



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Fresken des Tiroler Rokokomalers Christoph Anton Mayr

Eine kunsthistorische Eingliederung anhand von Gestaltungsprinzipien und deren
Rezeptionsgeschichte

verfasst von / submitted by

Nadine Stefanie Hauptmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

a. o. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

FÜR PAPA

(Günter Hauptmann 1959-2015)

Danksagung

Zu Beginn möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin, Frau Univ-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel bedanken, die mir stets zur Seite stand. Die zahlreichen Gespräche mit ihr stärkten nicht nur meinen Mut, sondern erweiterten ständig mein Wissen in jeglicher Hinsicht.

Besonderer Dank gilt meiner gesamten Familie, die mich im Laufe meines Studiums begleitet, unterstützt und motiviert hat. Darüber hinaus möchte ich mich ganz speziell bei meiner Mutter Monika Hauptmann bedanken, die immer für mich da war, mich ermutigt hat und mir gezeigt hat, was ich alles schaffen kann.

Ebenso großer Dank gilt meinem Lebensgefährten, Christian Höckner, der vor allem während des Verfassens meiner Masterarbeit mein Fels in der Brandung war. Er hatte stets beruhigende Worte und ein offenes Ohr für mich. Zu meiner großen Freude entfachte diese Arbeit auch bei ihm das Interesse an barocker Kunst, sodass wir diese Vorliebe nun teilen können.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Die Wechselwirkung der barocken Deckenmalerei in Sakralräumen zwischen Tirol und Süddeutschland ab dem späten 17. Jahrhundert	5
1.1. Frühe Entwicklungen in und um Tirol	7
1.2. Die süddeutschen Freskanten als maßgeblicher Einfluss	9
1.3. Ausgewanderte Tiroler Meister	18
1.4. Tirol als Fundament für die Maler des Spätbarock und Rokoko.....	20
2. Der Kirchenmaler Christoph Anton Mayr	30
2.1. Biographische Notizen und künstlerische Laufbahn	31
2.2. Mayrs Freskenaufträge	36
3. Werkgenese zentraler Fresken anhand kompositionell-perspektivischer Gestaltungsprinzipien, Typengeschichte und möglicher Rezeptionen	42
3.1. Die frühen Werke als Signum einer ersten Auseinandersetzung mit Perspektivmalerei	42
3.2. Die Hauptwerke – Individuelle Kompositionslösungen für die Bildwelt an der Decke	53
3.2.1. Obernberg am Brenner	54
3.2.1.1. Die Scheinkuppel als Schaubühne im Kirchenraum.....	55
3.2.2. Stumm	58
3.2.2.1. Das großflächige Langhausfresko – Erweiterung der räumlichen Dimensionen	59
3.2.3. Pill (Hl. Kreuz).....	65
3.2.3.1. Die Kuppelausmalung – Mayr gegen die Tradition?.....	70
3.2.4. Söll	76
3.2.4.1. Allegorie & Allegation: Motivgeschichte des östlichen Langhausfreskos.....	79
3.2.4.2. Eine ungewöhnliche Perspektivkonstruktion als bewusstes Zitat?.....	84
4. Resümee: Die Stellung des Rokokomalers Christoph Anton Mayr	87
5. Literaturverzeichnis	90
6. Abbildungsnachweis	102
7. Abbildungen	107
Abstract	161

Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in der vorliegenden Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums benutzt wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form ist im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsunabhängig zu verstehen.

Einleitung

Die Freskomalerei des 18. Jahrhunderts in Österreich beschäftigte bisher viele Autoren, es existieren unzählige Schriften über die Entwicklung und die stilistischen Unterschiede der tätigen Deckenmaler. Besonders die Epoche des Barock war für die österreichische Kunstlandschaft eine Blütezeit, die viele begabte Künstler hervorbrachte. Obwohl Italien lange Zeit die Vormachtstellung innehatte – es gingen sämtliche Impulse für wegweisende Errungenschaften von ihnen aus – zeichnete sich spätestens ab 1700 ab, dass Österreich eine ernstzunehmende Position im Bereich der Monumentalmalerei einnehmen würde. Klarerweise lagen Interessen und Qualifikationen der einzelnen Maler zum Teil weit auseinander, sodass von keiner homogenen Bewegung gesprochen werden kann. Vor allem die Arbeitsstätten unterschieden sich vehement. Für den Tiroler Christoph Anton Mayr waren es nicht die großen Stifte oder Residenzen des Landes, sondern bescheidene Dorfkirchen, die als Schauplatz für seine Freskenkunst dienten. Sein Name ist heute wenig bekannt, vor allem außerhalb Tirols hat man kaum etwas von diesem Maler aus dem Unterinntal gehört. Doch sein Œuvre an Deckenmalereien verhält sich wie ein Schatz, der hinter den Portalen der kleinen Dorfkirchen schlummert und darauf wartet, erschlossen zu werden.

In der bisherigen Forschung erfuhr das Schaffen des in der Gegend von Schwaz geborenen Künstlers bis heute nicht die Anerkennung, die ihm zustehen würde. Der erste Autor, der sich näher mit dem Werk Mayrs auseinandersetzte war Wolfram Köberl. In einem Beitrag von 1951¹ stellte er sowohl den Maler als auch in groben Umrissen sein Schaffen vor. Außerdem analysierte er in einem weiteren Aufsatz 1969² die malerische Ausstattung der Pfarrkirche Innichen. Köberl war auch derjenige, der die bestehenden Fakten zum Leben Christoph Anton Mayrs zusammengetragen hat.

Einen weiteren unabdingbaren Anteil an der Forschung über Mayrs Aufträge hatte Erich Egg. In seiner Publikation über die Kunst in Schwaz³ erläuterte er beinahe das gesamte Œuvre, jedoch besitzt der Abschnitt über Mayr eher Überblickscharakter. Abgesehen davon betonte er bereits die Abhängigkeit von Matthäus Günthers Gestaltungsmerkmalen, ging aber nicht ausführlich darauf ein.

¹ Köberl 1951.

² Köberl 1969.

³ Egg 2001.

Das Rabalderhaus in Schwaz (Stadt- und Bergbaumuseum) widmete dem Künstler 1972/73 eine Ausstellung. Begleitend dazu erschien auch ein kleiner Katalog an dem sowohl Erich Egg als auch Wolfram Köberl mitwirkten.⁴

Aber auch in den letzten Jahrzehnten wurde nicht ganz auf den Künstler vergessen. Thomas Johannes Kupferschmied schenkte Mayr ein Kapitel in seiner veröffentlichten Dissertation zu dem Thema *stucco finto*.⁵ Zwar behandelt er dort hauptsächlich die Dekorationsmalereien, nichtsdestoweniger geht er aber auch auf wichtige Parallelen zu anderen Künstlern ein.

Die von Andrea Schaumberger eingereichte Salzburger Diplomarbeit⁶ behandelt ebenfalls das Freskenwerk Christoph Anton Mayrs, allerdings berief sie sich lediglich auf fünf exemplarische Werke, von denen nur die Ikonographie analysiert wurde.

Auch Reinhard Rampold beschäftigte sich mehrmals mit dem Tiroler Maler, unter anderem versuchte er Mayr drei bisher unbekannte Arbeiten zuzuschreiben⁷ und analysierte die Fragmente der aufgedeckten Malereien in St. Georgenberg⁸.

Obwohl in sämtlichen Beiträgen immer wieder auf die Vorbildwirkung der süddeutschen Deckenmalerei auf die Gestaltungsweise Mayrs eingegangen wurde, fehlt nach wie vor deren konkrete Benennung. Gleichmaßen wurde der Versuch einer kunsthistorischen Einordnung bisher nicht unternommen.

Aus all den genannten Gründen fiel die Entscheidung für eine gründliche Auseinandersetzung mit den von Christoph Anton Mayr geschaffenen Fresken. Dabei bedarf es gewisser Eingrenzungen, da der Umfang einer Masterarbeit berücksichtigt werden muss. Die Basis der Forschung sollen daher Mayrs Kirchenfresken sein, die ohnehin den Großteil seines Œuvres ausmachen. Der Künstler selbst soll in bestmöglicher Anschaulichkeit vorgestellt werden, kann aber aufgrund unergiebigem Archivbestände keine weitere Nachforschung erfahren. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine stilkritische Analyse dezidierter Werkbeispiele, die eine adäquate Eingliederung des Künstlers in die barocke Deckenmalerei des deutschsprachigen Raumes ermöglichen soll. Als kunstwissenschaftliche Apparatur dient hierbei die Ermittlung spezifischer Gestaltungsprinzipien, die sowohl formaler als auch inhaltlicher Herkunft sein können, deren eingehende Untersuchung, sowie eine nachfolgende Rezeptionsgeschichte der

⁴ Kat. Ausst. Schwaz 1972.

⁵ Kupferschmied 1995.

⁶ Schaumberger 2005.

⁷ Rampold 2010.

⁸ Rampold 2015.

zuvor beurteilten Phänomene. Als Grundlage der eigentlichen Behandlung dient ein Abriss der ab dem späten 17. Jahrhundert tätigen Freskomaler im geographischen Bereich von Tirol, Bayern und Schwaben. Ein Blick auf die ursprünglichen Gegebenheiten der barocken Deckenmalerei und die daraus resultierenden Neuentwicklungen hinsichtlich Illusionismus, Bildraumgestaltung und Scheinarchitektur ist in diesem Zusammenhang unabdingbar. Mit den hiermit erarbeiteten Voraussetzungen kann das Werk Christoph Anton Mayrs in den Fokus gestellt werden. Die chronologische Vorgehensweise in der Betrachtung und Bewertung der ausgewählten Werkbeispiele ermöglicht die Darlegung einer Entwicklung, die an jeweiliger Stelle auch benannt werden soll. Die geschaffenen Ausstattungssysteme müssen in weiterer Folge auf signifikante Merkmale untersucht, diese anschließend benannt und klassifiziert werden. Mithilfe stilistischer Vergleiche sollen danach mögliche Vorbildwirkungen eruiert und überprüft werden. Die Gegenüberstellung der für Mayr relevanten Künstler ermöglicht zum einen die Untersuchung bestimmter Gestaltungsmittel, welche in das eigene Repertoire übernommen wurden, und zum anderen die Ermittlung der kunstwissenschaftlichen Kompetenzen des Tiroler Malers. Die Ergebnisse der vorgenommenen Analysen verhelfen schlussendlich zu einer resümierenden Feststellung, die als Versuch einer angemessenen Einordnung der künstlerischen Tätigkeit Christoph Anton Mayrs angesehen werden kann.

1. Die Wechselwirkung der barocken Deckenmalerei in Sakralräumen zwischen Tirol und Süddeutschland ab dem späten 17. Jahrhundert

Die letzten Jahrzehnte des 17. und der Anfang des 18. Jahrhunderts bedeuteten nicht nur politische Veränderungen für das Heilige Römische Reich, auch die Kunstströmungen sahen sich einigen Umschwüngen ausgesetzt. Besonders für die barocke Freskomalerei führte der Jahrhundertwechsel zu bahnbrechenden Neuerungen, die fortan das Wesen dieser Kunstform prägten. Gerade im 17. Jahrhundert hatte die frühbarocke Deckenmalerei noch mit den Stilmitteln der Gotik zu kämpfen, vor allem was die Gestaltung von Kirchenräumen betrifft. Die auszumalenden Flächen beschränkten sich auf die von der Stuckdekoration vorgegebenen Bildfelder, die meist relativ klein ausfielen und damit nur Nebendarsteller blieben. Erst durch die Barockisierung der gotischen Kirchengebäude und die zahlreichen Neubauten Anfang bis Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich zumindest die Deckenform. Der Wechsel vom Rippenwerk zum Tonnengewölbe bedeutete einerseits völlig neue Gestaltungsansätze im Kircheninneren, andererseits den Durchbruch der großflächigen Malgründe. Wo früher die

Decke von architektonischen Gliedern und Stuck beherrscht wurde, konnten sich nun die Fresken in aller Fülle ausbreiten. Dennoch kann keineswegs von einer stringenten Entwicklung die Rede sein. Das beginnende Rokoko bedeutete wiederum einen erneuten Aufschwung für Stuckdekorationen und –rahmungen, welche mit beschwingten Formen die Fresken in ihrer Erscheinung ergänzten.

Dies sind nur die formalen Gegebenheiten, die mit der barocken Deckenmalerei einhergingen. Die spannendsten Entfaltungen zeigen sich in den Malereien selbst. Eines der wichtigsten Themen zu dieser Zeit war die illusionistische Raumerweiterung und die Öffnung der Decke zum Himmel. Mit den verschiedensten Mitteln fanden die Maler Wege, um die Decke optisch aufzubrechen oder perspektivisch zu erhöhen. Gleichzeitig muss aber betont werden, dass nicht alle Künstler derselben Strömung nacheiferten. Gerade zum Illusionismus und zur Verwendung von Scheinarchitektur sahen sich manche nicht eindeutig hingezogen und konzentrierten sich eher auf das figurale Pathos. Die Kompositionen sind teilweise so unterschiedlich, dass es diesbezüglich keinerlei Verallgemeinerung geben kann. Zu den mannigfachen Malstilen trugen natürlich auch die differenzierten Wissensstände und Ausbildungen der Künstler bei. Nicht alle konnten in Italien studieren und wurden daher oft nur durch lokal ansässige Maler geschult. Einige genossen eine Lehrzeit bei den bereits bekannten Meistern des Landes, andere mussten sich mit den weit verbreiteten Kupferstichen oder Entwürfen der Großmaler zufriedengeben. Dadurch kam es auch, dass die Interessen der einzelnen Maler vollkommen unterschiedlich ausgeprägt und die Wertigkeiten in der Komposition nicht immer dieselben waren. Zusätzlich spielen die diversen Herkunftsorte und Wirkungsbereiche der Freskomaler eine große Rolle, die teilweise auch die Landesgrenzen überschritten um Aufträge auszuführen.

Im Folgenden soll versucht werden eine möglichst klar definierte Reihe an Künstlern vorzustellen, die nicht nur veranschaulicht welche Maler wo tätig waren, sondern besonderen Wert auf die vielfältigen Bestrebungen und Fortschritte anhand ausgewählter Beispiele legen wird.⁹ Daraus entwickelt sich ein notwendiges Grundgerüst, das besonders die lokalen, aber

⁹ Bisher gaben Hammer 1912, Tintelnot 1951, Egg 1972, Matsche 1989 und Andergassen 2007 einen Überblick über die Freskomaler Tirols und Süddeutschlands. Die Abhandlungen sind jedoch unterschiedlich umfangreich und/oder präzise. Während die Arbeiten von Hammer und Tintelnot zur Basisliteratur im Hinblick auf barocke Deckenmalerei zählen, besitzt der Text von Egg mehr Überblickscharakter. Auch Matsches Beitrag beinhaltet mehr ein Aneinanderreihen der diversen Künstler, wobei hier ein größerer Fokus auf der Verbindung der beiden Regionen liegt. Andergassen passieren sogar zwei Falschzuschreibungen. Einerseits spricht er die Ausstattung der Pfarrkirche Söll Joseph Adam von Molk zu und andererseits zeigt die zu Mayrs Abhandlung zugehörige Abbildung das Vierungsfresko von Josef Jais in Weerberg. Besagte Szene mit der Schlüsselübergabe an Petrus kommt im Programm der Pfarrkirche Söll, welche in der Bildunterschrift als Anbringungsort angegeben wird, gar nicht vor. Siehe Andergassen 2007, S. 97, 104.

auch die geographisch umliegenden Bewegungen behandelt. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei neben Tirol auf Süddeutschland – genauer Bayern und Schwaben – und vermittelt passenderweise die starke Beziehung der beiden Regionen, die zu dieser Zeit einen regen Künftlerausaustausch zu verzeichnen hatten. Die Auswirkungen der benannten Maler auf Christoph Anton Mayr verhalten sich dabei jedoch ambivalent – es muss zwischen allgemein gültigen Entwicklungslinien und tatsächlich relevanten Einflüssen und Vorbildern unterschieden werden. Beide Stränge sind allerdings notwendig, um das System der barocken Deckenmalerei in besagten Regionen zu erschließen. Erst dadurch wird eine stilkritische Auseinandersetzung mit Mayrs Werk und somit die nachfolgende Einordnung in gegebene Traditionen ermöglicht.

1.1. Frühe Entwicklungen in und um Tirol

Obwohl sich das barocke Deckenbild in Nordtirol relativ spät etablierte, sind hier die spannendsten Entwicklungen zu verzeichnen.¹⁰ Gerade in den Anfängen des 17. Jahrhunderts waren die beauftragten Kirchenmaler Auswärtige, die lokalen Künstler wurden nur als Gehilfen oder für kleinere Projekte beschäftigt. Für diese war der Einfluss der italienischen Strömungen unabdingbar. Die anfangs am Hof tätigen Maler entwachsen mehr und mehr dieser Aufgabe und gingen einer selbstständigen Tätigkeit als sakrale Freskantennach.¹¹ Zu dieser Zeit vollzogen sich in der Tiroler Umgebung immens wichtige Entwicklungen im Bereich der illusionistischen Deckenmalerei, die für die nachfolgenden Generationen von größter Bedeutung waren. Unverzichtbar für diese Errungenschaften waren die Arbeiten Egid Schors (1627-1701), der aus einer Malerfamilie stammte, die bereits seit Beginn des 17. Jahrhunderts tätig war.¹² Egid Schor verbrachte zusammen mit seinem älteren Bruder Johann Paul Schor einige Jahre in Rom, wo sie unter zahlreichen anderen Malern 1656/57 die Fresken des Quirinalspalastes ausführten.¹³ In seiner Heimat Tirol schuf Egid Zeit seines Lebens Altarbilder, Fresken, Heilige Gräber und Theaterdekorationen. Das wohl bedeutendste Werk findet sich allerdings in der Stiftskirche in Stams, wo er um 1690 die beiden Chorkapellen ausmalte (Abb. 1). Hier wird vor allem der Einfluss seines Lehrers Pietro da Cortona (1596-1669) deutlich. Schor ersetzte die bisher verwendete Stuckdekoration durch fingierte Stuckelemente, die in wulstig-geschwungenen Formen die tafelbildartigen Figuralenszenen

¹⁰ Vgl. Hammer 1912, S. 67.

¹¹ Hammer 1912, S. 80.

¹² Dazu zählten Hans Schor (†1674), Bonaventura Schor (1624-1692) und Johann Paul Schor (1615-1674).

¹³ Roschmann 1742, 2, S. 68.

einrahmen. Auch real-architektonische Elemente wie Kassetten oder Konsolen malte er illusionierend. Trotz der klobigen Ausformungen des *stucco finto* und der immer noch *rahmenden Funktion der Scheinarchitektur*¹⁴ gelingt dem Maler hier der Startschuss für die illusionistische Deckenmalerei in Tirol, welche durch ihn von Rom her vermittelt wurde.

Beinahe parallel zur Künstlerfamilie der Schor war jene der Waldmann tätig. Ursprünglich aus Schwaben stammend, ließen sie sich in Innsbruck einbürgern um in der dortigen Gegend beschäftigt zu werden. Von beträchtlicher Bedeutung sind Kaspar Waldmann (1657-1720) und sein Neffe Johann Josef Waldmann (1676-1712), die mit ihren Fresken einen wesentlichen Teil zur Kunstgeschichte des Landes beitrugen. Bei Kaspar Waldmann zeigt sich bereits innerhalb seines Œuvres ein Stilwandel. Eines seiner früheren Werke ist zum Beispiel die Mariahilfkirche in Innsbruck, deren Kuppel er 1689 freskierte (Abb. 2). Die Sechseckkuppel wird noch von hochbarocken Stuckelementen beherrscht, die Medaillons mit den Szenen aus dem Marienleben sind im Vergleich relativ klein gehalten und im Sinne eines *quadro riportato* ausgeführt. Seine Figuren sind eher derb ausgeformt und wirken hastig umrissen, erlangen aber im Laufe seiner Werke eine sanftere Form. In der ehemals bischöflichen Hofkapelle (heute Hofkirche) der Brixner Hofburg malte Kaspar erstmals die gesamte Deckenfläche aus (Abb. 3).¹⁵ In der Größe ist diese zwar bescheiden, doch war jenes Vorhaben für den Maler neuartig und nicht einfach zu bewältigen. Die Krönung Mariens ist aufgrund fehlender Untersicht eher eine Ansammlung von Figuren, die zwar übereinander zu schweben scheinen, aber deren Körper nicht auf den Blick des darunter stehenden Betrachters berechnet sind.¹⁶ Hier zeigt sich also die anfängliche Schwierigkeit mit der Perspektive, was durchaus oft Diskrepanzen in der Betrachtung mit sich brachte. Johann Josef Waldmann gelang es dagegen, die Tiroler Deckenmalerei auf die nächste Stufe zu stellen. Mit der Kuppelausmalung in der Klosterkirche Rattenberg 1711 schuf er das erste monumentale Kuppelfresko in Tirol, welches zu den „*Inkunabeln autonomer, in Österreich entwickelter Kuppelmalerei*“¹⁷ zählt (Abb. 4). Bereits 1706 machte er mit der Ausmalung der Sebastianskapelle des Schlosses Thurneck in Rotholz einen entscheidenden Schritt in Richtung illusionistischer Raumgestaltung (Abb. 5). Dort wird der Deckenspiegel von einem Wolkenhimmel mit zahlreichen Putti und Engeln beherrscht. Die gemalten architektonischen Details ermöglichen den Übergang zur Wandzone und gestatten eine Gliederung der planen Fläche. Sowohl Gesimse als auch Pilaster mit Atlanten werden in

¹⁴ Matsche 1989, S. 340.

¹⁵ Vgl. Tintelnot 1951, S. 36. Äußerst spannend zeigt sich auch seine Ausmalung des Sommer- bzw. Lustsaales im Damenstift zu Hall in Tirol, siehe hierzu Brucher 1994, S. 281.

¹⁶ Vgl. Hammer 1912, S. 168.

¹⁷ Brucher 1994, S. 281. Eine eingehendere Beschreibung des Kuppelfreskos folgt in Kapitel 3.2.3.1.

Grisaille-Technik ausgeführt.¹⁸ Die Stellung der Familie Waldmann darf aus diesen Gründen keinesfalls unterschätzt werden, schließlich sind ihre Leistungen für die barocke Tiroler Deckenmalerei enorm.

Doch auch die Einflüsse der italienischen Maler waren für Nordtirol von großer Bedeutung. Besonders die Arbeiten und das Traktat Andrea Pozzos (1642-1709), brachten den Umgang mit illusionistischer Scheinarchitektur vorwärts. Darin können die Grundpfeiler für die Auseinandersetzung mit barocker Perspektivkunst gesehen werden, die selbst im 18. Jahrhundert stetige Wirkung hatten. Auf ein Werk Pozzos wird im Hauptkapitel noch detailliert einzugehen sein. Die zweite unumgängliche Einwirkung geht weniger von einem frühen Vorläufer, sondern viel mehr von einem Zeitgenossen der späteren Generation von Rokokomalern aus, nämlich von Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Erste eigenständige Arbeiten sind ab 1715 zu verzeichnen, einige Jahre später stattete er bereits einige Paläste in Venedig mit Fresken aus. Besonders hervorzuheben sind seine Arbeiten in der Würzburger Residenz, welche er 1751-53 ausführte. Der Venezianer legte weniger Wert auf die Ausbildung kolossaler Scheinarchitekturen, als auf epische Figuralkompositionen. Er zeigte sich verantwortlich für ein neues Verhältnis von Figur und Malfeld, was die Errungenschaft der Raumerweiterung keinesfalls ausschloss. Vielmehr ermöglichte der Umgang mit der Weite und Helle des Kosmos völlig neue Dimensionen.¹⁹

Sehr deutlich wahrzunehmen ist der Anklang an Veronese, besonders im Kolorit und in der Figurenauarbeitung. Die Farbpalette ist kühl, die Figuren besitzen mächtige Körper und sind von heftiger Untersicht gekennzeichnet.

1.2. Die süddeutschen Freskantenn als maßgeblicher Einfluss

Um die Wesenszüge der Tiroler Freskomalerei, sofern sie als solche bezeichnet werden kann, akkurater aufzeigen zu können, müssen vorerst die wichtigsten Maler der süddeutschen Szene vorgestellt werden. Im Laufe der Analyse wird sich zeigen, dass ihr Einfluss für eine Vielzahl von Tiroler Freskomalern ausschlaggebend war, obwohl er mancherorts nicht in seiner reinsten Form zu Tage tritt.

Zu beginnen ist die Reihe mit Cosmas Damian Asam (1686-1739), der oftmals mit seinem Bruder, dem Stuckateur Egid Quirin (1692-1750) zusammenarbeitete. Bereits deren Vater Hans

¹⁸ Vgl. hierzu Brucher 1994, S. 281.

¹⁹ Vgl. Hammer 1912, S. 241-242.

Georg Asam (1649-1711) arbeitete mit ausschlaggebenden Mitteln der spätbarocken Freskomalerei – dazu zählt beispielsweise das Kuppelkonzept in Tegernsee (Abb. 6),²⁰ welches in ähnlicher Weise erst knapp zwanzig Jahre später von Johann Josef Waldmann in Rattenberg verwendet wurde.²¹ Es ist also naheliegend, dass besonders für Cosmas Damian der Weg für eine steile Karriere in der Freskokunst bereitgestellt war. Die ersten Erwähnungen seinerseits finden sich bei Faßarbeiten für seinen Vater, in dessen Familienbetrieb die beiden Söhne, als auch die Mutter, langjährig mitarbeiteten.²² Gerade in Künstlerfamilien war es üblich, die ersten Lehrjahre intern zu verbringen, um somit die Grundkenntnisse der Malerei zu erwerben. Nach dem Tod des Vaters trat Egid Quirin in die Lehre bei Hofbildhauer Andreas Faistenberger²³ ein, während sich Cosmas Damian dazu entschloss, einige Jahre nach Rom zu gehen. Belegt ist dieser Aufenthalt durch zwei Aufzeichnungen aus dem Jahr 1713, wovon uns eine darüber in Kenntnis setzt, dass er im selben Jahr beim Wettbewerb der Accademia di San Luca den ersten Platz der Malereiklasse erreichte.²⁴ Leider reichen die Quellen nicht aus um seine genauen Aufenthaltsorte und Studienziele vor Ort nachzuvollziehen. Es kann aber angenommen werden, dass er spätestens 1714 wieder zurück in seiner Heimat war, da er seine Fresken in der Klosterkirche Ensdorf mit dieser Jahreszahl signierte. Die Ausstattung beweist die vorsichtige aber bereits selbstbewusste Entfaltung in der Gestaltungsweise Asams. Beispielsweise erinnert das Kuppelfresco auf den ersten Blick noch an das Schema seines Vaters und dessen Kuppelausmalung in Tegernsee (Abb. 7). Eine genauere Betrachtung beweist aber die Weiterentwicklung des Sohnes, da er die Figuren nicht mehr aneinanderreihet und überlagert, sondern ihnen mehr Räumlichkeit zukommen lässt. Trotz der Masse an figuraler Besetzung schafft er Distanzen und gleichzeitig einzelne Verknüpfungen zwischen den Figurengruppen. Die Farbauswahl scheint noch merklich vom Vater beeinflusst, aber der Einsatz des Lichtes verändert sich hier bei Cosmas Damian Asam stark. Die strahlende Helligkeit kommt nicht mehr aus dem Zentrum und verteilt sich somit gleichmäßig über das Kuppelgewölbe, sondern das Licht wird seitlich eingeleitet und verleiht einem Teil der Komposition einen gelben Unterton, während der übrige Part dezent verschattet und farblich kühler gemalt wird. Solche

²⁰ Hans Georg Asam malte 1687-94 die Deckenfresken der Pfarrkirche Tegernsee, darunter auch die Vierungskuppel. Gezeigt wird ein perspektivisch überhöhter Himmel, spiralenförmig angelegt wird eine Fülle an Figuren darin untergebracht, welche jedoch durch ihre Farbigkeit und Dynamik bestechen. Vgl. Tintelnot 1951, S. 40.

²¹ Vgl. Hammer 1912, S. 247.

²² Wagner-Langenstein 1983, S. 247-248.

²³ Stadtarchiv München, Gewerbeamt 1792, Fasz. 5, zit. nach Liedke 1986, S. 100, Anm. 23.

²⁴ Noack 1912, S. 129.

Kunstgriffe zeichnen die fortlaufenden Werke Cosmas Damian Asams aus und führen dazu, dass er mit seinen wirkungsvollen Raumschöpfungen das Können des Vaters übertrifft.

Bereits 1718 erhält Cosmas Damian einen seiner wichtigsten Aufträge, nämlich die Ausmalung der Klosterkirche Weingarten. Die Ausstattung zählt nicht nur zu den umfangreichsten seines Œuvres, sie verbildlicht auch einen der Höhepunkte aus Asams Karriere und Können.²⁵ In den folgenden Jahren besorgte er hauptsächlich große und für ihn stilistisch bedeutende Arbeiten wie jene in Aldersbach, Weltenburg, Freising und Einsiedeln. Er schuf aber nicht nur religiöse Programme, auch im profanen Bereich entstanden grandiose Deckengemälde. Im Treppenhaus des Schloss Schleissheim, im Ovalsaal in Alteglofsheim sowie im Landtagssaal in Innsbruck sind spannende mythologische Geschichten oder weltliche Verherrlichungen zu bestaunen. Besonders bedeutend für Tirol war seine Ausmalung des Innsbrucker Doms 1722/23, die Stuckarbeiten stammen von seinem Bruder Egid Quirin. Im zweijochigen Langhaus und im Querschiff bemalte Asam drei Flachkuppeln, welche allesamt Szenen in illusionistischen Kuppelräumen zeigen. Leider wurden das Gewölbe und somit die Fresken durch Bombenschäden 1944 stark beschädigt, sodass sie heute teilweise nur mehr als Rekonstruktionen zu sehen sind.²⁶ Glücklicherweise hat sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München ein Entwurf zum zweiten Kuppelfresko des Langhauses erhalten, welcher Auskunft über die originale, grandiose Kuppelkonstruktion Asams gibt.²⁷ Das 1721 datierte und signierte Blatt zeigt die von einem goldenen Rahmen eingefasste Flachkuppel und darin eine Weiterführung des von Pozzo tradierten Schemas, nämlich die Entwicklung zu einer illusionistischen Doppelkuppellösung²⁸, mit der er einen gesamten Kirchenraum im Bild überwölbt (Abb. 8). Auffällig ist vor allem die ornamentale Behandlung von Kuppelschale und Bogenlaibungen, die in akribischer Feinarbeit gezeichnet ist. Der steile Höhenzug zur gemalten Kirchendecke bildet eines der Wesensmerkmale in Asams Illusionsmalerei, ebenso die Öffnung zu Nebenräumen oder weiteren Schauplätzen des Geschehens. Es wird dadurch deutlich, dass der Maler nicht nur durch die scheinarchitektonischen Kenntnisse des Vaters begünstigt war, sondern im Speziellen auch Originalwerke Pozzos in Rom studiert hat. Aber nicht nur diese beiden Komponenten wirkten auf sein Können und Wissen. Während seiner Zeit in Rom legte Asam einen beachtlichen Bestand an Zeichnungen von Malereien bedeutender Künstler an, die das genaue Studium von Figuren, aber auch von ganzen Bildanlagen bezweckten. Auf diese

²⁵ Für eine genauere Beschreibung und Analyse der Weingartner Fresken siehe Trottmann 1986, S. 70-75.

²⁶ Ammann u.a. 1980, S. 9.

²⁷ Rupprecht 1980, S. 124-125 bekundet die Quellenlage zu jenem Auftrag im Innsbrucker Dom.

²⁸ Brucher 1994, S. 278.

Unterlagen griff er verteilt über sein ganzes Œuvre immer wieder zurück.²⁹ Die Ausreifung seines Stils unterliegt natürlich nicht nur den offensichtlichen Gegebenheiten wie der Lehrzeit beim Vater Georg und der Schulung in Rom, sondern zu gewissen Teilen auch den generellen Triumphen der barocken Deckenmalerei, von denen er sich vermutlich eigenständig überzeugt hat. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat er sich vor oder um 1720 die bedeutsamsten Großmalereien im süddeutsch-oberösterreichischen Raum angesehen, wozu Passau, St. Florian und Melk zählen.³⁰ Dadurch bestätigt sich in umgekehrter Weise auch die Auswirkung österreichischer Werke auf die Stilbildung süddeutscher Freskantenn.

Von beinahe ebenso immenser Bedeutung wie Cosmas Damian Asam ist wohl sein berühmtester Schüler Matthäus Günther (1705- 1788), geboren in Hohenpeißenberg (bei Weilheim/Oberbayern). Über seine Ausbildung ist nur wenig und gleichzeitig nichts Definitives bekannt. Er ging in Murnau in die Lehre, bei wem ist ungewiss, und anschließend verbrachte er die Gesellenzeit bei Cosmas Damian Asam, wobei auch hier weder Dauer noch Intensität bekannt sind.³¹ Ab 1731 ist er in Augsburg nachzuweisen, wo er auch die Meistergerechtigkeit erhielt und von 1762-84 den Posten des Direktors der Reichsstädtischen Akademie bekleidete.³² Günther sticht nicht nur durch sein außerordentliches Kompositionsgeschick heraus, sondern vor allem durch seinen Fleiß. Zeit seines Lebens malte er über 65 Kirchen und Schlösser in Deutschland aber auch in Tirol und Südtirol aus, welche heute das umfangreiche Œuvre des rastlosen Künstlers widerspiegeln. Generell ist zu sagen, dass Günther aus einem bestimmten Repertoire schöpfte, das auf Variationen von Architekturen basierte, die er zum Teil von seinem Lehrer Asam übernommen hat. Ebenso wurden bestimmte ikonographische Konzepte immer wieder verwendet. Durch die Zusammensetzung der unterschiedlichen Komponenten entstanden in weiterer Folge neue Programme, die in immerwährender Abwandlung auf die Thematiken der Sakralräume abgestimmt werden konnten.³³

²⁹ Rupprecht 1986, S. 19.

³⁰ Rupprecht 1986, Anm. 47, S. 27.

³¹ „[...] *seine Kunst wurde in Murnau gegründet, in München bei den Asam vermehrt* [...]“, siehe Stetten 1779, 1, S. 350. Nachweisbar ist seine Mitarbeit an der Ausmalung des Freisinger Doms 1723/24, zusammen mit Asam, über welche Joachim Hoffmair berichtet, siehe Krämer 1988, S. 20.

³² Die wichtigsten persönlichen Daten zu jener Zeit ab 1731 finden sich bei Krämer 1988, S. 20-21.

³³ Als Beispiel einer solchen Wiederverwertung von bestimmten Elementen können die beiden Hauptszenen von Wilten (1754/55) und Götzens (1775) angesehen werden. In beiden Fällen stehen die Hauptfiguren auf einem spitz zulaufendem Versatzstück, welches einer asymmetrischen Architekturkulisse innewohnt.

Als eines der frühen Hauptwerke, entstanden zwischen 1735-38, bietet Günthers Ausmalung der Stiftskirche in Neustift bei Brixen sämtliche Errungenschaften, die seine Freskenwerke auszeichnen. Es handelt sich um einen umfangreichen Freskenzyklus, der sich über das Hauptschiff, die Seitenschiffe sowie den Chor in mehreren Bildfeldern erstreckt. Thematisch behandeln die Darstellungen das Leben des Hl. Augustinus sowie der Kirchenpatronin Maria. Exemplarisch soll nun der zweijochige und erhöhte Chor mit den beiden Kuppelfresken zur Veranschaulichung dienen.³⁴ In der ersten der beiden Ovale ist die Verehrung Marias durch die vier Erdteile zu sehen, Platz findet diese in einer offenen Kuppelhalle (Abb. 9). In der zum Himmel geöffneten Rundung ist Maria als apokalyptische Jungfrau zu sehen, das weitere Figurenpersonal ist an den unteren und seitlichen Bildrand ausgelagert. Dieses steht auf einem Treppenansatz, der den Weg in die stark untersichtig aufgebaute Architektur vorbereitet. Eingefasst wird die figürliche Szene abermals von einem gemalten, bronzefarbenen Rahmen, der mit C-Bögen ornamentiert ist. Diese zusätzliche Einrahmung des Bildes, obwohl oftmals so wie hier der Stuck als Bildbegrenzung dient, kann als wesentliches Merkmal bei Günther angesehen werden. Das zweite Chorfresko besitzt dieselbe Einfassung und ebenfalls einen Stufenaufbau am unteren Rand des Bildes (Abb. 10). Zu sehen ist hier das Pfingstwunder, als Schauplatz dient ein Raum unter einer Scheinkuppel mit Oculus. Die Kuppel ist zentralperspektivisch angelegt und bezieht die real-architektonische Wölbung der Ovale in die Perspektive ein. Anzumerken ist an dieser Stelle die Funktion von Günthers Architekturen, die nicht im Sinne Pozzos als raumerweiternde Mittel verstanden werden sollen, sondern vielmehr als Bühne, auf der die Figuren agieren.³⁵ Dieser Vorsatz wird vor allem durch die Inkompatibilität der Perspektive unterstrichen, denn obwohl die gemalte Architektur streng untersichtig gemalt wurde, bleibt das Figurenpersonal fast gänzlich dem Prinzip des *quadro riportato* unterworfen. In manchen Fällen wurde die Untersicht auch an Figuren angewendet, jedoch niemals in einem Ausmaß, das eine Beeinträchtigung der Lesbarkeit zur Folge haben könnte. Der Umfang von Untersichtswinkel und Verkürzungsgrad wird dabei immer von der Rolle der Figur im Bildfeld abhängig gemacht. Es kann vom spezifischen Bildraum des

³⁴ Eine genauere Analyse der Fresken findet sich bei Holzer 2010, S. 24-28.

