

Osttiroler Heimatsblätter

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

16. Jahrgang

Lienz, 19. November 1948

Nr. 23

Gotische Fresken in der Franziskanerkirche in Lienz

Zum 600 jährigen Bestande des Klosters, anlässlich seiner Erhebung zur „Pfarre Maria Himmelfahrt“ am 1. Oktober 1948

Von Dr. Franz Kollreiter

Als bei der im August 1947 vom Kirchenmaler Lukas Arnold aus Klagenfurt, unter Aufsicht des Bundesdenkmalamtes in Wien (Dr. Walliser) und des Landesdenkmalamtes für Kärnten (Dr. Hartwagner) durchgeführten Renovierung der schon sehr altmodischen und verschmudsten Franziskanerkirche in Lienz 15 dekorative, gotische Fresken und Freskenfragmente aufgedeckt wurden, war man trotz der Kenntnis¹⁾ über das Vorhandensein solcher mittelalterlicher Malerei in dieser Kirche doch von ihrem Umfang überrascht. Schon Vater Guardian Bajllus Ruedl hatte 1897 die Freske „Krönung Mariens“ hinter dem Hochaltar entdeckt²⁾ und bereits 1907 wurde in den „Mitteilungen der Zentralkommission“, noch vor der Aufstellung des Reiter'schen neugotischen Hochaltars in der Franziskanerkirche (1908) angeregt, daß das „unzugängliche und ungenügend sichtbare Fresko wieder als Hochaltarschmuck verwendet, gereinigt und gesichert werde.“³⁾ Ja, Karl W. Toups in seiner „Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg“, 1909, Seite 196, auch zu erzählen, daß man außer der „Mariä Krönung“ noch andere Freskenreste hinter den Seitenaltären der Lienz Franziskanerkirche und an einer Stelle sogar den Namen des Malers „Gerrit von Duenz“ entdeckt habe; die ganze Innenbemalung der Karmeliter-Franziskaner-Klosterkirche sei 1830 übermalt worden. Letzter ist bei der Aufhebung des Karmeliterklosters (1785) dessen ganzes Archiv zerstört worden und zum größten Teil bis heute verschollen geblieben, so daß direkte,

urkundliche Quellen über die Fresken der Franziskanerkirche in Lienz fehlen und daher auch sämtliche Tiroler Historiographen wie Sinnacher, Staffler und Linthausen kaum mehr als die Ausstellung der Gründungsbulle⁴⁾ durch Papst Clemens VI. vom 20. November 1348 und die Stiftung⁵⁾ des Karmeliterklosters in Lienz durch Euphemia von Matsch, Witwe des Grafen Wibrecht III. von Görz, am 26. Juli 1349 zufolge „Schenkung einer Hofstatt an der Isel und gemeinen Straße“ zu berichten wissen. Außerdem ist nur noch bekannt, daß der Erzbischof von Salzburg 1369 dem Karmeliterkonvent in Lienz die Erbauung einer Kirche über eines Oratoriums mit einer Glocke und einem Glockenturm „in oppido Lienz“ erlaubte⁶⁾ aber weder die Welterkundung jener Notkirche, noch die der heutigen Franziskanerkirche oder gar die Namen ihrer Künstler sind uns überliefert. Auch Archivar Roschmann, der in seinem Reisebericht über Osttirol⁷⁾ 1743 das Karmeliterarchiv noch benützte, kommt nicht auf deren Kirche zu sprechen; ebensowenig erwähnt Paolo Santonino in seinen, für die Lienz Kirchengeschichte sehr aufschlußreichen Reisetagebüchern⁸⁾ von 1485/87 dieselbe, so daß erst die Studie „Geschichtliches aus den Wandfresken der Lienz Klosterkirche“ von Univ. Prof. Dr. Hermann Wiesflecker⁹⁾ und der Osttiroler Heimatforscher, wie Josef Oberforcher, dem ich für alle hier zitierten Angaben zu besonderem

Danke verpflichtet bin, einiges Licht in die Geschichte dieser Kirche und ihrer Ausgestaltung zu bringen vermögen.

