreuzwegbildern durch allzu-grosse Ausgewogenheit und Symetrie des Aufbaus hervorruft. Noch deutlicher und auffallender tritt und Wörndles Abhängigkeit von Führich bei der zehnten Station entgegen, (Abb. 63) die sich in Auffassung und Aufbau eng an dieselbe Station aus dem "Wiener Kreuzweg" anschliesst. 1) Man sieht den Heiland auf beiden Bildern in die Bildmitte gerückt, wie er seiner Kleider beraubt wird, doch wird das, was sich bei Führich zu einem geschlossenen Bildganzen und eine gut um die Mittel- und Hauptfigur aufgebauten Komposition zusammenfindet, bei Wörndle zu einem ^{pl} Gruppen, wie zufälliges Aneinanderfügen von Bildteilen

1) Ähnlich von Wörndle: Joseph Ritter von Führich
Abb. 21.

ganz abgesehen davon, dass der innig fromme Ausdruck in den Gesichtern Führichs sich bei unserem Meister in starre, leere Ausdruckslosigkeit verwandelt. Eine nicht so weitgehende, aber immerhin gewisse Ähnlichkeit lässt sich zwischen der dreizehnten Station (Abb. 66) und der "Pietà" Führichs erkennen. Es ist dies hier nicht so sehr eine Ähnlichkeit der Komposition und Konzeption, sondern mehr eine die in dem allgemeinen Bildganzen und in einzelnen Details liegt: so der Kreuzstamm hinter Maria, die knieende Magdalenenfigur und die Bildung der grossen, etwas weichen, kraftlosen Gestalten. Alles in allem erinnert eben an den Lehrer Wörndle. Was im übrigen die formale Ausführung dieses Kreuzweg-Cyklus betrifft, so muss man leider sagen, dass der Künstler darin weit hinter Führich zurückbleibt, höchstens in der ausschliesslich zeichnerischen, das Malerische vollkommen ausser Acht lassenden Durchführung der Stationen, erweist es sich als sein Schüler. Doch fehlt Wörndle in jeder Beziehung die weiche, stark modellierende Art Führichs. Hart und streng abgegrenzt stehen bei ihm die Figuren und Dinge im Raum. Dazu kommt dann noch der schlechte koloristische Erhaltungszustand der Bilder, die obwohl im Jahre 1900 restauriert, allerdings ist das in schlechten viel zu stark kalkig deckenden Farben geschehen, heute nur mehr ein mehr oder weniger definierbares Gemisch von nachgedunkelten, schmutzigen und harten Farbtönen darstellen. Ganz sicher haben auch die Details der Zeichnung und Komposition durch diese Uebermalung gelitten, so dass uns die Stationsbilder wahrscheinlich heute weitaus

1) *Streich von Wörndle: Joseph Ritter von Führich Abb. 25.*

unbefriedigender und ungünstiger entgegneten als ursprünglich. Ausser diesen 14 Freskobildern hat August von Wörndle noch die Arkade des adeligen Damenstiftes mit einer Darstellung der Klugen Jungfrauen (Abb. 68-69) geschmückt.

Der Bräutigam Christus empfängt von der seligsten Jungfrau, dem Hl. Josef, Petrus, Johannes der Täufer und dem königlichen Propheten David begleitet, an der Himmelstür die hochzeitlich geschmückten und die brennenden Lampen tragenden Jungfrauen, während die Törichten mit den ausgelöschten Lampen in Hintergrund vergeblich um Einlass begehren. Zwei Engel mit Posaunen drücken die Beziehung der Parabel auf das Gericht aus. Wörndle hat die Parabel als solche ruhig erfasst und vollkommen klar ausgesprochen. In kompositioneller Hinsicht betont der Künstler hier in der Christusgestalt sehr stark die Mitte, zu der sich die Aufbaulinien von vorn ausgehend in Kreisform aufschwingen, so dass die übrigen Figuren um Christus herumkomponiert erscheinen und er somit auch der Idee nach in die Mitte gerückt erscheint. Die Ausführung ist auch hier eine streng zeichnerische und in den Farben manchmal etwas zu hart. Immerhin müssen wir aber in Bezug auf dieses Bild und die Stationsbilder auf den grossen Abstand hinweisen, der sich zwischen dem was der Künstler wollte, und was er erreicht hat bemerkbar macht. Es sind zwar glückliche Gedanken vorhanden, Anläufe zu Individualität und Charakteristik, allein sie wurden nicht durchgeführt, sie blieben eben Andeutungen, Versuche, Anfänge. Selbst die Zeichnung, die ja in seinen Bildern vorherrscht, ist

nicht immer korrekt, von der Technik, vom Kolorit, von der Stimmung des Ganzen, wollen wir lieber nicht sprechen. Noch breiter als auf den Stationsbildern ist die Kluft zwischen Gedanken und Ausführung in dem Bild der fünf klugen Jungfrauen. Zu den kühnen Höhen, zu welchen hier Wörndle aufzustreben versucht, vermögen ihn die Flügel seiner Technik bei Weitem nicht zu tragen. Klug mögen diese Jungfrauen sein, schön sind sie gewiss nicht. Wie steht es nun mit Wörndles nächstem Freskowerk, ist er, am Deckenbild

