

Die Fresken der Schlosskapelle
zu Wolfsthurn bei Mareit.

Von

Maria Rumer.

(Mit vier Tafeln.)

Unmittelbar über dem Dörfchen Mareit, auf der ersten Stufe des geologisch ebenso interessanten, als landschaftlich schönen Ridnauntales, thront das stattliche Schloß Wolfsthurn, ein auf mächtigen Substruktionen ruhender, etwas nüchtern-regelmäßiger, aber imposanter Bau mit Mittelrisalit und zwei mächtigen, viereckigen, überhöhten Ecktürmen, deren laternenbekrönte Bedachung bereits die geschweiften Linien des Rokoko zeigt.

Der erste Anblick desselben hat etwas Befremdendes. Man ist ja gewohnt in unserem Berglande alte Ritterschlösser auf unzugänglichen Felsen, mitunter in weltferner Einsamkeit zu finden. Aber ein Palast im Rokokostil in solchem Milieu, von düstern Fichten umstanden, vom tosenden Wildbach umsaust, ist immerhin eine Seltenheit. Das Geschlecht, das ihn sich an solcher Stätte erbaut hat, war offenbar von jener Antipathie gegen die freie, wilde Natur, die seiner Zeit im Allgemeinen eignete, nicht angesteckt.

Seiner ersten Anlage nach datiert Wolfsthurn allerdings nicht erst aus der Rokokozeit, sondern reicht tief in's Mittelalter zurück. Nach einer noch heute im Besitz der freiherrlichen Familie von Sternbach befindlichen Urkunde, kam es im Jahre 1726 an die Freiherrn von Sternbach und wurde unter Franz Andrä von Sternbach, in den Jahren 1729—1740 total um- oder eigentlich neu aufgebaut und zu einem der stattlichsten Edelsitze des Landes gestaltet. Eben das ist mit Rück-

sicht auf die Abgeschiedenheit seiner Lage, für jene Zeit sehr bemerkenswert.

Es war im Herbst 1911, daß ich zum erstenmal meine Schritte dorthin lenkte. Ich hatte einen kleinen Streifzug in das Rienz- und Eisak-Gebiet vor, um durch eigenen Augenschein einige kunstgeschichtliche Fragen zu lösen, die in meinem Kopfe herumschwirrten, sowie manches Bekannte nochmals zu besichtigen. Mein Interesse galt besonders den im Brixener und Brunecker Gebiet zerstreuten Werken mehrerer Innsbrucker Barockmaler, u. a. der Waldtmann, deren farbenfreudige, phantasie- und gemütvolle Malereien es mir förmlich angetan hatten. Das war es auch, was mich bewog, in Sterzing von der Brennerbahn abzuzweigen und über das malerische Plateau von Thuins und den steilen Hang von Telfes dem Schloß Wolfsthurn zuzusteuern; das Geschlecht seiner Besitzer, der Freiherrn von Sternbach, hatte nämlich seinerzeit zu den eifrigsten Auftraggebern Kaspar Waldtmanns gehört.

Ich fand in dem Schloß mit dem ungastlichen Namen die denkbar gastfreundlichste Aufnahme und warme, verständnisvolle Unterstützung meiner Arbeit, wofür ich meinen herzlichen Dank hier auch öffentlich aussprechen möchte.

Mein erster Gang im Schloß Wolfsthurn galt der Kapelle. Was würde ich dort finden? Meine Wünsche zielten, wie bereits erwähnt, nach einem Waldtmann. Allein die Aussicht auf Waldtmannische Fresken war mir schon bei Mitteilung der Baudaten des Schlosses geschwunden. Denn der Letztüberlebende der Maler aus dem Geschlechte der „Waldtmänner“, Kaspar Waldtmann (1657—1720) hatte schon ungefähr ein Jahrzehnt vor Erbauung der Wolfsthurner Schloßkapelle das Zeitliche gesegnet¹⁾. — Ich überschritt die Schwelle der in den

¹⁾ Die Sterbebücher der St. Jakobspfarre zu Innsbruck merken unter dem 18. November 1720 die Beerdigung des „Wohl Ehrenvesten, Weißen und Kunstreichen Herrn Caspar Waldtmann des Innern Raths und Mahlers“ an. Vergl. Lemmen: Tirol Künstlerlex. Innsbruck, 1830, S. 270; Schönach: Beiträge z. Geschlechterkunde tirol. Künstler; Innsbruck, 1905, S. 112; Hammer: Die Entwicklung der barocken

nördlichen Flügel des Schlosses eingebauten, nach außen nur durch das hübsche, aber einfache Portal sich verratenden Kapelle und stand überrascht in einem ganz reizenden Rokoko-Kirchlein. Wie von ungefähr überkam mich da jenes wohlige Gefühl ungestörter Harmonie und frischer Ursprünglichkeit, von dem man so selten beglückt wird, weil es nur den wenigen ganz unversehrt erhaltenen, durch kein Besserwissenwollen späterer Epochen gestörten Schöpfungen einer naiv, aber unfehlbar an ihre Kunstrichtung glaubenden Zeit entströmt, die nicht mit verstandesdürerer Überlegung — wie unsere Zeit — irgend einen Stil wählte, sondern ganz selbstverständlich in ihrem Stil sich aussprach und deren Werk darum nicht wie ein wohlgelungenes Rechenexempel, sondern wie ein frisches, lebensvolles Gedicht auf uns wirkt.

Diese Schloßkapelle im Schmuck ihrer lichtarten Fresken, ihrer delikatsten, feingetönten Stukkoguirlanden, ist in der Tat eine der anmutigsten Poesien, die das Rokoko in unserem Lande gedichtet hat. In den großen Rokokokirchen Tirols sehen wir die heitere Anmut dieses Stiles oft zum Prunk und fast zum Übermut gesteigert: die Malerei schwelgt im Aufhäufen prächtiger, phantastischer Architektur motive; sie umgibt im Übermaß ihrer Lebenslust, im Bewußtsein der gewaltigen Flächen, die ihr zur Ausschmückung überlassen sind, die heiligen Vorgänge, die sie schildern soll, mit so viel prächtigem Beiwerk, daß sie dem Kirchenbesucher eine schier weltliche Schaulust weckt, ihn mitunter eher zerstreut, als sammelt. Hier in dem kleinen, stillen Schloßkirchlein, wo ihr nur bescheidene Flächen zur Verfügung stehen, hat sie zwar nichts von ihrer Freudigkeit und ihrem Duft eingeblüht; aber es ist, als ob sie in der ernsten Stille dieses Hochtals etwas von ihrer Weltlichkeit abgestreift hätte; sie umkleidet die heiligen Legenden, die ihr darzustellen aufgetragen sind, mit dem ganzen Maisonnenglanz ihres Lichtes; sie verzichtet bei ihrer Schilderung nicht auf den heitern Schimmer seidiger Gewänder, an denen sie eine so kindliche

Deckenmalerei in Tirol, in: Studien z. deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, 1912, S. 148.

Freude hat; aber es sind eben nur die heiligen Gestalten der Tradition und Legende, die sie mit naive Eifer in solchen Schmuck hüllt; alles Profane ist vermieden.

Wer ist nun der Meister der diese innige, minnige religiöse Idylle in Farben gedichtet hat? Beim ersten Blick, den ich auf Wände und Decke warf, kam mir unwillkürlich sein Name auf die Lippen: Matthäus Gindter¹⁾. Neben Kaspar Waldtmann ist kaum einer so typisch, so leicht kenntlich wieder. Jeder Anfänger im Kunststudium vermag, wenn er nur erst ein paar Fresken von ihm gesehen hat, die übrigen leicht von selber zu erkennen, auch wenn sie — was zwar bei Gindter selten ist — nicht signiert sind.

In der Kapelle zu Wolfsthurn fehlt tatsächlich jede Signatur; ich habe bei meinem im Juli 1913 unternommenen zweiten Besuch dortselbst jedes Fresko, ja jeden Baumstrunk, jeden Sockel, jedes Arbeitsgeräthe, das auf den Fresken abgebildet ist, gewissenhaft gemustert, habe aber weder Datum, noch Namen, nicht einmal seine Initialen, die Gindter sonst mehrfach auf signierten und nicht signierten Fresken anbrachte²⁾, entdecken können, was umsomehr zu bedauern ist,

¹⁾ Über die Schreibung des Namens Gindter vergl. Hammer a. a. O. S. 257. Da der Meister in seinen Signaturen seinen Namen regellos bald mit i bald mit ü schreibt, überall aber das dt beibehält, so habe ich mich mit M. Mayr für die Schreibung Gindter entschieden.

²⁾ Auf dem großen Fresko des letzten Abendmahls in der Pfarrkirche zu Rattenberg, das von Hammer a. a. O. S. 270 besprochen wird, trägt ein vorn an den Stufen stehendes Hündchen auf einem Halsband in Gold die Buchstaben M. G. Daß es sich tatsächlich um die Malersignatur handelt, glaube ich um so sicherer festgestellt, als auf dem Fresko der Taufe des hl. Augustin im Mittelschiff der Neustifter Kirche ein Hund ebenfalls Gindters Initialen auf seinem Halsband trägt. Übrigens scheint nicht Gindter allein diese Marotte gehabt zu haben; auch auf dem mehrere Jahrzehnte früher entstandenen kleinen Fresko der hl. Dreikönige von Kaspar Waldtmann (in der Kartusche über dem nordöstlichen Pfeiler der Marienkapelle zu Neustift bei Brixen) bemerken wir eine Dogge mit den Initialen des Malers: C. W. auf dem Halsband. Sowohl Waldtmann als Gindter hatten ihre Werke in Neustift überdies an anderer Stelle mit voller Signatur versehen und datiert. — Ich hätte

als auch sonst jeder Anhaltspunkt zur dokumentarischen Feststellung der Autorschaft Gindters fehlt. Denn die weitläufige Inschrift auf der in der Vorhalle der Kapelle angebrachten Marmortafel¹⁾, welche die genauesten Angaben über die Einweihung etc. enthält, erwähnt mit keinem Worte weder des Baumeisters noch des Malers der Schloßkapelle; auch das Sternbachsche Familienarchiv enthält, wie mir auf meine Anfrage versichert wurde, keine diesbezüglichen Dokumente. Ja die

viel darum gegeben, wenn Gindter auch auf den Wolfsthurner Fresken solch ein beredtes Hündlein hätte auftreten lassen!

