

Werk

Titel: Romanische Wandmalereien in Tirol

Autor: Dahlke, C.

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log36

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Romanische Wandmalereien in Tirol ¹⁾).

Von G. Dahlke.

3. Aus der Johannescapelle zu Brixen.

Auf dem Grunde eines Weinhofs, den Kaiser Arnolf seiner Gemahlin Ota verschrieben und Ludwig das Kind 901 der Kirche Säben verliehen hatte, erstand am rechten Ufer des Eisack der Bischofssitz Brixen neben dem gleichnamigen, früh schon zur Stadt erhobenen, durch eine Mauer beengten Ort. Nach dem verheerenden Brande, welcher am Charsamstag 1174 die unter Richbert von Säben im dritten Viertel des zehnten Jahrhunderts errichtete Basilika und deren Nebengebäude in Asche legte, erhob sich auf der alten Stelle ein romanisches Münster, von dem noch ein Portal, die Säulen der Kreuzgangarcaden, Apsis und Mauerwerk der Liebfrauenkirche und die Johannescapelle werthvolle Ueberreste bilden. Der Hauptbau wurde 1234 zum zweitenmal ein Raub der Flammen, der gothische, 1447 durch eine Feuersbrunst von neuem beschädigte Dom im vorigen Jahrhundert durch die gegenwärtige im Renaissancestil aufgeführte Kathedrale ersetzt und der Kreuzgang als Begräbnisstätte für die Domherren und Chorbeneficiaten benutzt. Wand- und Deckenmalereien aus zwei Jahrhunderten, zum Theil über älteren Resten, dienen den Arcaden zu künstlerischer Zier; wiederaufgefundene Wandgemälde in der Johannescapelle geben diesem Cyklus Ergänzung und Bereicherung.

Ist man durch eine niedrige, vergitterte Thür aus dem Kreuzgang in die Taufcapelle eingetreten, welche ehemals den Domcapitularen als Berathungssaal diente, so findet man Schiff und Presbyterium durch eine massive 1,34 m dicke, von dem Triumphbogen durchbrochene Mauer geschieden, jenes von gothischem Kreuzgewölbe, dieses von achtseitiger Kuppel überspannt. In der Mitte des Langhauses bildet der grosse Taufstein von rothem Marmor ein Erinnerungszeichen an die

¹⁾ Vgl. Bd. V, S. 113 fg.

alte Sitte, welche die Untertauchung des Täuflings in das Wasser bedingte; das Gebäude dürfte 1174 dem verheerenden Elemente ebenfalls zum Opfer gefallen sein und bei der Erneuerung statt der ursprünglichen Balkendecke ein Tonnengewölbe erhalten haben, dessen Bögen die Gemälde der Giebel- und Verbindungsmauer begrenzen, das aber — wohl in Folge erlittener Beschädigungen bei dem zweiten Brande — vielleicht gleichzeitig mit der Ueberwölbung der Arcaden, dem höher geschwungenen Kreuzgewölbe wich.

Immerhin bleibt die Capelle auch in ihrer Umgestaltung ein sehenswerthes Denkmal jener Zeit, in der das Bisthum Brixen zu ausgedehntem Besitz und weltlichen Hoheitsrechten gelangte. Von den gelehrten, weltgewandten Kirchenfürsten, welche durch Anschluss an die Politik der deutschen Kaiser ihre eigene Macht begründeten, war der heilige Albin nach der Uebersiedelung von Säben Otto II. im Rath wie in der Schlacht zur Seite gestanden, Adalbero von Brixen 1007 zu Frankfurt a. M. für die Gründung des Bisthums Bamberg zu Gunsten Heinrichs II. eingetreten und Herwart befreundeter Bundesgenosse dieses Regenten geblieben, dessen Haupt die dankbare Kirche später mit der Gloriole umwob. Von Konrad II. hatte Bischof Hartwig die Grafschaft des geächteten Welf im Inn- und Eisackthale als Geschenk erhalten; in den Wirren Heinrichs IV. mit der römischen Hierarchie bewährte Alwin dem besiegten weltlichen Herrscher seinen treuen Sinn. Als Gregor VII. dessen Gegenkönig Rudolf von Schwaben anerkannt und auf Heinrichs Haupt den Bannstrahl wiederholt geschleudert hatte, berief der Kaiser 1080 eine Versammlung von weltlichen und geistlichen Fürsten nach Brixen, welche in der Johannescapelle zum Strafgericht über »den alten Schüler des Ketzers Berengar und offenbaren Schwarzkünstler« Hildebrand zusammentraten und die Erhebung Guiberts von Ravenna auf den apostolischen Stuhl beschlossen. Blieb ihre Entscheidung für das kraftvolle Regiment Gregors VII. auch bedeutungslos, da weder Heinrich noch dessen Getreuen den Gegenpapst Clemens III. zur Geltung zu bringen vermochten, so kennzeichnet das Verfahren doch die Unabhängigkeit der tirolischen Bischöfe von dem Oberhaupt der Christenheit und ihre innigen Beziehungen zu dem Reich.

Unter den Hohenstaufen war Bertold III., Barbarossa's bewährtester Rath, zum Vogt des Stiftes Brixen eingesetzt und Bischof Heinrich mit diesem Vasallen zur Schwertleite von Friedrichs Söhnen 1184 in Mainz erschienen. Wie Alwin von Heinrich IV. die Grafschaft Pustrissa zum Lohn erhalten hatte, wurde Heinrich von dem mächtigeren Hohenstaufen mit der oberherrlichen Gerichtsbarkeit, dem Münzregal und der Berechtigung zu Zoll und Wegegeld ausgestattet, sein Nachfolger Ber-

thold von Brixen mit den Silbergruben des Fürstenthums und wichtigen Lehen im Reiche bedacht. Zwar überflügelten die Vögte des Bisthums allmählig ihre geistlichen Lehensherren und beschränkten vielfach deren Herrschergewalt, aber noch in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts trat Bruno, Graf von Bullenstätten und Kirchberg, der Erbauer des bischöflichen Schlosses, Begründer von Bruneck und thätiges Mitglied verschiedener Kirchenversammlungen, auf dem Schauplatz des öffentlichen Lebens vielfach in den Vordergrund.

Mit dieser Entwicklung der bischöflichen Macht hat der Aufschwung des Städtchens, das der Biograph des heiligen Anselmus von Lucca z. Zt. des Afterconcils als einen schauervollen Ort inmitten schneebedeckter Felsen beschrieb, nicht gleichen Schritt gehalten. Trotz der günstigen Lage an der Römerstrasse, nah dem Eingang in das Pustertal, und mannigfacher Förderung durch den fürstlichen Hofhalt, ist der Wohlstand von Brixen gering, das geistige Leben — unberührt von dem Einflusse der gelehrten, kunstsinnigen Priesterschaft — ohne Vertiefung geblieben. Kaiser und Könige waren durch die Thore der Bürgerstadt gezogen, Herzöge und Grafen zur Huldigung, Ritter und freie Mannen zu Gerichtstagen vor dem geistlichen Gebieter erschienen; allein die Pracht der Römerzüge und des Adels Glanz im ernsten Burhurl wie im heitern Waffenspiel, durchstrahlten nicht die schlichten Häuser, aus deren engbegrenzten Räumen freie Weltanschauung selten Ausblick fand. Ob auch die Mauern fielen, Edelherren die rebenbekränzte Au zu ihrem Heim erkoren, Wandergäste von Nord und Süd die Strassen belebten: die Patina spiessbürgerlichen Gepräges ist dem alten Brixinorium bis auf die Gegenwart verblieben.

