

## Die Wandgemälde der Kathedrale zu Gurk in Kärnthen.

### I.

#### Beschreibung der Wandgemälde.

Von Gregor Schellander, Correspondenten der k. k. Central-Commission in Gurk.

Den kunstsinnigen Besucher der alten romanischen Kathedrale zu Gurk in Kärnthen fesselt schon bei seinem Eintritt durch das spätere gothische Portal, das in den alten romanischen Rundbogen eingefügt, jetzt den Eingang zur Vorhalle dieser merkwürdigen Basilica bildet, eine nicht geringe Fülle von Schönheiten. Nicht nur steht ihm das Hauptportal des Domes in seiner prachtvollen Ausführung gegenüber, oder es ziehen die mittelalterlichen Schnitzwerke an den beiden Seitenwänden dieser Halle seinen Blick auf sich, sondern bei näherer Beschauung treten in der durch die Glasmalereien des Eingangsthores angenehm gedämpften Beleuchtung an beiden Seiten des Tonnengewölbes dieser Vorhalle, sowie von dessen Höhe die alterthümlichen einfachen, aber noch zum Theile in hellen, frischen Farben prangenden Bilder eines Wandgemäldes hervor, das einer näheren Betrachtung wohl würdig ist.

Das erste Gefühl, das den Beschauer dieser Gemälde überkommt, ist, das des Bedauerns, dass dieselben zum grossen Theile von grossen Holztafeln mit gothischen Schnitzwerken verdeckt sind; jedoch weist sich dieser Übelstand gar bald als eine leider nothwendige Vorkehrung aus, um die tiefen Schäden zu bedecken, an denen diese Wandgemälde dadurch leiden, dass ganze Felder derselben verwischt und unkenntlich, zum Theil durch das Herabfallen des Mauerwurfes völlig entstellt sind, so dass die genannten Schnitzwerke wohl diese bedauerlichen Blößen, aber wenig von den noch vorhandenen Wandgemälden bedecken.

Diese nun, welche die beiden Seitenwände dieser Vorhalle von oben bis über die untere Hälfte derselben einnehmen, bilden sowohl an der Nord- als an der Südseite je drei Reihen, welche wieder in mehrere, nicht immer gleiche Felder eingetheilt sind, deren jedes ein oder auch zwei biblische Bilder in der Weise darbieten, dass an der nördlichen Wand der alte, an der südlichen der neue Bund seine Darstellung findet.

Indem ich nun eine Beschreibung dieser merkwürdigen Gemälde versuche, beginne ich dieselbe mit den

alttestamentarischen Bildern an der nördlichen Wand und mit der ersten Reihe.

Das erste Feld enthält die Schöpfungsgeschichte. Gott der Schöpfer steht segnend da; eine erhabene Gestalt mit einem rothen Überwurfe über einer lichten Untergewandung bekleidet und mit herabwallendem goldgelben Haupthaare; vor ihm erheben sich Baum und Strauch und stehen die Thiere des Waldes und die Thiere des Feldes; da weidet das Ross und brüllt der Löwe, Eichhörnchen klimmen einen Baum hinauf, Vögel durchstreichen die Lüfte und im Gewässer schwimmen die Fische und die Thiere des Meeres und über alles das streckt sich die Hand Gottes aus und segnet dieses junge Leben. Das Bild ist voll Leben und Bewegung.

Das zweite Feld theilt sich in zwei Abtheilungen. Die erste zeigt wieder Gott den Vater, die Rechte mit ausgestreckten Fingern zum Segnen erhoben; vor ihm steht Eva, die eben erschaffene, das Haupt demüthig und züchtig geneigt, indess Adam noch im Schlafe liegt, währenddem Gott die Rippe aus seiner Seite genommen hatte; vom Himmel aber schaut ein Engel hernieder und schwingt in seinen Händen ein Weihrauchfass. Das Bild ist bei seiner einfachen Anordnung voll innerer Wahrheit. Würdig schliesst sich an dasselbe die zweite Abtheilung mit der Darstellung des Sündenfalles an. Die Schlange windet sich um einen Baum, den verhängnissvollen Apfel im Maule.

Adam und Eva stehen daneben, eben im Begriffe von der verbotenen Frucht zu essen, die sie in den Händen halten. Es ist das letzte Bild, über welches ein heller Farbenton wie ein lichter Schimmer liegt und das Glück der Unschuld, das noch auf der ganzen Schöpfung ruht, in einer Weise andeutet, die das Gemüth des Beschauers, auch unbewusst, wohlthuend anspricht.

Schon im dritten Felde sucht das Auge vergeblich darnach; es bietet sich ihm ein bewegtes, aber von den früheren sehr verschiedenes Bild; der Engel erhebt das flammende Schwert und treibt die sündigen Menschen vor sich her aus dem Paradiese. Mit Bangen gehorchen diese und schauen sehnsüchtig zu dem glücklichen Aufenthalte zurück, aus dem sie sich nur langsam und zagend entfernen; besonders scheint Eva zu widerstreben und wird deshalb von dem Engel, der sie mit der Linken an der Schulter berührt, gedrängt. Die zweite Abtheilung dieses Feldes stellt Abel's und Kain's Opfer dar. Abel hält sein Lamm und Kain seine Feldfrüchte in den Händen und beide bringen ihr Opfer Gott dar, dessen Hand sich aus den Wolken über Abel's Opfer segnend ausstreckt.

Das vierte und letzte Feld dieser Reihe versinnlicht den Brudermord. Kain, eine rüstige Gestalt mit einer blassgrünen Tunica bekleidet, schwingt eine rothe ästige Keile in seinen Händen; vor ihm liegt Abel sterbend, sein Haupt auf einen Felsen gestützt, in der Linken seinen Hirtenstab, die Rechte wie im Schmerze an die Brust drückend. In der zweiten Abtheilung dieses Feldes wird Kain zur Rechenschaft gezogen. Gott schaut vom Himmel herab und ruft ihm zu: „Ubi Kain“; die übrigen Worte des Spruchbandes fehlen. Kain hat seinerseits gleichfalls ein Spruchband in den Händen, das die Worte enthält: „Nescio Domine“.

Die zweite Reihe dieser Bilder beginnt mit der Segnung Jakob's durch seinen Vater Isaak. Dieser, ein hochbetagter Greis sitzt auf einem Schemel und erhebt seine Hand segnend über seinen Sohn Jakob, einen zarten mädchenhaften Knaben, hinter welchem dessen Mutter Rebekka steht, zwar erfreut über das Gelingen ihrer List, aber wie es scheint auch erschrocken und verlegen, denn im Hintergrunde sieht man Esau, der eben von seiner Jagd heimkehrt und die Täuschung inne wird. Die zweite Abtheilung dieses Feldes zeigt wieder einen Greis in sitzender Stellung, die Hände vor sich ausgestreckt, und die Linke wie warnend oder abweisend erhoben; vor ihm steht etwas gebückt in rother Tunica ein Knabe, und hinter diesem eine Frauengestalt mit einer Krone am Haupte, die Hände gleichfalls wie verwundert vor sich hingestreckt. Die Scene überdeckt ein rothes Dach mit offenen Erkerfenstern. Da kein Spruchband noch sonst etwas mit Bestimmtheit auf die Bedeutung dieses Bildes schliessen lässt, so kann eine solche nur vermuthet werden und es scheint darin dargestellt zu sein, wie der Knabe Joseph seine Traumgeschichte

erzählt und von seinem Vater Jakob darüber zurechtgewiesen wird. Diese Vermuthung erscheint auch deshalb wahrscheinlich, weil das nächste Bild die Geschichte Joseph's fortsetzt. Denn das sechste Feld, welches wieder in zwei Abtheilungen zerfällt, stellt die Traumdeutung Joseph's im Kerker und den Tod Jakob's vor. Eine Rebe rankt sich empor, von welcher volle Reben niederhängen, der Mundschenk hält eine davon in den Händen und presst sie in ein Gefäss aus; hinter ihm steht der Mundschenk einen vollen Korb mit Broden am Haupte, zu welchem zwei Raubvögel heranfliegen, um die Brode zu rauben; vor beiden Joseph, die Bedeutung der Träume deutend. In der zweiten Abtheilung liegt Jakob auf seinem Sterbelager; ihm zu Haupte steht Joseph, vor ihm, das Lager umringend, seine übrigen Söhne. Jakob erhebt nur wenig, gleichsam todeschwach seine Hand zum Segnen, während sein Mund die letzte Ansprache mit den durch ein Spruchband angedeuteten Worten beginnt: „Audite filii Israel“. Das Feld enthält kräftig gezeichnete Figuren und ein gewisser Ernst ist darüber ausgebreitet.