1) Die angegebne Inschrift lautet:

Zu ewiger Gedächtnus

Nachdem von Ihro Excellenz, dem Hochwohlgebornen Herrn, Herrn Franz And: Freyherrn von Sternbach Weylandt Ihro K. und K. Cath. Mayst. Caroli VI. und nunmehr der zu Hungarn und Böhmeib Kö. Mayst. Maria Theresia o. ö. geheimben Rath anstatt des alten gegenwertiges Schloß Wolfsthurn und Gottshauß von Grund auf neu erbauet, auch dißes sodann am V. Octobr. MDCCXXXIX von dem Hochwirdigist Hochgebornen Herrn, Herrn Gasparo Ignatio des H. R. R. Fürst und Bischoven zu Brixen vorderist zu allerhöchster Ehre Gott des Allmächtigen und dann der übergebenedeitisten Göttlichen Muetter Maria Hilf, auch deren Heiligen Wolfgangs und Johannes von Nepomuk in aigen höchster Persohn eingeweyhet, gleichhernach daß erste h. Meßopfer alda celebriert und alsdann sowohl Vor- als Nachmittag daß h. Sakrament der Firmung gegen 500 Persohnen (worunter sich ihro Excellenz des Eigenthumbs Herrn Herr Sohn Baron Johannes auch Ainichle Herr Baron Franz befanden und für wellich beede Se. Hochfürstlich Gnaden die Firm-Pathen Stelle per substitutum vertreten zu lassen geruhet haben) erteillet: auch überhin allen Jeden Christgläubigen beederley Geschlechts welliche an nachgesetzten Fest- und andern Tagen des Jahr hindurch dißes Gottshauß besuechen und das gewöhnliche Gebet andächtigt verrichten werden Jedesmahln 40 Tag Ablaß auf ewige Welt Zeit Gnedigist verlichen worden ist. Alß haben Se. Exzellenz zu jedermänigelichs wissen umb sich solcher h. Gnaden Schatz Thailhaftig machen zu khennen dißen Marmorstain den I. Augusti MDCCXXXIII alda aufrichten und die Ablaß Tag der Ordnung nach wie folget aufzaichnen lassen.

(Folgt das Ablaßverzeichnis).

Die genaue Copie dieser Inschrift verdanke ich ebenso wie sämtliche Daten über den Bau des Schlosses und die Maße der Kapelle der besondern Güte der Frau Baronin Wilma von Sternbach.

Erinnerung an die einstigen Schöpfer dieses anmutigen Kirchleins scheint schon lange selbst aus dem Gedächtnis der Schloßbewohner geschwunden, denn als in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, der Verfasser der Topographie von Tirol, Staffler, die bezüglichen Angaben beim Pfarramt in Mareit einholte, wurde, wie der noch heut im Dekanatsarchiv zu Stilfes erliegende Bericht, den ich durch die Güte des Hw. Herrn Dekans Dr. Schmid selbst einsehen durfte, dartut, vermutungsweise die Angabe gemacht, die Fresken der Kapelle zu Wolfsthurn seien „wahrscheinlich von Zeiller“, welche Angabe auch in das verdienstvolle Regesten-Werk des H. Dekans Dr. Schmid übergegangen ist¹⁾; die im erwähnten Berichte vom Jahre 1834 enthaltene Angabe bezüglich der Weihe der Wolfsthurner Schloßkapelle, welche dieselbe irrthümlich auf das Jahr 1743 ansetzt, wird nicht nur sowohl von Tinkhauser²⁾ als auch von Sinnacher³⁾ — von letzterem unter Angabe der betreffenden Consistorial-Akten — sondern auch durch die obzitierte Inschrift in der Schloßkapelle selbst richtig gestellt. Veranlaßt dürfte dieser Irrtum dadurch sein, daß der Gewährsmann jenes für Staffler angefertigten Berichtes, welcher ohne Zweifel die Inschrift in der Kapelle gelesen hat, das Jahr der Errichtung des Denksteines (1743) mit jenem der Kapelleneinweihung (1739) verwechselte. Übrigens enthalten Schmid's Regesten⁴⁾ selbst zwar keine Nachricht über die erfolgte Weihe, wohl aber unter dem 23. Juli 1739 die Erwähnung eines Auftrags des Consistoriums zur Prüfung „ob bei der Kapelle in Wolfsthurn alle Bedingungen für eine Consecration“ gegeben seien. — Das Ansuchen um die Weihe muß also schon früher gestellt worden sein.

Die Historiker werden ohne Zweifel durch das Bekenntnis des Mangels aller für Gindters Autorschaft schwarz auf weiß

¹⁾ G. Schmid: Urkunden- und Akten-Regesten aus dem Dekanatsarchive Stilfes. Innsbruck, 1912, S. 22.

²⁾ G. Tinkhauser: Beschreibung der Diöcese Brixen; Brixen, 1855. I. Bd. S. 690.

³⁾ F. A. Sinnacher: Beiträge z. Gesch. der bischöfl. Kirche von Säben und Brixen. Brixen, 1834: IX. Bd. S. 508.

⁴⁾ G. Schmid a. a. O. Regest 747.

zu erbringenden Beweise sehr mißgestimmt sein. Es ließe sich zwar allerdings anführen, daß die Pfarre Mareit, deren Filiale die Wolfsthurner Schloßkirche ist, unter dem Patronate des Deutschen Ordens steht, und daß es sohin nicht so unwahrscheinlich ist, daß der in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts vom Deutsch-Ordens-Comthur zu Sterzing, Anton Ingenuin von Recordin zur Ausschmückung der St. Elisabeth-Kirche dortselbst berufene Gindter¹⁾ durch Recordin dem Freiherrn von Sternbach empfohlen wurde und auf diese Weise — vielleicht in direktem Anschluß an Sterzing — den Auftrag für die Wolfsthurner Schloßkapelle erhielt. — Dies ist jedoch immerhin nur eine Vermutung, und wenn nur auf diese meine Überzeugung von der Autorschaft Gindters bezüglich der Wolfsthurner Fresken gegründet wäre, hätte sie in der Tat eine schwache Basis.

Wenn ich hingegen meine Studienmappe öffne und die Aufnahmen der Fresken in der Kapelle zu Wolfsthurn vorzeige, und an der Hand derselben Vergleiche mit anderen bekannten und signierten Fresken Gindters anstelle, so glaube ich fast sicher, alle Kunsthistoriker die sich mit Gindter befaßt haben, auf meiner Seite zu haben. Kein Kind hat je durch seine Physiognomie so laut seinen Vater bekannt, als die Wolfsthurner Fresken sich zum Schöpfer der Kirchenfresken von Sterzing, Neustift, Wilten bekennen.

Ehe wir die Fresken einzeln ins Auge fassen, wollen wir noch einen Blick auf das Gesamtbild des Kircheninnern werfen. Das Kirchlein mißt in der Höhe 7·30 m bis zum untern Rand der Laterne; 11·60 m bis zur Decke der Letztern. Ferner 6·70 m in der Breite und 15·50 m in der Länge; es ist einschiffig und von einem Tonnengewölbe mit Stichkappen überspannt. Der eine Vorhalle bildende Raum unter der Orgelempore ist durch ein hübsches schmiedeisernes Gitter vom Schiff getrennt, welches letzteres durch vier Pilasterpaare gegliedert wird und an der

¹⁾ M. Mayr: „Die Arbeiten des Matth. Gindter in Tirol“ in: Kl. Beitr. z. Kunstgesch. und Heraldik Tirols. Innsbr. 1902, S. 15 ff.

nach Nordwesten sehenden Außenwand im Untergeschoß drei, im Obergeschoß vier rechteckige Fenster hat, denen an der Innenwand der Kapelle im Untergeschoß drei Wandfresken, Szenen aus dem Marienleben darstellend, im Obergeschoß Blindfenster entsprechen. Die außerordentlich hübsche Stukko-Decke des Langhauses, welche noch nicht den üppigen Rocailles-Stil der Wiltener Pfarrkirche zeigt, wohl aber neben feinem symmetrischen Linienornament und graziösen Akanthusranken, auch zartgetönte, unregelmäßige Gitterfelder und überaus anmutige Blumenranken aufweist, enthält als Hauptschmuck zwei Querbilder in geschweiften Rahmen, die Neben-Patrone der Kapelle, St. Wolfgang und St. Johann von Nepomuk darstellend. Über dem Altar steigt — unvermittelt — wie in der St. Johanneskirche am Innrain zu Innsbruck eine kleine, achtseitige Laterne aus dem Tonnengewölbe empor, die Enden der Stiehkappen jäh abschneidend. Man bedauert unwillkürlich, daß nicht statt der schmalen Laterne, welche die prächtigen in ihr angebrachten Fresken fast nur von den Altarstufen aus, sowie von dem über der Kapelle gelegenen Zimmer, dessen Fenster in die Laterne münden, zur Gänze überblicken läßt, eine kleine Kuppel den Altarraum überwölbt und so auch dem weiter Zurückstehenden den Aufblick in diesen Farbenhimmel gestattet, der eine der duftigsten und lieblichsten Schöpfungen Gindters birgt.

Eine am Sockel der Laterne angebrachte lateinische Inschrift: „Immaculae Virginis, Matri et Reginae“ deutet an, daß Maria die eigentliche Schutzfrau dieses kleinen Heiligtums ist; dementsprechend beschäftigt sich auch die Kunst hier vor allem mit ihrer Verherrlichung. Das Deckenfresko der Laterne (Tafel XIII) zeigt sie uns als die Hoffnung der vorchristlichen Zeit; auf dem Altar, der in seinem Schrein ein von plastischen Putten getragenes, strahlenumwobenes Mariahilfbild enthält, während zu beiden Seiten, zwischen und neben den vier Rundsäulen des Altars, die Statuen der Nebenpatrone, St. Wolfgang und St. Johann von Nepomuk, sowie jene des hl. Erzengels Michael und des Schutzengels Platz gefunden haben und der Giebelaufsatz des Altares ebenfalls eine plastische Gruppe: Gott

Vater, den hl. Geist entsendend ziert, wird sie uns als Mutter des Erlösers und Königin der Erlösten in ihren Beziehungen zum neuen Bunde dargestellt; ebenso in den Wandfresken.

Man sieht, es ist ein ganzes, wohldurchdachtes Programm das hier zur Ausführung kam; selbst der Altar fügt sich gedanklich wie formell durchaus einheitlich der Gesamtkomposition ein. Daher die wunderbare Stimmung die in dem Raume herrscht.