Schon Tinkhauser hatte an den Seitenwänden der Capelle Gemälde unter der Tünche vermuthet und auf doppelte Farbschichten einer Stelle hingewiesen, aber erst bei den Vorarbeiten zu der Restaurierung — 1881 — wurden die Bilder in dem Presbyterium bloßgelegt, Einzelfiguren und Gruppen im Langhause aufgedeckt und hierdurch die Belege zu den Untersuchungen jenes verdienstvollen Conservators geliefert. Zur Rechten der halbrunden Apsis, in welcher die lebensgrossen Figuren der Madonna, des Täufers und Evangelisten Johannes noch den Inhalt der ursprünglichen Darstellung verhüllen, sieht man den Riesen Christoph als Träger des göttlichen Kindes auf einen Baumstamm gestützt, dessen Krone den Umriss einer Kugel mit schwacher Gliederung des Blätterwerkes zeigt. (Abbild. I.) Zwar ist das Colorit zum Theil verwischt, allein die Zeichnung des mächtigen Kopfes, dem eine

hochrothe Mütze mit keck zurückgebogener Spitze über braunem, langgeringelten Haar, die leicht gerunzelte Stirn und die schwungvoll gebogene Nase, grosse vorlehnende, geschlitzte Augen, der geschweifte Mund mit breiter Oberlippe und der grosse Kinbart den Anstrich markiger Kraft verleihen, tritt auf dem fahlen Mörtelehrde um so klarer hervor und



Abbild. I. Johannesspille Brissac. St. Christoph.

die distre Miene, wie der starre, seitlich gerichtete Blick, geben dem eingefallenen gefurchten Gesicht einen Zug tieferster Herbigkeit. Ueber dem rothgekreuzten, um den linken Arm geschlungenen Mantel ist ein kurzes farbloses Obergewand durch ein Netz von geraden Linien in regelmässige Felder getheilt und unter dem Hals durch einen flachen Bogen begrenzt. Zwar läßt die Anordnung der Draperie mit doppeltem Aermelpaar — das enge untere von rother Farbe — schwer zu entwirren, allein der freie Wurf des grünen, an der rechten Hüfte empoc-

gezogenen Gürtelkleides, wie des niederrollenden Mantelendes entspricht den Massverhältnissen der kolossalen Figur und die Umriss der gewaltigen Hand mit langer Fläche, langen Fingern, scharfbegrenzten Nägeln, offenbaren des Recken Muskelkraft.

Weniger glücklich hat der Meister auf blauem, von dem grünen Hintergrunde abgehobenen Felde den Kopf des Kindes ausgestaltet, das mit der Rechten die Haare des Fergen erfasst und mit der steifen Linken den Reichsapfel emporzuheben sich müht. Kein Zug holdseliger Lieblichkeit belebt das kantige Gesicht: verschlossen, kalt, der breite Mund, das forschende Auge starr und das goldbraune, auf die Stirn gestrichene, in Ringeln auf die Schulter niederfliessende Haar von grober Gliederung. Da hier der Fleischton, selbst das Colorit der Lippen völlig verschwunden ist, so treten die Einzelheiten des Entwurfs in voller Schärfe an das Licht. Zwei wagerechte Striche für den Mund, zwei Bögen für das Kinn, ein dicker Umriss für die Wange, der Punkt des Augensterns zwischen flachen, ungleich geschnittenen Lidern und eine Linie zur Begrenzung der Nase, ergeben die Formenbildung des Gesichts, das eher einem Mann als einem Kinde angehört und in Verbindung mit der überaus flachen Figur von schwächlichem Gliederbau einen seltsamen Eindruck macht, zumal die verblichenen Farben des rothen, innen grauen Mantels, wie der bläulich grünen Tunica, den Mangel wirksamer Modellirung nicht aufzuheben vermögen.

An der, nahezu drei Meter breiten Nordwand des Presbyteriums ist durch dreifache Feldertheilung für grössere Compositionen Raum geschaffen worden und der untere Streifen mit Bildnissen alttestamentarischer Patriarchen oder christlicher Heiligen bedeckt gewesen, von denen der vorderste in rothem, die schmalen Schultern eng umschliessenden Gewande mit gescheiteltem Haar und wellig herabgestrichenem Bart das Ansehen eines würdevollen Greises trägt, der zweite, besser erhaltene Blondkopf in derselben ruhigen, tiefen Stimmung verharret, indess die Reste der folgenden, zum grössten Theil verwischten Figuren ohne Namen, ohne Attribute, der Deutung wie der Wiederernewerung keine sichern Anhaltspunkte gewähren.

In der Mitte prangt das wohlerhaltene Dreikönigsbild: ernst, gedankenvoll Maria mit dem Kinde zur Linken, feierlich, nicht ohne Würde, die Trias der Könige, lässig aufgestützt der Diener, welcher die Kamele hält. (Abbild. II.) Der blaue Sternenhimmel, ein Baum mit rundgewölbter, von grossen Blättern spärlich durchflochtener Krone, hügelige Bodenformen und der Mangel jeder Architektur bezeichnen den Schauplatz der Handlung als das Feld von Bethlehem. Auf einem Sessel, dessen Sockel Rundbogenarcaden durchbrechen, während die gebogene

Lehne jeder Verzierung entbehrt, hält die Jungfrau das unbekleidete Kind auf ihren Knien und blickt unter leichter Neigung des halbverschleierte Hauptes aus grossen, dunklen Augen forschend auf die Gäste. So anmuthlos das breite, durch die kurze, kräftig geschwungene Nase, das zackige Ohr und stumpfe Kinn etwas derb charakterisirte Gesicht, so unmutvoll der schweigame, fischgesenkte Mund —, nur ein leiser Anflug mütterlicher Sorgfalt mildert die kühle Ruhe des Schatzgefühls. Das Blau des Mantels ist verblichen, aber die Linien der Faltenbrüche ergeben den natürlichen Wurf des Stoffes, der sich auch in dem rothen, gürtellosen Kleide weich und biegsam um die Füsse wirt.



Abbild. II. Adoration der Könige. Heilige Drei Könige.

