

Die St. Johanneskirche in Karnol bei Brixen.

Von

Maria Rumer.

Mit 5 Tafeln und 1 Textbild.

Unter den Werken, welche uns die Alt-Brixner Malerschule hinterlassen hat, behaupten die Fresken des Brixner Domkreuzganges und der angrenzenden, alten Johanneskirche den ersten Rang. Wir haben da sozusagen eine ganze Entwicklungsgeschichte der Brixner Malerschule vor uns, von ihren ersten, naiven Anfängen — beiläufig im XIII. Jahrhundert — bis herauf zu Jakob Sunter und zu dem, leider noch unbekanntem Maler, der um das Jahr 1509 das jüngste Bild im Kreuzgang gemalt hat, die Pietà an der Domwand (Votivbild des Kanonikers Schönherr), die bereits den Durchbruch der Renaissance verkündet.

Die Fresken des Domkreuzganges werden denn auch allezeit den Ausgangspunkt für alle Studien bilden müssen, die über anderweitige Werke der Brixner Malerschule angestellt werden, und gewissermaßen den Maßstab bei deren Beurteilung.

Es versteht sich von selbst, daß eine Schule, die durch Jahrhunderte geblüht hat, wenn sie auch nur eine bescheidene Lokalschule war, ihr Wirken nicht auf den Domkreuzgang, nicht auf das Weichbild der kleinen Bischofsstadt, beschränkt hat. Tafelbilder der Brixner Schule finden sich noch heute da und dort zerstreut — so im Wiener Hofmuseum, im Ferdinandeum in Innsbruck, im Kloster zu Wilten u. s. w. Diese Tafelbilder trugen dazu bei, Tirols, oder genauer gesagt, Brixens ältere Kunst auch außerhalb ihrer engeren Heimat bekannt zu machen und das hatte sein Gutes. Viele von ihnen aber gingen im Lauf der Jahrhunderte zugrunde; mit ihnen ist ebensoviel

Material für die Erforschung der heimischen Kunstgeschichte verloren gegangen. Nicht verloren, doch zum Teil noch wenig bekannt sind die Fresken in den alten Landkirchen der näheren und weiteren Umgebung von Brixen, die gleich den Fresken des Domkreuzganges und gleich den Tafelbildern ein beredtes Zeugnis für die Schaffensfreudigkeit der alten Brixner Schule ablegen.

Der Höhenzug des Kranebittberges im Nordosten, die Abhänge der Plose im Osten, der Pfeffersberg im Westen des freundlichen Brixner Talkessels scheinen ziemlich früh und verhältnismäßig stark besiedelt worden zu sein, denn früh schon treten die Namen der Ortschaften und Höfe jener Gegend, sowie der dort ansässigen Adels- und Ministerialengeschlechter ans Licht der Geschichte. Wir brauchen uns nicht auf die Sage zu berufen, die bekanntlich alles mit dem geheimnisvollen Nimbus der Unfürdenklichkeit umgibt oder aus der Heidenzeit stammen läßt; die Urkunden bezeugen uns auf unanzweifelbare Art das ehrwürdige Alter der Ansiedelungen in der Umgebung der Bischofsstadt. Zu jener Zeit aber blühte das Christentum jung und frisch und lebensvoll im Herzen des Volkes; da war der Sinn der Gläubigen gar sehr darauf gerichtet, daß sie in der Nähe ihrer Wohnungen auch ein Gotteshaus hätten, wo — wenn nicht ein Priester ständig an demselben erhalten werden konnte — doch zu Zeiten das hl. Opfer gefeiert, wenn möglich das Sanktissimum aufbewahrt würde. Dieser fromme Eifer, dem eine heute schier unbekannt gewordene Opferwilligkeit zur Seite stand, baute die zahlreichen Kirchen und Kirchlein, die so traulich von den Geländen des Eisaktales herabwinken, und stattete sie mit Gütern, Zehnten und Gülten aus, so daß für ihre Ausschmückung und Erhaltung wohl gesorgt war.

Nach Tinkhauser bestand zu Elvas¹⁾ schon um 1077 eine Kirche; mindestens ebenso alt mag jene zu Sankt Andrä auf dem Berge sein, die ein Jahrhundert später, um 1177,

¹⁾ Tinkhauser, Topogr.-hist.-statist. Beschreibung der Diözese Brixen I. S. 265.

bereits als Pfarre samt ihren Filialen dem hl. Kreuzspital in Brixen einverleibt wurde¹⁾. Eine dieser Filialkirchen, Sankt Leonhard auf dem Berge, wurde 1194 geweiht²⁾, das Kirchlein zum hl. Johannes in Karnol bereits 1113³⁾. Auch auf der andern Talseite, dem sonnigen, rebenbekränzten Pfeffersberg, finden wir schon frühe mehrere Kirchlein, so das alte Wallfahrtskirchlein Sankt Cyrillen, dessen Entstehung nicht mehr nachweisbar ist, das aber schon aus dem XII. Jahrhundert Ablaßbriefe aufzuweisen hat⁴⁾; dann das Sankt Jakobskirchlein in der Mahr, das wir in einer Urkunde des Jahres 1212⁵⁾ erwähnt finden, ein wenig später die Kirchen zu Tils⁶⁾ (Sankt Veit) und Pinzagen⁷⁾ (Sankt Ulrich); ferner die Sankt Jörgenkirche zu Vahrn⁸⁾.

Zahllos sind die Stiftungen und Vermächtnisse geistlicher und weltlicher Personen, die in jener Zeit zu Gunsten der Gotteshäuser und Klöster im Brixner Bistum — nicht zuletzt jener des Eisaktales — erflossen sind. Ja, selbst Bürger und Bauleute trugen gern ihr Scherflein zur Aufrichtung und Ausschmückung der Gotteshäuser, zur „Besserung“ des Gottesdienstes und zur Errichtung sog. milder Orte (Spitäler, Siechenhäuser u. s. w.) bei. Noch heute sind im Kapitel-Archiv zu Brixen zwei Urkunden erhalten, wodurch Thomas, „Heinrichs des Vollen Knecht“ zu Brixen aus dem Gut, das er „mit seiner chrimmen arbeit und swais gewonnen hat“ ein jährliches Almosen stiftet, so bei der St. Cyrillenkirche zu verteilen ist (anno 1334)⁹⁾; ferner, 4 Jahre später, drei Ölgilten, wovon eine der schon genannten Cyrillenkirche, eine der Nikolauskirche zu

1) I. c. I. S. 253.

2) I. c. I. S. 257.

3) I. c. I. 257.

4) I. c. I. 242.

5) Sinnacher, Beiträge zur Geschichte der bischöflichen Kirche Säben und Brixen in Tirol IV. S. 63.

6) I. c. V. S. 483.

7) I. c. V. S. 482.

8) Tinkhauser I. c. I. 243.

9) Sinnacher I. c. V. S. 187.

Tetschling, eine der Gruftkapelle im Dom zukommen soll¹⁾. Bei so erstaunlicher Freigebigkeit der Gläubigen und der dadurch erzielten Wohlhabenheit der Kirchen finden wir es selbstverständlich, daß die Kunst, sobald sie in der Bischofsstadt bodenständig geworden war, auch zur Ausschmückung der Landkirchen in der Umgebung von Brixen herangezogen wurde. Tatsächlich finden sich in mehreren dieser Kirchlein Freskenreste, ja ganze Zyklen aus der Blütezeit der Brixner Schule; und wäre nicht die Reformwut des XVIII. Jahrhunderts so pietätlos mit dem Erbe der Väter umgegangen, wir besäßen heute ohne Zweifel in jenen Kirchen des Eisaktales einen noch viel bedeutenderen kunsthistorischen Schatz. So aber sind die Fresken der größeren, besser gestellten Kirchen, die vermöglich genug waren, sich in der Renaissance- resp. Zopfzeit einer Renovierung zu unterziehen, größtenteils zu Grunde gegangen oder harren noch unter der Tünche einer ungewissen Auferstehung entgegen, während die ärmeren Filialkirchen ihren altertümlichen Schmuck zum guten Teil gerettet haben²⁾. Hieher gehören vor allem die der Pfarre St. Andrä auf dem Berg einverleibten Filialen zu Melaun und Klerant. Sie enthalten mehrere, der christlichen Symbolik, sowie der Legende entnommene Darstellungen, wovon speziell die durch deutsche Inschriften erläuterte Parallele zwischen Eva und Maria in der Kirche zu Klerant interessiert; ferner sehr charakteristische Passionszyklen, die auf eine, selbst dem Auge des Laien auffällige Weise, ihre Zugehörigkeit zu bestimmten, im Brixner Domkreuzgang ver-

¹⁾ Sinnacher l. c. V. S. 329 ff.

²⁾ Einer freundlichen mündlichen Mitteilung des hochw. Chorherrn Leopold Wallnöfer in Neustift entnehme ich, daß auch bei der kürzlich durchgeführten Restaurierung der baufällig gewordenen Kirche zu Elvas Freskenreste zutage gefördert worden seien (St. Christoph an d. Außenwand sowie Einiges im Innern der Kirche); — die Erhaltung der betreffenden Freskenreste sei aber teils aus baulichen Rücksichten, teils wegen der schon zu sehr fortgeschrittenen Zerstörung der Bilder selbst, unmöglich gewesen. Welcher Zeit und Stilrichtung die Fresken angehörten, konnte ich leider nicht ermitteln. Immerhin ist ihr Dasein ein Beweis mehr für die Ausbreitung der Wandmalerei im Brixner Gebiet.

tretenen Typen der Brixner Malerschule bekennen: der Zyklus von Melaun zeigt augenfällig den Typus des Meisters Jakob Sunter, genauer gesagt seiner Werkstatt; der Zyklus von Kle-
rant jenen des Malers der Kreuzigungsgruppe, den Prof. Semper „den Meister mit dem Skorpion“ nennt. Die beiden genannten Kirchen, sowie die St. Cyrillkirche bei Tils (Außenfresken), die Jakobskirche in der Mahr (Jakobslegende) und jene zu Vahrn (Krönung Mariä) sind bereits Gegenstand eingehender fachmännischer Besprechung geworden¹⁾. Unnötig wäre es also hier darauf zurückzukommen. — Nicht ebensolcher Aufmerksamkeit scheinen sich bisher die zwar minder bedeutenden, doch nicht uninteressanten Wand- und Gewölbemalereien des Kirchleins St. Johann in Karnol bei Brixen erfreut zu haben. Kunstfreunde auf dieselben aufmerksam zu machen, soll der Zweck der nachfolgenden Beschreibung sein.

