Werk

Titel: Romanische Wandmalereien in Tirol

Autor: Dahlke, G.

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1886

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0009|log46

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Romanische Wandmalereien in Tirol.

4. Aus der Nicolauskirche bei Windisch-Matrei.

Von **G. Dahlke.**

Am Fuss der Tauernkette, nördlich von Lienz, bildet der Flecken Windisch-Matrei den Wohnsitz einer eigenthümlichen, aus slavischen und germanischen Elementen erwachsenen Bevölkerung, die sich erst spät dem Bann der heidnischen Barbarei entrang. Im zwölften Jahrhundert eine Herrschaft der Grafen von Lurn und Lechsgemunde, dann im Besitz der Erzbischöfe von Salzburg — die um 1200 das Gericht in eigene Verwaltung übernahmen — und seit 1813 dauernd mit Tirol verbunden, hat der Bezirk von Matrei den wechselnden Einfluss geistlicher und weltlicher Gebieter erfahren. Wo die Isel aus dem Virgenthal hervorbricht, um mit dem Tauernbach vereinigt ihren Lauf gegen Süden zu wenden, da bezeichnet die Nicolauskirche eine merkwürdige Stätte christlicher Kunst, die ihren Ursprung vielleicht dem Bischof Eberhard II. im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts verdankt. Dem gothisirten, durch Erderschütterung und Feuersbrunst heimgesuchten Gotteshause ist in dem Doppelpresbyterium des Thurms ein Bilderschatz verblieben, der Jahrhunderte hindurch unter Tünche verborgen geblieben war. Wenige verblichene Heiligenfiguren hatten seit Jahrzehnten das Dasein dieser Malereien verrathen, die 1881 völlig blossgelegt und sofort »in den prächtigsten Farben« erneuert wurden, ohne dass eine fachmännische Untersuchung oder die Copirung der aufgedeckten Bilderreihe ihrer Restaurirung vorangegangen wäre.

So einfach der Grundriss des einschiffigen Langhauses, das zwar die Balkendecke und die romanischen Fenster verloren, aber keine Erweiterung erfahren hat, so eigenartig erscheint die Gliederung des östlich vorgelegten Thurms durch einen Doppelchor, der unten als offene, etwas vertiefte Krypta mit der Kirche in Verbindung steht, oben durch einen Vorbau mit Ambonen in das Schiff herübergreift. Beim Eintritt durch das Westportal stellt sich das Mauergitter, welches diese Seitenbühnen verbindet, dem Auge des Beschauers als eine Schranke der Empore dar und es liegt nahe, ihre Anlage mit der Gründung des Gotteshauses in Verbindung zu setzen; allein bei aufmerksamer Untersuchung ergeben sich die Ambonen als Umgestaltung eines früheren,

vielleicht von Holz gezimmerten, von Pfosten getragenen Innenbaus, der muthmasslich bei dem Brande untergegangen war. Die Feldertheilung der Decke stimmt mit den geometrischen Figuren des Rippengewölbes, doch werden die Fächer von flachen Gräten eingefasst und die Stiegen sind auf beiden Seiten dem Vorsprunge der Innenstrebepfeiler wie den Seitenwänden der Bühnen angeschmiegt, so dass die Einen wie die Andern ihre gegenwärtige Gestalt erst bei der Restaurirung des Gebäudes erhalten haben können.

Auf wenigen breiten Stufen steigt man aus der Kirche in den Vorraum der Krypta und gelangt durch einen rundgewölbten Bogen in das dämmerige, dem heiligen Nicolaus geweihte Heiligthum. Tünche deckt die Wände, aber die Felder des rippenlosen Kreuzgewölbes tragen wundersame Figuren, welche die Erschaffung des Weibes, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Arbeit des ersten Menschenpaars in landschaftlicher Scenerie versinnlichen, während die Laibung des offenen Bogens das Symbol Christi zwischen einem Engelspaar als Schmuck erhalten hat. Das Lamm füllt mit Kreuz und Siegesfahne ein Medaillon aus. Jeder Engel hält eine Kugel dem Altarraume zugewendet, die andere Hand vor der Brust erhoben und ist mit regelmässiger Bildung des schmalen Gesichtes, ruhigem Blick der runden, eingesenkten Augen und ernstem Ausdruck des Mundes, dessen leichtgeschweifte, in der Mitte spitz herabgezogene Oberlippe nicht die Starrheit der vierkantigen Unterlippe zu mildern vermag, in voller Vorderansicht dargestellt. Doch scheint der sanfte Uebergang des bräunlichen, um die Augen, auf Kinn und Stirn licht erhöhten Colorits zu dem frischeren Wangenroth, die Gestaltung der Augen und der feingeschnittenen Oberlippe mehr auf die Kunst des Uebermalers, als die Hand des ersten Schöpfers hinzuweisen. Tunica und Mantel bilden die Tracht, jene faltenlos und eng, nicht bis auf die Knöchel reichend und mit Doppelringen gemustert, die auf den äusseren Berührungspunkten wie in dem Binnenkreise rothe Steine, in der Mitte des Kreuzes einen grünen Stein als Zierde tragen —, dieser von rothbraunem, innen gleichfarbigem, mit Perlen eingefasstem Stoff, dessen weiche Bogenfalten dunklere Vertiefung zeigen. An den schmalen, wenig ausgebuchteten, aussen fast geradlinigen Füssen sind nur die grossen vorgestreckten Zehen durch Nägel von den gekrümmten, dicht aneinander gelegten übrigen Zehen unterschieden. Beide Flügelpaare sind gleichmässig aufgeschlagen, dem Medaillon des Lammes angeschmiegt und mit gelben, blass- und dunkelgrün schattirten, braun umsäumten Federn einfach ausgeführt.