³⁵ Vgl. Tintelnot 1951, S. 159. Dieses Merkmal in Günthers Werk wird auch für Mayr große Relevanz zeigen.

Rokoko³⁶ gesprochen werden, der bereits durch Asam Verbreitung fand. Die bewusste Unterscheidung von Raumgefüge und Figurenpräsenz prägt besonders die süddeutsche Freskomalerei. Das Werk in Neustift kann damit als Paradebeispiel dienen, da dieses Phänomen in sämtlichen Fresken Günthers zu finden ist. Der Einsatz von Scheinarchitektur im Bild ist für die Bildkonzeption federführend.

Zusätzlich kann an den beiden besprochenen Chorfresken ein weiteres Spezifikum Günthers herausgelesen werden. Besonders in Kuppeln ist es Günther ein Anliegen, eine umlaufende Darstellung zu zeigen, die nicht nur die Bildmitte füllt, sondern insbesondere auch die Seiten ins Zentrum rückt. Durch diese Anreihung von Figuren, architektonischen Versatzstücken oder aber auch Wolkensträngen geht er nicht nur auf die Form des Bildfeldes ein, sondern schafft damit einen zusätzlichen imaginären Rahmen, der eine deutliche Grenze zwischen Bild und Realraum zieht. Diese Abgrenzung richtet sich gegen den hochbarocken Versuch, eine bestmögliche Verschmelzung der gemalten mit der tatsächlichen Welt zu erzielen.³⁷ Allein an diesem Beispiel lassen sich mehrere Stilmittel erkennen, die zum Teil Aneignung anderer Künstler, zum Teil Ausdruck Günthers kreativer Formensprache sind.

Ein außergewöhnlich umfangreiches Programm bietet die Pfarrkirche Rottenbuch in Oberbayern, wo Günther in der Zeit von 1737 bis 1746 in mehreren Etappen tätig war.³⁸ Von Relevanz für den Innovationsgeist des Künstlers zeigt sich hier das große Mittelschiffesfresko mit dem Tod des Hl. Augustinus (Abb. 11). Das longitudinale Bildfeld erstreckt sich über zwei Joche, ist von einem geschwungenen Stuckrahmen eingefasst und als Panoramabild angelegt. Die Besonderheit daran ist der Verzicht auf lediglich eine Szene, stattdessen bindet Günther mehrere Schauplätze in die riesige Fläche ein und erzielt damit eine durchdachte Nutzung des langgestreckten Bildfeldes. Die Szenenteile unterscheiden sich durch die differenzierte Perspektivbehandlung und die optische Distanz wird durch Farbabstufungen beträchtlich verstärkt. Beispielsweise ist am unteren Bildrand und deutlich im Vordergrund der Kirchenpatron im Sterbebett zu erkennen, hinter ihm ragt ein Bogenansatz mit Säule und

³⁶ Zum Phänomen der Verbindung von Untersicht und Tafelbildperspektive äußern sich Stalla 1988, S. 132-158 und Kupferschmied 1995, S. 216-217. Stalla sieht darin die Synthese von Quadratur-Malerei und *quadro riportato*-Darstellungen, beides nahegebracht durch die römische Malerei. Problematisch ist die Folgerung, in Günthers tafelbildartigen Kompositionen einen Anklang zum Klassizismus zu sehen. Kupferschmied weist in Bezug auf Stallas Aussage aber deutlich darauf hin, dass die Verknüpfung zweierlei Perspektiven keinesfalls von einem klassizistischen Maler verwendet worden wäre und deshalb Günther nicht im Geringsten als klassizistisch bezeichnet werden kann.

³⁷ Ähnlich argumentiert Stalla 1988, S. 138. Darüber hinaus betont er Günthers reflektierten Umgang mit der Realarchitektur, indem er die Wahl des Formates, die Anlage der Bilder, sowie direkte motivische Einbeziehungen der Architektur auf die bauliche Situation abstimmt.

³⁸ Bauer/Rupprecht, 1, 1976, S. 476.

Gebälk in die vermeintliche Höhe, woraus zur Seite ein violetter Baldachin mit der Heiliggeisttaube entwächst. Während sich jene Hauptszene über die Hälfte der Bildfläche erstreckt, ist im Gegensatz dazu und gleichzeitig als Antipode rechts oben ein Feldherr mit seinen Soldaten als wesentlich kleinere Szene dargestellt. Als Bedeutungsträger fungiert hier auch die Perspektive, welche die Soldatengruppe deutlich untersichtig und die Gruppe rund um Augustinus möglichst bildparallel zeigt.³⁹ Zusätzlich zu den Figurengruppen und architektonischen Versatzstücken am Rand des Bildfeldes belebt der offene Himmel mit Glorienrund im oberen Bildteil das Geschehen. Es gelang demnach eine außergewöhnliche Komposition, die einerseits irdische und himmlische Sphäre verbindet, andererseits den Anforderungen des gewaltigen Bildformates mit einer ausgeklügelten Szenenteilung gerecht wird.

Matthäus Günther muss dementsprechend als maßgeblicher Rokoko-Meister verstanden werden, der zwar stark auf den Errungenschaften Asams aufbaute, diese jedoch individuell für sich anpasste und vor allem weit verbreitete. Gerade durch seine Tätigkeit in Tirol wurde er für viele nachfolgende Künstler hinsichtlich der Schöpfung von Bildräumen stilprägend. Das Festhalten an der ureigenen Form, obwohl sich rund um ihn bereits der Klassizismus als neue Stilform durchsetzte, offenbart seinen Willen zum eigenen Werk.

In die Generation Asams ist Johann Georg Bergmüller (1688-1762) zu setzen, der vor allem als Direktor der Augsburger Akademie sein Wirken und Wissen verbreitete. Der in Türkheim geborene Maler bekam eine erste Ausbildung in der Schreinerwerkstatt seines Vaters, bevor er mit 14 Jahren in die Lehre beim Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff eintrat.⁴⁰ Klarerweise konnte Bergmüller einiges von Wolff lernen, worauf er auch in den Jahren als selbstständiger Künstler immer wieder zurückgriff.⁴¹ Allerdings ist bis heute nicht bekannt, von wem Bergmüller die Freskomalerei erlernt hat, Wolff war es jedenfalls nicht. Nach seiner Studienreise in die Niederlande ließ er sich 1713 in Augsburg nieder, wurde 1730 Direktor der städtischen Akademie und 1739 zum Augsburger Hofmaler ernannt.⁴² Vor seiner akademischen Laufbahn fertigte er vorwiegend Tafelbilder und Druckgraphiken an, später war er hauptsächlich als Freskant tätig. Seine Fresken beschäftigen sich stark mit der Funktion der Scheinarchitektur, die er klar und rational einsetzt. Die Figuren sind fein gezeichnet und

³⁹ Bauer/Rupprecht, 1, 1976, S. 481. Dies wiederum bezeugt die Rolle der Figuren im Bild, sodass die Hauptakteure fast immer tafeldbildartig dargestellt werden.

⁴⁰ Epple/Straßer 2012, S. 11.

⁴¹ Bergmüllers Zeit in der Werkstatt Wolffs und deren stilistische Beziehung erläutert Straßer 2016, S. 311-325.

⁴² Harder-Merkelbach 1994, S. 417.

wohlgeformt. In der Pfarrkirche von Fulpmes in Tirol war Bergmüller 1747 tätig und freskierte dort die relativ kleinen, von Stuck umgebenen Bildfelder. Das Vierungsfresko mit dem Triumph des Kreuzes wird von einer perspektivisch angelegten Brüstung am unteren Bildrand dominiert, welche auf einen spezifischen Betrachterstandpunkt abgestimmt ist (Abb. 12). Vom Kirchenboden aus gesehen steigt das Mauerwerk steil empor, die von Erzengel Michael hinabgestürzten Laster scheinen davor in die Tiefe zu fallen. Die scheinarchitektonische Abgrenzung erlaubt es, die darüber befindliche Himmelssphäre wie aus einer Öffnung durch die Kirchendecke zu betrachten. Der Einsatz von illusionistischen Bildmitteln vollzieht sich bei Bergmüller immer in gekonnter und durchdachter Weise. In seinen Hauptwerken Dießen, Ochsenhausen und Steingaden überzeugt insbesondere das Erzählerisch-Pathetische, die strahlend-weiche Farbpalette und die Verwendung von Hintergrundarchitekturen. Bergmüller zählt zu den Leitfiguren des akademisch geprägten Rokoko-Stils, der für unzählige Maler im Augsburger Raum, aber auch darüber hinaus wegweisend war.

Ein weiterer bayerischer Künstler, den es bedingt durch einen Auftrag nach Tirol zog, war Johann Georg Wolcker (1700-1766). Er lernte von Bergmüller,⁴³ entwickelte daraus aber seinen persönlichen Stil. Die von ihm gemalten Fresken bestechen durch ihr kräftiges Kolorit, die starke Untersicht der Architektur und die teilweise karikaturhaften Gesichter der Figuren. Zwischen 1730 und 1734 fertigte er in der Stiftskirche Stams die Deckenfresken mit Szenen aus dem Marienleben und dem Leben des Hl. Bernhard an. Der heute ersichtliche bunte Farbeindruck der Malereien entspricht nach wie vor dem Originalzustand, da sie glücklicherweise nie übertüncht wurden. In den großen Bildfeldern des Langhauses wird das Thema der Marienverehrung mit dem Jahreswandel vereint.⁴⁴ Zur Veranschaulichung soll die Szene mit der Geburt Mariens und der Jahreszeit Herbst herangezogen werden (Abb. 13). Den unteren Bildrand beherrscht ein breiter Aufbau mit zwei heftig verkürzten Postamenten, auf denen Blumenvasen ruhen. Die eigentliche Szene spielt sich auf einer Treppe ab, über der sich ein kolossaler Bauteil erhebt. Es ist kaum auszumachen, welches Grundgefüge dieser besitzt, denn auf der rechten Bildseite ist der Einblick in eine Kuppel zu sehen, links die Öffnung zum Himmel und zu den Seiten der Hauptszene wird der Blick in weitere Räume aufgeschlossen. Solche architektonischen Eigenkreationen finden sich bei Wolcker öfters, beispielsweise auch im Hauptfresko der Pfarrkirche Oberostendorf im Ostallgäu (Abb. 14). Dort wird der Blick in einen doppelt überkuppelten Raum gewährt, der sich nach hinten fortzusetzen scheint.

⁴³ Thieme/Becker 1992, 35, S. 184.

⁴⁴ Ammann 1984, S. 20.

Allerdings behandelt er die Räumlichkeit nicht wie Asam in Innsbruck als Blick in einen langgezogenen Raum, sondern vielmehr aus der Schrägperspektive, sodass dem Betrachter eine etwas unnatürliche Blickweise vorgegeben wird. Die zwei Kuppeln im Oberostendorfer Fresko erschließen sich demnach nicht korrekt. Dasselbe gilt für das eben besprochene Fresko in Stams. Die Architektur hinterfängt zwar die figurale Gruppe, steht aber in keinerlei räumlichem Bezug dazu.⁴⁵ Auch wenn Wolckers Bildensembles mancherorts übertrieben wirken, sind sie doch voller Lebensfreude und Heiterkeit.

Der letzte zu erwähnende Süddeutsche, dessen Wirken großen Einfluss auf sein Umland hatte, ist Gottfried Bernhard Göz (1708-1774).⁴⁶ Ursprünglich in Tschechien geboren, ging er in die Malerlehre bei Franz Gregor Ignaz Eckstein – selbst ein nicht unbekannter Barockmaler – wo er sicherlich die Grundkenntnisse im Erschaffen illusionistischer Bildanlagen erlernte. Seit 1728/29 ist er in Augsburg zu verzeichnen, wo er sich nach einigen Jahren dem akademischen Kreis Bergmüllers anschloss.⁴⁷

Göz ist neben seinen Fresken vor allem für seine Graphiken bekannt, mit welchen er unzählige Vorlagen für andere Künstler lieferte. Als Tafelbildmaler fertigte er unter anderem Portraits von Äbten und der 24 Kirchenlehrer für das Stift Admont an. Wohl sein bekanntestes Freskowerk befindet sich in der Wallfahrtskirche Birnau, entstanden 1748-50. Besonders spannend ist hierbei das monumentale Langhausfresko mit der Verherrlichung Mariens als Himmelskönigin (Abb. 15). Das Bildfeld setzt bei den Stichkappen an und nimmt die gesamte Decke für sich ein. Als Basis dient eine holzfarbene Quadratur mit allerlei Zierrat, auf der wiederum einzelne Säulen mit Gebälk lagern. Die Säulen scheinen nicht unbedingt eine spezifische Architektur zu formieren, sondern dienen mehr der Emporhebung der Szene, welche zentral im Himmelsausblick gipfelt. Vor der Öffnung ins Jenseits schwebt Maria mit dem Jesuskind, die hier als Gnadenbild für Birnau interpretiert wird.⁴⁸ Der aufschlussreichste Aspekt kündigt sich jedoch im Wechselspiel der Scheinarchitekturen an. Die holzähnliche, braune Quadratur umringt die gesamte Decke über dem Kirchenschiff, ebenso die Szene über der Orgelempore, welche formal von der Hauptszene abgegrenzt ist. Die darauf auflagernden Säulen bilden im Gegensatz dazu jedoch eine Rotunde, die durch kurze Brüstungsstücke an den Ecken der Westseite unterstützt wird. Folglich suggeriert die Scheinarchitektur dem Betrachter

⁴⁵ Dies bezieht sich auf die Überdachung der Szene, jedoch nicht auf Treppenanlage und den Säulenaufbau, welche direkt in die Szene eingebunden sind.

⁴⁶ Eine umfassende Monographie über den Künstler schrieb Eduard Ispording 1997.

⁴⁷ Ispording 2008, S. 141.

⁴⁸ Bauer 1960, S. 276.

zwei Ebenen, zum einen die illusionistische Erhöhung des Kirchenraums durch den Aufbau über den Stichkappen, zum anderen eine zusätzliche Raumdimension, die sich über dieser Erhöhung abspielt.

Gottfried Bernhard Göz kann demnach als äußerst innovativ in der Gestaltung von Bildräumen angesehen werden. Generell sind seine Fresken im Kolorit wesentlich gedämpfter als zum Beispiel jene Wolckers, allerdings verwendet er auch nicht die typische Pastell-Palette des Süddeutschen Rokokos. Die Fülle an verwendeten Figuren, architektonischen Versatzstücken und Inventar scheint mancherorts überladen, gleichzeitig kennzeichnet dies seinen Personalstil.

1.3. Ausgewanderte Tiroler Meister

Es ist wichtig zu bedenken, dass in und um Tirol nicht stetig Künstler nachkamen, die eine künstlerische Entwicklung weiter vorantreiben hätten können. Nach dem Tod wichtiger Mitglieder des lokalen Kunstkreises entstand eine Lücke bei den einheimischen Malern, die dazu führte, dass bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts größere Aufträge vorwiegend an bayerische Maler vergeben wurden. Da es zu dieser Zeit einen regen Austausch unter den Freskomalern gab, waren viele Süddeutsche ohnehin bereits in Österreich tätig und konnten daher mühelos weitere Aufträge annehmen. In umgekehrter Weise gab es natürlich auch Fälle, wo Tiroler Maler in andere Teile Österreichs oder gar ins Ausland berufen wurden. Es sei an dieser Stelle an den in Innsbruck geborenen Johann Anton Gump (1654-1719) erinnert, der bei Egid Schor gelernt⁴⁹ und einen Großteil seiner Arbeiten unter dem Dienst des kurfürstlich bayerischen Hofes ausgeführt hat. Zusammen mit Gump als auch selbstständig agierte sein Schüler Melchior Steidl (1657-1727), der ebenfalls nach München auswanderte, aber trotzdem einige Arbeiten in Österreich erledigte. Sein Können zeigt sich besonders an dem Fresko im Kaisersaal des Stiftes St. Florian, aber auch im Kaisersaal der Neuen Residenz in Bamberg.⁵⁰ In beiden Fällen konstruiert er mittels Quadratur einen sich nach oben öffnenden Himmelsausblick, worin sich die figurale Szene auf einem Wolkengeflecht abspielt. Die von Gump und Steidl 1690-95 gemeinsam ausgemalte Stiftskirche in St. Florian wurde für viele nachfolgende Freskomaler wegweisend, besonders weil dort erstmals das Gewölbe gänzlich von Freskomalerei bedeckt wurde.

Des Weiteren ist natürlich der große Meister Paul Troger (1698-1762) zu nennen, der ursprünglich aus dem Pustertal in Südtirol stammte und sein Können unter anderem einem

⁴⁹ Stadtarchiv München, Zim. 55, f. 30, zit. nach Meinecke 1971, S. 94, Anm. 42.

⁵⁰ Zur Analyse der Fresken in St. Florian siehe Meinecke 1971, S. 5-18, in Bamberg siehe ebenda S. 48-57.

langjährigen Aufenthalt in Italien verdankte. Anfänglich noch von der Bologneser Kunst geprägt, setzte er in seinen Hauptwerken – wobei hier zahlreiche niederösterreichische Klöster zu seinen Auftraggebern zählen – auf die ausdrucksvolle Erscheinung der Himmelsdarstellungen. Er verzichtete fast gänzlich auf Scheinarchitekturen und folgte stattdessen seinem persönlichen Stil, der womöglich nicht gänzlich in die Schemata des Spätbarocks passte, aber ihn gerade deshalb zu einem der fulmantesten Maler Österreichs machte.

Nach Augsburg zog es außerdem Johann Wolfgang Baumgartner (1712-1761) aus Ebbs bei Kufstein und Johann Evangelist Holzer (1709-1740) aus Burgeis in Südtirol. Ersterer hat zahlreiche süddeutsche Kirchen mit Fresken und Altarbildern ausgestattet, darunter Bergen bei Neuburg an der Donau, Kobel bei Augsburg und Baitenhausen am Bodensee, er ist aber auch für ein umfangreiches Œuvre an Ölskizzen bekannt. Als originelle Spezialität zeigt sich die von ihm forcierte Verschränkung von ornamentaler Dekoration und szenischer Malerei. Die als Teil der Rahmung gemalten Stuckkartuschen oder Rocailles verlaufen sich im Bild und verleihen den Fresken somit eine gewisse Unbeschwertheit. Die oftmals ausgeprägt dargestellten Landschaften lassen sich auf seine frühere Beschäftigung als Hinterglasmaler zurückführen.⁵¹

Holzer dagegen hat Zeit seines kurzen Lebens nicht nur grandiose Kirchenfresken und Altarbilder geschaffen, sondern ebenfalls die Fassaden von Augsburger Bürgerhäusern gestaltet und Entwürfe für Thesenblätter und Buchillustrationen geliefert, die er zum Teil auch selbst radiert hat.⁵² Ein besonders spannendes, doch leider zerstörtes Werk ist seine Kuppelausmalung in der Abteikirche Münsterschwarzach, welche durch zwei erhaltene Modelli belegt ist.⁵³ Holzer war mit einem außerordentlichen Talent gesegnet und sein Schaffen hatte große Auswirkungen auf seine Zeitgenossen.⁵⁴ Beide Maler weisen erhebliche Erfolgsleistungen für Tiroler Künstler im Ausland vor – primär, weil jene Zeit ohnehin schon eine fruchtbare für die dort ansässigen Meister war.

⁵¹ Vgl. Tintelnot 1951, S. 148.

⁵² Zu Holzers Biographie siehe Mick 1984, S. 8-17.

⁵³ Eine künstlerische Untersuchung des verlorenen Kuppelfreskos findet sich bei Matsche 2010, S. 76-89.

⁵⁴ Matthäus Günther hatte beispielsweise Holzers künstlerischen Nachlass zwischen 1740 und 1760 erworben, siehe Keller 2009, S. 405.

1.4. Tirol als Fundament für die Maler des Spätbarock und Rokoko

Anfang bis Mitte des 18. Jahrhunderts gab es trotz der starken Fluktuation an Künstlern doch einige lokal geprägte Freskomaler, die für die Tiroler Kunstlandschaft bezeichnend waren. Sowohl die Verbreitung der bayerischen Rokokomanier, Strömungen von Seiten der Wiener Akademie, als auch die gegenseitige Beeinflussung der Künstler spielten für diese Charaktere unterschiedlich ausschlaggebende Rollen.

Als Erster zu nennen ist Simon Benedikt Faistenberger (1695-1759), der eine etwas gespaltene Position einnimmt. In Kitzbühel geboren, wurde er zuerst von seinem Vater Ignaz unterrichtet, bevor er die weitere Ausbildung in München⁵⁵ antrat. Im Anschluss daran besuchte er die Kaiserliche Akademie in Wien unter der Leitung von Johann Michael Rottmayr.⁵⁶ In der Pfarrkirche Rattenberg schuf er 1729 die Deckengemälde in den Chören. Der Hauptchor zeigt die Verklärung Christi mit vier Kirchenvätern und der Nebenchor die Immaculata als Maria vom Siege.⁵⁷ Seine Figuren sind scharfkantig gezeichnet, meist stark verkürzt und in kräftige Farben eingehüllt. Besonders im Hauptchor zeigt sich sein Können für die Erzeugung atmosphärischer Wirkung, indem er den Wolkenstrudel unter dem hell beleuchteten Christus in dunkles Blaugrau färbt, die Wolken des Himmels aber sandfarben malt und damit der Erscheinung des Herrn deutliche Präsenz verleiht (Abb. 16). In beiden Fresken spielt die Kraft des Lichtes eine wichtige Rolle. Die Figurenmodellierung weist deutlich auf den Einfluss Johann Michael Rottmayrs hin, von dem er sich vor allem in den Werken ab den späten 1720ern beeinflussen ließ. Die 1739 entstandenen Fresken der Liebfrauenkirche in Kitzbühel zeigen einen deutlichen Stilwandel in der Gestaltungsweise Faistenbergers. Das große Deckenfresko zeigt die Glorie der Gottesmutter Maria, eingefasst von einem goldenen Rahmen und zartem Laubbandwerkstück von Jakob oder Franz Singer (Abb. 17).⁵⁸ Die verwendeten Farbtöne sind kühler und nicht mehr so kontrastreich wie im Frühwerk, Figuren und Falten werden sanfter formuliert. Auch hier wird dem Licht eine tragende Rolle eingeräumt, jedoch handelt es sich mehr um einen generellen Faktor, der die gesamte Komposition erhellt. Pointiert belichtete Stellen kommen dennoch vor, fallen aber insgesamt nicht mehr so stark ins Auge wie in Rattenberg. Kompositionell bemerkenswert ist die Anpassung der Szene an den außergewöhnlich geschweiften Rahmen. Die kleinen Ausbuchtungen, die dem Bildfeld ihre Form geben, werden geschickt mit Wolkenkompartimenten oder verlaufenden Gewandteilen

⁵⁵ Möglicherweise bei Johann Anton Gumppl.

⁵⁶ Hammer 1912, S. 305-306.

⁵⁷ Ammann u.a. 1980, S. 630.

⁵⁸ Ammann u.a. 1980, S. 421.

gefüllt. Somit verteilt sich das Geschehen am unteren Teil des Freskos bis in die kleinsten Ecken. Dem oberen Bildteil, der Christus und Gottvater zeigt, wird mehr Luftigkeit und Freiraum zugesprochen. Faistenberger präsentiert sich hier sehr stark dem bayrischen Rokoko zugewandt, was nicht nur durch das Kolorit, sondern auch durch die zartere Figurenauffassung bedingt ist. Sein Spätwerk, beispielsweise die Fresken der Pfarrkirche Jochberg von 1750, zeigt hingegen wieder wuchtige Gestalten, die in einer Masse zusammengedrängt werden und eher einen volkstümlichen Charakter besitzen (Abb. 18).⁵⁹

Mit dem neuen Jahrhundert kam es auch wieder zur Etablierung ganzer Künstlerfamilien in Tirol. Zwei davon sind hier nicht wegzudenken, namentlich die Familien Zoller und Zeiller. Als Erster soll Anton Zoller (1695-1768) vorgestellt werden, der aus Telfs stammte und zusammen mit dem Hofmaler Franz Michael Hueber die Fresken des Bernardisaales im Stift Stams malte.⁶⁰ Sein Hauptwerk ist eindeutig die Ausmalung der Pfarrkirche in Telfes im Stubai 1757. Das gesamte Kirchengewölbe bis zu den Gesimsen wurde von ihm freskiert, die Gliederung der einzelnen Bildfelder erfolgte durch *stucco finto*. Die Fresken im Schiff zeigen Szenen aus dem Leben des Hl. Pankratius, der auch der Kirchenpatron ist. Ein großes Hauptbild wird dabei von mehreren kleineren Medaillons umgeben (Abb. 19). Der ornamentale *stucco finto* besteht hauptsächlich aus Akanthusblättern und traditionellen Rocaille-Formen. Spannend wird es besonders in der Vierung, in dessen querovale Flachkuppel eine Scheinkuppel mit der Rosenkranzmadonna gemalt wurde (Abb. 20). Das Hauptaugenmerk liegt auf der kreisrunden Balustrade, der vier Konsolen mit Postamenten für die Säulen zwischengeschoben sind. Die Säulen bilden zusammen eine Art Bündelpfeiler, die an allen vier Seiten positioniert sind und so das kassettierte Gewölbe der Kuppel tragen. Darüber befindet sich noch eine Laterne, welche den oberen Abschluss bildet. Über den Quertonnen fügte der Maler jeweils eine Art Loggia mit Brüstung ein, auf der weitere Figuren Platz nehmen.⁶¹ Im Kuppelraum zeigt sich die Verehrung von Maria als Königin des Rosenkranzes.⁶² Begleitet wird die Szene von den verschiedenen Ständen, die hinter der Balustrade platziert sind und vom gewöhnlichen Volk erweitert werden. Unter Maria ist der Papst und über ihr Gottvater und die Heiliggeisttaube zu sehen. Die gemalte

⁵⁹ Vgl. Hammer 1912, S. 312.

⁶⁰ Egg 1972, S. 214.

⁶¹ Zoller erinnert damit an Daniel Grans Lösung im Kuppelfresko des Prunksaals der Wiener Nationalbibliothek (ehemals Hofbibliothek). Für eine genauere Analyse des Freskos siehe Knab 1977, S. 60-73.

⁶² Die Thematik nimmt Bezug auf die seit 1739 in Telfes bestehende Rosenkranzbruderschaft, siehe Krall 1978, S. 84.

Architektur ist nicht mehr direkt an Pozzo angelehnt, wie es auch Krall schreibt.⁶³ Zoller verlagert den Blickpunkt vielmehr mehr nach hinten und weicht damit von der steil nach oben ziehenden Wirkung der Kuppel ab. Die zusätzlichen Loggien an den Seiten bauen die Bildfläche in der Breite aus und vermitteln gleichzeitig eine weitere Etage unter der Balustrade. Das Fresko zeigt demnach nicht nur kompositionelles Einfallsreichtum, sondern schafft es gleichzeitig den religiösen Inhalt verständlich und dennoch erzählerisch spannend zu vermitteln.⁶⁴

Zollers Sohn Josef Anton Zoller (1730-1791) arbeitete vielfach mit ihm zusammen, dabei entstanden unter anderem die Fresken in Schmirn 1757. Das Langhausfresko vor dem Chor erstreckt sich über die gesamte Flachkuppel und zeigt die Glorie der Trinität (Abb. 21). Zu sehen ist ein Wolkenhimmel, der direkt über der rahmenden Stuckleiste ansetzt. Die dargestellten Figuren sind relativ einfach in Ellipsenform angereiht, allerdings besticht das Fresko durch seine Licht- und Farbwirkung, das einen Höhenzug ermöglicht.⁶⁵ Der Verzicht auf die vom realen Architekturraum zum Scheinraum überleitende Quadratur steht im Gegensatz zur Darstellung in Telfes und überlässt hier gänzlich dem Himmelsgewölbe den Vortritt.⁶⁶ Daran zeigt sich, dass die Gestaltungsansätze der Tiroler Maler durchwegs unterschiedlich sein können und keinem gleichmäßigem Schema folgen.

Die zweite äußerst erfolgreiche Künstlerfamilie bildet jene der Zeiller. Paul Zeiller (1658-1731) wurde in Italien geschult, war jedoch beinahe ausschließlich Tafelmaler. Sein Sohn, Johann Jakob Zeiller (1710-1783), lernte zuerst im Atelier des Vaters bevor er von diesem nach Rom geschickt wurde, um dort vom Maler Sebastione Conca und von Kupferstecher Jacob Frey von Lucern zu lernen. Einige Jahre verbrachte er im Betrieb von Conca, ging dann aber nach Neapel und trat in das Atelier von Francesco Solimena ein. Schließlich zog er nach Wien, um dort die Akademie zu besuchen und dadurch sein malerisches Können zu perfektionieren. In dieser Zeit freundete er sich auch mit Paul Troger an, was sich wohl zum Teil in seiner Stilentwicklung niederschlägt. Nach einiger Zeit in der Kaiserstadt trieb es ihn jedoch wieder zurück in die

⁶³ Krall 1978, S. 86.

⁶⁴ Dieser Aufgabe ist besonders die Tiroler Freskokunst gewachsen.

⁶⁵ Krall 1978, S. 95-96.

⁶⁶ Tintelnot betont die unterschiedliche Behandlung des Illusionsproblems in Österreich und Süddeutschland. Während in Bayern die Verunklärung des Überganges zwischen Bild und Wandgliederung üblich war, verwendeten die Österreicher gerne Attikazonen und illusionistische Rahmungen in Grisaille. Siehe Tintelnot 1951, S. 192-193.

Heimat Tirol, von dort aus führte er den Großteil seiner Arbeiten in der Umgebung und in Bayern aus.⁶⁷

Das Werk Johann Jakob Zeillers spiegelt in äußerster Deutlichkeit seine Erfahrungen mit den unterschiedlichen Künstlern im Laufe seiner Lehrjahre wider. Während in seinen Altarbildern deutlich die Nähe zu Solima zu erkennen ist,⁶⁸ veranschaulicht sein Freskenwerk einen gänzlich divergenten Stil. Eines seiner bekanntesten Werke befindet sich in der Stiftskirche Ettal, wo er ab 1746 damit beschäftigt war, Malereien nicht nur für die Kirche, sondern auch die Sakristei und das Kloster herzustellen. Im Jahr 1749 begann er das monumentale Kuppelfresko der Stiftskirche, welches einen Durchmesser von 25 Metern besitzt (Abb. 22).⁶⁹ Beinahe 400 Figuren finden darin Platz und es ist lohnenswert zu überprüfen, wie er dies bewerkstelligt hat. Die erste Spezialität der Kuppelausmalung ist das am Kuppelansatz beginnende verkröpfte Gesims, das den eigentlichen Rahmen der Figuralszene formt. Neben verschiedenen Architekturgliedern sind darin auch Stuckengel und goldfarbene Tugendfiguren zu sehen. Die in der Himmelsphäre dargestellte Glorie des Hl. Benedikt zeigt eine Vielzahl an Figurenpersonal von Ordensleuten über Priester und Engel bis hin zu Christus. Gruppenförmig angelegt, sind alle Personen auf Wolken platziert und reihum asymmetrisch angeordnet. Am unteren Rand werden sie mit dunklen, kräftigen Farben betont, während ein breiter Streifen hin zur Laterne dem hellen Licht und einigen blassen Figurenumrissen überlassen wird. Die Laterne wird von einem Wolkenkranz mit Putti umrahmt. Deutlich zu erkennen ist, dass die Seite mit der Christusdarstellung auch stärker mit Figurenpersonal befüllt ist und damit der Schwerpunkt dorthin verlagert wird. Das Fresko weist eine äußerst fähige Figurenkonstellation auf, die natürlich mit der Masse an Personal zu kämpfen hat. Zeiller findet jedoch eine kluge Lösung, indem er schließlich den äußersten Figurenring in den Vordergrund stellt. Die Differenzierung der verschiedenen Stände bereitet aufgrund von Kleidung und Attributen keinerlei Probleme. Es macht keineswegs den Anschein, als handle es sich nur um eine Ansammlung von gleichmäßigen Figuren. Der Kritik Hammers, hier nur eine Überfülle an Gestalten und daher den Verlust am Interesse des Einzelnen zu sehen,⁷⁰ kann somit nicht zugestimmt werden. Zusätzlich lassen sich am Ettaler Fresko die weiteren Einflüsse Zeillers erkennen, so hat er vermutlich die Quadraturalmalerei in Rom erlernt und Elemente der Figurenplatzierung im Himmelsraum von Troger übernommen. Die Mixtur aus den unterschiedlichen Eindrücken

⁶⁷ Fischer 1964, S. 16-27.

⁶⁸ Besonders der punktuelle Einsatz von Licht- und Schattenakzenten sowie die Verwendung von strahlenden Kontrastfarben in den Gewändern der Figuren ist eindeutig von Solimena herzuleiten.

⁶⁹ Fischer 1964, S. 52.

⁷⁰ Hammer 1912, S. 318.

entwickelte sich bei ihm zu einem einzigartigen Formgefühl. Obwohl er zu den fruchtbarsten Tiroler Freskomalern gehört, ist er stilistisch nicht als volkstümlich anzusehen. Der Einfluss der Akademie, die zahlreichen Meister, denen er im Laufe seines Lebens begegnet ist, und auch die Regionen, in denen er tätig war, machen ihn zu einem umsichtigen Künstler, der keinesfalls auf eine lokale Tätigkeit beschränkt war.

Nicht weniger spannend zeigt sich das Schaffen des Franz Anton Zeiller (1716-1794), welcher der Cousin von Johann Jakob Zeiller war und bei Paul Zeiller aufgewachsen ist. Von Zweitem erhielt auch er seine Grundausbildung, bevor er nach dessen Tod nach Augsburg ging und dort in die Lehre bei Johann Evangelist Holzer und Gottfried Bernhard Göz eintrat. Außerdem schlug auch er den Weg nach Italien ein, um dort Meisterwerke zu studieren.⁷¹

Neben der gemeinsamen Ausführung der Fresken in Ottobeuren mit seinem Cousin erledigte er hauptsächlich sakrale Programme für Kirchen und Klöster in Bayern. Im Jahr 1755 schuf er die Fresken in der Pfarrkirche in Stams in Nordtirol, die deutlich zeigen, welchen Einfluss die bayerischen Rokokomaler auf ihn hatten. Das Hauptbild im Langhaus mit der Predigt des Hl. Johannes zeigt eine Fülle an Figuren, die gestaffelt in einer felsigen Landschaft platziert wurden (Abb. 23). Neben einer *genrehaften Beobachtung des zeitgenössischen Volkslebens*⁷² fällt das nach hinten Stürzen der Landschafts- und Architekturelemente auf. Seien es die großen Felsblöcke rechts hinten im Bild, oder aber der kleine Obelisk links – alles scheint nach oben und hinten gezogen zu werden. Dazu passend krümmt sich auch der Hl. Johannes im Zentrum in die selbige Richtung, indem er im Kontrapost steht und den Oberkörper nach hinten neigt. Zeillers Vorliebe für Landschaftsdarstellungen rührte von zahlreichen Kupferstichen von Holzer und Göz her, mit welchen er sich demnach auch beschäftigt hat. Beachtenswert an der Stamser Dekoration ist auch die Ausführung des *stucco finto*, der hier äußerst plastisch ausgeformt wurde und sehr abwechslungsreiche Formen aufweist. In seiner späteren Schaffenszeit war Zeiller hauptsächlich als Brixner Hofmaler tätig, bevor er sich schließlich im hohen Alter in die Heimat Tirol zurückzog.