Sonderbarerweise sind Schiff und Chor der Klosterkirche nicht gleichartig. Das Schiff hat eingezogene Strebepfeiler, fast mit Wirkung einer Hallenkirche, der übermäßig große 5/8 Chor jedoch normal nach außen vertegte Streden. Ebenso sind die ältesten Fresken nicht im Chor, sondern im Schiff der Kirche, an beiden Seiten des Triumphbogens, sodaß man vielleicht doch an eine räumliche Erweiterung und eine, der Kirche die heutige Konstruktion verleihe, bauliche Umgestaltung, nach dem — allerdings nicht direkt bezeugten Brand von Lienz (1444) — denken muß.⁹⁾

Das repräsentative und ikonographisch interessanteste aller aufgedeckten Fresken in der Klosterkirche zu Lienz ist die schon genannte „Mariä Krönung“ (Abb. 1), die heute die Rückwand (Retabel) des Hochaltars bildet. Den ganzen mittleren Schildebogen des Chores ausfüllend und mit einer Kosmetenbordüre aus Kreuzstäben und Rundbögen, die am Fuße die Evangelien Symbole einschließen, gerahmt, lenkt es den Blick aller Kirchenbesucher dominiierend auf sich: Auf einer gelben Marmorart sitzen in Gestalt dreier gleichalteriger, bärtiger, überlebensgroßer, in rote Mäntel gehüllte Männer, Gottvater und Gottsohn, vom geflügelten Hl. Geist zur Dreieckigkeit vereint. Sie setzen der vor ihnen knienden, verhältnismäßig kleinen Jungfrau Maria die Krone auf das Haupt. Zwei mandorlenspielende, weiß gekleidete Engel flankieren, auf der Bank stehend, die Szene und darüber wölbt sich, von zwei Engeln im Brustbild gehalten, ein Baldachin mit Eiselrückenbogen, der

4) Acta Salzburgo-Aquileia von Land, Nr. 391/2, S. 303

5) Ratprotokoll, Lienz v. 26. Juli 1349

6) Ratprotokoll, Lienz v. 1. April 1369

7) Manusk. Innsbr. Ferd. Dip. 947 (S. 12)

8) Paolo Santonino

9) O. S. Bl. 1948, Nr. 17, 18, 19

1) O. S. Bl. 1925, S. 179 (Dr. Josef Weingartner).

2) Lienz. Ztg. 1897, Nr. 23

3) Mit. d. Bkm. 1907, S. 184



Abb. 1 „Maria Krönung“

wieder als gleichalterige, bärtige, aber diesmal keine Männer dargestellt. Ihre Symbole: Weltkugel (Gottvater), Szepter (Gottsohn) und Bischofsmitze (Gottgeist) u. z. in den Händen haltend, stehen sie diesmal wie ein Trio, von den Armen der mittleren Figur umfasst vor einem dunklen, neutralen Hintergrund auf blauer Erde. Zwei Engel mit großen, geschwungenen Flügelpaaren und gespreizt abstehenden Federn legen und halten einen mit Perlen gesäumten, dunkelroten Wesperröckel um die Dreifaltigkeit. Von dem darüberliegenden Schriftband: „Nicht drei, sondern einen einzigen wahren Gott gibt es“ hat schon Univ. Prof. Dr. Wiesflecker geschrieben.¹¹⁾ Auffallende Ähnlichkeit in der Themenstellung und Komposition, der Gesichtshand-, (vergl. Szepter haltende Hände) Gewand- und Faltenbildung, der charakteristischen Flügelbehandlung und den punktförmigen Hiersäumen verbindet dieses Bild eindeutig mit dem Meister der „Marienkrönung“. Ihr örtlich und zeitlich nächstliegendes und inhaltlich sehr verwandtes Fresko ist das „Krönungsbild“ an der Westfassade von St. Peter im Holz (Leurnia) aus den 40er Jahren des 15. Jhdts.¹²⁾ und irgendwie abhängig ist auch noch das allerdings viel spätere (1525) „Krönungsbild“ in der Pfarrkirche zu Winnebach.¹³⁾

