

Osttiroler Heimatablätter

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

30. Jahrgang

Donnerstag, 27. Juni 1908

Nummer 6

Vor 100 Jahren geboren:

Albin Egger-Lienz

1868 — 1926

FRAU DR. ELISABETH KORTHE, INNSBRUCK

Der Maler Albin Egger-Lienz, dessen Geburtstag sich am 29. Jänner 1908 zum hundertsten Male jährte, gehört zu den starken Naturen, die in der Ferne zu sich selber finden.

Wer immer das alte Lienz kennt und liebt, wird mit Anteilnahme die Schilderung seines Aufbruchs aus dem Vaterhaus im Jahr 1884 lesen, die er später, 1912, in biographischen Notizen für Dr. Kurt Weigelt niedergeschrieben hat*): „Früh, es war noch ganz dunkel, an einem Oktobertag des Jahres 1884 hatte ich von meinem Vaterhaus Abschied genommen. Als ich draußen stand im Hofraum, haften noch einmal meine Blicke an diesem und jenem der vertrauten Gegenstände. Sie schliefe noch und die abnehmende Mondsichel stand über dem dunklen Berg. Bald erklangen auf der Straße die raschen Schritte eines ausziehenden, von Hoffnungen schier übervollen sechzehnjährigen Menschenkindes. Auch die Gasse schlief noch. Aus der Tür der Franziskanerkirche lief er und zu ein Lichtstreifen quer über die Gasse, welche von einer alten Frau im Kaschmirschal geöffnet wurde; dann war's wieder dunkel. Die hochwürdigen Patres des Lienzener Franziskanerklosters unterwiesen uns in den obligaten Wissenschaften der Volksschule, unter denen ich besonders das Rechnen nicht zu würdigen verstand, was mir den Ehrenplatz auf der Eselsbank sicherte. In den Wintermonaten sangen wir auf dem Chor die Frühmesse. An jenem Morgen im Oktober zog mich auf dem Weg zum Bahnhof ein unbewußter, ein früher nie verspürter Drang durch diese Pforte in das nachts stille Gotteshaus. Ich wollte beten.... ich wollte.... ich wollte es nicht, ich stand an der Seite, wie frü-

her als Knabe am Gnadenbilde, dessen Züge und jedes Detail ich auswendig zeichnen konnte. Der warme, matte Schein einer erlösenden Kerze sprang huschend über die Tafel hinauf und hinunter, gigantische Schatten aufzeigend.... Ein Vaterunser besiegelte mein Gelübde, dem Geleitwort meines Vaters immer treu zu sein. — „Bleibe wahr“, hieß dieses Wort — und mein angeborener, starker Begriff dieses Wortes war es auch, welcher mich über die Gefahren erhob, die die „Jungen“ an der Akademie und in den Kunststädten umlauern. Ich sah nichts als die Natur“, — und: „Wenn ich meiner Entwicklungsgang heute überblicke, so sehe ich in den Hauptarbeiten ein allmähliches Vorwärtsschreiten und immer gleichen intensiven Anschluß an die Natur“.

Diese Natur erfüllte stark und rein seine Osttiroler Kindheit. So schreibt er selbst*): „Der Wald! Beschneit ist er, unter dem saftiggrünen Geäste der Nadelbäume ist es so traumhaft wohnlich. Dort ist um den Stamm herum kein Schnee, nur braunes, dürres, kurzes Gras. Unter dem Baum heraufschauend, wo es so dunkel und grün ist, weil der Schnee ihn fast zudeckt, das ist so eigentümlich und so unsagbar heimelig und wunderbar. Dort rodelten wir herab über die Waldwiese, auf dem Heimweg ziehe ich die Rodel an der Schnur, bei einem Gehöft liegen frische Taxen, Tannenäste und große blanke Stämme, so dunkelgrün, voll Tannenzapfen, ragen die Kste aus dem Schnee. Gedichte auf den Winter werden verfertigt.“

Heute gingen den ganzen Nachmittag Lawinen von den Bergen nieder, der Donner, bald sehr nahe, bald weit entfernt, machte uns aufhören und Nachrichten aus den

Tannentälern besagen, daß viele Unglücksfälle dort vorgekommen sind. Die Phantasie des dichterischen Knaben schweift dorthin, und rätselhaft, bedeutungsvoll und groß erscheint ihm das Leben hinter den Bergen, an den furchtbaren Gletschern, wo die großen, rauben, starken Männer wohnen, die auf dem Markte in rauhem Gewande und mit großen Schritten die Rinder treiben.

Tauwetter geht über das Bergland, schwarz und blau, zum Greifen nahe, stehen die Berge. Die Tränken gehen, an der Sonnenseite schmilzt der Schnee und die Wintersonne scheint weit in das Haus hinein. Am Waldrand, wo noch Schneeflecken blieben, findet man schon Veilchen; die Morgenröte sieht im Osten über der braunen, dunklen Vorfrühlingslandschaft, der Boden ist gefroren und klingelt. Die Morgensonne bescheint die noch kahlen Laubbäume, hellgrün stehen die Tannen dabel. — Die Linde und da und dort ein Baum prangt schon im hellen, feingespinnnen Frühlingsgrün, wilder Wein, die Erde raucht, Hellgrün sproßt die Winterseet und auf warmen Hängen das Gras. Der Knabe staunt, sein Herz genießt, schaut und schaut, Unsagbares weht ihn an, ahnungsvoll steht die Welt, der Berg, das Feld, Einswerdend und völlig in der Natur sich auflösend sitzt und sinnt und geht der schwärmende Knabe, oh, wie wohl ist seine Seele gestimmt und doch wie ernst ist sie“.

Früh regt sich das Dichterische, Künstlerische in dem Kinde: „In meinem sechsten Jahr verkehrte ich mit Vorliebe auf dem Dachboden. Die Stille dort oben, so abgekehrt vom Hauswesen darunter, befieng mich. Ein Sonnenstrahl durch eine Luke des Daches auf einem mächtigen Balken stimmte mich andächtig. Auf dem

*) A. Egger-Lienz, Unveröffentlichte Briefe. In: „Die literarische Welt“, Wien 1900, Heft II.

*) a. a. O.

Zehenspitzen, wie ein Dieb, schlich ich in diesen einsamen stillen Räumen herum. Ein alter Koffer mit Zeitschriften, Büchern, Kupfertischen und dem Vergolderwerkzeug und Zeichnungen meines Vaters, eine alte Hausapotheke, ein Malkasten, sowie in einer Ecke des Daches verstaubte, aufgerollte Leinwände (Heiligenbilder) waren dann die Ausbeute. In dieser verstaubten Welt der Vergangenheit gelistete ich noch bis zum zehnten Jahre herum.

Das Märchenbuch Beehsteins, gezeichnet von Ludwig Richter, bringt eines Tages der Vater von Irgendwo nach Hause, auch ein anderes Geschichtenbuch mit blauem Einband. Die Phantasie lechzt und wird genährt. Aber im Winter beim Lampenschein lese ich der Mutter vom Ritter Blaubart vor, vom Schneewittchen, vom tapferen Schneiderlein. ... Dieses Büchlein wird ganz meine Welt, die Phantasie kann sich daran sattessen, diese Holzschnitte befruchten die Scholle, das weiche, so willige Knabenherz.

Eigenes Wesen und Weg werden ihm allmählich bewußt: „Vom sechsten Jahr datieren nun zusammenhängende Erinnerungen. Der erste Schulgang, der Geruch der Schultasche aus nagelneuem Leder, das festliche Gefühl zuhause. Dann war einmal ein großer Markt, wir konnten der vielen Leute und des Marktviels wegen nicht zur Schule gehen. Vor unserer Haustür in der alten Schwelzergasse Nr. 36 durfte ich stehen und staunen, zwei Stufen führten hinauf. ... In der Früh ist der Boden gefroren gewesen. Die Furchen kreuz und quer auf der Straße waren hart wie Eisen, ich glaube, es ist Februar. Heller klarer Sonnenschein, die Mutter kocht das Mililageessen, wie froh und feierlich! ...

Um zehn Uhr ist die Schule aus, wie jubiliert alles in mir! Das Gezwitscher und Geschrei der Spatzen in der Frühsonne, auf den Bäumen und Dächern! Was werde ich heute unternehmen? Einen großen Spaziergang mache ich mit dem Skizzenbuch, oder ich dichte, vordringend in die noch unbekanntem Plätze. Allein — schauen, bewundern; eine Wildnis; auf den Zehenspitzen schleiche ich hin und wieder, spühe und stanz. Die Glockenblumen, violett wie der Garnknäuel aus meinem Heimathause, wiegen ihr Haupt. Eine Wiese durchschreite ich, alles voller Blumen und vieler Vergilgmeinnicht. Nun auf dem Feldweg nach Hause, es dämmert schon, schwüle Sommerluft, rechts Aufblick auf ein großes, dunkles Waldgelände, alles Wald, Wald, stundenweit, mitten darin eine Rauchsäule. Links am Wege auf erhöhter Mauerstufe der Wiesenrand, viele Blumen neigen sich herab, sanft, bewegungslos und violett und rot und weiß dreinschauend. Die Zykaden zirpen ohne Unterlaß, in der Nähe meiner Schritte veratmen einige, dort und dort nippt es aber weiter. Ferner Donner rollt und voll schwillt der Duft der Blüten und Blumen in den Sommerabend. Der zehnjährige Knabe eilt erregten Schrittes, entblößten Hauptes und mit heißer Stirn ahnungstrunken heimwärts.