Den Mittelgrund des östlichen Deckenfeldes beherrscht die breite, etwas kurze Figur Gott Vaters, der mit auswärts gestellten Füssen, die Rechte segnend, die Linke mit dem Spruchband erhoben, in ruhiger Stellung verharrt und starren Blicks den Raum des Tempels überschaut. Das Antlitz trägt die Züge eines finstern Mannes mit dichtem, dunklem Bart- und Scheitelhaar. Von der gefurchten Stirn zieht sich die schmale Nase, ohne Einbug an der Wurzel, bis zur Oberlippe, die Augenhöhlen werden von hochgewölbten Brauen eingefasst, von braunen Sternen ausgefüllt und von bleichen Schatten umzogen, die mit dem dunklen Colorit der Wangen den ernsten Zug des Mundes und den strengen Ausdruck der Miene verstärken. In der Kleiderhülle tritt das

Streben nach wirkungsvollem Wechsel der Faltenbrüche bemerkbar hervor. Der röthlichbraune, über beide Schultern gelegte Mantel wird von der linken Seite vor den Leib gezogen, mit dem rechten Arm an die Hüfte gepresst, ist oben umgebogen und fällt in malerischen Windungen über die grüne, parallel gefaltete, unten leicht verschobene Tunica herab, indess die engen Vorderärmel dem Unterkleide angehören. Perlen säumen den Nimbus und die Tunica, kleinere Perlen sind — je drei und drei zusammengeschoben — der Mantelkante spitzenartig angeheftet.

Zur Linken hält die schlanke, sanft gebogene Gestalt des Engels Scepter und Kugel in den schmalen Händen und richtet die grossen Sterne nach dem ersten Menschenpaar. Das jugendliche Gesicht erhält durch den scharfen Blick der schwach umschatteten Augen und die gerade Linie der schmalen, scheinbar flügellosen Nase wieder einen starren Zug, den das festbegrenzte, weich modellirte Oval der Wangen und der feine Schnitt des Mundes nur zum Theil verwischen. Dagegen hat die Kleiderhülle den Anstrich grosser Zierlichkeit, indem die gelbe, vor der Brust in zwei senkrechte Falten gelegte Gürteltunica die elastischen Glieder mehr hervorhebt als verhüllt und der röthlichbraune Stoff des Mantels von dem vorgestreckten rechten Arm in weichen Bögen niederfällt, an der linken Seite wie im Winde flattert, und kräftig gezeichnete Ranken und Blätter die Aermel, wie den Rand der Tunica durchwirken. Zur Rechten steigt Eva aus der Seite des Mannes an das Licht, hebt flehend die Arme und heftet das Auge auf die Erscheinung des geflügelten Boten, indess ein Anflug von Befremden in der ernsten Miene sich malt. Adam hat das Haupt auf einem Felsensockel mit der Rechten gestützt und die Linke über die Schenkel gelegt. Die nackten Körperformen sind nicht ohne Kenntniss der naturgemässen Gliederung entworfen, doch ist der rechte Unterarm des Weibes verkümmert, der des Mannes knorpelartig gebogen, Adams Kniegelenk holzartig steif, der Brustkorb von der Höhlung des Leibes durch eine scharfe Linie getrennt. Während Eva's Kopf in der niedrigen Stirn, den rundlichen Wangen, der vorstehenden Oberlippe von der Physiognomie des Engels sich nur wenig unterscheidet, erscheint des Mannes Antlitz in den schmalen, schiefgestellten Augen und den hageren Wangen von schärferem Schnitt, in der traumhaften Ruhe von täuschender Natürlichkeit. Jedem Zwickel entspriesst ein niedriger Baum, der an der Spitze blätterloser Aeste in symmetrischer Vertheilung, zur Rechten grosse Aepfel, gegenüber, unterhalb des Engels, lilienförmige Blätter trägt. Specht- und sperberartige Vögel, ein Adler und ein Reiher, dessen gekrümmter Schnabel eine Schlange hält, beleben Stamm und Wipfel, Thiere und Pflanzen von primitiver Form.

Auf dem südlichen Felde bezeichnet eine offene, von pfeilerartigen Säulen mit attischer Basis und Blättercapitell getragene Bogenhalle das irdische Paradies. Zu beiden Seiten eines Baumes, dessen frucht- und blätterreiche Krone die Wölbung des mittleren Bogens füllt, stehen Adam und Eva, jeder mit einem Apfel in der erhobenen Linken, einander gegenüber; um den Stamm ringelt sich die grüngeschuppte Schlange und hält in dem aufgesperrten Rachen einen Apfel dem Weibe entgegen, das mit dem rechten Oberarm an die Säule sich

lehnt und fragend nach der Verführerin schaut. Beide Figuren erscheinen gedrungener als bei der Schöpfung, der Mund des Mannes breiter, die Augen gerundet, die Stellung des linken Fusses steif und der Blick unter sprechender Geberde der vorgestreckten Rechten auf das Ungethüm gerichtet; an der hagern Brust des Weibes treten die oberen Wirbel in scharfen Linien hervor und die Miene kündet spannungsvolle Erwartung, indess den weicheren Zügen des Mannes ein Anflug ernster Wehmuth sich verwebt. Vor jeder Figur streckt ein Stämmchen gebogene Aeste mit Früchten an der Spitze aus, so dass ein Apfel hier wie dort die Scham verhüllt; der Uebermaler hat die Zweige noch mit Laubwerk umzogen, dem historischen Feigenblatt naturgemässeren Ersatz zu geben. Die Zwickel füllen Hahn und Gans, beide gross, in freier Haltung, mit gehobenem Kopf und angezogenen Füssen, wie zum Aufflug von einem Bäumchen, dessen Zweige durch bogenförmige Umrahmung die Regelmässigkeit der Blattvertheilung erhöhen.