der Wörgler Pfarrkirche das Martyrium des Hl. Laurentius (Abb. 70, 71) darstellend, imstande gewesen seine Fehler zu verbessern? Es war ihm die Aufgabe gestellt, die in den ersten Dezenien unseres Jahrhunderts erbaute Pfarrkirche im Innenraum zu restaurieren und neu zu schmücken. Der dekorative Teil trägt, weil diesem Baustil zumeist entsprechend, romanischen Charakter, wobei das Presbyterium ornamental reicher ausgeschmückt ist. Die über den mit Farben belebten Kapitälern befindlichen Gewölbezwicken füllen Medaillons mit dunkelrotem Grund, auf welchem sich Engelsgestalten mit Spruchbändern in leichten Farben abheben. Ueber denselben läuft ein breites, reich verziertes Band in die halbkuppelförmig gewölbte Apsis über. Auf deren blauen Grund neigen sich zwei Engelgruppen, Glaube, Demut, Liebe und Anbetung symbolisierend, vor dem Allerheiligsten. In der Mitte des, das Presbyterium mit dem Langschiff verbindenden, in kräftigerem Farbenschmuck gehaltenen Frontbogens glänzt der Name Jesu in goldenen Buchstaben.

Von den drei Hauptfeldern des mächtigen Tonnenge-

wölbes enthält das mittlere und grösste das Hauptbild: Das Martyrium des Hl. Laurentius, während die beiden anderen mit Ornamentik ausgefüllt sind. Unter dem Portale eines tempelartigen Gebäudes sitzt im Mittelgrund der Prätor, umgeben von Kriegeren und Abgebern. Vor ihm die Ara, auf welcher die Christen den Göttern oder dem Cäsar opfern sollten. Gegenüber erhebt sich von berittenen Kriegeren bewacht, die eherne Statue Jupiters auf mächtigem Sockel. Die Mittelgruppe bildet der Hl. Laurentius von zwei Soldknechten auf dem glühendem Rost gestossen, während andere beschäftigt sind, das Feuer zu schüren und Kohlen herbei zu schaffen. Das freudig zum Himmel gewandte Antlitz und die nach den mit Palmen niederschwebenden Engeln ausgebreitete Arme, zeigen, dass die lodernden Flammen und der glühende Rost den Heldmütigen Märtyrer nicht schrecken, sondern ihm vielmehr mit heiliger Sehnsucht nach den Freuden des Himmels erfüllen. Den Vordergrund rechts schliesst eine Gruppe von Christen, die teils bewegt, und erschüttert, teils sich gegenseitig ermunternd, dem Vorgang folgen. Im Hintergrund verglimmen die letzten Strahlen des Abendlichtes auf dem mächtigen Tempel des kapitolinischen Jupiter und über der schattigen Seite der Stadt steigt der Mond empor.

Wörndle gibt uns hier ein grossangelegtes ausgesprochenes Historienbild, in dem ers sich in grosszügigen imposanten Gruppen und Posen auslebt. Kompositionell ist das Bild gut angelegt, vor allem sehr symetrisch aufgebaut : Die Gruppen hatten sich vollkommen das Gleichgewicht. Auf der einen Seite der Tempel mit der

Gruppe des Prätors davor, auf der anderen Seite das Standbild mit der Reitergruppe und zwischen beiden tritt die Marterscene dann sehr günstig und stark betont aus dem Ganzen heraus. Wörndle verarbeitet hier ganz entschieden italienische Reminiscenzen. Den verschiedenen Szenen ist eine gewisse Schönheit des Aufbaus und Details nicht abzusprechen. Soweit man bei dem schlechten Erhaltungszustand des Bildes die Farben noch beurteilen kann, müssten sie einst fein, hell und harmonisch aufeinander abgestimmt gewesen sein, jetzt sind sie leider nachgedunkelt und zum Teil schon abgeblättert und zerstört. Ein schönes Rot lässt sich noch jetzt als stark vorwiegend erkennen, das dem Bild etwas Warmes, Leuchtendes gibt. Wörndle erreicht überhaupt in diesem Fresko ganz im Gegensatz zu den Stationsbildern eine ganz eigenartige frische, warme Lebendigkeit und Gelöstheit ! Nicht mehr von der kalten, harten Starrheit der Friedhofsfresken : Leben, Bewegung, reiche Abwechslung geben diesem Bild sein Gepräge. Man sieht den so stark in Führichs nazarenischen Spuren wandelnden Wörndle, plötzlich ganz im Fahrwasser der Historienmalerei, der wie es scheint, sein Talent und seine Veranlagung weitaus mehr Eignung entgegenbringen.

Wörndles nächste und letzte Freskoarbeit findet sich in der Schlosskapelle von Ambras und stellt einen Cyklus aus dem Leben Jesu dar : Die Geburt Christi, die Bergpredigt, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes. Eine Schöpfung, an der der Künstler uns ein hervorragendes Zeugnis seines Talentes ablegt. Conzeption und Zeichnung gebührt in gleicher

Weise unsere Bewunderung , wie uns die reiche Far -
bengebung mächtig zu den ernstesten, erhabenen Gestal -
ten hinzieht und zu fesseln vermag.