Weiter schreibt die Tochter Ila Egger-Lienz in ihrem Erinnerungsbuch *), „Bis zu seinem dreizehnten Jahr besuchte mein Vater die von Franziskanern geführte Volks-

schule in Lienz. Über diese Zeit hat er selten gesprochen. Er war weder ein fleißiger noch aufmerksamer Schüler; trockene Gegenstände, besonders Mathematik, war in ihm verhaßt. Im Zeichnen entsprach er keineswegs den Anforderungen. Mit mehr Interesse folgte er noch dem Geschichtsunterricht Pater Augustinus. Aber am liebsten verkehrte er ganz persönlich mit dem Patros; irgend etwas muß den Buben im Kloster angezogen haben. Möglich, daß die vielen Bilder, mit denen der Kreuzgang dort vollgehängt war, ihn instinktiv anlockten“.

Egger selbst fügt in einem „Lebensabriß“ von 1910 aus Längenfeld im Otztal hinzu *): „Vom dreizehnten bis zum achtzehnten Jahr erlebte ich meine zukünftige Welt, die Wunder, welche nur die Jugend erlebt und welche mir bei allem, was ich später (bis heute) tat, die ‚Begeisterung‘ gaben. Von früh bis abends war der Wald, der Berg, das Feld mein Aufenthalt...“

Die Mutter, der er aus Beehsteins Märchenbuch vorlas, war selbst nur seine Stiefmutter, — dennoch wahre Mutter im Vaterhaus, das den aus der vorehelichen Beziehung seines Vaters zu einem Stribacher Bauernmädchen Stammenden vom Anfang an aufgenommen hatte. Diese seine ihm bis zum reiferen Alter verborgen gehaltene Herkunft, die eigene, wachsende Ahnung davon, mögen zu dem schwerblütigen, nach innen gekehrten Wesen des Knaben beigetragen haben. Die Tochter schreibt dazu *): „Sehr gern gedachte mein Vater auch seiner Mutter, der wirklichen. Wenn es ihm auch lange verborgen geblieben, daß jene Frau, Maria Trojer, seine Mutter war, hatte er doch immer schon unbewußte Zuneigung zu ihr gefaßt. Wenn sie zuweilen nach Stribach hinauswanderten und er sie dort traf, dann begrüßte und liebte sie ihren kleinen Albin immer mit großer Innigkeit und fragte ihn wohl manchmal im Scherz: ‚Kennst du mich wohl?‘ Was muß dies der tapferen Frau gekostet haben! ... Und einmal, als er sie wieder besuchen kam, steckte sie ihm einen Knäuel dunkelvioletter Wolle zu: ‚Für Winterstrümpfe‘. Die Farbe versetzte das Büblein in Entzücken, und man stelle sich den Stolz vor, mit dem diese Strümpfe dann von ihm getragen wurden.“

„Er zeichnet ja, und ganz gut!“ meinte mein guter Vater, welchem seine ersten Versuche, an eine Kunatschule zu kommen, durch widrige Verhältnisse trotz seines Talentveralteten worden waren. Deesenungeachtet muß ich sagen, daß dieser Mann mit seinem starken und warmen Herzen mein bedeutendster Förderer war.“ ** — „Bis dann der Formenwille durchbrach und er zu zeichnen begann“, heißt es bei der Tochter über diesen Einschnitt. „Bäume, die herrlichsten Buchen zeichnete er da, sie erfüllen mich noch jetzt mit Entzücken, wenn ich sie ansehe. Bäche und Wälder, Äcker und Wolken... Wir haben ein kleines Ölbildchen, gelblich-weiße Abendwolken über einem dunklen Daehirst, breit und schmissig hingeworfen, dreizehnjährig in einer halben Stunde vollbracht.“ *)

Der Vater wurde Eggers erster Lehrmeister im Zeichnen, der ihn besonders immer wieder anwies, nur vor der Natur zu arbeiten. „Im sechzehnten Jahr verbrachte ich drei Monate des Sommers auf einer Alm im Debanital bei Lienz, wo ich wohl alle Wunder der Bergnatur aufnahm, malte und zeichnete und auf dem Heu schlief. Vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahr wird täglich mit der Mappe oder dem Skizzenbuch ausgerückt, die verlassensten Winkel in den Wäldern und Bergen betreten, gestaunt und geschaut. Abends wird die Zeichnung oder das Gedicht dem Vater gezeigt, der anregend zu kritisieren weiß. Der Drang und der Wunsch, an die Akademie zu kommen, wird stärker und beherrscht völlig die Gedanken.“ *) Seit seinem zwölften Lebensjahr, der vorletzten Volksschulklasse, übte er sich auch im Nachzeichnen und Abmalen von Bildvorlagen aus dem Photo- und Maleratelier des Vaters, die Skizzenbücher sind seit 1880 erhalten. Mit 14-15 Jahren zeichnet er diesen Vater Georg Egger, der so viel für ihn bedeutet hat. Dazu die Tochter Ila: „Wie oft hat mein Vater versichert, er hätte nie einen besseren Freund besessen als ihn... Mein Vater ist ihm in vielen Wesenszügen nachgeraten, woraus auch jenes überaus herzliche Verhältnis zwischen ihnen zu erklären ist. Es eigneten ihm kraftvolle Zielbewußtheit, Energie und Zähigkeit beim Ausführen einer Aufgabe, innere Klarheit die im Bewußtsein der eigenen Rechtschaffenheit wurzelte und damit verbunden ein gewisses Maß an Selbstgefühl, das seine Umgebung in gutem wie auch oft unbehaglichem Sinne beherrschte.“ **) Vor allem jener ehernen Wahrheitsinn und Lebensernst, den der Sohn stets mit besonderer Ehrfurcht hervorhebt, ist mit ganzer Schwere auf diesen übergegangen. Die echte, tiefe Männerfreundschaft zwischen beiden endete erst mit dem Tode des Vaters im Juni 1907. In den Erinnerungen der Tochter leuchtet nach, was Vater und Vaterhaus für Egger bedeutet haben: „Und sein Gärtchen! Sie hatten hinter dem Haus einen hübschen kleinen Garten; da stand das photographische Atelier, da sah man über die angrenzenden Äcker und Wiesen hinweg zum Spitzkofel hinüber, dessen felsige Spitze sich in hoher, klarer Silhouette vom Himmel abzeichnete. Da hatten sie Rosen und Phlox, Goldlack und Astern, und auch das Gartenhaus steht noch, wo mein Vater mit den Seinen einzig schön, friedliche Abende verlebte hat. Bei Wein und Pfeife saß er dann oft mit seinem Vater in tiefen Gesprächen, das flackernde Windlicht, der milde Abendfriede vertiefte noch die Harmonie des Beisammenseins.“ **)

Hier im Vaterhaus steht er die ersten Nachbildungen von Defreggers Gemälden, — des um eine Generation älteren Osttiroler Landsmannes, dessen große Erfolge draußen in München auch im stillen, weltabgeschiedenen Lienz bekannt geworden waren. Er wurde damit zum großen Vorbild des jungen Egger. Und ein Schüler Defreggers, der 1852 geborene Lienzener Hugo Engl, war mit Eggers Vater befreundet

*) Ila Egger-Lienz, Mein Vater Albin Egger-Lienz. Deutscher Alpenverlag Innsbruck 1928.

*) Ila Egger-Lienz, a. O. S. 12 (S. 11)

**) Albin Egger-Lienz, Brief an den „Föhn“, in: „Der Föhn“ II, Heft 1, 1910.

*) Albin Egger-Lienz, Unveröffentlichte Briefe, a. a. O.

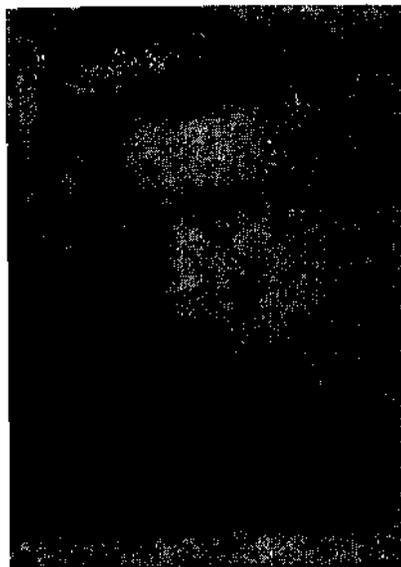
**) Ila Egger-Lienz, a. O. S. 11 (S. 9, 5) 9)

und verkehrte im Vaterhaus; er ist der erste Künstler, bei dem der Heranwachsende sieht, wie man in den großen Kunstzentren malt, — von ihm übernimmt er schon in Lienz den Begriff des „Malerischen“ (wie es in dem Bild „Wildbrethändlerin“, auf Schloß Bruck, aus seiner zweiten Akademieperiode 1866 besonders in Erscheinung tritt). Zusammenfassend berichtet darüber die Tochter: „Es war der Lienzener Maler Hugo Engl. Da er mit Georg Egger eng befreundet war, hatte auch der Sohn Gelegenheit, seine Bilder zu sehen, und da wurde ihm zum erstenmal klarer bewußt, was ‚malerisch‘ bedeute. Eifrig studierte er die Maltechnik Engls, ahmte sie nach und bald hatte der Knabe einige seiner Bilder kopiert. Diesem Mann verdankte es der junge Albin, daß ihm sein Vater nach München ziehen ließ, Hugo Engl erkannte das Talent und riet dem Freund, den Sohn ausbilden zu lassen. Es kostete Georg Egger manche Opfer; trotzdem gab er dem Sohn in der ihm eigenen Entschlossenheit die Erlaubnis, auf drei Jahre die Kunstakademie in München zu besuchen. Mag auch sein, daß ihm der Gedanke lieb war, den Sohn das Erreichten zu sehen, wonach er in seiner Jugend so sehnlich verlangt.“*)

„Mit sechzehn Jahren hatte ich schon den ausgeprägten Zug zur Monumentalkunst. Dann begann die Arbeit: beim Idyllen- und Kleinmalen mußte ich anfangen und Stufe für Stufe aufwärts das Errungene festigen...“**) Am 15. Oktober 1884 macht er die Aufnahmeprüfung an der Akademie, in die Naturklasse erst bei Karl Raupp, dann bei Gabriel Hackl, wo nach Gipsen und lebenden Modellen gezeichnet wurde. Als erstes zeichnet Egger einen Kopf Goethes, — ungewollte Symbolik, rang er doch Zeit seines Lebens beinahe ausschließlich um die menschliche Gestalt, — in Verbindung mit der Natur.