Die einfache Architektur dient unverändert zum Rahmen für die folgende Scene, in der das Strafgericht Jehova's sich vollzieht. Der Himmelsbote schwingt hier als Rächer der Schuld das breite gerade Schwert zum Schlage auf das sündige Menschenpaar und schiebt den Körper des zögernden Mannes nach dem Ausgang der Halle, unter deren Bogen das Weib noch einen verlangenden Blick auf die entschwindende Herrlichkeit wirft. So trefflich in dem gehobenen, nur mit den Zehen aufgestützten linken Fuss und der leicht gebogenen Hüfte, in dem flatternden Mantel und dem zurückgestreckten, vom Winde ausgebreiteten Flügel die Bewegung des Engels, in dem Blick die Strenge des Richters angedeutet ist, so klar verkündet das zurückgewandte Angesicht des Mannes Unmuth und Betrübniss über die Folgen der Schuld. Der Maler hat den Uebergang von dem Naturzustande zur ersten Stufe der Erkenntniss durch die Gewandung und das bedeutungsvolle Mienenspiel der Ausgestossenen bezeichnet, den Kopf des Weibes voller gerundet, den vorgestreckten linken Schenkel spindelförmig ausgezogen, die Glieder etwas feiner als auf dem vorigen Bilde modellirt und das Beiwerk in den Zwickeln ohne Abweichungen wiederholt.

Auf dem letzten Bilde sieht man auf freiem Felde das Paar nach dem Gebot des Herrn (1. Mose 3, 19) den Kampf um das Dasein beginnen, den Mann in vorgebeugter Stellung die Hacke zur Lockerung des Erdreichs heben und das Weib auf einem Felsenblock als Spinnerin. Eva's Linke zieht den Faden aus dem Rocken, ihre Rechte dreht die Spindel und die Augen starren wie verloren auf den Gatten, der mit ihr das Los mühevoller Beschäftigung theilt. Spärliches Pflanzenwerk entspriesst dem Felsenboden, über das Blattgesträuch schweben Vögel und der Fuss wird durch keine Schranke beengt, aber die Erinnerungen an verlorenes Glück verdüstern die Miene, trüben der Freiheit Glück. Beide Figuren sind schlanker und entfalten freiere Beweglichkeit als in dem Sündenfall: wenn Adam noch mit steifen Händen, etwas unbeholfen und nicht ohne Ungewissheit oder Zweifel die Arbeit beginnt, so bewahrt Eva in der leichten Haltung ungesuchte Natürlichkeit. Das gürtellose Aermelkleid lässt nur die Unterarme und die

Unterschenkel frei, ist bei dem Weibe beinkleidartig über beide Knie gezogen und hier wie dort in feinen Falten den hagern Körperformen angeschmiegt, allein es fragt sich, ob diese naturgemässe Behandlung der Draperie nicht als Veränderung der ursprünglichen Beschaffenheit zu deuten sind?

Der alte Meister hat in diesem Bilderkreise den mythischen Ursprung des Menschengeschlechtes, den Naturzustand des ersten Paars und dessen Erziehung zur Arbeit im Anschluss an die biblische Ueberlieferung behandelt und dem Gedankeninhalt durch naive Auffassung und einfache Anordnung einen besondern Reiz verliehen. Unleugbar gibt die Gestalt des Weltenschöpfers durch freie Haltung, starren Blick der grossen Augen und schwungvolle Gewandung den Eindruck von Würde und Macht, die feiner durchgebildete Figur des Engels an seiner Seite ein Spiegelbild anmuthig ernster Lieblichkeit, eben so unverkennbar ist der Widerstreit des Sittengesetzes mit dem geheimnissvollen Zauber verlockender Sinnlichkeit in den Zügen des Paars vor dem Baum der Erkenntniss zu lesen. Zwar fehlt dem Schöpfer dieser Scenen volle Sicherheit für die Gestaltung des Nackten, wie für die Durchgeistigung der Form: des Racheengels blöder Mund und geistlose Miene entsprechen wenig seiner energischen Bewegung und dem strafenden Blick, die Körperhaltung des ersten Paars verleugnet hin und wieder Naturgefühl und die nägellosen gekrümmten Zehen, wie die viereckige Unterlippe, deuten auf die Regel der Werkstatt, nicht auf das lebende Modell; doch enthüllen selbst die ungelenken Glieder das Ringen nach lebensvoller Natürlichkeit und dies Streben nach Versinnlichung der geistigen Bedeutung erhebt den Sündenfall zu einem Stimmungsbilde, verwebt der Arbeitsprobe einen Hauch der Poesie, lässt aber die Verdunkelung der Linienführung und des alten Farbenauftrags durch die Restaurirung um so schmerzlicher empfinden.

Steigt man die Stiege zur Empore hinan und wendet sich zum obern, wenige Stufen erhöhten Chor, so findet man das Binnenfeld des runden Durchgangsbogens mit Jakobs Opferung und Traum geziert, sieht den Patriarchen zur Linken, barfuss, in grüner Tunica und rothem Ueberwurf die Platte eines Altarsteins mit Oel begiessen, zur Rechten das Haupt auf eine Hand gestützt, in Schlaf versinken und als Vision zwei Engelspaare auf der Himmelsleiter: hoch oben das Brustbild der göttlichen Majestät. Im Einklang mit den leichtbewegten Gestalten zeigt die Gewandung der geflügelten Boten zierlichen Schnitt und Regelmässigkeit des Faltenwurfes, trägt aber in den Uebergängen der Schattirung Spuren der Modernisirung, die auch in dem sorgfältig abgestuften Colorit der länglichen, durch grosse runde Augen, die schmale Nase, den kleinen geraden Mund und die eingesenkte Spitze der Oberlippe schwach individualisirten Gesichter erkennbar bleibt. Gott Vater ist auf die Spitze der doppelseitigen Leiter gestellt, deren oberste Sprossen seine wagrecht ausgestreckten Hände erfassen. Aus den greisenhaften Zügen mit ergrautem, kurzem Haar, starrem Blick der tiefen Augen, hagern Wangen, ungewöhnlich schmaler Nase und abwärts gezogenen Winkeln des viereckigen Mundes leuchtet feierliche Ruhe, aber nicht des alten Meisters unverwischte Eigenart.