Andern wir nun annehmen, daß jener dreifaltige Bildstreifen: „Dreifaltigkeit

11) Walter Frodl: Die gotische Wandmalerei in Kärnten, S. 85

12) Josef Weingartner: Gotische Wandmalerei in Südtirol, S. 77, Abb. 171

gleichsam vier Statuennischen — für je eine Figur — ähnlich einem gotischen Schreinaltare bildet und offenbar den Himmel versüßeln soll. Zwei weitere, in den Lüften flatternde Engeln berühren durch ihre, mit den Wappentüchern von Görz und Habsburg behangenen Trompeten dem Weltall unter der Sonne dieses einmalige Ereignis. Unerwartlich und räumlich unbefolgt wirkt neben der ganz seltenen Darstellung aller drei göttlichen Personen als Menschen und das sich darüber wölbenden Thronstimmels auch die ziemlich raumlose Übereinanderreihung von Figuren und Bauformen in einer Fläche mit wenig Luft und mangelhafter Versäulung. Wäre man damals vielleicht noch geneigt, das Gemälde mit Franz v. Defregger und Gasser v. Wallhorn¹⁰⁾ dem 14. Jhd. zuzuschreiben, so muß man doch, zufolge der realistischen, bürgerlich intimen Haltung und Bewegung der Figuren und ihrer menschlichen Gesichter, wegen der harten, eckigen und klotterigen Faltenbildung der Gewänder, sowie um der spätgotischen Architekturformen voll-

len das Bild in das letzte Viertel des 15. Jhdts. weisen oder zumindest annehmen, daß es damals seine heutige Fassung erhalten hat.

Dem gleichen Meister, der später noch eingehender besprochen wird, ist auch die leider nur mehr als Farbfleck erhaltene „Gloriole“ von acht Engeln in den Zwickeln rund um den Chorschlußstein zuzuschreiben. Die mit den Vokalfarben weiß-gelb-grün-rot-violett gemalten, blondschöpfigen Engel tragen jeder ein Spruchband in der Hand, auf denen der Anfang des „Gloria“ mit den Vobeshymnen und der Dankesformel bis „propter magnam gloriam tuam“ zu lesen steht. Die Behandlung der Engelsflügel mit den zweimal geschwungenen Kielen und den gespreizt abstehenden, langen Federn ist es vor allem, die neben einem — so weit erkennbar — mit der „Krönung“ gleichen Formensinn in Gesichtsbildung (Schliffauge) und Darstellung der Hände, sowie dem hellen Farbcharakter diese „Gloriole“ einerseits mit der „Krönung“, andererseits mit dem „Dreifaltigkeitsbilde“ (Abb. 2), auf dem ersten Streifen rechts, verbindet.