Grundlegend sind enorme Unterschiede im Hinblick auf die Tiroler Maler festzustellen. Die bisher Genannten Faistenberger, Zoller und Zeiller zählen zu den eindeutig erfolgreichsten unter ihnen und haben sich bereits zu Lebzeiten einen Namen gemacht. Die zahlreichen Aufträge, mitunter auch riesige Programme, sind der Beweis für ihr Geschick und ihren Ruf. Es muss aber auch an einige weitere Künstler gedacht werden, die möglicherweise nicht im

⁷¹ Fischer 1964, S. 14.

⁷² Brucher 1994, S. 286.

selben Ausmaß tätig waren, aber für die Untersuchung der lokalen Tradition durchaus von Bedeutung sind.

Zu beginnen ist diese Reihe mit einem ebenfalls in Schwaz geborenen Maler, Johann Karl von Reslfeld (um 1658-1735). Er verbrachte einige Lehrjahre in Venedig, wo er wahrscheinlich in der Werkstatt Johann Carl Loths⁷³ arbeitete. Bereits 1684 wurde er zum Stiftshofmaler des Stiftes Garsten ernannt, wo er in den folgenden Jahren mehrere Fresken und Altarbilder für Kirche und Klostergebäude schuf.⁷⁴ Der Einfluss Loths auf Reslfeld ist vorwiegend in seinen frühen Altargemälden zu verzeichnen, die durch ihre Dunkelfarbigkeit und den pointierten Einsatz von kraftvollen Farben geprägt sind.⁷⁵ Ein interessantes Werk Reslfelds findet sich in der Wallfahrtskirche Christkindl in Steyr, wo er 1709 das Kuppelfresko ausführte (Abb. 24).⁷⁶ Dieses zeigt eine Himmelfahrt Mariens in Kombination mit weiteren biblischen Szenen. Im Vergleich zu seinen Altarblättern ist hier sowohl die Figurenmodellierung als auch das Kolorit ein völlig anderes. Das Kuppelgewölbe offenbart den weitreichenden Blick in den Himmel, emporsteigend von einer umlaufenden Balustrade. Diese ist perspektivisch angelegt und verschwindet dadurch am oberen Kuppelrand, während sie im vorderen Teil von Figurengruppen auf Wolken überlagert wird. Jene Gruppen sind in mehr oder weniger gleichmäßigen Abständen positioniert, sodass ein großer Teil der Fläche dem blauen Firmament überlassen wird. Unterhalb des strahlend gelben Zenits im Zentrum befindet sich die Hauptgruppe mit Maria als apokalyptischem Weib. Der Blick auf die Figuren zeigt eine rasche Malweise, die wenig Wert auf die detaillierte Ausformung von Körpern und Gesichtern legt. Obwohl in den Gewändern die Feinheit zum Vorschein kommt, besitzen die Köpfe der Figuren eine gewisse Gleichmäßigkeit und nur minimalen Ausdruck, wodurch sie sich deutlich von seinen Altarbildern unterscheiden, bei denen die Figuren vor Ausdruckskraft strotzen. Raumtiefe erlangt er meist nur durch die Stellung der Figuren.⁷⁷ Das Fresko überrascht einerseits durch die Wandelbarkeit des Künstlers, andererseits verrät es seine vorwiegende Stärke in der Ölmalerei. Eben für diese wurde er auch geschätzt, vor allem die Schulung bei

⁷³ Johann Carl Loth (1632-1698), ursprünglich geboren in München, besaß in Venedig eine bedeutende Werkstatt, welche als Ausbildungszentrum für Maler aus Österreich, Bayern und Böhmen fungierte. Zu diesen zählten unter anderem Johann Michael Rottmayr und Peter Strudel, siehe hierzu Probst 2016.

⁷⁴ Hainisch 1977, S. 82-86.

⁷⁵ Detaillierte Stil- und Kompositionsübernahmen beschreibt Probst 2016, S. 165-172.

⁷⁶ Reslfeld hat sich hierzu von einem Stich von Charles Le Brun inspirieren lassen, welcher das Deckenfresko der Schlosskapelle Sceaux darstellt, siehe Riedl-Valder 2018, S. 283.

⁷⁷ Koppensteiner 1985, S. 213.

Loth in Venedig begünstigte seine spätere Auftragslage. Als gebürtiger Schwazer vollbrachte er den Großteil seiner Werke in Oberösterreich und verstarb schließlich auch im Stift Garsten.

Der Blick soll sich nun auf einen Künstler richten, der eine gesamte Malerdynastie mit sich brachte. Der aus Götzens stammende Anton Kirchebner (1702-1779) zählt vermutlich nicht zu den geläufigsten Nordtiroler Malern, jedoch schuf er in seiner Umgebung zahlreiche Fresken und Tafelbilder.⁷⁸ Über seine Lehrzeit ist nichts Genaues bekannt, wahrscheinlich hat er als Kind erste malerische Kenntnisse von Johann Geyer (†1711) in Innsbruck erlangt,⁷⁹ welcher wiederum ein Schüler Egid Schors war. Seine ersten Freskomalereien finden sich in der Pfarrkirche St. Michael in Gnadenwald, entstanden 1730. Dabei handelt es sich um ein stuckiertes Kirchengewölbe, in dessen Bildfelder Kirchebner seine Malereien einfügte. Die Fresken in der Pfarrkirche Hart im Zillertal von 1735 erinnern stilistisch an die Malweise Faistenbergers, besonders das Fresko im Chor (Glorie des Hl. Bartholomäus) besitzt als typisches Merkmal die stark betonte Stofflichkeit der Gewänder, ausgelöst durch helle Akzente und akribischen Faltenwurf (Abb. 25). Die Lichtregie kommt ebenfalls aus dem Faistenberger-Milieu, auch wenn diese bei Kirchebner nicht derart professionell erscheint. Die Figurenmodellierung scheint nicht seine Stärke gewesen zu sein, denn die meisten von ihnen wirken ausdruckschwach und einheitlich. Die Deckenfresken in der Pfarrkirche in Trins von 1755 wurden Ende des 19. Jahrhunderts übermalt und erst 1941 wieder freigelegt.⁸⁰ Sofern man sich auf den aufgedeckten Zustand verlassen darf, zeigt sich hier bemerkenswertes Können. Am schlichten Stichkappengewölbe werden wenige kleine Felder der Malerei überlassen, allerdings beweist Kirchebner darin die Auseinandersetzung mit großen Barockmeistern. Im Fresko vor dem spitzbogigen Triumphbogen ist eine Kuppelarchitektur zu sehen, die nach vorne hin zum Himmel geöffnet und seitlich von Fenstern begrenzt wird (Abb. 26). Auf Bündelpfeilern mit vorgelagerten Säulenpaaren steigt die Kuppel empor, von der jedoch nur der Ansatz des gold-kassettierten Kuppelgewölbes zu sehen ist. In dieser halboffenen Räumlichkeit spielt sich die Szene mit der Enthauptung des Hl. Georg ab. Der vordere Bildrand wird von einer Brüstung beschränkt, auf welcher sich auch die Signatur und Datierung Kirchebners befinden. Die überkuppelte Kulisse erinnert in erster Linie an Kompositionen von Asam, die vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielerorts Anwendung fanden.

⁷⁸ Seine Söhne Franz Xaver und Josef Anton Kirchebner waren als Maler tätig, ebenso die Enkelsöhne Peter Paul, Johann und Alois Kirchebner, wobei sich die letzten beiden der Lithographie zugewandt haben.

⁷⁹ Ringler 1965, S. 28.

⁸⁰ Ammann u.a. 1980, S. 816.

Ebenso ist das Kolorit mit dem großzügigen Einsatz von Pastellfarben deutlich dem bayerischen Rokoko zuzuordnen. Die Grundzüge der Komposition, natürlich in abgeschwächter Form, sind beispielsweise im zweiten Kuppelfresko des Innsbrucker Doms zu finden, welches im Abschnitt über Cosmas Damian Asam bereits besprochen wurde. Demnach war es Kirchebner eindeutig möglich, ein Original Asams zu studieren und sich dadurch autodidaktisch in illusionistischer Raumbildung zu schulen. Bemerkenswert ist gerade deshalb die einwandfreie Darstellung der Architekturlinien in Trins.

Vermutlich als Hauptwerk zu betiteln sind die Arbeiten in der Pfarrkirche Hl. Nikolaus in Ischgl. Die Gewölbefresken in Form von Medaillons entstanden 1756 und verbinden sich auf graziöse Weise mit den üppigen Rokoko-Stuckaturen. Während die Fresken im Chor von Kirchebner alleine stammen, arbeitete er im Langhaus mit Josef Jais zusammen, welcher im nachfolgenden Absatz ebenfalls besprochen werden soll. Das Chorfresko zeigt den Hl. Nikolaus als Fürbitter vor der Trinität, welcher zusammen mit drei Putti auf einer Wolke rechts im Bild zu erkennen ist (Abb. 27). Die Szene wird ebenfalls in einem Kuppelraum wiedergegeben, jedoch ist hier ein kleinerer Ausschnitt zu sehen. Der untere Bildrand leitet mit einem Treppenansatz sozusagen zur eigentlichen Szene hin, an den Seiten und hinter den Treppen sind verschiedene Personen platziert, darunter ein Kranker und eine Mutter mit Kind. Im Zentrum der gemalten Kuppel ist die Dreifaltigkeit in hellem Schein dargestellt. Die Bildanlage zeugt in ihrer Gesamtheit von der Leistungsfähigkeit des Malers, der den Umgang mit Raum ebenso beherrschte wie die Schilderung religiöser Themen. Selbst wenn er nicht den Pathos eines Anton Zollers in seinen Bildern vermittelt, ist Kirchebner dennoch als außerordentlich fähiger, bis heute relativ unerforschter, Tiroler Freskant anzuerkennen. Nach Ischgl fertigte er noch weitere Deckenmalereien in Pettnau und Unterperfuss an, sein letztes Werk sind jene Fresken in Inzing, wo er zusammen mit seinen Söhnen Franz Xaver und Josef Anton tätig war und schließlich während der Arbeiten 1779 verstarb.

Ein weiterer Tiroler Freskenmaler soll nun die Reihe ergänzen und gleichzeitig abschließen. Josef Jais (1716-1763)⁸¹ wurde in Imst geboren, jedoch ist über seine Ausbildung kaum etwas bekannt. Um seinen malerischen Stil definieren zu können bedarf es demnach einer kurzen Betrachtung einiger seiner Deckengemälde. Darin wird sich vor allem herausstellen, dass seine Gestaltungsweise, ähnlich wie bei Kirchebner, deutlich durch süddeutsche Freskanten beeinflusst wurde.

⁸¹ Die Annahme, er war ebenso Bildhauer, ist abzulehnen. Es handelt sich dabei um einen anderen Josef Jais, der von 1643-1700 lebte, siehe Klebelsberg 1954, S. 302.

Die Alte Pfarrkirche in Weerberg wurde 1744/45 unter der Leitung von Franz de Paula Penz neu erbaut, in dieser Zeit bemalte Jais auch das Gewölbe der Kirche.⁸² Der heutige Zustand des Innenraums entspricht nicht mehr dem originalen, da das Stichkappengewölbe bis auf ein Joch 1870 abgetragen wurde.⁸³ Den Eindruck des Raumes beherrscht nun die riesige Vierungskuppel, in welche Jais die Schlüsselübergabe an Petrus gemalt hat (Abb. 28). Das Fresko vermittelt überaus deutlich die eigensinnige Malweise des Künstlers, dessen Figuren flott gezeichnet, etwas überlängt, aber doch muskelbetont sind. Die Köpfe sind meist eher klein im Vergleich zum Körper, insgesamt wirken die Gliedmaßen unproportioniert. Die Gewänder malt er mit scharfen Kanten, allerdings scheut er sich nicht, eine großzügige Farbenwelt zu präsentieren. Durch die erzählerische Komponente und die gleichzeitig erfindungsreiche Komposition kann Jais stilistisch auch mit Schwaben in Verbindung gebracht werden, obwohl er trotzdem eine sehr individuelle Richtung bestreitet.⁸⁴ In einem kleineren Bildfeld im Chor ist das Letzte Abendmahl zu sehen, welches vor einer Säulen- und Kuppelarchitektur stattfindet. Die naheliegenden Einflüsse süddeutscher Kompositionen, die vor allem die Raumbildung betreffen, sollen anhand des folgenden Beispiels erörtert werden.

Im Jahr 1746 wurde Josef Jais beauftragt, die barockisierte Wallfahrtskirche Dormitz bei Nassereith mit Fresken auszustatten.⁸⁵ Das stuckierte Kirchengewölbe zeigt drei große Bildfelder – eines über der Orgelempore, eines im Langhaus und eines im Chor. Das Fresko über der Orgel (Abb. 30) mit der Darstellung des Hl. Nikolaus, welcher Adeodatus vor den heidnischen Fürsten rettet⁸⁶ weist in der Komposition Bezüge zum Hauptfresko mit dem Letzten Abendmahl der Pfarrkirche Rattenberg auf, welches Matthäus Günther 1737 ausgeführt hat (Abb. 31). Den unteren Bildrand kennzeichnen in beiden Bildern ein Treppenansatz und die Anordnung der Figuren rund um einen Tisch mit weißem Tischtuch. Über der Figurengruppe erhebt sich das Rondeau der Scheinkuppel, die den gemalten Schauplatz überdacht. Während Günther die Öffnung zum Himmel durch die Kuppel bis auf einen Vorhang durchscheinen lässt, verschleiert Jais den gesamten Teil mit einer Wolkenbank und den davor schwebenden Hauptfiguren. Vermutlich war ihm die Ausformulierung der Scheinkuppel zu riskant, um eine

⁸² Ammann u.a. 1980, S. 874.

⁸³ Ebenda, S. 874.

⁸⁴ Eine deutliche stilistische Ähnlichkeit ist zu Johann Georg Wolcker zu verzeichnen, dessen Fresken in Stams Jais ganz sicher kannte. Jais war selber um 1748/49 in Stams beschäftigt, als er die Deckengemälde für die Kapelle Mariae Heimsuchung auf der Stamser Alm anfertigte. Zu sehen ist ein ikonographisches Kleinod, nämlich die *Lactatio Bernardi* (die Milchgabe der Madonna an den Hl. Bernhard), eingebunden in ein Farbprogramm und eine Kompositionsweise, die vollkommen an Wolcker erinnert (Abb. 29).

⁸⁵ Ammann u.a. 1980, S. 546.

⁸⁶ Ebenda, S. 546.

ähnliche Leistung wie Günther zu erreichen. In weiterer Folge lassen sich auch im Chorfresko Eigenheiten des Süddeutschen wiederfinden, die Jais mit großer Wahrscheinlichkeit übernommen hat (Abb. 32). Thematisch zu sehen ist hier ebenfalls der Kirchenpatron, der Hl. Nikolaus als Fürbitter vor Maria. Die Konstruktion des Schauplatzes mit den nach oben kragenden Säulen und der offenen Decke sind Grundzüge der Raumgestaltung Günthers. Besonders markant ist die Standfläche des Kirchenpatrons, eine Art Podest oder Brüstung, dessen Ecke aus dem Bild herauszuragen scheint. Eine solche Positionierung eines architektonischen Versatzstückes kommt bei Matthäus Günther des Öfteren vor, an geläufigster Stelle wohl im westlichen Langhausfresko in der Basilika Wilten (Abb. 33).⁸⁷ Jene Ausrichtung vermittelt zum einen den direkten Einbezug des Betrachters ins Geschehen, welcher durch die pfeilähnliche Wirkung der vorspringenden Ecke zustande kommt, zum anderen die Betonung der Hauptfigur, die den Moment für sich bestreitet. Neben der offensichtlichen Verbindung zu Matthäus Günther gab es augenscheinlich eine weitere zu Gottfried Bernhard Göz, welche im Langhausfresko in Dormitz nachzuweisen ist (Abb. 34). Ikonographisch zeigt das Bild die vier Erdteile, die Maria Immaculata huldigen. Angeordnet um eine riesige Weltkugel sind die Erdteiallegorien mit ihren typischen Attributen dargestellt. Sowohl die Platzierung als auch die Ausstattung der Figuren sind auf einen Kupferstich sowie eine Zeichnung von Göz zurückzuführen (Abb. 35).⁸⁸ Jais bekundete mit der Freskenausstattung in Dormitz eindeutig sein Wissen über die süddeutschen Meister und deren Werke.

Der Imster Maler entwickelte sich aufgrund seiner souveränen Bildkonzeptionen und der untypischen Figurenmodellierung zu einem Tiroler Künstler-Individuum, das genau wie Kirchbner bis heute nicht die entsprechende Forschung erfuhr. Obwohl nur mehr wenige seiner Ausstattungen erhalten sind, ermöglichen diese einen guten Eindruck seines Talents, das durchaus als Pendant zu Christoph Anton Mayrs gesehen werden kann.

Als Sonderfall muss an letzter Stelle noch Joseph Adam von Mölk (~1714-1794) erwähnt werden. Der ursprünglich aus der Gegend von Wien stammende Maler war wie die meisten hier Genannten auf die Ausmalung von Kirchenräumen spezialisiert. Interessant ist bei ihm jedoch sein wechselnder Wirkungsbereich. Er hat an der Akademie gelernt und freskierte eine Zeit lang Dorfkirchen in Bayern. Zwischen 1750-64 fertigte er hauptsächlich Werke in Tirol

⁸⁷ Judith steht mit dem Kopf des Holofernes in der Hand auf einer „*schräg nach vorne stoßenden Rampe*“ (vgl. Stalla 1988, S. 136) vor einer massiven Architekturlulisse.

⁸⁸ Vgl. Köstlbauer, o.J., o.S.

an, verlegte danach seinen Arbeitsplatz aber in die Steiermark, wo er bis 1780 tätig war. Seine allerletzten Arbeiten entstanden schließlich in Niederösterreich.⁸⁹

Mölk gilt daher berechtigterweise als Wanderkünstler, dessen Œuvre sich über ganz Österreich verstreut. Stilistisch hat er sich viel von großen Meistern angeeignet und dadurch zu einer stetigen Ausdrucksform gefunden, die zwar keine großen Errungenschaften mit sich bringt, allerdings seine Beliebtheit auch nicht minderte. Die ikonographischen Inhalte sind einfach aufgebaut sowie gut verständlich und gerade deshalb vor allem für Dorfkirchen prädestiniert. Werkbeispiele wie Matrei am Brenner oder Schlanders in Südtirol verdeutlichen sein intensives Interesse an illusionistischen Architekturgebilden gegenüber der Figurenmodellierung, die mancherorts nicht überzeugen kann. Als Spezifikum Mölks kann außerdem die Ausformung von fingiertem Stuck gelten, wie sie unter anderem in der Pfarrkirche in Hall in Tirol zu sehen ist. Durch seinen vermehrten Arbeitsstättenwechsel kam der Maler höchstwahrscheinlich mit einer Vielzahl von Künstlern in Kontakt, wodurch auch die Wechselwirkung der Maler innerhalb Österreichs betont werden kann.

Die Fülle der hier vorgestellten Künstler sollte lediglich eine Vermittlung der vielfältigen Persönlichkeiten und Bestrebungen zum Zweck haben. Es besteht daher keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, insofern dies im Rahmen dieser Arbeit gar nicht möglich wäre. Im Allgemeinen wurde nun ein Bild von der Situation zu Mayrs Lebzeiten gezeichnet, welches sowohl die bereits vorhandenen Leistungen der barocken Deckenmalerei, als auch die gleichzeitig agierenden Freskomaler und deren Bemühungen aufzeigt. Mit diesem Grundwissen kann überprüft werden, welcher Gestaltungsmitteln sich Mayr bediente, welche Tendenzen er verfolgte und was ihn dadurch vielleicht von seinen Zeitgenossen unterschied.

2. Der Kirchenmaler Christoph Anton Mayr

Nachdem der kunsthistorische Umkreis abgesteckt wurde und bevor die Analyse sämtlicher Gestaltungsprinzipien vorgenommen werden kann, muss im Folgenden Christoph Anton Mayr als künstlerische Persönlichkeit vorgestellt werden. Das Leben des Malers soll anhand bereits bekannter und erforschter Fakten wiedergegeben werden, wengleich diese nur in geringem Ausmaß vorhanden sind. Allerdings sind die wenig verfügbaren Daten für die weitere

⁸⁹ Dachs-Nickel 2016, S. 130.

Forschungstätigkeit rund um seine Werke unabdingbar. Daneben soll zusätzlich seine künstlerische Karriere herangezogen werden, um spätere Entwicklungen in den Werkanalysen besser nachvollziehbar zu machen. Den zweiten Teil dieses Kapitels bildet eine möglichst lückenlose Aufzählung der von ihm geschaffenen Fresken sowie deren Entstehungsjahr, Erhaltungszustand und weiteren relevanten Angaben. Diese Übersicht von Mayrs freskalem Œuvre ist als äußerst notwendig anzusehen, da die existierenden Analysen entweder bereits veraltet oder aber nicht vollständig ausgearbeitet sind.

2.1. Biographische Notizen und künstlerische Laufbahn

Die Darstellung Christoph Anton Mayrs als Person basiert heute nur mehr auf einem Konstrukt, das zwar die Eckdaten seines Lebens einigermaßen bereithält, gewisse Informationen bleiben bedauerlicherweise aber nach wie vor im Dunkeln. Grund dafür ist ein großer Brand in der Stadt Schwaz im Jahr 1809, welcher auch das damalige Archiv und beinahe sämtliche Dokumente zum Leben des Malers zerstörte. Die wenigen vorhandenen Pfarrmatrikeln wurden damals von Pfarrer Wintersteller so gut wie möglich rekonstruiert.⁹⁰ Diese beinhalten Mayrs Heirat, die Geburtsdaten seiner Kinder und sein Sterbedatum. Alle heute bekannten Fakten hat Wolfram Köberl zusammengetragen. Jedoch entstand auch bei keiner der weiteren Auseinandersetzungen durch andere Autoren ein genuines Bild mit dem Lebensweg und seiner Tätigkeit als vielseitiger Künstler. Aus diesem Grund soll hier in gänzlicher Objektivität Christoph Anton Mayrs Werdegang möglichst schlüssig nachvollzogen werden.

Trotz fehlender Angaben zu Geburtsjahr und –ort kann aufgrund seiner künstlerischen Tätigkeit hergeleitet werden, dass er ungefähr um 1720 geboren sein muss. Sein Vater war Josef Mayr, ein Getreidehändler aus Salzburg. Dieser übersiedelte 1731 nach Schwaz, wo er ein Haus kaufte, welches nach seinem Tod 1753 an den ältesten Sohn, Christoph Anton, überging.⁹¹ Im selben Jahr heiratete Mayr die Schmiedstochter Maria Agnes Spötlin, mit welcher er zehn Kinder hatte.⁹² Im Jahr 1764 kann ein weiterer Hauskauf in Schwaz verzeichnet werden.⁹³ Gestorben ist Mayr am 11. Dezember 1771, wobei er seiner Familie – und das ist heute unbegreiflich – enorme Schulden hinterließ.⁹⁴

⁹⁰ Kat. Ausst. Schwaz 1972, Einleitung.

⁹¹ Verfachbuch des Gerichtes Friendsberg (Stadthaltereiarchiv Innsbruck), 1753, fol. 296-300; Erbschaftsabhandlung nach Josef Mayr vom 31. August, zit. nach Köberl 1951, S. 220.

⁹² Schwazer Pfarrmatrikeln, zit. nach Köberl 1951, S. 220.

⁹³ Verfachbuch des Gerichtes Friendsberg (Stadthaltereiarchiv Innsbruck), 1772, fol. 60-76, 789. Erbschaftsabhandlung nach Christoph Anton Mayr vom 7. Februar, zit. nach Köberl 1951, S. 220.

⁹⁴ Erbschaftsabhandlung nach Christoph Anton Mayr vom 7. Februar, zit. nach Köberl 1951, S. 221.

Über seinen Beinamen „Stockinger“ wurde bisher viel diskutiert,⁹⁵ doch scheint die einfachste Lösung jene von Egg zu sein, welcher darin einfach einen Hausnamen sieht.⁹⁶ Fest steht, dass er unter diesem Namen vor allem in Schwaz und Umgebung bekannt war und heute noch ist. Auch seine künstlerische Laufbahn kann zu gewissen Teilen nur erahnt werden. Die Lehrzeit könnte er beim Schwazer Barockmaler Johann Georg Höttinger⁹⁷ verbracht haben, was sich zwar nicht schriftlich belegen lässt, jedoch stilistisch sehr wohl argumentiert werden kann. Des Weiteren war Höttinger zu dieser Zeit nicht nur relativ erfolgreich, er ist auch der einzige in Frage kommende Lehrmeister in der Gegend von Schwaz. Zwar wirkten mehr oder weniger zeitgleich zwei weitere Maler in Schwaz, jedoch war Martin Keil vorwiegend Fassmaler und Jakob Mayr fertigte ausschließlich Ölbilder an.⁹⁸ Da Höttinger auch einige Fresken zu vermerken hat und diese qualitativ nicht zu verachten sind, kann die Annahme nur bekräftigt werden. Nach der Lehre bei seinem Vater war Höttinger zur weiteren künstlerischen Schulung in Salzburg, wo er vor allem auf Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte stieß. Die Auseinandersetzung mit gemalter Architektur führt Egg ebenfalls auf Altomonte zurück⁹⁹, was an dieser Stelle definitiv entkräftet werden muss.¹⁰⁰ Solch eine Kenntnis rührt eher von bayerischen Vorbildern her und mit großer Wahrscheinlichkeit kannte auch Höttinger Cosmas Damian Asams Ausstattung des Innsbrucker Doms. Erkennbar sind Höttingers Bemühungen diesbezüglich an der Ausstattung der Pfarrkirche in Jenbach, welche er entweder um 1735 oder um 1740 freskierte.¹⁰¹ Das Chorfresko zeigt die Rosenkranzspende an Maria, welche auf einem Wolken thron sitzt (Abb. 36). Unter ihr ist ein von Säulen getragener Aufbau mit einer runden Öffnung in der Mitte zu sehen. Seitlich neben der Maria-Gruppe sind weitere Säulen und Teile des fortlaufenden Gebälks zu identifizieren. Wahrscheinlich als Kuppelraum intendiert, macht das Architekturstück eher den Eindruck eines Ziboriums, das auseinander zu knicken droht. Die versuchte Überwölbung der Szene weist stark auf Asams Lösungen hin, funktioniert aber

⁹⁵ Seit Joseph von Lemmen wurde die Namensherkunft lange Zeit auf die Tatsache zurückgeführt, dass Mayr seine Figuren „kurz und stockicht malt“, siehe Lemmen 1830, S. 164.

⁹⁶ Vgl. Egg 2001, S. 179. Sowohl sein Vater als auch einer seiner Söhne trugen diesen Beinamen.

⁹⁷ Johann Georg Höttinger d. J., Geburtsjahr nicht bekannt, jedenfalls 1717 bis 1742 od. 1746 als Maler in Schwaz und Umgebung nachweisbar, siehe Ties, 2012, S. 44.

⁹⁸ Egg 2001, S. 178.

⁹⁹ Egg 2001, S. 175.

¹⁰⁰ Es ist durchaus möglich, dass Höttinger Elemente der Figurengestaltung von Rottmayr und auch Altomonte übernommen hat. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass er sich Architekturstücke von Altomonte angeeignet hat, da dieser, wenn überhaupt, Quadratur als raumerhöhendes Element und nicht als Versatzstück in der Bildkulisse verwendet hat.

¹⁰¹ Ammann u. a. 1980, S. 375 datiert auf um 1735; Egg 2001, S. 175 auf um 1740.

leider in keiner Weise. Daraus entwickelt sich zumindest ein Indiz für Höttingers Bestreben, solche Kompositionsansätze auch in der Schwazer Gegend zu verbreiten.

Ein interessantes Werk ist auch die Ausmalung der Pfarrkirche in Eben am Achensee, welche um 1738 entstand.¹⁰² Die in eine reich verzierte Stuckdecke eingepassten fünf Hauptbilder zeigen Szenen aus dem Leben der Hl. Notburga, in den Gewölbezwicken befinden sich Grisaillebilder und in den StICKKAPPEN kleinformatige Malereien mit Bibelziten. Der Blick auf die Szene mit dem Sichelwunder verrät Höttingers Ungeschick im Umgang mit Raum, im Gegensatz dazu malt er aber sowohl Landschaft als auch Figuren samt Tracht akribisch genau (Abb. 37). Das dargestellte Landstück im Hintergrund nimmt tatsächlich Bezug auf reales Terrain. Mit diesen Fähigkeiten zeigt er sich überwiegend als Ölmaler geschult, sogar die Fresken in Eben sind in Öl und Eitempera ausgeführt.¹⁰³ Als weiteres Beispiel seiner Auseinandersetzung mit perspektivischer Malerei kann das kleine Fresko über dem Hochaltar angesehen werden (Abb. 38). Es zeigt einen überkuppelten Raum mit Fenstern und Laterne, der jedoch nur ausschnitthaft gezeigt und perspektivisch nicht gänzlich korrekt abgebildet wird. Dagegen ist die gemalte Kuppelschale mit zarter Ornamentik verziert und beweist damit neuerlich Höttingers Gespür für die Feinarbeit. Die Ölbilder Höttingers behandeln hauptsächlich religiöse Themen, die Ausnahme bilden einige Portraits.

Um zu Christoph Anton Mayrs künstlerischer Entwicklung zurückzukehren, sollen nun auch einige seiner Ölbilder erwähnt werden. Als erste nachweisbare Arbeit gelten drei Landkarten vom *Chur-Bayerischen Pfleggericht Tölz* aus dem Jahr 1743, welche Kopien nach einem Original von 1670 sind und die Signatur Mayrs tragen. Josef Ringler bezeichnet ein Stubeninterieur mit dem Thema Notburga unterrichtet die Kinder des Ritters von Rottenburg aus dem Jahr 1744 als das erste signierte und datierte Gemälde Mayrs, leider nennt er weder den Aufbewahrungsort noch gibt es eine Abbildung davon.¹⁰⁴

Im selben Jahr arbeitete der Maler im Stift Fiecht, wo er Schriften vergoldete, Antependien für die Altäre malte (Abb. 39) sowie einen Kupferstich anfertigte.¹⁰⁵ Zur selben Zeit war auch

¹⁰² Köberl und Egg schrieben die Fresken zuerst Mayr zu, obwohl es sich definitiv um eines der Hauptwerke Höttingers handelt, stellten dies dann aber im Katalog zur Ausstellung über Christoph Anton Mayr in Schwaz richtig (Kat. Ausst. Schwaz 1972). Die Zuschreibung an Mayr passt weder in stilistischer Hinsicht, noch wäre sie vom Datum der Entstehung her denkbar. Als einzige Möglichkeit scheint die Mitarbeit an den Fresken als Gehilfe, was mit der Jahreszahl eher konform wäre. Mayr wäre zu diesem Zeitpunkt etwa 18 Jahre alt und daher im Gesellenalter gewesen.

¹⁰³ Ties, 2012, S. 44.

¹⁰⁴ Ringler 1973, S. 165-166.

¹⁰⁵ Stiftsarchiv Fiecht, Faszikel 52 (Kirchen Bau Raittungs Ausgaab 1744, 1745), zit. nach Egg 2001, S. 214, Anm. 65.

Matthäus Günther in Fiecht tätig, welcher die hiesige Stiftskirche freskierte, worauf später noch eingegangen werden soll.

Mayrs erstes Altarbild von 1746 zeigt die Hl. Dreifaltigkeit mit Engeln, darunter eine Stadtansicht von Schwaz und die Stände inklusive Graf Josef Ignaz Tannenberg (Abb. 40). Dieser fungierte damals allgemein als kunstfreundlicher Stifter und für Mayr als eine Art Gönner. Das Gemälde befand sich in der ehemaligen Bruderhauskapelle der Bergleute und wird heute im Schwazer Heimatmuseum aufbewahrt.

Ein zweites Altarbild mit der Hl. Notburga von 1752 befindet sich in der Riskapelle in Flauring, dieses folgt laut Ringler dem weitverbreiteten und gängigen Typus, nämlich der Darstellung der in Tracht gekleideten Heiligen vor einer Berglandschaft, meist mit ihren Attributen Sichel und Zinnbündel (Abb. 41).¹⁰⁶ Nicht diesem Typus entsprechend präsentiert sich ein weiteres Notburga-Gemälde, welches sich in der oben genannten Pfarrkirche in Eben befindet (Abb. 42). Das Hochaltarbild zeigt die Hl. Notburga als junges Mädchen begleitet von zwei Engeln und betend vor dem Gnadenbild Mariahilf von Lucas Cranach dem Älteren.¹⁰⁷ Das Gemälde ist leider selten zu sehen, da es nur in der Fasten- und Adventzeit vor der Reliquie hochgezogen wird und sonst darunter versteckt ist. Auffallend ist hier Mayrs Liebe zum Detail, wie er zum Beispiel den Stoff und das Muster des Altartuches gestaltet oder aber die beiden Engel, die in ihrer Gestaltung regelrecht plastisch wirken. Leider existiert zu jenem Werk keine Datierung; aufgrund der Modellierung der Figuren, insbesondere sichtbar am kleinen Engel, scheint es sich hier nicht um ein Frühwerk zu handeln und ist daher eher um 1760 einzureihen. Dies belegt vor allem der Vergleich mit ersterem Notburga-Bild, in welchem die Figuren viel kantiger wirken. Diese Art von graphischer Figurengestaltung könnte durchaus von Höttinger stammen.

Zwei weitere Altarblätter zeugen von der reifen Gestaltungsweise Mayrs. Das erste zeigt den Hl. Briccius vor der Madonna mit dem Kind, welches um 1760 entstand¹⁰⁸ und sich in der Filialkirche in Radfeld präsentiert (Abb. 43). Bemerkenswert ist hier, wie sehr Mayr ins Detail geht und vor allem den Umhang des Hl. Briccius in seiner Materialität höchst realistisch wiedergibt. Die Farben sind stark gedämpft, auf harte Kontraste im Kolorit wird verzichtet.

Das zweite Gemälde befindet sich am rechten Querhausaltar in der Pfarrkirche in Hopfgarten im Brixental und zeigt die Schlüsselübergabe an Petrus sowie im Oberbild die sieben

¹⁰⁶ Ringler 1973, S. 167.

¹⁰⁷ Das Originalgemälde Cranachs befindet sich am Hochaltar des Innsbrucker Doms.

¹⁰⁸ Ringler 1973, S. 167.

Zufluchten, entstanden zirka 1762 (Abb. 44 + 44a).¹⁰⁹ Die leuchtenden Farben der Gewänder weisen sich hier bereits als Mayrs Spezialität aus. Er verwendet ein sattes Kolorit und arbeitet stark mit Komplementärtönen.

Dieser kurze Überblick über Mayrs Ölgemälde ist essentiell für die Frage nach der stilistischen Entwicklung seiner Fresken.

Um sein künstlerisches Wirken in vollkommener Weise nachempfindbar zu machen, muss Christoph Anton Mayr auch als Kupferstecher vorgestellt werden.¹¹⁰ Zahlreiche Stiche sind heute erhalten, um diese nicht minder fruchtbare Tätigkeit aufzuzeigen. In der Roschmann-Sammlung der Tiroler Landesbibliothek befindet sich ein Blatt mit vier kleinen Kupferstichen¹¹¹ von Mayr, wobei drei davon sogar signiert sind (Abb. 45). Datiert ist nur jenes mit Christus am Kreuz mit 1753. Darunter befindet sich eine Abbildung der Hl. Thekla mit einem Schriftband mit Rocaille-Elementen und der lateinischen Unterschrift *Ora pro nobis* – bitte für uns. Als Hinweis auf ihre Rettung vor der Hinrichtung sind rund um sie wilde Tiere dargestellt. Seitlich vor ihr schwebt der Apostel Paulus als Rückenfigur auf einer Wolke, dessen Linien gleichmäßig in den Hintergrund verlaufen. Besonderes Augenmerk legt Mayr auf die Ausformung der zeitgenössischen Kleidung, was auch am Blatt der Hl. Notburga gut ersichtlich ist. Er bemüht sich um sämtliche modische Details wie Kragen, Schnürungen und Draperien. Des Weiteren hat er eine besondere Vorlage für einen Stich geliefert, nämlich eine Zeichnung mit der Ansicht des Unterinntales von Schwaz bis Rattenberg, ebenfalls von 1753 (Abb. 46). Mayr war hiermit vermutlich der erste Zeichner, der sowohl Landschaft als auch Berge dieser Gegend korrekt dargestellt hat.¹¹² Dadurch zeigt sich, was für einem außerordentlich vielfältigen künstlerischen Arbeitsbereich Mayr nachgegangen ist.¹¹³

¹⁰⁹ Ringler 1973, S. 166.