Das siebente und zum Theil auch das achte Feld ist durch ein mit eisernen Klammern befestigtes grosses Schnitzwerk verdeckt. Auch die ferneren Bilder, insbesondere die dritte Reihe sind mehr oder weniger, einige bis zur völligen Unkenntlichkeit verwischt, und lassen nur noch aus wenigen halb leserlichen Worten der Spruchbänder schliessen, dass hier die Geschichte Jobb's, dann die Wiederherstellung des wahren Gottesdienstes durch den König Josias ihre Darstellung findet, die jedoch von den Figuren wenig mehr erkennen lässt.

Auch die südliche Wand, an welcher Bilder aus dem neuen Bunde, und zwar aus dem Leben unseres Herrn dargestellt sind, enthält Gemälde in drei, ursprünglich in vier Reihen, welche sich über einander hinziehen und wieder in Felder getheilt sind, deren auf jede Reihe sechs kommen, jene abgerechnet, welche sich an der westlichen Füllmauer befinden und noch erhalten und erkennbar sind.

Ich beginne mit der ersten oder obersten Reihe:

In dem ersten Felde stellt sich uns als der Anfang des Heiles die Verkündigung der Gnadenbotschaft durch den Erzengel Gabriel dar. In der Mitte des Bildes erhebt sich ein hoher Lilienstock mit neun Lilien, eine an jeder Seite und eine an der Spitze; vor und hinter demselben, ihr Angesicht den Lilien zugewendet, stehen der Erzengel Gabriel und Maria, jener mit einem rothen, grün gefütterten Oberkleide und einem Spruchbande mit den Worten: „Ave Maria“; die Jungfrau hingegen, das Haupt demuthsvoll geneigt, ist mit einem weissen, rothgefütterten Oberkleide bedeckt, und führt die Worte: „Ecce ancilla Domini fiat mihi“ im Spruchbande. Dieses Bild übertrifft zwar weder an Technik noch an Farbenfrische die übrigen, sondern steht manchem derselben vielmehr nach und zeichnet sich überhaupt nur durch eine gewisse Einfalt aus, macht aber

dennoch auf den Beschauer einen sehr wohlthätigen Eindruck der Ruhe und des inneren Glückes und ist durch seine einfache Anordnung und seine tiefe Bedeutung (Engel und Jungfrau, geschieden durch einen Lilienstock) eines der anziehendsten Bilder.

An dieses reiht sich im zweiten Felde die Geburt des Herrn. Dieses obgleich sehr belebte Bild erreicht doch das erste nicht und steht ihm auch an Lieblichkeit nach. Fast in der Mitte befindet sich die Krippe, ein Binsengeflecht und in ihr mit dem Haupte gegen Osten das göttliche Kind rechts von der Krippe Maria in liegender Stellung, die Hände vor der Brust gefaltet; vor ihr sitzt Joseph mit einem weissen Unterkleide angethan, das ein rothes Oberkleid bedeckt. Links von der Krippe Ochs und Esel mit ihren Köpfen neugierig in die Krippe schauend, und hoch in den Wolken schwebende Engel, während an der Westseite des Aufenthaltes die Hirten eintreten. Auffallend und obwohl natürlich, dennoch dem Beschauer fremd scheinend, ist die meines Wissens bei Darstellungen der Geburt des Herrn nicht gewöhnliche liegende Stellung der Mutter Gottes, sie scheint auch gar zu natürlich und beleidigt dadurch fast das gläubige Auge, das sich gewöhnt hat, die Schmerzen der Geburt mit ihren Folgen von einem so gnadenvollen Geheimnisse fern zu halten.

Das dritte Feld versinnlicht die Anbetung der heil. drei Könige. Rechts vom Beschauer, also an der Westseite des Gemaches sitzt Maria in einem weissen Kleide auf einem — einem Thronessell ähnlichen Sitze, das Kind Jesus auf ihrem Schoosse. Vor diesem kniet einer der heiligen Weisen, ein geöffnetes Kästchen, das er dem göttlichen Kinde darreicht, in seinen Händen, während das Kind zwei Finger seiner rechten Hand segnend über die Gabe und den Geber ausstreckt. Hinter dem knieenden Könige stehen die beiden andern, ihre Häupter mit den Kronen bedeckt. Der erste derselben ist mit einer weissen, rothgefütterten Tunica bekleidet, die ihm bis an die Knie reicht, und weist, halb gegen seinen hinter ihm befindlichen Begleiter gewendet, mit seiner Linken in die Höhe nach dem dort befindlichen Sterne, nach welchem noch eine vierte Figur, etwa der heil. Joseph, der sonst auf diesem Bilde nicht erscheint, seine rothe Kopfbedeckung gleich einem der in eine lichte Höhe schaut, über die Augen erhebend, ausblickt.

Im vierten Felde stellt sich die Beschneidung des Herrn dar. Maria, das heilige Kind zur Beschneidung darreichend, und hinter ihr Joseph mit den Tauben stehen an einem Altartische, vor welchem der Priester zur heiligen Handlung schon bereitet ist. Über diesen sammt den heiligen Figuren erhebt sich ein schön geformter auf Säulen ruhender Baldachin.

Das fünfte Feld enthält die Taufe und in seiner zweiten Abtheilung die Versuchung des Herrn. Diese Vorstellung erscheint in ihrer Ausführung am wenigsten genügend. Das Wasser erhebt sich wie ein grüner durchsichtiger Hügel

um den Heiland, dem es bis an die Hüfte reicht; vor ihm steht Johannes, den Heiland an den Händen haltend, und über dem Heilande der heilige Geist in Gestalt einer weissen Taube. Ebenso befriedigt wenig die Darstellung des Versuches. Der Heiland erhebt drohend den Zeigefinger seiner rechten Hand gegen den Versucher, eine hässliche Missgestalt, von welcher wie vom Heilande — leider verlöschte Spruchbänder ausgehen.

Im sechsten Felde hält der Herr seine Rechte segnend gegen eine aus dem Hintergrunde hervortretende Figur ausgestreckt, welche sich auf einen Stab stützt und von der wegen des angeworfenen Mörtels nur noch die äussersten Umrisse bemerkbar sind; es ist wohl eine Krankenheilung.

Eine solche bietet uns auch das siebente Feld, welches sich schon an der westlichen Füllmauer befindet; es ist nämlich die Heilung des Gichtbrüchigen, den mitleidige Menschen durch das Dach des Hauses vor den Heiland bringen. Dieser erhebt segnend seine Hand über den Kranken, welcher sich in seinem Bette in sitzender Stellung vor dem Heilande befindet; von dem rothen Dache reichen die weissen Stricke nieder, auf welchen das Bett herabgelassen wurde, und über dem Dache werden die Arme der mitleidigen Freunde des Kranken sichtbar.