¹⁾ Vergleiche: Semper, Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzgangs, Innsbruck 1887. — Ders., Wanderungen und Kunststudien in Tirol (Bote für Tirol und Vorarlberg, Jahrg. 1892 S. 2484 ff.). — Ders., Der Meister mit dem Skorpion, Ferd.-Zeitschr. 1894 S. 441. — Ders., Die Brixner Malerschulen des XV. Jahrhunderts (Erwiderung auf den Aufsatz von Charlotte Baur), Bote für Tirol u. Vorarlberg 1895 S. 2022 f. — Ders., Eine Bildtafel der Brixner Malerschule des XV. Jahrhunderts (in Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols) Innsbruck, 1902. — Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1898. — Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895. — Ders., Der Brixner Meister mit dem Skorpion und seine Einführung in die Kunstgeschichte, Kunstfreund Jahrg. 1893 S. 73 u. 81 f. — Ders., Über den Brixner Maler Jakob Sunter und seine Schule, Kunstfreund, Jahrg. 1895 S. 1 u. 9 f. — Baur Charlotte, Die Brixner Malerschule des XV. Jahrhunderts, Kunstfreund Jahrg. 1895 S. 49 u. 61 f.



Auf einem kegelförmigen Vorsprung jener Bergkette, welche das Brixner Talbecken im Osten begrenzt, ungefähr eine Wegstunde von Brixen entfernt, erhebt sich das zum Weiler Karnol gehörige St. Johanneskirchlein. Es behauptet einen der schönsten und charakteristischsten Punkte des Eisaktales.

Wie den Besucher der St. Vigiliuskirche am Kalvarienberg bei Bozen ein Blick auf das an italienischen Reminszenzen so reiche, dank den hereinragenden Bergriesen doch echt tirolisch anmutende Etschtal so recht in die Stimmung versetzt, jene unter ausgesprochen italienischem Einfluß stehenden, dabei aber kräftig lokal gefärbten Fresken der Vigiliuskirche zu verstehen und zu würdigen, so tut auch der Besucher von St. Johann in Karnol gut daran, ehe er das Kirchlein betritt, der umgebenden Landschaft einen Blick zu schenken. Es ist ein echtes, rechtes Stück Deutsch-Südtirol, das er da überschaut. Vom Norden herab grüßen die Pfitscher- und Tuxergletscher; weit unten im Süden verdämmert in sonnigem Blau die Felsenkuppe der Mendel; das Tal entlang aber schlängelt sich die alte Brennerstraße, die Deutschland und Italien verbindet, und in des Bildes Mitte thront selbstbewußt die kleine, alte Bischofsstadt Brixen, das kulturelle Zentrum des ganzen Gebietes. Wir werden im Folgenden Gelegenheit haben zu beobachten, wie die Fresken von St. Johann in Karnol den Lebensbedingungen, welche diese Gegend der Kunst bot, entsprechen.

Das Jahr der Erbauung der St. Johanneskirche ist uns nicht überliefert. Im Priesterseminar zu Brixen befindet sich

jedoch ein altes, aus der genannten Kirche stammendes Missale, welches Aufzeichnungen über zwei Einweihungen derselben enthält. Die erste dieser beiden Einweihungen vollzog im J. 1113 Bischof Gebhard von Trient, der — wie es scheint — anstatt des noch nicht konsekrierten Brixner Bischofs Hugo, bischöfliche Funktionen im Brixner Sprengel vornahm¹⁾; die zweite Einweihung fand anno 1141 durch den sel. Bischof Hartmann von Brixen statt²⁾. Was zwischen 1113 und 1141 mit der Kirche vorgegangen sein mag, daß nach so kurzer Zeit eine abermalige Einweihung notwendig wurde, ist uns nicht überliefert. Wenn es ein Umbau war, dann dürfte die Vermutung berechtigt sein, daß die erste bauliche Anlage noch aus dem XI. Jahrhundert stammte. Sicher nachweisen läßt sich jedoch nur jener Umbau, der um das Jahr 1415 stattfand³⁾. In der Gestalt, die sie damals erhielt, steht die Kirche heute vor uns. Ihre Außenseite ist schmucklos und macht infolge der weißen Tünche auch nicht den Eindruck ehrwürdigen Alters, den wir ihrer Geschichte gemäß erwarten würden. An der südöstlichen Ecke des Langhauses, da wo das Dach der niedrigen, halbrunden Apsis sich an die Giebelwand des Langhauses anschließt, ist ein viereckiges Türmchen mit spitzem Helm angebracht und zwar überecks, so daß seine Linien die des Langhauses schneiden in der Art, wie es öfters bei gotischen Erkern vorkommt. Die Schallöffnungen des Turmes sind spitzbogig, gleich den zwei Fenstern der Südwand des Langhauses. Trotz aller Einfachheit, sagen wir Rohheit der Formen,

¹⁾ Sinnacher l. c. III. S. 24 ff.; Monum. German. Script. Tom. XV P. II. S. 1110.

²⁾ Die Datierung der letzteren lautet wörtlich: „Anno dominicae incarnationis 1140 indictione IV, 13 kalendas Aprilis“; aber sowohl Sinnacher l. c. III. S. 254 ff. als auch die Monum. Germ. Script. XV. P. II. S. 1110 stellen diese Datierung dahin richtig, daß der 20. März 1141 darunter zu verstehen sei, was sich daraus erklärt, daß der gleichzeitige Aufzeichner das Jahr, wie es damals vielfach geschah, nicht mit dem 1. Jänner, sondern mit dem 25. März begann, den 20. März also noch zum Vorjahre rechnete.

³⁾ Tinkhauser l. c. I. S. 257.

gewährt das Kirchlein, von dieser Seite gesehen, einen malerischen Anblick; freilich dürfen wir nicht vergessen, daß ihm ein herrliches Gebirgspanorama als Folie dient.

An der Südwand des Langhauses, unterhalb des einen Fensters, sind noch Spuren einer vermauerten rundbogigen Türe zu sehen. Wenn dieselbe, wie fast sicher anzunehmen, von dem romanischen Bau her stammt, dann dürfte sich der oben erwähnte Umbau der Kirche (anno 1415) auf Überhöhung und Einwölbung des Langhauses, Aufsetzung des Turmes, sowie auf den Durchbruch zweier gotischer Fenster an der Südwand und eines neuen Portals sowie eines Rundfensters an der Westfront beschränkt haben. Alles Übrige, speziell die rundbogige Apsis, dürfte noch von der ersten Anlage der Kirche her stammen.

Durch das einfache spitzbogige Portal treten wir in das Innere der Kirche. Das Langhaus ist von einem etwas roh gearbeiteten spätgotischen Netzgewölbe überspannt, dessen Schlußsteine, mit Wappen geziert, dem Heraldiker manches Interesse bieten. Die Gewölbegurten ruhen nicht auf Diensten, sondern auf ganz schmucklosen Konsolen. In den 4 Ecken des Langhauses sind diese zu menschlichen Antlitzern ausgebildet, aber unter der Tünche, womit der Pinsel des Restaurators sie bedeckt hat, kaum zu erkennen. Offenbar schienen diese gewölbetragenden Atlanten dem Restaurator unheimlich; da ließ der gute Mann sie lieber unter der Tünche verschwinden; eine bequeme Methode sich des Unbeliebten oder Unverstandenen zu entledigen.

An das in drei Felder gegliederte Langhaus schließt sich östlich die halbrunde, viel niedrigere Apsis. Diese Apsis (Tafel I) sowie die architektonisch davon nicht abgegliederte Laibung des Triumphbogens enthält die zu besprechenden Fresken, deren stilistische Beurteilung leider durch eine ziemlich skrupellose Restaurierung sehr erschwert worden ist. Die besagte Restaurierung dürfte um die Mitte des XIX. Jahrhunderts oder wenig später vollzogen worden sein und stellt sich als eine richtige „Verböserung“ dar.

Der Übersichtlichkeit halber teilen wir die vorhandenen Fresken in drei Gruppen:

- a) die Fresken in der Laibung des Triumphbogens;
- b) das Gewölbebild der Apsis;
- c) die Wandbilder zu beiden Seiten des Altares.

Die erstgenannten Fresken bringen ein oft — auch im Brixner Domkreuzgang (Nordseite) — dargestelltes Thema: die 7 Werke der Barmherzigkeit zur Anschauung. Wir zählen hier nur 6 Bilder, da sich auf einem Bild das fünfte Werk „Erlösung der Gefangenen“ mit dem sechsten „Besuch der Kranken“ vereinigt findet, was wohl durch den karg bemessenen Raum veranlaßt wurde.

Wir erkennen sofort, daß diese Fresken nicht von dem Maler der sieben Werke der Barmherzigkeit im Domkreuzgang stammen. Abgesehen davon, daß die letzteren sicher noch im XIV. Jahrhundert, die Bilder in Karnol aber jedenfalls erst nach 1413, wo das Kirchlein umgebaut wurde, entstanden sein können, unterscheiden sich auch die beiden Zyklen in Auffassung und Vortrag wesentlich von einander. Jener im Domkreuzgang steht, wie Professor Semper nachgewiesen hat, noch stark unter dem Einfluß der italienischen Trecentisten. Nicht als ob man in dem Meister desselben etwa einen Giotto-Schüler sehen dürfte. Er war zweifellos ein Deutscher, sagen wir ein Tiroler; die gutmütige Einfalt, die aus seinen Gesichtern spricht, ist den Italienern nicht eigen. Daß er aber von den letzteren wenigstens indirekt beeinflusst wurde, ist augenscheinlich und zwar nicht bloß stilistisch — wie dies die allerdings schwachen Versuche, architektonische Hintergründe zu schaffen, die große, ruhige Drapierung der meist geradlinig abgeschlossenen Gewänder ziemlich auffällig dartun — sondern auch seinem ganzen Wesen nach. Mit der freundlichen Einfalt und der Innigkeit des Deutschen, des Tirolers, verbindet sich hier der große, feierliche Ernst altitalienischer Freskokunst. Ob die wunderschöne Idee, bei der Darstellung der Werke der Barmherzigkeit den Erlöser als unsichtbaren Zeugen und einstigen getreuen Belohner den Barmherzigen beizugesellen, ihren Ursprung italienischer Genialität

oder deutscher Gefühlstiefe verdankt; ob sie hier zum erstenmal zum Ausdruck gekommen ist, das sind Fragen, die ich nicht entscheiden kann. Der Maler der Karnoler Fresken hat diese Idee offenbar aus den Kreuzgangfresken, die er natürlich kennen mußte, hinübergenommen; aber wie dürftig, wie schablonenmäßig ist seine Ausführung gegenüber der tief empfundenen im Domkreuzgang! Die Beschränktheit des Raumes entschuldigt die Einförmigkeit der Komposition nicht. Auch der Domkreuzgangmaler mußte seine Kompositionen den Gewölbezwickeln anpassen und doch ist er unendlich freier. Die 4 ersten Bilder des Karnoler Zyklus sind von ermüdender Gleichförmigkeit: auf jedem schier dasselbe turmartige Gebäude, an dessen Tor der Hausvater oder ein seine Stelle vertretender Jüngling steht, um den Fremdling zu empfangen, dem Bettler Speise, Trank oder Kleid zu reichen; daneben Christus, eine schablonenmäßig ausgeführte Figur mit glotzenden Augen und sichelartig gekrümmten Fingern, welche auf jedem Bilde dieselbe unendlich unfreie und unbeholfene Gebärde des Segnens machen. Anatomisch mögen die Gestalten im Domkreuzgang nicht viel besser sein, obwohl z. B. dort der entblößte Oberkörper des Kranken schon ein gewisses Naturstudium verrät; allein in ihnen lebt Geist und Gefühl; der Christus dort ist der segnende Erlöser, der hier macht uns den Eindruck einer Gliederpuppe. Ob die gewisse Lässigkeit und Rohheit der Ausführung nicht zum Teil dem Restaurator, resp. Übermaler, zur Last fällt, ist allerdings eine andere Frage. Die Art, wie er einzelne Köpfe, z. B. den Kopf des Krüppels im zweiten Bild an der Epistelseite modernisiert hat, bezeugt, daß er den Charakter der alten Fresken nicht verstand oder nicht wiederzugeben vermochte. — Etwas freier in der Komposition als die 4 genannten sind die beiden letzten Bilder des Zyklus gedeutet. Das vorletzte vereinigt, wie schon oben bemerkt, zwei Darstellungen in knappem Rahmen: im Vordergrund sehen wir eine Krankenstube. Im Bett — das übrigens in unmöglicher Verkürzung gegeben ist — ein Kranker; an seiner Seite eine Pflegerin und, wie auf den übrigen Bildern, der segnende Christus;

im Hintergrund entdecken wir zwei männliche Gestalten, deren eine sich hinter einer geöffneten Türe befindet und in freudiger Erregung die Mitteilungen des draußen stehenden, eine Schrift haltenden Mannes entgegenzunehmen scheint — offenbar eine, gerade durch ihre Knappheit interessierende Darstellung der Gefangenen-Befreiung. Schade, daß auch hier die Restaurierung ziemlich schlimm gehaust hat, wie z. B. der Kopf des Kranken beweist.