Wie treffend die Natur des stehenden Kindes in der Gliederbildung und befangenen Haltung angedeutet ist: das breite, an den Kopf eines Zwerges gemahnende Gesicht stimmt wenig zu der jugendlichen Form. Goldbraunes Haargeringel deckt den Scheitel und umflirt die Stirn; die ausgebreiteten Arme sind nach beiden Seiten, hier der Gabe des Königs, dort der Mutter zugewandt.

Vor ihm kniet der Greis mit rundem, durch den breiten Mund nicht entstelltem Gesicht, schaut fragend, prüfend auf den Spross aus Davids Stamm und bringt dem göttlichen Kinde entbößten Hauptes, doch in selbstbewusster Haltung, seine Huldigung dar. Der braunrothe, an der Seite aufgeschlitzte Ueberwurf wird durch einen, ursprünglich von Gyps modellierten Knopf auf der rechten Schulter zusammengehalten und deckt ein enges, ebenso verblichenes Aermelkleid, das nur die braunen Faltenstriche der Zeichnung klar erkennen lässt. Hinter seinem Rücken wendet Balthasar das dunkelhaarige, mit niedriger Krone gezier-

Haupt, dem Kameraden die wunderbare Erscheinung des grossen Sterns zu weisen, dessen Richtung die erhobene Rechte festzuhalten versucht, während die Linke den Fuss des Weihrauchgefässes umspannt. Zu der straffen, geraden Haltung seiner schmalen, mit blassrothem Mantel über hell- und dunkelrother, grau gekreuzter Tunica bekleideten Figur, stimmt die strenge Miene; wie die Macht der Ueberzeugung das hagere scharfgezeichnete Gesicht des Königs von Saba durchdringt und die Energie des Willens Muskel und Sehne des Armes schwellt, spricht aus dem verzogenen Munde sittliche Kraft. Unter seitlicher Biegung des Kopfes lugt Melchior nach dem Firmamente, hebt verwundert die Rechte und hält mit steifen Fingern der Linken das cylinderförmige Opfergefäss vor der Brust: sein jugendliches Gesicht von weisser Farbe und stumpfer Bildung lässt in den offenen Augen und dem ernsten Munde den tiefen Eindruck des Wunders nicht verkennen. In natürlichem Fluss sind die Gewänder um die Glieder gelegt, aber mit der Stellung des Körpers steht die verschränkte Haltung der Füsse in entschiedenem Widerspruch.

Lose Aneinanderreihung der Figuren verräth des Künstlers Schwäche in der Composition. Zwar ist ausser dem knienden Könige, dessen reiches Barthaar, glatte Stirn und vollgerundete Wangen für die Vollkraft des Mannes zeugen, auch des Führers Blick auf die Madonna und das Kind gerichtet, allein Balthasar und Melchior werden durch den Strahlenglanz des Sterns von der unmittelbaren Beziehung auf die Hauptgestalten abgelenkt und bleiben der Theilnahme an der Handlung entrückt. Bei sorglos leichter Technik überrascht die Kraft der Charakteristik. Wenige Striche reichen hin, den Köpfen Begrenzung und Gestalt zu geben, die Glieder zu beleben und den Faltenwurf des Stoffs in grossen Zügen anzudeuten; indess hat die Flüchtigkeit der Formengebung manche Härte, manche Regellosigkeit in der Physiognomie und den feineren Körpertheilen verschuldet.

An die Königsgruppe schliesst sich der Tross zweihöckeriger Kamele, die bei winziger Grösse in der wechselnden Bewegung ihrer gehobenen und gesenkten Köpfe, gebogenen und gestreckten Füsse, mit Sattel und Gurt, ein ebenso malerisches Ansehen tragen als die genrehafte Figur des Treibers, dessen zurückgestrichenes Haar unter flachem Turban wie im Winde flattert und dessen rohes Gesicht mit kurzer, starkgebogener Nase über dem weitgeöffneten Munde, geringes Verständniss für die Bedeutung des Schauspiels offenbart.

Mit Ausschluss aller Scenen aus dem Leben Christi hat der Maler über die verheissungsvolle Huldigung der Könige den Abschied des Erlösers von der Erde gestellt und die Persönlichkeit des Heilandes durch

die Wahrheit des erstarrenden Empfindungslebens, einen Zug stiller Größe in dem sanftgeneigten Haupt und die kräftigen Formen des Rumpfes würdig charakterisiert. Schergen, Krieger, der Lieblingsjünger und trauernde Frauen umgeben das Kreuz, auf dessen Armen zur Rechten ein Engel mit lockigem Haar das gelbe Gewand in mitleidvoller Bewegung vor die Augen zieht, zur Linken ein Teufel von halbthierischer Bildung, grinsend, zahnfleischschmerz, mit zusammengekrampften Händen an der Qual des Gekreuzigten sich weidet. (Abbild III.) Nach der Verwischung des Fleischtons hebt sich der Umriss von Christi eingefallenen, lockig bekränzten Gesicht, der flachen Brauen, geschweiften Lider und



Abbild III. Johannesevangelium. Kreuzigung.

den faltigen Mundes mit gesenkten Winkeln in markigen Strichen von dem fahlen Mittelgrunde und die granvolute Miene wie die umschatteten Augen lassen deutlich die Spuren des Leidens erkennen, dessen letzte Regung eine krampfhaft verzogene Zehne des linken Fusses enthüllt. Im Gegensatz zu der natürlichen Gliederung des zweiten Oberkörpers durch Schulterblätter, Brustbeinwinkel und Rippen, sind die Sehnen an den dünnen Armen und seitlich gebogenen Schenkeln durch parallele, mehrfach unterbrochene Linien in der Farbe des Blutes markiert und nicht minder eigenartig erscheint der dreifache Strahl, welcher in weitem Bogen der geöffneten Wunde entspringt. Dem grünen Kreuze fehlt das Fußgestell, den breiten, nur von einem Nagel durchbohrten Füßen, feine Ausgestaltung der Gelenke, aber das gutgefaltete, bis über die Knie reichende Lententuch mit rother Binnenlinie des braunen Saums

und einem Reste leichter Schattirung ist mit vollem Verständniss für die Natur des Stoffes ausgeführt.

Von der verschiedenartigen Wirkung des Trauerspiels auf das Volk geben die Henkersknechte ein bezeichnendes Spiegelbild, indem Calphurnius zur Linken in getheilter Tracht, mit Schwamm und Essiggefäss in den Händen, die Lust boshafter Schadenfreude an der Marter des Crucifixus empfindet, Longinus tieferschüttert, kniend, gegenüber mit gefalteten Händen um Gnade für die eigene Seele fleht. Dem zurückgeworfenen Kopf des Einen geben die aufwärts und seitlich gestrichenen Haare, der stechende Blick aus breitgeschlitzten Augen und die kühngebogene Nase den Anstrich trotziger Verwegenheit; des Andern grobgeschnittenes Gesicht ist von Demuth und ehrerbietiger Scheu erfüllt.