August von Wörndles heilige und histo -
rische Darstellungen zeichnen sich alle durch Festig -
keit und Strenge des Umrisses und gewissenhafte Durch -
führung aus. Beinahe alle verraten auf den ersten
Blick die Zugehörigkeit zur Führichschule und damit
wäre auch Wörndles Stellung in der Entwicklung der
Nazarenermalerei in Tirol hinreichend erklärt. Far -
bige Reize im modernen Sinn entbehren seine Arbeiten
völlig, es würde auch gar nicht zu seiner vorwie -
gend zeichnerischen Art passen. Wörndles Werke wurzeln
eben nach dem Vorbild seines Meisters Führich im Car -
tonstil. Doch entfernt sich der Meister in seiner Hi -
storienmalerei schon in etwas vom reinen Nazarener -
stil, was dann sein älterer Bruder Edmund von Wörndle
in noch entschiedenerer Weise durchführt. Wir haben
ihn in unsere Entwicklungsgeschichte und gerade an
diesem Platz eingereiht, weil er, obwohl vor allem Land -
schaftsmaler, in seinen religiösen und profanen Arbei -
ten, doch noch stark von Führich beeinflusst ist. Wo -
bei er allerdings stärker als dieser in das Romantisch -
Historische hinüberkommt. An seinem Schaffen kann man er -
kennen, wie sich die ausgesprochen religiöse, fromm
einfache Richtung von Mader in Tirol eingeführt, ver -
hältnismässig kurz in ihrer reinen ursprünglichen Form
erhält und wie schnell die Kunst wieder zu allgemeine -
ren akademischen Formen in Stil und Ausdruck zurück -
kehrt.

Edmund von W ö r n d l e : in erster Linie Landschaftler und Radierer wurde 1827 in Wien geboren, wo er dann auch an der Akademie der bildenden Künste seine erste Ausbildung erhielt, die er in Italien und später auf Reisen vollendete. Wörndle pflegt vor allem die historische Landschaft, worin er einen ungeheuren Fleiss und grosse Produktivität entwickelt. Er schliesst sich in seinen Landschaften einigermaßen dem Maler Koch an. Obwohl er seinen Motiven immer eine wirkliche Gegend zugrunde legt und dabei mit Vorliebe orientalische Motive wählt, so zeigen seine Bilder doch stets einen idealen Charakter, was ihnen einen eigentümlichen Reiz verleiht. Die Staffage ist meist biblischen Stoffen entnommen und dem Charakter der Landschaft angepasst. Aber nicht nur in historischen Landschaftsbildern hat der Künstler Proben seines Talentes gegeben, sondern auch mit zwei grössen Bildercyklen ist er vor uns hingetreten: Der erste ist der einzige profane solche Cyklus, der uns in dieser Zeit der religiösen Malerei begegnet und stellt eine Illustration der Parsival-Sage dar.

Um 1884 ist ~~sie~~ entstanden.

Der zweite Cyklus befindet sich in der Herz-Jesu-Votivkapelle beim Sandwirthof im Passaier und sollte die Versinnbildlichung der Begeisterung, welche im Jahre 1809 ganz Tirol durchdrang und das Volk befähigte, so Grossartiges für Religion, Fürst und Vaterland zu vollbringen, zur Darstellung bringen. 1893 hat Wörndle diese Arbeit in Angriff genommen. Ausser diesen beiden Hauptwerken hat er uns noch zwei kleinere Arbeiten

Man kann, wenn man nicht zu streng scheidet, zwei Perioden in Plattners Schaffen unterscheiden: Die erste ungefähr von 1859. - 1866 könnte man die italienische, die zweite von 1866 bis zu seinem Tode die tirolische Kunstepoche nennen. Denn der Grund der einen liegt in der feinen Formgebung, im weicheren, luftigeren Kolorit und in der Behandlung des Freskos nach Art eines Aquarells, womit nicht gesagt sein soll, dass diese Eigenschaften in der zweiten Epoche ganz verschwinden, sie treten im Gegenteil hie und da noch auf. Im Allgemeinen aber weist die tirolische Periode einen viel kräftigeren Texturton der Farbe und einen schwereren Stil der Gestalten, vor allem aber einen viel reicheren Gehalt der Kompositionen auf.