Die Kosten seiner Ausbildung wurden vom Vaterhaus mühsam aufgebracht, Albin zeichnet schon um 5 Uhr früh bei Lampenschein. „Der erste war er stets frühmorgens am Tor der Kunstschule, Reißbrett und Mappe unterm Arm, in den großen jungen Augen das Licht des Lernenwollens. Von heißem Eifer beseelt, kam er stets zu zeitig ans verschlossene Tor, trat als erster in die Säle und hatte seine Arbeit fast beendet, wenn die Professoren beim Korrigieren die Runde machten. Der Ehrgeiz spornte ihn so an, er mußte denen dahelms doch beweisen, daß er am rechten Wege war, daß Vaters Opfer nicht umsonst, daß er ein wahrer Künstler werden würde!“*) Von Hugo Engl gibt es einen Bericht über Eggers erste Tage in München, — dem München Ludwigs II. und des Prinzregenten, mit seinen Künstlerfesten und Umzügen, der großzügigen Förderung von Kunst überhaupt, und der leidenschaftlichen Anteilnahme an allem künstlerischen Geschehen, in der ein später Nachklang der von der Renaissance begründeten hohen Wertschätzung des Künstlers am Werke war. In diese bewegte, hochgestimmte, reiche Umwelt der Isarstadt trat der junge Egger ein, — in Lodenjoppe und

langer Lodenhose wirkte er bei den Mitschülern als der unweilläufige, knorrige Tiroler, der mit seiner rauhen Pustertaler Sprache schwer verständlich war. Bald lernte er nach seiner eigenen Überzeugung leben, — daß „man um so ärmer werde, je mehr man sich der Außenwelt angleiche“, — und daß es Gewinn bringe, sich auf sich selbst zu stellen. Dank einer ausgesprochen nach innen gewandten Veranlagung gelang es ihm von Anfang an, in einer begrenzten Eigenwelt zu ruhen, die sich immer wieder aus sich selbst bereicherte. Eine Kohlezeichnung vom Jahr 1884 auf Schloß Bruck ist das früheste Selbstbildnis des Sechzehnjährigen, — das ovale Gesicht mit kurzem dunklem Haar, die noch weichen, jungen Züge, — doch sich selbst in die Augen schauend mit dem intensiv beobachtenden Blick, der an Dürers, Erlanger Jugendzeichnung gemahnt.



Selbstbildnis, 1884

„Dabei war mein Vater aber kein Streber“, schreibt die Tochter Ilse, „nieht einer, der Felerstunden nicht voll genießen konnte. Im Gegenteil voll naiven Frohsinns und warmherzigen Temperaments freute er sich der Schönheiten und Reize einer regsamen Stadt, wie München es war. Gern wanderte er ins romantische Isartal, das ihn wohl an die heimelichen Alpen gemahnte.... Besonders liebte er es, bei Südwind apazieren zu gehen, bei jenem warmen, aufregenden Wind, der uns im Winter vom Frühling singt. Er blies vom Süden herauf, von den Alpen, von der Heimat und griff dem jungen Studenten in der Fremde ganz eigen ans Herz. An einem Jännertag äußerte er sich darüber in einem Brief: ‚Heute war ein äußerst milder Tag; das gänzliche Fehlen von Schnee, auch außerhalb der Stadt, und der Tauwind, welcher so angenehm von Süden blies, machte den heutigen Tag zu einem jener, welche mir die liebsten sind. Das Frühlingssahnen macht sich merkbar. Das schöne Wetter veranlaßt mich, den Nachmittag zu einem Spaziergang an den Isarufern zu verwenden. Es liegt in dieser feuchten Südluft für mich etwas unsagbar Wonniiges, Poetisches. Wenn der ferne Horizont, welchen hier gegen Süden die Alpen bil-

den, so tiefblau und dahinter die Abendwolken so satt und gelb erscheinen, vor den Bergen aber bewaldete dunkle Höhenzüge sich zeigen, habe ich oft den Eindruck, eines alten venezianischen Bildes.“*) Am Schluß des ersten Arbeitsjahres folgte die Heimfahrt in die Ferien; aus Geldmangel wanderte er von Innichen an zu Fuß, — und sagt später selbst davon: „Das Heimweh, das mich in München oft an die Isar trieb, deren helles Wasser wie ein Gruß von daheim war, oder nach Großhesselohe, weil man dort die Berge sehen konnte, war von mir genommen; dieses erste Wiedersehen der Heimat war ein Erlebnis voll unbegreiflich baglückender Kraft“. So blieb es alle folgenden Jahre, auch nach der Akademiezeit, wenn er die Ferien im Vaterhaus verbrachte.

Im zweiten Akademiejahr 1885/86 ging Egger zu Wilhelm Lindenschmit, der seinerseits schon von dem malerischen Stil Courbets gelernt hatte, — eine Wurzel für Eggers braune Farblichkeit, — die andere lag zuhause beim Braun seines Vaters, der auf die Frage danach einmal erwiderte: „Das ist die Eggerfarb“. — Lindenschmit hat als hervorragender Lehrer von allen am stärksten auf ihn gewirkt. „In den ersten Studienjahren gab unser Vater auch Privatstunden; er hatte zwei Schüler und eine Schülerin, die er der Reihe nach besuchte und denen er in einer Viertelstunde ihre Zeichnungen korrigierte. Denn viel Zeit konnte und wollte er dem eigenen Studium nicht entziehen — er hat es uns öfters erzählt, wie er die halben Nächte über ‚Händezeichnen‘ gesessen. Üben, üben und immer wieder üben!“*) Aus den Wanderjahren Dürers gibt es Händestudien, mit der Feder gezeichnet, als wesentlichen Teil der Selbsterkenntnis, — in Eggers späteren Bildern haben die Hände ihr eigenes Gewicht, neben dem Gesicht des Menschen.

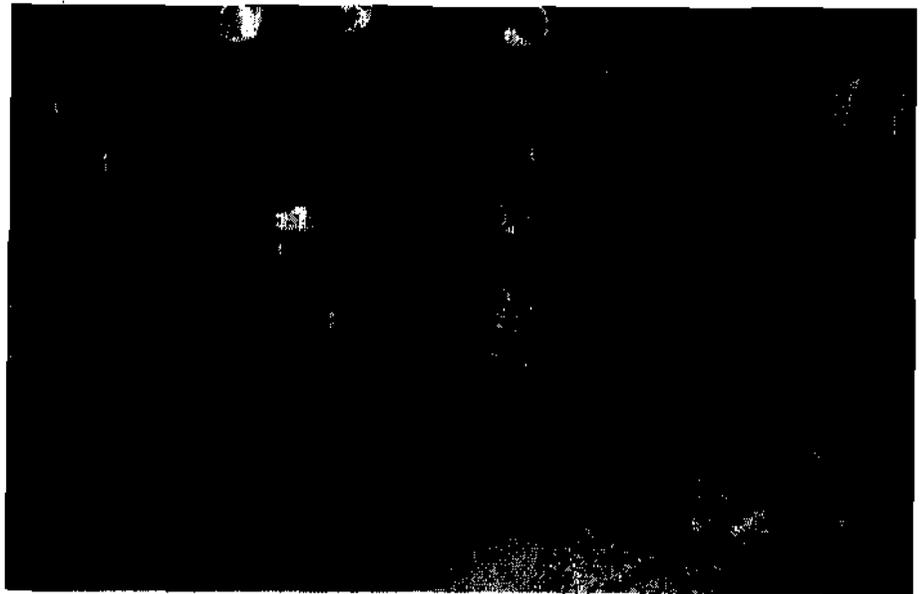
Trotz seines Fleißes muß er nach dem zweiten Jahr aussetzen, wegen Geldmangels, und sich die folgenden Jahre mit Kopieren in der alten Pinakothek mühsam durchbringen. Doch schult sich an dieser kargen Brotarbeit sein Formgedächtnis, der neue Akademiedirektor F. Kaulbach lobt die Arbeiten und sagt als erster dem jungen Schüler eine große Zukunft voraus. Weitere fünf Jahre kann er dann bei Lindenschmit lernen und arbeiten. Schließlich läßt er sich 1893 selbständig in München nieder. „Er mietete sich ein Atelier in der Flindlingstraße 20 (jetzt Pellenkofferstraße) und baute sich hier ein taterfülltes, harmonisches und solides Leben auf. Schöne alte Möbel und wertvolle Teppiche, die er für eines seiner Bilder eingetauscht hatte, zierten sein Heim. — Er bemerkte die Hohlheit gewisser Gesellschaftskreise und den Dünkel der Kollegen; er lehnte sie ab und zog sich, der eigenen Persönlichkeit schon stärker bewußt, in sich selbst zurück.“*)

„Jene Jahre waren für ihn sehr glückliche; sie waren voll Fleiß und Werkbegeisterung und Erfolg, und es schien diese Stadt ein gedeithlicher Boden auch für ihn gewesen zu sein, wie alle es schon für so viele Künstler vor ihm geworden. — Sein größter, wenn auch indirekter Lehrer war damals noch Franz von Dettinger. Ihn verehrte der Knabe tief, und et-

*) Ilse Egger-Lienz, a. a. O. S. 12, S. 13.
**) Albin Egger-Lienz, Unveröffentlichte Briefe. a. a. O.