An der Spitze der jugendlichen Krieger, welche zur Linken erwartungsvoll den Verlauf der Handlung verfolgen, streckt der Hauptmann in energischer Bewegung die Rechte gegen den Erlöser, legt lose die andere Hand auf den hohen dreieckigen Schild und wendet das glatte, von der Halsberge und dem kegelförmigen Eisenhut umschlossene Gesicht mit dem Ausdruck tiefempfundener Ueberzeugung gegen Joseph von Arimathia, in dessen bärtigem, gefurchten Gesicht leichter Unmuth über das Strafgericht und würdevolles Selbstgefühl sich malen. Des Führers schlanke, elastische Gestalt in rothgekreuzter, anscheinend aus vernieteten Lederstücken zusammengesetzter Brünne, das Schwert an der rechten Hüfte, Arme, Schenkel und Füsse von engen Eisenschienen umspannt, bietet einen fesselnden Gegensatz zu der stattlichen, in wallende Gewänder gehüllten Figur des Gefährten, dem eine pelzverbräunte Mütze zum Schmuck des Hauptes dient und der mit erhobenem Zeigefinger dem Zeugniss für die Göttlichkeit Christi Bestätigung gibt. Mit Ausnahme einer breitgerandeten Kesselhaube gleicht die einfache Tracht der fünf gemeinen, mit Lanze, Schwert und rundem Schild bewehrten Soldaten der Rüstung, welche Kopf und Glieder ihres Hauptmanns beschirmt; die glatten Gesichter zeigen in der Regung spannungsvoller Theilnahme wie in den schwach individualisirten Zügen nur geringe Verschiedenheit: flache Bögen umschliessen die Augensterne, geschweifte Flügel begrenzen die gebogene Nase, ein wagerechter Strich bezeichnet den Mund: fahler Mörtelgrund erscheint an Stelle des Wangencolorits, von dem wenige Spuren des Lippenroths keine deutliche Anschauung gewähren.

In der gegenüberstehenden Gruppe bietet die zusammensinkende Mutter des Herrn einen mitleiderregenden Anblick dar; Johannes, dessen Hände der Freundin stützenden Halt gewähren, und drei Frauen theilen ihren Schmerz. Wie des Jüngers breitgerundetes Gesicht mit flachen,

in der Mitte eingesenkten Brauen, faltig umrahmten Augen und plattem, aufwärts gezogenen Munde, sind die verhüllten Köpfe der Trauernden ohne Schönheit, ohne Lieblichkeit, aber die gramvollen Züge offenbaren hier wie dort das tiefe Mitgefühl. Obwohl die Kriegerschaar zur Linken des Kreuzes strenger geschlossen, magnetisch von dem Crucifixus angezogen erscheint, während Maria einen Zwiespalt in die Scene bringt, bildet Christus für den Frauenkreis in gleicher Weise den Alles beherrschenden Mittelpunkt — und das Uebermass der Empfindung, dem die trostlose Mutter erliegt und ihre Freundin mit abgewendetem Gesicht vergebens sich entziehen will, gibt von der Wirkung seines Todes nur eine lichtvollere Spiegelung. Zur Färbung der Gewänder, welche in weiter Fülle, nicht ohne weichen Fluss der Linien, die Körperformen verhüllen, sind vorzugsweise Roth und Braun in zwei Schattirungen, Gelb und Blau verwendet und in der Tunica des knienden Schergen wie der Nachbarin Mariens das Muster und Colorit von dem Waffenrock des Hauptmanns wiederholt. Von dem plastisch ausgeführten Nimbus des Jüngers haftete ein Bruchstück mit vertieften Strahlen ohne Vergoldung an der Wand; hier und da schimmert ein sechsstrahliger, in Gyps modellirter Stern auf dem blauen Grunde: einfache unbestimmbare Architektur mit gekuppelten Fenstern schliesst zu beiden Seiten den Hintergrund, in der Mitte überwölbt ein rother Bogen das Kreuz.

Der inhaltreichen Composition sichern Zeichnung und Charakteristik der Figuren den Vorrang unter den gleichzeitigen Malereien der Capelle und der ernsten Stimmung des Trauerspiels verwebt das leuchtende Roth der Draperie ein heiteres Element. Während Schmerz und sanfter Friede das Antlitz Christi in milder Harmonie durchdringen, entfalten die Nebenfiguren in dem Wechsel der Gruppierung und Bewegung, der Mienen und Geberden lebensvolle Mannigfaltigkeit und das Zerrbild des Teufels versöhnt durch gelungene Raumauffüllung mit der widerwärtigen Form. Auffälliger bleibt der Mangel des eigentlichen Fleischtons, der wohl ursprünglich von dem Mörtelgrunde wenig verschieden aufgetragen und bei geringer Haltbarkeit des Bindemittels vor dem Bewurf mit Mörtel schon so verflüchtigt war, dass auch die Innenflächen der wiederabgelösten Schichten keinen deutlichen Abdruck desselben bewahren konnten. Zwar sind an dem Crucifixus die Umrisse der Schenkel durch hellrothe Nebenlinien hervorgehoben, hier und da rothe und gelbe Tüpfel über den Rumpf verstreut, allein bei diesen zusammenhangslosen Resten bietet die Frage nach ihrer Bedeutung für die Carnation der gewissenhaften Forschung nicht geringe Schwierigkeit. Wie unter dem verwaschenen Blau des Himmelsgrundes gelbe — neuerdings überstrichene — Spritzflecken von der Engelsgewandung zum Vor-

schein gekommen waren, so scheinen auch von dem Bogen und der Draperie des Teufels Tropfen flüssiger Farbe dem Pinsel entfallen, vor der Colorirung des Leichnams unvollständig abgerieben und nach dem Verblassen des Fleischtons wieder sichtbar geworden zu sein.

Im Anschluss an die Gliederung der Nordwand ist die Scheidewand gegen das Schiff bis zum Triumphbogen durch glatten Linienfries in gleicher Höhe dreifach abgetheilt. Das untere 1,54 Mtr. breite Feld beleben drei Brustbilder ehrwürdiger Kirchenväter, jeder unter rundem, von glatten Säulen mit Würfelcapitäl getragenen Bogen, mit den Symbolen des Hirtenamts. So geringe Verschiedenheit die bärtigen Köpfe zeigen und so grosse Flüchtigkeit die braunen Umrisslinien der schmalen Gesichter verrathen, so unbestimmte Schattirungen des seelischen Lebens spiegeln die mandelförmigen Augen, kündigt der abwärts gezogene Mund. Ein spielend hingeworfenes, hier durch einen Haken, dort durch einen Bogen modellirtes Oval hat für die Bildung des Ohres genügt und in gleicher Lässigkeit sind Mund und Nase mit wenigen Strichen hergestellt. Obwohl Bart und Haar neben der Zeichnung auch die Färbung unterscheiden lassen, ist von dem Colorit kaum eine Spur auf dem Mörtel erkennbar geblieben. In Uebereinstimmung mit dem Schnitt der niedrigen, dreieckigen Mitra, deren Titulus und Stirnreif keine Steinverzierung erhalten haben, bewahrt der einfache, hakenförmig umgebogene Stab die schmucklose Form der alten Zeit — und die würdigen Träger der Kirchengewalt verharren in ernster feierlicher Stimmung, deren weihvoller Inhalt aus dem Segensspruche des dritten Bischofs erklingt.