¹¹⁰ Zumindest 16 Werke von der Hand Mayrs nennt Hochenegg 1963, S. 123-124.

¹¹¹ Köberl spricht zwar nicht dezidiert jene vier Stiche in der Roschmann-Sammlung an, doch kann es sich dabei nur um besagte Werke handeln: „[...] daß Mayr z.B. mit den Kupferstichen des Augsburger Freskantens und Graphikers G. B. Göz vertraut war, beweisen einige kleine Blätter in dessen Manier, die Mayr während dieser Jahre herausgab“, siehe Köberl 1951, S. 218.

¹¹² Egg 2001, S. 180. Gestochen wurde das Blatt von Johann Baptist und Josef Sebastian Klauber in Augsburg.

¹¹³ Zu erwähnen sind ebenso die von ihm geschaffenen Heiligen Gräber, wovon beispielsweise jenes in der Schwazer Franziskanerkirche aus dem Jahr 1764 noch komplett erhalten ist, sowie fünf erhaltene Papierkrippen. Vgl. Rampold 2009, S. 62, 109, 148, 253-257, 276.

2.2. Mayrs Freskenaufträge

Die Anzahl der Kirchengenausstattungen die auf Christoph Anton Mayr zurückgehen, bezeugen in aller erster Linie eines: Er war beliebt. Der größte Anteil der Werke befindet sich in Tirol, einige Arbeiten lieferte er aber auch für Salzburg und Südtirol (als damaliger Teil Tirols). Durch eine fehlende, kontinuierliche Werkliste kam es im Laufe der bisherigen Forschungen zu manchen Zu- und Abschreibungen. Einige Malereien sind heute gar nicht mehr erhalten, da sie zerstört oder übermalt wurden. Es scheint deshalb unumgänglich, eine neuerliche Auflistung seiner freskalen Werke zu erstellen, mit welcher eine möglichst exakte Untersuchung der Umstände einhergeht. Diese Aufzählung soll einen monographischen Überblick darstellen, der die Basis für die eingehendere Betrachtung zentraler Fresken bildet. Es muss jedoch vorausgeschickt werden, dass sich die bisherigen Autoren bezüglich Datierungen nicht immer einig waren und deshalb hier eine eigenständige Beurteilung stattfinden muss.¹¹⁴

Die erste eigenständige Kirchengenausmalung Mayrs befindet sich mit großer Wahrscheinlichkeit in der Pfarrkirche Hl. Martin in Schlitters. Leider fehlt es hier sowohl an einer quellengesicherten Aufzeichnung als auch an einer genauen Datierung. Die Problematik bei der Ausmalung in Schlitters – und darauf soll im nächsten Kapitel noch näher eingegangen werden – ist der schlechte Erhaltungszustand. Die Malereien wurden erst 1955 freigelegt und vermutlich auch nachbearbeitet, wodurch sich der originale Zustand nur schwer erahnen lässt. Die Ausführung der Fresken lässt sich aber auf die späten 1740er festlegen.¹¹⁵ Die Kirche wurde um 1740 unter der Leitung von Jakob Singer barockisiert und von seinem Bruder Hans Singer mit Bandlwerkstuckaturen ausgestattet.¹¹⁶ Da es üblich war, die Kirchen im Zuge der Umbauten mit Fresken auszugestalten, liegt es nahe, dass Mayrs Tätigkeit hier einige Jahre danach erfolgte. Ein früheres Entstehungsdatum als 1746 ist jedoch unwahrscheinlich, da seine ersten autonomen Gemälde auch erst ab diesem Zeitpunkt zu belegen sind.

Im Jahr 1747 wurde Mayr beauftragt, die drei großen Felder des Langhauses sowie die dazugehörigen Seitenfelder in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Münster auszumalen.¹¹⁷ Leider treffen wir heute nur mehr das Orgelemporenfresko mit der Verkündigung Mariens an, die anderen Szenen wurden 1891 von Emanuel Walch übermalt.¹¹⁸

¹¹⁴ In Bezug auf tatsächliche Quellen in Kirchenarchiven o. Ä. verlasse ich mich allerdings auf die vergangene Recherche von Wolfram Köberl und Erich Egg.

¹¹⁵ Ammann u. a. 1980, S. 689 datiert die Fresken um 1750.

¹¹⁶ Egg 1971, S. 167.

¹¹⁷ Kirchenpaurichtung 1747, Pfarrarchiv Münster, zit. nach Egg 2001, S. 214, Anm. 66.

¹¹⁸ Ammann 1980, S. 538.

Zwischen 1748 und 1750 war Mayr in der Pfarrkirche zum Hl. Johannes dem Täufer in Achenkirch tätig, welche in dieser Zeit unter der Leitung Jakob Singers neu erbaut wurde. Die Fresken wurden tragischerweise 1842 durch jene von Johann Endfelder ersetzt.¹¹⁹ Sowohl Mayrs genaue Tätigkeit als auch seine Bezahlung dafür sind in der Pfarrchronik belegt.

Etwa im selben Zeitraum, zwischen 1747-50, freskierte er die ebenfalls von Singer errichtete Pfarrkirche Heilig Geist in Angath, bezahlt hat ihn hier sein Förderer Weinwirt Georg Pacher.¹²⁰ Die Malereien sind heute nicht mehr erhalten.

Ebenso nicht erhalten haben sich die Arbeiten in der Pfarrkirche St. Margarethen in Buch, welche inklusive Bezahlung in der Pfarrchronik aufgezeichnet sind.¹²¹

Um 1750 wird die Freskierung der Pfarrkirche Hl. Anna in Pill datiert.¹²² Der barocke Umbau der Kirche erfolgte bereits 1713/1718 und kann dafür keinen Anhaltspunkt geben. In der späteren Analyse der Fresken wird sich jedoch zeigen, dass eine gar frühe Datierung wie 1750 eher unwahrscheinlich scheint.

Der erste Auftrag in Salzburg führte Mayr nach Mittersill, wo er die kleine Annakirche freskierte, welche heute im Besitz der evangelischen Kirche ist. Hier findet sich auch eine erste Signatur mit Datierung am Mittelbild, welche die Entstehung 1753 bezeugt. Die Ausmalung in Mittersill zeigt sich in vielerlei Hinsicht als interessantes Frühwerk, unter anderem weil der Zustand trotz zahlreicher Schäden noch größtenteils als Original zu bezeichnen ist.

Durch ein Chronogramm ist die Datierung von Mayrs Wirken in der Pfarrkirche Hl. Oswald in Alpbach bezeugt. Die Decke der Kirche wird von zwei großen Bildfeldern im Langhaus geschmückt, wovon jenes mit der Darstellung des Kirchenpatrons die Jahreszahl 1754 erkennen lässt. Ergänzt werden diese durch Kartuschen mit Heiligendarstellungen in den Zwickeln. Das ehemalige Chorfresko ist heute durch eines von Wolfram Köberl ersetzt, nach Mayr war hier auch eine Übermalung von Johann Endfelder (1818) und Josef Gold (1888) zu sehen.¹²³ Die Deckenmalereien wurden erst 1959 bei einer Restaurierung freigelegt und fehlende Stellen durch Köberl ergänzt.¹²⁴

Vermutlich zur selben Zeit war er wieder in Salzburg tätig, nämlich in der Pfarrkirche Hl. Leonhard in Leogang. Die Datierung kann hier nicht exakt festgelegt werden, da es weder eine Signatur noch Dokumente dazu gibt. Die Kirche wurde 1745 unter Jakob Singer neu gebaut

¹¹⁹ Staudigl-Jaud 1980, S. 226.

¹²⁰ Mayer 1953, S. 28.

¹²¹ Pfarrchronik, Pfarrarchiv St. Margarethen-Buch, zit. nach Egg 2001, S. 214, Anm. 69.

¹²² Egg 1971, S. 148; Ammann 1980, S. 613.

¹²³ Kostenzer 1971, S. 6.

¹²⁴ Ammann u. a. 1980, S. 148.

und 1754 eingeweiht, was auch als Orientierungshilfe für die Fertigstellung der Ausmalung dient.¹²⁵ Aufgrund der Restaurierungen 1956 und 1973¹²⁶ und den damit verbundenen Ausbesserungen an den Malereien kann ein stilistischer Datierungsversuch leider nicht mehr erfolgen.

Ebenfalls ins Jahr 1754 ist die Ausmalung der Lindenkirche in St. Georgenberg bei Stans einzuordnen, welche im selben Jahr barockisiert wurde.¹²⁷ Die Fresken wurden jedoch übermalt und bei einer Restaurierung im Jahr 2015 nur zum Teil freigelegt, da aus denkmalpflegerischer Sicht das neugotische Rippennetz nicht entfernt werden konnte. Aus diesem Grund sind heute nur Fragmente der Malereien sichtbar, welche eindeutig Mayrs Handschrift tragen.¹²⁸

Im Jahr 1755 malte Mayr die Dekanatspfarrkirche zu den Hl. Johann Baptist und Johannes Evangelist in Saalfelden aus, welche leider bei einem schweren Brand 1811 vollständig zerstört wurde.¹²⁹

In der Stadt Salzburg war Mayr 1756 tätig, wo er die von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbaute Markuskirche (ehemals Ursulinenkirche) freskierte, was durch ein Chronogramm im Emporenjoch belegt ist. Untypisch für Mayrs Gegebenheiten hatte er es hier mit einer dichten Stuckierung sowie einem Kuppelraum zu tun.

Seine erste große Kirchengausstattung findet sich in der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau Geburt in Maria Alm am Steinernen Meer, mit der Mayr 1757 von Vikar Jakob Prodinger beauftragt wurde. Es handelt sich dabei um ein dreischiffiges Gotteshaus, dessen Gewölbe beinahe komplett und die Wände teilweise ausgemalt wurden. Leider fielen die Fresken einer Übermalung im Jahr 1875 sowie einer äußerst inadäquaten Restaurierung 1932 zum Opfer, welche den Zustand stark beschädigten. Eine weitere Restaurierung 1987 versuchte den Schaden einzudämmen und die Malereien möglichst gut zu erhalten, jedoch zeigt sich die heutige Beschaffenheit der Fresken stark beeinflusst und kann den ursprünglichen Eindruck nur mehr teilweise vermitteln.¹³⁰

Im selben Jahr freskierte Mayr des Weiteren die Wallfahrtskapelle Maria Tax in Stans, was durch ein gemaltes Wappen an der Empore mit der Jahreszahl 1757 belegt ist. Am Mittelbild

¹²⁵ Vgl. Kupferschmied 1995, S. 265. Andere Datierungen geben u. a. Köberl 1951, S. 218 mit 1753, Egg 2001, S. 184 mit 1755 und Euler u. a. 1986, S. 206 ebenfalls 1755.

¹²⁶ Euler u. a. 1986, S. 206.

¹²⁷ Rampold 2015, S. 66.

¹²⁸ Rampold versuchte das ikonographische Konzept der Fresken zu rekonstruieren, siehe dazu Rampold 2015, S. 82-90.

¹²⁹ Martin 1934, S. 146.

¹³⁰ Pfarre Maria Alm (Hg.) 1995, S. 12.

der Decke ist die Aufnahme Mariens in den Himmel zu sehen, in den seitlichen Medaillons Szenen aus dem Marienleben, beides ist in ein dichtes *stucco finto*-Netz eingebunden.

Für die Ausmalung des alten Chors – der heutigen Sakristei – der Pfarrkirche Hl. Magnus in Ranggen fehlt leider eine genaue Datierung. Kupferschmied setzt sie gut nachvollziehbar nach Maria Alm und vor Innichen.¹³¹

Ab 1760 sind Mayrs Hauptwerke zu verzeichnen, wobei es sich meistens um größere Ausstattungsprogramme handelt. Zu beginnen ist diese Reihe mit der Pfarrkirche Hl. Michael in Innichen. Aufgrund eines Chronogramms am Chorbogen wissen wir von der Fertigstellung 1760, die Signatur befindet sich in der Chorkuppel. Den Auftrag dafür erteilte ihm der damalige Innicher Pfarrer Domenikus Schraffl, welcher sich ebenso für die Neugestaltung der Michaelskirche bemühte.¹³²

Gleich darauf muss Mayr in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Obernberg am Brenner tätig gewesen sein. Die ursprünglich gotische Kirche wurde 1759-60 durch einen barocken Neubau von Johann Michael Umhauser ersetzt (lediglich der Kirchturm wurde beibehalten) und 1761 eingeweiht. Bereits 1834 fand eine umfassende Restaurierung des Turmes und der Kirche statt. Weitere Restaurierungen sind in den Jahren 1868, 1897, 1926-30, 1972-73 und 1987-88 zu verzeichnen.¹³³

Im Jahr 1764 arbeitete der Maler in seinem Heimatort Schwaz und freskierte dort die alte Klosterkirche St. Martin. Sowohl Signatur als auch Datierung befinden sich in einer Inschrift am Chorbogen. Trotz des allgemein guten Zustandes der Malereien zeichnen sich hier vor allem die Spuren der Zeit ab, vielerorts sind Risse und Krater im Putz zu sehen und sie bedürften deshalb dringend einer Restaurierung. Einige Jahre zuvor, um 1760, freskierte Mayr die Fassade des Rathauses in Schwaz mit Heiligen und Fensterumrahmungen.¹³⁴

Seine Tätigkeit in der Pfarrkirche Hl. Rupert in Stumm im Jahr 1765 ist durch die Signatur und Datierung im Langhausfresko belegt, welche sich in der nordwestlichen Ecke auf der gemalten Brüstung befindet. Weiters sind am Chorbogen zwei Chronogramme zu sehen.

Eine weitere Besonderheit findet sich in der Kreuzkirche in Pill. Mayr freskierte hier 1767, was durch die Signatur und Datierung im rechten Seitenarm belegt ist. Anstatt der seit 1703 bestehenden Kapelle wurde 1764-1766 ein Zentralbau nach dem Plan von Franz de Paula Penz

¹³¹ Kupferschmied 1995, S. 268.

¹³² Kühebacher 1993, S. 321.

¹³³ Rampold 1987, S. 5-6.

¹³⁴ Ammann u. a. 1980, S. 711.

von Johann Michael Umhauser errichtet.¹³⁵ Die Malereien bedecken nicht nur zur Gänze die Decke, sondern ebenso Teile der Wände inklusive Pilaster.

Noch im selben Jahr führte Mayr die Deckenmalereien in der Pfarrkirche Hl. Juliana in Terfens aus. Signatur und Jahresangabe finden sich im Fresko über der Orgelempore. Es scheint, als wäre auch hier an manchen Stellen nachgebessert worden, denn vor allem ein Teil der Figuren entspricht nicht mehr der ursprünglichen Modellierung.

Ein weiteres Hauptwerk befindet sich in der Pfarrkirche Hll. Petrus und Paulus in Söll. Die Signatur und die Jahreszahl 1768 befinden sich im Fresko vor dem Chor. Wahrscheinlich im selben Jahr freskierte er auch die Fassade des Gasthauses Postwirt in derselben Ortschaft.¹³⁶ Zu sehen sind hier, wie an der Schwazer Rathausfassade, gemalte Heilige und Fensterumrahmungen mit Muscheln und Voluten.

Ebenfalls 1768 zu datieren ist die Ausmalung der Pfarrkirche Unsere Liebe Frau in Brixlegg,¹³⁷ die Signatur befindet sich im Fresko vor dem Chor. Ein Stück unterhalb der Signatur hat sich ebenfalls der Restaurator mit Namen und der Jahreszahl 1902 verewigt. Im Zuge dieser und der 1956 folgenden Restaurierung wurde auch die Stuckverzierung ergänzt.¹³⁸

Um 1770 hat Christoph Anton Mayr die Mariahilfkapelle in Brixlegg mit Fresken ausgestattet. Größtenteils durch Bombenschäden vernichtet sind heute nur mehr Reste der Malereien an den Wänden und an der Empore erhalten, welche 1958 von Fred Hochschwarzer ergänzt wurden.¹³⁹ Im selben Jahr sind wahrscheinlich auch die Wandtapeten- und Deckenmalereien im Widum von Münster entstanden, welche verschiedene Heilige in Medaillons zeigen.¹⁴⁰

In seinem Todesjahr 1771 schuf Mayr ebenfalls noch einige Werke. Eines davon befindet sich in der Johannes-Nepomuk-Kapelle beim Ansitz Liebeneich in Terlan, wo er die Stuckkartuschen mit Deckenbildern füllte und zusätzlich ein Altarblatt malte.¹⁴¹ Der Auftraggeber war hier Graf Josef Anton Ignaz Tannenberg, der Mayr bereits von früheren Aufträgen kannte.

¹³⁵ Walch 1988, S. 2.

¹³⁶ Egg 1971, S. 184.

¹³⁷ Egg 1971, S. 89.

¹³⁸ Neuhardt 1978, S. 7.

¹³⁹ Egg 1971, S. 90.

¹⁴⁰ Ammann u. a. 1980, S. 538.

¹⁴¹ Andergassen 1996, S. 223.

Das Deckenbild der Schanzkapelle im Achenwald ist ebenfalls im selben Jahr entstanden, die Pfarrchronik aus dem Jahr 1771 spricht auch von der Ausmalung der Kapelle im Friedhof, darüber lässt sich heute jedoch nichts mehr finden.¹⁴²

Seine letzte Kirchengestaltung befindet sich in der Pfarrkirche Hl. Briccius in Uderns und ist durch die Jahreszahl 1771 am Chorbogen datiert.

Somit lässt sich das freskale Werk Christoph Anton Mayrs auf insgesamt 27 Kirchen und Kapellen festlegen, wovon vier gänzlich zerstört und einige nur mehr in Fragmenten erhalten sind. Die Auflistung beweist jedoch nicht nur Mayrs eifrige Tätigkeit als Kirchenmaler, sondern vor allem immer wiederkehrende Auftraggeber und sogenannte Kooperationspartner. Zuerst fällt das oftmalige Wirken in Sakralbauten, welche der Barockbaumeister Jakob Singer um- oder neugebaut hat, auf. Nicht weniger als sieben Bauten, in denen Mayr freskierte, sind auf Singer zurückzuführen.¹⁴³ Interessant scheint die Tatsache, dass auch sein vermutlicher Lehrer Johann Georg Höttinger häufig bei Singer beschäftigt war. Unter anderem war dieser für das Stift Fiecht tätig, wo er 1735 in der Wallfahrtskirche St. Georgenberg die Deckenbilder, wovon heute nur mehr Reste erhalten sind, und zahlreiche Ölbilder gemalt hat.¹⁴⁴ Es macht den Eindruck, als wurde er mit der Zeit aber von seinem Schüler ersetzt. Wie Egg richtig feststellt, hatte der Baumeister großen Einfluss darauf, wer die Kirche ausstatten sollte.¹⁴⁵ Daraus lässt sich schließen, dass Mayr immer zu Singers Zufriedenheit gearbeitet hat und er aus diesem Grund auch gerne weiterempfohlen wurde.

Ein weiterer Wohltäter für Christoph Anton Mayr war der bereits genannte Graf Tannenberg, der nicht nur einige Kunstwerke in Auftrag gab, sondern auch Verewigung darin fand. Beispielsweise ist er im Altarbild der ehemaligen Bruderhauskapelle in Schwaz als Anführer der Stände zu sehen. Ein weiteres Abbild des Grafen befindet sich im Orgelemporenfresko in der Pfarrkirche Hl. Anna in Pill, wo er ebenfalls in nobler Kleidung gezeigt wird. Anzunehmen ist an jener Stelle auch ein mehr oder weniger regelmäßiger Kontakt zwischen Mayr und dem Grafen, der augenscheinlich sehr begeistert von Mayrs malerischen Fähigkeiten war. Hier muss auf ein weiteres Werk hingewiesen werden, das ebenfalls im Auftrag des Grafen entstanden ist,

¹⁴² Staudigl-Jaud 1980, S. 226. Das gut erhaltene Fresko wurde nach dem Umbau der Schanzkapelle ab dem Jahr 1979 bis 1983 in die neue Kapelle übertragen, siehe ebenso Beitzl 2002, S. 243.

¹⁴³ Preiß/Egg 1994, S. 1, 11, 18.

¹⁴⁴ Ammann u. a. 1980, S. 860-861.

¹⁴⁵ Vgl. Egg 2001, S. 182.

aber einige Problematiken hinsichtlich der Datierung mit sich bringt.¹⁴⁶ Es handelt sich dabei um die Festsaal-Ausstattung des Palais Tannenberg-Enzenberg in Innsbruck. Zu sehen ist ein komplettes Wand- und Deckenprogramm, bestehend aus einem zentralen Deckenfresko mit der Allegorie der göttlichen Vorsehung, umgeben von Genreszenen in Grisaille, den Personifikationen der vier Erdteile sowie allegorischen Darstellungen an den Wänden und einer umfassenden *stucco finto*-Dekoration (Abb. 47). Sofern die Fresken wirklich von Mayrs Hand stammen, bilden sie die einzige profane Ausstattung, die er in seinem Werk vorzuweisen hat.

3. Werkgenese zentraler Fresken anhand kompositionell-perspektivischer Gestaltungsprinzipien, Typengeschichte und möglicher Rezeptionen

Das folgende Kapitel bildet den Kern der vorliegenden Arbeit. Nicht die lückenlose Erschließung des Gesamtwerkes, sondern eine dezidierte Werkanalyse einzelner Beispiele steht hierbei im Vordergrund. Unter signifikanten Gesichtspunkten sollen die Fresken kritisch untersucht werden, wobei der Hauptfokus auf ihrer Kompositionsweise liegt. Die Beispiele werden chronologisch behandelt, um ein bestmögliches Ergebnis im Hinblick auf die künstlerische Entwicklung Mayrs erzielen zu können. Durch die Gegenüberstellung anderer Werke kann einerseits der in Kapitel 1 behandelte Mechanismus der Wechselwirkung im Bereich der Deckenmalerei manifestiert, andererseits die konkrete Anwendung externer stilistischer Variablen in Mayrs Fresken sichtbar gemacht werden. Der künstlerische Vergleich und deren Auswertung schafft die Basis für die schlussendliche, kunsthistorische Einordnung Christoph Anton Mayrs.

3.1. Die frühen Werke als Signum einer ersten Auseinandersetzung mit Perspektivmalerei

Die frühen Deckenmalereien Mayrs zeigen einen ersten, zaghaften Versuch, Raumillusion zu schaffen. Leider sind seine Frühwerke meist in schlechtem Erhaltungszustand, wodurch ihre

¹⁴⁶ Eine Inschriftenkartusche nennt den Auftraggeber sowie den Namen „Christophoro Ant. MAYR“, ebenso das Datum „MDCCLXXX fere“, also um 1740. Da die gesicherten Werke Mayrs erst ab der zweiten Hälfte der 40er Jahre zu verzeichnen sind und über dies hinaus die Malereien im Palais äußerst ausdrucksstark wirken und daher eher als Spätwerk zu interpretieren sind, kann eine derart frühe Entstehungszeit nicht realistisch sein. 1905 wurden die Wandfresken, welche bis dato von Tapeten verdeckt wurden, von Rafael Thaler restauriert und zum Teil erneuert. Das Deckenfresko wurde 1944 aufgrund von Bombenschäden stark beschädigt und daraufhin von Wolfram Köberl wiederhergestellt, siehe Felmayer 1972, S. 458-459.

Analyse erschwert wird. Dennoch sollen die betroffenen Beispiele nicht ausgeschlossen werden, da ihr Beitrag zur fortschreitenden Entfaltung des Malers unverzichtbar ist.

Die erste Freskenausstattung befindet sich in Schlitters in Tirol und ist, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, in die späten 1740er einzuordnen. Der Umstand, dass die Fresken übermalt waren, erst 1955 aufgedeckt und nachbearbeitet wurden, stellt uns heute vor stilkritische Komplikationen. Der Figurenapparat ermöglicht beinahe keinerlei Möglichkeiten der Zuschreibung¹⁴⁷, da durch die Übermalung nur mehr fratzenhafte Gestalten vorzufinden sind. Trotzdem müssen die Deckenbilder einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, da hier bereits erste raumbildende Momente auftauchen.

Die Kirche in Schlitters weist im Gegensatz zu den meisten noch folgenden Kirchen eine bestehende Stuckierung auf, in die Mayr seine Fresken einzubinden hatte. Die Barockisierung durch Jakob Singer sowie die im selben Zug ausgeführte Stuckausstattung durch seinen Bruder Hans Singer geschah bereits einige Jahre vor Mayrs Ausmalung.¹⁴⁸ Es handelt sich dabei um drei große Bildfelder im Langhaus, welche von kleineren Szenen in den Zwickeln flankiert werden. Die großen Szenen zeigen Predigt, Messe und Mantelteilung des Kirchenpatrons, des Heiligen Martin. Das Bild über der Orgelempore wird von einem fingierten Stuckrahmen eingefasst, zwei Kartuschen füllen die Gewölbezwickel an den Seiten und am Deckenscheitel befindet sich ein Füllornament.¹⁴⁹ Im Chor ist die Glorie des Hl. Martin zu sehen, seitlich davon Kartuschen mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sowie Grisaille-Darstellungen vor gelbbrokatierem Grund (Abb. 48).¹⁵⁰ Am Chorfresko wirkt die unsachgemäße Restaurierung am deutlichsten nach. Die Wolken wurden vermutlich als Allheilmittel der Vertuschung einiger Problemstellen benutzt, denn es ist kaum vorstellbar, dass Mayr selbst beinahe zwei Drittel des szenischen Bildes mit einem rosa-grauen Schleier bedeckt hätte. Die sich im Wolkengewirr befindlichen Figuren, darunter Gottvater, haben ihre Form größtenteils verloren und scheinen in diesem zu versinken. Der spannende Part liegt jedoch im unteren Teil des Bildes, das den glorifizierten Martin vor einer sakralen Architekturkulisse zeigt. Es ist deutlich ein Gewölbe zu erkennen, flankiert von zwei Nischen oder Apsiden mit einem Altar. Die Figuren befinden sich auf einem Treppenansatz, der links und rechts in ein Podest mündet, auf dem die das Gewölbe tragenden Säulen ruhen. Der Einblick in das Gewölbe sowie die leicht verkürzte Darstellung der Figuren vermittelt den Wunsch Mayrs, hier eine perspektivische Formulierung zu finden.

¹⁴⁷ Die Ausnahme bilden die beiden Hauptfiguren des Chorfreskos, deren Gesichtszüge deutlich Mayrs Handschrift tragen.

¹⁴⁸ Ammann u. a. 1980, S. 689.

¹⁴⁹ Kupferschmied 1995, S. 263.

¹⁵⁰ Die vier Grisailen unter dem großen Chorbild zeigen die Symbolfiguren der vier Evangelisten.

Der Himmel sollte sich dabei vermutlich über der Architektur emporstrecken, was natürlich heute aufgrund der nebeligen Partien nicht mehr in dieser Art wahrzunehmen ist. Zumindest kann hier der Ansatz für ein erstes Interesse Mayrs an Raumbildung gefunden werden.

Das Langhausfresko mit der Messe des Hl. Martin verdeutlicht in erster Linie die Freude an der Illustration von Architektur (Abb. 49). Ein obligatorischer Altarraum als Schauplatz der Szene wird hier äußerst detailgetreu wiedergegeben, was vor allem an den Säulen und Fensterlaibungen zu sehen ist. An diesem Punkt stellt sich die Frage, woher Mayr die Kenntnis über diese architektonischen Versatzstücke gewinnen konnte. In seinen Ölbildern sind bis auf Landschafts- und Ortsveduten keinerlei ähnliche Darstellungen zu finden. Da es sich vermutlich um seine erste Kirchengestaltung handelt, muss der Einfluss eines anderen Künstlers in Betracht gezogen werden. Es ist bereits besprochen worden, dass er mit großer Wahrscheinlichkeit die Lehre bei Johann Georg Höttinger d. J. verbracht hat und dieser ebenso in der Freskomalerei tätig war. Hier soll noch einmal das bereits angesprochene Chorfresko in der Pfarrkirche Jenbach herangezogen werden, wo erste Ansätze eines überkuppelten Raumes ersichtlich sind (Abb. 36). Die Entstehung im Zeitraum zwischen 1735 und 1740 ermöglicht die Annahme, dass Mayr zu dieser Zeit gerade bei Höttinger gelernt und eventuell auch in Jenbach mitgearbeitet hat. Dies würde demnach das Erstlingswerk Schlitters erklären, dessen Architekturmalereien eine vorangegangene Schulung in diesem Metier verraten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der auch für die restlichen Werke Bedeutung hat, ist Mayrs Bezug zu Matthäus Günther. Bei den Arbeiten im Stift Fiecht zwischen 1744 und 1745 lernte er vermutlich den erfolgreichen bayerischen Maler persönlich kennen, welcher gerade damit beschäftigt war, die Stiftskirche mit Fresken auszustatten.¹⁵¹ Wie intensiv der Kontakt zwischen den Malern war ist leider nicht belegt, jedoch kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Mayr Günthers Fresken ausführlich studiert hat. Das große Langhausfresko mit der Anbetung der Hirten stellt eine ruinöse, offene Kuppelhalle dar, in dessen Zentrum Maria und Josef mit dem Jesukind sitzen (Abb. 50). Die Architektur ist derart untersichtig gemalt, dass sich für den Betrachter ein beinahe senkrecht aufsteigender Bau ergibt. Über der Halle schwebt Gottvater mit zahlreichen Engeln auf einem Wolkengewirr, das sanft in den suggerierten Innenraum eindringt. Günther inszeniert die Szene letztlich wie ein Theaterstück, indem er die Architektur als Kulisse für die Haupthandlung verwendet – am vorderen Bildrand platziert er

¹⁵¹ Matthäus Günther arbeitete zwischen 1743-44 an den Deckenfresken, musste aber 1751 die Fresken im westlichen Langhaus erneuern, da an jener Stelle das Gewölbe infolge von Konstruktionsfehlern einstürzte, siehe Kramer 1959, S. 7, 11.

allerlei Schausteller in einer Landschaft, die sich dem Betrachter zuwenden.¹⁵² Der entscheidende Faktor betrifft nun die gemalte Architektur, welche sich nicht als raumerweiternd im Sinne von Pozzos Schema verhält, sondern als statisches Objekt und somit als Bühne für die Szene gehandhabt wird. Diese umgedeutete Nutzung von Scheinarchitektur wird auch für Mayrs Arbeiten nicht unbedeutend sein. In Schlitters wagte er zumindest bereits den Versuch, Architekturprospekte in seine Szenen zu integrieren. Zu bedenken ist jedoch, dass er sich hier noch im Anfangsstadium seiner Kenntnisse und Fähigkeiten befand. Die Kennerschaft und das vermeintliche Studium von Günthers Fresken in Fiecht waren allerdings wegweisend für sämtliche Werke Mayrs. Es werden im Laufe der Analysen mehrere Eigenheiten in seinen Fresken auftreten, die auf den süddeutschen Künstler zurückzuführen sind.

Die nächste Kirchengestaltung Mayrs findet sich in der Pfarrkirche Hl. Anna in Pill. Wie bereits angesprochen, scheint eine Datierung um 1750 nicht ganz korrekt, die Gründe dafür sollen aber im Folgenden noch erläutert werden. Der Kirchenbau selbst stammt aus dem 16. Jahrhundert, während das Tonnengewölbe des Langhauses erst 1713 vom Schwazer Jakob Schweikart errichtet wurde.¹⁵³ Die Ausmalung der Kirche wurde anscheinend erst viele Jahre später bestellt, die Umstände sind nicht bekannt. Im 19. Jahrhundert wurde die gesamte Kirche einer Gotisierung unterzogen, wobei auch die Malereien überdeckt wurden und erst 1931 wieder freigelegt werden konnten.¹⁵⁴ Überraschenderweise haben sich Mayrs Fresken den Umständen entgegen gut erhalten.

Der zweijochige Chorraum wird von einem Stichkappengewölbe dominiert, in welches der Künstler sein Fresko eingesetzt hat (Abb. 51). In die Stichkappen sowie um das szenische Bild malte er fingierten Stuck, welcher auch als Fensterrahmung in der gesamten Kirche zu finden ist, teilweise fügte er Blumenfestons hinzu. Eingefasst werden die Stichkappen von einem Akanthusstab, die Grundfläche der Decke ist rosa gefärbt. Das Bild selbst wird abermals von einem goldenen Binnenrahmen umgeben, welcher an der Unterseite deutlich breiter ist und sich damit der Perspektive im Bild verschreibt. Dargestellt ist eine Sacra Conversazione, deren Bildpersonal allerdings völlig bildparallel bleibt.¹⁵⁵ Zu den Seiten Marias wurden mehrere Heilige, verdeutlicht durch ihre Nimben, angereiht und in einem Landstrich platziert. Die Verbindung von Jenseits und Diesseits erfolgt durch Maria, welche auf dem Endstück eines

¹⁵² Vgl. Hammer 1912, S. 275.

¹⁵³ Ammann u. a. 1980, S. 613.

¹⁵⁴ Hammer u. a. ⁴1960, S. 150.

¹⁵⁵ Das architektonische Versatzstück links im Bild wird dagegen deutlich untersichtig gezeigt.

Wolkenstrudels thront, der wiederum zu Gottvater hinauf verläuft. Das Chorfresko besticht an dieser Stelle bestimmt nicht durch kompositorische Durchbrüche, beweist aber einen inhaltlichen Konnex, der erst durch genaueres Betrachten zum Vorschein kommt. Dieser bezieht sich auf die Aufgabe des Jungen am vorderen Bildrand. Es handelt sich um Johannes den Täufer, erkennbar an seinem Stab, dem Lamm und dem Schriftband „ECCE AGNUS DEI“, was als Hinweis auf sein Zeugnis für Jesus gilt (Joh. 1,29). Neben dieser ikonologisch bedeutenden Funktion kommt ihm jedoch noch eine weitere kompositorische zu. Auf einer steinernen Treppe platziert deutet er mit seiner rechten Hand auf das Jesukind, genauer noch: den Zeigefinger des Johannes und die Hand Jesu verbindet exakt eine gerade Linie. Durch die Tatsache, dass Johannes im Bildvordergrund platziert ist, kommt ihm außerdem die Rolle einer Repoussoirfigur zu, welche den Betrachter zum Zentrum der Szene leitet. Obwohl die Anordnung der Figuren einen eher additiven Eindruck hinterlässt, bleibt zumindest bei Johannes dem Täufer das Gefühl einer etwas nach vorne verlagerten Position.

Im Langhausfresko mit der Darstellung Mariens im Tempel zeigen sich Mayrs allmähliche Kompetenzen im Erschaffen funktionierender Raumkonzepte (Abb. 52). Eingefasst wird die Szene ebenso von einem fingierten Stuckrahmen mit zwischenliegender goldener Eierstableiste. Die Handlung per se wird in Mayrs Fresko einen Moment früher als in traditionellen Darstellungen geschildert.¹⁵⁶ Maria schreitet nicht die steil ansteigenden Treppen hinauf, sondern befindet sich noch am Treppenansatz zwischen ihren Eltern, wovon Anna bereits wegweisend den Zeigefinger Richtung Stufen richtet und Joachim die Hände zum Gebet gefaltet hat. Am anderen Ende steht bereits der Hohepriester in seiner feierlichen Tracht und eindeutig erwartungsvoller Haltung. Der Betrachter blickt in einen Portikus, den der Maler hier wirkungsvoll und überzeugend wiedergibt. Die Szene wird von mächtigen Marmorsäulen und Pfeilern eingerahmt, wobei der obere Bildteil von einem grünen Stoff in einer langen Bahn bedeckt wird und somit den Eindruck eines offenen Vorhangs erweckt.¹⁵⁷ Sämtliche Bogenstellungen und Fenster sollen vermutlich bereits das Innere des Tempels verdeutlichen. Die Abbildung einer szenenkonformen Architekturkulisse bildet hier, neben der Ausformung des Figuralparts, den Hauptaspekt für den Maler. Diese gelingt auch überaus überzeugend, nicht zuletzt wegen der akribischen Feinarbeit bei der Darstellung von Architekturelementen.

¹⁵⁶ Üblicherweise ist Maria bereits am Weg hinauf zum Hohepriester, der vor dem Eingang des Jerusalemer Tempels steht und sie erwartet. Die Eltern sind dabei am unteren Ende der Stufen zu sehen. Dadurch könnte man die Stufen als eine Art Verbindungsglied zwischen profanem und sakralem Bereich interpretieren, vgl. Poeschel 2011, S.122.

¹⁵⁷ Das Vorhangmotiv tritt häufiger in Zusammenhang mit dem Tempelgang Mariens auf, als Beispiel hierfür dient selbige Szene am Deckenscheitel des Seitenschiffs in der Pfarrkirche Rattenberg von Matthäus Günther (Abb. 53).