Wenden wir uns nun den Fresken zu. An der flachen Decke der Laterne (Tafel XIII, Abbild. 1) sehen wir, überaus geschickt in kühnster Verkürzung in den kleinen Raum hineinkomponiert, die Immaculata, als die Hoffnung der alten Welt, der Patriarchen und Propheten. Auf dämmerigen Wolken, die Weltkugel, den Mond und die Schlange unter ihren Füßen, zum Zeichen, daß sie über das Erdhafte, das Unvollkommene, das Böse vor allem erhaben ist, erscheint sie gleichsam als lichter Morgenstern, in Weiß und Hellblau gehüllt, zart, aber bestimmt sich abhebend von der dämmerigen Luft des Frühmorgens, die sie zu umgeben scheint. Es ist eine ganz, ganz jugendliche Erscheinung und sie hat gewiß nichts von der Majestät und der reifen Abgeklärtheit der Assunta Tizians. Und doch mußte ich bei ihrem Anblick wieder jenes wunderbaren Bildes denken. Ist diese zarte Erscheinung, die mit der einen Hand die Lilie umspannt und die andere sehnsüchtig emporstreckt nach dem Himmelslicht, das auf sie niedertaut, dieses Jungfräulein, dessen Blicke nicht bestimmt scheinen, jemals von der Erde gefesselt zu werden, nicht gedanklich ganz dieselbe, wie die sehnsüchtig emporsteigende Vollendete Tizians, von der wir, wenn wir sie betrachten, auch fühlen, daß sie der Erde nie angehört hat, sondern ihr nur zum Trost und zur Rettung geliehen war? Diese kleine Immaculata ist an sich — obwohl vermöge der außerordentlich starken Untensicht linear fast allzu kühn — eine so entzückende Schöpfung religiöser Poesie, daß dem Beschauer plötzlich zu mute wird, als ob all die Blüten der Marienminne, die seit den Zeiten der Kirchen-

väter auf dem Boden katholischer Dichtung entsprossen sind, ihre Kelche öffneten und ihren Duft ihm in die Seele strömten:

„Ave Maria klare,
Du lichter Morgenstern;
Du Reine, Süße, Wahre,
Du Mutter unsers Herrn“

scheinen die Propheten und Patriarchen zu singen, die wir im Halbkreis zu Füßen der Makellosen versammelt sehen: zu äußerst rechts den königlichen Sänger, den Ahnherrn Maria's; neben ihm einen Diener des Heiligtums mit dem Weihrauchbecken; dann, die Schreibtafel auf den Knien, in zitternder Erwartung, den Propheten Elias, dem eben ein Engel mit feuriger Kohle die Lippen reinigt, damit er würdig das wunderbarste der Geheimnisse verkünden könne: „siehe, die Jungfrau wird empfangen“ . . .; in der Mitte der Erzvater Abraham, das Kohlenbecken in der Hand, den Widder zur Seite, eben im Begriff sein vorbildliches Opfer darzubringen — Isak liegt gebunden, opferbereit hinter ihm —; nicht ohne Bedeutung ist er in die Mitte des Bildes gerückt, denn das Opfer das ihm erlassen wird, muß, die Schulden der Welt zu tilgen, einst im Beisein der Mutter des Erlösers auf Kalvaria blutig vollbracht werden und die ernste Wehmut auf dem Antlitz des Patriarchen scheint darauf hinzudeuten, daß ihm eine Ahnung aufdämmert, welch schmerzliche Mission der Mutter des Welterlösers harre. Neben ihm gewahren wir Moses, den großen Führer und Gesetzgeber Israels; seine Blicke sind gesenkt; er scheint ganz in inneres Schauen versunken; ist es die Vision der terra sancta — jenes andern heiligen Landes aus dem die Wurzel Jesse sprossen wird, die ihn also fesselt? An seiner Seite ist Aron mit dem geheimnisvollen Stab, der zum Zeichen der Gotterwählung plötzlich Blüten trieb und hinter ihm ein Mann, der mit aufgereckten Fingern zur Himmelserscheinung emporzeigt; vielleicht Balaam, der den Aufgang des Sterns aus Jakob prophezeit hatte. Wer dies Bild überschaut, empfindet das verallgemeinernde Urteil, als wäre die Barock- und Rokokomalerei durchweg eine gänz-

lich unfrome, als recht hinfällig. Wohl war der Kunst jener Zeit im ganzen und großen eine gewisse Tendenz zur Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit eigen; wohl ließen sich manche Künstler im Gefolge Tiepolo's, welcher der glänzendste, aber leider, wenn man den ideellen Gehalt seiner Werke prüft, der frivolste genannt werden muß, bedenklich in jene Strömung hineinreißen. Trotzdem haben wir aus jener vielgeschmähten Epoche — und selbst von Künstlern die formell ganz deutlich den Spuren Tiepolo's folgten¹⁾ — Werke voll echter religiöser Empfindung und Poesie, ja, wie wir es eben an unserm Kirchlein hier sehen, voll ernster, tiefer religiöser Gedanken. Ich erwähne dies besonders deswegen, weil noch immer, vereinzelt wenigstens, die Meinung herrscht, die Vertilgung solch einer Barock- oder Rokoko-Malerei wäre unbedingt ein gottgefälliges Werk. Man sehe zu, daß man da nicht Weizen ausreute statt des Unkrautes! — Eine einzige Gestalt des vorbesprochenen Deckenbildes der Laterne will unserm Empfinden nicht mehr zusagen: jener Engel zur Rechten der Immaculata, der mit dem linken Arm einen Spiegel umspannt, in welchem sich das Bild der Immaculata zart abbildet, verklärt von dem Lichtstrahl, der vom Auge Gottes, dem Symbol der Dreieinigkeit ausgeht — in der Rechten aber eine Zange mit feuriger Kohle hält, deren glühender Strahl die Lippen des Propheten trifft. — Wir finden da die Grenze des Bildlich-Darstellbaren überschritten. In der Veranschaulichung rein geistiger Vorgänge ging die an beständiges Allegorisieren gewohnte Kunst des Barock und Rokoko nach unsern Begriffen entschieden zu weit, und Gindter gehörte da zu den Kecksten, aber nicht immer zu den Glücklichsten. Wir wollen ihm die auf einer Präsentierplatte zierlich arrangierten Herzen, welche auf dem vordern Kuppelfresko in Gossensaß²⁾ ein Engel dem Heiland und seiner Mutter darreicht, und die kindlichen Bittbrieflein auf dem Chorbilde in Wilten³⁾

¹⁾ Ich verweise beispielsweise auf Henrici und seine Deckenfresken in der St. Nikolauskirche zu Bozen, sowie im Kirchlein zu Campenn.

²⁾ Vergl. Hammer a. a. O. Tafel 29.

³⁾ Vergl. Hammer a. a. O. S. 277.

durchaus nicht übel nehmen, weil sie einer so treuherzigen Vorstellung entspringen; aber dieser mit der Zange manipulierende Engel ist denn doch etwas stark und es tut uns leid, die wunderbare Poesie dieses Bildes durch dies fast komisch wirkende Moment beeinträchtigt zu sehen.

Die illusionistische Verbindung zwischen dem Deckenbild der Laterne und dem Altar stellt eine reizende Engelgruppe her (Tafel XIV, Abbildung 1), welche sich eben aus den lichten Höhen auf den Altar niederzusenken scheint. Sie nimmt das Mittelbild an der Nordseite des Laternen-Oktogons ein und hängt direkt mit dem Deckenbilde zusammen. Noch sehen wir unter der Wolke, auf der die anmutigen Himmelsbürger niederschweben, ein Stücklein des — natürlich nur gemalten — Fensters und durch dasselbe hindurch den blauen Himmel; wir meinen die großen Fittige rauschen zu hören, die in mächtiger Bewegung die Pilaster der Laterne überschneiden, und lauschen freudig empor, ob nicht die drei lichten Gestalten, welche der auf dem Altar thronenden Madonna Krone, Szepter und Blumenkranz entgeggetragen und so gesammelt auf den Gegenstand ihrer Huldigung herabblicken, im nächsten Augenblick ein himmlisches Loblied anstimmen werden. Fürwahr, ein Salve, oder Ave, wie es zumal in der hl. Kapelle zu Maria-Einsiedeln erklingt, müßte in solchem Moment die Illusion vollständig machen und auch den trockensten Realisten für Augenblicke der Wirklichkeit entführen und in höhere Sphären emportragen. Man wird das gewiß eine ganz unfachliche Träumerei nennen. Aber ich muß gestehen, daß ich aller Fachgelehrsamkeit entgegen, arge Zweifel hege, ob die Kunst ihre intimsten und innersten Kräfte dann auslebe, wenn sie gelehrt analysiert, oder nicht vielmehr dann, wenn sie begeistert genossen wird; ob ihr Illusionismus dazu da sei, in all seinen Erscheinungsformen mit souveräner Verständigkeit begriffen und erklärt zu werden, oder nicht viel mehr dazu, die Gemüter der naiv Betrachtenden wirklich zu täuschen — nein nicht zu täuschen, sondern durch die gottgegebene Macht des Genius für Momente wenigstens in jene überweltlichen Regionen zu versetzen, in

denen der Genius selber im Augenblick der Inspiration geweiht. Ich für meinen Teil wenigstens mache das offene Geständnis, daß es mir lieber wäre, auch nur einer Seele den religiös-poetischen Gehalt eines Kunstwerkes erschließen zu helfen und ihr dadurch eins jener innern Erlebnisse zu ermöglichen, die im stande sind ein Leben lang graue, einsame, trostlose Stunden des Alltags mit ihrem Schimmer zu erhellen, als durch die fachgemäße Analyse die Approbation der Gelehrten zu erobern.

Es braucht indessen eins das andere nicht auszuschließen. Emsiges, fachgemäßes Studium eines Werkes, das sowohl alle Einzelheiten desselben in's Gedächtnis prägt, als auch dessen Stellung als Glied einer großen Entwicklungsreihe begreifen lehrt, wie es für den Kunstschüler und Forscher unbedingt nötig ist, kommt auch der Meditation, dem religiös-poetischen Erleben des Kunstwerkes zu gute. Und nach meiner Anschauung sollte alle Fachkenntnis nicht im bloßen Wissen gipfeln, sondern als höchstes Ziel immer das Eine anstreben, den idealen Gehalt der Kunst zu erfassen und ihn möglichst vielen Seelen zugänglich zu machen, damit auf diese Weise die Kunst zu einem Element der Erhebung, des Trostes, der Freude für weite Kreise des Volkes werde. Es ist weit mehr Kunstsinn im Volke, als man in der Regel anzunehmen geneigt ist. Aber er muß verkümmern, wenn niemand versucht ihn anzuregen.