Ungeachtet mannigfacher Beschädigungen bieten die Portraits heiliger Frauen auf dem Mittelfelde einen befriedigenderen Anblick dar. Zwischen der schlanken Palmenträgerin zur Linken und einer leicht verschleierte Jungfrau — vielleicht Sta. Clara — zur Rechten steht Katharina mit sichelförmigem Schwert auf dem Körper eines Tyrannen, der mühsam das gekrönte Haupt vom Boden zu heben versucht, und lässt ihre biegsamen Glieder durch den rothen, ursprünglich weissgekreuzten, in den Feldern braun schattirten Stoff der engen Tunica und durch die dichtanschliessenden Unterärmel schimmern. Im Gegensatze zu dem platten Anstrich, welchen ihr rundliches Gesicht mit hoher Stirn über offenen, ruhig blickenden Augen durch den schiefen Mund erhalten hat, spricht aus den feinen Zügen der Nonne anmuthvolle Würde, aber stolzer hebt die Jungfrau auf der andern Seite die Krone und trägt in den schöngewölbten Brauen über mandelförmigen Augen, der kühngebogenen Nase und dem festgeschlossenen Munde die Hoheit einer Gebieterin zur Schau. Sie theilt mit der Philosophin den Kopfschmuck und die Zaddeln an der langgeschlitzten Tunica, indess Clara die Krone

durch einen scharfgebrochenen Schleier ersetzt und die Glieder mit dem weichgefalteten Mantel verhüllt. Bei gleicher Stellung in der Vorderansicht und gleichem Goldbronzeüberzug der scheibenförmigen Nimben lassen ihre schmalen Gestalten Wechsel der Bewegung, die Gesichter lebensvolles Mienenspiel vermissen, aber diese Einförmigkeit wird reich vergütet durch den Einblick, welchen die Schattenrisse in das Verfahren des Meisters bei der Schöpfung seiner Gebilde gestatten.

Auf einem Mörtelstücke, welches Domanig in Brixen aus der Johannescapelle bewahrt, haften Tüpfel lebhaften Rothes von den Wangen der heiligen Katharina, sind Augen, Haare und das Muster des Kleiderstoffs zu unterscheiden, von der Grundfarbe des Gesichtes jedoch nur schwache Spuren erkennbar geblieben, deren gelblicher Schimmer mit dem fahlen Grau des Bewurfes verrinnt. An dem verblassten Original ist das rothangelegte Gewand reihenweise mit braunen Vierecken bedeckt, das gleichmässige Muster in der untern Hälfte des Kleides durch senkrechte Faltenstriche von derselben Farbe und theilweise Aussparung der Patronen modellirt, das verwischte Liniennetz dann wieder in der Grundfarbe hergestellt und zuletzt durch weissen Ueberstrich hervorgehoben. Abweichend von diesem handwerksmässigen Verfahren, das die Brust ohne jede Rundung erscheinen liess, hat der Maler in dem Mantel der Nonne die Schattirung ausgeführt. Zwar musste für die Gliederung des Stoffs auch hier ein dunkelbrauner Ton, wie für das patronirte Kleid der alexandrinischen Jungfrau, genügen, allein die Schatten sind mit breitem, hin und wieder aufgestutztem Pinsel fast in moderner Weise ausgezogen, so dass sie von den tiefen Brüchen einen allmäligen Uebergang des dunklen Tons zu den erhabenen Lagen vermitteln, deren Wölbung ohne aufgesetzte Lichter, durch Vertreibung der rothen Farbe auf dem weissen Grunde einen blassen Schimmer erhält.

Minder lebensvoll als die gelungene Gestalt der Nonne ist die Frauengruppe auf dem obern Felde ausgeführt: das poetische Motiv der Blumenlese Christi für die heilige Dorothea fesselt nicht durch malerischen Reiz. Neben einem Baum, in dessen blattloser Krone das Christkind Blumen oder Früchte für die cappadocische Jungfrau pflückt, welche sich unter der Folter als seine Braut bekannte, reihen sich drei Frauen, jede unter mitraartiger Krone, aneinander. Bei gleichem Mangel an Formschönheit bietet die zwerghafte Figur des Blumenspenders in rothem Rock mit ernstem Mannesangesicht und blossen Füßen so wenig als das breite, durch den verzogenen Mund entstellte Antlitz der Sammlerin einen erfreuenden Anblick dar und die Doppelreihe rother Rosen über den Köpfen der Frauen bildet — ohne Verbindung mit Ranken oder Zweigen — ein ebenso stil- als geschmackloses Ornament.

Steif und starr, die Palme lanzenartig erhoben, die Linke vor der Brust abweisend ausgestreckt, blickt die Jungfrau in der Mitte aus grossen mandelförmigen Augen kühl und ruhig in die Weite und lässt in dem geschlossenen Munde und der strengen Miene die einseitige Richtung ihres herben, aller Weltlust abgewandten Sinnes ahnen. Nur Agnes heftet in weicher Regung des Gefühls ihr sanftes Auge fragend auf das bürgerliche Stifterpaar unter dem Baum: — des Mannes kantiger Kopf ohne Härte, das runde Gesicht der Frau mit gerötheten Lippen und schmalem Munde von anspruchloser Bescheidenheit. Die glatt-anliegenden, geschlitzten Gewänder der Heiligen stimmen in Schnitt und Zaddelverzierung, wie in der Modellirung des Faltenwurfes überein, haben aber durch Verwitterung vielfache Beschädigungen erlitten.

Nur an der Nordseite des Triumphbogens sieht man künstlerische Zier: hoch oben den Apostelfürsten mit tonsurirtem Scheitel — ohne die charakteristische Locke — und getheiltem Kinnbart, in rothem Mantel, verblichener Alba und blossen Füssen zwischen zwei Kirchenheiligen, in denen man die Patrone der Kathedrale vermuthen darf, da ihnen das Dach einer Kirche oder Capelle als Sessel dient. Indem Bischof Albuin durch Uebertragung der Reliquien des heil. Ingenuin von Säben nach Brixen die schon früher vorbereitete Verlegung des Bischofsitzes vollzogen hat und selber 1141 den ursprünglichen Patronen seiner Stiftung: Petrus und Ingenuin — hinzugefügt worden ist, darf mit einiger Gewissheit angenommen werden, dass neben dem Träger der Schlüsselgewalt die Heiligen Ingenuin und Albuin als Schirmer der Kirche Brixen bildliche Verherrlichung erfahren haben. Beide thronen in bischöflichem Ornat mit farbig gesäumter Alba, niedriger Mitra und Inful, ohne Stab; beide heben unter fragendem, erwartungsvollem Blick auf den Begründer der Kirche, eine Hand und halten in der andern das Buch. Das Colorit der bärtigen Gesichter ist verblasst, die ernste Miene unbestimmter, kühler, als Petri schmales, durch freien Blick und durch den milden Ausdruck des abwärts gesenkten Mundes fesselndes Gesicht.