Erkennbar ist dies vor allem an der Konsole am Podest der vordersten Säule sowie an der Feinheit der Marmorimitation, in welche er die Säulen gekleidet hat.

Sowohl räumliche als auch materialkundliche Qualitäten sprechen hier für eine spätere Datierung als zirka 1750. Chronologisch ist dies schwer zu beurteilen, da zwischen Pill und den ersten erhaltenen Werken in Schlitters und Münster drei Arbeiten liegen, die heute zerstört sind und somit keinen Anhaltspunkt für eine etwaige stilistische Entwicklung geben können. Im Vergleich zu den später entstandenen Werken in Alpbach und Leogang zeigt sich jedoch eine Diskrepanz in der kompositionellen Behandlung, die Pill als früheres Werk unlogisch erscheinen lässt.

Von großer Signifikanz ist die Ausmalung der Annakirche in Mittersill im Salzburger Pinzgau. Im Speziellen begegnen wir hier einer für Mayr neuen Form von Bildordnung. Zuerst soll aber das Kircheninnere an sich untersucht werden. Der Bau entstand zwischen 1751-54, der Baumeister ist nicht bekannt. Die zahlreichen Annahmen, dass Jakob Singer hier tätig war, erwiesen sich als falsch. Michael Forcher machte den Vorschlag, den Kirchenbau seinem Sohn, Kassian Singer, zuzuschreiben, nicht zuletzt aufgrund des prägnanten Ziergiebels an der Westfassade.¹⁵⁸

Mayr freskierte hier neben der gesamten zweijochigen StICKKAPPENTONNE auch Teile der Wände und die Orgelemporenbrüstung. In die Decke des Langhauses werden drei Bildfelder, wovon das mittlere größer ist, platziert. Flankiert wird das mittlere Bild von zwei kleineren Szenen in fingierten Stuckkartuschen. Generell ist das Gewölbe großzügig mit *stucco finto* bedeckt, in den StICKKAPPEN befinden sich außerdem kleine Medaillons mit Stuckputti auf goldenem Grund. Besondere Betonung finden hier auch die Schildbögen sowie der Gurtbogen vor dem Altarraum. Über dem Hochaltar befindet sich ein weiteres Bildfeld und dasselbe *stucco finto*-System wie im Langhaus. Sehr speziell sind vor allem die zwölf gemalten Apostelleuchter an den Wänden der Kirche. Die in Grisaille ausgeführten Engel tragen jeweils das passende Attribut des Apostels und sind von einem Spruchband umschlungen (Abb. 54). Die geflügelten Knaben sind vor allem in ihrer Plastizität bewundernswert, welche Mayr durch einen starken Schatteneinsatz erweckte. Die *stucco finto*-Ausführung ist hier bereits deutlich fortgeschritten, erkennbar an den klaren Formen der einzelnen Elemente, aber auch an der Bildhaftigkeit, die den Eindruck einer realen Stuckdekoration bewirkt.

¹⁵⁸ Forcher 1985, S. 160.

Ikongraphisch behandeln die szenischen Malereien das Leben der Heiligen Anna. Leider machen sich bei fast allen Szenen die Spuren der Zeit bemerkbar, Risse und Feuchtigkeitsspuren im Putz kennzeichnen die Bilder. Dennoch kann der ursprüngliche Zustand der Fresken nachempfunden werden, da sie zumindest keiner Übertünchung zum Opfer gefallen sind.

Die erste Neuheit in Mayrs Wirken zeigt sich im Chorfresko mit der Aufnahme der Hl. Anna in den Himmel (Abb. 55). Die von einem schweren, gelben Umhang umgebene Anna tritt vor die Dreifaltigkeit und ihre Tochter Maria – dargestellt als Himmelskönigin – während ein Putto im Begriff ist, ihr ebenfalls eine Krone aufs Haupt zu setzen. In dieser Szene wird erstmals eine Überschneidung des Bildrandes vollzogen. Die Hl. Anna ist auf einem violett-gräulichen Wolkenbausch platziert, der über den fingierten Stuckrahmen, der das Bild umgibt, hinaustritt. Derartige Überschneidungen von Szene und Ornamentik oder Szene und Realraum können natürlich als wesentlicher Bestandteil der barocken Deckenmalerei angesehen werden. Das Verschwimmen oder Übertreten der bildlichen Grenzen ist vor allem für jene Darstellungen tragend, die eine Verbindung von Real- und Illusionsraum verdeutlichen sollen. Mayr dagegen verwendet solche Überschneidungen aber nur in geringem Ausmaß. Die Berücksichtigung der Bildgrenzen scheint ihm meistens das größere Anliegen gewesen zu sein.

Das Mittelbild des Langhauses birgt neben der Signatur und Datierung etwas ganz Spezielles - es muss verdeutlicht werden, dass in diesem einen Bildfeld zwei verschiedene Handlungen untergebracht sind (Abb. 56). Auf der rechten Seite ist die Darbringung Mariens im Tempel, auf der linken Seite die Hl. Sippe zu sehen. An und für sich ist eine zweigeteilte Bildkomposition nichts Außergewöhnliches, allerdings unterscheidet sich Mayrs Ausführung deutlich von den üblichen Szenenteilungen. Er verlagert die Szenen an die Seitenränder und dreht sie parallel zur Seitenwand der Kirche, sodass der Betrachter sich bewegen muss, um sie korrekt ablesen zu können. Ferner fügt er einen schmalen Himmelsstreifen zwischen den Bildgruppen ein, welcher von den flankierenden quergezogenen Bildfeldern darüber und darunter aufgefangen und miteinbezogen wird. Die formale Teilung eines Bildfeldes kommt in weiterer Folge nochmals in Söll und in abgewandelter Form auch in Brixlegg vor, ist aber nicht als gängig zu erachten.¹⁵⁹ Es scheint sich um eine individuelle Gestaltungslösung zu handeln, wobei sich dennoch die Frage stellt, wo Mayr dieses Schema aufgenommen hat. Thomas Kupferschmied nennt hierzu richtigerweise ein Werk von Cosmas Damian Asam mit genau

¹⁵⁹ Einzig ähnliche Bildfeldorganisationen sind im profan Bereich zu finden, beispielsweise verwendete Rottmayr 1689 das System im Carabinierisaal in der Residenz Salzburg und Maulbertsch 1775/76 im Riesensaal in der Hofburg Innsbruck.

derselben Struktur.¹⁶⁰ Es handelt sich dabei um das Orgelemporenfresko in der Ursulinenkirche in Straubing in Bayern, welche die Brüder Asam 1738-40 ausgestaltet haben (Abb. 57).¹⁶¹ Das Fresko zeigt die Einschiffung und das Martyrium der Hl. Ursula. Die beiden Szenen wurden wie später bei Mayr an die Seiten gedreht und durch einen Himmelsstreifen getrennt. Gerade für individuelle kompositorische Lösungen machte sich Cosmas Damian Asam einen Namen, daher kann er durchaus als Vorläufer für dieses Ordnungssystem gelten.¹⁶²

Ein weiteres Vorbild dieser Art, höchstwahrscheinlich eine Weiterentwicklung des Asam'schen Werkes, befindet sich in der Studienkirche Mariä Himmelfahrt in Dillingen an der Donau in der Nähe von Augsburg. Die Fresken führte Christoph Thomas Scheffler¹⁶³ im Jahr 1751 aus, was durch eine Signatur mit Jahreszahl belegt ist. Im Langhaus befinden sich drei Bildfelder, wobei die zwei äußeren genau der Jochbreite entsprechen und das mittlere sich über zwei Joche erstreckt. Thematisch wird die Missionierung der vier Erdteile durch den Jesuitenorden behandelt. Für den Vergleich interessant sind die eben genannten äußeren Bildfelder mit derselben formalen Disposition wie Mayrs Fresko in Mittersill – zweigeteilte, terrestrische Handlungsszenen quer zur Längsachse gedreht und von kosmischem Freiraum getrennt (Abb. 58). Scheffler malte sein Figurenpersonal ebenso vor einer Architekturkulisse, die als Schauplatz für die Szene dient.

Obwohl inhaltlich natürlich gänzlich verschieden entwickelt sich aus den vorgelegten Beispielen ein stringenter Typus der Bildkonzeption, dessen Ursprung gewiss in Süddeutschland liegt.¹⁶⁴ Den entscheidenden Punkt für jene Komposition stellt die beabsichtigte Trennung zweier Szenen dar, die separat gelesen werden müssen. Die Trennung wird von einem Himmelsstreifen vollzogen, der entsprechend des Deckenscheitels verläuft und somit das Zentrum dem Überirdischen überlässt. Verdeutlicht wird dies bei Asam in Straubing, wo mittig das Apokalyptische Lamm zu sehen ist; in Mayrs Weiterentwicklung der Komposition in Söll bewohnen göttliche Tugenden den Mittelpunkt des Bildes. Die Deckenmalereien in Mittersill können daher für sein Frühwerk als kompositorisch revolutionär angesehen werden.

¹⁶⁰ Kupferschmied 1995, S. 275.

¹⁶¹ Egid Quirin lieferte neben den Stuckarbeiten auch den Grundriss für den Kirchenbau, welcher zwischen 1736-38 entstand, siehe Rupprecht 1980, S. 218.

¹⁶² Im Fall von Straubing steht die ikonologische Verknüpfung der einzelnen Bildfelder (über dem Altar, in der Flachkuppel und über der Orgelempore) im Vordergrund, siehe Möseneder 1986, S. 36.

¹⁶³ Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) war ein bedeutender schwäbischer Maler und Geselle bei Cosmas Damian Asam, dessen Stil er sich größtenteils angeeignet hat, siehe Hartmann 2015, S. 42-44, 99-114.

¹⁶⁴ Dies bezieht sich auf die Verwendung der Gestaltungslösung in Sakralräumen.

Ein zweites zu erwähnendes Werk Mayrs in Salzburg ist die Pfarrkirche Hl. Leonhard in Leogang. Da die Kirche 1754 eingeweiht wurde, kann mit der Vollendung der Freskenausstattung zu selbigem Zeitpunkt gerechnet werden, deshalb muss von einer Ausführung kurz nach Mittersill die Rede sein. Mayr war hier damit beauftragt, seine Fresken an der bereits stuckierten Decke auszuführen. Der Gitterwerk- und Rocaillestuck wurde im Zuge des Neubaus 1745 von Mitarbeitern Jakob Singers, möglicherweise sogar Kassian Singer, angefertigt.¹⁶⁵ Mayr malte ein großes Hauptbild im Langhaus, welches seitlich von kleineren Szenen ergänzt wird, sowie ein weiteres, kleineres Bild vor dem Chorbogen und über der Orgelempore. Im Chor selbst gibt es ebenso ein Hauptbild, welches von Kartuschen mit Grisailleszenen umrahmt wird. An manchen Figuren sind die Eingriffe der Restaurierungsarbeiten des 20. Jahrhunderts sichtbar – die Gesichter sind nicht in ihrer ursprünglichen Form wiedergegeben, sondern maskenhaft und unnatürlich dargestellt.

Erwähnenswert ist an erster Stelle das Hauptbild im Langhaus mit dem Hl. Leonhard, der sich in einem scheinarchitektonischen Kuppelraum vor einem Marienaltar befindet und die Bitten des Volkes entgegennimmt (Abb. 59). Die gemalte Kuppel zeigt wiederum ein Deckenbild mit der Krönung Mariens und flankierenden Kartuschen mit Grisaille-Putti auf Goldgrund, wodurch ein Bild im Bild entsteht.¹⁶⁶ Es fällt sofort der aufgeklappte Eindruck der gemalten Kuppel auf, die insgesamt flächig und unproportioniert wirkt. Dem Betrachter soll der Blick in ein Presbyterium suggeriert werden, doch blickt dieser auf eine viel zu ausgedehnte Deckenfläche. Als einzig funktionierender Vermittler für die Betrachtung dient die gemalte dunkelbraune Brüstung am Bildrand, die in ihrer immer schmaler werdenden Form einen spezifischen Betrachterstandpunkt voraussetzt.¹⁶⁷ Obwohl vor allem auf die Beschaffenheit der Architektur geachtet wurde, ist der perspektivische Einblick in den Kuppelraum nicht ganz gelungen. Es kann daher der Wunsch nach Raumimagination vermutet werden, welche Mayr an dieser Stelle rezipieren wollte.

Als möglicher Kompositionsvorläufer dient hierfür die Ausstattung Cosmas Damian Asams im Innsbrucker Dom. Relevant zeigt sich vordergründig das Fresko der Vierungskuppel, das figürlich den Kirchenpatron Jakobus mit weiteren Gläubigen zeigt (Abb. 60). Der süddeutsche Künstler malt hier eine monumentale Kuppelhalle, in deren Zentrum ebenso ein von einem

¹⁶⁵ Euler u. a. 1986, S. 206.

¹⁶⁶ Kupferschmied sieht in dem im Fresko wiedergegebenen Kuppelraum eine Anspielung auf die Dekoration des Chors in Schlitters, siehe Kupferschmied 1995, S. 265. Gemeint sind damit vermutlich die Grisaillekartuschen sowie die *stucco finto*-Rahmung.

¹⁶⁷ Solche perspektivisch angelegten und gleichzeitig rahmenden Architekturteile entstammen eindeutig dem Werk Matthäus Günthers.

Baldachin bekrönter Marienaltar zu finden ist. Die Besonderheit bildet der geschlossene Eindruck des Raumes, der in einem festen Sockelgeschoß endet.¹⁶⁸ Durch das Einfügen von Fenstern zwischen den Säulenstellungen und die Darstellung der Kuppelschale inklusive Laterne erreicht Asam einen nach oben strebenden Effekt, der die Kuppelhalle schließlich illusionistisch erhöht erscheinen lässt.

Der ausschlaggebende Punkt, wodurch sich Mayrs Darstellung von Asams Konstruktion unterscheidet und deshalb nicht entsprechend funktioniert, ist die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Architekturelemente. Mayrs Säulen sind zu kurz, die gemalte Kuppelschale nimmt im Gegensatz dazu zu viel Fläche ein und suggeriert keinerlei Wölbung. Ebenso wurde das Bild im Bild nicht an die Perspektive angepasst, sondern ist vollständig abzulesen. Die Decke der Scheinarchitektur scheint demnach auf den Betrachter herabzustürzen. Trotzdem bestrebten Asams illusionistische Tendenzen augenscheinlich auch Mayr zur Nachahmung solcher Kompositionslösungen, mit denen er im Frühwerk noch nicht vollständig zurechtkam.

Die großzügige Kirchengemälde der Pfarrkirche Hl. Maria in Maria Alm nimmt einen diffusen Platz zwischen den späten Frühwerken und den tatsächlichen Hauptwerken in Mayrs Œuvre ein. Die Gründe hierfür sollen im Folgenden besprochen werden.

Die spätgotische Hallenkirche mit Sternrippengewölbe wurde im 18. Jahrhundert einer Barockisierung unterzogen, bei welcher auch die Gewölbeform verändert wurde.¹⁶⁹ Christoph Anton Mayr setzte hier in jedes der drei Langhausjochs ein großes Bildfeld an die Decke, das von *stucco finto* umrahmt wird. In die Gewölbezwickel malte er Aposteldarstellungen, welche in eine Wolke eingebunden sind. In den Seitenschiffen verwendete er dasselbe System und malte pro Joch ein Bild, allerdings sind hier die restlichen Deckenflächen mit dekorativem, fingiertem Stuck bedeckt. Der zweijochige, eingezogene Chor zeigt ein jochübergreifendes Fresko, die Zwickelfelder Darstellungen von Rebecca, Jahel, Judith und Rahel als Präfigurationen Mariens (Abb. 61). Aufgrund der unsachgemäßen Restaurierungen¹⁷⁰ können hier keine definitiven stilistischen Analysen vorgenommen oder auf Feinheiten der Ikonographie eingegangen werden, doch soll zumindest die kompositorische Besonderheit des Chorbildes eine Aufschlüsselung erlangen. Zum ersten Mal setzte sich Mayr hier über die Jochgrenzen hinweg und platzierte über diese hinaus ein Bildfeld mit der Form zweier

¹⁶⁸ Hanfstaengel 1939, S. 63.

¹⁶⁹ Euler u. a. 1986, S. 217.

¹⁷⁰ Leider ist durch Übermalung und Wiederherstellung ein wichtiger Teil der Farbwirkung verloren gegangen, wodurch ein unabdingbarer Beitrag zum Gesamteindruck des Freskos fehlt. Die fehlende Abgrenzung von Architektur und Wolkengrund verursacht einen sehr schwammigen Eindruck des gesamten Freskos.

ineinanderlaufender Kreise.¹⁷¹ Dem fingierten Stuck kommt hier neben der bewährten rahmenden Funktion noch eine weitere zu. An einigen Stellen entwickelt sich dieser zur Quadratur, indem er Konsolen bildet, die als Postamente für die zweigeschossige Kolonnadenarchitektur fungieren. Zwischen der Architekturkulisse ist die Krönung Mariens zu sehen, welche sich auf der zentralen Längsachse des Bildes ausbreitet. Es muss dezidiert betont werden, dass die perspektivisch angelegte, auf Untersicht basierende, zweistöckige Säulenkolonnade eine illusionistische Öffnung der Kirchendecke bewirkt. Dieser Aspekt bietet zweierlei Neuerungen, die kompositorisch relevant sind. Vorab ist zu sagen, dass es sich hier um die erste ausgeprägte und funktionierende Raumöffnung mit Quadratur in größerem Ausmaß in Mayrs Œuvre handelt.¹⁷² Der erste wichtige Aspekt ist die Verschleifung von gemalter Dekoration, also *stucco finto*, und Scheinarchitektur. Der Rahmen entwickelt sich demnach zur Basis für die darauf emporsteigenden Säulen.¹⁷³ Dasselbe System verwendete Matthäus Günther 1754 im Chorfresko der Stiftskirche Wilten in Innsbruck (Abb. 62). Entsprechend der Rahmenführung steigen Sockelbauten auf verschiedenen Etagen in die Höhe und bilden wiederum das Grundgerüst für die darüberliegende, gewaltige Kuppelhalle.¹⁷⁴ Im Unterschied zu Maria Alm handelt es sich in Wilten allerdings um eine reale Stuckrahmung, die zwar die Form und den Verlauf vorgibt, die kantigen Architekturteile „entspringen“ jedoch erst im szenischen Bild. Die Verschleifung von Rahmung und Scheinarchitektur macht sich demnach bei Mayr viel intensiver bemerkbar.

Der zweite äußerst spannende Punkt bezieht sich auf Mayrs neuartiges Raumdenken. Die Kreation einer zweigeschossigen Architektur im Bild reicht über seine bisherigen malerischen Schöpfungen hinaus und scheint gleichzeitig kein häufig auftretendes Phänomen in seiner Umgebung gewesen zu sein. Egg betont die beinahe Non-Existenz eines solchen Bildraums in der Tiroler Rokokomalerei, da die hiesigen Freskantennur eine Ebene verwendeten.¹⁷⁵ Möglicherweise besticht daher Maria Alm als Prototyp für eine derartige mehrgeschossige Scheinarchitektur. Die Vorläufer für diese Art von räumlicher Komposition sind ebenfalls bei Matthäus Günther zu finden, unter anderem im Chorraumfresko der Klosterkirche Indersdorf von 1755 (Abb. 63).¹⁷⁶ Beinahe drei Joche nimmt das Fresko mit der mystischen Vereinigung

¹⁷¹ Kupferschmied 1995, S. 267.

¹⁷² Dies bezieht sich vor allem auf das Format. Die illusionistische Bildwirkung, die in dieser Form hier bezeichnend neu ist, wird besonders durch die perspektivische Anlage des Freskos begünstigt.

¹⁷³ Vgl. Stalla 1988, S. 147-148.

¹⁷⁴ Siegmeth 1952, S. 82. Sie spricht hier vom „*tafelbildartig gerahmten illusionistischen Architekturbild*“, welches schließlich durch Günther auch in Tirol vertreten war.

¹⁷⁵ Egg 2001, S. 185.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 185.

des Hl. Augustinus mit Christus ein, das von Stuckarbeiten von Franz Xaver Feichtmayr umrahmt wird. Der untere Bildteil wird von einer Pfeilerarkade dominiert, welche die Basis für die darüberliegenden Säulen- und Pfeilerstellungen bildet. In der Mitte und im oberen Drittel des Bildes zeigt sich die Himmelssphäre. Der Blickpunkt auf die Architektur wird von einem etwas ungewöhnlichen Blickwinkel vorgegeben, demnach steht der Betrachter nicht zentral unter der Szene, sondern schräg unterhalb.¹⁷⁷ Zusätzlich findet sich hier auch erstgenanntes Phänomen, nämlich der Rahmen als Fundament für die darauf aufbauende Scheinarchitektur und die daraus resultierende Berücksichtigung des Rahmenverlaufes.

Zusammengefasst übernimmt der Tiroler Maler zwei Wesenszüge der bayerischen Rokokomalerei, die ihm durch Matthäus Günthers Werk vermittelt wurden. Während illusionistische Raumöffnungen Mitte des 18. Jahrhunderts auch im Unterinntal keine Seltenheit mehr waren, scheint die Ausführung einer zweigeschossigen Scheinarchitektur nicht zum gängigen Kompositionsrepertoire gehört zu haben. Demnach kann Mayrs Fresko in Maria Alm durchaus als innovativ beurteilt werden.

3.2. Die Hauptwerke – Individuelle Kompositionslösungen für die Bildwelt an der Decke

Ab 1760 lässt sich eindeutig Mayrs Hochphase definieren, wo neben umfassenderen Kirchengestaltungen vor allem die Qualität seiner Fresken zunimmt. Die bisher vorgestellten Werke verdeutlichen in erster Linie die vielfältigen Ansätze Mayrs, sich mit perspektivischen Konstruktionen auseinanderzusetzen. Bislang existiert kein einheitliches illusionistisches System, es handelt sich eher um ein Modifizieren der einzelnen Bildgegenstände. Seine Hauptwerke zeigen sich diesbezüglich selbstbewusst, besonders im Umgang mit Scheinarchitektur. Die gemalten Raumgefüge sind im Vergleich zu den Frühwerken deutlich weiterentwickelt und deuten damit auf eine intensive Auseinandersetzung mit kompositionellen und motivischen Vorbildern. Die übergeordnete Thematik, die in Bezug auf die Hauptwerke zu behandeln sein wird, umfasst einzelne Charakteristika in Mayrs Fresken, die primär aufgrund ihrer Eigenheit eine spezielle Abhandlung erfordern. Es wird demnach die Aufgabe sein, jene Merkmale herauszuarbeiten, um sie danach in einen kunsthistorischen Kontext zu stellen. Die vergleichende Analyse mit anderen Werken wird schließlich zu einer entscheidenden Erkenntnis führen, die abschließend im Resümee Platz finden soll.

¹⁷⁷ Günther verwendet diese Art von Schrägprojektion des Öfteren, sie bildet sozusagen das Pendant zur gängigen Horizontalprojektion, wobei bei ihm auch Kombinationen auftreten. Siehe Stalla 1988, S. 132, sowie Pozzo 1709, Figura 88 und 90.

3.2.1. Obernberg am Brenner

Eines der ersten Werke aus Mayrs Hochphase¹⁷⁸ befindet sich in Obernberg am Brenner. Die Pfarrkirche zum Hl. Nikolaus blickt – wie so viele Dorfkirchen – auf eine jahrhundertlange Geschichte zurück, wobei sich ihre erste Erwähnung ins Jahr 1339 zurückverfolgen lässt. Im Zuge der verstärkten Bautätigkeit des 18. Jahrhunderts, welche auf gegenreformatorische Beweggründe zurückzuführen ist, wurde auch die ursprünglich gotische Kirche in Obernberg durch einen barocken Neubau ersetzt. Unter der Leitung von Johann Michael Umhauser wurde die nun größere Kirche 1760 errichtet und 1761 eingeweiht.¹⁷⁹

Im selbigen Zeitraum ist daher die Ausstattung Mayrs anzusetzen.¹⁸⁰ Obwohl hier keine Signatur des Künstlers vorhanden ist, kann aufgrund stilistischer Beurteilung definitiv und eindeutig Mayrs Hand festgestellt werden. Der einschiffige Saalbau besticht durch das gänzlich ausgemalte Gewölbe, das neben den Figuralpartien mit fingiertem Stuck geschmückt ist. Damit wird nicht nur die Decke verziert, sondern vor allem gegliedert. Beispielsweise bildet Mayr im Chor über den Fenstern Stichkappen aus, die von *stucco finto* formiert und darin gelbe Grisaille-Szenen dargestellt werden (Abb. 64). Die vier Stichkappen führen zum Hauptbild, das von einem geschwungenen, fingierten Stuckrahmen eingefasst wird. Den Rahmen schmücken stuckierte Akanthusblätter, in welche die gemalten Blumenfestons eingeklemmt werden. Der *stucco finto* ist hier besonders liebevoll und fragil ausgeformt, die bunten Blumengirlanden unterstreichen die rosa Grundfarbe des Gewölbes. Die figurale Szene zeigt die Verehrung der Eucharistie, welche durch das Lamm Gottes und den Kelch mit Hostie verbildlicht wird. Darunter befinden sich zwei Weihrauch spendende Engel und rund um die strahlende Eucharistie sind Putti zu sehen. Ebenfalls miteingebunden wurde das Heiliggeistloch mit einer plastischen Taube. Die Gesichter der Engel und die Behandlung der Gewänder können als Mayrs Hauptmerkmal in der Figurenmodellierung angesehen werden. Die Köpfe sind gekennzeichnet von vollen rosa Wangen, spitzen Nasen und einem tiefen Haaransatz, die Kleidung ist stark aufgebauscht und in tiefe Falten gelegt. Diese sind allerdings nicht scharfkantig, sondern behalten immer ihre Geschmeidigkeit. In gleicher Weise gestaltet Mayr

¹⁷⁸ Da die Ausmalung der Pfarrkirche in Obernberg ins selbe Jahr fällt wie jene in Innichen und beiderorts keine exakte Datierung vorhanden ist, kann nicht klar unterschieden werden, welche der beiden Kirchen zuerst freskiert wurde. Die Fresken der Pfarrkirche Innichen werden hier nicht gesondert betrachtet, da diese bereits von Köberl 1969 und Schwingshackl 2015 untersucht wurden.

¹⁷⁹ Rampold 1987, S. 5-6; Ammann u. a. 1980, S. 577.

¹⁸⁰ An der südlichen Langhauswand ist das Chronogramm „MDCCLX / TH N.“ zu finden, die Initialen verweisen auf den damaligen Obernberger Kuraten Thomas Nutzinger, siehe Rampold 1987, S. 11.

seine Wolken, welche dicht und weich anmuten. Jene Charakteristika behalten im gesamten Hauptwerk ihre Gültigkeit und kennzeichnen damit die Typenbildung des Malers.

Der Übergang von Chor zu Langhaus wird lediglich durch einen schmalen, gemalten Bogen mit feinem Goldbrokat und Rocailleformen gekennzeichnet. Der Raum wird von der großen Pendentivkuppel beherrscht, während zu den Seiten zwei kurze Querarme mit Schildbogenabschluss den Kirchenraum begrenzen. Die Malereien an den Schildbögen erweisen sich als äußerst spannend. Die aus *stucco finto* gebildeten Kartuschen zeigen im nördlichen Seitenarm Cirage-Bilder mit der Verklärung und Auferstehung, im südlichen Fegefeuer und Tod. Die Darstellung des Fegefeuers vermittelt ein dem Stuckrahmen folgender Höllenschlund, der im Inneren die Verfolgung durch Satan verbildlicht (Abb. 65). Die humorvolle Umsetzung des Themas beweist eine gewisse Vielseitigkeit in Mayrs Programm. In den Pendentifs um die Hauptkuppel sind ebenfalls Grisaille-Bilder zu sehen, welche Szenen aus dem Leben des Hl. Nikolaus behandeln.¹⁸¹ Während der fingierte Stuck rund um das Kuppelfresko immens gedrängt erscheint, wird er über der Orgelempore wieder leichter und lockerer. Da das Kuppelfresko über eine illusionistische Raumöffnung in Form einer Scheinkuppel verfügt und dies in Mayrs Kompositionsrepertoire in dieser Weise nur hier vorkommt, ist eine gesonderte Analyse der Gestaltungsweise notwendig.

3.2.1.1. Die Scheinkuppel als Schaubühne im Kirchenraum

Das Kuppelfresko bietet nicht nur ein außerordentlich gut erhaltenes Zeugnis von Mayrs Malkunst, es beweist außerdem seine Kenntnis optischer Raumimaginationen, wie sie vorwiegend in der bayerischen Rokokomalerei zu finden sind. Zunächst soll aber eine genauere Betrachtung des Bildes selbst erfolgen (Abb. 65).

Die figürliche Szene wird von einem fingierten Stuckrahmen eingefasst, der jedoch nicht die übliche Form eines Profilrahmens besitzt. Es handelt sich um ein perspektivisch angelegtes Gesims, das an der Unterseite von einem goldenen Strang mit Blattmuster¹⁸² begleitet wird. Auf dem szenenbegrenzenden Gesims lagert eine unterschiedlich verkürzte Säulenkolonnade auf, die das Grundgerüst der Scheinkuppel bildet. Oberhalb der Kapitelle wird eine goldkassettierte Kuppelschale sichtbar, während der Großteil des Kuppelplafonds von einer geschwungenen Himmelsöffnung beherrscht wird, in welcher die Hl. Dreifaltigkeit mit Maria

¹⁸¹ Tod des Heiligen, Nikolaus als Beschützer der Seefahrer, Nikolaus beschenkt die drei Jungfrauen, Nikolaus als Fürsprecher des Volkes, siehe Rampold 1987, S. 16.

¹⁸² Kupferschmied spricht hier von einem „*lorbeerstabgeschmückten Gesims*“, siehe Kupferschmied 1995, S. 270.

zu sehen ist. Genau am Übergang von gemaltem Kuppelgewölbe und der Öffnung zum Himmel schwebt der Hl. Nikolaus als Fürbitter auf einer Wolke, gekleidet in seiner traditionellen Tracht mit prunkvollem, goldrotem Mantel und erbittet Schutz für seine Gemeinde.¹⁸³ Der Putto hinter ihm trägt seine Bischofsmütze, der Engel zu seiner rechten Seite hält die Heilige Schrift. Die Säulenrotunde wird von vier Öffnungen durchschnitten, die oben von einem Bogen begrenzt werden. Dazwischen wird an manchen Stellen die gold-brokatiierte Kuppelwand sichtbar. Aus der linken Öffnung schweben ein Engel und zwei Putti mit einem Füllhorn, vollgepackt mit Früchten und Ähren. Der Putto am unteren Rand kann als weiterer kreativer Kunstgriff bezeichnet werden, denn er lehnt mit seinem Arm auf dem C-Bogen der *stucco finto*-Rahmung und streckt sein rechtes Bein weit über den Bildrand hinaus. Die Verschmelzung von dekorativer Ornamentik und Figürlichem ist Mayr immer wieder ein Anliegen in seinen Malereien. In der rechten Öffnung der Rotunde ist der Erzengel Michael¹⁸⁴ zu sehen, welcher Personifikationen von Krieg¹⁸⁵ und Tod mit dem Krummstab des Nikolaus hinabstürzt. Am unteren Bildrand stehen die drei Allegorien der göttlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung auf einer Wolkenformation und unterstützen somit inhaltlich die Szene.

Es ist nun zu hinterfragen, wie es zur Formierung einer Scheinkuppel gekommen ist. Es wird im Verlauf der Analyse der Hauptwerke noch zu erkennen sein, dass sich Mayr durchaus sehr intensiv mit illusionistischer Bildraumgestaltung auseinandergesetzt hat. Die Ausarbeitung dieser Bildräume ist jedoch an allen Orten eine andere, ebenso deren Qualität und Glaubhaftigkeit. In Obernberg drängt aber die offensichtliche Konfrontation mit einem Vorbild zu der Vermutung, dass Mayr hier eines seiner besten Werke geliefert hat. Es ist das einzige Fresko, in dem er eine tatsächliche Scheinkuppel verwendet hat und gleichzeitig die für ihn typische ornamentale Deckenbehandlung des *stucco finto* nicht zu kurz kommen lässt. Folglich ist es absehbar, woher er das Motiv solch einer architektonischen Szenenkulisse kennt, wird es in Tirol schließlich von auswärtigen Meistern verbreitet. Die bayerischen Freskomaler wie Asam und auch sein Schüler Günther bestreiten eine Fülle an Darstellungen mit Scheinkuppeln und haben diese für sich perfektioniert. Mit der Zeit entwickelten sich aus der mathematisch-korrekten Behandlung des Illusionsraumes nach Pozzo vielmehr Abwandlungen davon, die hauptsächlich das Kriterium einer passenden Kulisse erfüllen mussten. Gleichzeitig ermöglicht die tatsächliche räumliche Struktur einer Flach- oder Hängekuppel die Visualisierung eines

¹⁸³ Er deutet mit seinem linken Zeigefinger auf den Kirchenraum hinab, wo üblicherweise die Bevölkerung Platz findet.

¹⁸⁴ Dieser tritt in exakt selber Gestalt auch im Kuppelfresko vor dem Chorbogen in Innichen in Erscheinung.

¹⁸⁵ Auch die Figur des Krieges übertritt mit einem Bein die *stucco finto*-Umrahmung und scheint gleichzeitig auf den Rankenschmuck zu steigen.

scheinbar erhöhten Raumes mitsamt eines integrierten Bildgeschehens. Demnach bietet die Kombination der beiden genannten Vorzüge die Basis für vortreffliche Malereien, die schließlich auch von Tiroler Malern in dieser Weise verwendet wurden. Im Hinblick auf Mayrs Kuppelfresko in Obernberg bieten sich zwei Beispiele an, die an dieser Stelle für die Rezeption bedeutend gewesen sein könnten.

Als sogenannter Ursprungstypus kann hier die Ausmalung der Chorkuppel der Klosterkirche Weingarten von Cosmas Damian Asam gelten (Abb. 67). Die Ausstattung der Kirche erfolgte 1718-1720.¹⁸⁶ Dargestellt ist die Aussendung des Heiligen Geistes inmitten einer Kuppelarchitektur. Die auf Volutenkonsolen gelagerten und vorgestellten Säulen werden paarweise mit Giebeln überdacht, diese wiederum sind eingebunden in das Gesims, welches die weiter hinten befindlichen Säulen aufnimmt und somit das Grundgerüst der Kuppelschale bildet. Das Kuppelgewölbe ist in Gold gefärbt und mit einem ornamentalen Muster verziert. Durch die Öffnung an der Stelle einer Laterne dringt nicht nur das Licht, sondern auch Wolken und Himmelsfiguren ein. Die eingeplante Schrägansicht des Freskos verlangt eine strenge Untersicht gewisser Bauteile, wie beispielsweise der Konsolen am oberen Bildrand. Zwischen den von Giebeln überdachten Säulen halten sich unterschiedliche Figurengruppen auf. Das Schema der Scheinkuppel und der sich darin abspielenden Szenerie ist daher eindeutig mit Obernberg vergleichbar. Es ist jedoch augenscheinlich, dass Mayr seine Kuppelöffnung deutlich erweitert hat und nicht wie Asam lediglich auf ein Oculusfenster zurückgreift.

Eines der Werke, das Mayr mit sehr großer Wahrscheinlichkeit selbst gesehen hat, ist Matthäus Günthers Ausmalung der Elisabethkirche des Deutschen Ordens in Sterzing von 1733. Das große Hauptbild des achteckigen Zentralbaus zeigt Szenen aus dem Leben der Hl. Elisabeth, eingebettet in eine Kuppelarchitektur (Abb. 68). Die Deutlichkeit der Scheinarchitektur ist hier durch die überhelle Farbigekeit etwas zurückgedrängt, allerdings ist das Grundkonstrukt durchaus abzulesen. Eine Säulenrotunde bietet den Rahmen und gleichzeitig den Schauplatz des Geschehens, die Kuppelschale wird durch eine gänzliche Öffnung zum Himmel, welche direkt über dem Gesims ansetzt, ausgewechselt. Die Struktur der Säulenstellungen ergeben einen nach oben strebenden Handlungsraum, in dessen Zentrum die Darstellung der Dreifaltigkeit kulminiert. Durch den Verzicht auf die Darstellung einer Kuppelschale wird die jenseitige Sphäre näher an den Betrachter gerückt und ist in ihrer Erscheinung den Szenen vor der Säulenarchitektur beinahe gleichwertig.

¹⁸⁶ Rupprecht 1980, S. 70.