Für grössere Aufgaben arbeitet Plattner stets einen wohl-durchdachten Gedankenzyklus aus, den er in seinen verschiedenen Teilen zuerst schriftlich niederlegt, also quasi mit der Feder komponierte, ehe er zur Kohle griff. Es blieb dadurch leider seinen Kompositionen ganz natürlicherweise etwas Literarisches, Erzählerhaftes anhaften. Bei dieser Ausarbeitung der Ideen und Gedankengänge seiner Cyklen hatte Plattner zwei treue Gehilfen: Die Hl. Schrift und die Geschichte: Kirchen-legendare und profane Historie. Erste-re war so recht "sein Buch", in dem er jeden Tag wenigstens ein Kapitel studierte und aus dem er hunderte von Belegstellen für seine Arbeiten auswendig wusste. Plattner war ein durch und durch christlich denkender Mensch, dem es mit seiner Aufgabe, eine neue ganz vom christlich theologischen Geist getragene Kirchenkunst erstehen zu lassen, bitter ernst war, so ernst sogar, dass er sein Talent nur der religiösen Malerei bewahrte und sich nicht an profane

Immerhin aber kann man bei der Kreuzerhöhung gegenüber der Auffindung einen merklichen Fortschritt sowohl in der lebhafteren, ungezwungeneren Komposition, als auch in den lebendigeren natürlicher gebildeten Figuren, konstatieren, ein Fortschritt, der sowohl auf den deutlichen Einfluss Plattners zurückzuführen ist, als auch auf den der nazarenischen Werke in Rom.

Die 1877 ausgeführten Apostel in der Kirche zu Weerberg scheinen die ersten sichtbaren Früchte seiner Romreise zu sein. Pernlochner bringt sie alle 12, wie in Rahmen eingelassen, rundherum an den Pfeilern des Mittel- und der Seitenschiffe an. Betrachten wir 5 aus ihrer Reihe : Petrus (Abb. 173), Paulus (Abb. 174), Andreas (Abb. 175), Thomas (Abb. 176) und Simon (Abb. 177), so werden wir bei allen das Bestreben finden, ihnen einen grossen renaissancemässigen Wurf zu geben. Ein Bestreben, das vor allem in den verschiedenen Standmotiven und in der Gewandgebung zum Ausdruck kommt. Doch hätten diese grossangelegten mächtigen Figuren mehr Kraft und Ausdruck und mehr Charakteristik in der Ausführung vertragen können. Pernlochner versieht jeden einzelnen Apostel mit dem für ihn charakteristischen Symbol oder Marterwerkzeug. Paulus das Schwert und die gestürzte Säule, die hier eher nach einem Empirestück aussieht, Petrus übergibt einem ganz klein gezeichneten ^{Gestalt} die Schlüsselgewalt, Andreas hält die gekreuzten Balken (Andreasbalken) an sich gepresst, Thomas hält in einer Hand das Kreuz des Glaubens, die Andere ^{erhebt} er wie beschwörend, als wolle er der ganzen Welt seinen Glauben aufprägen.

Simon stützt sich auf die Säge, mit der gemartert wurde. Wie Ertl seine Bilder in Weerberg zum grössten Teil auf Gold darstellt, so gibt auch Pernlochner seinen Gestalten Goldhintergrund. Das Kolorit zeigt keine klaren, hellen Töne, wie sie Ertl oben bei seinen Fresken im Schiff, sondern dunkle, matte aber wärmere Töne, die jetzt, wie so oft bei Pernlochners Farben, nachgedunkelt sind. Ausser den Aposteln hat der Künstler in gleicher Stilart noch drei Propheten in derselben Kirche geschaffen: Jsaias (Abb.178), Jeremias (Abb.179) und Ezechiel (Abb.180). Darstellungen denen wir bei Plattner so oft begegnet sind und mit denen verglichen (zeigen) sich diese von Weerberg weitaus schwächer, trockener und steifer in der Gestaltung.^{zeigen}

Schon im nächsten Werk, das zugleich eines seiner bedeutendsten ist, sehen wir Pernlochner auf dem Höhepunkt seines Schaffens: 1878 . 1880 schmückte Pernlochner seine Heimatkirche zu Thaur mit einem der Mutter Gottes gewidmeten Cyklus. Die drei Hauptbilder stellen die drei Hauptgeheimnisse des Rosenkranzes dar : Also Maria auf dem Gipfel ihrer Freuden, ihrer Schmerzen und ihrer Herrlichkeit, während die Nebenbilder im Schiff, auf dem Frontbogen und in den Seitenkapellen des Presbyteriums die erhabene Stellung der Gottesmutter vom prophetischen, typischen und kirchengeschichtlichen Standpunkt aus verherrlichen.

Von den drei Hauptbildern befinden sich zwei : Weihnachten für die Gnadenreichen und die Kreuzigung für die schmerzreichen Geheimnisse des Rosenkranzes,

an der Decke des Schiffes.

Weihnachten (Abb. 181) zeigt uns die Madonna als Haupt und Mittelpunkt vor einer renaissancemässig anmutenden Bogenarchitektur sitzend, links vor ihr nahe sich die Hl. drei Könige, während sich rechts im Vordergrund die Hirten niedergelassen haben, und der Hl. Josef gerade einen Alten fürsorglich zum Jesukind leitet, das Maria im Schoss hält. Diese beiden Gruppen, Könige wie Hirten bauen sich in einer nach vorn herausgehenden deutlichen Kreislinie zu Füssen der Madonna, die streng die Bildmitte betont, auf. Eine Kreislinie, die Rechts mit dem das Jesukind anbetende König ihren Ausgang nimmt, um dann links bei Josef und dem Greis wieder dorthin zurückzukehren. Aber nicht nur durch diese Y Linie, sondern auch durch verschiedene in diese Hauptlinie eingeflochtene Diagonale wie da sind : der seine Krone opfernde König, die sich in das Bild hineindrehende Frau, das auf Maria weisende Aermchen des kleinen Knaben und der Hirte mit dem Schaaf, der sich dem Bildmittelpunkt zuwendet, heben die Madonna als den Hauptakzent sehr günstig und deutlich hervor.