Hier sind die drei göttlichen Personen

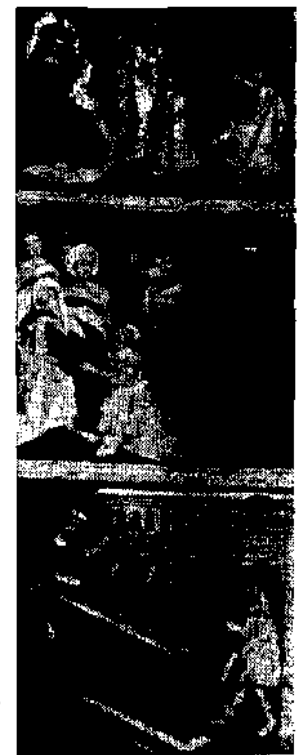


Abb. 2

„Leonhard-Geburts- und Gefangenennahme“

10) Karl U. Kunstgesch. f. Tirol und Vorarlberg, S. 796

und zwei „Leonhardswunder“ (Abb. 2) mit seiner Signaturzeile am untersten Bildrand von einem und demselben Maler stammt und demnach von Sebastian Gerumer 1468 gemalt wurde, haben wir Gerumer auch für den Meister der „Strömung“ und der „Gloriole“ anzusehen, wobei letztere etwa in das Jahr 1462 als Tubel und Daul über die Befreiung der Görzer aus Kaiser Friedrich III. Klauen,¹³⁾ der „Görzerzyklus“ lt. Sigmund in das Jahr 1468 und die „Strömung“ aus stilistischen Gründen in die 80er Jahre d. 15. Jhdts. zu versetzen ist, für welche Zeit auch die zwei friedlich vereinten Wappen von Görz und Habsburg auf den Tüchern der Engels-trompeten sprechen. Auch biographisch ist diese Datierung für Gerumer durchaus möglich, da er von 1463 bis 1498 wiederholt als Maler und Bürger in Trient urkundlich genannt wird.¹⁴⁾ Von der „Dreifaltigkeit“ zu den zwei nach unten anschließenden Fresken „Leonhard-Geburtswunder“ und „Leonhard als Befreier der Gefangenen“ ist zwar ein scheinbar qualitativer Fortschritt, besonders in der natürlicheren und flüssigeren Faltenbildung als auch in der stilleren Farb Wirkung zu beobachten (das Leonhardbild war nie übermüdet). Trotzdem ist der allgemeine farbliche, wie stilistische und gedankliche Bildebindruck überall der gleiche und sprechen besonders (einige, in allen drei Bildern zurückziehende Einzelheiten: leicht geneigte Engel- und Frauenköpfe auf langen Hälsen bei rundem Halsauschnitt, Punktebesatz an den Kleiderfalten, schmale, waagrechte Augenschlitze, sorgfältige Nägelbehandlung, perspektivische Schwierigkeiten, gleich wie im späteren

„Strömungsbild“, und vor allem dieselbe dunkelrote Deckfarbe im Hintergrund für die Zuständigkeit der Signatur und die gleiche Manierhaftigkeit, nämlich die des Sebastian Gerumer für alle drei Bilder. Es sieht ja auch das Christophorus-Fresko in Obermauern, das vom gleichen Künstler und aus demselben Jahre 1468 stammt,¹⁴⁾ durch die wesentlich verschiedene Bildauffassung von unserem Zyklus auf den ersten Blick ab und doch findet man auch dort die vorgenannte persönliche Schrift von Gerumers Pinself.

Inhaltlich ist das „Leonhard-Geburts- und Gefangenenwunder“ (Abb. 2) in den letzten Nummern der D. H. Bl. ausführlich erörtert worden. Zweifelslos... „Leonhard Geburtswunder“ mit den auffallend individuellen und vollständigen Gesichtszügen eines Grafen (Heinrich IV. v. Görz? Gest. 1454) eine besondere Beziehung zur Görzischen Geschichte, wenn das Fresko an sich auch nur den Vorgang schildert, wie König Erbstadwig auf der Jagd von seiner Frau, über Fürbitte des hl. Leonhard, ein gesunder Prinz geboren ward und wie Leonhard für seine Hilfe beschenkt wurde. Es lag nämlich in der Denkart der beginnenden Renaissance allgemein ein starker, genealogischer Zug (vgl. Maximiliangrabmal in der Hofkirche zu Innsbruck) und man scheute sich nicht, zur Verherrlichung seiner selbst und des eigenen Hauses unter einem heiligen Vorwand weltliche und persönliche Ereignisse zu schildern. In diesem Sinne könnte man bei der „Gefangenen-erlösung“ des Leonhard-Zyklus (Abb. 2) sogar eine konkrete Verknüpfung des in Gili festgehaltenen Prinzen Johann¹⁵⁾ (Mann mit ungarisch-mongolischen Gesichtszügen) und jenes in Venedig als Geißel befindlichen Bruders Le-