Eine unverkennbar ähnliche Komposition verwendete Günther 1751 in Gossensaß, wo er die Szene der westlichen Langhauskuppel ebenfalls in einem Kuppelraum abspielen lässt (Abb. 69). Die gemalte Architektur ist wesentlich schlichter gehalten als in Sterzing, es gibt nur mehr vier vorgelagerte Säulen, welche von Pilastern hinterfangen werden, die Zwischenräume werden von Bogenstellungen überbrückt. Auch hier wird auf die Kuppelschale verzichtet und direkt zum offenen Himmel weitergeleitet. Wie in Kapitel 1.2. besprochen besitzt auch die zweite Chorkuppel der Klosterkirche Neustift bei Brixen ein ähnliches System, allerdings sind hier wieder Kuppelschale und Laterne zu sehen (Abb. 10). Alle drei genannten Werkbeispiele verdeutlichen die Häufigkeit der Komposition in Günthers Œuvre, vor allem auch in seinen Arbeiten im Tiroler Gebiet. Daneben bietet die variantenreiche Ausformung der Kuppelarchitektur einen konstanten Grundstock.

Die Möglichkeiten für Mayr, Inspiration zu schöpfen, waren demnach fast grenzenlos und befähigten ihn dadurch, Fresken wie jenes in Obernberg zu meistern. Die Tatsache, dass er in seinen weiteren Kirchengestaltungen nie wieder auf das Konzept einer solchen Scheinkuppel zurückgegriffen hat, verdeutlicht auch die intensive Nähe zu Günther während dieser Jahre. Ob Mayr tatsächlich eine Zeit lang bei ihm gelernt hat, bleibt bis heute ungeklärt, obgleich sich einige Gelegenheiten dazu geboten hätten. In jedem Fall steht er künstlerisch stark in seiner Nachfolge, was durch das Kuppelfresko in Obernberg abermals bestätigt werden kann.

3.2.2. Stumm

Christoph Anton Mayr hat sich in der Pfarrkirche Hl. Rupert in Stumm einer für ihn neuartigen Form der Bildfeldorganisation zugewandt. Der scheinbar stetige Drang sich weiterzuentwickeln und um individuelle Deckenlösungen zu bemühen zeigt sich hier neuerlich sehr deutlich. Die 1765 entstandenen Fresken, die sich thematisch auf den Kirchenpatron beziehen, fielen in die gleiche Zeit wie die Barockisierung der Kirche, wo auch das Schiff nach Westen verlängert wurde.¹⁸⁷ Das Langhaus besitzt heute ein Lattlgewölbe und der Chor wird von einem Stiehkappengewölbe bedeckt. Das Chorfresko zeigt die Glorie des Hl. Rupert, begleitet von Maria und der Dreifaltigkeit (Abb. 70). Ergänzt wird die Szene von zahlreichen Putti und Engeln, die insgesamt eher schematisch auf der Bildfläche verteilt erscheinen. Eingefasst wird das Bild von einem, mittlerweile bekannten, ornamentalen Profilrahmen, an den sich ein weiterer *stucco finto*-Rahmen schmiegt. Die auf den Stuckrahmen applizierten dünnen Ranken mit Rocailles klammern sich beinahe am braunen Profilrahmen fest und

¹⁸⁷ Ammann u. a. 1980, S. 778. Der Bau wurde ursprünglich 1511 errichtet.

verlaufen zur anderen Seite im Gewölbe, welches an den Ecken mit Blumenstöcken geschmückt wird. Leider prägt das Chorfresko zum Teil der Erhaltungszustand, an manchen Stellen sind deutliche Risse zu sehen. Während der fingierte Stuck im Chor fragil wirkt, ist dessen Ausformung an der Chorbogenstirn äußerst grob (Abb. 71). Die Ranken sind wulstig und Teile davon übereinander gelagert, die implizierten Stuckputti wirken adipös. Im Vergleich zum anschließenden Langhaus wirkt der abrupte Formenwandel auffallend eigenartig. Vor dem Chorbogen befindet sich ein querovales Bildfeld mit dem Messopfer und der Bestattung des Heiligen vor einer Arkaden-ähnlichen Architekturkulisse. Am anderen Ende des Raumes über der Orgelempore befindet sich ein weiteres Bild, dominiert wird die Szene vom rosa-gelblichen Himmel (Abb. 72). An den Seiten sind musizierende Engel sowie im Zentrum ein Dreieck mit Auge als Symbol der Dreifaltigkeit zu erkennen. Die Rahmen der beiden genannten Bildfelder folgen demselben System wie im Chor. Im Langhaus benutzt Mayr erstmals beinahe die gesamte Deckenfläche für ein riesiges Hauptfresko und gliedert das Gewölbe außerdem mit *stucco finto*-Malereien (Abb. 73). Er setzt ein über drei Joche gestrecktes Bildfeld an die Decke, welches ebenfalls von einem Stuckrahmen eingefasst wird. Dieser bildet unter anderem auch die Stichkappen aus und fingiert vorkragende Konsolen an Stelle der Gurtbögen, welche im szenischen Bild weitergeführt werden (Abb. 74). Die Bogenlaibungen an den Kirchenwänden sowie die Stichkappen sind mit Goldbrokat verziert. In letztere wurden zusätzlich Stuckputti mit Muschelementen und Akanthusblätter gemalt. Zur weiteren Ausschmückung des Gewölbes sind an einigen Stellen Blumengirlanden zwischen die fingierten Stuckarbeiten gesetzt.

Der Hauptaspekt der Analyse soll nun auf die Komposition des Hauptbildes gelegt werden, welches allen voran durch die mehrgliedrige Szenenkulisse Grund zur genaueren Betrachtung liefert. Außerdem wird die Verwendung der Scheinarchitektur als unabdingbares Gestaltungsprinzip im Sinne optischer Raumsteigerung zu behandeln sein.

3.2.2.1. Das großflächige Langhausfresko – Erweiterung der räumlichen Dimensionen

Das große Langhausfresko birgt nicht nur ein für Mayr neuartiges Raumkonzept, sondern ebenso ein erweitertes Verständnis des Verhältnisses von gemalter und gebauter Architektur. Daher kann in Stumm von raumsteigerndem Illusionismus gesprochen werden - die Öffnung der Kirchendecke mit imaginär darüber hinaus liegenden Schauplätzen ist in dieser Form in Mayrs Œuvre einzigartig. Gleichmaßen stellt die vollständige Bemalung der zur Verfügung stehenden Gewölbefläche eine Besonderheit dar. Bevor aber jene ansehnliche Umsetzung und

deren Rezeptionsgeschichte erläutert wird, sollen die Basisinformationen zu besagtem Fresko wiedergegeben werden.

Im annähernd langhausfüllenden Bildfeld werden vier eigenständige Geschehnisse vereinigt. Diese sind jeweils zentral an den Seiten platziert, der Betrachter muss sich also einmal im Kreis drehen, um alles erfassen zu können. Im Norden ist die Vertreibung des Hl. Ruperts aus Worms zu sehen, im Osten die Verehrung des Hl. Kreuzes, im Süden die Taufe des Herzogs Theodo und im Westen die Weihe des Nachfolgers des Hl. Rupert.¹⁸⁸ Hinterfangen werden die einzelnen Szenen von einer massiven Scheinarchitektur, die jeweils differenziert ausgebildet ist. Der nördliche Teil zeigt mintgrün-marmorierte Säulen und Pilaster sowie eine zweiteilige Bogenöffnung in der Mitte, welche von einem Gebälk bekrönt wird. Daraus entspringen marmorne Rocailleformen¹⁸⁹, die zwar kaum realen Architekturgliedern entsprechen, aber für die Individualität der Bauteile sorgen. Die Kreuzesverehrung im Osten findet vor einer kleinen Arkade statt, auf deren Gebälk ein aus Muschelrändern gebildeter Aufbau ruht. Die Säulen sind mit einem goldenen Kompositkapitell bekrönt. Nicht ganz ideal löst Mayr die Situation mit der plastischen Heiliggeisttaube, die sich genau vor dem Kreuz Christi befindet. Er malt einen Lorbeerkranz um das Rundloch und bindet diesen in eine fingierte Stuckkartusche ein, die sich schwer in die Szene integrieren lässt. Den Ausgleich dazu bilden das Gotteslamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln und die flankierenden Putti. Ohne diese Nebenszene würde die Kartusche sofort als unwillkommener Gast im Bild erscheinen. Der südliche Teil des Freskos zeigt einen Portikus, der den Einblick in einen Kuppelraum gewährt. Die Weihe des Nachfolgers im Westen des Freskos wird abermals von pompöser Architektur umspielt, wobei es sich hier um einen Altarraum zu handeln scheint. Das konkave Gebälk der rosafarbenen Säulen trägt einen kuppelartigen Aufbau, der an manchen Stellen offenbleibt. Direkt darunter befindet sich ein aus goldenen C-Bögen bestehendes Objekt, das vermutlich den Altar widerspiegeln soll. In der Mitte zeigt sich die Heiliggeisttaube und ein Kreuz.

Von großer Bedeutung ist die Zusammenstellung der Scheinarchitektur. Die vier Architekturkulissen werden nicht lose ins Bildfeld gesetzt, sondern mithilfe zweier Maßnahmen miteinander verbunden. Um die Architektur umlaufend erscheinen zu lassen, wurde sie auch über die Ecken des Bildfeldes hinweg weitergeführt und somit zusammengefasst. Diese Verbindungsglieder in Form von Arkadenbögen werden heller gehalten und treten damit mehr in den Hintergrund. An den konvex ausgeformten Ecken

¹⁸⁸ Ammann u. a. 1980, S. 778.

¹⁸⁹ Diese Gebilde aus Muschelelementen, Akanthusblättern und Voluten kommen vielfach an architektonischen Versatzstücken in Mayrs Fresken vor und können demnach als Spezialität seinerseits angesehen werden.

befindet sich außerdem eine steinerne Brüstung, die jeweils den perspektivisch-fingierten Vorsprung der *stucco finto*-Konsolen an den Gurtbögen aufnimmt, weiterführt und mit einer ornamentalen Vase bekrönt. Mayr bildet damit ein durchgehend illusionierendes Element, das mit dem realen Pilaster der Kirchenwand beginnt und über die fingierte Stuckdekoration ins szenische Bild übergeht.

Im Zentrum des Bildes dominiert der Ausblick in den freien Himmel, worin die Personifikation der Ecclesia auf einer Wolkenbank thront. Begleitet wird die blau gekleidete Frau von zahlreichen Putti sowie ihren Attributen Kelch und Buch. Sie deutet auf ein Kirchenmodell, der Putto links hält die Tiara und die Schlüssel des Petrus als Symbol des Papsttums.¹⁹⁰ Der Himmel wird nur an wenigen Stellen im typischen Hellblau dargestellt. Die Wolken sind in ein trübes Rosa gefärbt, hinter Ecclesia verwandelt sich die Sphäre in ein grelles Gelb um die Symbolkraft der Kirche zu erhöhen. Um den Erhöhungseffekt zu verstärken wurde auch die zentrale Gruppe *di sotto in su* gestaltet und ergänzt damit die Perspektivanlage der Quadratur.

Da es sich auch bei der Konzeption dieses Langhausfreskos um eine alleinstehende Lösung in Mayrs Œuvre handelt, muss an dieser Stelle wieder Ursprungsforschung betrieben werden. Zu den maßgeblichen Kriterien gehören demnach das beinahe flächendeckende Bildformat, die vierteilige Szenenlandschaft, die Ausbildung stark untersichtiger Architekturstücke sowie die endgültige Kulmination der Darstellung im Himmel.

Der Blick in die Tiroler Umgebung zeigt, dass diese Kompositionsweise hier keinerlei Verbreitung gefunden hat. Deshalb muss direkt auf Süddeutschland verwiesen werden, wo Gottfried Bernhard Göz ein ähnlich anmutendes Fresko geschaffen hat. Zu finden ist dieses in der Schulkirche des ehemaligen Salesianerinnenklosters in Amberg. Im Zuge einer Umgestaltung der Kirche 1758 entstanden auch die Fresken von Göz, ergänzt wurden diese durch Stuckaturen von Anton Landes. Für den Vergleich relevant zeigt sich auch hier das Langhausfresko, das in vier Szenen die Gründung des Salesianerinnenordens darstellt (Abb. 75).¹⁹¹ Umgeben werden die figuralen Handlungen von einer einheitlichen Quadratur, welche aus steil hinaufragenden Pfeilern und durchgehender Wandfläche besteht. Das Mauerwerk wird von vorkragendem Gebälk und zum Teil von Rocailleformen und Voluten bekrönt.¹⁹² Die

¹⁹⁰ Vgl. Schaumberger 2005, S. 87.

¹⁹¹ Die vier Szenen zeigen: Der Hl. Franz von Sales überreicht der Ordensstifterin die Ordensregel – Franz von Sales erklärt die Ordensregel – Franziska von Chantal empfängt im Beisein des Hl. Franz von Sales die Bulle Papst Pauls V. – Die Ordensstifterin nimmt Abschied von ihrer Umgebung. Siehe hierzu Batzl 1960, S. 8-10.

¹⁹² Die Verwendung von Muschelwerk in den Scheinarchitekturen zählt zu den Eigenheiten von Göz (ähnlich wie bei Mayr) und ist aus seiner Tätigkeit als Entwerfer für Ornamentvorlagen herzuleiten, vgl. Bauer 2000, S. 47.

ebenso an die Seiten ausgelagerten Szenen spielen sich jeweils auf einem Treppenansatz ab, die Architektur ist an einer kleinen Stelle dahinter durchbrochen, wodurch das Licht des Himmels zum Vorschein kommt. Im Zentrum des Bildes befindet sich der Ausblick in den Himmel, wo Christus mit erhobener rechter Hand thronet. Im Unterschied zu Mayrs Fresko in Stumm mutet der Ausblick hier jedoch mehr wie ein kleines Fenster an. Die Öffnung ist strikt durch die Architektur abgetrennt und daher viel kompakter. Die Scheinarchitektur wirkt wesentlich massiver, insbesondere durch die gedrungenen Formen, die nur minimal von Licht durchströmt werden. Dadurch behält das dunkle, steinfarbene Architekturensemble die Oberhand und steht in starkem Kontrast zu jenem kleinen Himmelsausblick. Einen weiteren Gegensatz zu Mayrs Fresko bildet die schwere goldene Stuckrahmung, die das Fresko in geschwungenen Formen umklammert. Dies führt dazu, dass der intendierte raumerweiternde Effekt zu einem gewissen Grad wieder geschwächt wird. Der Stuck trennt das Bildfeld unweigerlich vom Rest des Gewölbes und vermittelt damit den Eindruck eines Gemälde Rahmens, sodass es dem Betrachter schwerer fällt, in die gewollte Illusion einzusteigen. Schlussfolgernd zeigt sich bei Göz zwar die Tendenz, die illusionistische Raumerhöhung in den Mittelpunkt zu stellen, jedoch wird diese durch Elemente wie den Stuckrahmen zum Teil wieder negiert. Dadurch wird deutlich, dass die Funktion der Scheinarchitektur bei Mayr und Göz unterschiedlich ist. Was für Mayr dennoch relevant bleibt, ist das Grundschema der Bildkomposition, insbesondere die Aufteilung der Szenen und die nach oben strebende Scheinarchitektur, die eine enorm wichtige Rolle im Bild zukommt. Deutlich wird aber, dass in Stumm der Blick ins Himmelsreich vorrangig ist, die terrestrischen Szenen diesem zwar vorgelagert sind, aber es nicht gänzlich verbergen. In Amberg ist es vice versa, die Quadratur behält die Vormacht und nimmt das Bild ganz für sich ein. Es kann also nicht von einer direkten Rezeption die Rede sein, da Mayr die Komposition autonom interpretiert hat.

In Bezug auf die notwendige Ursprungsforschung gibt es allerdings ein wichtiges Werk, das nicht nur besagte Kriterien der Komposition erfüllt, sondern gleichzeitig eines der bedeutendsten Beispiele für die illusionsbedingte raumerweiternde Funktion der barocken Deckenmalerei in Österreich ist. Es handelt sich dabei um den Herkulesaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien. Nachdem Andrea Pozzo bereits 1702 von Kaiser Leopold I., welchem er auch seinen Traktat widmete, nach Wien geholt wurde, gestaltete er 1703 den Innenraum der ehemaligen Jesuitenkirche völlig neu. Währenddessen war Fürst Johann Adam Andrea von Liechtenstein vergeblich auf der Suche nach einem passenden Maler für sein Gartenpalais,

dessen Bau bereits 1691 begann. Schließlich beauftragte er Pozzo mit der Ausmalung des großen Festsaals, der nach der Fertigstellung der Jesuitenkirche sofort seinen Arbeitsort ins Gartenpalais Liechtenstein verlegte und dort bis 1708 an jenem Monumentalgemälde arbeitete.¹⁹³

Das deckenfüllende Fresko mit dem Thema der Apotheose und den Taten des Herkules¹⁹⁴ besitzt eine zweigeschossige Quadratur, die unterschiedlich ausgeprägt ist (Abb. 76).¹⁹⁵ Unten ist eine grün-goldene Attikazone mit Balustrade zu erkennen, die an den Seiten stark in den Bildraum hineinkragt. An den Ecken schwingt sie jedoch dreiviertelkreisförmig zurück. Die reale Wandgliederung des Raumes wird in die Quadratur miteinbezogen und dort fingierend weitergeführt. Über dieser ersten Zone befinden sich steil in die Sphäre hinauftragende graue Gebäude, die sehr stark an Triumphbögen erinnern. Diese sind zwar an den Seiten eigenständig ausformuliert, werden aber ebenso durch gerundete Eckverbindungen mit darunter befindlichen Bogenöffnungen zusammengefasst. Die Scheinarchitektur ist stark untersichtig dargestellt und akribisch symmetrisch geplant. Die einzelnen Gebäudeteile harmonisieren miteinander und weisen dieselbe Achsengliederung auf. Im Zentrum des Freskos zeigt sich der Blick in den blauen Himmel, der mit einer Fülle an Figuren besetzt ist. Hauptsächlich handelt es sich um mythologische Gestalten und Götter aller Art, in deren Zentrum ist Jupiter mit der Krone in der Hand zu finden, welcher den Blick in Richtung Herkules richtet. Die zahlreichen Figuren werden grob in vier Gruppen geteilt, die pyramidal geformt vor den ausgesparten Ecken der Scheinarchitektur platziert sind. In der unteren Quadraturzone sind die Taten des Herkules zu sehen, die obere Zone wird rein von der Architektur beherrscht. Interessant scheint auch hier die Wahl der Perspektive. Während die Figuren der Quadraturzone auf Untersicht berechnet sind, werden jene am Deckenspiegel möglichst bildparallel gezeigt.¹⁹⁶ Der hier von Pozzo verwendete Grundtypus für die optische Raumsteigerung hat in weiterer Folge eine Vielzahl von Nachahmungen entfacht, die auf demselben System aufbauen.

Zum Vergleich mit Mayrs Fresko muss vorerst bedacht werden, dass das Deckenfresko im Liechtensteiner Palais direkt über dem Hauptgesims ansetzt und damit den Übergang von realer zu fingierter Architektur ohne jegliche Brüche schafft. In Stumm wird das Bildfeld von einem

¹⁹³ Möseneder 1999, S. 333.

¹⁹⁴ Für eine inhaltliche Analyse des Freskos siehe Telesko 2012, S. 69-79.

¹⁹⁵ Mrazek 1962, S. 32 verweist auf die Eignung der mehrfach nach oben gestuften Architektur als Vermittler für die Steigerung des Lebensgefühls als Hauptelement der barocken Malerei.

¹⁹⁶ Karner meint hierzu: „Die Anlage von Pozzos Fresko im Palais Liechtenstein widerspricht also dem Klischee der vollendeten, durch Homogenität von Perspektive und Farbe erreichten Einheit von Figur und Architektur [...]“, siehe Karner 2009, S. 431.

schmalen Profilrahmen eingefasst und somit direkt als „Bild“ deklariert, obwohl rundum ebenfalls Malerei, in dem Fall *stucco finto*, ausgeführt wurde. Trotz dieses Umstandes versucht Mayr aber, wie bereits weiter oben festgestellt, auch hier die reale Wandgliederung ins Fresko miteinzubinden und somit die Achsen weiterzuführen.

Zunächst soll eine Verbindung zwischen den beiden Fresken hergestellt werden. Es kann von einer im Grunde ähnlichen Komposition ausgegangen werden, wobei die stark untersichtige triumphbogenähnliche Architektur¹⁹⁷ das Hauptmerkmal beider Werke bleibt. Zusätzlich ist es beidseitig der Fall, dass der Himmelsraum das Zentrum des Bildfeldes bildet. Es darf hier keinerlei Scheu auftreten, Andrea Pozzos monumentales und kunsthistorisch bedeutendes Fresko einem sakralen Tiroler Werk gegenüberzustellen. Immerhin ist Pozzos Schaffen nicht nur für die heutige kunstwissenschaftliche Forschung unumgänglich, sondern war es auch für die damals tätigen Künstler. Die Errungenschaften des Italieners, vorrangig jene in der Kirche Sant' Ignazio in Rom, folgend aber auch in der ehemaligen Jesuitenkirche in Wien, wurden bedeutend für die illusionistische Raumgestaltung des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Grund war sein 1693 erstmals veröffentlichter und vielfach rezipierter Traktat *„Perspectivae pictorum et architectorum“*¹⁹⁸ das Fundament eines jeden barocken Malers, der sich mit perspektivisch korrekten Darstellungen auseinandersetzen wollte oder musste. Folglich ist die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass auch Mayr die Regeln und Anweisungen in Pozzos Werk gekannt und verwendet hat. Tatsächlich befindet sich im zweiten Band des Traktats eine Figur, die nicht nur Teil des Herkules-Freskos zu sein scheint, sondern auch für Mayrs Fresko in Stumm eine sehr nützliche Funktion haben könnte. Es handelt sich dabei um Figur 55: *„Ein Stuck einer Architectur von unten auf mit geraden Linien vorgestellt“*¹⁹⁹ (Abb. 77). Darin erklärt Pozzo akribisch, wie solch ein Architekturstück gezeichnet wird, um es perspektivisch richtig wahrnehmen zu können. Besonders wichtig ist hierfür der Standpunkt des Betrachters, von welchem aus er auf das Fresko blickt. Die Perspektive wird an diese Position angepasst und in beiden hier genannten Werken muss sich der Betrachter mittig unter dem Bild einfinden, um sämtlichen Bildinhalt einwandfrei erschließen zu können. Sowohl die Beschreibung als auch die zugehörige Abbildung aus dem Traktat könnten eine zentrale Quelle für Mayrs Architekturmalereien in Stumm gewesen sein. Argumentieren lässt sich dies aufgrund der markanten Säulen, die steil in die Himmelssphäre ragen, dem vielfach verkröpften Gebälk sowie den hochgezogenen Postamenten, auf denen die Säulen platziert sind. Mayr hat zwar

¹⁹⁷ In Pozzos Fresko handelt es sich dabei um die obere Quadraturzone.

¹⁹⁸ 1693 in Rom, 1702 in Augsburg veröffentlicht.

¹⁹⁹ Pozzo 1709, Figura 55.

merklich Änderungen an seinen Bauwerken vorgenommen, weicht dabei aber nicht vom Grundkonstrukt Pozzos ab. Demzufolge könnte man Mayr zuschreiben, dass er sich Pozzos Formel zum eigenen Vorteil angeeignet und individuell wiedergegeben hat.

Mit dieser konkreten Verknüpfung verändert sich nicht nur das Wissen und Können Christoph Anton Mayrs, auch seine Stellung in der Kunstgeschichte wird hiermit neu definiert. Bisher war klar, dass er sich nicht nur mit lokalen Vorbildern aus der Tiroler Umgebung auseinandergesetzt, sondern zusätzlich eine Relation zu süddeutschen Künstlern bestanden hat. Die stilkritischen Vergleiche beweisen die Beschäftigung mit den Werken dieser Maler in der Tiroler Umgebung, möglicherweise erfolgte auch eine weitere Schulung durch übermittelte Kupferstiche oder Entwürfe. Durch die hiermit aufgezeigte Verbindung zu jenem bedeutenden italienischen Maler, zumindest zu seinem Malereitratat, und vor allem durch die getreue aber selbstsichere Umsetzung seiner perspektivischen Erläuterungen, zeigt sich nicht nur Mayrs Wandelbarkeit in den von ihm verwendeten Kompositionen, sondern auch sein Interesse an den international führenden Konzepten von Andrea Pozzos illusionistischer Raumgestaltung.

3.2.3. Pill (Hl. Kreuz)

Ein herausragendes Werk des Künstlers befindet sich auch in der Kreuzkirche in Pill. An der Bundesstraße gelegen steht dieser kleine, unscheinbare Zentralbau, dessen Pracht sich erst nach dem Öffnen der Eingangstüre erschließt. Mayr wurde hier vor eine für ihn ungewohnte Architekturform gestellt. Er bemalte die Decken über dem Portalbereich, den Seitenarmen und dem Hochaltar sowie die Kuppel inklusive Laternenplafond. Zusätzlich wurden auch Teile der Wände freskiert, dabei handelt es sich um real-architektonische Pilaster und die Bogenlaibungen des Gewölbes, die er mit *stucco lustro* verzierte. Im Folgenden soll das gesamte Programm zumindest überblickshaft erschlossen werden, um das kompositorische System korrekt erfassen zu können. Die Ikonographie soll zwar benannt werden, wird aber nicht im Fokus der Analyse stehen.

Thematisch behandeln sämtliche Fresken das Hl. Kreuz und dessen Verehrung. Auch die Entstehungsgeschichte der Kirche selbst entspricht der Kreuzestradiation.

Nach dem Überfall des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel und seiner Truppen in Tirol war unter anderem die Zirler Innbrücke umkämpft und wurde deshalb von den eigenen Landsleuten niedergebrannt. Das Brückenkreuz fiel dabei unbeschädigt in den Inn und wurde daraufhin von

dem aus Pill stammenden Bauern Kaspar Norer wieder geborgen. Zum Gedenken an die Errettung wurde das Kreuz in einer Holzkapelle aufgestellt.²⁰⁰

Diese Geschichte wurde von Mayr in einem Rundbogenfresko über der Eingangstür geschildert (Abb. 78). Als Ergänzung dient die Inschriftenkartusche an der linken Seite des Bogens. Der weitere Geschichtsverlauf kann ein Stück weiter oben an der Wand abgelesen werden. In einem der oberen Rundung der Wandfläche angepassten, quergezogenen Medaillon aus *stucco finto* befindet sich die Darstellung der Kreuzübertragung von der Holzkapelle in die 1766 neu geweihte Kirche (Abb. 79). Das Bild gibt in lokal-zeitgenössischer Weise Volk und Landschaft wieder und verleiht dem heutigen Besucher den Einblick in eine frühere Zeit. Otto Walch weist auf die Tracht mit roten Jacken der Schützen des Landgerichts Schwaz hin, die auch heute noch von den Schützen aus Pill getragen wird.²⁰¹ Mayr versteht sich darin, die einzelnen Stände herauszuarbeiten und mit den jeweiligen Attributen zu versehen, sodass sie sofort entsprechend erkannt werden. Es kann problemlos zwischen Priestern, Mönchen und Messdienern unterschieden werden, auch adelige und bürgerliche Bewohner werden differenziert dargestellt. Auch hier wird die Szene mit einem Textbereich darunter ergänzt.

An der Decke des Portalbereichs zeigt sich das erste Fresko im Rahmen des vielschichtigen Ausstattungssystems, welches sich über die gesamte Kirche erstreckt (Abb. 80). Eingefasst wird es von einem goldbraunen Profilrahmen mit Rankenschmuck, darüber hinaus entwickelt sich ein *stucco finto*-Rahmen mit Muschelrändern und Akanthusranken, die an einigen Stellen den Profilrahmen umklammern. Dies und die Weiterführung der ornamentalen Stuckmalerei vom Bildfeld in das Gewölbe erwirken ein „Festkrallen“ der Dekorationsmalerei am szenischen Bild. Kupferschmied spricht von einer illusionistischen Umwertung der Bildfelder durch den *stucco finto* – vorgetäuschte Öffnungen bekommen Tafelbildcharakter.²⁰² Das Bild zeigt die Verehrung des Kreuzes durch die Märtyrer.²⁰³ Von links zu sehen ist der gute Schächer, der Apostel Petrus, Maria Magdalena, der Apostel Andreas und der Hl. Bernhard von Clairvaux. Jeder der Heiligen hält ein individuelles Kreuz mit den jeweiligen Attributen neben sich, wobei auf jenem von Maria Magdalena das apokalyptische Lamm zu sehen ist. Die Figuren sind auf Wolken platziert, welche am unteren Rand über den gemalten Rahmen geringfügig hinaustreten. Die Platzierung der fünf Märtyrer scheint halbkreisförmig angeordnet zu sein, zumindest sind sowohl Figuren als auch Kreuze zur Mitte hin gerichtet, wobei Maria

²⁰⁰ Walch 1988, S. 1.

²⁰¹ Walch 1988, S. 2.

²⁰² Kupferschmied 1995, S. 274.

²⁰³ Walch 1988, S. 4 spricht von der „Fortsetzung des Kreuzes Christi durch die Schar der Heiligen“.

Magdalena die zentrale Position einnimmt. Die Perspektive wird entsprechend dem Blick des Betrachters von leichter Untersicht geprägt. Dieser erfolgt von schräg unten auf die Szene.

Die Deckenfresken der beiden Seitenarme sind formal in derselben Weise ausgebildet wie jenes über dem Portal. Ein goldener Profilrahmen mit Blattwerk umschließt die figürliche Darstellung, der an der Decke befindliche dekorative *stucco finto* greift mancherorts dezent in das szenische Bild ein. An den unteren Ecken befinden sich gemalte Spruchbänder, die Bibelzitate wiedergeben. Im rechten Fresko ist der Sieg Kaiser Konstantins über Maxentius und der Triumph des Kreuzes über das Böse zu sehen (Abb. 81).²⁰⁴ Mayr schildert die Geschichte äußerst erzählfreudig, so können exakt zwei rote Blitze, ausgehend vom Kelch der Ecclesia, nachvollzogen werden, die in den hinabstürzenden Lastern, symbolisiert durch einen muskulösen Mann mit Schlange und einen Drachen, gipfeln. An einem Mauerblock im Vordergrund des Bildes befindet sich die Signatur des Künstlers sowie die Jahreszahl 1767. Interessant scheint die Perspektivwahl, eine intensive Mischung aus Untersicht und Bildparallelität. Während der Mauerblock, der Reiter des Pferdes sowie die gestürzten Figuren derart untersichtig dargestellt werden, besticht die Figur der Ecclesia durch ihren Tafelbildcharakter. Jene Diskrepanz in der Perspektive bewirkt die vollständige Lesbarkeit des Freskos und gleichzeitig die korrekte Wahrnehmung der Bildgegenständlichkeit beim Blick nach oben.

Das linke Seitenarmfresko zeigt das Kreuz Christi als Hoffnungsträger für die Bittenden (Abb. 82).²⁰⁵ Diese werden durch eine Mutter mit krankem Kind, einen Bauern mit einer verendeten Kuh, einen Lahmen, der auf seine Krücken weist, und eine besessene Frau vertreten. Im Zentrum steht die Personifikation der Spes mit dem Kreuz und ihren Attributen Anker und Zweig. Sichtbar werden vor allem Mayrs feinfühlig Figurendarstellungen, welche aufgrund des guten Erhaltungszustandes hier besonders hervorzuheben sind. Der Engel neben dem Kreuz besitzt das typische Mayr'sche Knabengesicht mit zartrosa Wangen und spitzer Nase. Die Flügel lassen jeden einzelnen Pinselstrich erkennen und imaginieren zugleich die fragilen Federn, die der Junge am Rücken trägt. Die beiden Fresken über den Seitenaltären überzeugen demnach mit terrestrischen Szenen, in welchen besonders das figurale Potential hervorgehoben werden kann.

Eine äußerst interessante inhaltliche Zusammensetzung bietet das Fresko über dem Hochaltar (Abb. 83). Ikonographisch stellt es die Bitte um Erlösung durch das Kreuz und Herz Jesu vor

²⁰⁴ Walch 1988, S. 7.

²⁰⁵ Ebenda, S. 7.

der Kirche und Maria dar.²⁰⁶ Die personifizierte Ecclesia links im Bild wird hier sehr deutlich mit weißem Kleid mit roten Kreuzen darauf gezeigt, neben ihr wird der Erzengel Gabriel abgebildet. Zur Rechten erkennt man den Sündenfall Adams und Evas sowie den Erzengel Michael als Weltenrichter mit Flammenschwert, der im Begriff ist, die Drachenschlange hinabzustürzen.

Im Zentrum des Bildes befindet sich ein sogenanntes Fünfwunden- oder Arma-Christi-Kreuz, welches die Wunden und Leidenswerkzeuge Christi darstellt, jedoch den Körper des Leidenden ausspart. Am Holzkreuz sind das Schweiß Tuch der Veronika mit dem Gesicht Jesu, die von den Nägeln durchbohrten und blutigen Hände und Füße, das strahlende Herz mit Seitenwunde und Dornenkrone, sowie Lanze und Essigschwamm angebracht. Diese Art von Kreuz findet sich vorwiegend an Wegkreuzen im deutschsprachigen Raum ab dem 17./18. Jahrhundert. Die Verbindung von Herz Jesu, Waffen und Wunden kommt auch vermehrt mit der Verehrung der Blutreliquie vor, die wiederum auf die Herzwunde Jesu verweist.²⁰⁷ Walch geht von einer seltenen Herz-Jesu-Darstellung mit dem Verweis auf die Herz-Jesu-Verehrung aus, die sich besonders im 18. Jahrhundert in Tirol größter Beliebtheit erfreute.²⁰⁸ Die Verwendung eines solchen Kreuzes in Mayrs Fresko fügt vermutlich die genannten Existenzgründe zusammen, anstatt nur einem dieser Gründe nachzugehen.

Das Fresko weist außerdem eine äußerst harmonische Gesamtgliederung auf. Es scheint, als wären der linke und rechte Bildteil einander gegenübergestellt – so wird die symbolische Kirche mit der Sünde durch Adam und Eva konfrontiert, Gabriel und Michael ergänzen einander und sogar die zwei Engelchen am oberen Rand sind an beiden Seiten zu finden. Die zentrale Position behält natürlich Jesus in Form des Kreuzes, herzförmig umrahmt von Puttiköpfen. In gewisser Weise kann hier ein Gut-Böse-Apparat vorgefunden werden, dessen Mitte die Kreuzigung und das Leiden Jesu bildet und somit auf den korrekten Weg für die Gläubigen hindeutet.

Von sehr aufschlussreichem Wert zeigt sich auch die Malerei unter der Kuppel. An den Pendentifs werden die Personifikationen der vier Erdteile auf Sockeln sitzend und in fingierten Nischen abgebildet (Abb. 84a-d). Die vier Frauen sind mit ihren typischen Attributen

²⁰⁶ Ebenda, S. 7.

²⁰⁷ Schiller 1968, S. 208.

²⁰⁸ Walch 1988, S. 4.

ausgestattet²⁰⁹ und befinden sich vor einem grün-gemaserten Hintergrund. Obwohl sie allesamt eine differente Haltung und Gestik einnehmen, führt ihr Blick stets träumerisch nach oben zur Kuppel. Besondere Beachtung verdienen diese jedoch aufgrund ihrer Plastizität. Durch die muschelförmige Plattform und die verkröpfte Laibung, welche zu den Seiten in kleinen Voluten endet, entsteht der Anschein eines Raumes, der genügend Platz für die Figur und ihre Beigaben bietet. Diese werden durch den kräftigen Einsatz von Schatten räumlich nochmals hervorgehoben.

Bereits in Fiecht konnte Mayr die vier Erdteilallegorien an den Pendentifs der Vierungskuppel betrachten. Matthäus Günther malte diese samt Nebenfiguren und Attributen in weiße Stuckkartuschen (Abb. 85a-b). Die Personifikationen der Erdteile lagern hier leicht zurückgelehnt auf einer Wolkenbank, der Blick richtet sich aber ebenfalls stets nach oben zur Kuppel. Leider entsteht dadurch nicht die intendierte Raumwirkung, die Figuren scheinen lediglich die Fläche zu füllen.

In Mayrs Ausformung zeigen sich die Personifikationen viel präsenter und lebhafter. Auch wenn sie eine starre Haltung einnehmen, dringen sie optisch mehr in den realen Raum vor. Im Vergleich zu Fiecht scheint Mayr hier einen Schritt weiter zu gehen als Günther und mehr Wert darauf zu legen, die Figuren konkreter in den Kirchenraum zu integrieren.