Etwas ursprünglicher erhalten dürfte das letzte Bild sein, die Totenbestattung. Es ist überhaupt das beste Bild des Zyklus. Der die Leiche einsegnende Priester trägt ein in großen, freien Falten niederwallendes Chorgewand und hat etwas Feierliches. Im Hintergrund des Freithofes werden — ganz naturalistisch gehalten — Tor und Fenster einer Kirche sichtbar. Man vergleiche dies mit einer in derselben Darstellung im Domkreuzgang angebrachten Kirche und man wird begreifen, daß zwischen diesen beiden Freskenzyklen ein Zeitraum liegt, in welchem der Sinn für die Natur und ihre Darstellung sich unendlich ausgebildet hat; der Maler der Karnoler Fresken, der doch an Erfindungsgabe und an Empfindung dem Kreuzgangmaler weit nachsteht, gibt uns schon Anfänge realer Landschaft. Auf dem Bild: „die Nackten bekleiden“ sehen wir z. B. im Hintergrund eine Burg, deren Perspektive schon von der Erfassung des Raumes im modernen Sinne zeugt, während der Maler der Werke der Barmherzigkeit im Domkreuzgang nur Gebäude etc. andeutet, ohne das Größenverhältnis, die Perspektive u. s. w. zu berücksichtigen.

Etwas besser als den eben beschriebenen, scheint es den übrigen Fresken der Apsis — das Langhaus besitzt keine — bei der Übermalung ergangen zu sein, weshalb sich aus ihnen eher ein Urteil über den Maler schöpfen läßt.

Betrachten wir zunächst das Deckenbild (Tafel II). Die ganze Apsis-Wölbung stellt sich als ein einziges Bild dar, auf dem jedoch drei verschiedene Themata — nicht etwa, wie das auf mittelalterlichen Bildern häufig ist, eine Person in verschiedenen Phasen ihrer Wirksamkeit, sondern tatsächlich drei ver-

schiedene Stoffe — zur Darstellung gebracht sind. Hier fällt vor allem auf, mit welchem vorzüglichem Geschick die drei verschiedenen Darstellungen in den gegebenen Raum hineinkomponiert und gewissermaßen zu einem Ganzen verschmolzen sind. Dieser Umstand legt den Gedanken nahe, daß die vorbeschriebenen Werke der Barmherzigkeit nicht vom selben Meister stammen; aber abgesehen davon, daß die ganze Anordnung der Bilder eine einheitliche ist und daß bei einer so kleinen Kirche schwerlich zwei Meister tätig waren, ist doch auch wieder viel stilistische Ähnlichkeit zwischen den Werken der Barmherzigkeit und den übrigen Fresken vorhanden. Wahrscheinlich stammen die ersteren von einem Gehilfen, die übrigen von dem Meister selbst, mit dem wir uns nun näher befassen wollen; daraus erklärte sich die Minderwertigkeit der ersteren, vielleicht auch — infolge minder guter Freskotechnik — ihre stärkere Zerstörung und die stärkere Übermalung durch den Restaurator.

Das genannte Deckenbild der Apsis enthält folgende Darstellungen: in der Mitte, über dem Altar, das Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährten; darüber, in den Lüften, die Madonna mit dem Kind, als das apokalyptische Weib aufgefaßt; endlich in den Ecken, rechts St. Johann Ev. auf Patmos, links St. Johann Bapt. mit dem Lamm. Als Bindeglied ist — und zwar in wirklich genialer Weise — die Landschaft benützt.

Wir sehen uns unter den Malern des Domkreuzganges vergeblich nach einem um, der in Bezug auf die Landschaft einen ähnlichen Gedanken gehabt hätte, obwohl z. B. die Themata der Osterbilder in der V. Arkade geradezu einladen zu einem solchen Versuch. Aber für ihren Meister war die Stunde noch nicht gekommen.

An unserem Bild ist die Landschaft entschieden beachtenswert: wir sehen einen breiten Strom, der sich in gelungener perspektivischer Verkürzung zwischen den Hügeln des Hintergrundes verliert; am Ufer — im Mittelgrund — links: eine altdeutsche Stadt, rechts: eine Felsenpartie. Es sind dies Motive, denen wir bei den Brüdern Van Eyck, bei Memling und anderen Niederländern häufig begegnen, die aber darum

noch keine direkte Beeinflussung unseres Malers durch die Niederländer beweisen. In fast allen deutschen Schulen machten sich nämlich damals niederländische Einflüsse geltend und in das entlegene Tirol drangen sie ohne Zweifel durch Vermittlung deutscher Meister, am wahrscheinlichsten durch die Schwaben.

Gegen den Vordergrund zu sehen wir links steile Böschungen, welche den erwähnten Stadtprospekt teilweise unseren Blicken entziehen, rechts, wie bemerkt, Felsen an das Ufer vorgeschoben, die als Rahmen für die beiden in die Ecken des Bildes hineinkomponierten Heiligen, Johannes Evangelista und Johannes Baptista, dienen, während Stadt und Strom der Schauplatz einer dramatisch bewegten Szene sind, nämlich des Martyriums der hl. Ursula. Die Auffassung der Marterszene ist dieselbe wie bei Memling (Ursulaschrein), findet sich aber auch in einem der Brixner Schule zugeschriebenen Tafelbilde aus dem XV. Jahrhundert (Eigentum des Klosters Wilten) wieder. Sie scheint im Mittelalter und noch um die Wende des XV. Jahrhunderts traditionell gewesen zu sein. St. Ursula mit ihren Gefährten (unter denen wir auf unserem Bilde den Papst und zwei Bischöfe erkennen) befindet sich noch auf dem Schiffe. Kriegsknechte bemühen sich, das Schiff mit Haken ans Land zu ziehen; einige aus ihnen dringen mit Streitäxten und Schwertern auf die Heiligen ein, andere schießen auf dieselben vom Ufer, wie auch von den zinnenbewehrten Stadtmauern und zwar nicht bloß, wie dies auf anderen denselben Gegenstand behandelnden Bildern vorkommt, mit Armbrüsten, sondern auch mit Büchsen.

Die Gruppe auf dem Schiff entbehrt jeder Individualisierung, sowie jedes Affekts. Die Heiligen — allen voran Sankt Ursula, Papst und Bischof — sind hübsch in Reih und Glied aufgestellt und erwarten mit gefalteten Händen gemächlich ihr Geschick, wobei weder Betrübnis noch Begeisterung in ihren Mienen zum Ausdruck kommt. Ja, man könnte über die tödliche Wirkung der sie durchbohrenden Spieße und Geschosse berechtigten Zweifel hegen, wenn nicht eine durch dieselben

offenbar niedergestreckte Gestalt, deren Kopf über den Schiffsrand hinaushängt, diese Wirkung augenscheinlich machte.

Weit charakteristischer ist die Gruppe der Angreifer. Echt dramatisches Leben herrscht in derselben; einzelne Figuren sind von köstlichem Realismus im Typus wie in ihren Gebärden, so z. B. der vorderste Krieger mit der turbanartigen Kopfbinde, der sich mit aller Leibeskraft nach rückwärts stemmt, um das Schiff mittels seines Hakens ans Ufer zu ziehen. Man könnte denselben förmlich als eine Aktstudie bezeichnen; der derbcharakteristische Kopf mit der breiten Nase bestätigt ebenfalls die Vermutung, daß der Maler hier direkt nach der Naturanschauung gearbeitet, daß er also, wenn auch kein konsequenter, so doch schon ein bewußter und selbst ein fähiger Realist war. Auch der links etwas abseits stehende Armbrustschütze ist durchaus lebendig und selbständig aufgefaßt und besonders interessant durch die Verkürzung seiner Armbrust in der Frontstellung. Allerdings zielt er ins Leere. Schablonenhaft sind die anderen auf Mauerzinnen postierten Schützen, obwohl auch bei ihnen die Haltung der Gewehre und Armbrusten durchaus der Wirklichkeit entspricht. Nicht ohne zeitgeschichtliches Interesse sind die Kostüme der Kriegersleute, die — abgesehen von den turbanartigen Kopfbedeckungen, welche einige aus ihnen tragen — ganz realistisch die Ausrüstung eines Bürgers oder eines „Gartknechtes“ jener Zeit darstellen. Enganliegende Beinkleider, spitze Schuhe oder Stiefel, ein meist vorn weit geschlitztes Wams mit Schößen, unter welchem bei einigen ein Kettenhemd zum Vorschein kommt, eine den Kopf bis an die Nasenwurzel bedeckende ovale Eisenhaube, bisweilen noch mit einem Kinnstück versehen, das ist das Waffenkleid dieser „Hunnen.“ Der vorderste Büchenschütze hat eine schwarze Tasche umgehängt, die wir wohl als Kugeltasche bezeichnen dürfen. Dieses Detail sagt uns, bis zu welchem Grad unser Maler die Wirklichkeit nachahmte, so daß man wohl behaupten darf, das Karnoler Bild sei kostümgeschichtlich nicht minder, ja vielleicht in höherem Grad interessant, als manche der Passionsbilder im Kreuzgang. Was ihm aber ein ganz be-