Doch wohin haben uns die Engel der Wolfsthurner Kapelle entführt? — Gehen wir von den Fresken der Laterne zunächst auf jene der Wände über, da auch sie die Verherrlichung der Patronin des Kirchleins zum Gegenstand haben. „*Virgini Immaculatae*“ lesen wir über dem ersten (Tafel XIV, Abbildung 2), nächst dem obersten Pfeiler. Es ist eine ganz schlichte Intérieur-Szene. Ein Brokatvorhang scheint von unsichtbarer Hand aufgerafft, um uns den Blick auf dies ganz, ganz stille Drama, das gleichsam nicht für Zuschauer geschaffen ist, frei zu geben. Nur vier Personen — gegen die Gewohnheit der Rokokomaler ziemlich groß in den engen Raum gestellt — beleben die Szene: der greise Hohepriester, der eben aus der Apsis, dem Aller-

heiligsten des Tempels, heraustritt; vor ihm in die Knie gesunken die kleine Maria, die Arme gekreuzt, die Augen gesenkt ganz Andacht und inbrünstige Sammlung, aber auch ganz Licht, so sehr Licht, daß alles ringsumher von ihr erhellt scheint und uns die unter das Bild gesetzten Worte „*Quae procedit quasi Aurora consurgens*“ ganz selbstverständlich erscheinen. Hinter ihr St. Anna, staunend und inbrünstig in das frühe Opfer der Gott-Erwählten einstimmend; links vorn im Schatten, müde an den Pfeiler gelehnt, St. Joachim, der Priester des alten Testaments, das nun zur Neige geht und im Geist seine Opferpflicht auf andere Schultern übergehen sieht. — Das zweite Bild (Tafel XIII, Abbildung 2) — durch Mond und Sterne als Nachtstück charakterisiert, im Einklang mit den beigegebenen Umschriften: „*Matri gratiae plenae*“; „*Pulchrae ut luna*“ stellt den Besuch Mariae bei Elisabeth dar. Wieder ein stilles Meditationsbild; nur die beiden Frauen die, göttlich inspiriert, das große Geheimnis aussprechen, um das nur der Himmel weiß; ihnen zur Seite die staunenden Gatten; kein elegantes Beiwerk, keine Diener; nicht einmal das Hündchen, das die Barockmalerei bei dieser Szene so gern anbrachte. Nur die Madonna hat ein wenig Staat gemacht; sie trägt über dem Unterkleid von gedämpftem Rot, ein weißes Übergewand mit Puffärmeln und ein hellrotes Spitzleibchen mit Zacken; auf dem Haupt eine mächtige Stroscheibe, die uns gar nicht unmodern anmutet. Armer Gindter! Man bleibt eben immer ein wenig Kind seiner Zeit und es muß der merkwürdige Verzicht auf den gewohnten Prunk, der in diesen Bildern zu tage tritt, ihn gewißlich Selbstverleugnung gekostet haben; was Wunder, wenn er da einmal wieder ein wenig rückfällig wurde?

Das dritte Wandbild (Tafel XIII, Abbildung 2) trägt die Widmung: „*Reginae Sanctorum*“ und unterhalb die Worte: „*Electae ut Sol*“. Es zeigt die Gottesgebälerin so recht als die Mittlerin des Heiles, welche das Gotteskind den ersten Heiligen des neuen Bundes, den drei Weisen aus dem Morgenlande, darreicht. Der Älteste von den Dreien ist auf die Knie gesunken. Seine Krone und ein offener Schrein mit Kostbar-

keiten liegen zu Füßen der Gottesmutter die, den Schleier auf dem Haupt, in demütig-majestätvoller Haltung auf den Stein-
stufen vor dem halbzerfallenen Stall, dessen Dach und Gemäuer hinten sichtbar wird, thront und das Kindlein dem Knienden entgegenreicht. Diese einfache Handlung ist tausendmal dargestellt worden — und doch, wenn man's näher betrachtet, vielleicht selten so andächtig und warm wie hier. Was ist das eine Innigkeit, mit der das Gotteskind den tief sich Niederbeugenden umhalst und das Segenhändchen auf seine Stirne legt! All die Gottesliebe, die nun dreiunddreißig Jahre lang in armer Menschenhülle umherwandern will, die Menschen an sich zu ziehen, scheint da wie in einem ersten Aufflammen hervorzuleuchten, und alle Demut und Hingebung der Menschheit, die je der zuvorkommenden Liebe Gottes Antwort gegeben, scheint in diesem fromm hingesunkenen Greis verkörpert. Scheu und staunend betrachtet der junge seitwärts stehende Mohrenfürst den Vorgang, während sein etwas älterer Gefährte zum Stern emporblickt, gleichsam den Zusammenhang ahnend zwischen dem hellen Stern oben, der ihren forschenden Blicken erschienen ist und dem Wunderkind, das Licht in die Seelen gießt. Auch St. Josef blickt, bescheiden im Hintergrund sich haltend, das Kinn auf die Hand gestützt, gesammelt und gedankenvoll auf den Vorgang.

Am tiefsten aber faßt ihn Maria. Wie liebevoll neigt sie sich dem fremden König zu, mit zarter Handbewegung ihr Jesulein ihm nähernd. Ihre ganze Seele scheint verstehend und liebend in das Geschehnis versunken, das innere mehr als das äußere. Sie ist gar nicht schön, eigentlich; der Kunstkritiker würde eher die Achseln zucken und sagen: „Flott, aber salopp gemalt!“ Denn diese sämtlichen Wandbilder sind in großen Partien, mit breitem, keckem Strich hingeworfen, geschickt, aber nur flüchtig modelliert und mahnen darin, sowie in den breiten Typen, mit kurzer, gerader, etwas abgestumpfter Nase, eher breitem Mund und schweren Augenlidern, sowie in den kurzen, untersetzten Gestalten so auffallend an die Wandbilder der Wiltener Pfarrkirche, daß man die Frage aufwerfen könnte

ob nicht Gindter, der allem Anschein nach, die Deckenbilder vor den Wandbildern bevorzugte, hier wie in Wilten die Ausführung der Letzteren — natürlich nach seinen Kartons und unter seiner Mithilfe — ein und demselben Gehilfen übertragen habe. Aber trotz dieser ästhetischen Mängel — die freilich durch den Zauber eines entzückend hellen, mit dem erlesensten Geschmack gewählten Kolorits gleichsam verdeckt werden, hat das Bild und gerade die Gestalt Mariä hier etwas warm Gewinnendes, ja mehr; sie verkörpert geradezu einen großen religiösen Gedanken: sie enthüllt die ganze Hingebung der Gottesmutter an das Amt, das ihr geworden, Mittlerin des Heiles für die Menschenkinder zu sein; sie läßt ahnen, daß sie den Titel „Königin der Heiligen“ mit unendlichem Rechte führt — weil sie bewußt und freiwillig ihren Sohn hingab zum Heile aller . . .

Gedanklich minder bedeutend, aber feiner in der Ausführung, namentlich durch die Lichtführung interessant, erweisen sich die beiden Deckenbildchen des Langhauses. Das hintere der Beiden nächst der Orgelbühne (Tafel XV, Abbildung 1), ein wahres Kabinettstückchen in Bezug auf Kolorit und Lichtführung, zeigt den Martyrer-Priester Johann von Nepomuk, wie er nach eben überstandener Marter, von drei Engeln geleitet, zum Himmel emporsteigt. Noch gewahren wir links in dämmern-dem Halbschatten die hohe — allerdings etwas zu hohe Moldau- brücke — mit den bekannten Statuen, von der er hinabgestürzt wurde und darunter ein Streifen der blaugrünen Wellen, in denen er den Tod gefunden. Die Engel scheinen ihn eben seinem nassen Grab entrissen zu haben und nun auf lichter Wolke — einem schon zu Gindters Zeit bekannten, allerdings nur für die bereits Erdentrückten benützbaren Luftschiff — den himmlischen Regionen zusteuern zu wollen. Wie hingegossen lehnt er, das Crucifix an sich pressend, den Blick andächtig emporrichtend, auf der Wolke, die übrigens einen soliden Eindruck macht, denn der seine tief beschattete Rückseite uns zuwendende Engel rechts macht sehr ernste Anstrengungen sie emporzusteuern, und wird sie gewiß glücklicher ans Ziel bringen, als dies leider bei unsern aus Eisen konstruierten Zeppelin

des Öftern der Fall war. Der an der andern Seite des Heiligen nur mit dem Oberkörper aus der Wolke tauchende Engel reicht dem Märtyrer des Schweigens ein Sternendiadem, indem er zugleich den Zeigefinger der Rechten bedeutsam an die Lippen legt; ein von oben herabeilender Himmelsbote schwingt triumphierend Palme und Lorberkranz. Die Farbenzusammenstimmung des Bildchens zu betrachten ist eine wahre Augenweide. Wie ist da, um auf die Hauptgestalt möglichst helles, weiches Licht konzentrieren zu können, die schwarze Soutane fast zu rötlichem Lila aufgehellt durch die darauf fallenden Reflexe! Und wie fein — nicht grell! ist das Weiß des Chorlocks und das warme Braun des Kragens dazu gestimmt. Der Engel mit dem Sternenkranz trägt ein Mäntelchen in Mattoliv; der von oben Herabschwebende ein Gewand vom zartesten Veilchenblau; während der kräftige Wolkensteuerer rechts in einen Mantel von tiefem, satten Rot gehüllt ist und namentlich durch seine dunklen Flügel einen höchst wirksamen Kontrast zu der zart getönten Umgebung bildet. Wir werden auf diesen merkwürdigen Engel noch zurückkommen.

Nicht unerwähnt bleibe, mit welchem Geschick die Szene, die ein Stück vom Schauplatz des Martyriums und zugleich die Glorifikation des Heiligen bringen sollte, in den beschränkten Raum des für diese Darstellung keineswegs günstigen Querbildes hineinkomponiert ist. Allerdings müssen wir gestehen, daß eine minder grandios konstruierte Moldaubrücke realistischer gewirkt haben würde.

Das vordere der beiden Deckenbilder (Tafel XV, Abbild. 2) zeigt den hl. Bischof Wolfgang, wie er von Klerikern begleitet den Bauplan einer Kirche besichtigt, den ihm der Werkmeister mit gebogenen Knien darreicht. Der Heilige trägt vollen Ornat — weiße Alba, lilafarbne Dalmatika und hellblauen, goldbordierten Mantel — etwas bunter als es sonst bei Gindter bräuchlich. Offenbar ist er gekommen um den Grundstein zur Kirche zu legen; ein Steinmetz meißelt noch an demselben, während ein Mann in Hemdärmeln und Arbeitsschürze den Mörtel bereit hält. Links und im Hintergrund schatten noch gewaltige