Einzelfiguren von Patriarchen, Propheten und christlichen Heiligen er-

füllen das Presbyterium, an dessen Wänden ein glatter Linienfries die unteren viereckigen und die oberen Bogenfelder begrenzt: die Decke trägt den stolzen Bau des himmlischen Jerusalem und des Erlösers Bildniss auf dem Thron. Wenn dieser Bilderkreis den religiösen Fortschritt des Menschengeschlechtes zur Anschauung bringt, indem Melchisedek, Moses und Aaron die Gottesidee des israelitischen Volks versinnlichen, die Propheten auf den Uebergang zum neuen Bunde weisen, Bekenner und Märtyrer des wahren Glaubens den Sieg des Christenthums auf der Erde bezeugen, so scheinen die gleichartigen Parallelbilder auch eine, obwohl nicht immer erkennbare, Verwandschaft der geistigen Richtung anzudeuten und die Symmetrie der statuarischen Gestalten bezeichnet zu dem Rhythmus der Gruppirung in den untern Deckengemälden einen nicht unwirksamen Gegensatz.

Vor allem an der fensterlosen Ostwand, die in den Heroen des Judenthums der feierlichen Majestät des mosaischen Cultus einen ergreifenden Ausdruck gibt. In der Mitte des Bogens, aufgerichtet, ernst und würdevoll, Melchisedek, dessen Silberhaar ein Turban mit niedriger Zackenkrone umflicht, — in den umschatteten Augen, der hohen Stirn, den abgezehrten Wangen, der geraden, tief herabgezogenen Nase und dem langen weissen Bart, wie in der reichen Kleiderhülle das Abbild einer ehrfurchtweckenden, durch die Schaubrote in der verhüllten Linken und eine schöngeformte Henkelkanne, mit den Symbolen des Priesteramtes ausgestatteten Persönlichkeit. Von den Patriarchen und Propheten — Moses und Jesaias zu seiner Rechten, Aaron und Jeremias zur Linken —, die sich in Tracht und Haltung wenig von dem Priesterkönig unterscheiden, ist Moses durch das Kreuz des Nimbus und den tief herabgezogenen Bart, Jesaias durch die Stola hervorgehoben. Jeder lässt das aufgerollte Spruchband tafelartig niederhängen und hält die andere Hand erhoben oder an die Brust gedrückt; alle stimmen in dem Schnitt der hagern Wangen und dem starren Blick der eingesenkten Augen, in der geraden Linie der schmalen Nase und dem ernsten Zug des Mundes, in der reichen Gewandung und statuarischen Haltung überein. So enthüllen die Greisenköpfe in dem ahnungsvollen Blick des Sehers geistige Vertiefung in das Wort Jehova's und in die Geheimnisse künftiger Zeit; so trägt jede der hochaufgerichteten Gestalten den Charakter feierlicher Abgeschlossenheit. Feinzertheiltes Pflanzenwerk und Blattgewächse versinnlichen den landschaftlichen Hintergrund.

Gleiche Kraft und Wahrheit des Empfindungslebens durchdringt die Köpfe der Propheten Zacharias und Ezechiel auf dem nördlichen, Daniel und Malachias auf dem südlichen Bogenfelde, zwischen denen hier wie dort ein neueingeschnittenes Rundbogenfenster die Mauer durchbricht: auch ihre hageren Gesichter mit den dunklen, in die Weite schauenden Augen werden von dem Widerschein alttestamentarischen Geistes verklärt.

Vielleicht noch strenger ist das Gleichmaass der Gruppirung in den untern Reihen durchgeführt, wo jedes Brustbild in besonderem Rahmen, jeder Kopf in voller Vorderansicht, jeder Heilige durch gleichartige Tracht und gleiche Haltung der Hände das Gesetz der Regelmässigkeit zum Ausdruck bringt. Nur im Osten durchbricht Georgius — dem der Altar des Chores

geweiht — mit seiner jugendlichen Gestalt in enger Tunica, den elliptischen Schild in der Linken, das kurze Schwert mit Kugelknauf gehoben, die Symmetrie der Kirchenfürsten, von denen Clemens, Marcellus, Nicolaus auf einer, Sylvester, Stephanus und Blasius auf der andern Seite, die Insignien der päpstlichen und bischöflichen Würde tragen. Das bartlose Gesicht des Ritters von Cappadocien beschreibt ein regelmässiges, unten zugespitztes Oval, das lichtvoll aus dem runden Nimbus sich hebt und durch den Ausdruck ernster Ruhe der ungezwungenen Haltung des elastischen Körpers entspricht. Doch um so feierlicher wirken die bärtigen Köpfe der heiligen Väter, in denen der mittelalterliche Geist des Christenthums nicht ohne Strenge zur Erscheinung gelangt: Stephan und Marcellus greisenhaft, Clemens in gereiftem Alter, die Uebrigen mit dunklem Haar und Bart in männlicher Kraft. Alle tragen die niedrige, dreieckige Mitra, halten das Buch in der Linken, heben die Rechte zum Segen nach griechischem Ritus — unter Biegung des kleinen Fingers — und lassen nur an Stirnband, Titulus und Pallium die Päpste von den bischöflichen Seelenhirten unterscheiden, mit denen sie den Umriss des hagern bärtigen Gesichts, den starren Blick, die ernste Miene und die steife Körperhaltung theilen. Auch hier erscheinen die henkelartigen Ohren zu den feinen Formen der langgezogenen Nase, des viereckigen Mundes und des schmalen Kinns in störendem Gegensatz; allein der Grundton weihevoller Empfindung, wie sie die Ehrfurcht vor der Majestät des Herrn in seinen Dienern erzeugt, der leichte Wechsel in der Inful der Bischöfe von Mira und Sebatus, wie des Musters in der buntdurchwirkten Sutane der Väter Clemens und Sylvester zu der schmucklosen Aermeltunica des Ritters Georg verbindet die eintönigen Gestalten dieser Reihe zu stimmungsvoller Harmonie.