sonderes Interesse verleiht, ist der Umstand, daß es sonder Zweifel eines der frühesten überhaupt existierenden Wandbilder ist, auf welchem neben den alten Armbrusten auch schon die neuen Schußwaffen, die Büchsen, auftauchen, und zwar so genau abgebildet, daß sich aus dieser Abbildung wenigstens annähernd schließen läßt, welche Gattung Handbüchsen damals dem Maler bekannt war — also wohl überhaupt im Fürstentum Brixen schon im Gebrauch stand. Wie ich aus einem Aufsatz von Sixl in der „Zeitschrift für historische Waffenkunde“¹⁾ entnehme, geschieht in der Chronik von Cividale — also nicht allzufern von den Grenzen des damaligen Fürstentums Brixen — die erste Erwähnung von einer Anwendung von Feuerwaffen im Kriege und zwar bereits zum Jahre 1331²⁾. Der Erfolg scheint damals noch nicht groß gewesen zu sein, da besagte Chronik ihn schildert mit den Worten: „Nihil nocuit“³⁾. Aber die Gewehre wurden sehr bald verbessert; im Bildkodex der Bibliothek Hauslab — jetzt Liechtenstein⁴⁾ — (der aus der Zeit zwischen 1430—1450 stammen soll) finden sich bereits neben den Armbrustschützen auch Büchsenschützen abgebildet — ähnlich wie auf unserem Bild — und das „Machinarum liber“ des Kriegsbau-Ingenieurs Francesco di Giorgio Martini, das nach 1465 geschrieben ist⁵⁾, bringt Abbildungen und Beschreibungen mehrerer Büchsegattungen (schioppi), deren eine vielleicht mit der auf dem Karnoler Bild reproduzierten identisch ist; es heißt dort u. a., daß der Lauf in der besagten Büchse in den vorderen Teil des hölzernen Schaftes eingelegt und der Schaft mit einer Abzugsvorrichtung an der rechten Seite versehen sei. Das dürfte so ziemlich mit der Karnoler Darstellung stimmen, und wenn man bedenkt, welch lebhaften Verkehr der Süden Tirols mit Welschland hatte,

1) Sixl, Entwicklung und Gebrauch der Handfeuerwaffen, Zeitschr. f. histor. Waffenkunde, Dresden, I. Bd. S. 112 f.

2) l. c. S. 115.

3) l. c. S. 116.

4) l. c. S. 249 Fig. 22.

5) l. c. S. 277 Fig. 39.

— wofür allein schon die Brixner Kunst einen Beleg bietet — so dürfte es ganz glaubhaft erscheinen, daß die von dem Italiener um 1465 erwähnte Gewehrgattung im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts, in welche Zeit die Entstehung unserer Bilder wahrscheinlich fällt, bereits in Tirol, beziehungsweise im Fürstentum Brixen, bekannt war. Die Hand- und Armstellung der Schützen auf dem Karnoler Bild entspricht jener des von Sixl Fig. 33 abgebildeten Schützen aus dem Feuerwerksbuch des H. Formschneider, Cod. 734 der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München (1460—1470)¹⁾. Die dort abgebildete Büchse ist dem oben angeführten schioppo sehr ähnlich. Ganz sicher läßt sich also nicht feststellen, welche von beiden Büchsegattungen dem Karnoler Maler vorschwebte. Für die Datierung der Malerei bleibt es sich indeß gleich, da die Abbildungen der einen wie der andern Gattung aus den Jahren 1460—1470 stammen.

Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zu unserem Bilde zurück.

Nicht ungeschickt, wenn auch noch etwas naiv, ist das Architektonische behandelt. Die Türme, Mauern und überragenden Häusergiebel der Stadt sind zwar im ganzen noch ziemlich schematisch; allein der hölzerne Umgang zwischen dem Tor und der links vorgeschobenen Böschung trägt deutlich den Stempel der Realität; und wenn einer von den wohlversamten Brixner Bürgern, die auf dem alten Freithof neben der Pfarrkirche einer fröhlichen Urständ harren, uns bei Beschauung des Bildes Gesellschaft leistete, so möchte er uns vielleicht noch die Stelle im alten Brixen bezeichnen, wo besagten Baues Urbild vor Zeiten gestanden hat.

Wir sehen, unser Maler hat schon manchen neuzeitlich-originellen, realistischen Zug. Dies tritt natürlich in der eben beschriebenen dramatischen Szene des Mittelgrundes mit ihrem reichen landschaftlichen und architektonischen Rahmen viel deutlicher zutage, als in den beiden, mehr standbildartig auf-

¹⁾ Sixl, l. c. S. 253.

gefaßten, halb lebensgroßen Heiligen im Vordergrund (d. h. in den Ecken) des Bildes, oder in der oben schwebenden Madonna.

Von den beiden Heiligen ist bereits bemerkt, daß sie sehr gut in den ihnen zugedachten, ziemlich gedrückten Raum hineinkomponiert sind. Damit ist das Lob, das man ihnen spenden kann, so ziemlich erschöpft. St. Johannes Bapt. ist am Flußufer kniend dargestellt, in der Linken ein Buch, vor sich das recht gut gezeichnete Lamm, von dem sich allerdings nicht sagen läßt, ob es nicht durch die Restaurierung etwas hoffähiger geworden ist. Der Täufer trägt nicht das übliche Fell, sondern ein braungelbes Untergewand und einen zinnoberroten Mantel. Nach der photographischen Reproduktion des Bildes zu urteilen — bekanntlich ist die Photographie eines der Mittel zur Entdeckung restauratorischer Untaten — ist auch dies Untergewand ein Werk der flüchtigen Übermalung und hat das ursprüngliche typische Fell, dessen Ausbesserung eben mehr Mühe gekostet hätte, ersetzen müssen; die Photographie läßt deutlich die am Bild selbst mit freiem Auge nicht wahrnehmbare, strichelige Untermalung erkennen.

Der Kopf des Täufers, auffallend groß und ziemlich hoch, ist von schematischen Ringellocken umrahmt, welche die Stirne teilweise verdecken und daher niedrig erscheinen lassen. Die Augen sind groß, etwas glotzend, die Brauen stark gewölbt, die Backen leicht vortretend, die Wangen schlaff; die Unterlippe ist breit und fleischig.

Der ganze Typus — wir müssen mit einer merklichen Vergrößerung durch den Restaurator rechnen — ist gutmütig, nicht eben gemein, aber geistlos und uninteressant. Da wir ihm im Folgenden in verschiedenen Variationen begegnen werden und da er uns ferner bei der Forschung nach anderen Werken desselben Meisters vorschweben wird, so war eine genauere Betrachtung desselben geboten, als der Leser vielleicht für nötig halten mag.

Mit der Rechten weist der Täufer auf das neben ihm liegende Lamm; der ausgestreckte, riesige, sichelförmige Zeigfinger hat eine fatale Ähnlichkeit mit dem des Christus auf den vor-

erwähnten Werken der Barmherzigkeit und läßt, wenn nicht auf denselben Maler, so doch etwa auf dieselbe Werkstatt schließen, obwohl nicht vergessen werden darf, daß er bei Tiroler Malern dieser Epoche sich überhaupt häufig findet.

Dem Täufer gegenüber, in der andern Ecke des Bildes, sitzt, von schroffen Felsen umgeben, den kräftigen Adler an der Seite, St. Johannes Ev., durch Buch und Feder hier als Aufzeichner der Geheimen Offenbarung charakterisiert.

Sein bartloser Typus weicht etwas von dem des Täufers ab. Der Kopf ist eckiger, energischer, aber ziemlich derb, mit breiter Nase, breitem, großem Mund, großen, stechenden Augen, sehr wahrscheinlich auch noch durch Restaurierung verdorben. Das letztere gilt ganz gewiß von dem beispiellos ungeschickten und unverstandenen Faltenwurf des roten Mantels, der sich in dieser Weise auf den andern Bildern dieser Kirche zum Glück nicht wiederholt, wenn auch eingestanden werden muß, daß die Gewanddrapierung unserem Maler überhaupt gelegentlich kleine Verlegenheiten bereitet. — Der Evangelist wendet sich im Dreiviertelprofil dem Beschauer zu. Hätte ihn der Maler, wie wir das auf andern Darstellungen desselben Gegenstandes z. B. in der ersten Arkade des Domkreuzganges zu Brixen sehen, mit nach oben gerichtetem Blick dargestellt, so wäre dadurch die Verbindung zwischen ihm und der Madonna, die, als das apokalyptische Weib aufgefaßt, in der Mitte des Bildes, hoch oben in den Lüften erscheint, für den Beschauer um so deutlicher geworden. Die Madonna, von goldenem Strahlenkranz umgeben, die Mondsichel unter ihren Füßen, umfängt mit dem linken Arm das sie umhalsende, unbekleidete Kind, das sein Köpfchen anmutig nach dem Evangelisten umwendet. Letzteres Motiv sucht die ideelle Verbindung zwischen den beiden Gruppen wenigstens anzudeuten.

Diese Madonna ist wieder geradezu typisch für unsern Maler, nämlich für seine weiblichen Antlitze. Ihnen fehlt der ideale Liebreiz und die jugendliche Anmut, welche die älteren Werke der Brixner Maler — z. B. jene an der Nordseite des Kreuzganges und jene in der IV. Arkade — auszeichnet. Sie unter-

scheiden sich aber auch merklich von den Sunterischen Typen, denen ein realistisch-frischerer Zug eigen ist. Der Frauentypus unseres Malers hat länglich-ovale Kopfform, große, öfters glotzende Augen, hochgeschwungene Brauen, lange, gerade Nase, zusammengekniffene Lippen, stark vortretende Backenknochen, schlafe Wangen und macht im ganzen den Eindruck der Langweiligkeit, bisweilen selbst einer gewissen Verdrossenheit. Dies gilt auch von der eben beschriebenen Madonna; doch muß hinzugefügt werden, daß ihre Stellung frei und anmutig ist; namentlich die Art, wie das Kind sie umhalst und dabei das Köpfchen zurückwendet, ist überaus natürlich.

Überschauen wir das ganze Bild und fassen wir das Urteil zusammen, so müssen wir gestehen: der Meister bekundet vor allem ein nicht unbedeutendes Kompositionstalent; er ist ferner ein freudiger und fleißiger Beobachter der Natur, der sich in der Landschaft — wahrscheinlich von den Niederländern, wenn auch indirekt, vielleicht durch Vermittlung der Pacher-Werkstatt, beeinflußt — bereits zu ziemlich freier Wiedergabe der Natur aufgeschwungen hat und auch im Figuralen frisch und anschaulich sein kann, wo er es wagt, das reale Leben zu schildern. Wo aber — wie in der Darstellung der Heiligen bei der Szene aus der St. Ursula-Legende — die Tradition ihn beherrscht, da ist er befangen und langweilig; er hat nicht mehr den Idealismus und die Innigkeit der mittelalterlichen Maler und weiß doch seinen Heiligen auch noch nicht die Frische des Rinascimento einzuhauchen; er ist eben ein Übergangsmaler.

Nach Besprechung des stofflich wie formell interessanten Deckenbildes erübrigt noch eine kleine Betrachtung der Heiligenstandbilder an den Wänden der Apsis zu beiden Seiten des Altares.