Eichen; einer aus ihnen ist bereits das Beil in den Stamm gehauen; bald werden sie dem Gotteshause weichen müssen. Das Kolorit ist auf diesem Bilde etwas bunt, wird aber gedämpft durch die goldig-braunen Schatten der Laubbäume, in denen warme Herbstsonnenstrahlen sich zu verfangen scheinen. — Die Gestalten sind echte Gindter-Kinder; diese Männer mit den seitwärts geneigten, stark verkürzten Köpfen im Dreiviertel-Profil, den stark betonten Nasenflügeln, schweren Augenlidern und besonders mit dem charakteristischen, zausigen, hinter Schläfen und Ohren büschelförmig sich emporringelnden Haar, finden wir auch auf andern Fresken des Meisters. — Nebenbei bemerkt hat dieser hl. Wolfgang einen Doppelgänger, oder sagen wir einen Halbbruder. Es ist der den Kaiser Theodosius zur Rede stellende hl. Ambrosius auf einem der vier Kirchenväter-Bilder in der gleichfalls von Gindter ausgemalten Stiftskirche zu Neustift. Dieser Letztere erinnert in Typus und Haltung außerordentlich an den genannten hl. Wolfgang; nur der Gesichtsausdruck, die Bewegung der Vorderarme und das Kolorit, das in Neustift merklich zarter ist, weicht ab. Aber auch einige Gestalten aus dem Gefolge haben auf beiden Bildern große Ähnlichkeit. — Diese Tatsache an sich wäre noch kein zwingender Beweis dafür, daß die beiden Darstellungen demselben Urheber zuzuschreiben sind; Entlehnungen kamen damals öfters vor; so haben die Asam'schen Gestalten — namentlich die Evangelisten — in der St. Jakobskirche zu Innsbruck manche Nachbilder erhalten — ich mache auf die Deckenfresken in den Kirchen zu Jenbach im Unterinntal und zu St. Jodok am Brenner aufmerksam, deren ersteres von Huber stammen soll — während das Letztere — eine sehr schwache Leistung — von Jos. Schmutzer signiert ist. Noch mehr wurden Troger's Domfresken in Brixen von den folgenden, schwächeren Malern ausgeschrieben; so von Peter Denifle in dem sehr mittelmäßigen Kuppelfresko der Kirche zu Medratz im Stubai, wo die Gestalten der hl. Margaretha und einiger sie umgebender Engel — am auffallendsten jener mit der Lilie — sich direkt an Troger's Chorfresko (Himmelfahrt Mariä) an-

schließen; ferner von dem Maler des Langhausbildes der Kirche zu Igls bei Innsbruck, der sich teils direkt an Troger's Werk, teils an die Fresken der Brixner Pfarre, welche von Troger's Schülern, Josef Hautzinger und Franz Zoller stammen, anlehnt; in entfernterem Grade ist auch die umfangreiche Deckenkomposition Josef Anton Puellachers in der Kirche Mariä Trost zu Untermais mit Troger's Domfresken, namentlich seinem Engelkonzert über der Orgelbühne, verwandt. Alle diese mehr oder minder genauen Nachahmungen geringerer Maler, pflegen einzelne Motive zu übernehmen, folgen bisweilen selbst im Kolorit ihrem Vorbild, vermögen aber niemals dessen spezifische Eigenart lebensvoll wiederzugeben und verraten namentlich da, wo sie von dem Vorbild abweichen, sofort ihr geringeres Können, ihre Unfreiheit und ihr Unvermögen das Entlehnte ganz harmonisch ihrem eignen Werk einzugliedern. Gerade sie zeigen uns aufs deutlichste, welch kolossaler Unterschied ist zwischen dem ängstlichen „Abschauen“ und „Nachahmen“ eines Schwächeren und dem freien Schaffen des Meisters selber, bei gelegentlicher Wiederverwendung, bzw. Abwandlung eines schon benützten Motives, das ihm etwa besonders interessant war. Wir möchten diesem Kapitel etwas mehr Aufmerksamkeit schenken, nicht bloß weil es auf so interessante Weise den Unterschied zwischen den echten Blutsverwandtschaften einzelner Gestalten und Gruppen in den verschiedenen Werken eines und desselben Meisters und jenen „Gevatterschaften“ zwischen Werken der Genialen und der Handwerklichen dartut; sondern weil es auch so äußerst lehrreiche Aufschlüsse über die vielverlästerte Arbeitsweise der Barockmeister gibt.

Unsere Wolfsthurner Fresken bieten uns da ein interessantes Beispiel in jener Engelgruppe der Laterne (Tafel XIV, Abbildung 1), welche der Madonna Krone und Szepter entgegen trägt und ein Analogon an einer mit demselben Amte betrauten Gruppe im Apsisfresko der Stiftskirche zu Neustift bei Brixen besitzt (Tafel XVI). Auf den ersten Blick wird uns dünken, die Neustifter Gruppe, welche wir aus noch zu erörternden Gründen für die jüngere halten, wiederhole —

mit Weglassung des dritten untersten Engels — ganz genau die unsere. Schon will uns das übliche Vorurteil gegen die Barockmaler zu Sinn kommen: Na, der hat sich bequem gemacht! Der nimmt einfach die ganze Gruppe herüber! — vielleicht gar abgepaust! Ei, freilich, da ist's kein Wunder, daß diese Maler flink gearbeitet haben“. — Gemach! Sehen wir näher zu. Wir haben in Neustift zwei Engel vor uns, welche eine Krone auf einem Purpurkissen zwischen sich auf den Armen tragen und deren Einer — zur Rechten des Beschauers — ein Szepter emporhält. Das stimmt genau mit unserer Gruppe. Besonders ist der Engel rechts — nennen wir ihn nach seiner Bekleidung den Blauen — dem unsern täuschend ähnlich. Brust und Schulter desselben sind auf beiden Fresken unbekleidet; der ganze Oberkörper samt dem Kopf, der mit seinem wehenden, zausigen Gelock, ein rechtes Konterfei des unsern — ist stark zurück- und zugleich nach auswärts gebeugt; der Engel scheint über die Wolkenballen und seinen flatternden Mantel hinweg auf den Altar hinab blicken zu wollen. — Dieses Motiv wirkt in Neustift noch lebendiger als auf unserm Bild, weil es sich dort nicht um eine thronende, sondern um eine gen Himmel fahrende Madonna, also seitens der Engel um ein wirkliches Entgegeneilen, nicht um bloßes Herabschweben handelt. Die Lichtführung — sehr realistisch und originell — ist auf beiden Bildern fast dieselbe; das Licht scheint von oben und zwar von rückwärts einzufallen. Brust, Schultern und die seitlichen Teile des leicht nach abwärts gewendeten Kopfes sind hellbeleuchtet; auf unserm Fresko fällt auf den untern Teil der Brust des Engels, sowie auf seinen hier vollständig sichtbaren linken Arm, mit dem er das Kissen stützt, der Schlagschatten des Kissens, während in Neustift der erhobene rechte Arm des Engels zum teil beschattet ist. Das Purpur-Kissen mit der Krone läßt, indem es uns seine Schattenseite zuwendet, nicht nur das zarte Inkarnat des Engels besonders hell hervortreten, sondern wirkt auch durch seine dunkle Silhouette vorzüglich raumbildend, indem es den Körper des Engels gleichsam zurückrückt. Fassen wir nun die Unter-

schiede ins Auge. Daß auf dem Neustifter Bild der mit einem hellblauen Mantel prächtig drapierte Unterkörper des Engels sichtbar ist, während er auf unserm Bild fast ganz in den Wolkenballen verschwindet, fällt vielleicht zunächst in die Augen; aber es ist nicht so sehr von Belang, obwohl wir auch hier bemerken können, daß es eine feine kompositionelle Taktik des Meisters war, auf unserm Bild den Unterkörper dieses Engels hinter Wolken zu verbergen, damit der Kopf des untersten, besonders reizvollen Engels von dem neutralen Wolkenhintergrund sich um so besser abhebe. Bedeutsamer ist schon, daß während hier der ganze linke Arm des Engels samt der Hand sichtbar ist — und durch Analogie der Bewegung mit jener des Engels gegenüber den Eindruck allzugroßer Symmetrie hervorruft, in Neustift der linke Arm des Engels leicht von den Falten des Mantels bedeckt scheint — was als ein ganz bewußter Fortschritt in der Freiheit der Linienführung gedeutet werden darf.

Noch weit interessanter ist die Änderung des Bewegungsmotives des rechten Arms. Die Armhaltung des Wolfsthurner Engels ist leicht und graziös, am Ellbogen mit leiser Biegung, ebenso an dem zierlich gesenkten Handgelenk. Jene des Neustifter Engels ist fast die eines Richtscheites; die denkbar straffste Spannung des Sehnen ist da ausgedrückt; es erscheint uns zunächst direkt wie ein Rückschritt gegenüber der Linienschönheit des ersten Motivs. Ist das nicht vielleicht auf den viel besprochenen Schlendrian der Barockmaler zurückzuführen? Werfen wir einen Blick auf die Gesamtkomposition. Wir gewahren auf dem Neustifter Chorfresko zu Häupten der besprochenen Engelgruppe den Heiland, der seiner Mutter entgegengeht. (Das Blatt des darunter befindlichen Hochaltars stellt die Auffahrt Mariä dar.) Die Engel sind nur seine Herolde, welche der himmlischen Königin, deren Einzug eben erwartet wird, die Reichsinsignien entgegentragen. Der Engel mit dem Szepter hat bereits seine Herrin erblickt, die so sehnsüchtig ihrem Sohn die Arme entgegenstreckt; es ist als ob seine Seele dem Flug der ihrigen folgte, und sein Arm macht unwillkür-

lich in dem gespannten Emporweisen — es ist ganz unzweifelhaft, daß er mit dem erhobnen Szepter auf den Heiland deutet — diese geistige Bewegung mit. Wenn man nun diese beiden Bewegungsmotive vergleicht — das einfache Tragen des Szepters auf unserm Bild und das Emporweisen mit demselben auf dem Neustifter Bild, das ein so wesentlich steigerndes Moment bildet in dem Ausdruck stürmischen Jubels der Neustifter Gruppe, gegenüber der stilleren Freude der unsrigen, dann begreift man, was Gebärdensprache heißt und wie ausdrucksvoll gerade die Hände reden können.

Minder bedeutsam, wenn auch vielleicht auf den ersten Blick kenntlicher, sind die Umwandlungen, denen der Engel in Gelb — die Farben der Mäntel sind auf beiden Fresken nahezu dieselben — auf dem Neustifter Bild unterworfen wurde. Seine Haltung folgt auf beiden Fresken derselben Grundlinie; der Kopf ist vornüber gebeugt, die Beine sind etwas zurückgezogen. Aber es ist merkwürdig, wie die leisen Variationen in Neustift einen Eindruck ungleich größerer Eleganz und Leichtigkeit hervorbringen. Unser Wolfsthurner Engel hebt das Kissen mit der Krone mit aller Macht empor; er scheint ordentlich daran zu schleppen. Das Motiv muß Gindter, als er es in Neustift wieder verwendete, nicht mehr entsprochen haben. Er versucht eine andere Lösung und sie gelingt ihm völlig; mit nur leicht gebogenen Armen hält nun der Engel seine köstliche Last vor sich hin; er scheint ihrer gar nicht viel zu achten, all seine Aufmerksamkeit fesselt der Vorgang, der sich zu seinen Füßen abspielt: die Himmelfahrt Mariä. Auch seine Physiognomie hat sich Wolfsthurn gegenüber verfeinert; diesem dunklen Lockenkopf mit dem zierlichen Stumpfnäschen, der so gar nicht den typischen Gindter-Engeln verschwistert scheint, begegnen wir auf Gindters Fresken wohl nicht oft. — Nicht uninteressant ist endlich noch die Behandlung der Flügel, die Gindter meist in blassem Blaugrau hält und in einer der Neutraltinte ähnlichen Nuance schattiert, ja bisweilen direkt in Braunschwarz übergehen läßt. Unser Wolfsthurner Fresko bot zur Entfaltung derselben nur einen bescheidenen Raum. Meister

Gindter wußte sich zu helfen: er schuf einen plastischen Gipsuntergrund, auf dem er sie dann, die beiden Pilaster überschneidend, malte. Immerhin konnten sie sich auch so nur mäßig entfalten. Erst auf dem Neustifter Fresko durften sie sich nach Herzenslust ausspreiten und das geschah denn mit solcher Wucht, daß der linke Flügel des szeptertragenden Engels wie im Sturm des Fluges durch den Gegendruck der Luft zurückgebogen scheint, ein originelles Motiv, das übrigens bei Gindter öfters begegnet.