onhard v. Görz (Mann mit schwarzer Haartucht) denken, die im Bilde beide, anscheinend vor einem Palaste, in den Block gespannt sind, während der alte Mann (der auf Schloß Bruck gefangene Vater der beiden, Heinrich IV. v. Görz) mit gelösten Fesseln aus einem Turm kommt, um Leonhard für die Befreiung zu danken. Eigenartig ist nur, daß dieser offensichtlich Görzer — d. h. Schloß-Drucker-Bilder-Zyklus in deren Haus-troster (die Dreifaltigkeit bedeutet die Herrschaft und die beiden Leonhard-wunder sind Vorbilder des letzten Görz-ers, Leonhard) schon 1468 und nicht erst 1489 angefertigt wurden, in welchem Jahre Graf Leonhard dem Kar-meiliterkloster in Trient das Apostrecht verleiht.¹⁶⁾

Aus farblichen Gründen, besonders wegen des dunkelroten Hintergrundes und aus den schon oben angeführten Gerumer'schen Eigenheiten: Punktfaum, Schilzgauge, Art des Engelskopfes u. a. m. wird wohl auch das unmittelbar an den Görzer Zyklus auf der Südwand anschließende Freskenfragment (um 1470) am besten Gerumer zugeschrieben. Es handelt sich um einen Abbas, der dem Kind der Himmelskönigin die Hand reicht, um etwas zu empfangen. Dahinter halten Engel (in Brustbild) einen, schon aus früheren Bildern dieses Meisters bekannten Baldachinmantel. Es dürfte wohl der Karmeilitergeneral Simon Stock (gest. 1265) dargestellt sein, wie er von Maria das Ordensstapulier empfängt.¹⁷⁾ Wegen Berührung großer Teile dieses Freskos läßt es sich allerdings nicht mit Sicherheit deuten.

Ein anderer, durch die Renovierung der Franziskanerkirche für Trient gesicherter, gotischer Maler, stilistisch älter als

13) 1463 Gerumer am Hauptaltar beschäftigt (St. Arch. Bbl. Nr. 4924) — 1466 Gartl auf Gerumers (G. N. S. 287) — 1498 Zeuge Sebastian Walter (Zeit. Rottisch Urbur i. Dom. Kl. Trient, fol. 93)

14) Walter Frodl: Die gotische Wandmalerei in Krain. S. 107 und Abb. 68

15) Stadth. Arch. Bbl. Cod. 342, f. 12 u. 132, Esp. Carta.