Es sind deren 4 an jeder Seite; an der Evangelienseite: Sankt Vitus und Sankt Margaret; Sankt Erhard und Sankt Helena; gegenüber an der Epistelseite: Sankt Andreas und Sankt Katharina; Sankt Nikolaus und Sankt Agnes. Die Wandfläche an der Epistelseite ist durch ein flachbogiges Fenster unterbrochen, in dessen Laibung 2 weitere Heiligenstandbilder Platz

gefunden haben: Sankt Barbara und ein männlicher Heiliger, der so elend restauriert ist, daß er nicht mehr kenntlich ist. An der Evangelienseite bemerken wir (Tafel III) — die Gruppen der Heiligenstandbilder unterbrechend — in der Mauer eine viereckige, flachvergitterte Öffnung, die ich anfänglich für ein in die Sakristei mündendes Fensterchen ansah. Es handelt sich hier jedoch zweifellos um ein in der Kirchenmauer angebrachtes Sakramentshäuschen. Wie bekannt, wurde das Sanktissimum im späteren Mittelalter nicht auf dem Hochaltar, sondern in seitwärts aufgestellten Sakramentshäuschen, mitunter auch in Mauernischen aufbewahrt. Ein Beispiel der ersteren Art ist das geschnitzte, spätgotische Sakramentshäuschen in der Kirche zu Sarns, eine Stunde unterhalb Brixen; ein Beispiel der andern Art findet sich in der Wallfahrtskirche zu Obermauern im Pustertal. Dort ist die zur Aufbewahrung des Sanktissimums dienende Mauernische von einem prachtvollen, gemalten, spätgotischen Tabernakel umrahmt, der sich in mehreren Etagen aufbaut und in dessen gemalter Mittelnische Christus als Schmerzensmann steht, ein; wie es scheint, bei den deutschen Sakramentshäuschen typisch auftretendes Motiv, das wir in plastischer Ausführung auch beim Sakramentshäuschen zu Sarns finden.

Unser Karnoler Sakramentshäuschen (Taf. III) ist in Anlage und Ausführung dem zu Obermauern verwandt, doch viel einfacher. Es besteht nur — wie erwähnt — aus einer flach vergitterten Nische in einfachster Umrahmung; zwei, von kleinen gotischen Baldachinen überragte Säulchen flankieren diese Nische und tragen je eine gänzlich verrestaurierte, gleich der ganzen Umrahmung grau in grau gemalte Apostelstatue. Über der Nische sehen wir in einem gemalten spätgotischen Schrein einfachster Art — zwei von schlanken Fialen überragte Strebe-
pfeiler sind durch einen von der Kreuzblume bekrönten, geschweiften Spitzbogen verbunden — das Brustbild des Erlösers als Schmerzensmann mit der Dornenkrone. Das Antlitz Christi ist dem Beschauer zugewendet; mit der etwas maniert gepreitzten Rechten weist er auf die blutende Seitenwunde. Der

nackte Oberkörper ist nicht schlecht gemalt und zeigt gute Naturbeobachtung.

Gehen wir nun zu den Heiligenstandbildern selbst über. Diese sind von ungleichem malerischen Wert. Unter allen ragt der, wie es scheint, vom Restaurator glücklicherweise fast ganz verschonte Bischof Sankt Erhard (links neben dem Altar Taf. III) durch edle Auffassung und feine Durchführung hervor. Der feine, rundliche Kopf mit der freien Stirn, dem sinnenden Blick, dem sanften, wohlgebildeten Mund, um den einige charakteristische Falten bildnisartig angedeutet sind, unterscheidet sich merklich von den oben besprochenen Typen unseres Meisters und ist diesem wohl durch ein gutes Bild der älteren, idealistischen Richtung inspiriert worden.

Ein größerer, auch vom Restaurator sichtlich stark überarbeiteter Kopf ist der des hl. Nikolaus (Taf. IV Fig. 1) an der andern Seite des Altars. Das bartlose Gesicht mit Doppelkinn (wie fast bei allen Figuren) ist eckig, energisch, etwas griebgrämig, mit derben Runzeln.

Am meisten Verwandtschaft mit den Typen des Deckenbildes, speziell mit St. Johann dem Täufer, zeigt der hl. Vitus zu äußerst links an der Epistelseite (Tafel III). Der im Dreiviertelprofil flott gemalte Kopf ist von reichen Ringellocken umwallt; dieselben großen, glotzenden Augen, von hochgeschwungenen Brauen überwölbt; die durch das stark aufgetragene Rot noch schärfer hervortretenden Backen, die fleischigen, etwas zusammengekniffenen Lippen, die wir oben betrachtet haben, finden sich hier wieder, und vor allem der Abgang jugendlichen Reizes. Auch Sunter ist spießbürgerlich, ja sogar — wo er nicht /porträtiert — durchschnittlich einförmiger in seinen Typen, als unser Meister; aber seine jugendlichen Köpfe, vorab die der Frauen, haben eine naive Anmut, etwas Frisches, das wir hier vermissen¹⁾.

¹⁾ Bemerkenswert ist noch das kleine, lampenartige Ölgefäß, das St. Vitus als Symbol seines Martyriums in Händen trägt. Wer dächte dabei nicht an die Riesenkessel, welche die Rokokomaler dem in Wolken thronenden Heiligen an die Seite zu geben pflegen und bei deren

Als den besten aus allen männlichen Köpfen — Sankt Erhard ausgenommen, der jedoch schon stark verblaßt ist — möchten wir den Kopf des Apostels Andreas, zuäüßerst rechts, dem hl. Vitus gegenüber (Taf. IV Fig. 3), bezeichnen. Es ist der idealisierte Täufer des Deckenbildes: dieselben Augen, doch beseelter; derselbe Mund, doch natürlicher, sanfter; dasselbe Oval des Gesichtes, doch, dank dem gut gemalten, etwas strähnigen Bart, die vorspringenden Backen minder stark betonend. Haltung und Faltenwurf sind einfach und natürlich, ebenso einfach ist die Farbentimmung: blaues Gewand und roter Mantel. Die nackten Füße sind gut gemalt, aber auffallend stark aus der Übersicht genommen, was uns späterhin einen Anhaltspunkt mehr bei den anzustellenden Vergleichen bieten wird. Auch dürfen wir nicht vergessen zu bemerken, daß dieser Andreas als Erkennungszeichen das schräge Kreuz (*crux decussata*) hat, während Andreas in der XII. Arkade (Nordseite) des Brixner Kreuzganges das gerade Kreuz (*crux immissa*) hat.

Fassen wir nun die Frauengestalten ins Auge. Nächst dem eben besprochenen hl. Andreas, mit ihm eine Gruppe bildend — wie wir hier durchweg je eine männliche und eine weibliche Heiligengestalt zu einer Gruppe zusammengestellt finden — gewahren wir die hl. Martyrin Katharina (Taf. IV Fig. 3). Wir können sie füglich als den idealisierten Frauentypus unseres Meisters bezeichnen. Ihr Gesicht — ein nach unten etwas zugespitztes Oval — ist mit einer Viertelwendung dem Apostel Andreas zugekehrt; schön kann man es nicht eben nennen, doch haben die Züge eine gewisse Anmut. Der Blick ist ruhig, die Brauen sind nicht allzu hochgezogen, die Lippen weder schwulstig noch zugekniffen, sondern ruhig geschlossen, der Mund hat nicht den oben erwähnten mürrischen Zug. Reiches,

Anblick einem gruselig wird, als möchten die Wolken doch eine gar zu unverlässige Basis sein für solch massives Geräte. Der Vergleich bringt mancherlei Gedanken an die Oberfläche über die Vorherrschaft der Idee und die Vorherrschaft der Materie und welche wohl von beiden der Kunst zu größerem Frommen sein möchte. Doch wir wollen sotane philosophierende Erwägungen nicht weiter spinnen.

blondes Haar, von einem kronenartig gezackten Reif zusammengehalten, wallt über ihre Schultern; dasselbe ist etwas schematisch gemalt, nicht mit jener Sorgfalt, durch die sich öfters gerade Bilder dieser Zeit auszeichnen; vielleicht fällt die Schuld daran auf den Restaurator. Die Heilige trägt ein weißes Gewand und einen oben durch eine Spange verbundenen, mattgrünen Mantel, den sie mit der Rechten anmutig aufrafft, während ihre Linke das Schwert umfaßt. Zu ihren Füßen sehen wir das zerbrochene Rad. So einfach die Zusammenstimmung der Farben, so ruhig und einfach ist der Fluß der Linien, die Drapierung der Gewänder, ja die ganze Konzeption. Sie bildet ein würdiges Gegenstück zu der schönen Apostelfigur des Andreas. Es ist dies die schönste, die am meisten harmonische Gruppe der ganzen Apsis, diejenige, in der unser Meister sein Bestes getan, in der er die anderweitig öfter zutage tretende Unfreiheit und Manieriertheit am vollständigsten besiegt hat.

Eine eigenartige, dem Gedächtnis sich merkwürdig einprägende Figur ist ferner die in die Fensterlaibung hineinkomponierte hl. Barbara (Taf. IV Fig. 2). Sie erscheint im Dreiviertelprofil dem Altar zugewendet; ihr feiner Kopf mit dem flandrisch-verschleierten, aristokratischen Ausdruck mutet uns in der bedeutend grobkörnigeren Umgebung seltsam an. Mit den beiden schlankfingerigen Händen umfaßt sie den Turm, in den gar sinnig — wie in einen Tabernakel — der Kelch mit der Hostie hineingemalt ist. Ihr blaues, gemustertes Gewand hat einen nach vorn spitz zulaufenden Halsausschnitt; der rote Mantel schlingt sich in prächtiger Drapierung um ihren Leib. Keine andere Gestalt hat so ausgeprägt deutschen Charakter, wie diese. Ja sie dünkt uns beim Betrachten so eigentümlich bekannt, als ob wir ihr schon begegnet wären. Vielleicht sind es Anklänge an irgend einen größeren Meister, Holbein d. Ä. etwa, die uns so gefangen nehmen.