*) Ilse Egger-Lienz, a. a. O. S. 12, S. 16

was von jener Bewunderung, in so jungen Jahren eingepflanzt, blühte im Manne und reifen Künstler später immer noch fort -- auf Defregger wollte er nichts kommen lassen; ihre Geburtsstätten liegen kaum eine halbe Stunde auseinander". Eggers eigene Erzählung des ersten Besuchs im Atelier des erfolgreichen Landsmannes ist bekannt, — sein Altarbild in der Dorfkirche von Dölsach suchte er jeden Sommer auf. Alles faßt er zusammen in dem Satz: „Meine Knaben- und Jünglingszeit fand in den bewunderten Bildern Defreggers eine Anregung, ohne welche ich mich vielleicht nie gefunden hätte“. Defregger seinerseits steht dem jungen, talentierten Heimatkind in seinem Existenzkampf bei für ihn kopiert Egger während der Akademiezeit Holländer in der Pinakothek und als er noch nach der selbständigen Niederlassung in München mit Lebenssorgen zu kämpfen hat, empfiehlt ihn Defregger als Kopisten dem Museum Ferdinandeum in Innsbruck (die Kopie eines Selbstporträts Defreggers, heute im Museum Schloß Bruck, wurde 1894 von ihm angefertigt).



„Karfreitag“, 1893

Doch wußte Egger von Anfang an, mit der Sicherheit der eigenen Begabung, daß er andere Wege der Kunst gehen würde, und meldete sich mit Vorbedacht zu spät, um nicht Schüler Defreggers zu werden. Freilich blieb dieser noch lange Zeit sein Vorbild. Sein erstes selbständig erfundenes Bild, das im Sommer 1885 in Lienz entstand, der kleine „Dorfpfeifer“, wurde ein durchaus Defreggerisches Genrebild. Noch die „Brennenden Nelken“ von 1898 sind in Stoffwahl, Motiv und Kontrast der beiden Gestalten vom älteren Meister haarsümmel, gehen nur in der breiten, großzügigen Malweise schon über ihn hinaus. Das einfache Thema wird auf den Farbenreiz hin gesehen, das Spiel der Reflexe in der halbdunklen Stube, der Einfall des Sonnenlichts beschäftigt den Künstler, und vollends ganz eigen Egger ist der Stubenausschnitt selbst, — mit den kahlen Wänden, Tisch, umlaufender Bank und Fenster mit Lichteinfall von links, — das wird sich durch sein ganzes Leben nicht mehr ändern! In seiner beharrlich-konservativen Weise behält er dieses „Gehäuse“ seiner Menschen bei bis zum letzten Bild der Art, — hier im frühen Bild ist alles noch ganz nahegerückt und wirkt wie ein zufälliger Ausschnitt. Eine frühe Kohlezeichnung auf gelbem Papier eines solchen schweren Holztisches in einer Stube mit Fenster links, in einfachen, dicken Strichen, liegt in der Galerie Schloß Bruck.

Mit seinen leicht eingängigen Genrebildern, seiner hohen Malkultur, hat Defregger lange Zeit, in vielen Teilen der Welt bis heute, das Bild des Tirolers bestimmt. Er blieb für immer in München, wo er hoch geschätzt, in den persönlichen Adelsstand erhoben — und schließlich einer von vielen wurde in immer flacher sich auslaufender Malerei. Egger, der sich als „Adelsprädikat“ den Namen seiner Heimatstadt Lienz zulegte, schuf im engsten Anschluß an die Heimat ein neues, hartes Bild des Bergmenschen und blieb bis zum letzten Pinselstrich ein unverwechselbar Eigener und Einmaliger.

Das Sittenbild erschien damals neu, dem Leben näher, modern. Doch war Defregger

Schüler Pilotys, in dessen Sinn er seine Historienbilder malte, — und der bei Eggers Ankunft 1884 als Akademiedirektor noch das Haupt der Münchner Malerschule war. Vor seinem Tod 1886 empfing Egger aus seiner Hand die erste Auszeichnung, — und in der Tat liegt indirekt bei ihm eine Wurzel seiner künstlerischen Gestaltung. Das schon unmoderne, stark gedankliche Historienbild, die große Abschilderung eines beziehungsreichen geschichtlichen Augenblicks, mußte bei Egger, den bereits in der Volksschule Geschichte am meisten gefesselt hatte, eine sehr tiefe Saite anschlagen. Er kennt nicht die bloße Freude an der sinnlichen Realität des Vorgangs, von den neuen Richtungen des Naturalismus und Impressionismus wird er nur in den Mitteln berührt. Vielmehr lag ihm mit der älteren Malerei daran, in der Darstellung eines historischen Augenblicks die gelstigen Momente einer ganzen Epoche ahnen zu lassen.

Doch lernt er an Stelle der dekorativen Farbigkeit Pilotys und des warmtönigen Helldunkels Defreggers bei Lindenschmit den kühltonigen Kolorismus kennen, in freierer Technik und breiter Malweise. Der ganze „malerische Naturalismus“ gipfelte in Leibl, der aus der Ferne mit seinem „nur malen, was wahr ist“, stark auf den jungen Egger einwirkte. Als Lindenschmit schließlich mit der jüngeren Generation die „erste Sezession“ der Münchner Malerei bildete, blieb Egger nach wie vor bei der älteren „Münchner Künstlergenossenschaft“, — noch in seinem Todesjahr 1920 stellte er bei ihr aus. Er sagte später selber, daß er sich in jenen Stürmen an Defregger als sicheren Stern hielt, und schreibt 1912 rückblickend: „Die Gründung der Sezession in München hatte seinerzeit nichts Verneinendes für mich, ich lehnte mit gesundem Instinkt alles ab, was mir serviert oder gemacht vorkam. So konnte ich Stück nie leiden, — ein moderner Piloty, meinte ich immer, sei dieser Künstler, Altertümler, — Lenbach war mir unmöglich, Millet jedoch schlen mir der ernsteste Künstler, der aus eigener Quelle schöpft, und dieser Künstler blieb mir bis heute verehrungsvoll, Leibl war mir verständlich, jedoch

znviel ins Kleine gehend, auch zu wenig gedanklich.“*)

Das Leben in der Heimat, wie es ihn seit seiner Kindheit umgeben hatte, — der Rückblick darauf aus der Ferne, den er bei seinen Sommeraufenthalten in Lienz ständig erneuern konnte, — ist Inhalt von Eggers frühen eigenen Bildern. Noch aus der Akademiezeit, von 1890, stammt das kleine Bild „Pfarrchor von Lienz“ im Schloß Bruck. Der vertraute Raum, die ehrwürdige gotische Pfarrkirche St. Andrä, steht ihm klar vor Auge, — er gibt sie in einem zufälligen Ausschnitt, jedoch sehr genau mit ihren Diensten, Bogen, Gewölben und Fenstern. Sein Standort ist auf dem Chor, in malerisch reicher Weise zeigt er die frühbarocke Orgel samt ihrem bemalten Flügel, die Brüstung, den Orgelspieler selbst und die stillen Zuhörer. Dazu weiß die Tochter: „Gern sprach er auch davon, wie er als kleiner Bub mit seiner Sopra-Stimme im Chor der Pfarrkirche beim Hochamt singen durfte. Unvergesslich blieb ihm das Gefühl andächtigen Schauders, wenn die Orgel sie dröhnend begleitete.“**) — Daß der reine Baukörper alter Kirchen — ohne weitere „Funktionen“ — vollgültiger Bildgegenstand sein kann — und dennoch etwas ausstrahlt von sakraler Weihe, wenn das taghelle Licht hinzutritt, hatte im holländischen 17. Jh. Saenredam sehen gelehrt. Lichtprobleme sind es auch, an denen Egger sich hier übt und die zusammen mit der kühlen, hellen Farbigkeit den Reiz des Bildes ausmachen; — das Licht selbst wird ja das Thema des neuen Impressionismus.