Die zweite Reihe dieser Bilder setzt die Darstellung der Wunder des Herrn fort und enthält:

Im achten Felde die Austreibung eines Teufels. Der Besessene, von einem Manne gehalten, steht gekrümmt, mit vorne gebundenen Händen vor dem Heilande, der seine Rechte segnend gegen den Unglücklichen erhebt, aus dessen Munde eine Teufelsgestalt ausfährt. Zwei Spruchbänder deuten das Bild; auf einem derselben stehen die Worte: „Liberam me Dom. a spiritu“, das andere enthält die Beschwörung des Herrn: „Exi ab eo immunde spiritus“.

Diesem folgt im neunten Felde die Erweckung des Lazarus. Vor einem Sarge, dessen Deckel abgeworfen ist, steht der Herr, wieder seine rechte Hand zum Segnen ausgestreckt, in der Linken das Spruchband mit den Worten: „Lazare veni foras“. Aus dem Sarge erhebt sich ganz in Tücher eingehüllt, mit gefalteten oder gebundenen Händen Lazarus, neben und hinter ihm seine Schwestern und Jünger des Herrn.

Im zehnten Felde treibt Christus die Käufer und Verkäufer aus dem Vorhofe des Tempels; in der Hand schwingt er eine Geißel, vor ihm umgestürzte Stühle und die erschreckten und fliehenden Wechsler. Das Übrige ist von einer grossen Tafel der Schnitzwerke verdeckt.

Das elfte Feld scheint die Fusswaschung darzustellen. Die Jünger des Herrn sind in einem Saale versammelt; an ihrer Spitze Petrus mit bis an die Knie entblößten Füßen; mit der Rechten deutet er an das Haupt, gleichsam sprechend: „Herr, nicht blos die Füße sondern auch das Haupt.“ Der Herr aber steht vor ihm, den ausgestreckten Finger der rechten Hand zur Lehre erhoben, gleichsam als

wollte er sagen: „Wenn ich dich nicht wasche, hast du keinen Theil an mir“. Das Bild ist schon sehr verwischt und undeutlich. An der westlichen Füllmauer befindet sich im zwölften Felde noch die Verklärung Christi am Berge Tabor. Christus der Herr schwebt in der Mitte im weissen glänzenden Kleide, über ihm Gott der Vater; dem Heiland zur Rechten, kaum mehr erkennbar Moses oder Elias und zu seinen Füßen die Jünger Petrus, Jakobus und Johannes die mit Mühe, indem sie mit den Händen ihre Augen beschatten, in den ungewohnten Glanz schauen. Petrus hält ein Spruchband mit den Worten: „Domine faciam hic tria tabernacula, tibi unum moi —“; das übrige nicht mehr leserlich.

Die dritte Reihe dieser Gemälde ist fast ganz verloscht; sie scheint im dreizehnten und vierzehnten Felde die Ölberg-Szene und die Gefangennehmung des Herrn vorzustellen. Die übrigen Felder sind durch Schnitzwerke bedeckt und schadhafte, oder sonst unkenntlich.

Von den beiden obersten Reihen dieser biblischen Gemälde spannt sich über das ganze Tonnengewölbe dieser Vorhalle das blaue Firmament mit goldenen Sternen-Reihen besät, welche jedoch nicht gemalt, sondern aus Metall reliefartig in das Gewölbe eingefügt sind. Dieses Sternenzelt wird von den biblischen Gemälden, sowie von der Füllmauer des westlichen Portals, dann vom Tympanon des Hauptportales durch gemalte breite Mosaikstreifen geschieden, die mit je fünf oder sechs kleinen runden Medaillons geziert sind, und das blaue Sternengewölbe vierseitig abgrenzen. Dieses ist innerhalb der Mosaikstreifen durch grüne und weisse Leisten wieder in zwei quadratische Felder, in ein nördliches und südliches getheilt, zwischen denen sich auf der Höhe des Gewölbes ein breiter Raum befindet, in welchem sich reiche Laub- und Blumenverzierungen hinziehen. Die Mitte dieses Raumes nimmt aber ein grosses, in vier rechte Winkel ausgezacktes und zwischen den Winkeln ausgebogenes Medaillon ein, von dessen Spitzen nach den vier Himmelsgegenden jener Blumenschmuck ausgeht, und so ein Kreuz bildet, dessen Mittelpunkt das in dem Medaillon stehende Lamm mit der rothen, wehenden Siegesfahne ist; durch das Medaillon, so wie durch den Blumenschmuck und das Laubgewinde leuchtet überall der blaue Sternenhimmel durch, der einstens, als diese Farben und die Sterne noch im frischen Glanze strahlten, in dieser durch die Glasgemälde des Portals mit angenehm temperirtem Lichte beleuchteten Halle von ergreifender Wirkung gewesen sein muss, da er noch jetzt nicht ohne Eindruck bleibt.

Noch muss ich der Figuren erwähnen, welche das Tympanon des Hauptportales in einem grossen Halbkreisbogen umgeben; es sind die zwölf Apostel mit dem Herrn in der Mitte, welch' sämtliche Brustbilder in zwölf aneinander gereihten, grossen runden Medaillons mit ihren Abzeichen dargestellt sind; zu oberst, nicht in einem runden,

sondern in einem eben so wie das oben beschriebene Medaillon des Lammes am Scheitel des Tonnengewölbes ausgezackten und ausgebogenen Medaillon, erscheint die Halbfigur des Herrn, wie es scheint, mit einem Buche in der linken Hand.

Der Gedanke, welcher diese Darstellungen belebt und dem Künstler bei ihrer Ausführung vorgeschwebt hat, ist unschwer erkennbar; es ist nämlich das Lamm, es ist Jesus Christus, auf den sich alles bezieht, durch welchen sowohl die Ereignisse des alten Bundes ihre Erklärung, als jene des neuen Bundes ihre Erfüllung und Vollendung finden, der über Allem schwebt und über Alles Wahrheit und Leben ausgiesst. Nach welcher Idee aber die einzelnen biblischen Bilder sowohl des älteren als des neueren Bundes aneinander gereiht sind, oder ob den Künstler überhaupt ein bestimmter Gedanke dabei geleitet habe, ist mir wenigstens nicht erkennbar und wage ich auch nicht zu entscheiden, indem ich keinen solchen verbindenden Faden zwischen jenen Darstellungen auffinden konnte. Was jedoch hier nicht zu erkennen ist, das findet sich im Nonnenchore in ergreifender Wahrheit und Tiefe.