Ebenso symmetrisch sind die Portraits der heiligen Frauen Agatha, Cäcilia, Perpetua im Norden, Katharina, Agnes und Felicitas im Süden, wie der Märtyrer Mauritius, Vitus, Florian, Laurentius auf jener, Eustachius, Alban, Sebastianus und Vincentius auf dieser Seite einander gegenüber gestellt und die Parallelfiguren jeder Reihe durch verwandte Gestaltung kräftiger betont. So bietet die edle Jungfrau Agatha aus Sicilien, welche von ihrem heidnischen Bewerber Quintianus Geissel, Marter und Gefangenschaft in einem finstern Thurm erlitt, in welchen Petrus dann mit einem Engel drang, um ihre Wunden zu heilen, in Körperhaltung, dem massiven Unterbau, der Tracht und in dem Schmuck der Krone ein Gegenstück der weisen Katharina von Alexandrien, über deren Qualen unter Maximinus die Legende ähnliche Züge berichtet. Das Schicksal der vornehmen Römerin Agnes, die den irdischen Bräutigam verschmähte und in einem verrufenen Hause ihre Unschuld bewahrte, ist ebenso tragisch, doch von anderem Verlauf als das Martyrium der heiligen Cäcilia, deren Haupt dem Henker zum Opfer fiel, nachdem sie ihren Gatten und Bruder zum Christenthum bekehrt und beide in den Katakomben begraben hatte. Perpetua wurde — nach der Sage — mit Felicitas zusammen einer wilden Kuh im Amphitheater vorgeworfen und an demselben Tage, 7. März, enthauptet.

Wie bei den Frauen gibt die Vorderansicht aller männlichen Figuren, die Scheibenform der glatten, von Perlen umsäumten Nimben, die gleichmäs-

sige Richtung der gehobenen Palmen und das schmale Oval der feingeschnittenen Gesichter der Doppelreihe einen hohen Grad von Regelmässigkeit; doch wird die Starrheit hier durch leichten Wechsel in der Handbewegung und in der Gewandung gemildert, die den Stoff bald mit, bald ohne Steinverzierung, mit rundem und viereckigem Muster oder mit quadrirter Innenseite zeigt und die Tunica unter dem Mantel bald verbirgt, bald zum Vorschein bringt. Den jugendlichen Frauen fehlen bei allem Gleichmass der Gestaltung in der glatten Stirn, der schmalen, geraden Nase, den starren Augen, dem kleinen Munde und feingerundeten Kinn nicht leichte Verschiedenheiten der Physiognomie; die Brauen und Lider sind überall durch braune Bögen angedeutet, die gelbe Iris mit dunkelbrauner Pupille ist durch braunen Umriss von dem Weiss des Auges abgehoben, die Oberlippe durch aufgesetztes Licht erhöht und mit feiner Spitze auf die kantige Unterlippe herabgezogen — und dennoch finden sich in jedem Kopf Besonderheiten, welche dem Ausdruck ernster Ruhe leichte Schattirungen des Empfindungslebens verweben. Wie feierlich erscheint das erste Paar im Schmuck des breiten Kronenreifes auf dem dunklen Haar und wie fremdartig wirkt die turbanartige Verhüllung des Scheitels bei Felicitas und bei Perpetua, die ihre Hände vor der Brust, wie im Gebet, zusammenlegen!

Von den Männern tragen Mauritius und Eustachius fast greisenhafte Züge und einen ergrauenden, getheilten Bart, das letzte Paar in mittlerem Alter ist durch die Tonsur, ein Buch und die farbig durchwirkte Tunica mit Perlensaum von den jugendlichen Genossen unterschieden, deren bartlosen Köpfen die henkelartigen Ohren nicht zur Verschönerung gereichen. Wenn die Regelmässigkeit der Züge und die Ruhe der Gestalten wohl die feierliche Stimmung, aber nicht den Inhalt des geistigen Lebens ahnen lassen, so bezeichnet die Reihenfolge der Heiligen von den unbestimmten Mienen der Palmenträgerinnen an den Seitenwänden zu den würdevollen Köpfen der Kirchenfürsten im Hintergrunde des Presbyteriums doch einen Fortschritt der Charakteristik. Die leisen Töne, welche aus dem Munde der Frauen die Reinheit ihres frommen Gemüthes offenbaren, verstärken sich durch die Stimmen der Märtyrer und Seelenhirten zu einem weihevollen, von ernster Gesinnung und der Kraft des Glaubens getragenen Chor, der dem sündigen, in Leidenschaften und das unruhvolle Getriebe der Welt verstrickten Erdenkinde den heiligen Frieden und die Macht der Kirche zum Bewusstsein bringt. Indess verschleiert der moderne Farbenüberzug von Roth und Grün, von Violett und Blaugrau, von hellem und dunklerem Gelb, die Bilderschrift des alten Meisters doch zu sehr, um über seine Formengebung, Modellirung und Durchgeistigung der Züge volle Klarheit zu gewinnen: die Lücken der ausgebrochenen Köpfe an der Süd- und Nordwand sind im Anschluss an das aufgefrischte Bilderwerk so getreulich ausgefüllt, dass auch der Fachmann schwerlich mehr die Grenze des Alten und Neuen finden dürfte, weil Alles nun gleichmässig »in prächtigen Farben« glänzt.