Diese Engelgruppe ist, wie bereits erwähnt, nicht das einzige Beispiel der Verwandtschaft unserer Mareiter Fresken mit beglaubigten und signierten Fresken Gindters. Die Immaculata an der Decke der Laterne erinnert merklich an jene der hintersten, von Gindter signierten Flachkuppel in der Pfarrkirche zu Wilten, wenn auch die Stellung dort eine etwas andere, und die Untersicht nicht so drastisch ist.

Die unverkennbaren Beziehungen unserer Wandfresken zu jenen der Wiltener Pfarrkirche haben wir bereits besprochen. Besonderer Erwähnung verdient noch jener Wolkensteuernde, in Rückansicht dargestellte Engel auf dem Deckenbilde des hl. Johann von Nepomuk. Der hat nicht bloß einen, sondern mehr als ein halbes Dutzend mehr minder naher Vettern auf den verschiedenen tirolischen und bayerischen Deckenfresken Gindters. So auf beiden Kuppelfresken in Wilten¹⁾; auf dem Chorfresco der Verehrung Mariä durch die Allegorien der Weltteile in Neustift²⁾; auf dem Stifterbild der Vorhalle dortselbst, ferner auf dem Bild des hl. Vinzenz Ferrerius im linken Seitenschiff, sowie auf dem Bild des hl. Hieronymus im rechten Seitenschiff dortselbst. Alle diese Engel sind — in Rückansicht gesehen, auf Wolken kauern oder in Lüften hangend — gleichsam als dunkler Kontrapunkt der hellen Diskantmelodie der Hauptgruppe entgegengestellt; darin und besonders durch den merkwürdigen fast im Querschnitt gesehenen, dunklen Flügel, der für sie charakteristisch ist, lassen sie eine merk-

1) Siehe Hammer a. a. O. Tafel 31 und 32.

2) Hammer a. a. O. Tafel 26.

würdige Ähnlichkeit mit Tiepolo erkennen und man wird Dr. Hammer völlig beistimmen dürfen, wenn er einen aus diesen Engeln — jenen auf dem vorgenannten Chorfresco in Neustift — heraushebend, ihn mit einem Engel auf dem Deckenfresco in der Theresienkapelle der Scalzi-Kirche in Venedig konfrontiert und sagt: „Man wird kaum fehlgehen, wenn man hier an eine unmittelbare Herübernahme denkt und diese Figur geradehin als einen Beleg des Studiums jenes tiepolesken Werkes ansieht“¹⁾. Zwar ist die Ähnlichkeit durchaus keine so portraitmäßige, wie beispielsweise die des großen Engels auf dem Deckenfresco der Himmelfahrt Mariä von Romedi in der Ursulinenkirche zu Trient (der geradezu von dem oberwähnten Engel Tiepolos abgepaust sein könnte); auch keine so frappante wie jene zwischen dem Trogerschen Engel mit der Lilie auf dem Chorfresco im Brixner Dom und einem Engel der Hauptgruppe auf dem Fresko der Glorie des hl. Dominikus von Giov. Bat. Piazzetta in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Gindter verfuhr offenbar bei seinen Entlehnungen ziemlich frei; wie er seine eigenen Motive bei Wiederverwendung selten unabgewandelt läßt — was bei einer so kolossalen Tätigkeit wie die seine war, billig in Erstaunen setzt — so schrieb er wohl auch die Vorbilder, die er benützte, nicht einfach aus, sondern er nahm von ihnen vielmehr nur Anregungen. Der Haupt-Motor dieser Anregungen ist aber immerhin unverkennbar und man kann ruhig behaupten, daß Gindters Fresken ohne direktes Studium an Tiepolos Originalwerken nicht zu erklären sind.

Kompositionsmotive, ja ganze Kompositionen — Kaspar Waldmann ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich²⁾ — ent-

¹⁾ Hammer a. a. O. S. 266.

²⁾ Ein glücklicher Zufall ließ mich in einer Sammlung ein paar Stiche entdecken, welche sich auf unanzweifelbare Art als direkte Vorbilder Waldmannischer Kompositionen auswiesen. Zwei große Kirchenfresken Kaspar Waldmanns gehen bis ins Detail auf jene Blätter zurück. Ich werde die Sache, welche eine von mir längst gehegte Vermutung bestätigt, an anderer Stelle ausführlicher besprechen.

lehnten ja auch frühere Tiroler Meister den Italienern ohne darum selbst in Italien gewesen zu sein. Das geschah auf dem Wege der Reproduktion, durch Stiche, Radierungen u. s. w. Wir haben noch lange keine ausreichende Vorstellung, von welcher immenser Bedeutung für die Kosmopolitisierung der Kunst jene Reproduktionsverfahren gewesen sind, welche große Rolle sie beispielsweise auch in der Entwicklung der Tiroler Malerei in der Barock- und Rokokozeit gespielt haben.

Allein was Tiepolo im besondern der Kunst gebracht hatte: diese Transparenz der Farbe; dies flutende Sonnenlicht, das dann doch wieder — wie an einem Föhntag in den Alpen — von wunderlichen Schatten fast gespenstisch zerrissen scheint; diese Weiträumigkeit vor allem, mußte am Original selbst geschaut werden; das ließ sich damals, läßt sich überhaupt nicht vollwertig reproduzieren. Tiepolo wirkt nicht durch die Idee seiner Kompositionen, auch nicht einmal durch ihre Linienschönheit: er wirkt allein als Maler, an erster Stelle als Dekorateur, durch Farbe und Licht, durch pikante Gruppenverteilung, durch eine schier unglaubliche Raumbenützung und Raumvorspiegelung, mit einem Wort: durch seine virtuose Mache. Diese ganze Mache mußte man mit eignen Sinnen gekostet haben, um von ihm in der Art beeinflußt zu werden, wie wir es bei Gindter und manch anderem unserer Maler beobachten können.

Ich sage mit Bedacht: in der Art, . . .

Gerade im Colorit, in der Lichtführung und Raumbildung hat Gindter, wie auch Troger und Zeiller, von dem großen venezianischen Virtuosen gelernt und hat damit das Beste übernommen, was die Kunst unseres Landes von ihm übernehmen konnte. Dies Erbteil und die Art, wie die unsern damit zu schalten verstanden, erregt heute noch unsere Bewunderung, steht noch heute vor uns als etwas, was später nicht wieder erreicht worden ist. Daß mit den virtuosen formalen Seiten seiner Kunst nicht auch der frivole Geist derselben in unsere Berge hereingetragen wurde, davor bewahrte

unsere Maler ihr frommer Sinn und ihre deutsche Treuherzigkeit. Es war ihr und des Landes Glück; ansonst hätte ihre Kunst in unserm Bergland nicht bodenständig werden können. Oder wer möchte Tiepolos wegwerfend-stolze Madonnen und seine Ballett-tanzenden Engel in eins der stillen Kirchlein unserer Hochtäler hineindenken, in die das Volk nach der harten Arbeit der Woche Sonntags hineintritt um sich auszubeten und zu erbauen, wohl auch um sich bei der Gnadenmutter auszuklagen von der Not des Tages? — So lebensfroh und prunklustig auch unsere Rokokomalerei mitunter war, so sehr sie manchmal — wie ein zerstreutes Schulkind — aus den Räumen des Gotteshauses hinausshielte nach allerlei schönen Nebendingen: skeptisch ist sie nie geworden und nie hat sie aufgehört echt kindlich mit dem Volke zu beten. Das darf man selbst dem heitern und etwas oberflächlichen Gindter nicht aberkennen. Man vergleiche nur einmal seine so naiv-herzlich aufgefaßte Himmelfahrt Mariä in der Pfarrkirche zu Gossensaß mit der gleichnamigen Vorstellung Tiepolos in der Kirche der Pietà zu Venedig, die sich von dem rauschenden Fest im Palazzo eines venezianischen Nobile rein nur mehr äußerlich durch die Wolken und das Idealkostüm unterscheidet, aber von keinem Hauch religiösen Gefühles belebt ist.

Bei derartigen Vergleichen wird man sich erst bewußt, wie deutsch in ihrem innersten Kern — trotz aller italienischen Beeinflussung — und wie innerlich fromm — trotz scheinbarer Verweltlichung — unsere viel mißkannte Rokokokunst geblieben ist.

Noch erübrigte eine Frage zu lösen, die Frage nach dem Entstehungsjahr der Wolfsturner Fresken. Als sicher dürfen wir vor allem annehmen, daß sie zur Zeit der Einweihung der Kapelle also vor Oktober 1739 vollendet waren. Bei einer Schloßkapelle ist nicht mit den Verhältnissen zu rechnen, die für Seelsorgskirchen maßgebend sind. Wo eine ganze Gemeinde des Gotteshauses entbehrte und oftmals die Mittel zur Ausschmückung desselben spärlich

flossen, da eilte man — wie es ja auch heute noch geschieht — mit der Weihe, um nur einmal die zur Not hergestellte Kirche dem seelsorglichen Gebrauch übergeben zu können. Die innere Ausschmückung zog sich dann oft durch viele Jahre hin, wie wir es z. B. von der Mariahilfkirche in Innsbruck wissen. Wenn aber ein Adeliger sein Schloß neu aufbaute — prächtig, wie aus einem Guß — und wenn die Kapelle demselben so einverleibt war, daß sie eben äußerlich gar nicht als etwas Gesondertes hervortritt, dann ist sie sicher gleichzeitig mit dem ganzen Bau vollendet worden. Und wenn der Schloßherr den Fürstbischof selber zur Weihe einlud und diese mit aller Pracht begehen ließ — wie wir aus der früher zitierten Inschrift abnehmen können, dann hat es sich gewiß nicht um ein Notkirchlein gehandelt, sondern um eins, das sich sehen lassen konnte. Die Einheitlichkeit der ganzen Innendekoration sagt uns aber, daß das Fresko sicher gleichzeitig mit dem Altare entstanden ist, vielleicht auch alles von derselben Hand entworfen wurde. Wir könnten uns demnach Gindter etwa im Sommer 1739 in Wolfsthurn beschäftigt denken. Ich neigte anfänglich zu dieser Annahme, obwohl schon das von Schmid gebrachte, obzitierte Regest nach Konsistorial-Akten vom 23. Juli 1739¹⁾ vermuten läßt, daß die Kapelle bereits früher vollendet war. Allein die eingehenden Vergleiche, die ich an der Hand meiner Wolfsthurner Aufnahmen mit den Fresken des Klosters Neustift anstellte, ergaben das Resultat, daß, wo hier und dort eine Verwendung desselben, oder doch eines sehr ähnlichen Motives stattfindet, in Neustift eine Verfeinerung oder Vertiefung desselben zu beobachten ist. Demgemäß vermute ich, daß die Fresken der Wolfsthurner Kapelle zeitlich den Neustifter Fresken, welche die Jahrzahl 1736 tragen, vorangingen. Vielleicht kommen wir der Wahrheit am nächsten, wenn wir, wie schon früher bemerkt, annehmen, daß sie im unmittelbaren Anschluß an Gindters erste Tiroler Arbeit, die Fresken der Deutsch-Ordens-Kirche in