Das Martyrium des Evangelisten Johannes, dessen jugendlich weiches Antlitz keine Spur körperlichen Leides verräth, erfüllt das mittlere Feld. Wie die Legende erzählt, ward der Apostel in ein Gefäss mit siedendem Oel gestellt, ohne Verletzung zu erleiden, und diesen Vorgang hat der Maler in naiver Weise ausgestaltet. Die Schergen zu beiden Seiten des grossen Holzgefässes erscheinen als Typen niedriger Gesinnung, wie sie in der Wirklichkeit zu allen Zeiten gefunden werden; der stumpfe, durch das aufwärts gestrichene Haar, die niedrige, gefurchte Stirn, kühngeschwungene Brauen und die gestutzte Nase über

wulstigem Munde individualisirte Kopf des Einen, welcher höhnisch grinsend, schadenfroh, mit einer Kelle heisses Oel auf den Scheitel des Heiligen schüttet, gibt nicht minder als das abgewandte, kaum feiner durchgebildete Gesicht des Kameraden, dem das zurückspritzende Oel die Wundermacht des Opfers zum Bewusstsein bringt, ein treues Spiegelbild entarteter Naturen aus der Hefe des Volks. Lodernde Flammen, von kreuzweis geschichtetem Holze genährt, umspielen den Kupferkessel, dessen Form und Befestigung an eiserner Kette die Scenerie eines italienischen Herdes vor das Auge führt, aber nach architektonischen Formen späht man vergebens umher.

Den Schluss auf dem untern Felde bildet die Enthauptung des Täufers. Zu den Füßen des Henkers, der mit dem Anschein leichter Befriedigung über die vollbrachte That das Schwert vom Blute säubert, liegt der Leichnam des Entseelten, aus dessen Hals ein Blutstrahl wie aus einer Brunnenröhre schießt, indess gegenüber Herodias, das bärtige, goldlockige Haupt in einer Schüssel haltend, zur Bekräftigung gestillter Rache, die feine Rechte mit erhobenem Zeigefinger auf den Rand des Gefässes legt. Befangen, steif, mit anmuthlosen Zügen, bietet die schmale Gestalt der Königstochter in streifigem Kleide kaum eine gefälligere Erscheinung als der Mordgeselle dar, dessen grobgezeichnetes Gesicht mit frauenhaftem Haar, frei von Verzerrung wie von Uebertreibung, dem düstern Schaustück keine abschreckenden Züge mischt und dessen Gliederbau in dem einfachen, wohl mit Zaddeln aber nicht mit Flitterwerk ausgestatteten Oberkleide fast einen aristokratischen Anstrich trägt.

Da die Südwand von Bemalung frei geblieben oder bei dem Durchbruch des Fensters über der Sakristei ihres Farbenschmucks verlustig gegangen ist und die Malereien in dem Schiff wohl derselben Zeit aber nicht der gleichen Werkstatt angehören, so beschliesst der Tod Johannes den erhaltenen Bilderkreis im Presbyterium. Diese würdige Zier einer historisch berühmten Stätte gewinnt für die Kunstgeschichte um so höheres Interesse, als die Fragmente in ursprünglicher Beschaffenheit, frei von Entstellung durch moderne Zuthat auf die Gegenwart gekommen sind und von der Technik des Meisters eine anschauliche Uebersicht gewähren.

Kräftige Bögen von brauner Farbe umrahmen die Gesichter, flüchtige Striche begrenzen die Augen, denen ein markiger Aufdruck des Pinsels den Tüpfel der Pupille schuf. Unbekümmert um die Symmetrie der Organe hat der Zeichner weder die ungleiche Weite der Lider, noch die schiefe Linie des Mundes der Verbesserung bedürftig gehalten. Im Dränge der Arbeit war ihm so wenig Zeit zu prüfender Betrachtung

des Geschaffenen als Lust zu Aenderungen des Verfehlten geblieben und so entwarf er, wie im Fluge, hier statuarisch steife, dort leichtbewegte Figuren, deren Köpfe bald herb und streng, bald sanft und mild, in feierlicher Ruhe oder von Leidenschaft durchglüht, selten freudig bewegt erscheinen und deren Gewandung nicht immer natürlichen Faltenwurfes oder des Reizes entbehrt, den die verschiedene Farbe der Innen- und Aussenseite erzeugt. Für die Modellirung der Körperformen war ihm das Geschick versagt. Mehr als den Köpfen mangelt der Brust volle Rundung, indem die glattanliegenden, von weissen oder farbigen Streifen durchkreuzten Kleiderstoffe oberhalb des Gürtels keine oder nur geringe Schattirung zeigen und die Wölbung des Busens bloß durch einen, meist verblichenen Halbkreis angedeutet ist. Die Zeichnung scheint auf nassen Mörtel gesetzt und hierdurch dem Bildgrund inniger als die Deckfarben verbunden zu sein, so dass ihre braunen Striche fast überall scharfe Begrenzung und leichten Fluss der Pinselführung zeigen, obwohl sie von dem theilweis verschwundenen Lokaltone der Haare wie der gleichfarbigen Gewänder keine Verschiedenheit der Mischung verrathen. Aus dem gleichmässigen Auftrag der Farben, denen ein schwaches Bindemittel wenig Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einwirkungen verlieh, und der linearen Musterung des Stoffes erhellt die niedrige Stufe technischer Geschicklichkeit; allein so klein die Skala der Töne und so einfach deren Verwendung in der Draperie, so wirkungsvoll ist das frische, leuchtende Roth, indem es noch in den verblassten Resten über die Figuren einen heitern Schein verbreitet und von dem lichten, luftigen Blau des Hintergrundes leichte Dämpfung aber keine Trübung erfährt.

Eigenartig, wie die Verzierung dieses Hintergrundes in der Kreuzigung und dem Dreikönigsbilde durch plastisch aufgesetzte Sterne, welche noch zwischen den Füßen der Kameele schimmern, ist die Modellirung der Heiligenscheine — mit vertieften Strahlen — von Gyps in der Kreuzigung und der Ueberzug flacher Nimben mit Goldbroncefarbe, deren verdunkelter Schimmer den Köpfen verschiedener Figuren leichtes Relief verleiht. Spärliche Verwendung der Architektur, flüchtige Skizzirung der Bodenformen und schematische Gliederung der Bäume lassen keinen Zweifel, dass der Meister dem Studium der Natur abhold oder fremd geblieben war; aber mehr als diese Einseitigkeit seiner Kunstbethätigung befremdet der Ausschluss ornamentaler Zier — jenes heitern Schmuckes, den so viele kirchliche Werke aus der romanischen Periode tragen.