Die Decke trägt ein Nachbild der Vision, welche Johannes in der Apocalypse — Cap. 21, 10 etc. — so plastisch beschreibt. Dem Grundriss von Jerusalem sind in den Ecken des bezinnten, fünfstöckigen Mauerrings vier

hohe, nach oben verjüngte Thürme eingefügt, aus denen die Symbole der Evangelisten mit menschlichen Gliedern und doppelfarbigen Flügeln sich erheben, um mit emporgestreckten Händen den Bogen des Himmelsgewölbes zu stützen. In diesem Mittelfelde thront der Heiland mit gekreuzten Füssen, segnend ausgestreckter Rechten und dem Evangelium in der Linken über der häuser- und tempellosen Stadt. Das bleiche, von braunem Bart und reichem Haar beschattete Gesicht trägt in den hagern Wangen, dem tiefernsten Munde mit hoher Oberlippe und dem starren Blick der dunklen Augen keinen milden, keinen gewinnenden Zug; dagegen überrascht der Faltenwurf des rothen Mantels, der sich lose auf die linke Schulter legt und straffer vor der Brust, wie an dem rechten Schenkel zusammenzieht, durch Feinheit und Natürlichkeit.

Den Eingang zu dem Wohnsitz der Gerechten bilden auf jeder Seite drei aneinanderstossende Thore, hinter deren runden, in der Mitte erhöhten Bögen statt der Engel, welche das Auge des Evangelisten an dieser Stelle erschaute, drei Apostel unter offenen, auf Säulen oder Pfosten ruhenden Baldachinen als Wächter der Pforte sichtbar sind. Im Osten Petrus mit dem Doppelschlüssel, zwischen Andreas und Bartholomäus, die ihr Haupt in leichter Wendung nach dem Führer neigen und ein Buch — mit dem Andreaskreuze auf der Aussenseite — in Händen halten. Des Apostelfürsten würdig aufgefasster, durch dichtes, ergrauendes, auf die breite Stirn gestrichenes Haar, grosse leuchtende Augen, eine schnittig schmale Nase und den kurzgekräuselten Vollbart individualisirter Kopf scheint übersinnlicher Offenbarung zu lauschen und ebenso aufmerksame Spannung durchdringt die Mienen der Genossen, von denen Andreas durch die Silberfarbe des Haupt- und Barthaars als ehrwürdiger Greis bezeichnet ist, Bartholomäus in dem männlich kräftigen Gesicht mit tiefen Augenhöhlen grösseren Ernst der Seelenstimmung enthüllt. Jeder hat den Mantel über die linke Schulter gebreitet, so dass die Stola der halbweiten Aermeltunica auf der rechten Achsel sichtbar bleibt: die unteren Glieder werden von dem Thorgemäuer verdeckt.

Gegenüber behauptet Paulus neben Thomas und Mathias den Ehrenplatz über dem mittleren Portal. Durch die hochgewölbte, kahle Stirn, das braune, an den Schläfen glatt gestrichene Haar und den kurzen, ergrauenden Vollbart von dem spätern Typus des tarsischen Jüngers unterschieden, in den leuchtenden Augen und dem kleinen, verständigen Munde nicht ohne geistige Bedeutsamkeit, spiegelt Paulus eine Festigkeit des Willens und der Ueberzeugung, welche den knabenhaft weichen Zügen Mathias' zu seiner Rechten, wie der fragenden Miene des Zweiflers fehlt, bringt aber durch die mächtige Kugel der Stirn einen unschönen Gegensatz in das zugespitzte, hagere Gesicht. In der Blüte des Mannesalters tritt Thomas durch die gefällige Form des Kopfes und den dunklen Bart vortheilhafter als die Figur des schwächlichen Genossen mit glattem Antlitz, spitzem Kinn und kleinem Munde in das Licht und diese Altersunterschiede, sowie der Wechsel in dem Wurf des Oberkleides, in Kopf- und Handbewegung, mildern die Einförmigkeit des Attributs und der schmucklosen Tracht.

Im Süden gesellen sich Jacobus major und Mathäus, jener mit kantiger

Stirn und ergrauendem Bart, dieser in dem Liebreiz der Jugend, dem cyprischen Jünger Barnabas, den die Apostelgeschichte als Wandergefährten Pauli, die Legende als Bischof von Mailand und Märtyrer ehrt, dessen langgezogenes Gesicht mit eckig begrenzten Wangen und breitem Kinn hier jedoch einen schwächlichen Eindruck macht. Die beschatteten Augen sind verzogen, der Mund von Unmuth erfüllt und das Antlitz lässt die ernste Würde und Verständigkeit des Wanderapostels wie die anmuthvolle Form des jüngeren Gefährten vermissen, dem ein Anflug trüber Wehmuth das Gepräge geistiger Vertiefung gibt.

Ueber den nördlichen Thoren halten Philippus und Jacobus minor zu beiden Seiten des Evangelisten Johannes die Wacht, der das Buch mit beiden Händen umspannt und das tiefernste Greisenhaupt mit langem, silberweissen Bart über die Genossen erhebt, während Jacobus in den sinnigen Augen und den knabenhaften Zügen schon den Geist der Forschung spiegelt, Philippus staunend, fast betroffen, mehr dunkle Ahnung als klare Erkenntniss des Christenthums verräth.