Ein anderes kleines Bild im Schloß Bruck, das unverkennbar den dämmerigen Vorraum der Asamkirche in München mit einer seitlich rechts auf dem Betstuhl zusammengekauerten Alten zeigt, ist aus dem gleichen Jahr 1890 und wirkt als seitenverkehrte Vorstudie zum „Karfreitag“, dem ersten großen Bild Eggers, das ihn damals schon beschäftigte, doch das erst nach Abschluß der Akademiezeit 1893 zur

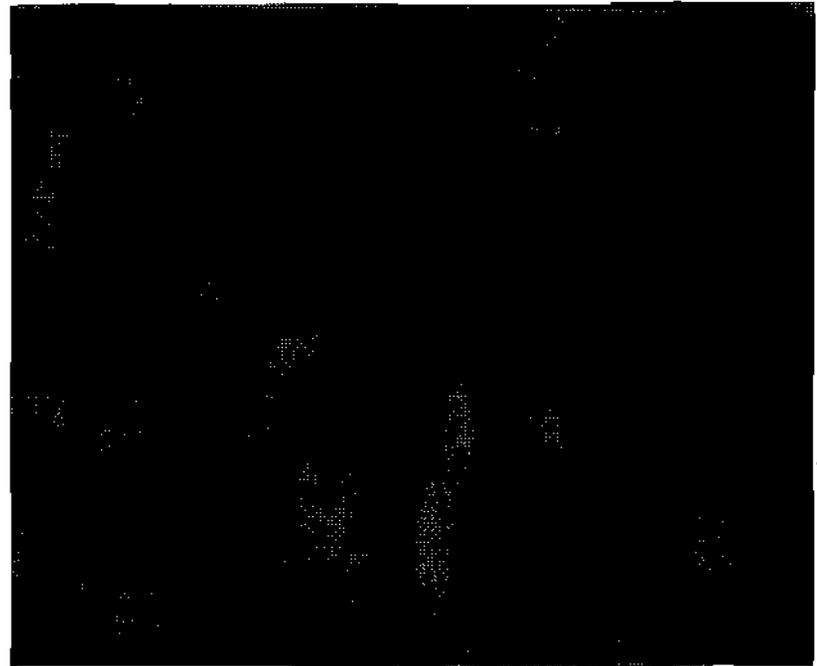
*) Albin Egger-Lienz. Unveröffentlichte Briefe, a. a. O.

**) Ha Egger-Lienz, a. a. O. S. 9.

Vollendung kam und sich heute im Schloß Bruck befindet. Er selbst sagt, daß er es bei Lindenschmit malte *). Auf den ersten Blick läßt die schwere, dunkle beziehungsreiche Szene noch an Pilaty denken: der bewußte Kontrast frischen, jungen Lebens und müde zusammengesunkenen Alters, blühender oder welkender Blumen im Vorraum und der Sphäre des Todes im Inneren, des Lichtes draußen und der Dunkelheit drinnen, — auch viel tiefes „Gefühl“ schwingt dabei mit, **) das Egger in späteren Bildern ausscheidet zugunsten eindeutiger, harter „Expression“. Die malerische Behandlung mit der breiten, kühlen Farbgebung schließt an den Lehrer Lindenschmit an, die beiden Kleinen sind noch im Sinne des „Malerischen“ von Hugo Engl gegeben, und bei Einzelheiten wie dem Kerzenständer oder der Schürze der Alten möchte man an Leibl denken, — dessen Mahnung es war, „auf die Feinheiten, welche nur die Natur bietet, so genau wie möglich einzugehen“, und der in ähnlicher Weise mit seinen „Baucrinnen in der Kirche“ die Andacht und Verehrung des Heiligsten, von dem man dort nichts sieht, durch das Sitzen und Knien im Gestühl einer Kirche ausdrückte.

Die geheimnisvoll schimmernde Farbigkeit der Osterkugeln vor dem Grabesdunkel, also wieder ein Lichtproblem, ebenso wie die brennende Kerze links, machen die malerische Besonderheit des Bildes aus, die hier tief im Gegenstand selbst verwurzelt ist. Ein kleiner Bericht der Tochter schreibt von dieser Beziehung ihres Vaters dazu: „Ein andermal erzählte er uns von der Osterzeit in seiner Jugend. Jene tiefe weltraucherfüllte Mystik dümmriger Kirchen, das farbige Glühen der feurigen Glaskugeln aus dem Schattendunkel der Grabgewölbe — das waren Eindrücke, die an Stärke und geheimnisvollem Zauber von keinen späteren mehr übertroffen werden konnten. Mit wahren Entzücken beschrieb er mir jene Osterkugeln in der Lienzer Franziskanerkirche; ich höre noch seine Worte: ‚Welkt, Gütschele, da waren dunkelviolette, düster und prachtvoll wie Samt und daneben ganz hellgelbe, strahlend wie Zitronen, und dann blaue und ganz zartgrüne wie Moos, auf das die Sonne scheint, und hinter jeder eine zuckende, schwebende Kerzenflamme‘. ***) Eine „Fastenkrücke“ das 18. Jhdts. im Schloß Bruck enthält ein solches kleines Hl. Grab mit beleuchteten Glaskugeln, wie Egger ähnlich eines „aus Holz und Pappe“ später selber in seinem Helm besaß und vor Ostern aufzustellen pflegte.

Der Blick in den Pfarrchor von Lienz und in das Heilige Grab sind charakteristisch für Eggers starke Natur, die sich in der Fremde nicht an Fremdes verliert, sondern zurückblickt im Heimweh und aus seiner Herkunft gestaltet. Der „Karfreitag“ ist der Beginn des religiösen Bildes in seinem Lebenswerk, — das seine eigentümlichen Wandlungen darin durchmachen und hier noch in seiner Osttiroler Besonderheit gehen wird: als Schilderung kirchlichen Brauchtums, wie es ihm vom nächst seinem Vaterhaus gelegenen Do-



„Pietà“, 1925 - 26

minikanerinnenkloster und der Pfarrkirchen-Grufkapelle mit der altertümlichen Christusgrabfigur vertraut war. In den scheu und andächtig vor dem Gitter stehenden Kindern hat Eggers eigenes Staunen vor dem Geheimnis und den harten Wunderkugeln Gestalt angenommen.

Die Vorgänge in den Kirchen, der äußere Betrieb sozusagen, sind ihm in seiner Frühzeit darstellungswürdig. Das Heilige, die Heiligenverehrung, wird in seiner Sphäre der Kirche abgemalt, — später wird das anders. Egger, der von Anfang an ein Gefühl hatte für die Heiligkeit des Kirchenraumes, verweist hier im „Karfreitag“ mit dem zarten, schwebenden Nimbus über dem Haupt des toten Christus darauf, daß nicht reine, sachliche Abschilderung eines toten Gegenstandes, wie es eine holzgeschnittene Grabfigur an sich sein könnte, beabsichtigt ist, — auch nicht naturwissenschaftlich-exakte Bestandsaufnahme eines Leichnams, wie sie Holbein in seiner Basler Tafel des „Christus im Grabe“ von 1522 (ohne Nimbus) zuerst gegeben hat, — sondern viel eher mittelalterliche Gestaltungsweise, die in seinem Abbild das Heilige selbst zu sehen gewohnt ist.

Mit diesem Bild trat der Maler zuerst vor die Öffentlichkeit: es wurde 1893 im Künstlerhaus, diesem hohen und ältesten, den bildenden Künsten geweihten Haus Wiens, ausgestellt und war ein großer Erfolg für ihn. Ein Mäzen kaufte es an und half damit Egger zur selbständigen Niederlassung in München.

Noch einmal gestaltet Egger in seinem Todesjahr, 1928, ein heiliges Bild: wie ihn seit dem Anfang, auf dem ersten Höhepunkt seines Lebens, die Muttergottes mit Kind beschäftigt, bis sie ihre gültige Form gefunden hat, so ist es in seinem letzten großen Bild die „Pietà“, die Klage der Mutter um den toten Sohn, die hier nach einigen Vorstudien ihre eigene Fassung findet. Der Name für das seltsame Bild ist echt und original, von des Künstlers eigener Hand auf die Rückseite der Leinwand geschrieben.

Nach Abschluß der Arbeiten für die Krieggedächtniskapelle in Lienz wird im Herbst 1925 dieses Werk begonnen. „Somit waren wir im Oktober wieder daheim und unser Papa ging bereits wieder im Sturmschritt an ein neues Bild heran. Zuerst entstanden kleinere Skizzen und Ölstudien eines nackten Mannes, prachtvoll jeder Muskel herausgearbeitet, genial in den Verkürzungen. Ob mein Vater in dieser Figur den toten Körper des Menschensohnes darstellen wollte, ist nicht zu ersehen, und es scheint uns darum auch dann das vollendete Bild, welches er ‚Pietà‘ betitelt hat. Es drückt namenlose Trauer aus, eine Trauer, die stumm und ganz ergeben kein Wort, keine Geste findet. Ergeistend diese verdüsterten Frauen, wie sie um ihren geliebten Toten hocken, ihn nicht zu sehen scheinen und doch bis ins innerste Wesen von ihm erfüllt sind. Nur eine, anscheinend eine Magd, wirft einen verweinten, vom Schmerz zerquälten Blick auf ihn und legt die Arme in verzweifelter Hilflosigkeit kraftlos vor sich auf den Tisch. Eben daß die Menschen den Schmerz so demütig hinnehmen, nicht grollen oder anklagen, sondern sich willenlos beugen unter die Unabänderlichkeit des Weltprinzips — das macht alle Bilder meines Vaters und ganz besonders dieses letzte so unsäglich ergreifend.“ *) Die Studie zu dem großen Toten im Schloß Bruck übt die starke Verkürzung und die körperliche Durchbildung der Hauptfigur. Seit Holbein ist es möglich, dem Toten, auch dem heiligen Leichnam, der durch keinen Nimbus mehr gekennzeichnet wird, so unerbittlich direkt von unten gegen das Unterkinn und die Fußsohlen zu sehen, — und früher noch hat Mantegna in Oberitalien damit die allerstärkste Wirkung ausgeübt. Von ihm stammt die harte Verkürzung und die künstlerische Auswertung der Raumtiefe für die bildliche Darstellung des Toten. Egger steht hier in unbewußter Nachfolge seines 500 Jahre älteren großen Pustertaler Landsmannes Michael Pacher, wenn er schreibt: „Ver-

*) Albin Egger-Lienz, Brief an den „Föhn“, a. a. O.