Es erübrigen uns noch drei Frauengestalten: Sankt Agnes an der Epistelseite (neben dem hl. Bischof Nikolaus), Sankt Helena und Sankt Margaret an der Evangelienseite. Die erste (Taf. IV Fig. 1) scheint das Los des hl. Nikolaus geteilt zu haben

und einer ziemlich starken Übermalung verfallen zu sein. Die Züge des breiten Gesichtes sind dadurch sichtlich alteriert worden, nicht zu ihrem Vorteil. Der Heiligen zu Füßen sehen wir das symbolische Lamm; in der rechten Hand hält die Heilige ein Buch, mit der Linken rafft sie ihr blaugrünes, dalmatikartiges Obergewand auf. Diese Stellung mit jener der hl. Katharina verglichen, erscheint gezwungen; noch viel gequälter aber ist jene der hl. Margaret (Taf. III), der es offenbar nicht gelingen will, nebst den Stricken des höllischen Drachen ihren unmöglich drapierten, weißen Mantel festzuhalten. Wir müssen der armen Heiligen das saure Gesicht, das sie uns zuwendet, verzeihen, wenn wir bedenken, in welche Verlegenheit sie der Maler mit all' den verwickelten Gewandstücken, die ihr sichtlich jeden Schritt beengen, und mit dem Drachen obendrein gebracht hat. Auch ihr Nachbar, St. Veit, der ein pelzverbrämtes höfisches Obergewand und Beinlinge trägt, hat seinen Mantel in sehr komplizierte Falten gelegt, die sogar ein wenig an die haarsträubende Drapierung des Mantels St. Johannis des Evangelisten im Deckengemälde gemahnen. Werfen wir auf die Gruppe Sankt Veit und Sankt Margaret einen zusammenfassenden Blick, so müssen wir sagen, daß ihr Farben- und Linienharmonie gänzlich fehlt; die Figuren sind nebeneinandergestellt, nicht zusammenkomponiert. Sankt Veit ist — wenn man von mangelnder Grazie absehen will — als Einzelfigur nicht schlecht; Sankt Margaret ist auch als solche absolut mißglückt, sowohl in Haltung und Gebärde, wie in der Drapierung des Gewandes und im Ausdruck des Gesichtes, der die blödeste Verlegenheit ausspricht. Wir haben hier die Arbeit eines Gesellen oder doch die erste Gruppe, die der vielleicht erst angehende Meister selbständig ausgeführt hat, vor uns. Wenn das letztere zutrifft und die Arbeit des Meisters von links nach rechts fortschreitend zu betrachten ist, so daß die Gruppe Sankt Andreas und Katharina die letzte wäre, dann hat unser Meister bei Ausführung dieser Standbilder und durch dieselben sich erfreulich entwickelt.

Etwas an den schematischen Zügen dieser hl. Margaret, die ganz dem schon oben beschriebenen Frauentypus mit dem langen, ovalen, grobknochigen Gesicht entspricht, interessiert uns aber doch: es ist eine gewisse Verwandtschaft mit dem Typus der hl. Katharina auf dem von Prof. Semper dem Friedrich Pacher oder seiner Werkstatt zugesprochenen Flügelaltar in Neustift. Und wenn wir den Blick zur Wölbung der Apsis zurückwenden und den landschaftlichen Hintergrund dort betrachten, so müssen wir sagen, daß auch der den Brüdern Pacher nahe steht. Sollte das vielleicht ein Fingerzeig zur Entdeckung des Malers sein?

Es geht wohl nicht an, den Namen Friedrich Pachers selbst für die Bilder in Karnol in Anspruch zu nehmen; augenscheinlich aber hat sich der Maler derselben unter ähnlichen Einflüssen gebildet, wie die Brüder Pacher, stand diesen also ohne Zweifel zeitlich und örtlich nahe, vielleicht in direkter Beziehung zu ihnen.

Ein ähnlicher Typus wie Sankt Margaret ist auch Sankt Helena (Taf. III), die neben dem Bischof Sankt Erhard an der Evangelienseite des Altars steht. Sie ist minder befangen, wenn auch der Konzeption noch die Klarheit fehlt, die wir bei Sankt Barbara und Katharina anerkennen müssen. Z. B. ist nicht recht einzusehen, weshalb der Maler sie mit der Rechten das an ihrer linken Seite lehrende Kreuz umfassen läßt, während die Linke, die es naturgemäß umschlingen müßte, beschäftigungslos herabhängt. Des Malers Sinn für Bewegungsmotive ist eben noch nicht völlig entwickelt. — Nicht uninteressant ist die Gewandung der Heiligen, welche Anklänge an das Zeitkostüm enthält, so z. B. die engen, vorn geschlitzten Ärmel des Unterkleides und mehr noch das echt altdeutsche, bauschig den Kopf umhüllende Tuch, das sich ähnlich auf Bildern Dürers, aber auch auf Bildern gleichzeitiger Tiroler Maler findet. Es ist von einer kranzartigen Krone (Schapel) überragt, während Margaret und Barbara hohe Zackenkronen tragen, Katharina ein gezacktes Diadem, Agnes einen grünen Kranz.

Was die Züge betrifft, so fallen die lange, gerade Nase, die gewölbten Brauen und vortretenden Backen hier besonders stark

auf. Der Mund hat einen freundlicheren Zug als z. B. bei Sankt Margaret. Die Gruppierung der beiden Gestalten Sankt Helena und Sankt Erhard ist schon gelungener, obwohl es auch hier noch mehr Nebeneinanderstellung ist und die eigentlich lebendige Gruppenbildung erst bei Sankt Andreas und Katharina auftritt.

Eine einzige Darstellung hätten wir noch zu besichtigen, nämlich das Schweißbuch der Veronika mit dem Haupt Christi in der Laibung des Fensters an der Epistelseite des Chores; die Darstellung ist aber so verwischt, daß man sich begnügen muß, ihr Vorhandensein zu konstatieren.

Für jene Leser, welche sich für Heraldik interessieren, wollen wir noch die Wappen aufzählen, die an den Schlußsteinen des Gewölbenetzes im Langhaus angebracht sind. Es sind deren 15, in 3 Reihen zu je 5 Wappen geteilt:

Mittelreihe: 1. Österreich. 2. Tirol. 3. Fürstbischof von Brixen. 4. Brixner Domkapitel. 5. Familie Putsch.

Evangelienenseite (links): 1. Edle v. Gufidaun. 2. Villanders v. Pardell. 3. Säben. 4. Gerhart von Kestlan. 5. Familie v. Halbsleben.

Epistelseite (rechts). 1. Wolkenstein. 2. Villanders. 3. Velseck. 4. Ecker von Kestlan. 5. Vintler von Platsch.

Resch im Supplementum zu seinen Monumenta¹⁾ bringt eine Beschreibung dieser Wappen, die er also einleitet: „Am Gewölbe der Kirche des hl. Johann Bapt. zu Karnol (befinden sich) 15 Wappenschilder von Wohltätern derselben Kirche, welche ungefähr ums Jahr (circa annum⁴) 1430 gemalt wurden.“

Da sich unter diesen Wappen — und zwar an hervorragender Stelle — in der Mittelreihe, neben den Wappen von Österreich, Tirol, Brixen auch das Hauswappen der Familie Putsch befindet, so läßt sich in der Tat annehmen, daß die Wappen während der Regierungszeit des Bischofs Ulrich Putsch (1427—1437) dort angebracht worden sind. Es wäre naheliegend, daraus einen Schluß auch auf die Entstehungszeit der Malereien in der Apsis zu ziehen. Allein

¹⁾ Resch, Monumenta veteris ecclesiae Brixinens., Supplement. S. 8-

namhafte innere Gründe sprechen entschieden für eine spätere Datierung der letzteren.

Bei Besichtigung und Aufnahme der Wappen ergab es sich, daß die Farbe der Felder in einzelnen Fällen mit der Beschreibung von Resch nicht stimmte. Wenn auch bei Resch die eine und andere Verwechslung vorliegen mag — der „schwarze Adler“ z. B. „pro comitatu Tyrolensi“ ist offenbar auf eine solche zurückzuführen — so fällt doch auf, daß alles, was Resch als „argenteus,“ oder „aureus“ anführt, heute durchweg weiß ist.

Offenbar sind auch die Wappen der Restaurierung verfallen und der praktische Restaurator mag gedacht haben, daß man das Gold und Silber für die Wappenschilder längst verblühter Geschlechter wohl sparen könne. Sic transit gloria mundi!

Stellen wir nun die Hauptfrage: Zu welcher Zeit wurden die Fresken in Karnol gemalt und von wem? Hat ihr Meister uns auch andere Werke hinterlassen?

Bei dem Mangel an einschlägigem urkundlichem Material, wodurch bisher überhaupt alle Forschungsarbeiten über die Kunsttätigkeit dieser Gegenden sehr erschwert wurden — und so lange erschwert sein werden, bis es etwa einmal einem der emsig forschenden Historiker gelingen wird, in den noch nicht ganz durchforschten Archiven einen glücklichen Fund zu tun — sind wir vorläufig fast ganz auf Kombinationen und stil-kritische Erkenntnisse angewiesen, um diese Fragen auch nur annähernd zu beantworten.

Die einzige zuverlässige urkundliche Nachricht, die wir über diesen Gegenstand besitzen, betrifft den Umbau der Kirche um 1415 und beweist nur, daß die Fresken nicht vor 1415 entstanden sein können.

Das ist aber sehr wenig, ist sozusagen überflüssig; denn der Stil der Bilder, die Art, wie die Landschaft behandelt ist, die Ausrüstung der Kriegerleute auf dem Sankt Ursulabild der Decke, vorab das Vorkommen von Büchsen neben den Armbrüsten auf demselben Bild gibt uns schon einen näheren

terminus, verweist uns deutlich auf die zweite Hälfte — sagen wir etwa auf das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts. Mehr wird sich ohne urkundliche Daten nicht unbedingt feststellen lassen. Nächste der Zeitfrage drängt sich uns bei Erforschung des Ursprungs unserer Bilder die Personalfrage auf, die Frage nach dem Maler. Ein Blick auf den damaligen Stand des Brixner lokalen Kunstlebens wird uns behilflich sein, auch dieser Frage wenigstens nahe zu treten, wenn auch die völlige Lösung nicht gelingt.

Im XV. Jahrhundert herrschte in Brixen im Dom und Kreuzgang die lebhafteste Maltätigkeit; da arbeitete Meister Jakob Sunter mit seinen ohne Zweifel zahlreichen Gehilfen und Schülern — der Kreuzgang allein weist schon so verschiedene Arten und Abstufungen der Sunterischen Manier auf, daß man gewiß nicht fehl geht, wenn man sich Sunter als das Haupt oder doch einen der hervorragendsten Vertreter einer Schule denkt, die sich durch mehrere, verschieden befähigte, im ganzen nicht sonderlich geniale und deshalb insgesamt stark an der Manier des Meisters hängende Mitglieder teils im Kreuzgang, teils in den Kirchen der Umgebung verewigte. Vor Sunter, vielleicht noch neben ihm, malte ein älterer, derberer Meister — Prof. Semper tauft ihn den Meister mit dem Skorpion — und vielleicht noch ein anderer, in dem wir möglicherweise den Lehrer Sunters erkennen dürfen, denn er hat den auch von Semper kurzweg als „Sunterisch“ bezeichneten Typus, ist aber idealer, auch etwas archaischer, als Sunter selbst — ich meine den Maler der schönen Pietà in der VI. Arkade.

Mit diesen Meistern hat unser Karnoler Meister nichts gemein als die allgemeinsten, in Zeit und Ort begründeten Eigenschaften. Näher stehen ihm schon einige der späteren Kreuzgangmaler, deren Namen leider zumeist unbekannt sind, so der Maler der I. Arkade¹⁾, der auch denselben Gegen-

¹⁾ Dieser Einzige wurde von Walchegger (siehe: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen S. 77) als der Maler Rupprecht Potsch von Brixen agnosziert.

stand: Johannes auf Patmos und das apokalyptische Weib — freilich mit bedeutender Überlegenheit — behandelt hat und dessen Paulus-Legende den regen Sinn für die Landschaft, die realistisch-frische Anschauungs- und Vortragsweise bekundet, die wir auch in der Ursula-Legende unseres Karnoler Malers wahrgenommen haben. — Ferner dürften wir als stilverwandt — und zwar wohl am meisten von allen — den Maler der VI. Arkade (Vorgeschichte Mariens samt biblischen Vorbildern) bezeichnen, der zugleich zur Neustifter und Pustertaler Schule überleitet.