1) G. Schmid a. a. O. Reg. Nr. 647.

dem benachbarten Sterzing¹⁾, welche im Juni 1733 vollendet waren, entstanden seien. Allerdings schuf Gindter im selben Jahre auch die Fresken der Kirche zu Garmisch²⁾; aber das wäre bei der durch viele Tatsachen belegten raschen Arbeitsweise der Barock- und Rokokomaler trotzdem denkbar. Mehr Bedenken erregt der Umstand, daß, wofern wir unsere Fresken in das Jahr 1733 verlegen, sechs Jahre zwischen der Vollendung und der Einweihung der Kapelle verstrichen sein müßten. Das scheint wohl etwas ungewöhnlich, kann jedoch seinen Grund darin haben, daß der außerordentlich tätige, mit Geschäften in und außer Landes überladene Bischof Kaspar Ignaz Künigl von Brixen erst im Jahre 1739 es ermöglichen konnte, die von dem Schloßherren von Wolfsthurn gewünschte feierliche Consecration der Kapelle persönlich vorzunehmen. Bis dahin wird man sich mit einer einfachen Benediktion durch den zuständigen Dechant begnügt haben. Es ist also diese Vermutung wohl nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn sie auch nicht vollgültig erhärtet werden kann.

Ich möchte mit dieser einen Hypothese aber noch eine andere von größerer Tragweite auszusprechen wagen, nämlich die, daß Gindter bereits vor Ausführung seiner ersten Tiroler Fresken Venedig und damit Piazzetta und Tiepolo gekannt habe³⁾. — Zwischen den Fresken von Sterzing und Wolfsthurn einerseits, und jenen von Neustift anderseits gähnt keine Kluft, wie man sie wohl vermuten müßte, falls in diese Zwischenzeit ein für die Entwicklung des Künstlers so folgenschweres Ereignis fele, wie die Bekanntschaft mit Tiepolos Werken. Gindter erscheint vielmehr schon zu Beginn seiner Tätigkeit in Tirol als ein im großen und ganzen Fertiger, nicht als ein Werdender. Er redet bereits eine ihm eigentümliche Kunstsprache und redet sie mit der Sicherheit des Geübten. Nur in be-

¹⁾ Vergl. M. Mayr a. a. O. S. 16 ff.

²⁾ M. Mayr a. a. O. S. 16.

³⁾ Vergl. darüber B. Riehl: Die Kunst a. d. Brennerstraße; Leipzig 1898; S. 132; M. Mayr a. a. O. S. 16; Hammer a. a. O. S. 267.

schränktem Maße beeinflussen ihn noch die Typen seines Meisters Asam; er hat bereits seine eigene Typenwelt ausgebildet, die er dann durch seine ganze lange Schaffenszeit beibehält und nur allmählig leise modifiziert und bereichert. Wohl kann man bei ihm von Frühwerken sprechen; sie haben eine gewisse Schärfe der Formen — besonders fällt das zausige Haar der Engel auf — und zeigen noch nicht jene großartige, kompositionelle Anlage, jene Freiheit und jenes Geschick der Massenverteilung, das auf späteren Werken zu Tage tritt. Zu diesen Frühwerken sind die Fresken in der Deutsch-Ordenskirche zu Sterzing und die denselben formell sehr verwandten Fresken der Pfarrkirche zu Rattenberg zu rechnen, welche ihrerseits wieder deutlich zu den Fresken in Neustift, wovon besonders die Hartmannskapelle¹⁾ zu beachten ist, überleiten. Auch dieser letztgenannte große Zyklus und die demselben wie angedeutet höchst wahrscheinlich vorangegangenen Wolfsthurner Fresken gehören der ersten Schaffensperiode Gindters in Tirol.

Sie stehen in mannigfachen Beziehungen nicht nur untereinander, sondern auch zu spätern Werken Gindters, wie z. B. die Wandbilder von Wolfsthurn sogar zu den viel später (1754) entstandenen Wiltener Wandfresken überleiten. Eigentliche, sich auffallend charakterisierende Entwicklungsperioden lassen sich in Gindter's Tiroler Tätigkeit nicht unterscheiden; die Schwankungen sind mehr willkürlich; gerade das Werk, das als typischer Beweis für den tiepolesken Einschlag bei ihm gilt, und ohne Widerspruch gelten darf: die Chorfresken zu Neustift — (Pfungstfest und Verehrung Mariä durch alle Weltteile) weisen zugleich am meisten von all seinen Fresken

¹⁾ Hammer a. a. O. S. 268 und 269. Die Beziehungen des Deckenbildes der Hartmanns-Kapelle in Neustift zu dem Fresko des Letzten Abendmahls im linken Schiff der Pfarrkirche zu Rattenberg, waren mir bereits im Jahre 1910 aufgefallen, weshalb ich damals die Erlaubnis erbat, das genannte Deckenbild photographieren zu dürfen, um seinerzeit die Verwandtschaft desselben mit dem Rattenberger Bilde nachweisen zu können. Die Ausführungen Dr. Hammers machen weitere Begründung überflüssig, weshalb ich einfach auf diese verweise.

direkte Reminiszenzen an seinen Lehrer Asam, namentlich in der Architektur auf; aber all das ist so harmonisch verschmolzen, wie es nur bei einem Künstler möglich war, der die verschiedenen Einflüsse in seinem Innern bereits völlig zu einer neuen Einheit verarbeitet und umgestaltet hatte. Einzelne auffallende Stilschwankungen — so die ungewöhnliche Derbheit der zwei untersten Deckenbilder im linken Seitenschiff der Neustifter Kirche und eine gewisse Flaueheit, die heute mitunter an Gestalten der Fiechter Deckenbilder auffällt und von der sonstigen Frische Gindters deutlich absticht, sind offensichtlich Folgen späterer Restaurierung, also für unsere Betrachtung bedeutungslos.

Ich möchte durch das Voranstehende keineswegs bestreiten, daß Gindter im Lauf seiner Tiroler Tätigkeit sich nicht noch fortentwickelt habe. Das ist unleugbar, wenn man sich auch vor Augen halten muß, daß bei Gindter das Können allein nicht das einzig Ausschlaggebende für die Qualität seiner Leistungen war. Die Chorfresken von Neustift reichen, was künstlerische Vollendung betrifft, nahe an die als der Höhepunkt seines Schaffens geltenden Fresken der Wiltener Pfarrkirche, während z. B. das zwischen beiden liegende hintere Kuppelfresko in Gossensaß bedeutend geringer ist und auffallend figurenarm; das dürfte seinen Grund viel eher in der bescheideneren Entlohnung, als in Erwägungen künstlerischer Natur haben. Die Fortentwicklung Gindters ist also wohl durch zeitweise, auf Nebenursachen zurückzuführende Schwankungen unterbrochen; aber sie weist nirgends einen Sprung, einen plötzlichen Vorstoß auf, wodurch wir berechtigt würden, auf außerordentliche Einwirkungen, neu auftauchende, große Erkenntnisse zu schließen. Auch die von Hammer besonders hervorgehobene Art der Behandlung des Deckenproblems in den Fiechter Fresken¹⁾ ist im Grunde nichts anderes als die Übertragung einer schon in dem kleinen Deckenbilde des hl. Johann von Nepomuk in Wolfsthurn geübten Praxis auf

¹⁾ Hammer a. a. O. S. 273.

größere Verhältnisse. Aus all dem dürfen wir wohl den Schluß ziehen: die entscheidenden Wendepunkte in Gindters Ausbildung lagen hinter ihm, als er unser Land betrat.

Als endgiltig gelöst wird diese Frage natürlich erst dann gelten können, wenn die Detailforschung über diesen Meister, die dem Vernehmen nach in Bayern eifrig betrieben wird, seine uns noch sehr mangelhaft bekannten Lebensdaten wird völlig an's Licht gebracht haben. Die Lösung ist nicht bloß vom Standpunkt der Spezialforschung über unsern Meister interessant, sie würde auch viel Licht über die Bedeutung Tiepolo's für die deutsche Kunst im Allgemeinen verbreiten.

Möchte indessen dieser kleine Versuch ein Sandkorn zum großen Gebäude der deutschen und speziell der tirolischen Kunstgeschichte beizutragen, auch mithelfen, das Interesse für eine lange zu Unrecht mißachtete Kunstepoche und die Freude an ihren frischen, gesunden, nicht zuletzt echt volkstümlich-frommen Schöpfungen, in weiteren Kreisen zu wecken¹⁾.

Nachtrag.

Nach Einreichung des voranstehenden Aufsatzes unternahm die Verfasserin eine, durch die eintretenden Kriegsereignisse leider plötzlich abgebrochene Studienreise nach Oberbayern, welche zu einigen sehr wichtigen Ergebnissen in Bezug auf die Stellung Gindters, namentlich Tiepolo gegenüber, führte. Dieselben sollen, so weit sie die in diesem Aufsätze niedergelegten Anschauungen betreffen, bzw. richtigstellen, den Lesern in einem Nachtrag kurz mitgeteilt werden.

¹⁾ Wer sich näher für Gindter interessiert, dem sei das Studium des betreff. Abschnittes in Dr. Hammers mehrzitiertem Werk über Tiroler Barockmalerei empfohlen, welches die beste, ja bisher die einzige eingehende stilkritische Würdigung der tirolischen Werke Gindters enthält.

Meine Ansicht, daß sich Gindter an Originalwerken Tiepolos geschult habe, fußte hauptsächlich darauf, daß mir bislang wohl die mit Gindters Werken namentlich in Bezug auf Kolorit, Licht- und Raumbehandlung unleugbar stark verwandten Werke Tiepolos in Venedig auf Grund ziemlich eingehender Studien bekannt waren, nicht aber die in Bayern liegenden Werke der zeitlich vorangehenden bayerischen und zum teil auch tirolischen Meister, weshalb mir ein Überblick über die Leistungsfähigkeit und den Hochstand jener Schulen noch abging. Ich wurde dadurch zu einer Überschätzung der Bedeutung Tiepolos um so leichter verleitet, als ich die Letztere auch in gleicher Weise in der mir zugänglichen Literatur, bei Riehl¹⁾ und Hammer²⁾ u. s. w. vertreten sah.