**) Ähnliches Gefühl klingt in dem nur wenig früher entstandenen Lied „Kerweche“ des Bleier Liedersängers Hugo Wolf, geb. 1860.

***) Ila Egger-Lienz, a. a. O. S. 11.

*) Ila Egger-Lienz, a. a. O. S. 108 f.

ehrung hatte und habe ich für die alten Meister, wovon ich an Wandgemälden jedoch in Originalen nichts kenne als Mantegna in Padua.*) Läßt man lange genug die in verklärendes Licht getauchte Härte und Einfachheit von Eggers Spätbild auf sich wirken, so wird man auch von ihm schließlich sagen können: „... die Kraft der Zeichnung, der Reichtum der individuell durehgearbeiteten Form, die Konzentriertheit des Ausdruckes wird von Michael Pacher zu höchster Potenz erhoben; zugleich aber überwindet er das äußere Zuviel... schließlich durch einen großen Wurf seiner Gestalten, der einer neuen Zeit vorarbeitet, und läßt das Absichtliche und Harte mantegnesker Raumdarstellung zuletzt untertauchen in einer echt nordischen, zauberischen Lichtpoesie.“**) Beide Puatertaler Künstler haben in ganz verschiedenen Zeitaltern das künstlerische Schauen ihres Stammes so tief bestimmt wie niemand sonst.

Der eine Tisch der Bauernstube, an dem ein Leben hindurch alles geschieht — das Kind gewickelt wird, die runde Schüssel zum gemeinsamen Mahle hingestellt wird, und nun der Tote aufgebahrt liegt, — dazu noch in Andeutung die verlaute Stube, das ist der Raum. Doch nun ohne harte Überschneidung der Bänke, Dielen und Tischkanten von früher nur ausgerichtet auf die einfachsten Grundlinien in Parallelen, die erst im Unendlichen zusammentreffen. Der Raum selbst bleibt ohne jede Andeutung von Balkendecke, mit leichter Überschneidung der Köpfe durch die Bildkante, nach oben geöffnet. Viel leerer Raum ist gelassen, der dem Einbruch des Todes in die harte, nackte Wirklichkeit der Bauernstube entspricht, es ist kein geschlossener Menschenraum mehr. In der Mitte liegt der Tote, in stärkster Verkürzung wird er in der schonungslosesten Ansicht mit hoch herausgewölbtem Brustkorb, das Gesicht von unten gegen die Nase, der ganze Körper gegen die Fußsohlen gesehen. Der Kopf, das Geistige, Persönliche am Menschen, ist anonym geworden, ausgelöscht von der gewaltig sich aufwölbenden Masse des Körperlichen, das nun toter, unpersönlicher Leichnam ist, — etwas ganz anderes als der Mensch. In den Wölbungen und Schattenschichten dieses Körpers, der wie ein Gebirge durchgeformt wird, ist der geheime Plastiker in Egger am Werk.

Der Sezertisch des Anatomen ist zum kalten Bauerntisch geworden, auf dem der Leichnam ausgestreckt liegt. Er liegt seltsam leer und allein in der weiten Fläche, die leeren, nach oben geöffneten Hände bekunden am deutlichsten das völlige Ende. Nicht mehr umgibt ihn die Gemeinde von wissenschaftlich Interessierten, die noch etwas an ihm tut, — er wird ganz allein dort liegen gelassen, jeder ist hier allein für sich, — nur der gemeinsame Raum umschließt noch Tod und Leben. Drei Frauen betrauern den Toten, — in ruhiger, stiller Gelassenheit, die umso tiefer wirkt, als keine starke Gebärde laut wird —, und bilden mit ihm eine breite feierliche Gruppe. Das verwandtschaftliche Verhältnis der Figuren zueinander bleibt ungeklärt, es sind nicht mehr An-

gehörige einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder einer Gemeinde, der man seine Trauer klagen kann, — sondern irgendwelche Menschen aus den Volksschichten, in denen das Leben so schwer genommen wird wie der Tod, wo nicht beklagt, sondern wortlos getragen und angenommen wird. Eine Frau ist durch bäuerliche Tracht gekennzeichnet, die beiden anderen — aus ferner Erinnerung an den Seelenrosenkrantz der Hausgemeinschaft hinzugesetzt — wirken völlig anonym, an jeder Bahre, in jeder Krypta, jedem Trauerhaus könnten sie so sein. Verbunden sind die Drei durch die stumme Ehrfurcht vor dem Geheimnis des Todes, — es eint sie eine Vertraulichkeit mit dem Sterben, wie sie der naturverbundene Mensch am Lande noch kennt, dem es nicht fremd und furchtbar, sondern natürlich und bekannt erscheint. Hier wird das Ende so ausgehalten, wie es ist, in diesem Raum geschieht nichts mehr, als daß der Mensch sich seiner Herrschaft über sich selbst wieder begibt. Entsprechend legt die Frau mit dem Kopftuch links, deren Gesicht den Ausdruck stillstehender, gleichsam geronnener Trauer trägt (wie ihn Bauernfrauen zeigen, die viel erlitten haben), die Hände leer und untätig in einer Gebärde des Nichtsmehrfunkkönnens, des am-Ende-Seins auf den Tisch, — darin bereits als Parallele zu den leer geöffneten Händen des Toten. Ihre warme lebensvolle Gestalt steht in besonderer Beziehung des Gegensatzes zu dem Stillen, Toten — ihr scheint er vor allem genommen, aus ihrem Leben herausgerissen, ihre Klage äußert sich nur in dieser stillen, machtlosen Gebärde. Die Bezeichnung des Bildes legt ein Mutter-Sohn Verhältnis zwischen beiden nahe — gehörte es einmal zum Ergreifenden des alten Vesperbildes, wie dort die Hände beider, Kälte und Wärme, in einer Gruppe zusammengefügt wurden. — war dann in Michelangelos Jugendwerk von 1408 in St. Peter, dem künstlerischen Höhepunkt des Themas schlechthin, bereits nur eine indirekte Berührung des Toten zugelassen — so ist hier eine weite Distanz zwischen Tod und Leben ausgespannt, die nur ihr trauervoller Blick durchdringt.

Eine stufenweise Annäherung an den Toten vollzieht sich in den Frauen. Die Betende rechts verharrt ganz still, ihr Angesicht ist gerade aufgerichtet, mit geschlossenen Augen ist sie ganz nach innen gewandt. Bei ihr bewirkt die Distanz eine objektive Haltung dem Tod gegenüber im Gebetsgestus, in dem sie ruhig verharrt und zugleich dem Toten folgt in seinen transzendenten Raum. Ihr eignet die geschlossenste Form, in der das ganze Leben zur Ruhe gekommen ist, — während die nur im Kopf sichtbare Dritte vorn mit der hohen Stirn und den geschlossenen Augen um eine Stufe weiter selbst wirkt wie eine plastische Totenmaske. (Auch in einem Alterswerk Michelangelos, der Florentiner Dompietà, gab es solche Staffelung, dem Tod und der Trauer wird in ergreifender Weise dort das Mitleiden hinzugefügt). Egger verwendet gleiche künstlerische Mittel in seiner andersartigen Pietà wie Michelangelo und die alten Meister: das breite Querformat, die Parallelität der Hände, die fallende Diagonale, den Ausdruckswert des gesenkten Hauptes unter dem Kopftuch, — stumm, tränenlos, ohne Verzerrung, in Gebärde sich erschöp-

fend, — den Kontrast des unverhüllten Toten und der bis auf Gesicht und Hände ganz verhüllten Frau. Am schönsten ist bei diesem späten Bild, wie über das zeichnerische, menschlich-willensmäßige Element die Farbe in dickem, pastosem Strich die Oberhand gewinnt, — und das Licht als das Elementare, Lebensvolle, Irrationale alles verklärt. Dieses warme abendliche Licht, das von links oben einfällt, das trauernde Antlitz unter dem Kopftuch erhellt und ganz diffus mit welehem, goldenem Schimmer alles umspielt, gibt dem Bild erst die ergreifende, tiefe Wirkung, die große, überwältigende Gelassenheit in diesem letzten Wort des Künstlers.