In der Zusammenstellung von Einzelfiguren ohne gegenseitige Beziehungen hat der Maler ein Grundgesetz der Plastik mit ungenügender

Belebung der Formen zur Geltung gebracht. Nach der Verwischung des Fleischtöns, von dem noch hier und da ein gelblicher Schimmer und das Roth der Lippen eine schwache Vorstellung vermitteln, geben die fahlen, gleichförmigen Gesichter von dem geistigen Leben und Weben der meisten Heiligen nur einen unbestimmten Schattenriss, dessen Deutung der starre Blick und der geschlossene Mund erschweren — und die Bildnisse entbehren zugleich des Licht- und Farbenspiels, das alte Meister schon durch Spiegelung glänzender Edelsteine in dem Ornat der Kirchenfürsten wie in der Krone edler Frauen zu erzeugen wussten. Wenn in dem Dreikönigs- und Kreuzigungsbilde der Pulsschlag des Lebens voller erklingt, so bleibt die Frage offen, ob diese Compositionen nicht auf blosser Wiederholung anderer Meisterwerke beruhen? Wer aus eigener Kraft die treffliche Gruppe der Kamele und ihres Führers mit dem feinen Verständniss für thierisches Leben zu schaffen und den grossartigen Inhalt der Kreuzigung zu dramatischer Einheit zusammenzufassen vermochte, der würde wohl auch die ernstesten Heiligen gestalten tiefer, geistiger erfassen, durch eigenartiges Gepräge unterschieden und zugleich der Blumenlese anmuthvolleres, bewegtes Leben verliehen haben.

Kaum geringeres Interesse als diese immerhin bedeutungsvolle Schöpfung eines italienischen Meisters weckt der umfangreiche Bilderschmuck im Schiff der Capelle, indem die aufgedeckten Malereien des Langhauses sich als selbstständiges Erzeugniss einer zweiten Hand erweisen. So weit die unvollständige Blosslegung gegenwärtig — Juli 1882 — ersehen lässt, tragen die Giebelfelder grosse, symmetrisch angelegte Gruppenbilder, denen zwei lebensgrosse Frauengestalten — die Eine mit dem Kreuz, die Andere mit verschleierte Augen, beide unter scheibenförmigen Nimben — zum Mittelpunkte dienen; an den Seitenwänden figuriren Heilige des alten und neuen Bundes, gegen Norden in geschlossener Reihe, jeder mit dem Namen in römischer Majuskelschrift. Noch sind zwischen den erhaltenen Figuren der südlichen Seite die Umrisse der alten Fenster wieder zu erkennen und an der nördlichen Mauer geben die Namen TOBIAS. MAGNUS. ISIDORUS. JOSUE. DARIUS. REGINA.SABA. M · IOB. · ERBA · SAP · ? BASILIUS. AUGUSTINUS. von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Freiheit in der Auswahl der Charaktergestalten eine anziehende Uebersicht. Die äussersten Figuren werden von den Rippen des Kreuzgewölbes durchschnitten. Wohlerhaltene Gesichter von bräunlichem Colorit mit rothen Lippen, gerader Nase, vollgerundeten Wangen, und das Porträt der schwarzen Königin zeigen weichere Formen und vollere Modellirung als die Köpfe im Presbyterium; Umriss und Faltenbrüche der stark ver-

wischten, langherabgezogenen Gewänder erscheinen zum Theil in den Mörtel geritzt, die kräftig aufgetragenen Farben von geringer Haltbarkeit. Um den fünffachen Streifenfries schlingt sich ornamentale Zier und bietet dem Auge, nach dem Ueberblick der langen Reihe, in den oberen Palmetten und dem luftigen Gerüst, das als Träger des untern Frieses erscheint, einen willkommenen Ruhepunkt.

Für die genaue Kenntniss und Würdigung dieses zweiten Bilderkreises bliebe die vorsichtige Säuberung der Wände von Mörtel und Staub nothwendige Vorbedingung und die Restaurirung der beschädigten Malereien der Sorgfalt eines gewissenhaften, mit allen Mitteln der Technik ausgerüsteten, durch Kenntniss und Erfahrung wohlbefähigten Künstlers zu empfehlen, wenn anders dies kostbare Denkmal der romanischen Periode, aus der so wenige Fragmente dem Alpenlande in ursprünglicher Beschaffenheit verblieben sind, in seinen alterthümlichen Zügen der Nachwelt erhalten und als unverfälschte Urkunde des mittelalterlichen Kunstbetriebes der Wissenschaft Bereicherung geben soll. Nachdem die begonnene Wiederherstellung eine Unterbrechung erfahren hat, wäre Sachverständigen Gelegenheit geboten, die ausgeführte Probe mit den Originalen zu vergleichen und über die Art und Weise einer zweckentsprechenden Erneuerung ihr Urtheil abzugeben. Denn so klar die Theorie für Erhaltung schadhafter Kunstdenkmale entwickelt ist, so schwankend und ungenügend sind die meisten Versuche zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe in dem Alpenlande geblieben und die Verschiedenheit der Ansicht hat vielfach zu litterarischen Fehden geführt, welche weniger den Interessen wahrer Kunst als persönlichen Zwecken dienen. Um so erwünschter wäre die Erörterung technischer Fragen schon zur Beseitigung der Zweifel und Bedenken, welche bloss Vorarbeiten, wie die Fixirung und Sichtbarmachung verdunkelter, unter Mörtel oder Tünche aufgefundenener Fresken oder Temperagemälde durch Ueberstrich einer Mischung von Firniss und Terpentin, oder die Erneuerung des blauen Hintergrundes in dunklerem Farbentone hervorgerufen haben. Auch dürfte es für die Bewahrung des originalen Gepräges nicht bedeutungslos erscheinen, ob der letzte Rest eines plastisch modellirten Heiligenscheins — wie in der Kreuzigung — herabgeschlagen und durch einen flachen Nimbus ersetzt oder zur Nachbildung der alten Form beibehalten werde. Während gewissenhafte Künstler die Verwendung der beliebten Oeltempera zur Wiederauffrischung trockner Wandgemälde für unzulässig erachten und zweifelnd fragen, ob der neue Farbenüberstrich des ganzen Bildes, auch der guterhaltenen, nur verblassten Theile, zur Erzielung einheitlicher Farbenstimmung, der theilweisen, bloß ergänzenden Uebermalung beschädigter Partien — unter

Belassung des ursprünglichen Colorits in den übrigen Theilen vorzuziehen sei, halten Andere leichte Modernisirung des Alten in der Schattirung und Modellirung, leichte Aenderungen der Farbe oder — aus Gründen der Sittlichkeit — die Verhüllung unbekleideter Formen für angemessen und lassen auf dem ursprünglichen Entwurf noch einen Anflug ihrer individuellen Kunstauffassung sichtbar werden ²⁾).