17) Rudolf Pflaumerer: Die Attribute der Heiligen



Abb. 3 „Fünf Heilige“



Abb. 4 „Nikolaus, Sebastian, Helena“

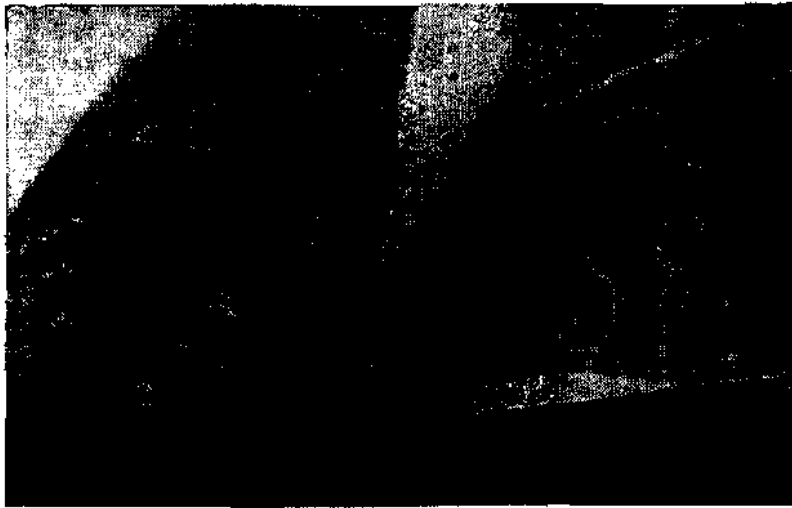


Abb. 5 „Kreuzweg“

Gerumer — da 1452 noch völlig dem weichen Stil der 1. Hälfte d. 15. Jhdts. verpflichtet, höchstwahrscheinlich der Lehrt der des Gerumer — ist Nikolaus Kennner.¹⁶⁾ Mit diesem vollen Namen stellt sich der Maler im „Gnadenstuhl von Schloß Brud“ aus 1452 vor und „Kennner im vierzehnhundertvierzigsten ...“ und erste Zeile steht unter einem Grestemehl (Faltenwurf einer weißen Kante und ein kleines, tracheliges, braunes Schweinchen auf einer breiten Bordüre) an der linken, nördlichen Seitenwand der Klosterkirche, aus dem man auf eine Darstellung des hl. Antonius Eremita, den Vater der Mönche, schließen könnte. Dies umso eher, als der kleine Eber innerhalb des alten, Kennner'schen Bildrandes und über seinem Sigmum steht.

Es wäre nun naheliegend, für das unmittelbar an diese Signatur angrenzende, schöne Gresto mit „fünf Heiligen unter einem Maßwertgiebel“ (Abb. 3) auch Kennners Urheberschaft anzunehmen. Die fünf orientalischen Heiligen: St. Christina mit dem Pfeil, St. Katharina mit dem Rad, St. Barbara mit dem Turm, Johannes der Täufer mit dem Lamm Gottes und die Büßerin Maria Magdalena mit dem Kreuz¹⁷⁾ (letzte stark ergänzt) wie sie für die „Brüder unserer Frau vom Berge Carmel“ in Elenz passend waren, sind einzeln unter einem Maßwertbalдахin, in einer zwar feierlichen Reihe, jedoch voll weiblicher Anmut und weicher seelischer Haltung dem Volk als liebliche Ideale vorgestellt. Die weiß um die schmalen Schultern gelegten Gewänder gleiten in langen Faltenzügen und diagonalen Schwüngen zu Boden und bilden, durch die symbolisierenden Hände wieder aufgegriffen, tiefe, dreieckige Schößfalten und feillich herabhängende Kastabensäume. Ist also das Gresto, schon zufolge dieser weichen Stileigenschaften, in das 1. Vier-

tel d. 15. Jhdts. einzureihen, so führen, außer der allgemein stilistischen und zum Teil auch farblichen Verwandtschaft (viel rosa und weiß) keine direkten, charakteristischen Vergleichspunkte zu Kennners „Gnadenstuhl auf Schloß Brud“ und zu dessen Vorbild in der Conche der Georgskapelle zu Lätzen. Nein, das den „Heiligen“ in der Elenzer Franziskanerkirche stilistisch und typologisch nächst verwandte Bild ist das der hl. Dorobea in der 6. Urkade des Brünner Kreuzganges.¹⁸⁾ Die sehr ähnliche, glotzige Schleppekleider und den vorgebeugten, träumerischen Rundkopf in ausgedehnter heller Farbgebung zeigt. Man wird also bei den Elenzer „Heiligen“ an einen in Brünner um die Jahrhundertwende geschulten, bisher unbekanntem, heimischer Maler, der vielleicht Schüler des Hans v. Bruned in Brünner war, denken müssen und ich möchte vermuten, daß der 1452 als Zeuge auftretende „Meister Kunz oder Kunrad, Maler und Bürger in Elenz“¹⁹⁾ die „Heiligen“ in der Elenzer Klosterkirche angefertigt hat.