Die „Pietà“, das eigentümliche deutsche Wort zur Passion, mit seiner Verschränkung von Tod und Leben, Kälte und Herz, Ausgelittenhaben und Weinen, — es mußte sozusagen in Eggers Kunat erscheinen als Summe all seiner Begegnungen mit Tod und Leben, — wie es einmal aus Tiefen der Versenkung in mittelalterlichen Dominikanerkloster ans Licht gehoben wurde. Der ganze Ablauf seines Lebens war nötig, um dahin zu kommen — die erdige braune Knochenleiche, das kalkig weiße Totenlicht des „Altmännerhauses“, das dumpfe Alltagsgrau der „Generationen“, die abstrakte unwirkliche Luft der „Kriegsfrauen“, und der wieder spürbare leise Holzgeruch der „Auferstehung“. Schon dort verwischen sich die Grenzen zwischen Welt und Überwelt, beginnen Religiöses und Allgemeinmenschliches zusammenzufließen. In diesem letzten Bild ist das Zeitalter der Anatomie, des Wissens, durchlaufen und überwunden. Der Tote ist mit allen Errungenschaften der Wissenschaft gebildet, — aber er ist ganz allein gelassen. Trauer und Schmerz um ihn werden in ihrem vollen Gewicht ertragen. Die Trauer, die ihn nicht erreicht und nichts mehr für ihn tun kann, schafft die Distanz um ihn, in der wieder Verchrung sein kann. Trauer und Verchrung bilden ein neues Element um den Tod, zu dem der alte heilige Name Pietà wieder gehört, — wie auch immer im einzelnen die Gestalten gedeutet werden mögen.

All diese großen Bilder wurden von Egger allein gemalt, aus eigenem Antrieb, ohne Auftrag. Nach der Vollendung der „Auferstehung“ schreibt die Tochter: „Wie mußte unserem Vater zumute gewesen sein, als er dieses Werk vollendet hatte! Man sollte glauben, er hätte der Ruhe bedurft nach solchem Wurf, aber dieses Werk ruhte wahrscheinlich schon lange, vielleicht schon seit je in ihm, und der Kampf um seine Gestaltung war herelts ausgefochten, als er an das Werk heranging. Dann freilich konnte er das Werk im Sturme malen. Dies aber war immer der Rhythmus seiner Arbeit gewesen, er sahuf seine Werke lange vorher innerlich und rang sich seelisch durch zur Form, die er dann ohne Zaudern auf die Leinwand warf und ohne lauges Verbessern und Ausfällen zu Ende brachte. So ist es auch erklärlich, daß er zu neuen Aufgaben schreiten konnte, kaum daß die alten gelöst waren.“*) Es verwundert daher nicht, daß die Kraft dieses starken Künstlers verbraucht war vor der Zeit. Er läßt nicht von der engen Verbindung mit der Heimat Erde: „Diesen Herbst zog es unseren Vater, wahr-

*) Albin Egger-Lienz Unveröffentlichte Briefe, a. B. O.

**) Heinrich Hammer, Die Entwicklung der Kunst in Tirol, München o. J. S. 14.

*) In Egger-Lienz, a. a. O. S. 98.

scheinlich hauptsächlich aus künstlerischen Gründen, nach Lienz. Auch wollte er seine Schwester Maridl, die das photographische Atelier in der Schweizergasse übernommen hatte, aufsuchen und die Luft des Vaterhauses auf kurze Zeit wieder atmen. Es zog ihn von Zeit zu Zeit unwiderstehlich ins Heimatstädtchen, und auch wir lebten es mit seinen wunderschönen Bergen und altvertrauten Gäßchen. ... in der Hauptsache sollte dieser Aufenthalt endlich eine Zeit der Erholung für ihn sein, eine Atempause, zu der er nirgends sonst kam, wenn nicht daheim in Lienz. Er weilte viel und gern in Tante Maridls Haus, im Gärtchen, wo die weißen und violetten Astern standen, die ihm eine seiner kostbarsten Jugenderinnerungen durchs ganze Leben geblieben sind. Daher stammte seine Vorliebe für die blau-violette Farbe, die ihn dann in den dunkelglühenden österlichen Glaskugeln aufs neue entzückte.“*)

In seinem letzten Lebensjahr zeichnete er nochmals sein Selbstbildnis in Kohle, mit dem intensiven Blick, das Antlitz bereits von Krankheit berührt, — aber er selbst unverdrossen fortschaffend auf dem Grünwaldhof. „So verregnet der Sommer gewesen war, so warm und sonnenvoll war dieser Herbst. Papa schrieb im November in einem Brief: ‚An unserer großen Rosenstaude an der Loggia blühen weiße Röslein wie im Mai. Auch Veilchen wurden auf den Feldern gefunden.‘ Diesem Herbst folgte ein kurzer, sonniger Winter, wie ihn unser Vater in diesem Lande so liebte. Er liebte das stumpfe Braun der kahlen Berge, die dem nahen Frühling schon entgegen träumen, und er liebte die eisigen Nächte, in denen sich die dunklen Zypressen auf dem lichten Azur des südlichen Nachthimmels abzeichnen, in denen kalkweiße Dolomiten gelsterhaft vor aternerhellten Firmamenten stehen. Schneidend blüß uns an solchen Abenden der pfeifende Schlermwind ins Gesicht, wenn wir auf der Höhe der Straße anlangten, von wo der Feldweg zum Grünwaldhof abzweigt.

Gewaltig waren unsere Winter, voll Farbe und Rhythmus, wie eine kraftvolle, feuerstarke Musik.“*) Nun malt Egger auch seine Bauern im Winter, — den Alten, wie er allein in der Stube beim Tische steht, die Pfeife im „zahluckerten“ Mund, und hinausieht auf die verschneiten Nachbardächer. In diesem Bild „Der Winter“ (in Klagenfurt) ist der vertraute Fensterschnitt rechts, der Ofen mit umlaufender Bank links, — die Richtung hat sich umgekehrt in diesen allerletzten Bildern. Durchs Fenster fällt das heile Schneelicht herein, sich wundersam spiegelnd in der tiefen Leibung, auf Tisch und Bank — sonst geschieht in dem stillen Raum nichts mehr. Ein sehr großes Bild aus seinem letzten Jahr, das unvollendet blieb, ist „Der Bauer“ im Schloß Bruck. Ursprünglich sollte es wohl „Die Familie“ heißen, eine nur angelegte Variante unter diesem Namen zeigt zwischen Kindern in der gleichen Stube die Mutter mit einem Wickelkind auf der Bank sitzend. Im ausgeführten Bild tritt an diese Stelle die große Gestalt des Bauern selbst, ganz in Schwarz gekleidet mit seinem großen Hut, die Hände wie ein Patriarch auf den Stock gestützt. Es ist ein unerschütter-



„Kriegsmütter“, 1922

liches letztes Menschenbild Eggers, wenn auch die Gesichter unausgeführt blieben, — sein Vermächtnis sozusagen über den Wert des Lebens, verkörpert hier in dem gerade aufgerichteten und durch Hut und Haltung unter den Seinen ungeheuer gesteigerten Bauern, der in eine ferne Zukunft zu blicken scheint. Das schon maßstäblich sehr große Leinwandbild wirkt kaum unfertig, vielmehr überwältigend und überzeugend gesehen in der großzügigen, schweren Vereinfachung des Alters. Es ist in dickem, passlosem Ölfarbenauftrag gemalt, — nur der Blick eines Alten konnte auch dem Schwarz, das die Un-Farbe, die Dunkelheit schlechthin ist, diese Tiefe, Wärme und Leuchtkraft, diesen sonoren, alles tragenden Klang abgewinnen. — Diesen großen Bildern Eggers, dem „Bauern“, den „Kriegsfrauen“, dem „Toten“ aus der „Pietà“ scheint der Aufenthalt im Oberstock von Schloß Bruck seltsam gemäß, in dessen alten Mauern das Leben hart, schwer und mühselig geworden ist für alle Bewohner bis heute — und die dort weit hinausehen in altes Bauernland und geschichtliche Landschaft mit jahrtausendealtem Geschick.

Im Antlitz seines letzten Selbstbildnisses stand die „Chiffre bildlicher Botschaft“ in dieser Zeit. „So sah er nun aus, müde und sehr ernst. ... Ja, unser Vater war in diesen letzten Wochen nur mehr halb bei uns. Er sprach nie über seine Gedanken. Weshalb auch, wir hätten ihn doch nicht verstanden. Für das, was er sah, gab es keine menschliche Sprache mehr. Ich saß oft bei ihm, ... dann war er noch am heitersten; die kindliche Fröhlichkeit stimmte ihn wohl lechter und löste seinen jetzt ganz erstarrten, furchbaren Ernst. Wir hatten das Gefühl, daß er vielleicht besser wußte, wie es um ihn stand als seine vier Ärzte; doch nie kam ein Wort darüber über seine Lippen. ... Denn wir konnten ihm nicht helfen, seine inneren Stimmen kannten und hörten wir nicht; seine Not führte ihn in die letzte Einsamkeit — er war erbarmungslos allein.“*) In seinem Werk der letzten Jahre aber ist die „Todeszone“, die er einmal durchschritten hatte, längst hinter ihm geblieben und haben sich neue Ansätze gezeigt, die noch weit hätten führen können.