Kupferschmied äußerte die vorsichtige Vermutung, in der Pendentifgestaltung von Pill Anklänge an Paul Troger und seine Ausstattung des Brixner Doms zu sehen.²¹⁰ Die Vierungskuppel wird dort von den vier Evangelisten auf Sockeln in den Pendentifs ergänzt (Abb. 86). Der Vergleich scheint sich vorrangig auf deren verträumten Blick zu beziehen, wobei bei genauerer Betrachtung auch deren Positionierung im Raum gegenübergestellt werden kann. Die Quadratur rund um die Vierungskuppel formt eine fingierte Nische, die von einer realen kaum zu unterscheiden ist. In diese wurden die vier Männer mit ausgeprägter Untersicht platziert, sodass diese beim Hinaufblicken zum Teil in den Nischen zu verschwinden scheinen. Typisch für den Maler legte er die Szenen viel atmosphärischer an - die Lichtwirkung ist immens wichtig, auch für die daraus resultierende Raumbildung. Der Vergleich muss demnach

²⁰⁹ Europa wird als Königin mit Zepter dargestellt, neben ihr ist ein weißes Pferd, ein Füllhorn und ein Putto mit Krone und Schlüssel zu sehen. Asien wird als eine Frau mit Turban und einem Kleid aus kostbarem Stoff verbildlicht, sie hält ein Wappen mit den Worten „Tera Santa“. Begleitet wird sie von einem Kamel. Afrika ist gekennzeichnet durch das kurze Kleid, die Perlen am Hals und den Federschmuck, sowie den Löwen, der neben ihr ruht. Amerika wird ebenfalls als dunkelhäutige Frau dargestellt, sie trägt einen Federhut und ebenso Perlenschmuck. Zu ihrer linken Seite befindet sich ein Kaiman, ein Tier aus Mittelamerika, welches dem Krokodil sehr ähnelt.

²¹⁰ Kupferschmied 1995, S. 273. Der Vergleich bezieht sich auf den prä-restauratorischen Zustand der Fresken. Die Architekturmalereien sowie die Scheinkuppel über der Vierung inklusive der Pendentifmalereien wurden bei der Renovierung 1894-96 entfernt und durch Stuckaturen ersetzt, siehe Heinzl 1962, S. 197.

nicht als unnatürlich gelten. Es ist davon auszugehen, dass Mayr Trogers Werke kannte und unter Umständen auch die Ausstattung des Brixner Doms vor Ort erkundet hat.

3.2.3.1. Die Kuppelausmalung – Mayr gegen die Tradition?

Die Gestaltung der Vierungskuppel der Piller Kreuzkirche muss an dieser Stelle gesondert betrachtet werden, da sich bei genauerer Analyse einige kompositorische Eigenheiten zeigen. Vor allem in Analogie mit anderen Kuppelfresken präsentiert sich ein gewisser Eigenwille in der Komposition, wobei untersucht werden soll, ob es sich hierbei um eine gewollte Abweichung handelt oder ob andere Gründe dafür in Erwägung gezogen werden müssen.

Das Fresko in der Kuppelkalotte wird in vier Szenen gegliedert (Abb. 87). Unterteilt werden diese durch scheinarchitektonische, rosa-marmorierte Doppelsäulen mit korinthischem Kapitell, welche von einem geschwungenen Gebälk bekrönt sind und Nischen ausbilden. Diese werden mit einem Muschelement ausgeformt und beherbergen eine Vase mit einem Bäumchen auf einem Podest. Auf dem Gebälk steht ebenso eine Vase, die jedoch in Gold ausgeführt und mit Blumen gefüllt wird. Daneben entspringen zwei fingierte Stuckvoluten, die sich in Akanthusblätter weiterentwickeln und in dieser Weise rund um die gesamte Kuppel laufen. Über den einzelnen Szenen sind des weiteren kleine Medaillons mit Inschriften zu sehen. Im Uhrzeigersinn und mit Blick Richtung Hochaltar ausgehend werden die Eherne Schlange, die Verehrung des Hl. Kreuzes durch Kaiser Konstantin und Bischof Makarius von Jerusalem, das Hl. Kreuz ruft die Verstorbenen aus ihren Gräbern und die Auffindung des Hl. Kreuzes durch Kaiserin Helena gezeigt.²¹¹ Die jeweiligen Bildfelder werden jedoch nicht strikt eingehalten, so ist beispielsweise bei der Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena die ganz rechte Figur vor die bildtrennende Säule gelagert. Im Hintergrund der Kreuzverehrungsszene offenbart sich eine Architekturformation, die wir in ähnlicher Weise bereits aus Stumm kennen. Mayr scheint hier gerne seine Phantasie einfließen zu lassen und bildet aus Muscheln, Voluten und C-Bögen - beliebte Elemente seiner fingierten Stuckdekoration - ein Architekturstück, das einem Triumphbogen ähnelt. Der *stucco finto*, der die Szenen umrahmt, wird in der Laterne fortgesetzt und gipfelt in der Darstellung von Jesus als Teil der Dreifaltigkeit mit Kreuz und Weltkugel, begleitet von zahlreichen Putti.

Es soll nun der kompositorische Aufbau der Kuppel genauer betrachtet werden. Fakt ist, dass Mayr sich gegen die bisherigen Tendenzen der barocken Kuppelgestaltung und für die Zusammenfassung mehrerer Einzelszenen im Rondeau der Kuppel entschieden hat. Statt die

²¹¹ Walch 1988, S. 7.

gesamte Fläche für eine Szene zu nutzen, gliederte er sie in kleinere Szenenfelder um sie somit voneinander abzukapseln. An dieser Stelle müssen einige Überlegungen zu Mayrs Vorgehensweise angestellt werden. Vorrangig stellt sich zunächst die Frage, warum er ein Kompositionsschema wählt, das jegliche Errungenschaften der barocken Kirchenkuppelausmalung ignoriert. Um diese Frage wissenschaftlich korrekt beantworten zu können, muss ein kleiner Exkurs eingeschoben werden, der die Entwicklung der sakralen Kuppelmalerei ab der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert nachskizziert. Nur mit dieser Grundlage können die damals vorhandenen künstlerischen Gegebenheiten für den Maler nachvollzogen und somit auch die Begründung für die Piller Kuppelgestaltung dargelegt werden.

Zunächst muss auf die Eckdaten der Entwicklungslinie hingewiesen werden. Um den generellen Werdegang der barocken Kuppelmalerei, insbesondere den dort auftretenden Illusionismus, zu skizzieren, müsste bis ins Italien des 16. Jahrhunderts ausgeholt werden. Dort sind jene Ansätze zu finden, die in weiterer Folge auch für die österreichischen Fortschritte unabdingbar waren.²¹² Doch die nachfolgend genannten Beispiele beziehen sich ausschließlich auf Österreich und Süddeutschland, da vermutlich ausschließlich diese für den aus Tirol stammenden Mayr relevant waren.

Von großer Bedeutung für die Entwicklung der Kuppelmalerei in Österreich war Johann Michael Rottmayr. Er freskierte 1697 die Kuppel der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und legte hiermit bereits den Grundstein für das sogenannte „Ringschema“, das für die Folgejahre wegweisend war (Abb. 88). Das ovale Kuppelgewölbe mit Laterne befüllte er mit Figuren, die ringförmig auf Wolkenbänken angeordnet sind. Den Zenit erreicht die kreisförmige Komposition in einem Laubkranz, der rund um die Laterne von Putten gehalten wird. In der Laterne selbst ist die Heiliggeisttaube zu sehen. Der dadurch für den Betrachter entstehende Effekt des trichterförmigen Hinaufsteigens der Figuren wird abermals von zwei Faktoren unterstützt. Zunächst fällt auf, dass jene Figuren, die näher an der Laterne platziert sind, kleiner gemalt sind als jene am unteren Rand der Kuppelschale. Es ist eine logische Folgerung der menschlichen Seherfahrung, dass weiter weg entfernte Objekte kleiner wahrgenommen werden

²¹² Der Ursprung hierfür liegt zum Großteil in Correggios Ausmalung der Domkuppel von Parma 1526-30. Erstmals malte er die gesamte Kalotte der Domkuppel aus und ließ spiralenförmig Engel auf Wolkenkränzen nach oben steigen. Durch die zentralperspektivische Untersicht der Körper, sowie das heller und kleiner Werden der Köpfe und Gliedmaßen wird hier ein Höhenzug in Richtung imaginärem Himmel erreicht. Vgl. Tintelnot 1951, S. 17. Eine intensive Untersuchung der Fresken in Parma findet sich bei: Carolyn Smyth, Correggio's Frescoes in Parma Cathedral, Princeton (New Jersey) 1997.

und in selbiger Weise soll dies beim Blick auf das Kuppelfresko funktionieren. Der zweite wesentliche Punkt ist die Farbgestaltung. Die Figuren des äußersten Ringes werden in satten Farbtönen gemalt, während jene in den Ringen zur Mitte hin immer heller werden. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass aufgrund der starren Anordnung der Figuren in konzentrischen Kreisen und der zusätzlichen Figurendichte nicht an eine illusionistische Raumerweiterung zu denken ist, auch wenn dem Betrachter der Blick Richtung Himmelssphäre dargeboten wird.²¹³ Trotzdem muss das Werk als Anstoß für die variablen Kuppeldekorationen in Österreich angesehen werden.

In weiterer Folge freskierte Rottmayr die Kuppeln der Wiener Peterskirche und der Karlskirche, wo sich das Ringkonzept bereits aufzulösen beginnt. Die Figuren werden zu Gruppen formiert, die Kreise durchbrochen und aufgelockert und dem Himmel selbst wird mehr Fläche zugestanden. Der illusionistischen Raumausweitung kommt wieder eine größere Rolle zu. All diese Stufen in Rottmayrs Schaffen bilden einen der Grundpfeiler für die folgenden Entwicklungen im Bereich der österreichischen Kuppelfreskierungen.

Ein anderer Ansatz, abermals von Johann Michael Rottmayr, findet sich in der Stiftskirche in Melk, wo einer der interessantesten Freskenzyklen des Barock zu sehen ist. Bei der Ausmalung der Vierungskuppel griff Rottmayr nur in einer einzigen Sache auf die erhaltene Entwurfsskizze von Antonio Beduzzi zurück, nämlich dem Einfügen von Gurtpaaren in die figürliche Szene (Abb. 89).²¹⁴ Die Gurte wurden nur fingierend gemalt und erinnern somit an die Funktion der Bauteile. Das Ringschema der Figurenkonstellation ist auch hier weitgehend aufgehoben, ähnlich wie in der Peterskirche in Wien werden die Figuren in Gruppen angeordnet und wellenförmig auf der Kuppelfläche verteilt. Durch das intensive Einbinden der Gurtpaare, welche von den Figuren vielerorts überlagert werden, entsteht eine szenenbeherrschende Dynamik. Dies beweist, dass selbst der Einsatz von Architekturelementen keine strikte Kompositionstrennung zur Folge haben muss.

Der Blick nach Tirol zeigt die wesentlich zögerlicheren Fortschritte in der Deckenmalerei. In der ehemaligen Klosterkirche in Rattenberg finden wir das früheste Beispiel eines monumentalen Kuppelfreskos in Tirol (Abb. 90).²¹⁵ 1709-11 arbeitete hier Johann Josef Waldmann, der vor allem für Westösterreich eine bedeutende Rolle als Freskant und Maler

²¹³ Heinz spricht bei Rottmayrs Kuppelausmalung von der Dekoration einer der Kuppelschale parallelen idealen Fläche. Die Hauptaufgabe war nicht die Öffnung in den illusionistischen Freiraum, sondern die Ausmalung der Kuppel entsprechend dem Konzept des Innenraums der Kirche, siehe Heinz 1954, S. 18.

²¹⁴ Beduzzi hatte einige gezeichnete Konzepte für Melk geliefert, siehe hierzu Hubala 1981, S. 66-67.

²¹⁵ Hammer 1912, S. 183: „[...] es ist in Tirol das früheste Beispiel jener Kolossalgemälde, in denen eine Fülle von Figuren unter dem einen Gedanken der Aufnahme eines Heiligen in den von zahllosen Heiligen bevölkerten Himmel begriffen ist.“

spielte. Eine unglaubliche Fülle an Figuren wird hier auf Wolken platziert und kreisförmig übereinandergeschichtet. Trotzdem versucht Waldmann, Tiefe zu erzeugen, indem er die vordersten Figuren größer und jene auf den Wolkenbänken weiter hinten kleiner und heller malt. Es ist auch ihm ein Anliegen, die Weite des Himmels sichtbar zu machen.²¹⁶ Trotz dieser Gemeinsamkeit scheint sich das Kuppelfresko von anderen seiner Zeit zu unterscheiden. Die Größenunterschiede und die differenzierte Hellfarbigkeit der Figuren lässt diese äußerst gedrungen und gestaffelt wirken. Dazu kommt das fehlende Maß an Verkürzungen, wodurch sich die Heiligenfiguren nur schwer dem Raum anpassen können. Hammer benennt dies richtig als „eine geringere Weiträumigkeit des Gesamteindrucks“²¹⁷. Die Kuppelausmalung gilt dennoch als wegweisender Beitrag zur Tiroler Deckenmalerei des beginnenden 18. Jahrhunderts.

Eine völlig neuartige Lösung in der Kuppelgestaltung findet sich in der Stiftskirche Altenburg, wo Paul Troger 1733 freskierte und einen gänzlich neuen kompositorischen Weg einschlug (Abb. 91). Das gleichmäßige Schema, das die Bildfläche in konzentrischen Kreisen füllt, wird hier vollkommen aufgegeben. Troger lagert das zentrale Bildgeschehen an die Vertikalachse aus und platziert an beiden Seiten eine Haupthandlung. Der Zwischenraum der Kuppelschale ist zwar ringförmig mit Figurengruppen auf Wolkensträngen gefüllt, wird aber immer wieder von einzelnen Figuren durchbrochen. Folglich entsteht eine Asymmetrie und Dynamik, die in der bisherigen Kuppelgestaltung nicht stattgefunden hat.²¹⁸ Der zweite äußerst wichtige Aspekt an der Altenburger Kuppelausmalung ist das Einfügen einer terrestrischen Szene in den ursprünglich dominierenden Himmelsraum. Der Einsatz einer weitreichenden Landschaft mit Bäumen sowie eines wasserspeienden Drachens²¹⁹ an der Westseite der Kuppel war ein bahnbrechendes Moment für die österreichische Kuppelmalerei und somit gleichzeitig der Startschuss für andere Maler, den Kuppelraum vielfältig zu beleben.

Im Anschluss daran muss nun auf den Süddeutschen Cosmas Damian Asam verwiesen werden, der seiner Zeit mancherorts voraus war. Auch er stellte sich gegen die Tradition, indem er in die Chorkuppel des Innsbrucker Doms 1722-23 eine rundumlaufende Schlachtendarstellung²²⁰ malte (Abb. 92). Das Kuppelfresko wirkt nicht nur aufgrund des ungewöhnlichen Sujets

²¹⁶ Vgl. Hammer 1912, S. 184.

²¹⁷ Hammer 1912, S. 185.

²¹⁸ Vgl. Gamerith 2017, S. 69-71.

²¹⁹ Der Drache besitzt eine nicht zu leugnende Ähnlichkeit mit dem Klagenfurter Lindwurm, vgl. Kronbichler 2012, S. 238.

²²⁰ Die Szene ist der siegreichen legendären Schlacht der Spanier gegen die Sarazenen gewidmet, siehe Hammer 1952, S. 307.

fremdartig, auch die dunklen Farben produzieren einen starken Kontrast zum hellen Kirchenbau und der umliegenden rosa Stuckdekoration. Durch diese Diskrepanz in der Wahrnehmung bricht Asam mehr oder weniger gleich doppelt mit der Tradition, zeigt aber, dass er sogar ein Historienbild in eine Kirchenkuppel verlagern kann.²²¹ Besonders in einer Zeit, in der das Programm für Kirchenkuppeln deutlich vorgegeben war, ist dieser Schritt ein durchaus gewagter.

Zuletzt soll noch ein weiteres Konzept vorgestellt werden, das ebenfalls von Asam stammt und sich in Süddeutschland befindet. Die Chorkuppel der Wallfahrtskirche Herrgottsroh in Friedberg in Schwaben wurde 1738 freskiert (Abb. 93).²²² Durch Stuckbänder wurde die Kuppelfläche in acht unterschiedlich große Einzelfelder geteilt. Diese werden aber weder kompositorisch noch inhaltlich voneinander abgekapselt – in den acht Bildfeldern sind zwei verschiedene Programme gezeigt, die abwechselnd dargestellt werden. Asam fügt rund um die Laterne einen grünen Vorhang ein, der in jedem der kleinen Bildfelder zu sehen ist und somit als verbindendes Mittel dient. Ferner schafft er mit der Hintergrundgestaltung eine zusätzliche Verschmelzung der einzelnen Szenen. In weiterer Folge setzt er auch das Diesseits und das Jenseits miteinander in Bezug und zeigt beide gleichermaßen im Fresko. Das Beispiel soll folglich darlegen, dass es viele weitere Möglichkeiten gibt, die Kuppelschale zu gliedern. Der zentrale Faktor ist aber die Einheit der Kuppelmalerei, die dabei nicht verloren geht.

Dieser kurze Abriss der barocken Kuppelgestaltung soll zeigen, dass vor allem in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Vision des Himmels mit all seinem zugehörigen Personal vorherrschend war. Ringförmig angelegt und durch das heller werden der Farben konnte die Illusion einer aufwärts drehenden Spirale erzeugt werden, welche den optischen Eindruck einer Erhöhung bezweckt. Die nachdrückliche Auflockerung dieser ringförmigen Komposition bewirkte eine freiere Formation der Bildfläche, wobei die Blickachsen des Betrachters an Bedeutsamkeit gewinnen und die Figuren mehr in den Bildraum eingebunden werden können. Durch Troger werden auch Darstellungen einer Landschaft in die bisher vorherrschende himmlische Sphäre ermöglicht. Gänzlich neue Ansätze finden sich bei Cosmas Damian Asam, der vor allem die Möglichkeit einer gleichzeitigen Trennung und Verknüpfung einzelner Bildfelder darbietet.

²²¹ Vgl. Rupprecht 1986, S. 25. Rupprecht spricht hier auch vom Aufstieg der Heiligenlegende und Geschichte zur Heilsgeschichte.

²²² Vgl. hierzu Rupprecht 1980, S. 246.

Im Falle von Mayrs Kuppelausmalung in Pill muss nun eine Begründung für die grundverschiedene Komposition gefunden werden. Es ist bereits geklärt worden, dass keinerlei architektonische Zwänge zur Aufspaltung der Szenen in der Kuppel gegeben waren und malerisch sämtliche Flächen der Decke zur Verfügung standen. Der Verzicht auf traditionelle Herangehensweisen in der Komposition kann möglicherweise auf die unpassenden Gegebenheiten zurückzuführen sein, da sich der Ausblick ins Himmelsreich mit dazugehörigem Personal nicht in das inhaltliche Programm der Kirche einbinden ließ. Zusätzlich wäre die Idee einer illusionistischen Raumerhöhung im Kuppelfresko aufgrund der zu geringen Deckenhöhe des kleinen Kirchenbaus nicht zufriedenstellend oder gar nicht umsetzbar gewesen.

Die einzig mögliche Begründung für Mayrs Kompositionslösung muss daher im Inhalt der Fresken liegen. Die Verantwortung über das ikonographische Programm der Ausmalung oblag hier, wie auch bei sämtlichen sakralen Ausstattungen zu dieser Zeit, einem kirchlichen Verantwortlichen. Im Gegensatz zu quellengesicherten Großaufträgen von Rottmayr, Troger und Co. kennt man die Programmschreiber von Mayrs Projekten leider nicht. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass auch bei weniger famosen Malern und kleineren Ausstattungen ein Kirchenverantwortlicher großes Mitspracherecht und letztlich auch die Entscheidungskraft betreffend der Motivwahl hatte. Wenn dies auch in Pill der Fall war, könnten die in der Kuppel dargestellten Szenen eben dem Wunsch des Concettisten entsprochen haben. Dazu kommt allerdings noch ein zweiter Aspekt, der für Deckenmaler zu dieser Zeit nicht außer Acht gelassen werden darf. Schon seit jeher war es einigen Malern ein Anliegen, Regeln und Erklärungen der verschiedenen Aufgaben zu verschriftlichen und damit eine theoretische Abhandlung zur Verfügung zu stellen. Diese Werke waren weit verbreitet und konnten daher nicht nur als Lehrmaterial dienen, sondern vor allem die Grundprinzipien der spezifischen Kunst vermitteln. Besonders großen Einfluss für das 18. Jahrhundert hatte Gérard de Lairesse²²³ und sein erstmals 1707 veröffentlichtes großes Malerbuch *Groot Schilderboek*, welches 1728 ins Deutsche übersetzt und in Nürnberg herausgegeben wurde. Von dorthin fand es vor allem auch Anklang bei den deutschen und österreichischen Künstlern. Für die Kuppelgestaltung der Kreuzkirche in Pill zeigt sich jener Abschnitt von Bedeutung, welcher sich mit den Voraussetzungen der Deckenbemalung und fortan auch mit der Einteilung der Fresken anhand der Motive und Aussage beschäftigt. Die Mitte der Decke besitzt demnach einen besonderen

²²³ Gérard de Lairesse (1640-1711) war ein bedeutender klassizistischer Künstler und Kunstschriftsteller. Mit seinen Künstlertraktaten trat er für die Überzeugung ein, dass gute Kunst auf einem kohärenten System mit rationalen Regeln beruht. Kunstschüler sollten demnach seinen Beispielen folgen und diese als Anstoß für selbstständige Entwicklungen nutzen. Siehe De Vries 1998, S. 101.

Stellenwert. Sie ist dem Kern der Geschichte mit seinem Ursprung oder Ausgang sowie den daraus resultierenden Auswirkungen gewidmet, die zugehörigen Anhänge werden rund um das Zentrum ausgelagert.²²⁴ Dadurch entsteht eine Bedeutsamkeitshierarchie, anhand derer die jeweiligen Szenen im Raum anzuordnen sind. Schließlich resultiert auch die Aufgliederung in Pill aus diesem Prinzip. Die vier ausgewählten Darstellungen der Kreuzesgeschichte in der Kuppel sind die fulminante Erhöhung und somit das Zentrum des inhaltlichen Programms der Kirchengestaltung, während in den Seitenarmen die pseudo-historischen Szenen der Rechtfertigung des Hl. Kreuzes dienen. Mit dieser Annahme scheint die Kuppel sogar prädestiniert für jene Aufteilung.

Durch diese solide Kompositionslösung zeigt sich Mayrs Fähigkeit, auch fernab der Tradition individuelle Entscheidungen zu treffen und diese klar auszuformulieren. Umgekehrt betrachtet markiert dieses Beispiel abermals die schwerwiegende Rolle des ikonographischen Programms und dessen gravierenden Einfluss auf kompositorische Entschlüsse. Nicht nur die räumlichen und architektonischen Gegebenheiten bestimmen den Bildcharakter, sondern in großem Ausmaß die Darstellung selbst.²²⁵ Der Inhalt der Fresken ist schließlich der zu vermittelnde und damit theologisch gesehen der substantiellste Faktor der Kirchengestaltung.

3.2.4. Söll

Eine der prächtigsten Raumschöpfungen Mayrs und gleichzeitig sein letzter großer Auftrag befindet sich in der Pfarrkirche Hl. Petrus und Paulus in Söll. Die Vorgängerbauten des heute sichtbaren Gotteshauses reichen bis ins 12. Jahrhundert zurück.²²⁶ Im Zuge des wirtschaftlichen und religiösen Aufschwungs des 18. Jahrhunderts wurde auch in Söll ein neuer Kirchenbau errichtet. Von 1766 bis 1769 wurde an der neuen Kirche unter der Leitung von Franz Pock gebaut.²²⁷ Im Sommer 1768 begann Mayr mit der Ausmalung des gerade fertiggestellten Tonnengewölbes.²²⁸ Neben den Deckenmalereien schuf er 1770 außerdem das Bild für den Hochaltar.²²⁹ Die Blätter der beiden Seitenaltäre werden ihm ebenfalls zugeschrieben.²³⁰

²²⁴ De Laïresse 1784, S. 162.

²²⁵ De Laïresse ordnet das Thema der Decke den malerischen und plastischen Details über. Gleichzeitig sollte jedoch Malerei und Baukunst zu einer Einheit verschmelzen und die Decke sollte Decke bleiben, siehe De Laïresse 1784, S. 157-158.

²²⁶ Neuhardt 1999, S. 4.

²²⁷ Ammann u.a. 1980, S. 745.

²²⁸ Neuhardt 1999, S. 6.

²²⁹ Zu sehen ist die Glorifizierung der Entsendung der Apostel, siehe Ammann u. a. 1980, S. 746.

²³⁰ Vgl. Ammann u.a. 1980, S. 746.

Im Folgenden soll zuerst die Konzeption des gesamten Programmes erschlossen werden, bevor auf einzelne Phänomene genauer eingegangen werden kann. Der einjochige Chor wird von der großen Szene in der Hängekuppel dominiert, welche die Glorie der beiden Kirchenpatrone zeigt und von einem hellbraunen Profilrahmen umgeben wird (Abb. 94). Mittig an den Längsseiten wird der Rahmen zusätzlich von *stucco finto*-Voluten, Blatt- und Muschelformationen bekrönt. Die Gewölbezwickel wurden mit gemalten Stuckmedaillons gefüllt, in denen die vier Kirchenväter zu sehen sind (Abb. 95). Sie stehen beziehungsweise sitzen auf einem Podest, daneben findet sich jeweils ein Putto, der beim Tragen der Attribute hilft. Im Hintergrund zeigt sich der Wolkenhimmel mit Schattierungen aus Blau und Rosa. Die Zwickelbilder haben eine ganz besondere Aufgabe – die fingierte Stuckumrahmung der Medaillons ist am oberen Teil ähnlich einem gesprengten Giebel geöffnet und dringt mit den hochgeklappten Wülsten in den Profilrahmen des Hauptfreskos ein. An der unteren Seite überschneidet die Szene den fingierten Stuckrahmen - im rechten Bereich bei den Heiligen Hieronymus und Ambrosius und im linken Bereich bei Gregor und Augustinus. Dies geschieht teils durch die Kleidung der Heiligen, teils durch den Putto, der an dieser Stelle nach vorne drängt. Dadurch wird ein Vorrücken des jeweiligen Kirchenvaters in den Realraum impliziert. Dies muss man sich wie folgt vorstellen: durch die untere Kurve des Rahmens und dessen Verdickung zu einem Plateau, welches als Standfläche genutzt wird, erscheint besagter Teil sehr weit im Vordergrund. Durch die zusätzliche Überlagerung des Rahmens wirkt es, als ob sich die Figur von der Wandfläche zu lösen versucht. Mayr bedient sich hier nicht nur des raumüberschneidenden Metiers, er beherrscht es an dieser Stelle auch. Die Figuren wurden derart plastisch gemalt, dass sie sich optisch vom Hintergrund abheben und in die nächstvordere Ebene treten.²³¹ Die Verbindung mit dem Hauptfresko im Chor vermittelt eine weitere Vermischung der Ebenen, indem die in den Realraum gerückten Kirchenväter eine Nahtstelle zwischen Diesseits, der Kirche selbst und dem Jenseits, dem Allerheiligenhimmel, bilden. Durch das Übertreten von Wolken aus dem Chorfresko wird diese Verkettung erneut betont. Somit übernehmen die Zwickelbilder kompositorisch eine ähnliche Funktion wie die Kirchenväter in der Theologie selbst – sie sind Verbindungsglieder zwischen Gott und den Gläubigen.

Der runde Abschluss des Chors wird durch einen Gurtbogen abgegrenzt und separat zum vorigen Teil der Decke gestaltet (Abb. 96). Vor allem *stucco finto* füllt in verschiedenen Ausformungen die Halbkuppel der Konche. In der Mitte wird ein Bildfeld von einem abermals braunen Rahmen eingegrenzt, jedoch zeigt sich darin keine figurale Szene, sondern weitere

²³¹ Vergleichbar mit den vier Erdteilallegorien in der Kreuzkirche in Pill.

Stuckelemente, Grisailleputti sowie das Symbol der Dreifaltigkeit vor einem Himmelsausblick. In den Stichkappen darunter sind zwei Tugenden, ebenfalls in Grisaille und vor goldenen Grund gesetzt, zu erkennen. Rechts wird Justitia mit der Waage und links Spes mit Füllhorn und Zweig gezeigt.

An den Schildbogenwänden des Chors befinden sich rosafarbene Grisaillemedaillons mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts, dem Tod Christi, dem Lamm Gottes und der Verdammnis.²³² Hierbei werden je zwei Szenen untereinander dargestellt und von einem Spruchband ergänzt.

Im vierjochigen Langhaus wurde bei der Gliederung der Szenen sehr auf die vorhandenen architektonischen Gegebenheiten geachtet. Grundlegend ist zu sagen, dass das komplette Gewölbe mit Malereien bedeckt ist (Abb. 97). Vom Westen aus betrachtet wird das zweite und vierte Joch von einer Hängekuppel überwölbt, das dritte Joch von einem schlichten Tonnengewölbe. An diese räumliche Situation passt der Maler auch die Aufteilung der Bildfelder an. In die Hängekuppeln malt er querovale Szenen, welche die gesamte Jochbreite ausfüllen. Im zweiten Joch wird Petrus auf dem See Genezareth, Paulus vor dem Hohen Rat und in der Mitte die Personifikation der Spes dargestellt, im vierten Joch die Kreuzigung des Hl. Petrus, die Enthauptung des Hl. Paulus und mittig Caritas. In die Zwickel seitlich setzt er Medaillons aus fingiertem Stuck mit roten Grisaillemalereien, welche ebenfalls Szenen aus der Vita der beiden Heiligen zeigen. Im dritten Joch befinden sich drei Bildfelder, in der Mitte ein rundes um das Heiliggeistloch und seitlich davon zwei kleinere, welche die Verklärung Christi und die Entrückung des Hl. Paulus zeigen. Auch hier finden sich in den Zwickeln Grisailen, jedoch sind diese in Gelb gehalten. Über der Orgelempore wird das ebenso jochfüllende Bildfeld konvex geschwungen, um sich der Deckensituation besser anzupassen (Abb. 98). Zu sehen ist die Berufung des Hl. Petrus und der Paulussturz, in der Mitte die Personifikation der Fides. Die großen Szenen werden mit jenem aus dem Chor vereinheitlicht, indem sie dasselbe Rahmungssystem vorweisen. Dadurch entsteht bereits ein allgemein zusammengehöriger Eindruck der freskalen Ausstattung. Die Gurtbögen werden von rosafarbenem *stucco lustrato* eingefasst, mit gemalten Stuckornamenten besetzt und somit in das Gesamtbild der Langhausdecke integriert. Ebenso sind sämtliche Zwischenflächen mit Rocailleformen aus *stucco finto* sowie mit Blumengirlanden und -gestecken bedeckt. Der Chorbogen besitzt eine goldene Grundfläche mit Wabenstruktur, worauf neben den Akanthusranken an den Seiten Stuckfiguren gemalt wurden. Die in sich geschlossene Gestaltung des gesamten

²³² Ammann u. a. 1980, S. 746.

Kirchengewölbes verschafft dem Betrachter nicht nur einen harmonischen Eindruck, sondern ermöglichen ein schlüssiges Joch-weises Ablesen der Szenen. An den Wänden des Langhauses finden sich außerdem zwölf Apostelleuchter mit den jeweiligen Porträts, einem Kreuz und einer Inschriftenkartusche aus *stucco finto*.

Die Langhausfresken basieren auf demselben Kompositionsschema wie jene in Mittersill. In einem Bildfeld werden zwei Szenen dargestellt, diese werden aber parallel zur Kirchenwand an die Außenseiten gedreht, die Mitte des Bildes wird von einem Himmelsstreifen gefüllt. Dies betrifft das erste, zweite und vierte Joch. Im dritten Joch werden die Szenen separat abgetrennt und ebenfalls zur Seite gedreht, wodurch ein einheitliches System entsteht.²³³ Wie bereits im Abschnitt über Mittersill besprochen, kann die formale Komposition der Fresken auf süddeutsche Beispiele zurückgeführt werden. In Söll zeigt sich lediglich eine erweiterte, wiederholte Form der Mittersiller Bildkomposition. Die Bildfelder sind vertikal schmaler, aber dafür mehr in die Horizontale gezogen, jenes über der Orgelempore wird entsprechend der Gewölbeform kurvig nach innen gewölbt. Da das zugrundeliegende kompositionelle System bereits im Kapitel über Mittersill ausführlich besprochen wurde, soll nun als Vervollständigung der bisher erforschten Gestaltungsprinzipien eine motivische Typengeschichte folgen. Die Grundlage hierfür bietet das Fresko des östlichen Langhausjoches.

3.2.4.1. Allegorie & Allegation: Motivgeschichte des östlichen Langhausfreskos

Das östliche Langhausjoch, jenes vor dem Triumphbogen, nimmt nicht nur räumlich eine wichtige Position ein, indem es zum Chor überleitet und die beiden Seitenaltäre verbindet, sondern trägt auch konform der thematischen Einheit der Langhausmalereien die finale Darstellung (Abb. 99). Das große Bildfeld zeigt auf der einen Seite die Kreuzigung des Petrus und auf der anderen die Enthauptung des Paulus. Zwischen den beiden Szenen ist die Personifikation der Caritas, begleitet von zahlreichen Engeln, zu erkennen. Symbolisch steht der ikonographische Inhalt des Freskos für „*die irdische Vollendung beider Kirchenpatrone durch das Blutzeugnis der Liebe im Martyrium*“²³⁴. Hierbei stellt sich allerdings die Frage, welchem Sujet ursprünglich Vorrang gegeben wurde. Caritas, in Begleitung zahlreicher Putti und vor dem strahlenden Trinitäts-Dreieck, bewohnt schließlich die bedeutsamste Stelle im Bild: das Zentrum. Über das ganze Langhaus gesehen verdeutlichen die Personifikationen der

²³³ Das dritte Joch bedurfte ohnehin einer eigenständigen Lösung, da sich in der Mitte des Gewölbes das Heiliggeistloch befindet und daher um dieses „herumgearbeitet“ werden musste.

²³⁴ Neuhardt 1999, S. 8.

theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung das Maß der Dinge, das oberste Credo der Religion selbst. Für die Darstellung solcher Tugenden war damals Cesare Ripas *Iconologia* aus dem Jahr 1593 besonders bedeutend. Der italienische Gelehrte erstellte ein Handbuch, das nicht nur sämtliche Tugenden und Allegorien aufzählte, sondern diese auch mit ihren Erscheinungsmerkmalen und Attributen abbildete. Damit wurde es zum idealen Nachschlagewerk für sämtliche Künstler, der sakralen wie auch der profanen Malerei. Zusätzlich dazu existieren in der 1670 erschienenen *Iconographia* von Johann Wilhelm Baur²³⁵ einige Blätter mit Allegorien, die neben der allegorischen Figur, welche übrigens mit jenen Ripas übereinstimmen, eine historische Szene im Hintergrund zeigt, die als Allegation dient. Dasselbe Phänomen findet sich in einer von Johann Georg Hertel verlegten Ausgabe von Ripas *Iconologia*²³⁶, die gänzlich auf Text verzichtet und ausschließlich Abbildungen vorweist. In der von Augsburger Künstlern gestochenen Ausgabe werden ebenfalls die allegorischen Figuren durch Historien und Gleichnisse ergänzt. Allegorien und allegierte Handlungen verschmelzen dabei zu einer Einheit, sodass sich das vordergründige Bildsujet kaum noch herausfiltern lässt, weil auch die Allegationen viel Raum für sich beanspruchen und die allegorische Figur einfach in die obere Bildhälfte versetzt wird. Der Höhepunkt dieser Gleichnisse findet sich in Cesare Ripas letzter Ausgabe der *Iconologia*²³⁷, in welcher er jeder allegorischen Figur ein Beispiel aus der Göttergeschichte (*fatto favoloso*), der profanen Geschichte (*fatto storico profano*) oder der Kirchen- und Heiligengeschichte (*fatto storico sacro*) als Allegation gegenüberstellt. Diese Konfrontation nimmt ab der Mitte des 18. Jahrhunderts überhand, indem den *'fatti'* der Großteil der Komposition zugesprochen wird. Die allegorische Figur wird nach wie vor im Zentrum platziert, jedoch geht sie im Vergleich zu den ausführlichen Sujets der Heiligen- oder Profanhistorie beinahe unter. Dadurch zeigt sich schließlich besonders in der barocken Deckenmalerei eine starke Umkehrung der eigentlich unterstützenden Motivstrategie.²³⁸

Dieser Faktor der Allegation ist für Mayrs Fresken in Söll überaus wichtig. Es ist augenscheinlich, dass die Langhausfresken letztgenannte Erscheinung, also die Zurückdrängung der eigentlich zentralen allegorischen Figur durch erzählerisch und formal umfangreiche historische Szenen, aufweisen. In diesem Fall sind die *'fatti storico sacro'* Petrus und Paulus, die wesentlich stärker in Erscheinung treten als die Personifikation der Caritas.