Obwohl die archivalischen Untersuchungen des Custos Chmelarz über den Schöpfer der Gemälde fruchtlos geblieben sind, lässt die Baugeschichte des Doms vermuthen, dass ihre Entstehung zwischen den zweiten und dritten Brand des Gotteshauses, vielleicht in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts falle. Wenn das schlichte Gepräge der bischöflichen Heiligen auf ein höheres Alter deutet, so ergeben die Gruppen des Dreikönigsbildes und der Kreuzigung einen Fortschritt der Kunstauffassung, welcher für die Datirung des Bildercyklus aus dem letzten Abschnitt der romanischen Stylperiode spricht. — Erheblich später sind die Bildnisse St. Jodocus und Blasius an der Vorderseite der Scheidewand und die Disputation der heiligen Katharina an der Giebelmauer des Presbyteriums ausgeführt. In dieser figurenreichen Darstellung zur Linken der Apsis bieten die lebensvollen Gestalten Anlass zu kurzem Hinweis auf den Inhalt der Composition.

Auf dem Vorplatz eines Tempels, dessen Façade gothische Arcaden zieren, steht die Vertheidigerin des wahren Glaubens vor den Gelehrten des Heidenthums und trägt in der Haltung des hochehobenen Kopfes, dem freien Blick und in der sprechenden Bewegung des Zeigefingers, der auf den Daumen der Linken sich legt, die Zuversicht ihrer Ueberzeugung zur Schau, ohne in dem weichen runden Gesicht mit Stumpfnase, kantiger Oberlippe und kurzem Kinn die Reize feiner Formen zu entfalten. Hermelin und Krone zeugen für den Adel der Geburt; des Mantels Wurf wie die Faltung des engärmeligen Kleides — beide von goldenem Saum umzogen — entsprechen der ungezwungenen Haltung ihrer kurzen, gedrunghenen Figur.

Aus der Kriegerschaar im Rücken der Heiligen treten zwei Soldaten, deren Eisenrüstung mit glattem Harnisch, reichverzierten Armschienen und engem, straffen Beinkleid auf das fünfzehnte Jahrhundert deutet, in den Vordergrund. Ihre härtigen, einander zugewendeten Köpfe lassen einen Anflug von Verlegenheit über das Bekenntniss der

²⁾ Als Beispiel dieses Verfahrens mag die Trias der Kirchenpatrone auf dem obern Abschnitt des Triumphbogens gelten, deren übermalte Figuren, in dem Ausdruck der Gesichter wie in der Gewandbehandlung den Stempel des modernen Künstlers nicht verkennen lassen. So bietet die Farbenscala des alten Meisters für das Violett in der Tunica des Apostelfürsten kein einziges Vorbild dar.

glaubenstreuen Christin, aber auch die grosse Flüchtigkeit der Zeichnung wie der Farbengebung erkennen. Gegenüber, dichtgedrängt, in wallenden Gewändern, die Schaar der Philosophen, deren rundliche, geröthete Gesichter unter Kappe, Turban und Barett, die mächtige Wirkung des Frauenworts auf ihre erregten Gemüther spiegeln. Von der prüfenden Ueberlegung eines Gelehrten, der schweigend die Beweise des neuen Bundes mit dem System der alten Götterlehre zu vergleichen scheint und dem Wankelmuth seines Gefährten an den geheiligten Ueberlieferungen bis zu dem Wuthausbruch eines Fanatikers, der durch Geschrei die Jungfrau übertäuben will und dessen vorstehende Nase gleich einer Angriffswaffe gegen die Heldin sich kehrt, ist die Steigerung des Empfindungslebens in mannigfachen Uebergängen vor dem Auge des Beschauers aufgerollt. Während die theilweis verwaschenen, mit schwarzem Umriss entworfenen, mit breitem Pinsel schattirten Gewänder die flotte Malweise des Künstlers versinnlichen, spiegeln die wenig schönen Köpfe in dem flammenden oder ruhigen Augennestern mit gleicher Klarheit die Regungen des Gefühls. — Die Mittelnische des Gebäudes erfüllt das Brustbild eines Mannes in rother Kopfbedeckung und gelbem Gewande, den rechten Arm auf die Brüstung gelehnt, den linken — von halbweitem Aermel verhüllt — nach der Jungfrau ausgestreckt, — vielleicht der Richter, welcher gleichsam über den Parteien den Ausgang ihres Kampfes überwacht. Zur Seite kniet der Stifter in weissgrüner Alba unter dunkelgrünem Ueberwurf mit erhobenem Spruchband, das in gothischen Minuskeln und grosser Initiale die Inschrift:

Litzbain philosophiâ vicit et rethoriâ disputâ do

trägt. Aus den feinen Formen des tonsurirten Kopfes und glatten, halbjugendlichen Gesichtes mit dunklen, weitgeöffneten Augen und halb offenem Munde, leuchtet hingebende Verehrung für die Patronin der Philosophie. Den farbigen, 24 Ctm. breiten Fries gliedern Quadrate und Parallelelogramme als wechselnde Umrahmung einer fünfblättrigen Rose auf grauem Grunde und eines phantastischen Thiers, dessen mattgrünes Colorit durch rothe Untermalung wirkungsvollen Schein gewinnt.

In dem Kuppelgewölbe der Apsis sieht man den Heiland mit Spuren des Leides in dem bleichen abgezehrten Gesicht und mit breiter Robinenkrone auf dem dunkelblonden Haar, dem Grabe entsteigen: hoch und frei die Stirn, die geschweiften Augen halb geschlossen, das wenig edle Haupt von goldenem Glorienschein mit vertieften Strahlen umsäumt. Maria und Johannes umgeben trauernd das steinerne Grab, an dessen Seiten die Leidenswerkzeuge das Martyrium des Erlösers versinnlichen, jene in weitem violetten Mantel über grüner engärmeliger Tunica, Scheitel und Stirn von weissem Schleier verhüllt und das breite Gesicht mit

kummervollem Blick nach dem Heilande gerichtet; dieser jugendlich, den schmalen Mund zu schmerzlicher Klage verzogen, die Rechte unter das lockige Haupt gestützt, ein Buch in der linken Hand. Allein die Figuren weisen durch den Mangel edler Auffassung, fliegend breite Formen und das grünliche Colorit auf dieselbe Hand, welche die Madonna mit den Nebenfiguren in der Mittelnische schuf und unter ihren grossangelegten, schwach durchgeführten Gestalten die alten Malereien der Apsis verschwinden liess.

In weite Fernen wird der Blick des Forschers von diesen Malereien gelenkt, die nicht bloss als Zeugniss für die frühe Blüthe der Kunst und die Verbreitung italienischer Malweise im deutschen Alpengau, sondern auch als treue, obwohl verblasste Spiegelbilder mittelalterlicher Malerei von hohem Werthe sind und in Verbindung mit den interessanten Fragmenten der Liebfrauenkirche und den — übermalten — Darstellungen in den Kreuzgangarcaden auf einen regen Kunstbetrieb in der bischöflichen Residenz zur Zeit der Hohenstaufen weisen.