Beachtet man dann noch ausserdem, wie vorteilhaft die Architektur diesen Akzent noch unterstreicht, so wird kein Zweifel mehr über das Vorbild zu diesem Bildaufbau bestehen. Es ist das Pfingstfest Plattner in der Zirler Pfarrkirche. Natürlich hat Pernlocher nur die allgemeinen grossen Kompositionslinien herübergenommen, da er ja ein viel kleineres, figurenärmeres und einfacheres Bild schaffen wollte. So hat er auch den Bogenaufbau nach eigenem Gutdünken zur Stallarchitek-

tur ungeändert, wobei er im mittleren Teil durch .
Stufen eine gewisse räumliche Tiefe zu erzielen
sucht, während man durch die seitlichen Bogenöffnungen
einen weiten Blick in das Land genießt. Aber nicht
nur in der Komposition, sondern auch in der formalen
Ausführung einzelner Gestalten tritt uns klar und deut-
lich Franz Plattner entgegen; wobei man aber nicht
übersehen darf, dass Pernlochner trotz der grossen An-
lehnung an Plattner, doch weitaus unvollendeter, im
Aufbau trockener, eckiger und noch zeichnerischer in
der formalen Ausführung bleibt. So ist auch die Engels-
gruppe mit dem Spruchband über dem Stall viel zu un-
ruhig und in den Konturen zu stark zerrissen, Das ganze
Bild macht überhaupt einen zerrissenen, unzusammenhän-
genden Eindruck, dadurch dass die einzelnen Bildteile
mehr nebeneinander aufgereiht, als miteinander ver-
schmolzen sind. Nur die Kompositionslinie und der be-
tonte Hauptakzent bringen einen Zusammenhang in den
Bildinhalt. Was nun die Farben betrifft, so berühren
wir damit einen der schwächsten Punkte Pernlochners.
Er war immer ein schlechter Kolorist und wurde aus
diesem Grunde auch die Pfarrkirche zu Thaur im Sommer
1934 renoviert. Die Farben sind jetzt lichter, harmo-
nischer geworden, gegenüber den früheren dunkeln, mat-
ten Tönen. Ein Umstand, der auch der harten zeichne-
rischen Ausführung zu Gute kommt, indem er sie etwas
milder und fliessender erscheinen lässt. Die zweite
Hauptdarstellung im Schiff ist die Kreuzigung (Abb.182)
Höhepunkt der Schmerzen Maria. In der Mitte des hin-
teren Bildplanes ragt das Kreuz auf, das sich aber

wegen der vielen verschiedenen Engelsgestalten, die unruhig umflattern; weder klar noch deutlich vom Hintergrund ab und aus dem Bildganzen heraushebt. Links unter dem Kreuz Maria, Johannes und die frommen Frauen. Daran schliesst sich der Jungling, der die Werkzeuge zusammensucht und die um den Rock des Heilands wüfelfeinden Soldaten. Links schmiegt sich Magdalena in herben Schmerz an den Kreuzesstamm, hinter ihr kniet der gläubige Hauptmann Longinus, während die Pharisäer mit hasserfüllten Blicken sich abwenden. Im Gegenständlichen hält sich Pernlochner hier ^{sehr} ~~stets~~ stark an die Kreuzigungen von Mader (Brunnek und Steinach), in der Komposition aber finden wir dieselbe Kreisförmige Linie, wie sie uns bei der Geburt entgegengetreten ist. Beim Kreuz als Haupt- und Mittelpunkt beginnend, führt sie in den Vordergrund, um sich dann in den wüfelfeinden Soldaten, den Pharisäern und dem Hauptmann wieder zum Kreuz zurück zu wenden. Wir sehen also in den beiden Bildern ganz das gleiche Aufbauschema, wie auch die Ausführung dieselbe zeichnerisch harte geblieben ist. Eigenartig unruhig, das Bildfeld stark zerreissend wirken die Engelsfiguren um das Kreuz (man möchte sie beinahe von der Frührenaissance herleiten, Perugino). Im Hintergrund sieht man eine Burg oder turmähnliche Architektur mit einem Torbogen, auch schweben von überall die Toten aus ihren Gräbern.