Dem Kreise der Apostel, wie sie die Evangelisten Mathäus und Lucas verzeichnen, fehlen Simon von Cana und Judas Thaddäus, die nach alter Tradition als Hirten von Bethlehem dem göttlichen Kinde die erste Huldigung erwiesen haben; ihre Stellen vertreten Paulus und Barnabas: der Platz des Verräthers Judas Ischarioth wird von Mathias besetzt. Im Einklang mit der Symmetrie jeder Gruppe durchdringt ein Grundton weihevoller Stimmung die Apostelschaar und aus den forschenden Augen blitzt ein Strahl jenes milden Lichtes, mit dem der Stifter des Christenthums das Schattendunkel der alten Welt durchdrang. Hier und da erreicht ein Kopf die Grossheit der alttestamentarischen Gestalten, hin und wieder fesselt ein Gesicht durch feinen Umriss oder durch charaktervolle Züge und die leichtbewegte Haltung der Figuren bringt auch in die Regelmässigkeit der Architectur einen freieren Zug; aber Zeichnung, Colorit und Gewandung haben ihren alterthümlichen Anstrich verloren und die Charakteristik des alten Meisters bleibt dem Auge entrückt. An den schmiegsamen, weichgebrochenen Stoffen, wie an den Uebergängen der Schattirung ist weniger die ursprüngliche Beschaffenheit der Draperie als das Verfahren des Uebermalers zu erkennen, der bei allem Streben nach getreuem Anschluss an die Originale doch die Züge feiner durchgebildet und die Farbenstimmung durch Oeltempera verändert hat.

Aus den Zwickeln des Kreuzgewölbes steigen lebensgrosse allegorische Figuren als Träger der heiligen Stadt empor, deren Thürme auf ihren Köpfen ruhen: Aqua graugrün, durch eine umgekehrte Vase mit niederfliessendem Wasser und einen Fisch bezeichnet; Aer blaugrün, mit der Wolke und mit einem Vogel in den Händen; Ignis roth, mit Feuerflamme und glühender Kohle; Terra gelbbraun, ein Schaf in der Linken, Körner auf den Boden streuend: jede mit braunen, von Linien überzogenen Stiefeln und mit einem glatten, neu gemalten Lendenschurz. Diese schlanken, antiken Marmorstatuen nachgebildeten Gestalten verrathen in der Natürlichkeit des organischen Gefüges und der straffen Haltung nicht geringes Formgefühl des alten Malers, der für die Elemente wohl Sculpturen aus der Heidenzeit als Modelle benutzte

und die elastischen Glieder in harmonischer Verbindung von Freiheit und Kraft erscheinen liess.

Das Viereck des massiven, grün, braun, gelb und roth gestrichenen, mit Perlen und Steinen besetzten Mauerwerkes von Jerusalem hat durch die Wölbung der Decke leichte Verschiebungen erfahren; die Thürme lassen viereckige und Rundbogenfenster, gerade Linien und Bogenwindungen von Perlen, als Gliederung und Zierrath unterscheiden. — Die Aussenseite des Frontbogens bekränzt ein Fries von Pflanzenornament, das in feinen durchflochtenen Ranken und kräftig gefärbten Blättern vor der Uebermalung die Sorgfalt der Linienführung und den Farbensinn des alten Meisters ahnen liess. Wie die Choranlage mit dem Vorbau der Ambonen über der offenen Krypta in Tirol kein Gegenstück findet und wohl einem italienischen Architekten zugeschrieben werden darf, steht auch die Ansicht des himmlischen Jerusalem mit den symbolischen Figuren der Elemente in dem Alpenlande einzig da und zeigt die Spuren einer wohlgeübten, mit den Formen der Antike vertrauten Künstlerhand.

Ohne die Zweckmässigkeit der erfolgten Restaurirung oder die Aenderungen zur Wahrung der Sittlichkeit zu bestreiten, wird jeder wahre Freund von mittelalterlichen Kunstdenkmalen doch die Wiederherstellung des Bilderkreises beklagen, bevor ein Künstler die verblassten Malereien in ihrem originalen Gepräge nachzubilden vermochte. Unwillkürlich muss man fragen, wie viele Werke aus der romanischen Periode in ihrem alten Farbenkleide denn der Forschung in Tirol verblieben sind, dass hier der wiederaufgedeckte, so werthvolle Schatz nicht der Rettung für die Kunstgeschichte durch Copirung der wichtigsten Originale werth erachtet worden ist? Zwar birgt die Aussenwand des Giebels noch eine unentstellte Probe der ursprünglichen Malerei, allein dies Bruchstück über dem Portal hat nicht bloss durch Verwitterung gelitten, sondern ergibt sich auch als flüchtige Leistung einer ungeübten Kraft.

Auf rothbegrenztem Felde sieht man — zum Theil durch Pfosten und Streben verdeckt — die Kreuzigung Christi mit wenigen Nebenfiguren, des Heilandes Haupt auf die rechte Schulter geneigt, das Gefüge der Rippen in den Umrisslinien der Brust durch flache wellenförmige Biegungen angedeutet, die wagrecht ausgestreckten Arme jedoch so hoch hinaufgerückt, als ob sie nicht den Achselhöhlen eingeheftet, sondern mit dem Kopf verwachsen wären. Das breite Lendentuch ist oberhalb der Hüfte und oberhalb des Knies aufgerollt, in weichen Windungen auf jeder Seite herabgezogen und durch hellrothen Umriss von dem gelblich fahlen Grunde unterschieden; der rechte Unterschenkel erscheint mit ausgebogener Wade und verbreitertem Knöchelgelenk über den linken Fuss gezogen, dem kein Trittbrett zur Stütze dient. Wie von der Schattirung des Tuches, waren von der Modellirung des Körpers keine Spuren zu entdecken.