Es wäre aber schier auffallend, wenn wir nicht auch unsern Maler selbst im Kreuzgang verewigt fänden. Gehörte er zur Brixner Schule, dann ist er sicher zur Ausschmückung dieses bedeutenden Monumentes gleich anderen herangezogen worden.

Von der VI. Arkade (Vorgeschichte Mariens) setzen wir unsere Wanderung gegen Norden fort, gelangen durch die VII., in der wir die oben erwähnte Pietà und eine leider bis auf die herrliche Landschaft fast ganz zerstörte Geburt Christi finden, in die VIII. Arkade und betrachten die dortigen Gewölbezwickel, deren etwas schwer zu ergründender Ideengehalt beiläufig in den Worten „Sünde und Rechtfertigung“ liegt. Die nördlichen Felder bringen den Baum der Erkenntnis zur Darstellung, von dem die ersten Menschen — trefflich gemalte, nackte Figuren — und nach ihnen zahllose andere essen und dessen Früchte zum Tod führen und in die Umarmung Satans im Höllenpfehl. Als Gegenstück sehen wir in den östlichen Gewölbefeldern den Baum des Lebens, von dem Maria, die neue Eva, die Frucht des Lebens empfängt und in dessen Zweigen alle Tugenden wohnen (Tafel V). Dieses Gewölbefeld war bis auf die unterste der Tugenden und das darunter befindliche Motivbild des Erhard Zanger fast ganz zerstört und wurde bei der Restaurierung nur andeutungsweise hergestellt. Die westlichen Felder stellen die Propheten David und Jesaias dar, welche die Erneuerung der Menschheit durch den Erlöser ankündigen; in den südlichen Gewölbezwickeln endlich wird uns der „miles

christianus“ vorgeführt, der gegen die Frau Welt — eine nur in Umrissen beiläufig erkennbare Gestalt — streitet und uns in einer langen lateinischen Inschrift über den ritterlichen Kampf belehrt, den der Christ führen müsse, um das Reich der Sünde niederzuwerfen und das Gottesreich zu erstreiten.

So mißlich die Zerstörung ganzer Gewölbeteile dieser Arkade für die Beurteilung der Bilder ist, so bleibt uns doch noch Stoff genug, um Vergleiche mit den Karnoler Fresken anzustellen. Schalten wir das nördliche Feld mit den übrigen trefflich gemalten ersten Menschen und den zahlreichen Teufelsfratzen, die in Karnol kein Analogon haben, aus und betrachten wir zunächst die beiden Propheten, so wird uns Jesaias in Stellung und Ausdruck sofort an den Apostel Andreas in Karnol erinnern. Namentlich fällt uns auf, daß hier wie dort die Füße außerordentlich stark aus der Obersicht genommen sind. Aber auch David mit seiner zweifarbigen, turbanartigen Kopfbedeckung, die nun einmal offenbar zu des Malers Liebhabereien gehört, seinem fleißig gemalten Brokatgewand und seinem etwas gutmütig-einfältigen Ausdruck weist sich als Verwandter der Karnoler Heiligen aus¹⁾.

Weniger Charakteristisches bringt uns das südliche Feld mit seinem Ritter; nur den Helm erinnern wir uns in Karnol genau so gesehen zu haben, sowie die Darstellung des Schweißtuches mit dem hl. Antlitze, die der Ritter hier im Banner führt. Aber das wäre nicht maßgebend. Wichtiger als alles Bisherige sind für uns die östlichen Gewölbefelder (Tafel V). Schon die einzige der erhaltenen allegorischen Gestalten — die Inschrift kennzeichnet sie als „Prudentia“ — bietet Vergleichungspunkte in Typus und Gewandung. Von ausschlaggebender Bedeutung ist aber nach meiner Ansicht das Motivbild des Erhard Zanger (oberhalb der großen Mittelsäule). Wir sehen eine von Felsen umrahmte Landschaft, in deren Mittelgrund ein

¹⁾ Aus technischen Gründen war es leider nicht möglich sämtliche im Text erwähnte Bilder hier in Abbildung beizugeben. Doch dürfte das Vorliegende genügen, um dem Leser wenigstens in der Hauptsache durch eigene Anschauung auch selbständiges Urteilen zu ermöglichen.

turmartiges Gebäude steht, genau wie auf den „Werken der Barmherzigkeit“ in Karnol. Im Vordergrund kniet der Stifter — ein Halbbruder des Evangelisten auf dem Karnoler Deckenbild — mit gerader Nase, groben, knöchigen Zügen, glotzenden Augen und schlaffen Wangen. Auffallender noch als dieser Kanoniker den männlichen Typus des Karnoler Malers, reproduziert die hinter ihm stehende Heilige — nach Prof. Semper vielleicht die hl. Barbara, wofern der Turm im Hintergrund ihr Attribut darstellt — den schon sattsam vorbeschriebenen Frauentypus in seiner Geistlosigkeit und Reizlosigkeit. Es ist gar kein Zweifel, daß sie demselben Pinsel ihr Entstehen verdankt, der die grobkörnige Margareta und die langweilige Madonna in Karnol geschaffen. Wer noch ein Übriges tun will, vergleiche die starken Halsfalten dieser Heiligen mit jenen der hl. Helena in Karnol, ihre Handhaltung mit der der hl. Katharina dortselbst und beachte endlich die Farbengebung, bei der besonders ein trübes Rotviolett, ein mattes Grün und ein dunkles Braunrot hier wie dort hervorstechen. So viele auffallende Ähnlichkeiten in Komposition (Art der landschaftlichen Umrahmung), Typus und Detail können nicht Zufall sein. Wir werden kaum auf Widerspruch stoßen, wenn wir den Maler der Kirche in Karnol identisch erklären mit dem Maler der VIII. Arkade des Domkreuzganges. Nun ist des Letzteren Name allerdings heute noch unbekannt, aber es finden sich in der genannten Arkade Inschriften, welche uns die Entstehungszeit der Malereien dortselbst ziemlich genau angeben, auch den Stifter nennen und so eine Nachforschung in den Archiven nach dem Namen des Malers erleichtern dürften. Unter dem Motivbild des Erhard Zanger im nordöstlichen Gewölbefeld lesen wir: „Anno domini MCCCCLXXIV die XIV^{mo} mensis Septembris obiit venerabilis vir magister Erhardus Zanger in decretis licentiatus rector parrochialis ecclesiae in Ennebergs. Nec non capellae sancti Laurentii sitae in ecclesia Brixinensi capellanus hic inferius tumultatus. Cujus anima cum Christo requiescat in sancta pace. Amen.“

Wir erfahren aus dieser Inschrift, daß das Jahr 1474 das Todesjahr des Stifters, eines hier begrabenen Kaplans an der St. Laurentiuskapelle im Dom, zugleich Pfarrers von Enneberg, war; es läßt sich vermuten, daß nicht vor diesem Jahre mit der Ausmalung der Arkade begonnen wurde; ihre Vollendung dürfte ins Jahr 1477 gefallen sein, da das Spruchband des Propheten Jesaias diese letztere Jahreszahl trägt.

Wenn wir die gut gemalten nackten Gestalten der nördlichen Gewölbefelder und den zwar etwas steifen, doch sehr fleißig ausgeführten Ritter im gegenüberliegenden Zwickel betrachten, kommen wir zu dem Schluß, daß dies des Malers Erstlingsarbeiten nicht waren. Wir werden also die Arbeiten in Karnol entweder früher, vor 1474, anzusetzen haben, oder aber in die Zwischenzeit zwischen den Beginn der Malereien in dieser Arkade (Votivbild des Erhard Zanger) 1474 und deren Vollendung 1477. Die letztgedachte Lösung erscheint zwar etwas seltsam, doch immerhin möglich, umso mehr, wenn die Feuersbrunst, die damals, wie Walchegger nachweist¹⁾, in der Runggad (nahe dem Kreuzgang) Schaden angerichtet, vielleicht auch den Kreuzgang selbst betroffen, die Arbeiten dort zu zeitweiligem Stillstand gebracht und so den Maler veranlaßt hat, in der Zwischenzeit andere Arbeiten in der Umgebung zu unternehmen.

Damit stehen wir am Ende unserer Untersuchung. Sie hat, gern sei es eingestanden, an sich nur ein karges Resultat ergeben. Wenn es ihr aber gelänge, den einen oder andern Leser zu ähnlichen Nachforschungen auf dem Gebiete der heimischen Kunst anzuregen und das Interesse dafür wieder etwas zu verbreiten, dann wäre ihr Zweck vollauf erreicht. Es gibt auf diesem Gebiete noch viel Neuland zu erobern. Die Arbeiten von Semper, Schmölzer, Atz, Innerhofer, Hammer, Riehl und Braune beweisen, daß Tirol ein kunstgeschichtlich hochbedeutendes Land ist. Mögen vor allem die Landeskinder selbst sich dessen bewußt werden und die

¹⁾ Walchegger, Der Kreuzgang am Dome zu Brixen S. 50.

Schätze ihrer Heimat, dieses eigenartigen Landes, wo germanische und romanische Kultur sich begegnen, fleißig heben, dem Lande zur Ehr, der Kunst zu Nutz und Frommen, den Nachkommen zur Aneiferung!

Zum Schlusse erlaubt sich die Verfasserin, den Herren Universitätsprofessoren Dr. Hans Semper und Dr. Wilhelm Erben für gültig erteilte Winke und Aufschlüsse resp. für Zumittelung einschlägigen historischen [und kunsthistorischen Materials den besten Dank auszusprechen.

Nachtrag.

Nach Beendigung dieser Arbeit kamen mir zufällig mit einer Kollektion verschiedener Photographien tirolischer Fresken auch einige gelungene Reproduktionen der Wandbilder in der Kirche zu Obermauern (Pustertal) zu Gesicht. Ihr Charakter mutete mich bekannt an und ich witterte in ihnen sofort Verwandte der Bilder in St. Johann in Karnol, beziehungsweise jener in der VIII. Arkade des Brixner Domkreuzganges. Weitere Nachforschungen führten mich zu der eingehenden Abhandlung Prof. Dr. Sempers über die Fresken des Simon von Taisten in der Kirche zu Obermauern und in der Schloßkapelle zu Bruck (bei Lienz) im Pustertal¹⁾, wodurch meine Vermutungen noch bekräftigt wurden und zwar erstens aus stilkritischen Gründen — Vergleiche zwischen den Reproduktionen der Bilder von Obermauern und Bruck und jener von Karnol und Brixen (VIII. Arkade des Kreuzganges) ergaben Ähnlichkeiten, die unmöglich zufällig sein können — zweitens aus historischen Gründen. Aus der im Obigen dargelegten Untersuchung erhellt, daß die Bilder der VIII. Kreuzgangs-Arkade circa von 1474 bis 1477, jene zu Karnol vielleicht wenig vorher oder zwischen 1474 und 1477 entstanden sein dürften. Für Obermauern hat Prof. Semper die Daten 1484 (Fresken im Langhaus)²⁾ und 1488 (Tod Mariä im Chor der Kirche)³⁾ beigebracht; was die Schloßkapelle in Bruck betrifft, die Simon von Taisten für den Grafen Leonhard von Görz auszumalen hatte, so dürften die Bilder dortselbst im letzten Dezennium des XV. Jahrhunderts begonnen und im ersten Dezennium des XVI.