Ober dieser Vorhalle nämlich in der von den beiden Thürmen gebildeten Zwischenhalle befindet sich der Nonnenchor, jener Raum, in welchem die ursprünglich hier befindlich gewesenen Nonnen ihrem kanonischen Stundengebete und dem Gottesdienste oblagen. Dieser Theil des Gotteshauses ist nicht nur wegen seiner Architectur, sondern auch wegen seiner Wandgemälde sehenswerth und enthält in jeder Beziehung eine Fülle alterthümlicher Schönheiten. Durch einen von Norden nach Süden gespannten, auf zwei Halbsäulen ruhenden Gurtbogen ist er in zwei gleiche Theile getheilt, welche wieder mit Kuppelgewölben überdeckt und sammt diesen zu Darstellungen voll tiefer apokalyptischer Bedeutung in sinnreichster Weise benützt sind. Jede der beiden Hälften dieses Chores enthält ausser ihrer Gewölbkuppel noch drei Wandflächen, indem die nördliche und südliche durch die den Gurtbogen stützenden Halbsäulen getheilt, mit dem oberen Theile der östlichen, mit dem unteren der westlichen Hälfte des Chores zu Gute kommen. Zudem ist auch das Gewölbe des östlichen Theiles wieder in vier Felder getheilt, welche sich auch oben hin verengern und einen Kreis tragen, welcher den Scheitel des Gewölbes einnimmt; die Gewölbefelder sind ihrerseits durch lange, von dem Scheitelkreise bis zur Tiefe reichende Streifen oder Canäle getrennt, und ihre Gemälde mit Ausnahme des nördlichen, welches so wie die nördliche und südliche Wandfläche dieses Theiles ganz verwischt ist, noch ziemlich gut erhalten und genügend, um die Idee des Meisters zu erkennen. Sie haben folgende Anordnung: im östlichen Gewölbefelde steht vor dem mit Früchten beladenen Baume des Lebens Gott der Herr mit leider unleserlich gewordenem Spruchbande in der Linken, die Rechte erhoben, ihm gegenüber Adam. Es scheint die

Schöpfung Adam's zu sein, der sich, kaum zum Leben erwacht, Gott gegenüber sieht, und dem der Besitz aller erschaffenen Dinge gegeben wird. Im südlichen Felde gibt Gott dem ersten Menschen das Gebot, nicht von der Frucht des Baumes der Erkenntnis zu essen, der vor ihnen steht. Das westliche Feld zeigt schon die Übertretung dieses Gebotes. Eva isst bereits von der verbotenen Frucht und reicht sie mit der Rechten Adam hin, der eben im Begriffe ist, die gleiche Sünde zu thun. Das nördliche jetzt ganz verwischte Feld enthielt wahrscheinlich das Strafgericht Gottes, die Austreibung aus dem Paradiese. Diese Strafgerichte sind aber auch in den apokalyptischen Figuren versinnlicht, welche diesen Bildern eine tiefe mystische Bedeutung geben. Dann oben im Kreise der Gewölbscheitel strahlet ein gleichschenkeliges, in der Mitte, wo sich die Balken durchschneiden, zu einer Rose eingetieftes Kreuz, in dessen durch die Kreuzbalken gebildeten vier Winkeln je ein Engel schwebt, beschäftigt ein Gefäß in die nach allen vier Weltgegenden herniederlaufenden Canäle auszugießen, welche die vier Gewölbfelder von einander scheiden, unten aber in den vier Seitenzwickeln dieser Felder stehen vier andere Engel mit Posaunen in ihren Händen und mit Spruchbändern und Symbolen, welche auf die Strafgerichte deuten, die sie der Welt zu verkündigen haben.

Die Idee, welche diese herrlichen Bilder beseelt, ist die Geschichte des Sündenfalles und der darauf folgenden Strafe, also die Zerstörung des Reiches des Friedens und des Glückes, welches Gott für den Menschen auf Erden schuf, in welches er ihn einsetzte, da er ihm die Herrschaft aller geschaffenen Dinge gab, und dessen er sich durch Gehorsam und Beherrschung seiner selbst erst recht würdig machen sollte. Da naht die Versuchung, welcher der Mensch keinen Widerstand leistet, und die Sünde zerstört dieses Reich und stürzt ihn ins Elend. Dieses mannigfaltige Elend und die schweren Plagen der Strafgerichte Gottes sinnbildlich die Engel, welche die Zornschalen Gottes über die Welt ausgießen, und jene, welche mit Posaunenschall das vielfältige Weh in alle Weltgegenden rufen. Aber über all dem schwebt das Kreuz, das vorbildliche erst, an dem das göttliche Opferlamm noch nicht hängt, sondern dessen Stelle bedeutungsvoll eine Rose einnimmt; aber dieses Kreuz mildert nicht nur die zermalmende Schwere der Plagen, die nur unter seiner Ägide ausgegossen werden, sondern bietet auch den unglücklichen Verstoßenen die gewisse Hoffnung der Erlösung. Wenn, wie ich vermuthe, die beiden Wandflächen, die jetzt verwischt sind, mit Szenen der Erniedrigung und des Leidens aus der Lebensgeschichte Jesu bemalt waren, wie sich in der westlichen Hälfte an den entsprechenden Wänden Bilder seiner Herrlichkeit zeigen, so wäre damit ausgedrückt, dass sich dieser Zorn und das zermalmende Gericht zunächst vor allen auf ihn entlud, der das Opferlamm geworden, der unser Aller Sünden und ihre Strafe trug. Selbst das Bild der östlichen

Wandfläche, das die Umgebung eines einstens hier aufgestellten Altares bildet, und Maria mit ihrem Kinde thronend und von Heiligen und Engeln umgeben darstellt, stört, obgleich etwas späteren Ursprungs, den Sinn dieser erhabenen Conception nicht, da ja die heiligste Jungfrau es ist, durch welche der sündigen und gesunkenen Menschheit das Heil vermittelt und den Armen des Erlösers entgegengehalten wird. Auch die Himmelsleiter, welche sich an der, den Chor in zwei Hälften scheidenden Gewölbgarbe zu beiden Seiten derselben erhebt, und auf welcher Engel emporsteigen, passt wohl in dieses Bild, indem sie die zwar gestörte aber nie aufgehobene Verbindung versinnlicht, welche zwischen der sündigen Menschheit und dem Himmelreiche durch Engel und gotterufene Menschen immer unterhalten wurde, und es scheint mir nicht so fast (wie Herr v. Quast annimmt) <sup>1)</sup> naïv, sondern vielmehr ein sehr tiefer Gedanke, gerade hier an dem Scheidebogen der beiden Reiche, des Elends und der Herrlichkeit, die Himmelsleiter angebracht zu haben, welche die Verbindung beider symbolisirt.

Die westliche Hälfte des Chores stellt die Wiederherstellung des Reiches Gottes, das himmlische Jerusalem dar, und enthält somit den Gegensatz zu dem Bilde der östlichen Hälfte, und die Vollendung der im Chore zur Anschauung gebrachten grossen Wahrheiten. Zu unterst an den drei Wandflächen dieses Chortheiles treten uns drei grosse Bilder aus der Geschichte unseres Meisters entgegen, jedoch nur solche, in denen seine königliche und göttliche Würde hervortritt. So ziehen an der südlichen Wand die heiligen drei Könige zu Rosse dahin, um dem neugeborenen königlichen Kinde ihre Huldigung darzubringen; die ganze westliche Wand, welche von zwei Rundbogen und einem Kreisfenster durchbrochen ist, welches letztere neu renovirte Glasmalereien schmücken, nimmt die Verklärung Christi ein, wo sich seine Herrlichkeit und Majestät im überirdischen Glanze zeigte, und der Vater ihn als seinen vielgeliebten Sohn bekannte, an welchem er sein Wohlgefallen hat. In der Mitte, gerade unter dem Kreisfenster schwebt Christus verklärt, über ihm sein himmlischer Vater an jeder Seite von einem Engel angebetet, weiter unten an den äussersten Seiten des Gemäldes schweben, rechts von dem Herrn Moses und links Elias, während unten, fast unkenntlich die drei Apostel liegen, nämlich Petrus zu den Füßen seines Meisters, Jakobus unter Moses und Johannes unter Elias. Noch einmal, kurz vor seinem Leiden, trat die königliche Würde des Herrn hervor, als er in Jerusalem einzog, und dieses ist an der nördlichen Seitenwand dargestellt, wo der Heiland auf einem Esel sitzend, von seinen Jüngern gefolgt, von den Juden freudig begrüsst, auf mit Kleidern und Zweigen bedeckten Wegen daherzieht und hier wohl auch den Einzug des Königs der Herrlichkeiten in das himmlische Jerusalem andeutet, das hier im Kuppel-