Das dritte und letzte grosse Fresko befindet sich im Presbyterium und stellt für die Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes Mariä Himmelfahrt dar (Abb. 183 -

183a) . In zwei Bildplänen aufgebaut zeigt uns der unterere Plan das leere Grab um das sich in Trauer, Erstaunen und Erschrecken die Apostel herandrängen. Im Vordergrund gruppieren sich die drei allegorischen Gestalten der göttlichen Tugenden : Der Glaube mit dem Lämpchen und dem Evangelienbuch, die Hoffnung mit dem Anker und schliesslich die Liebe mit den Opferschalen, im Begriff ihr Herz zu opfern. Es sind drei schöne, der italienischen Renaissance abgeschauten Frauengestalten. Der Hintergrund zeigt uns das Tal von Jericho, so wie es der Künstler bei seiner Orientreise gesehen hatte. Im oberen Bildteil erscheint dann die äusserst unklare und unübersichtliche Scene der Krönung Maria umgeben von Engeln und Heiligen, die aber in der kleinlich zeichnerisch, etwas manierierten Ausführung weit hinter der unteren Scene zurücktritt. Pernlochner baut zwar dieses Bild in zwei Teilen auf, doch vermag er nicht diese beiden Plänen zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Zwischen oben und unten besteht nur sehr wenig Zusammenhang : so machen die Engeln zu Füssen der Mutter Gottes einen schwachen Versuch, die Verbindung zu den Aposteln herzustellen, doch bleiben die Scenen oben wie unten ganz für sich bestehen. Unter den Erstlingswerken Raffael ist uns eine Krönung Marias bekannt (in der vatikanischen Pinakothek), die zwar auch in zwei Plänen übereinander, die allenfalls nur ideell als Vorbild in Betracht kommen könnte, keinesfalls aber formal.

Die Bilder in den beiden Seitenkapellen rechts und links vom Presbyterium verherrlichen den Schutz Mariens gegenüber den Bekämpfern der Kirche mit geistigen oder materiellen Waffen.

Die Idee zum Bilde der rechten Kapelle ergaben die Worten der Kirche : " Alle Irrlehren in der ganzen Welt hast du besiegt." (Abb.184)

Maria in der Glorie erscheinend weist mit entschiedener Geste die Ketzer zurück, während das Christkind mit dem Kreuzesstab den Drachen der Irrlehre tötet. Unter den Ketzern bemerkt man Luther, Calvin, Nostorius, Vigilantius, Helvidius, die auf der anderen Seite von den Kirchenlehrern Cyrill, Alexandrinus, Hieronimus, Thomas von Aquin, Bernhard, Papst Cölestin und Pius IX. bekämpft werden. In Komposition und Aufbau ist dieses Bild äusserst ^{einfach} ~~unklar~~ und unkompliziert. Bei einer starken Betonung der Mitte ist ein deutlicher Zug nach der rechten Ecke hin erkenntlich, der das Hauptmoment dieser Scene, das Abweisen der Irrlehrer, veranschaulichen soll. In der Ausführung bleibt Pernlochner auch hier kleinlich zeichnerisch, mit wenig kraftvoll gebildeten Gestalten.

An dem Gewölbe der linken Kapelle stellt Pernlochner die Mutter Gottes als Beschützerin der Christen gegen die Türken (Abb.185) in der Schlacht vor Wien 1883 dar. Maria auf den Wolken eine allegorische Austria beschirmend, breitet ihren Schutzmantel über die kaiserliche Streiter unter Karl von Lothringen und Johann Sobilsky aus, welch letzterer im Vordergrund hoch zu Ross über Verwundete und tote Türken hinwegreitet, während die noch Lebenden von ihm in einem wilden Knäuel fliehen. Links im Hintergrund sieht man die Kommunion des Polenheeres auf dem Kahlenberg, rechts erscheint Wien mit dem Stephansturm. Im Gegensatz zur Bekämpfung

der Irrlehrer herrscht auf dieses Bild ein ziemlich wirres, unenträtselbares Durcheinander, in dem nur die Gestalt der beschirmenden Madonna, des kämpfenden Polenkönigs und ein entschiedener Zug nach links, dorthin wo die Türken fliehen, deutlich zu erkennen ist. Man sieht, der Künstler war einem figurenreichen dramatischen Thema nicht gewachsen, er bewältigt hier in diesem beschränkten Feld in keiner Weise den Stoff und verfällt daher etwas in die leere pompöse Art der Historienbilder. Es mögen ihm vielleicht die bewegten Bilder Plattners in der Gírlaner Kapelle vorgeschwebt haben! Ueber dem Musikchor malte Pernlochner ein Votivbild auf dem die drei Schutzheiligen der Gemeinde : Romedius. Sebastian und Wendelin, für sie bittend und sie beschirmend erscheinen. Ausser den Heiligen stellt der Künstler noch alle diejenigen proträtähnlich dar, die sich um die Kirchenrestauration verdient gemacht haben. Ausser diesen sechs grossen Freskos hat Pernlochner ganz nach Art seines Meisters Plattner in den Stichkappen symbolisch allegorische Figuren der Mutter Gottes und in den Zwickeln Prophetengestalten angebracht; alles in der Idee zur Verherrlichung Mariens zusammengestellt. So sehen wir z.B. in den Medaillons der Stichkappen :

"Sponsa electa" (Abb.186) daneben Ezechiel, der den Ausspruch tat : Porta clausa Principi, Mulier fortis (Abb.187) "Mater Viventium" (Abb.188), Jsaias der Prophezeit hat : Virgo pariet Emmanuel Laetitia Jsrael, (Abb.189) daneben Jeremias : Cor et Foedus novum. Daniel: unter dem zu lesen ist : Ut impleatur visio

(Abb.). Wir sehen lauter Momente, die nur in Bezug auf Maria Geltung und Wert erhalten und die so recht Zeugnis ablegen von dem noch so nazarenischen Geiste unseres Künstlers.