¹⁾ Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst und histor. Denkmale 1904, Bd. II. 2. Teil, Sp. 89 f.

²⁾ Semper l. c. Sp. 142 f. — ³⁾ l. c. Sp. 122.

vollendet worden sein, da 1509 urkundlich noch eine Zahlung an den Maler erfloß¹⁾. Wenn wir nun erwägen, daß wir in Karnol, wie dargetan, wahrscheinlich Erstlingsarbeiten eines jungen Meisters vor uns haben und beobachten, daß sich Obermauern und Bruck in aufsteigender Linie bewegen, so müssen wir sagen, die historischen Daten stehen der ausgesprochenen Vermutung einer Identität ihres Schöpfers oder ihrer Schöpfer zum mindesten nicht entgegen. Dazu kommt noch, daß Prof. Semper für den Maler Simon von Taisten, resp. für seine Kunst, brixnerische Herkunft (aus der Sunterschule) und — für die frühere Zeit wenigstens — Pacherische Einflüsse (insbesondere des Friedrich Pacher) annimmt²⁾. Der Leser wird sich erinnern, daß ich für den Karnoler Maler aus stilkritischen Gründen beiläufig dasselbe vermutet habe. Die Frage, ob die Fresken in Obermauern und Bruck sämtlich von Simon von Taisten stammen, oder ob in der erstgenannten Kirche vielleicht noch ein anderer, etwas älterer Brixner Meister (im Langhaus) beschäftigt war und ob die auffallenden Unregelmäßigkeiten und Schwankungen in der Ausführung nicht zum Teil auf Gesellenhilfe zurückzuführen sind, läßt Professor Semper offen³⁾. Sie scheint in der Tat schwer zu entscheiden. Doch selbst dieser Umstand spricht für die Annahme, daß die Bilder von Karnol derselben Urheberschaft ihr Dasein danken, wie Obermauern-Bruck. Ein ähnliches Verhältnis, wie es Professor Semper zwischen dem Passionszyklus und den Chorfresken in Obermauern konstatiert, scheint nämlich beiläufig auch in Karnol zwischen dem Zyklus der Werke der Barmherzigkeit und den Bildern der Apsis zu herrschen: erstere schwächer, schematischer; letztere individueller, wenn auch nicht in allem harmonisch — ein ganz klarer, ausgereifter Meister scheint der von Karnol-Brixen und der von Obermauern-Bruck überhaupt nicht zu sein. — Vielleicht gehen wir nicht fehl, wenn wir sowohl in Karnol als in Obermauern-Bruck denselben Meister mit denselben Gesellen tätig annehmen, also den Meister Simon von Taisten, der vielleicht in Karnol noch als Geselle einer Brixner Werkstatt mit einem schwächeren Genossen arbeitete, später dann, zum Meister geworden, denselben Genossen, der die gleiche Schule wie er — Brixner Schule mit Pacherischen Einflüssen — durchgemacht hatte, mit sich nahm zu seinen Arbeiten im Pustertal. Die VIII. Arkade im Brixner Domkreuzgang dürfte wohl dem Meister allein, der Zyklus der Werke der Barmherzigkeit in Karnol, wie jener der Passion in Obermauern, vielleicht

1) Semper l. c. Sp. 129. — 2) l. c. Sp. 141 f. — 3) l. c. Sp. 141.

dem Gesellen zuzuschreiben sein. Mehr als ein »vielleicht« oder höchstens ein »wahrscheinlich« läßt sich solange nicht aufstellen, als nicht eine Urkunde den Maler von Karnol oder jenen des Motivbildes des Erhard Zanger uns mit Namen nennt.

Inzwischen sei dem geneigten Leser die Lektüre des oben zitierten Aufsatzes von Prof. Semper über Simon von Taisten und die kritische Vergleichung der zahlreichen, jenen Aufsatz illustrierenden Bilder mit den hier beigegebenen Bildern von Karnol empfohlen. Besonders interessant scheinen mir folgende Vergleiche (für welche die hier sowie in der Abhandlung Prof. Sempers beigebrachten Illustrationen nicht durchweg doch größtenteils ausreichen:

1. Der Bettler auf dem Bild: »Nackte bekleiden« in der Triumphbogenlaibung in Karnol und »Christus vor Kaiphas« im Passionszyklus Obermauern¹⁾ (die gezwungene Stellung des rechten Beines).

2. Die Magd auf der Verläugnung Petri²⁾ (Obermauern) und Christus bei den Werken der Barmherzigkeit (Karnol): Zeigefinger, Stellung; überhaupt das Unfreie und Manierierte der Stellungen in beiden Zyklen.

3. Das Sakramentshäuschen in Karnol und jenes in Obermauern³⁾, namentlich die Figur Christi als Schmerzensmann. Fast noch auffälliger sind die Ähnlichkeiten zwischen dem Schmerzensmann in Karnol und jenem auf dem Pestbild in Schloß Bruck⁴⁾ (Gesichtstypus, Locken, Stellung des rechten Arms etc.).

3. Sankt Vitus an der Evangelienseite im Chor zu Karnol und Sankt Florian in der Schloßkapelle in Bruck⁵⁾ (Gesichtstypus, knopfiges Kinn); nahe verwandt auch Pilatus in der Passion zu Obermauern.

5. Sankt Agnes (Epistelseite) in Karnol und mehrere Madonnen⁶⁾ im Chor zu Obermauern (Marienleben).

7. Sankt Barbara in Karnol und die beiden Darstellungen derselben Heiligen in Obermauern⁷⁾ und Bruck⁸⁾ namentlich die Gewanddrapierung in Karnol und in Bruck. Bemerkenswert ist, daß in diesem Fall das Bild in Karnol sicher das beste von den dreien ist.

7. Die auffallendste Ähnlichkeit existiert zwischen dem Apostel Andreas in Karnol und demselben Apostel nächst der Sakristeitür in Obermauern⁹⁾, sowie dem Apostel, der auf dem Bild des Todes

1) Semper l. c. Fig. 12. — 2) l. c. Fig. 12. — 3) l. c. Fig. 19. — 4) l. c. Fig. 22. — 5) l. c. Fig. 31. — 6) l. c. Fig. 17. — 7) l. c. Fig. 18. — 8) l. c. Fig. 25. — 9) l. c. Fig. 18.

Mariä zu Obermauern zur Rechten des Apostels Petrus steht¹⁾. Diese scheinen förmlich Zwillinge zu sein.

Der Leser wird, wenn er die Mühe nicht scheut, noch zahlreiche ähnliche Anknüpfungspunkte finden und wird auf diese Weise am besten urteilen können, inwieweit die ausgesprochene Vermutung, daß die Maler von Karnol und jene von Obermauern identisch seien, Berechtigung besitzt.

¹⁾ Semper l. c. Fig. 20.

Rumer, Kirche in Karnol.

Tafel I.



Apsis der Kirche in Karnol.



Madonna und Martyrium der heil. Ursula.



St. Vitus St. Margaret Sakramentshäuschen

St. Helena St. Erhard.



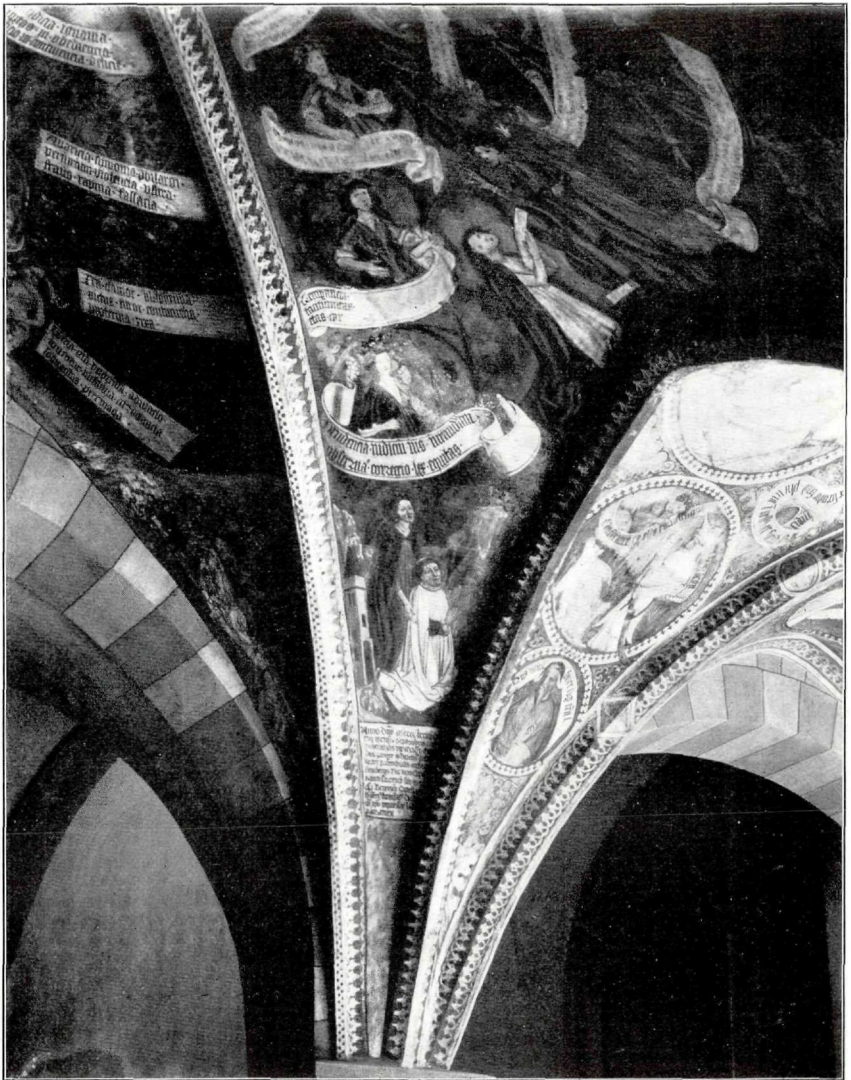
Fig. I.
St. Agnes u. St. Nikolaus.



Fig. II.
St. Barbara.



Fig. III.
St. Katharina u. St. Andreas.



Brixner Domkrenzgang, VIII. Arkade, Votivbild des Erhard Zanger.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1908

Band/Volume: [3_52](#)

Autor(en)/Author(s): Rumer Marie

Artikel/Article: [Die St. Johanneskirche in Karnol bei Brixen \(Mit 5 Tafeln und 1 Textbild\). 235-272](#)