Sein geheimer Wunsch, selbst Wandbilder zu malen in echten, großen Räumen war ihm in der Wiener Zeit erfüllt worden mit dem „Haspinger“ in St. Martin in Geis, jetzt im Schloß Bruck. Aus dem gleichen Jahr 1909 stammte der für den Wiener Rathausaal bestimmte „Einzug König Etzels in Wien“, in Kasein gemacht. Der friesartige Streifen gibt in silhouettenhafter Wirkung, ohne Hintergrund, einen feierlichen Zug ritterlicher Gesellschaft, in abgemessenen Gesten und mit verhaltenen Gefühlen, — und ist darin echter Jugendstil. Dann kehren erst in seinen letzten reifen Jahren Wandbildaufträge wieder: 1925 war es die Lienzener Kriegergedächtniskapelle, — und 1928 „bei seiner Rückkehr erwartete meinen Vater eine neue große Arbeit, ein als Fresko gedachtes Gemälde für die Innsbrucker Universität, welche ihn 1925 zu ihrem Ehrendoktor ernannt hatte, und welcher er nun das Bild als Dank zum Geschenk machen wollte. Es blieb beim Entwurf. Doch nach diesen Entwurf... können wir ahnen, daß es ein sehr schönes, schwungvoll bewegtes, heldnisch anmutendes Werk geworden wäre. Ein ganz neues



„Mäher“

*) In Egger-Lienz, a. a. O. S. 76 f, S. 106

*) In Egger-Lienz, a. a. O. S. 114.

Thema gestaltete mein Valec: Phaethon, wie er auf jener tollen Fahrt zur Sonne aus Apollons Wagen stürzte. Herrlich die sich bäumenden Rosse, die der Sonne zuzugen, des Jünglings Sturz, in welchem uns der Meister die ganze Anmut und göttliche Harmonie der edelsten Jugend zeigt. Das Schicksal ließ ihm keine Zeit mehr, das Werk zu vollenden.“ *) Sicher hat er das Thema selber gewählt — und steht damit in einer Reihe mit den Großen, denen es soilsam gemäß war — wie Michelangelo in den Cavallieri-Zeichnungen. „Das Zentralthema ist das Erlebnis der Schwere des menschlichen Leibes. ... Jedesmal ist der Mensch ein titanisches Geschöpf, ein Riese an Körperkraft. ... Aber dieses Titanengeschlecht der halbgöttlichen Menschen ist in der Gewalt noch stärkerer Kräfte. Das Ergriffensein von höheren Mächten ist Leitthema, ihren Helden ist ein Schicksal verhängt, das sie ohnmächtig leiden müssen. ... sie sind alle ‚Ergriffene‘ und ‚Ohnmächtige‘.“ **) So ist Eggers Entwurf auch gemäß, daß er nicht mehr ausgeführt wurde.

Von ausgeführt hingegen sind als ein letztes monumentales Werk in Innsbruck von ihm die sieben Wandgemälde für den Sitzungssaal der Handelskammer 1924. „Es sollten sieben Gemälde sein, alle Verbildlichungen der Industrie, die dann in die Wände eingelassen werden sollten, um in dem dunkelbraunen Holz der Täfelung eine wirkungsvolle Umrahmung zu finden. Mein Vater wollte mit dieser Arbeit für den Sommer ins Döztal und sich vorher den Saal in Innsbruck ansehen. So blieben wir einige Tage in dieser Stadt. ... In ungefähr drei Monaten entstanden dann in Längenfeld jene Lünetten; in rastloser Tätigkeit vollendete Papa eine nach der anderen, eine jede genial gelöst und gelungen. Industrie war meinem Vater bisher ein ungewohntes Thema, aber mit universellem Verstehen erfaßte er die Aufgabe in ihrem Wesentlichen und brachte es in lebendiger Anschaulichkeit zum Ausdruck. Er nannte die Gemälde: ‚Holz‘, ‚Marmor‘, ‚Eisen‘, ‚Erde‘, ‚Berghau‘ und ‚Weberlei‘. Das siebente Bild, ein Friesstreifen, ist gleichsam eine Zusammenfassung der oben erwähnten Stoffe und stellt eine Fabrik mit vielen Fensterreihen, Schornsteinen und Kränen dar.“ *) Aus seiner lebensnahen, tiefen Auseinandersetzung mit der menschlichen Gestalt gelingen Egger hier die Themen aus der industriellen Arbeitswelt mühelos und selbstverständlich. Auch im heimischen Bauern hatte er den arbeitenden, schaffenden Menschen geschaut. Nun fügten sich Weber, Steinmetz und Monteur in Arbeiterkleidung zwanglos und höchst dekorativ in die Rundfelder der Lünetten. Die Arbeit an den Stoffen der Erde wird dargestellt, ja der Werkstoff selbst wird hier sozusagen thematisch. Denn diese Arbeitsleute sind vollends anonym geworden, wie die große Rückenfigur des Webers, Kohlezeichnung im Besitze der Lienzer Sparkasse, am sinnfälligsten zeigt, — nicht un-

sondern überpersönlich, Typus aus der Arbeit schlechthin. Am schönsten ist in der Reihe der ZiegelerbeiterInnen alle Verschiedenheit des Aussehens eingeordnet in den großen Arbeitsvorgang, der in rhythmisch-präziser Schnelligkeit abläuft. Das Funktionelle menschlicher Gestalt und Arbeitsweise ist hier so gesehen, wie es den weiteren Fortgang des 20. Jhrhdt. beherrscht und bei Egger noch weiterhin große Form hätte annehmen können. Farblich erinnern diese Bilder wieder an seine herbe Einheitsskala von Gelb, Rot, Braun, mit der er früher das Heroische und Härte des Kampfes untermalen wollte. Groß und sicher ungelegte Zeichnungen zu den Figuren sind erhalten. Das ganze Werk hätte in Eggers Kunst noch eine neue Stufe seines Schaffens beginnen können.

Doch seine Kraft war erschöpft. Nach nur zwei Tagen Krankenlager ist am Morgen des 4. November 1928 sein Leben erloschen, am 11. November wurde der Künstler im Boden der Heimat Lienz heigesetzt, um schließlich dort in seiner Kriegerkapelle die letzte Ruhestatt zu finden.

Tief verwurzelt in der Heimaterde — er pflegte bewußt diese Verbindung! — und getragen von der Liebe seiner Angehörigen — „Nur glauben muß sie an mich und liebhaben muß sie mich“ *), wünschte er sich von seiner Frau — gelang es diesem Osttiroler Meister, ganz in seinem Werk aufzugehen, „als Einer, der so voll an Einfällen und Kraft ist, daß jeder Tag etwas gebiert“ **). „Er schuf niemals leicht, verglich das Keimen und Werden eines Bildgedankens mit einem Geburtsakt, ‚ein verzweifeltes Kreißeln‘ nannte er es, dem der erste Entwurf auf der Leinwand geradezu als wohlthätig befreiende Erlösung von der erdrückenden Wucht der Gedanken folgte“ — hier im Produktiven, Schöpferischen liegt seine Berührung mit dem Urwesen der Frau.

Schwer mußte einem das Schaffen sein, der einmal sagte: „Es kommt immer auf das Verhältnis an, welches man zu dem Gegenstand hat, den Winkel, in welchem man das Objekt sieht (das Individuum)“. *) Das gemahnt an den Denker, für den das Wesentliche am Sein „die Perspektive“ war und der das Dahinschmelzen unserer überlieferten Ordnungen kommen sah. Darin erscheint uns heute Eggers größte Leistung, daß er nicht die „Blitterkeit“ des Aufbruchs gestaltete, ***) wie die gleichaltrigen Kollwitz, Klinger oder der ältere Rethel, sondern zur „Annahme“ dieses Schicksals kam — aus dem Blick auf alten, tiefverwurzelten Glauben — in der verklärten, stillen Ergebenheit und Einsicht seiner Altersbilder. Dürer, in dem sich neuzeitliches Selbstbewußtsein des Künstlers zuerst ausspricht, sah es als Aufgabe seiner Kunst,

*) Aussprüche des Künstlers bei Ila Egger-Lienz a. a. O. S. 87.

**) Condivi über Michelangelo 1553 während der Arbeit an der Dompietà

***) Vgl. Hermann Beenken, Das Neunzehnte Jahrhundert in der Deutschen Kunst. München 1944, S. 340 u. a.



Selbstbildnis, 1926

das menschliche Antlitz zu bilden und die Passion des Herrn. Beides gibt es dann tausendfach differenziert in der Kunst der Jahrhunderte hindurch. Bei Egger am Ende dieses Zeitraums fällt beides wieder in eins, da das Geschick seiner Lebenszeit von ihm beispielhaft durchlitten und gestaltet worden ist.

Rilke, der Dichter, der aus vertrautem Umgang mit dem Bildhauer Rodin etwas wußte vom Ursprung des Kunstwerks, schrieb: „Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand“. Welche Not wendet sich in Eggers Kunst? Not der Säer, Mäher, Pflüger, Not der Hirten, Not schwertragender Frauen, Not der Kämpfer, der Alten, der Blinden, Not dessen, der beten möchte und nicht kann, Not aller, die das 20. Jhrhdt. tragen — die der Künstler sieht mit weitem, tiefem, erbarmungsvollem Blick und sie erhebt und befreit in bleibender Gestalt.

Dem heute vergriffenen „klassischen“ Werk über Albin Egger-Lienz von Heinrich Hammer aus dem Jahr 1928 und dem noch vorliegenden Band von Franz Kollreider von 1963 wurden hier viele Angaben zu Eggers Kunst entnommen. Der Museumsleitung von Schloß Bruck sei für viele Auskünfte gedankt.

Fotos:

Dr. F. Kollreider 5

H. Wasehgl 1

*) Ila Egger-Lienz, a. a. O. S. 98 f. S. 109
**) Hans Sedlmayr, „Größe und Elend des Menschen. Wien 1948, S. 17 f.