<sup>1)</sup> Otte, H.: Grundzüge der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1835 (bei T. O. Weigel). S. 69.

gewölbe zu schauen ist. Denn hier stehen, schon ober den Seitenflächen im unteren Theile des Gewölbes, in den vier Eckseiten desselben die vier grossen Propheten mit ihren Sinnbildern, als Ezechiel mit dem Doppelrade, Jeremias mit der wachsenden Gerte, dann mit Spruchbändern, die sich darauf beziehen, aber grossen Theils schon unkenntlich sind. Über ihnen erbaut sich das himmlische Jerusalem wie es Johannes — Offenb. 21 — schaute. Ringsherum zieht sich die grosse hohe Mauer aus kostbaren Steinen erbaut und mit vielfarbigem Edelsteinen geschmückt, zwölf Thore führen in die Stadt, in jeder der vier Weltgegenden je drei in dreifach gekuppelten Rundbogen an einander stehend, über den Thoren aber zeigen sich von einem thurmartigen Gebäude, wie von einer Feste überbaut, je drei Apostel, zu deren Seiten Engel mit emporstehenden Flügeln die Thore bewachen und sinnbildern so, den Gedanken des Apostels Ephes. 2, 20 andeutend, dass die

Stadt Gottes erbaut sei, auf die Grundfeste der Apostel und Propheten, während Jesus Christus selbst der Eckstein ist. Zwischen den Thoren und den sie bewachenden Engeln endlich ragen aus der Mauer vier Thürme empor, die sich bis in die Höhe verengend fortsetzen und dort im Scheitel des Gewölbes einen Kreis tragen, dessen Mittelpunkt das Lamm Gottes ist, von welchem es Offenb. 21, 23 heisst: „Und ihre Leuchte ist das Lamm“; das Lamm aber umgeben die Zeichen der vier Evangelisten mit ihren Devisen, die auf den abgeplatteten Spitzen der vier Thürme ruhen.

Diese ganze Darstellung, deren sinnige Bedeutung unschwer erkennbar ist, wird von dem durch die Fenster der Westwand einfallenden Lichte mässig beleuchtet und macht im Gegensatze zu dem östlichen mehr im Dunkeln liegenden Chorthelle einen feierlichen, erhebenden Eindruck, den die mitunter noch trefflich erhaltenen Farben merklich erhöhen.

## II.

### Über das Zeitalter der Wandmalereien in der Vorhalle und im Nonnenchore des Gurker Domes.

Von Gottlieb Freiherrn v. Ankershofen, k. k. Conservator in Klagenfurt.

Dem Gurker Dome gebührt nicht nur wegen seiner hundertssäuligen Krypta, und wegen seines Prachtportales, sondern auch wegen der, seine Vorhalle und den Nonnenchor sinnreich schmückenden Wandgemälde unstreitig der erste Platz unter den kirchlichen Baudenkmalen Kärnthens. Es unterliegt zwar keinem Zweifel, dass auch die hohe Wand des Mittelschiffes der Abteikirche von St. Paul im Lavantthale einst bemalt war; denn bei der letzten Restauration der Abteikirche haben sich unter der in einzelnen Bruchstücken abgefallenen Tünche deutliche Spuren von Wandmalereien gezeigt, allein die Folgen der oftmaligen Übertünchung haben das weitere Verfolgen der entdeckten Spuren und daher auch das Entdecken der bemalten Wand von der grösstentheils fest anklebenden Kruste unmöglich gemacht. Auch die Stiftskirche in Milstat hat wenigstens an ihrem Äusseren beachtenswerthe Wandmalerei aufzuweisen, allein abgesehen davon, dass sie einer viel späteren Kunstperiode angehören als die Wandmalereien im Gurker Dome, zeigen jene doch nur einen einzelnen Gegenstand, während diese deutlich zu erkennen geben, dass ihrem Entwurfe ein tief durchdachter, umfassender Gesamtplan zu Grunde liege. Indem die Seitenwände der Vorhalle mit den je zwölf Darstellungen der wichtigsten Momente aus der Geschichte des alten und neuen Bundes in schönster Weise die Stelle einer *biblia pauperum* vertreten, und in leichtverständlicher Behandlung die Geschichte des seit dem Sündenfalle vorbereiteten Erlösungswerkes vortragen, wird im Gewölbescheitel, im Schlusssteine des gestirnten Himmels durch das Symbol des Lammes mit der Siegesfahne an den Schlussstein des Erlösungswerkes, an die Hinwegnahme der Sünden der Welt, an den Sieg über die

Sünde und den geistigen Tod erinnert und zugleich wieder auf den lehrenden und segnenden Christus und die Zwölfzahl der Apostel gewiesen, welche er ausgesendet hat um den Völkern der Erde seine seligmachende Lehre zu verkünden. Was hier durch einen gewählten Bilderkreis in einer jedem Eintretenden verständlichen Weise gelehrt wird, tritt uns in den Wandgemälden in dem über den Vorhallen aufgebauten Nonnenchore in einer höheren mysteriösen Fassung entgegen, ein Vortrag christlicher Ideen und Lehren, mit aller Fülle christlicher Symbolik, Allegorie und Typologie. Der Entwurf dieser Bilder ist einem tief religiösen Gemüthe entquollen und spricht daher wieder zum Gemüthe, er ist die Frucht des klaren Verständnisses der Aufgabe christlicher Kunst und die Wandgemälde im Gurker Dome sind daher wieder eine Fundgrube für das Verständniss christlicher Malerei <sup>1)</sup>; sie sind ein schätzbares Zeugnis für den Werth der so oft übersehenen Kunstleistungen des verschmähten, weil nicht gekannten oder nicht verstandenen Mittelalters. Bei diesen Vorzügen der erwähnten Wandgemälde im Gurker Dome dürfte auch ein kleiner Beitrag zur Lösung der Frage, welcher Zeit

<sup>1)</sup> Dieses Verständniss muss in Gurk nicht immer zu finden gewesen sein, denn sonst hätte man unmöglich an die Seitenwände der Vorhalle die sechs Holztafeln mit den aus Holz im Hochrelief geschnittenen Darstellungen aus der Hemma-Legende (wahrscheinlich in der Renaissancezeit) nageln und dadurch einen Theil der Wandgemälde theils verdecken, theils beschädigen können. Dieses Sculpturwerk hat einen nicht zu leugnenden künstlerischen Werth, gehört aber nicht dahin, wo es sich befindet und von wo es so lange nicht entfernt werden kann, bis nicht die Zeit kommt, in welcher eine Restauration der Wandgemälde zu ermöglichen sein wird.

diese Kundgebung der christlichen Kunstleistung angehöre, eine freundliche Aufnahme finden.

Wenn man sich die Lösung dieser Frage an Ort und Stelle zur Aufgabe macht, so leitet schon der Augenschein zur Wahrnehmung, dass die Wandgemälde in der Vorhalle und im Nonnenchore nicht derselben Zeit, sondern zwei verschiedenen, weit von einander abstehenden Perioden angehören.