Die Ausmalung der Pfarrkirche führt uns vielleicht nicht so sehr Pernlochner bestes, vollendetes Werk, als vielmehr seine umfassendste einheitlichste Schöpfung vor Augen. Er hat vor- und nachher nie mehr eine Kirche so vollständig nur mit seinem Ideengang und seinen Bildformen geschmückt. Gleich nach Fertigstellung dieser Arbeit ging Pernlochner 1881 wieder nach Heiligkreuz, um dort den Frontbogen mit einer Darstellung des letzten Gerichtes zu schmücken: (Abb.)

Am Scheitel des Spitzbogens erscheint Christus als Weltenkönig, der mit zürnender Gebärde die Verdammten in die Hölle hinabweist. Rechts zu seinen Füßen, auf der Seite der Seligen, kniet Maria als Himmelskönigin, links Johannes der Täufer, vor dem sich der Engel mit dem Lebensbuch und der Waage der Gerechtigkeit niedergelassen hat. Es folgen dann zu beiden Seiten je drei Gestalten : hinter Maria die Vertreter des neuen Bundes: Petrus, Paulus und Johannes, während Moses mit den Gesetzestafeln, Abraham mit dem Schwert und Noe, die Gestalten aus dem alten Bunde hinter Johannes ihren Platz gefunden haben. Links sieht man dann von Engeln geleitet die Seligen emporsteigen, die sich an den Händen haltend gleichsam gegenseitig emporziehen. Es geht durch diese Gruppe ein starkes Streben und Drängen nach oben, so stark dass die einzelnen Gestalten wie von diesem Zug beseelt, lang,

dünn und wie emporgestreckt erscheinen. Man muss diese Gruppe in Aufbau und Ausführung als wirklich gelungen und anziehend bezeichnen, besonders, wenn man beachtet, in welch krassem Gegensatz die Seligen zu der Gruppe der Verdammten gesetzt sind. Ist dort das einheitliche freudige Streben ~~ganz~~ nach oben Hauptmoment gewesen, so tritt hier dafür ein ^{vermoeuertes} wirres Stürzen, Stossen in die Tiefe, wo Luzifer der Höllenfürst seine Beute erwartet, entgegen. Nichts mehr von ätherisch schlanken Gestalten, sondern im bewussten Gegensatz schwere, massige, die Laster verkörpernde Menschenleiber. Könige, Jünglinge, Jungfrauen, Greise, alles stürzt von Teufel getrieben in den Schoß des Höllenbeherrschers. Kompositionell hat Pernlochner hier entschieden das Beste geleistet. Doch zeigt er sich auch hier offensichtlich vom jüngsten Gericht Plattners beeinflusst. So hat er ihm besonders den Hauptteil oben im Scheitel des Bogens abgelauscht: Der Richter, Maria und Johannes zu seinen Füßen und in die in einer Kreislinie angeordneten dreier-Gruppen aus dem alten und neuen Bund sprechen deutlich für das Vorbild. Etwas origineller ist dann der Aufbau mit der einerseits aufsteigenden, andererseits abfallenden Kompositionslinie. In der Ausführung ist Pernlochner etwas zu hart zeichnerisch und trocken, so besonders bei der Gruppe der Verdammten, die er viel zu linienhaft scharf abbildet. Dazu kommt dann noch, dass dieses Fresko in vorwiegend grellen, hellen Farben gehalten ist, und wieder hebt der Künstler die rechte Seite durch besonders

auffallendes Kolorit aus dem Ganzen heraus. ^{Es} Man muss
übrigens ^{es} ^{werden} hervorheben, dass Pernlochner über eine aus-
gezeichnete Freskotechnik verfügte, sodass uns gerade
der Chorbogen von Heiligkreuz noch in der ganzen Fit-
sche seiner Farben entgegentritt. Pernlochner letzte
Arbeitszeit gehört zum allergrössten Teil den Entwür-
fen für die Glasmalerei, von denen er beinahe 300 ge-
schaffen hat. Sein stark auf das zeichnerische Kompo-
nieren gerichtete Talent eignete sich vorzüglich für
dieses Entwerfen der Glasfenster: doch sind sie etwas
zu maniert in den Gesten und zu unruhig in den Li-
nien. Bei einem kurzen Rückblick auf den Schaffens-
und Werdegang des Künstlers verdienen zwei Momente
besondere Beachtung: Für das erste kann man Pernloch-
ner keineswegs einen Schüler Plattners nennen, es bestand
ohne Zweifel zwischen beiden eine Art geistiger Verwand-
schaft, die sich, wie wir schon andeuteten, bereits in
Pernlochners erste Arbeiten bemerkbar machte, doch reicht
das in keiner Weise aus, einen auch nur annähernd syste-
matischen Unterricht anzunehmen, es kämen allenfalls
gelegentliche Ratschläge in Betracht. Dagegen ist an-
zunehmen, dass das eingehende Studium der Plattnerischen
Schöpfungen durch unseren Meister, sowie der persönliche
Verkehr der beiden hinreichend war, die geistige Aehn-
lichkeit und damit eine Art von Abhängigkeit des Jün-
geren von dem Gereiften zu fördern. Andererseits ist
es hinwieder richtig, wenn man die künstlerische Aus-
bildung Pernlochners als autodidaktisch bezeichnet. Doch
soll dies in keiner Weise hier als Tadel aufgefasst werden,
wenn man bedenkt, dass viele, die die lange schulmässige