Zur Linken steht Johannes, das Gesicht geradeaus, den Blick in die Weite gerichtet, die Rechte mit ausgestreckten Fingern und geöffneter Innenfläche vor die Brust gehoben, indess die Linke das dicke, von gelbem Deckel eingefasste Buch umspannt. In dem vollen, an der linken Wange eingezogenen Oval des Kopfes mit breiter Stirn und breitem Kinn sind die flachen Brauen

mit der geraden Nase verbunden, der Mund durch einen schiefen, zwei Centimeter dicken Strich, die Augen durch rothe halbverwischte Punkte bezeichnet, die gelben Haare ohne Rieselung von rothem Bogen umsäumt. Wie der Künstler auf diesem Grundriss die feinere Ausgestaltung der Organe bewirkte, das ist auf dem fahlen Mörtelgrunde nicht zu unterscheiden. Der offene Mantel über blassgrüner enger Aermeltunica trägt mit den Haaren und dem Nimbus gleichen Farbenton, der Stoff wird von der Linken an den Leib gedrückt, in rundliche Bögen und dreieckige Windungen gefaltet und lässt an dem aufgerollten Ende weder eine abweichende Farbe der Innenseite, noch eine Vertiefung der Brüche durch dunklere Schattirung erkennen.

Gegenüber hat Maria den Kopf zur Seite, wie im Aufblick nach dem Haupt des Sohnes, gewendet, den Scheitel von weissem, rothumsäumtem Tuch, dessen Ende in einfachen Windungen niederhängt, die Glieder mit dunkelbraunem Mantel verhüllt, den beide Arme auseinanderschieben, eine gelbe Schliesse mit rothem Umriss zusammenhält. Ihre Finger umfassen die Spitze eines Schwertes, das die Brust verwundet, mit gerader Stange auf der Schulter lehnt und den Seelenschmerz der Trauernden versinnlichen soll. Kräftig rothe, bis einen Centimeter breite Striche begrenzen die Falten des Mantels, dessen Colorit durch wiederholten Ueberstrich der groben Farbe hier und da eine Vertiefung des Tons, in der gelben Innenseite das Streben nach malerischem Gegensatz enthüllt.

Neben dem Jünger hält ein Bischof die Rechte segnend erhoben, den gelben Stab mit viereckigem Knopf und ringförmiger Krümme in der Linken und trägt eine niedrige Mitra mit braunem Titulus und Stirnreif auf dem Haupt. Niederrieselndes Wasser hat das runde Angesicht verwaschen und die rothe Umrisslinie der Wangen und Haare, der Hände und Finger, denen Nägel, Knöchel und Gelenke fehlen, des Stabes und des blassgrün getuschten, an den Seiten geschlitzten, innen dunkelbraunen Mantels blossgelegt, so dass die Rohheit des Entwurfes deutlich vor das Auge tritt. Wie bei den Innenfiguren, ist der Segen nach griechischem Ritus durch Biegung des Daumen auf den Ringfinger angedeutet und der kleine Finger gekrümmt. Die Stola fällt bis auf den untern Saum des offenen, in geraden Linien niederstreichenden Mantels herab. Stärkere Beschädigungen hat der Kopf des letzten Heiligen erlitten, den Schild und Lanze, das schmale Gesicht mit eingefallener linker Wange als ältlichen Krieger — vielleicht Longinus? — bezeichnen. Das dunkelbraune Oberkleid deckt eine gelbe Aermeltunica, ist an den Achseln für die Arme offen und wird durch einen weissen Gürtel zusammengehalten, dessen schnurartiges Ende gerade niederhängt. Der gelbe dreieckige, oben geradlinige, unten spitzbogige Schild wird mit der gesenkten Rechten auf den Boden gestützt.

Soweit an dem Fragment erkennbar, hat der Maler den fahlen, ziemlich rauhen Mörtelgrund mit gelber Tünche überstrichen, die nackten Körpertheile, Nimben und Gewänder mit hellrothen Umrisslinien begrenzt, ebenso die Faltenbrüche der Stoffe durch gleichfarbige Striche flüchtig eingeschnitten und die abweichenden Localfarben ohne Vertiefung der Schatten gleichmässig

aufgetragen, so dass Gelb, Roth, Grün und Dunkelbraun mit violettem Schiller bei der letzten Figur, die ganze Scala der Palette umfassen. Alle Farben sind dünnflüssig über den Bildgrund gebreitet, nur das dunkle Braun muss kräftiger auf den Mörtel gestrichen sein, da es noch heute schwer und unverblasst die Mauer deckt. Jede Linie des Entwurfes deutet auf die Flüchtigkeit der Pinselführung und bezeugt die Ungleichartigkeit der Formengebung wie des Colorits. Diese Rohheit der Zeichnung verbietet die Vergleichung mit der sorgsam ausgeführten Binnenmalerei.

Man hat an der Südwand des Chors die eingeritzte Jahreszahl 1226 in arabischen Ziffern entdeckt und für das Datum der Bemalung ausgegeben; allein da eine zweite Inschrift auf der östlichen Mauer nach den beiden ersten Strichen noch dem zwölften Jahrhundert angehören würde, so muss die Bedeutung und die Echtheit jener Marke wohl auf sich beruhen bleiben. Wäre auch die Form der Mitra und des Hirtenstabes mit dem erstgenannten Zeitraum zu vereinen, so dürfte doch das — allerdings verschleierte — Gepräge der Figuren und die Mischung der römischen Majuskelschrift mit neugothischen Zügen eher auf das Ende als das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts weisen. In jedem Fall verringert diese Ungewissheit über das Alter der charakteristischen Gemälde, die der Gegenwart den Siegeszug der christlichen Cultur durch den wendischen Gau von neuem zum Bewusstsein bringen, nicht ihre kunsthistorische Bedeutung für das Alpenland.