Die Vorhalle des Gurker Domes hat in unbekannter Zeit eine Veränderung erfahren, welche nicht ohne wesentlichen Einfluss auf das Innere der Vorhalle war. Nach der ursprünglichen Bauanlage war nämlich die Vorhalle eine nach Aussen offene und nur durch einen kräftigen, runden, auf zwei Halbpfeiler gestützten Portalbogen geschieden. Diese Details sind noch gegenwärtig leicht erkennbar. Dieser offene Portalbogen wurde in unbekannter Zeit durch eine Mauer ausgefüllt und in diese neue Füllmauer die spitzbogige, mit gothischem Masswerke verzierte, neue Portalthüre eingesetzt, wie auch zu beiden Seiten derselben spitzbogige, gestreckte Fenster angebracht wurden. In dieser nun angeschlossenen Vorhalle bemerkt man an dem Innern der Wände der Füllmauer Wandmalerei, welche sich in dem Wandtheile, der sich die südliche Seitenwand der Vorhalle anschliesst, als Fortsetzung der an dieser Wand bemerkbaren Wandmalerei erkennen lässt. Diese Beobachtung für sich allein würde noch keineswegs genügen, auf selben Schluss zu stützen, dass die Wandmalerei an den Seitenwänden der Vorhalle gleichzeitig sein müsse mit der am Innern der Füllmauer. Es könnte nämlich an dieser später fortgesetzt worden sein, was früher an den Seitenwänden der damals noch offenen Vorhalle begonnen wurde. Diesfalls muss es auffallen, dass die der Geschichte des alten Testaments entnommene Bilderreihe mit der Schöpfungs-scene an der nördlichen Seitenwand der Vorhalle beginnt, wo sie begonnen haben konnte, als die Vorhalle noch durch keine Füllmauer geschlossen, eine offene war, wogegen sich an der Wand der Füllmauer, wo sie sich der nördlichen Seitenwand anschliesst, Scenen gemalt erscheinen, welche zwar schwer zu deuten, jedoch kaum aus der Geschichte des alten Bundes erklärbar sind, und mehr der Heiligen-Legende angehören dürften, da wir auf dem noch erhaltenen Gemäldereste eine männliche Figur mit niederer, spitzer Mitra und der mit dem Vorderarme emporgehobenen, faltenreichen Casula bemerken.

Entschieden ist aber das jüngere Alter der Wandmalerei in der Vorhalle dadurch dargethan, dass die den einzelnen Bildern beigegebenen Spruchbänder durchaus die gothische Minuskel zeigen und in den architektonischen Beigaben der geschweifte Spitzbogen, der sogenannte Eselsrücken, seine Anwendung fand. Es dürfte also keinem Zweifel unterliegen, dass die Wandgemälde erst der Zeit angehören, welche der Ausfüllung des Portalbogens nachgefolgt ist.

Wann jene Füllmauer eingesetzt wurde, ist unbekannt, allein schon die gothischen Fenster und die Thüre mit dem gothischen Masswerke lassen auf die gothische Periode schliessen und die obenerwähnte Anwendung des geschweiften Spitzbogens dürfte zum Schlusse berechtigen, dass wenigstens die Wandmalerei in der Vorhalle keiner früheren Periode angehöre, als der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ob die Seitenwände der Vorhalle schon zur Zeit, als diese noch eine offene war, bemalt waren, das heisst, ob die gegenwärtig noch erhaltene Wandmalerei an die Stelle einer ältern getreten und ob die Idee zur Wahl der gegenwärtig sichtbaren Bilderreihe durch eine schon früher bestandene Wandmalerei gegeben wurde, lässt sich nun nicht mehr entscheiden, da die von dem Herrn Architekten Lippert an den beschädigten Stellen gestellte Untersuchung keine Spur von Überresten einer ältern Malerei ergab. Immerhin bleibt es unwahrscheinlich, dass die Vorhalle nicht schon ursprünglich mit Wandgemälden verziert gewesen sein sollte, da man doch zur innern Ausstattung des Domes, wie aus der Wandmalerei im Nonnenchore zu erkennen und aus den Spuren von Wandmalerei unter der Tünche des Langhauses zu schliessen ist, auf die Malerkunst so Vieles aufgewendet hat.

Wie wir schon durch Augenschein auf die Wahrnehmungen des geringeren Alters der Wandgemälde in der Vorhalle geleitet wurden, so lässt uns eben wieder schon der Augenschein auf das höhere Alter der Wandgemälde im Nonnenchor schliessen. Sie zeigen den romanischen Charakter, die Schrift auf den beigegebenen Spruchbändern zeigt die abgerundete Majuskel und die Brustbilder der Kirchenväter in den Medaillons auf der nördlichen Seitenwand zeigen die niedere Mitra und die faltenreiche Casula. Im Nonnenchore ist keine Bauänderung wahrnehmbar, wie eine solche in der Vorhalle bemerkbar ist, er zeigt die primitive Anlage und es ist kein Grund vorhanden, den Wandgemälden in demselben die Ursprünglichkeit abzusprechen. Dieses vorausgesetzt mag es erlaubt sein, auch die nähere Bestimmung des Zeitalters, welchem die Wandgemälde im Nonnenchore angehören dürften, zu versuchen.

Nach den Ergebnissen der bisherigen Forschungen für eine Baugeschichte des Gurker Domes kann bei deren Übereinstimmung mit den an dem Baue gemachten Beobachtungen angenommen werden, dass der Gurker Dombau am Schlusse des zwölften Jahrhunderts vollendet gewesen sei<sup>1)</sup>.

Da der Bau von Osten nach Westen fortschritt, so dürfte die kirchliche Einrichtung der im Osten gelegenen, für den kirchlichen Dienst unentbehrlichsten Theile, wie z. B. des Altar-Raumes wohl schon bald nach ihrem Aufbaue, somit noch vor Vollendung des westlichen Baues begonnen haben. Dieses dürfte auch von der künstlerischen Ausstattung, z. B. den Wandgemälden in den Apsiden wenigstens

<sup>1)</sup> Mittheilungen 1836. S. 22.

in so weit gelten, dass mit dieser Ausstattung noch vor Vollendung des Dombaues, etwa in der letzten Bauzeit, als an der Vollendung des Baues und somit an einer ununterbrochenen Fortsetzung der Kirchenausstattung nicht mehr gezweifelt werden konnte, begonnen wurde. Dieses vorausgesetzt, glaube ich annehmen zu können, dass mit der künstlerischen Ausstattung des Gurker Domes theilweise im letzten Decennium des zwölften Jahrhunderts begonnen worden sei, die Fortsetzung und Vollendung derselben in den westlichen Theilen dagegen so, wie die kirchliche Einrichtung der letzteren dem ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehöre.

Für diese Annahme zeugen in Rücksicht auf die kirchliche Einrichtung der späteren Bautheile des Domes zwei von mir schon bei einer anderen Gelegenheit in diesen Blättern <sup>1)</sup> bekannt gemachte Gurker Urkunden. Zufolge der einen dieser Urkunden erhielt der alte, an der östlichen Schlusswand des Mittelschiffes, zwischen den beiden Kryptaeingängen aufgebaut gewesene Kreuzaltar, welcher offenbar ein sogenannter Laienaltar war, erst am 2. Februar 1216 die kirchliche Weihe. Aus der zweiten Urkunde geht aber hervor, dass auch für den Nonnenchor der Bau eines Altares bestimmt war, dass aber dieser zur Zeit, als Bischof Walther von Gurk im Anfange des XIII. Jahrhunderts <sup>2)</sup> eine Seelenmesse stiftete, welche auf diesem

Altare, wenn er vollendet sein würde, zu persolviren war, noch nicht vollendet gewesen sei. Diesen urkundlichen Nachrichten zufolge können wir sonach die kirchliche Einrichtung des Gurker Domes wenigstens nicht vor dem Jahre 1216 als vollendet annehmen.