Schon das Studium der Fresken Joh. Ev. Holzers im Antoniuskirchlein zu Partenkirchen, welch letztere in der eigenartigen, ja geradezu grandiosen Lichtbehandlung hinter Tiepolo nicht im Geringsten zurückstehen, während sie denselben an gedanklichem Reichtum und religiöser Empfindung weit überragen, hatte mir in bisher noch nicht erlebter Weise klar gemacht, zu welcher Höhe auch in formaler Beziehung deutsche Freskokunst zur Zeit Tiepolos aus eigenster Kraft bereits emporgestiegen war — denn Holzer ist ja bekanntermaßen nie in Italien gewesen. Ein Rückschluß auf Gindter wurde von mir trotzdem nicht sofort gemacht, weil Holzers Werk vor allem zu eigenpersönlich ist, um auf die verwandten Schulen deutlich schließen zu lassen. Die Werke Gindters, die mir im Verlaufe der Studienreise bekannt wurden, enthielten aber — bei sehr interessanten Analogien mit den Tiroler Werken des Meisters, von denen ich gelegentlich noch sprechen werde — nichts, was einer Annahme tiepolesker Beeinflussung widersprochen hätte; nur bestärkte sich mir — entgegen der Meinung Dr. Hammers — die auf S. 434 dieses Aufsatzes geäußerte Überzeugung, daß der fragliche tiepoleske Einfluß nicht erst

¹⁾ B. Riehl: Die Kunst an der Brennerstraße; Leipzig Breitkopf & Härtel 1809; S. 132.

²⁾ Hammer a. a. O. S. 266.

während der Tätigkeit Gindters in Tirol eingetreten sein könne, da auch alle die bayerischen Werke des Meisters, die von der Verfasserin besichtigt wurden und sämtlich innerhalb der gedachten Periode anzusetzen sind, ein Neuauftreten entscheidender Einflüsse ausgeschlossen erscheinen lassen. Ich wäre sehr begierig gewesen ein vor Beginn der Tiroler Tätigkeit Gindters entstandenes Frühwerk desselben zu sehen, da ein solches nach meinem Dafürhalten einen Anhaltspunkt für Datierung der Bekanntschaft Gindters mit dem Stil Tiepolos hätte geben müssen. Statt durch ein solches Werk ward mir eine — ehrlich gesagt — unerwartete doch nicht ungläubhafte Enthüllung durch eine um die Gindter-Frage sich drehende Besprechung mit Konservator Dr. Feulner, welcher darauf aufmersam machte, daß der von Dr. Hammer¹⁾ erwähnte und von d. Verf. gleichfalls akzeptierte Engel Tiepolos auf dem Fresko der Theresien-Kapelle ai Scalzi zu Venedig (S. 430 dieses Aufsatzes) schon deswegen als Beleg für Gindters Studien an Originalwerken Tiepolos nicht angesprochen werden könne, weil derselbe um 7 bis 8 Jahre jünger sei, als der angeblich darauf zurückgehende Engel Gindters auf dem Chorfresko zu Neustift bei Brixen. Die Fresken der Scalzi-Kirche zu Venedig datieren nemlich nach Meissner²⁾ aus den Jahren 1743—44, während Gindter seine Neustifter Arbeit laut Signatur am Bild des hl. Frigidian³⁾ im rechten Seitenschiffe der Kirche schon 1736 ausgeführt hatte. Überdies wurde von Dr. Feulner, der ein bedeutender Gindter-Kenner ist, versichert, daß die Reihenfolge der Werke Gindters seit Abschluß seiner Lehrzeit bei Cosmas Damian Asam, welche allbereits festgelegt sei und in einer für das kommende Jahr zu erwartenden Monographie dieses Meisters werde veröffentlicht werden, einen längern Aufenthalt Gindters in Venedig ausschließe; eine Berührung Gindters mit Tiepolo könne erst

¹⁾ Hammer a. a. O. S. 266.

²⁾ Meissner Fr. Hermann: Tiepolo; Bielefeld und Leipzig bei Velhagen und Klasing 1897 S. 34; dortselbst S. 32 auch die Abbildung des Theresienbildes a. a. O. Abbild. 26.

³⁾ Nicht der hl. Helena wie Riehl a. a. O. S. 132 erwähnt.

in den Jahren 1751—53 stattgefunden haben, wo die beiden Meister nahe beieinander in Würzburg arbeiteten, Tiepolo an seinen Fresken in der Residenz, Gindter an jenen im „Käpple“¹⁾. Allein damals war Gindter, wie wir bereits gesehen haben und wie auch Feulner ausdrücklich bemerkt — längst ein „Fertiger“; die Tiroler Werke, die formal so merkwürdige Analogien zu der virtuosen Kunst des Venezianers bieten, lagen teilweise bereits hinter ihm und wenn Tiepolo die Arbeiten des bayerischen Meisters gesehen hat, konnte er höchstens konstatieren, daß er an ihm einen Nebenbuhler besaß, der ihm zwar an Raffiniertheit der Erfindung und Keckheit der Ausführung nicht ganz ebenbürtig war, in vielen technischen Feinheiten ihn aber erreichte und speziell als Darsteller religiöser Gegenstände ihn entschieden übertraf.

Es bleibt immerhin merkwürdig, wie viel die Kunst Gindters nach der formalen Seite mit jener Tiepolos gemein hat. Wenn uns nun auf Grund historischer Daten erwiesen wird, daß diese Verwandtschaft nicht in Beeinflussung Gindters durch Tiepolo, sondern teils in persönlicher Kongenialität, teils in der von der deutschen, im besondern von der bayerischen Freskomalerei, im allgemeinen erstiegenen Entwicklungsstufe begründet ist — meine jüngsten Studien in Oberbayern lassen mir das zum mindesten glaubhaft erscheinen — so ist das meines Erachtens von nicht zu unterschätzender Bedeutung, nicht bloß für die Wertung Gindters im Besondern, sondern auch für die allgemeine Wertung der deutschen Rokokomalerei. Es beweist, daß sie noch viel mehr auf eigenen Füßen steht, als wir ihr bisher zutrauten. Ich habe seit Beginn meiner Studien über Tiroler Barock und Rokoko das gewissermaßen instinktive Gefühl gehabt, daß unsere als Absud der wälschen Kunst gering geschätzte deutsche Malerei auch in jener Zeit erstaunlich viel eigene innere Kraft besaß und bei weitem nicht die Schleppträger-Rolle spielte, die man ihr so lange zuschrieb. Wenn selbst die formale Beeinflussung unsers deutschen Meisters

¹⁾ Vergl. A. Feulner: Christian Wink in *Altbayerische Monatschrift*, II. Jahrgang 1912, 1—2 Heft, S. 14.

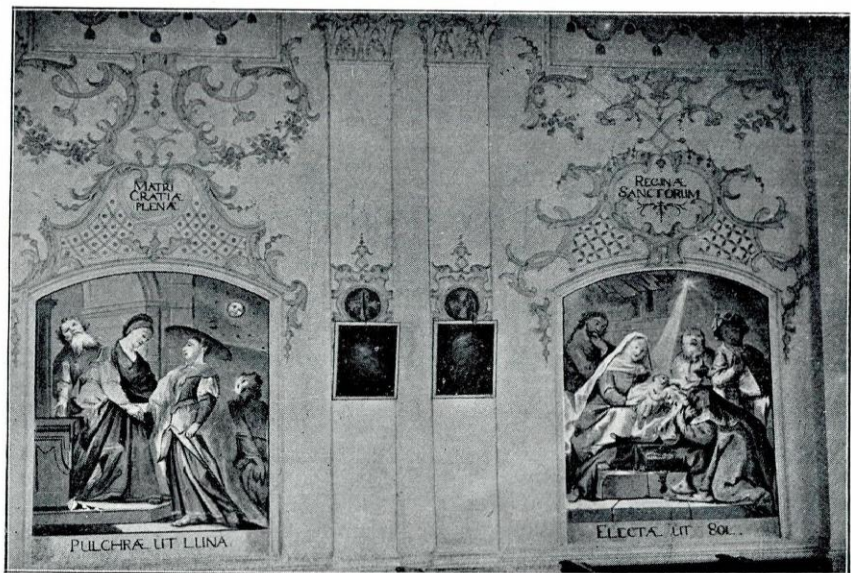
durch Tiepolo, die ich hier annehmen zu müssen glaubte, sich als unrichtig erweist, kann es mich nur freuen. Die hier angeschnittene Gindter-Frage wirft ein neues orientierendes Streiflicht auf die Entwicklung unserer deutschen Kunst. Und heute, wo das deutsche und österreichische Volk mit einer in der Weltgeschichte kaum je gesehenen Kraft und Wucht sich gemeinsam gegen die Vergewaltigung durch das Ausland erhebt, heute macht es uns doppelt stolz in der Vergangenheit auch auf dem still friedlichen Gebiete der Kunst das freie, selbständige, unbevormundete Regen deutschen Geistes, deutscher Art erwiesen und von Erfolg gekrönt zu sehen.

**Rumer, Die Fresken in der
Schloßkapelle zu Wolfsthurn.**

1.



2.



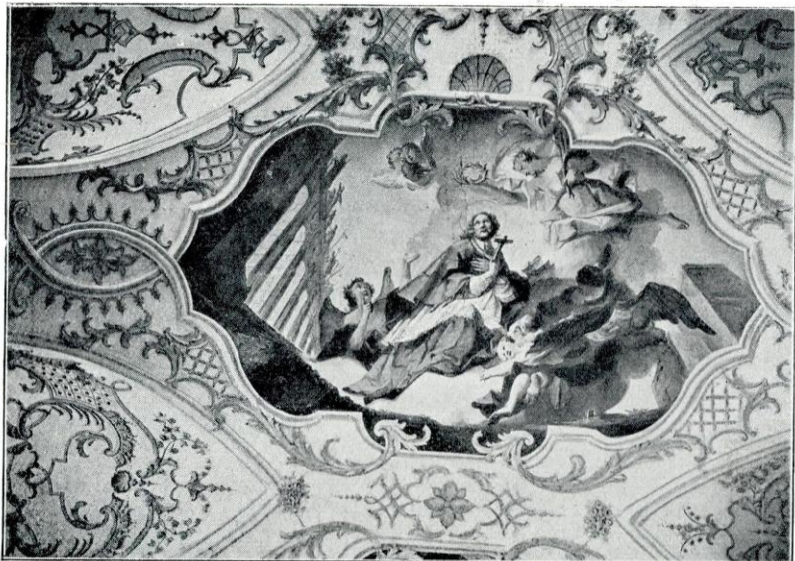
Rumer, Die Fresken in der
Schloßkapelle zu Wolfsthurru.



Taf. XIV.



1.



2.



**Rumer, Die Fresken in der
Schloßkapelle zu Wolfsthurn.**

Taf. XVI.



ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1914

Band/Volume: [3_58](#)

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

Artikel/Article: [Die Fresken der Schloßkapelle zu Wolfsturn bei Mareit \(Mit vier Tafeln\). 405-441](#)