Von diesen „Heiligen“ läßt sich weiters un schwer eine stilistische Entwicklung zu dem „Nikolausbild“ (Abb. 4) auf der rechten Triumphbogenwand der Klosterkirche, dem eigentlichen Pendant zu den „Heiligen“ konstruieren und von dort wieder führen direkte Spuren dieses Meisters Kunrad weiter nach Lätzen (St. Georg) zu den blockhaften Heiligen: Schloß, Valentinus, St. Georg etc., welche letzterer auch stark an den „Kreuzfahrer“ in der 4. Urkade des Brünner Kreuzganges gemahnt (s. v. 18, Abb. 48). An dieser 4. und 8. Urkade scheint auch erstmals jener für eigentliche Sumterbilder so charakteristische Dekorationsformenschatz (Kreuzblumenkranz, Maßwertbordüre und kriechendes Krabbenlaub) auf und weist direkt zurück zu den Kennner und Kunrad Bildern in

unserer Klosterkirche und auf Schloß Brud, also zu einer Elenzer Malerschule, wo wir uns die beiden Meister Kunrad und Kennner wohl in einer Werkstattgemeinschaft zu denken haben.

Der Kosmetentnahmen mit Maßwertfeldern, Kreuzstäben und Rundköpfen verbindet rein äußerlich das „Nikolausbild“ in Elenz mit seinem Gegenüber, den „Heiligen“. Auch die Körperhaltung erinnert noch in einer leichten S-Biegung zugleich mit den durch die Arme hochgerafften Gewandstämmen und parallelen Kastabensalten, dem ausschweifenden Mantel, sowie durch die kontinuierliche Umlinierung der Figuren an sie. Jedoch die vertikalen Faltenbahnen des Untergewandes vom Nikolaus und die harte Drehung derselben am Boden mit der blockhaften Gejammertheimung (so auch die stark ergänzte Helena) weisen schon zu den Lätzen „Heiligen“. Auch Gesichtsbildung und Ausdruck haben sich (für einen diesbez. Vergleich ist nur der Kopf des Sebastian brauchbar) geändert. Eine gewisse, lrische Weichheit ist nach in dem duldenden Gesicht des mit über dem Kopfe gekreuzten Armen und mit vielen Pfeilen gespickten, nackten, an einen Baum gebundenen Körper des „hl. Sebastian“ vorhanden, aber es ist in der Form hagerer und länglicher geworden, ja es kün det sich bereits die von Sumter später in seinen typischen Christusbüßen späte Stirne an.²⁰⁾ Farblich ist der helle Ton von rosa, weiß und grün in den Kleidern und in der Architektur vorherrschend — ähnlich wie bei den „Heiligen“. (Fortsetzung folgt.)

(Die Beschreibung der Bilder 5 und 5a wegen Raumangelei in nächster Nummer.)

20) Ellen Daniel-Gutterotti: Die Chorfreien v. St. Jakob in Grazien, L. v. Bl. 1948, Nr. 5/11

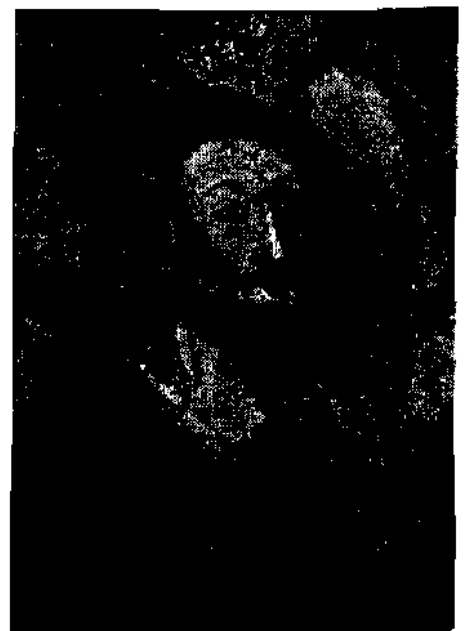


Abb. 5a Christuslopf aus „Kreuzweg“

16) Carinthia I, 1943, Heft 2/3, S. 133 (Walter Frobl)

18) Josef Weingartner: Die Kunstverständler Südtirols, Bd. II, S. 75

19) Kroszin, Elenzer Urkunden, S. 44