Für die künstlerische Ausstattung des Innern des Domes, für die Ornamentirung der Einzeltheile dürfte der Zeitraum bis zu ihrer Vollendung wohl noch über das Jahr 1216 hinaus ausgedehnt werden, wenn man auch nach der oben ausgesprochenen Vermuthung annehmen will, dass dieselbe an einzelnen östlichen Bautheilen, wie z. B. an den Apsiden <sup>1)</sup> schon vor dem vollendeten westlichen Baue, etwa in dem letzten Decennium des XII. Jahrhunderts begonnen wurde. Zu diesen Ausstattungen gehörte nun ganz vorzüglich die Wandmalerei, mit welcher nicht bloß die Vorhalle und der Nonnenchor, sondern, wie aus den Spuren von Wandmalerei, die nach und nach an einzelnen Stellen, von welchen sich die Tünche ablöste, bemerkbar wurden, wohl auch die hohe Wand des Mittelschiffes und vielleicht auch die Nebenschiffe geziert waren. Eine so geartete Aufgabe bedurfte zu ihrer Lösung wohl eines längeren, besonders für die westlichen und somit zuletzt aufgebauten Theile des Domes, über die Vollendung des Dombaues hinaus in das erste Viertel des XIII. Jahrhunderts reichenden Zeitraumes. Bei solchen wenigstens wahrscheinlichen Annahmen muss eine Wahrnehmung, welche sonst in ihrer Vereinzelung wenig beachtet würde, für die Beantwortung der Frage über das Zeitalter, welchem die Wandmalereien im Gurker Dome angehören, eine besondere Bedeutung erhalten. Wir treffen nämlich in Gurker Urkunden, welche eben dem Zeitraume von dem Beginne des letzten Decenniums des XII. Jahrhunderts bis zum Jahre 1218 angehören und zwar besonders in denen der letzten Jahre wiederholt auf die Anführung von *pictores*, wie sie wenigstens nach meinem Wissen weder früher noch später vorkömmt. Zuerst erscheint ein „Heinricus pictor“ als Zeuge eines im Jänner des Jahres 1191 zwischen

<sup>1)</sup> „Mittheilungen“ 1836, Novemberheft.

<sup>2)</sup> Es hat sich nun auch die Gurker Urkunde vorgefunden, in welcher Heinricus miseracione divina Marchio Istrie data apud Grece anno, d. i. M.CC.XI. Ind. XIII. VIII. Kal. Septembris verkündet, dass Bischof Walther von Gurk für seine Kirche von den markgräflichen Ministerialen Winter und Goffrid de Kronowe ein Gut apud muram in Chunisdorf für hundert und zehn Mark angekauft habe mit Einwilligung des Markgrafen, der Frau desselben Sophie, ihrer Mutter Agnes (ducis suae) und mit der Verzichtleistung ihrer Schwestern, ihrer Söhne und deren Erben. Das in dieser Urkunde angeführte Gut an der Mur in Chunisdorf ist dasselbe, mit welchem Bischof Walther die im Texte erwähnte Seelenmesse stiftete und es könnte daher scheinen, als müsste die Stiftung erst im Jahre 1211 vielleicht sogar nach diesem Jahre erfolgt sein, weil die Urkunde des Markgrafen erst am 24. August 1211 ausgestellt erscheint. Allein es ist nicht zu übersehen, dass diese Urkunde ein Datum ist, eine zur Beglaubigung der hierin aufgezählten Acta, des Kaufes zu Gunsten der Gurker Kirche, d. h. zur beabsichtigten Messstiftung, der Einwilligung des Markgrafen, seiner Frau und Schwiegermutter und der Verzichtleistung der Söhne derselben und der Erben der letzteren ausgefertigte Urkunde ist. Es ist nicht nöthig, dass das Actum der verkündeten Gegenstände derselbe Tag gewesen sei wie das Datum der Beglaubigungsurkunde. Der Kauf und auch die Widmung des gekauften Gutes können, wie solche Vorkommnisse nicht selten sind, wenigstens mit eventueller, durch die vorausgesetzte Einwilligung des Markgrafen und der beteiligten Markgräfin und der Verwandten derselben lange vor der Urkundenausfertigung erfolgt sein. Schon die Einholung der erforderlichen Consense und die Erwerbung der nöthigen Verzichtleistungen konnten die Ausfertigung der Beglaubigungsurkunde verzögert haben. Eine Verzögerung dieser Beglaubigungsurkunde kann schon deshalb nicht auffallen, wenn man die in den Zeitraum vor dem Jahre 1211 fallenden Geschehisse des am 6. Jänner 1209 geichteten Markgrafen Heinrich von Istrien erwägt. Aus dem Umstande, dass die Beglaubigungsurkunde über den von dem Bischofe Walther von Gurk zu Gunsten seiner Kirche geschlossenen Kauf des Gutes Chunisdorf am 24. August 1211 ausgefertigt wurde, kann daher nicht geschlossen werden, dass jener Kauf und somit auch

die Widmung des erkauften Gutes zur Stiftung der auf dem im Gurker Nonnenchore im Aufbaue begriffenen Altare zu lesenden Messe erst im Jahre 1211 und nicht schon früher erfolgt sei. Nur so viel kann aus dem Datum der oben erwähnten Beglaubigungsurkunde geschlossen werden, dass die Messenstiftung des Bischofes Walther jedenfalls vor dem 24. August 1211 erfolgt sei.

<sup>1)</sup> Die gegenwärtig in der Hauptapside noch erhaltenen Wandgemälde gehören dem Jahre 1398 an, wurden aber ohne Zweifel durch ältere dem Geschmacke der Renaissancezeit nicht zusagende Wandgemälde veranlasst. Worauf es dazumal vorzüglich angekommen sei, scheint mir der mit dem Maler geschlossene und im Domstiftsarchive noch aufbewahrte Accord zu erkennen zu gehen. Diesem zu Folge wurde am 6. Juni 1398 mit dem Maler und Bürger in Klagenfurt Anton Plumenthal um 216 fl. bedungen, dass er nach Vorschritt die drei Abseiten im Chore von unten bis an die Höhe, nicht allein bis an die Schwibbögen, sondern bis auf das oberste Gewölb sammt den steinernen Säulen durch und durch, inwendig in den Schwibbögen mit Ölfarben, die vorderen Theile aber mit anderen frischen, beständigen Farben fleissig und sauber noch denselben Sommer ausmalen soll.

den Ministerialen von Gurk und dem Rudolph von Albeck geschlossenen Vergleichsgeschäftes <sup>1)</sup>). Am 30. Mai 1192 gab Bischof Dietrich I. von Gurk über die Bitte des Heinrichus pictor das Beneficium, welches dieser von dem Bischöfe verliehen erhalten hatte, nämlich zwei Äcker *apud fontem judicalem* (der Gerichtsgrenze), zwei Wiesen in Draselbach und drei Mancipien Benedikt und Richard mit der Tochter Hema dem Hospitale in Gurk mit dem Anhange, dass sie dem Heinrich und der Gattin desselben so lange diese leben würden widerspruchlos dienen sollen <sup>2)</sup>). In einer Vergabungsurkunde desselben Bischofes Dietrich vom 3. Jänner 1194 erscheint wieder als Zeuge Heinrichus pictor <sup>3)</sup>, und in einer Urkunde des Bischofes Walther von Gurk vom 20. Mai 1209 lesen wir unter den Zeugen die pictores Heinrichus et Hiltpoldus <sup>4)</sup>. Am 6. Jänner 1217 vergab Bischof Heinrich von Gurk drei Mansen auf der Hochebene eines Berges in der Nähe der Kirche St. Jakob in Nezinz, welche Heinrichus pictor von dem Bischöfe Heinrich zu Lehen hatte und nebst seinem Weibe Elisa mit der durch den Probst Otto unterstützten Bitte dem Bischöfe heimsagte, das Eigenthum dieser Mansen dem Chorherrenstifte zu übergehen <sup>5)</sup>. In einer — über ein zwischen dem Bischöfe Heinrich und dem Probste Otto von Gurk geschlossenes Tauschgeschäft an demselben Tage ausgefertigten Urkunde erscheint unter den Zeugen Heinrichus pictor <sup>6)</sup> und in einer anderen über einige von dem Stiftsministerialen Otto Harnasch zu Gunsten des Gurker Chorherrenstiftes getroffenen Verfügungen am 9. März 1218 ausgestellten Urkunde finden wir wieder die Zeugen Heinrichus Dietricus pictores <sup>7)</sup>. Nach einer Urkunde vom 12. April 1218 opferte Heinrichus pictor de Gurk für sein Seelenheil und das seines Weibes Elisa auf dem Marienaltare in Gurk einen Mansus in Sirnitz, welchen er von dem Abte Ulrich von St. Paul zu Lehen hatte, von jenem aber gegen zehn Mark Friesacher Denare das Eigenthum einlöste. Unter den Zeugen erscheinen *Dietricus pictor et filius suus Heinrichus Rudigerus pictor* <sup>8)</sup>.