Laufbahn durchmachen, es nur mit Mühe und Not zu einer geringen Mittelmässigkeit bringen, während hingegen gerade unter den verhältnismässig wenigen "Selbstgelehrten" schon mancher sich als tüchtig bewährt und nicht selten sogar als Bahnbrecher und Reformator Hervorragendes geleistet hat. Doch muss hier vollkommen zugestanden werden, dass Pernlochner zu wenig Schule genossen hat, was allerdings die Wertschätzungen seiner Leistungen nur erhöht.

Betrachten wir kurz die speziellen künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge des Meisters, so sehen wir, dass die letzteren weniger in der Farbtechnik und Formenvollendung, als vielmehr in einer durch Ideenreichtum bedingten poetischen Auffassung und Gestaltungskraft liegen. Pernlochner besass eben in grossen Masse die Fähigkeit seine Gedanken durch den Stift Ausdruck zu verleihen, wobei er die Figurengruppen oft sehr gut anlegt und die Kompositionen harmonisch anordnet.

Neben diesen Lichtseiten steht aber eine Reihe von Schattenseiten, die sich besonders in seinen Decken- und Wandbildern nachweisen lassen. Sie bestehen, wie schon angedeutet, in einer manmal etwas zu dumpfen, manchmal etwas zu grellen Farbe, in einer nicht sehr vollendeten Maltechnik, sowie in mitunter unvollkommenen Körperformen, oder in einer unzulänglichen geistigen Durchbildung einzelner seiner Gestalten.

Als Endergebnis unserer Betrachtungen müssen wir feststellen, dass Pernlochner vor allem ein religiöser Künstler, ganz in dem nazarenischen Sinne, war, dass die Kraft seines Talentes mehr in der Komposition als in

der Malerei gelegen war; er ist ein besserer Zeichner als Kolorist gewesen. Man muss dabei bedenken, dass Pernlochners Studien und künstlerische Ausbildung in eine Zeit fallen, wo das Cartonzeichnen als Ideal der Kunst galt. Pernlochner ist der geistigen Einstellung nach noch vollkommener Nazarener, während seine Form und Farbe schon aus dem reinen Nazarenerstil hinaus und auf den verflachten romantisch-historischen hinweisen.

Wir haben im Laufe dieser, so weit als möglich erschöpfend behandelten Entwicklungsgeschichte der nazarenischen Wand- und Deckenmalerei in Tirol eine lange Reihe von Malertalenten behandelt, die zwar der Grösse und Stärke nach absolut verschieden waren, die aber alle durchwegs von dem frommen, religiösen einfachen Geist der Nazarener beseelt waren. Was nicht hindert, dass uns in der formalen und koloristischen Ausführung grössere und weitere Abstände vom reinen idealen Nazarenerstil entgegentraten, je weiter wir in der Entwicklungsgeschichte fortgeschritten sind. Was nun die Stellung dieser Stilperiode im Rahmen der Kunstentwicklung in Tirol anbelangt, so muss ihr das Verdienst zugesprochen werden, einerseits eine Hochblüte der religiösen Kirchenmalerei hervorgerufen zu haben, ganz abgesehen von dem objektiven künstlerischen Wert der Produkte dieser Blütezeit, andererseits hat sie die Freskotechnik aufs Neue in ihrer Vollkommenheit gepflegt und den nachkommenden Generationen als wertvolles Erbe überliefert. Aber auch in einzelnen ihrer Meister :

Plattner, Mader, Felsburg und Wörndle sowie in vielen ihrer Werke verdient diese Stilperiode auch heute noch in Tirol beachtet und geschätzt zu werden. Ist uns auch der Kunst- und Schaffensgeist dieses Zeitalter schon vollkommen entwachsen und fremd, so wollten wir doch an Hand dieser Entwicklungsgeschichte den künstlerischen Wert der Schöpfungen und den Willen zur Erneuerung der religiösen Kunst der Schöpfer wieder in gebührendes Licht setzen. Man darf eben an Schöpfer und Schöpfungen nur das Kunstmass damaliger Normen anlegen und nicht mit dem kritisch verachtenden Blick der modernen Zeit an diese Werke einfachen frommen Geistes herantreten. Sie würden sonst jede objektive Wertschätzung, ja oft sogar jede Existenzberechtigung verlieren.