Ich kann nicht annehmen dass der Name *pictor* der Name eines, wenn auch nicht adeligen Geschlechtes gewesen sei; denn in den bisher bekannten Gurker Urkunden kommt weder früher noch später ein solches Geschlecht vor. Den in den vorerwähnten Urkunden angeführten Zeugen Heinrich, Hiltpold, Dietrich, dessen Sohne Heinrich und dem Rudger wie auch dem Geschenkgeber Heinrich muss daher der Name *pictor* von dem Urkunden-

schreiber wohl nur deshalb gegeben worden sein, weil sie wirklich *pictores*, d. i. Maler waren.

Wenn nun aber in dem Zeitraume von dem Beginne des letzten Decenniums des XII. Jahrhunderts bis zum Jahre 1218 in Gurker Urkunden in einer Wiederholung, wie weder früher noch später, Maler vorkommen, so muss es in jener Zeit in Gurk doch wohl etwas zu malen gegeben haben.

Unter diesen urkundlich erwähnten Malern nimmt *Heinricus pictor de Gurk* der Gattin Elisa eine hervorragende Stelle ein. Am 19. August 1226 bestätigte Bischof Ulrich von Gurk (1222—1253) die von diesem Heinrichus pictor und seiner Gattin Elisa unter den Bischöfen Dietrich (1179—1194), Wernher (1194—1195), Ekkehard (1196—1200), Walther (1200—1213), Otto (1214), Heinrich (1215—1217), Ulschalk (1218—1222) und Ulrich (1222—1253) mit deren Genehmigung und durch deren Hand dem Chorherrenstifte in Gurk gemachten und somit der Ausfertigung der Confirmationsurkunde <sup>1)</sup> vorausgegangenen Vergabungen. Dieser Urkunde zufolge war Heinrich ein freier Mann und den Bischöfen nur vermöge der ihm von ihnen verliehenen Güter verpflichtet. Desshalb wird er *fidelis ecclesiae (nostrae)* genannt. Sein Weib war eine Ministerialin von Gurk, wird aber in der Confirmationsurkunde *honorabilis domina* genannt. Er muss ein vermöglicher Mann gewesen sein, denn die Summe dessen, was er theils an Gurker Ministerialen für die Abtretung ihrer Dienstgüter, theils an die Bischöfe dafür gegeben hatte, dass sie die von ihm eingelösten fremden Güter und die ihm verliehen gewesenen Güter nach ihrer Heimsagung mit Eigenthumsrecht an das Stift abtraten, betrug die für jene Zeit nicht unbedeutende Summe von 180 Marken.

Heinrich machte seine Vergabungen nicht bloß darum, sich und seinem Weibe einen, nach so vielen Vergabungen wohl nicht ohne Nothwendigkeit geforderten Lebensunterhalt durch eine Herrenpfünde zu erlangen, sondern auch zu ihrem Seelenheile und zu dem ihrer Voreltern, und um der geistlichen Wohlthaten der Verbrüderung mit der geistlichen Gemeinde theilhaftig zu werden <sup>2)</sup>. In seinen Vergabungen spricht sich daher derselbe fromme Geist aus, welchen die Wandmalereien in der Vorhalle und dem Nonnenchore des Gurker Domes erkennen lassen. Sollten wir nach allen diesen Wahrnehmungen nicht in diesem *Heinricus pictor de Gurk* den Meister muthmassen dürfen, welcher mit Beihilfe der übrigen gleichzeitig mit ihm in Gurker Urkunden vorkommenden Malern die Wandgemälde

<sup>1)</sup> Siehe meine Urkunden-Regesten Nr. DXXXXVII.

<sup>2)</sup> Siehe meine Urkunden-Regesten Nr. DLIII.

<sup>3)</sup> Siehe meine Urkunden-Regesten Nr. DLXIV.

<sup>4)</sup> Siehe meine Urkunden-Regesten Nr. DCLXXXI.

<sup>5)</sup> Copie aus dem Originale im Gurker Archive.

<sup>6)</sup> Copie aus dem Originale im Gurker Archive.

<sup>7)</sup> Copie aus dem Originale im Gurker Archive.

<sup>8)</sup> Copie aus dem Originale im Gurker Archive.

<sup>1)</sup> Copie aus dem Originale im Gurker Archive.

<sup>2)</sup> Die Confirmationsurkunde, von welcher sich eine Copie im Archive des kärnthnerischen Geschichtsvereines befindet, gibt als Motiv der Vergabungen des Malers Heinrich an: „*pro remedio animae suae omniumque parentum suorum nec etiam pro adipiscenda confratria fratrum nostrorum Gurcensium canonicorum tam in praebenda quam et in orationibus.*“

im Gurker Dome anfertigte. Von diesen Malern scheinen wenigstens die Maler Dietrich, sein Sohn Heinrich und der Maler Rudger, welche in der über die Vergabung des Mansus in Sirnitz am 12. April 1218 ausgefertigten Urkunde als Zeugen angeführt werden, zu dem Vergaber Heinrich in einer näheren Beziehung gestanden zu haben. Heinrich war ein Zeitgenosse des Bischofes Dietrich, während dessen Verwaltung des Bisthumes der Dombau nach den Ergebnissen der bisherigen Forschungen vollendet wurde. Konnte nicht Bischof Dietrich der Stifter des für den noch unter ihm aufgebauten Nonnenchor bestimmten Altares gewesen sein und mit dem Auftrage der Ausstattung der Altarnische und ihrer Umrahmung mit den noch gegenwärtig erhaltenen Wandgemälden den Maler Heinrich betraut haben und wegen dieser Stiftung über der Altarnische als Widmer abgebildet worden sein, wenn er auch den vollendeten Aufbau des von ihm gestifteten Altares und auch die künstlerische Ausstattung der Altarnische wenigstens als Bischof

nicht mehr erlebte. Jedenfalls scheint mir das Zusammen treffen der Beobachtung, dass die künstlerische Ausstattung der westlichen, und somit zuletzt am Schlusse des XII. Jahrhunderts vollendeten Bautheile des Gurker Domes erst im Anfange des XIII. Jahrhunderts beginnen und einen guten Theil des ersten Viertels desselben in Anspruch nehmen konnte, mit der in Gurker Urkunden aus derselben Zeit in auffallender Wiederholung vorkommenden Aufführung von Malern wenigstens zur Muthmassung zu berechtigen, dass die in der Vorhalle und dem Nonnenchore noch gegenwärtig erhaltenen Wandmalereien dem ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts, somit dem Zeitpunkte des entschiedenen Überganges vom romanischen Style zum gothischen angehören, wovon sich auch die gewichtige Wahrnehmung des Hrn. v. Quast, dass der ganze Charakter der Malerei einen romanischen Charakter zeige, theilweise aber auch schon der gothische auffallend hervortrete, zwanglos erklären liesse.