²³⁵ Johann Wilhelm Baur, *Iconographia*, Augsburg 1682.

²³⁶ Johann Georg Hertel, *Des italiänisch. Ritters Caesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbildern und Gedancken*, Augsburg 1758.

²³⁷ In der letzten Ausgabe ist der Inhalt durch das Beifügen der Ergänzungsfiguren so groß, dass aus vormals einem Band fünf dicke Bände entstanden sind, siehe Mrazek 1953, S. 84.

²³⁸ Vgl. Mrazek 1953, S. 83-84.

Zweierlei Aspekte müssen folglich betrachtet werden. Zunächst muss die Figur der Caritas in ihrer Darstellung untersucht werden, vorab soll jedoch Cesare Ripas Beschreibung der Caritas genauer erläutert werden. Einerseits spricht Ripa von einer rot gekleideten Frau mit brennender Flamme auf dem Hut, die ein Kind auf dem Arm hält, während zwei weitere an ihrer Seite stehen. Andererseits beschreibt er dieselbe Figur ohne Flamme am Kopf, dafür mit einem brennenden Herzen in der Hand (Abb. 100).²³⁹

Natürlich gelten das flammende Herz, das flammende Haupt sowie drei begleitende Kinder nicht als die einzigen Attribute, die der Caritas beigefügt werden können. Beliebte Zugaben sind mitunter auch Lamm, Brote, Schale, Füllhorn, Geldbeutel, Pelikan, Löwe mit Jungen, Baum mit Vögeln, Ofen und ein strahlendes Christusmonogramm.²⁴⁰

Der Blick auf Mayrs Version der Tugend zeigt eine jugendliche Frau in einem weißen Kleid mit überraschend tiefem Ausschnitt und voluminösen Ärmeln (Abb. 101). Um sie herum schmiegt sich ein rotes Tuch, das vermutlich das traditionelle rote Kleid ersetzt und die symbolische Relation zur Liebe selbst aufrechterhält. In ihrer linken Hand hält sie ein flammendes Herz und drückt dieses an ihre Brust, ihre rechte Hand scheint nach dem roten Tuch zu greifen. Ihr Blick richtet sich klar nach oben, zu Gott, dem die Liebe schließlich gewidmet ist. Untypischerweise hält sie kein Kind im Arm, sämtliche Engelsjungen verteilen sich rund um sie. Rechts neben ihr schwebt ein Putto mit gelbem Tuch, welcher einen Strauß mit weißen Lilien in der einen Hand hält und mit der anderen auf Caritas zeigt. Die Symbolkraft der Lilie ist sehr umfangreich und daher schwierig einzugrenzen, generell ist sie aber ein Zeichen für Reinheit und Unschuld sowie für Glaube und Frieden.²⁴¹ Auf der linken Seite hält ein Putto die Gesetzestafeln in der Hand, der geflügelte Junge unter ihm wird von einem Lamm begleitet. Das strahlend weiße Dreieck hinter dem Kopf der Caritas gilt traditionell als Symbol für die Dreifaltigkeit und untermalt auch hier die Liebe zu Gott. Es kann bei Mayrs Ausführung der Figur davon ausgegangen werden, dass es sich um eine etwas freiere, neuartige Interpretation der traditionellen Personifikation handelt. Sie ist nicht mehr eng umschlungen mit mehreren Kindern gezeigt, sondern wird von diesen nur umgeben. Ebenso wirkt die Kleidung zeitgenössisch und sehr weiblich. Durch ihren nach oben gerichteten Blick und das Dreieck wird letztlich verdeutlicht, dass es sich hier um die „Liebesbeziehung“ zwischen Gott und dem Gläubigen handelt und weniger um die Nächstenliebe, die oftmals Anwendung findet.

²³⁹ Ripa, ed. Strauß 1669, S. 148-149.

²⁴⁰ Kretschmer 2011, S. 433.

²⁴¹ Kretschmer 2011, S. 263-266.

Dieses Vertrauen auf den Allmächtigen spiegelt sich nachstehend auch in den seitlichen Szenen wider.

Die Darstellung der Martyrien von Petrus und Paulus bilden wie bereits erwähnt das ikonographische Finale der Langhausfresken. Die Abbildung der Lebens- und Leidensgeschichte von Heiligenfiguren steht selbstredend in einer jahrhundertelangen Tradition. Gerade Petrus und Paulus erwiesen sich als überaus beliebtes Thema in der Ölmalerei, aber auch im freskalen Bereich. Das Martyrium der Beiden wird hierbei als Gleichnis zur Figur der Caritas verwendet, indem es sowohl auf den Triumph des Glaubens verweist als auch auf die Liebe, die dem Glauben an Gott zugrunde liegt. Die beiden Szenen zeigen nichts grundlegend Neues, doch gibt es ein Detail, das äußerst ungewöhnlich erscheint. Während der nördliche Seitenteil des Freskos die Kreuzigung des Petrus zeigt, welcher kopfüber hängt, ist im anderen Seitenteil die Enthauptung des Paulus zu sehen (Abb. 102). Es handelt sich hierbei um die bereits vollzogene Hinrichtung – der kniende und nach vorne gebeugte Körper mit zum Gebet gefalteten Händen zeigt die Schnittstelle des Halses, aus welchem Blut fließt. Der blutende Kopf des Apostels befindet sich in diesem Moment in der Luft, als wäre er eben vom Boden abgeprallt. Genau an dieser Stelle entspringt eine kleine Wasserquelle, die in die Höhe spritzt.

Mayr malte hier eine Szene, die auf einer der diversen Legenden über die Paulus-Wunder basiert. Es handelt sich dabei um das sogenannte Quellwunder, welches besagt, dass der Kopf des Apostels nach dem Abschlagen dreimal am Boden aufkam und an diesen Stellen drei Quellen entsprangen. Der Ursprung dieser Legende ist nicht geklärt, als mögliche Quellen können der Schriftsteller Tertullian oder die apokryphen Paulus-Akten vom Ende des 2. Jahrhunderts angesehen werden.²⁴² Die Entstehung der Legende könnte laut Dittmeyer ins 6. Jh. n. Chr. zurückzuführen sein, da zwischen 548 und 567 ein Kloster in der Nähe des Grabes von Paulus errichtet wurde, das als Stätte des Martyriums gegolten hat.²⁴³ Heute steht an besagter Stelle des Quellwunders die Kirche S. Paolo delle Tre Fontane.

Das Martyrium des Paulus gilt als beliebtes Sujet in der Malerei, besonders oft wird dieses ab dem 15. Jahrhundert verwendet. Die Darstellung der eben geschilderten Legende wird jedoch eher selten behandelt. Es gibt allerdings zwei Gemälde, die das Motiv in einer sehr verwandten Weise ausführen. Ein relativ bekanntes Beispiel des Spätmittelalters ist Stefan Lochners Weltgerichtsretabel, entstanden um 1435 (Abb. 103). Eine Szene des geöffneten linken Flügels

²⁴² Réau 1959, S. 1037; Lechner 2004, S. 130, 144.

²⁴³ Dittmeyer 2014, S. 98.

zeigt das Martyrium des hl. Paulus. Der Apostel wird kniend, gefesselt, mit abgetrenntem Kopf und blutender Schnittwunde dargestellt. Das abgetrennte Haupt liegt neben drei Lacken am Boden, welche die drei Quellen symbolisieren.

Eine etwas andere Version des Sujets findet sich in Hans Holbeins d.Ä. Simultanbild *Basilica San Paolo fuori le mura*, welches um 1504 entstand (Abb. 104). Die Tafel zeigt verschiedene Szenen aus dem Leben des Paulus, welche räumlich in der Paulusbasilika platziert sind. In der Mitte der Darstellung wird die Enthauptung des Paulus gezeigt. Der kopflose Körper ist bereits zu Boden gesackt, während aus der Schnittstelle des Halses noch Blut strömt. Der Kopf liegt neben ihm am Boden, in welchem sich drei Löcher befinden, welche die Brunnen im Steinboden bilden.

Der Vergleich mit den mittelalterlichen Tafelbildern zeigt, dass die Grundkonstellation der Szene immer dieselbe ist. Der Körper des Heiligen kniet oder liegt am Boden, der Kopf ist bereits abgetrennt und springt entweder gerade am Boden auf oder liegt bereits reglos da. Auf die Entstehung der Wasserquellen wird jedoch unterschiedlich eingegangen. Entweder sind, wie bei oben genanntem Beispiel, bereits alle drei Quellen vorhanden, oder es wird der Moment des Entspringens der Quellen gezeigt, wie dies bei Mayr der Fall ist. Der Tiroler Maler hat dabei augenscheinlich mitgedacht und wollte dem Betrachter die Legende in anschaulicher und logischer Weise präsentieren.

Das Motiv des abgeschlagenen Kopfes findet sich auch bei Cosmas Damian Asam. In der St. Jakobuskirche in Ensdorf malte er 1716 im Joch vor dem Chorbogen die Enthauptung des heiligen Jakobus des Älteren (Abb. 105). Die Darstellung der einsetzenden Hinrichtung des ersten Märtyrers unter den Aposteln zeigt ebenso einen bereits enthaupteten Mann im Vordergrund.²⁴⁴ Zu sehen ist der reglose Körper, während der abgetrennte Kopf vor der blutenden Schnittstelle liegt. Aus dem Hals fließen wie bei Mayrs Darstellung des toten Paulus drei Blutströme. Das Abbilden des leblosen Körpers und die blutspriessende Wunde können dabei als Konstante gelten.

Finalisierend erscheint das Fresko des vierten Langhausjoches stark von seinem Inhalt geprägt. Die Motivwahl ist selbstverständlich nur die Weiterführung der vorderen Langhausfresken, aber hier ist neben der gesteigerten Bedeutungsebene besonders Mayrs Kreativität zu verspüren. Als finale Darstellung vor dem Chor vermittelt das Bildfeld in perfekter Weise die Verschmelzung von tugendhafter Allegorie und Heiligenmartyrium, sodass die Überleitung zur Glorie der beiden Kirchenpatrone fließend und sinnhaft verbleibt.

²⁴⁴ Der Henker erhebt gerade sein Schwert während Jakobus demütig vor ihm kniet.

Um noch einmal auf das Kompositionsschema zurückzukommen erweist sich dieses als ausgesprochen geeignet für den dargestellten Inhalt. Die Auslagerung der sogenannten *'fatti'* innerhalb einer terrestrischen Darstellung an die Außenseiten des Bildfeldes überlässt der Allegorie den überirdischen Mittelteil. Diese kompositorische Entscheidung steht im Einklang mit der inhaltlichen Komponente.

3.2.4.2. Eine ungewöhnliche Perspektivkonstruktion als bewusstes Zitat?

Das Fresko rund um das Heiliggeistloch im dritten Langhausjoch bedarf einer separaten Untersuchung, da das hier verwendete Motiv und dessen Bildcharakter aufgrund ihrer Eigenart auf eine Imitation eines fremden Werkes hinweisen. Es handelt sich hierbei um keine figurale Szene, sondern um eine Mischung aus fingierter Stuckdekoration und Architekturdarstellung (Abb. 106). Das kreisrunde Bildfeld wird von einem geflochtenen Profilrahmen eingefasst, darüber befindet sich ein Gesims, welches zu einer durchgehenden verkröpften Säulenbasis abstrahiert wird.²⁴⁵ Die rosa-marmorierten Säulen sind paarweise platziert, wobei jeweils eine weiter nach hinten versetzt wurde und nach jedem zweiten Paar musizierende Stuckputti in einer Nische die Runde ergänzen. Auf den goldenen Kapitellen ruht ein ebenfalls umlaufendes Gebälk, über dessen Verkröpfungen Stuckbänder entspringen. Dazwischen befinden sich mit Goldbrokat gefüllte Stuckmedaillons. Das Zentrum bildet schließlich das Heiliggeistloch mit einer plastischen Taube, umgeben von einem goldenen Strahlenkranz. Der genaue Blick offenbart die Darstellung einer Scheinkuppel, deren Grundgerüst die Säulenkolonnade bildet. Darüber sind kleine Fenster sowie Stuckbänder und –Medaillons, welche die Kuppelschale formieren, zu sehen. Prinzipiell sind die Grundvoraussetzungen für den Aufbau einer Scheinkuppel zwar gegeben, allerdings erschwert die Perspektivwahl die Lesbarkeit. Die Architektur bleibt starr zentralperspektivisch, der Betrachter blickt auf eine völlig plane Fläche, die Malereien suggerieren keinerlei Räumlichkeit. Die gemalte Kuppel kann folglich ihr Potenzial als illusionistisch-raumerweiternde Darstellung nicht nutzen. Es stellt sich daher die Frage, warum Mayr auf solch eine Komposition zurückgreift. Die vorangegangenen Werkbeispiele verdeutlichen ausführlich die Fähigkeit des Malers, mit den mannigfachen Bildkonstruktionen umzugehen und diese anzuwenden. Weshalb die Scheinkuppellösung in Söll keinerlei perspektivische Wirkung zeigt, obwohl er dies beispielsweise in Obernberg problemlos handhabt, muss an diesem Punkt geklärt werden.

²⁴⁵ An jenen Stellen wo die Säulen lagern kragt das Gesims nach vor.

Es liegt die Vermutung nahe, dass Mayr hier bewusst auf ein anderweitiges Werk zurückgegriffen und dieses mutwillig kopiert hat. Bevor aber jene Darstellung ausfindig gemacht wird, muss der Ursprungstypus einer solchen Komposition in der österreichischen Freskomalerei vorgestellt werden. Ein wichtiges Beispiel dieses Typus befindet sich in der Stiftskirche St. Florian, die zwischen 1690 und 1695 von Johann Anton Gump und Melchior Steidl freskiert wurde.²⁴⁶ Es stellt die Gründungsfreskierung der hochbarocken Deckenmalerei im mitteleuropäischen Raum dar, da hier erstmals die Decke nur mit Malerei ausgestattet und der Stuck an die Wandflächen zurückgedrängt wurde. Das streng auf die Jochgrenzen achtende System bildet einzelne Gewölbeabschnitte aus, die alle nach dem gleichen Prinzip aufgebaut sind. Ein Ring von zentralperspektivisch zusammengeschlossenen Säulenkolonnaden bildet die Rahmenzone für die figürliche Darstellung, die in einem runden Bildfeld Platz findet - zu sehen sind Szenen mit der Lebensgeschichte des Hl. Florian (Abb. 107).²⁴⁷ Die illusionistischen Scheinarchitekturen an den Schmalseiten der einzelnen Gewölbejoche des Langhauses ergeben durch die Hintereinanderstaffelung der Säulenstellungen den Eindruck einer dem Kirchenraum aufgelagerten Halle.²⁴⁸ Dadurch entwickeln sich verschiedene Standpunkte für den Betrachter, der die Fresken beim Durchschreiten der Kirche erkunden kann.

Eine Ausnahme in diesem System bildet die Vierungskuppel, wo auch eine umlaufende Säulenkolonnade zu sehen ist (Abb. 108). Die vier kreuzförmig ausgerichteten Tonnengewölbe zwischen den Säulen in Kombination mit der Kolonnadenstellung sollen den Eindruck einer in eine reale Hängekuppel eingeschriebenen Tambourkuppel erwecken.²⁴⁹ Die gesamte Konzeption erfolgt zur Mitte der Kuppel hin, wo die Krönung Mariens zu sehen ist. Sowohl Architektur als auch Figuren wurden zentriert und erwirken in Kombination mit der realen Wölbung der Vierungskuppel einen einwandfreien Perspektivapparat. Die Auswirkungen der St. Florianer Ausstattung auf die folgenden Freskomaler und deren Programme war enorm. Daher ist die Zuweisung des Ursprungsbildes für Kompositionen wie jene in Söll durchaus gerechtfertigt. Das Kolonnadenmotiv als Basis für weitere architektonische Konstrukte oder aber eine daraus resultierende Rahmung für ein Handlungsbild fand im weiteren Verlauf der Deckenmalerei in Österreich ihre Entwicklung.

Die Relevanz für Mayr selbst mag nicht direkt bei Gump und Steidl zu suchen sein, sondern im lokalen Umfeld ihre Wurzeln haben. Tatsächlich findet sich im Werk des in Kitzbühel

²⁴⁶ Dabei handelt es sich um die erste wirklich monumentale Freskenausstattung in einem Kirchenbau nördlich der Alpen, siehe Meinecke 1971, S. 7.

²⁴⁷ Vgl. Meinecke 1971, S. 5.

²⁴⁸ Brucher 1994, S. 210.

²⁴⁹ Brucher 1994, S. 210.

geborenen Simon Benedikt Faistenberger ein passendes Vorbild. Im Jahr 1727 freskierte dieser in umfangreichem Maße die Pfarrkirche in St. Johann in Tirol. Das Langhaus besitzt ein stuckiertes Stichkappengewölbe, in welches sechs größere Bildfelder eingesetzt sind, die wiederum seitlich von kleineren Grisaille-Medaillons flankiert werden. Im Joch vor dem Chorbogen malt Faistenberger um das Rundloch in der Decke eine Scheinkuppel mit einer umlaufenden Säulenkolonnade (Abb. 109). Davor schwebt ein wohlgenährter, geflügelter Junge in extremer Untersicht mit einem Körbchen Blumen und einem Palmzweig Richtung Deckenöffnung. Hammer betont, dass Faistenberger Pozzo und seine Perspektivmalerei zwar gekannt, aber wenig verwendet hat.²⁵⁰ Es handelt sich tatsächlich um eines der wenigen Fresken, in denen er mit Scheinarchitekturen arbeitet. Er konstruiert eine zentralperspektivisch angelegte, doppelte Säulenreihe, auf deren Gebälk das Gewölbe der Scheinkuppel aufliegt. Zwischen den Säulen lässt er bogenförmige Öffnungen frei, die den Blick zum Himmel erlauben. Dadurch zeigt sich in erster Linie der Wunsch, in einem von der Realarchitektur klar abgegrenzten Bildfeld die Illusion einer Raumerhöhung herstellen zu wollen. Die Tatsache, dass auch hier die starr gebliebene Architektur die Illusion erschwert wird nur zum Teil durch den untersichtigen Genius verbessert.

Blickt man nun erneut zu Mayrs Fresko in Söll, ergeben sich hier eindeutige Verknüpfungen. Es handelt sich hier offensichtlich um eine reduziertere Variante von Faistenbergers Scheinkuppellösung, die den Fokus auf eine Architekturdarstellung legt und den figuralen Part negiert. An diesem Punkt scheint es relativ klar, dass Mayr bewusst auf die funktionierende Perspektive verzichtet und - möglicherweise anspielend auf Faistenberger - die Konstruktion zentriert. Im Gegensatz zu jenem Bildfeld in St. Johann handelt es sich in Söll mehr um ein flächendekorierendes Element, dem das Fresko um das Heiliggeistloch nachgeht. Daher wäre die Verwendung eines künstlerischen Zitats durchaus denkbar. Nicht zu vergessen sei auch hier, dass Mayr trotz der Aneignung eines „fremden“ Motives durchaus seine eigene Note einfließen lässt. Die Verklammerung von dekorativer *stucco finto*-Malerei im Bildfeld und am realen Gewölbe zählt ebenso zu seinen Eigenarten wie der Einsatz von Stuckelementen als Architekturglieder. Trotzdem ist es ein deutliches Zeugnis für die Auseinandersetzung mit dem Œuvre der Malerkollegen sowie den unterschiedlichen Ansätzen der Deckenmalerei.

²⁵⁰ Hammer 1912, S. 310.

4. Resümee: Die Stellung des Rokokomalers Christoph Anton Mayr

Die zu Unrecht von der kunsthistorischen Forschung etwas vernachlässigte Künstlerpersönlichkeit Christoph Anton Mayr offenbart nicht nur ein ansehnliches Gesamtwerk, sondern gleichzeitig ein abwechslungsreiches Repertoire an Gestaltungsprinzipien, die für den Charakter seiner Fresken verantwortlich sind. Obwohl wir heute leider wenig über seine Person wissen und seine Arbeitsweise sowie seinen Werdegang nur schematisch nachskizzieren können, soll zumindest seine Stellung in der Malerhierarchie des 18. Jahrhunderts durch diese Arbeit gefestigt werden. Es kann von Glück die Rede sein, dass der erhaltene Bestand der von ihm ausgeführten Fresken ein relativ großzügiger ist und dadurch eine Entwicklungslinie in seinem Schaffen nachvollziehbar gemacht werden kann.

Seine Frühwerke verdeutlichen die Probleme mit der fehlenden Zugehörigkeit zu einem bestimmten Malerkreis. Zu einem gewissen Teil war er in der lokalen Tradition verwurzelt, die ihm möglicherweise durch seinen vermeintlichen Lehrer Johann Georg Höttinger d. J. vermittelt wurde. Zusätzlich könnte Höttinger ihn nur schwer an die Erschließung von Bildräumen oder die Gestaltung von Architekturprospekten herangeführt haben, da dieser kein Experte in diesem künstlerischen Bereich war. Die fehlende Schulung in der Perspektivmalerei machte sich in Mayrs ersten Kirchenfresken deutlich bemerkbar, verbesserte sich aber nach und nach. Vor allem scheint er sich von früh an mit anderen Werken in seiner Umgebung auseinandergesetzt zu haben, um deren Bildkompositionen zu studieren. Diese regelmäßige Konfrontation und die zunehmende Erfahrung bewirkten, dass Mayr sich immer mehr zu einem experimentierfreudigen Maler entwickelte, der keine Scheu vor neuen Herausforderungen zeigte. Die Kompositionen wurden selbstbewusster, die verwendeten Gestaltungsmodi passten sich den räumlichen Gegebenheiten des Kirchenbaus an. Als beständige Konstante müssen seine *stucco finto*-Malereien genannt werden, die beinahe alle Ausstattungssysteme begleiten. In Ausmaß und Gestalt wurde manchmal variiert, das Formenvokabular bleibt im Grunde genommen dasselbe. Zurecht gilt der fingierte Stuck als ein Spezifikum Mayrs, wusste er schließlich auch den Umgang damit zu perfektionieren. Die größeren Programme seiner Hauptphase bezeugen neben seiner Vielfältigkeit besonders die intensive Beschäftigung mit Werken anderer Künstler.

Beginnend in Obernberg am Brenner, wo die deutlich durch Asam und Günther vermittelte Scheinkuppel als Schaubühne für figurale Geschehnisse zum Einsatz kommt, veranschaulicht sich die Blüte seines Könnens. Die Übernahme einzelner Konstruktionselemente befähigte Mayr zur Entwicklung neuartiger Bildräume. Gleichfalls geschieht dies auch in Stumm, wo er

beinahe das gesamte Langhausgewölbe für ein raumerweiterndes Fresko nutzte. Möglicherweise spielte dafür sogar Pozzos Traktat eine Rolle, deutlich abzulesen ist dies an der Wahl der Perspektive und der verwendeten Quadratur. Vermehrt treten hier originell ausgeformte Architekturstücke zum Vorschein, welche Dekorationselemente der fingierten Stuckmalerei in sich verarbeiten und dadurch zu Parametern seiner Scheinarchitektur wurden. In Pill bewies sich Mayr als fähiger Bildfeldorganisator, indem er die gesamte Ausmalung der Kirche einer schlüssigen Gliederung unterzog. Ebenso wurde hier die eigene solide Kuppellösung den vorangegangenen Entwicklungen vorgezogen und die ikonographische Komplexität mit dem kompositorischen System vereint. Schlussendlich wurden in Söll altbekannte Modi eines Kompositionsschemas zur Perfektion gebracht. Die Vereinigung von eigenständigen Szenen zu einer homogenen Gesamtkomposition und die gleichzeitige formale Trennung der inhaltlichen Ebenen passt sich nicht nur dem ikonographischen Erzählstrang, sondern auch der Gewölbeform des Kirchenbaus an. Rückgriffe auf Architekturmalereien inklusive fehlender Perspektivkonstruktion verdeutlichen abermals die Beziehung zu den Malerkollegen.

Als generelles Kennzeichen von Mayrs Kunst gilt die Verschmelzung von Dekorationsmalereien und Handlungsbildern mit der Raumschale, wodurch die Fläche vorrangig von der Freskomalerei beherrscht wird. Dadurch bestätigt sich sein Gespür für die Gesamtwirkung der malerischen Ausstattung, die nicht ihren einzelnen Bestandteilen überlassen wird, sondern im Sinne des Barock als Einheit fungiert. Das Verständnis für den Kircheninnenraum als einheitliches System befürwortet auch die Anpassung der Malereien an architektonische Gegebenheiten. Dies führt sogar so weit, dass in manchen Kirchen fehlende Gewölbekompartimente fingierend gemalt wurden. In gleicher Weise wurde auch das ikonographische Programm an das Volk angepasst – die Lesbarkeit der Szenen ist das oberste Credo. Sein vielfältiger Tätigkeitsbereich befähigte Mayr in den einzelnen Malerdisziplinen, so kann die Liebe zum Detail in den Architekturmalereien von der Produktion Heiliger Gräber und Krippen und sein feines Gespür für den fingierten Stuck von den von ihm gefertigten Radierungen hergeleitet werden.

Die stetige Gegenüberstellung von Referenzwerken bestätigt die Verbindung zu anderen Künstlern, deren Gestaltungsprinzipien und Raumkonzepte Mayr augenscheinlich eifrig studiert, geübt und angewandt hat. Mit der Zeit erhielten seine Fresken demnach einen vielschichtigen Bildcharakter, die Raumprobleme der Frühphase wurden eindeutig überwunden. Durch die mangelnde Quellensicherung und die fehlenden Hinweise auf jegliche Zusammenarbeit mit anderen Malern muss von einer autodidaktischen Schulung ausgegangen

werden. Die zahlreich vorhandenen Meisterwerke zu Lebzeiten Mayrs ermöglichten ihm die Aneignung eines grundlegenden Wissens, um sich in weiterer Folge die Kompositionen selbst zu erschließen. Diese eigenmächtige Fortbildung befähigte ihn offensichtlich zu sämtlichem Können in der Bildgestaltung.

Obwohl er heute nicht im selben Atemzug mit den allseits bekannten Tiroler Malern genannt wird, muss seine Position zumindest bestärkt werden, um sein Schaffen in die österreichische Kunstlandschaft gerecht zu integrieren. Gerade zur Mitte des 18. Jahrhunderts war er einer der Wenigen, die sich um die dörflichen Kirchen des Landes „kümmerten“. Während die akkurat geschulten Tiroler Künstler meist fernab der Heimat ihren Aufträgen nachgingen oder aber die großen Kirchenbauten der Umgebung ausstatteten, gab es nur eine Handvoll Freskanten, die sich den eher unscheinbaren Dorfkirchen widmeten. Für Mayr war dies die ideale Gelegenheit, seine großartigen Ausstattungssysteme auch für das gewöhnliche Volk sichtbar zu machen. Sein malerischer Stil, welchem eine auf süddeutschen Prinzipien aufbauende Gestaltungsweise mit einer Vorliebe für Detailschilderung zugrunde liegt, konnte sich daher besonders in den ländlichen Gegenden ausbreiten und dort die Gemüter erfreuen. Denn ohne sein Zutun wären die örtlichen Gotteshäuser vermutlich nicht annähernd so hinreißend und bunt wie wir sie heute bewundern können.

Auch wenn die Darstellungsweise in seinen Fresken eine vereinfachtere war als jene der großen Meister, darf die Kunst Mayrs keinesfalls als bäuerlich oder er als provinziell herabgestuft werden. Die Ergebnisse der vorgenommenen formalen und inhaltlichen Analyse sollten als Beleg für sein Wissen und Interesse an den ihn umgebenen Künstlern dienen, deren Errungenschaften und Besonderheiten er für sich interpretiert und in autonomer Art und Weise wiedergegeben hat. Diese Verbindungen verankern Christoph Anton Mayr noch mehr in jenem Kunstgeflecht, das besonders das Barock- und Rokokozeitalter ausmacht und erweist ihn als eingebunden und zugehörig zu einer ganzen Reihe namhafter und vielbeschäftigter Künstler, die allesamt die Verbindung zueinander suchten.

5. Literaturverzeichnis

Ammann u. a. 1980

Gert Ammann u. a., Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol, Wien 1980.

Ammann 1984

Gert Ammann, Stift Stams, München 1984.

Andergassen 1996

Leo Andergassen, Kunst in Terlan. Siebeneich, Klaus, Terlan, Kreut, Vilpian, Terlan 1996.

Andergassen 2007

Leo Andergassen, Barocke Wand- und Deckenmalerei, in: Paul Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher, Kunst in Tirol, 2, Innsbruck/Wien 2007, S. 93-130.

Batzl 1960

Heribert Batzl, Amberg. Ehem. Salesianerinnenkirche (Schulkirche), München/Zürich 1960.

Bauer 1960

Hermann Bauer, Die Ikonologie der Wallfahrtskirche Birnau, in: Kunstchronik, 13, 1960, S. 275-277.

Bauer 2000

Hermann Bauer, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München/Berlin 2000.

Bauer/Rupprecht, 1, 1976

Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, 1, Freistaat Bayern. Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, München 1976.

Beitl 2002

Klaus Beitl, Die Verehrung des Hl. Vinzenz von Saragossa als Patron der Holzarbeiter. Neue Kultnachweise aus Tirol: Der andere Teil, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, LVI/105, 2002, S. 239-250.

Brucher 1994

Günther Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 196-296.

Dachs-Nickel 2016

Monika Dachs-Nickel, Joseph Adam von Mölk, in: Günter Meißner u. a. (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 90, Minh Cao-Morillo, Berlin 2016.

De Lairese 1954

Gérard de Lairese, Des Gerhard de Lairese grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst gelehret, durch Beweißthümer und Kupferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätigt wird, Nürnberg 1784.

De Vries 1998

Lyckle de Vries, Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio, Amsterdam 1998.

Dittmeyer 2014

Daria Dittmeyer, Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter, Köln u. a. 2014.

Egg 1971

Erich Egg, Das Tiroler Unterland: Die Bezirke Kufstein, Kitzbühel und Schwaz. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1971.

Egg 1972

Erich Egg, Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck/Wien/München 1972.

Egg 2001

Erich Egg, Kunst in Schwaz. Architektur, Bildhauerei, Malerei, Kunsthandwerk, Fotografie (überarbeitete Neuauflage), Schwaz 2001.

Epple/Straßer 2012

Alois Epple/Josef Straßer, Johann Georg Bergmüller (1688-1762). Die Gemälde, Lindenberg i. Allg. 2012.

Euler u. a. 1986

Bernd Euler u. a., Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Stadt und Land, Wien 1986.

Felmayer 1972

Johanna Felmayer, Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Altstadt – Stadterweiterungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Wien 1972.

Fischer 1964

Pius Fischer, Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk, München 1964.

Forcher 1985

Michael Forcher, Mittersill in Geschichte und Gegenwart, Mittersill 1985.

Gamerith 2017

Andreas Gamerith, Das Werden von Ikonologie. Die Entstehung barocker Bildsprache am Beispiel des Benediktinerstiftes Altenburg, phil. Diss. (ms.), Wien 2017.

Hainisch 1977

Erwin Hainisch, Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich, Wien 1977.

Hammer 1912

Heinrich Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Strassburg 1912.

Hammer 1952

Heinrich Hammer, Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbruck u.a. 1952.

Hammer u. a. ⁴1960

Heinrich Hammer u. a., Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol, Wien
⁴1960.

Hanfstaengl 1939

Erika Hanfstaengel, Cosmas Damian Asam, München 1939.

Harder-Merkelbach 1994

Marion Harder-Merkelbach, Johann Georg Bergmüller, in: Günter Meißner u. a. (Hg.),
Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 9, Benecke-
Berrettini, München/Leipzig 1994.

Hartmann 2015

Simone Hartmann, Christoph Thomas Scheffler (1699-1756). Visualisierung barocker
Frömmigkeit, Regensburg 2015.

Heinz 1954

Günther Heinz, Die Stellung Johann Michael Rottmayrs in der Geschichte der Barockmalerei,
in: Franz Fuhrmann (Hg.), Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben (Kat. Ausst.
Residenzgalerie, Salzburg 1954), Salzburg 1954.

Heinzl 1962

Brigitte Heinzl, Die Freskomalerei Paul Trogers, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 19
(23), Wien/München 1962, S. 165-203.

Hochenegg 1963

Hans Hochenegg, Die Tiroler Kupferstecher. Graphische Kunst in Tirol vom 16. bis zur Mitte
des 19. Jahrhunderts, Innsbruck 1963.

Holzer 2010

Beatrix Holzer, Die Fresken des Matthäus Günther in der Stiftskirche der Augustiner
Chorherren zu Neustift bei Brixen, ihre Ikonographie und Ikonologie, in: Der Schlern, 84,
2010, S. 4-48.

Hubala 1981

Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981.

Isphording 2008

Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz, in: Günter Meißner u. a. (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 57, Goepfert – Gomez Feu, München/Leipzig 2008, S. 141.

Karner 2009

Herbert Karner, Die „ideale Ebene“ – Ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock, in: Jirí Kroupa/Lubomír Slavícek (Hg.), Orbis artium, Brno 2009, S. 439-444.

Kat. Ausst. Schwaz 1972

Museums- und Heimatschutzverein Schwaz (Hg.), Christoph Anton Mayr (Kat. Ausst., Schwazer Stadt- und Bergbaumuseum (Rabalderhaus), Schwaz 1972/1973), Schwaz 1972.

Klebelsberg 1954

Raimund von Klebelsberg, Imster Buch: Beiträge zur Heimatkunde von Imst und Umgebung, Innsbruck 1954.

Knab 1977

Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien-München 1977.

Köberl 1951

Wolfram Köberl, Der Schwazer Barockmaler Christoph Anton Mayr, in: Raimund von Klebelsberg (Hg.), Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung, Innsbruck 1951, S. 217-221.

Köberl 1969

Wolfram Köberl, Christoph Anton Mayrs Fresken in der St.-Michaels-Pfarrkirche in Innichen, in: Der Schlern, 43, Bozen 1969, S. 432-436.

Koppensteiner 1985

Erhard Koppensteiner, Malerei in Stift Garsten, in: Helga Litschel (Hg.), Kirche in Oberösterreich. 200 Jahre Bistum Linz (Kat. Ausst. Stift Garsten 1985), Linz 1985, S. 205-218.

Kostenzer 1971

Otto Kostenzer, Pfarrkirche Alpbach - Tirol, Salzburg 1971.

Köstlbauer o. J.

Josef Köstlbauer, Weerberg (PB Schwaz), SS. Peter und Paul, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung), Erdteilallegorien im Barockzeitalter, Wien (13.07.2018), URL: <http://erdteilallegorien.univie.ac.at/erdteilallegorien/weerberg-pb-schwaz-ss-peter-und-paul>.

Krall 1978

Gertrud Krall, Anton und Joseph Anton Zoller. Ein Beitrag zur Barockmalerei in Tirol, Innsbruck 1978.

Kramer 1959

Maurus Kramer, Fiecht bei Schwaz in Tirol, Salzburg 1959.

Krämer 1988

Gode Krämer, Matthäus Günther: Leben, Kunst, Wirkung, in: Tilman Falk (Hg.), Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen (Kat. Ausst. Zeughaus, Augsburg 1988), München 1988, S. 17-32.

Kretschmer 2011

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2011.

Kronbichler 2012

Johann Kronbichler, Paul Troger: 1698-1762, Berlin/Bozen 2012.

Kühebacher 1993

Egon Kühebacher, Kirche und Museum des Stiftes Innichen. Begleiter und Führer bei der Betrachtung der Kulturdenkmäler und Kunstwerke des ältesten Tiroler Stiftes, Bozen 1993.

Kupferschmied 1995

Thomas Johannes Kupferschmied, Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“. Von Egid Schor bis zu Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol, Frankfurt am Main u.a. 1995.

Lechner 2004

Gregor Martin Lechner, Paulus, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer, Rom u. a. 2004, S. 127-147.

Lemmen 1830

Joseph von Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon, Innsbruck 1830.

Liedke 1988

Volker Liedke, Zur Genealogie der Künstlerfamilie Asam, in: Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk (Kat. Ausst. Kloster Aldersbach 1986) München 1986, S. 93-100.

Martin 1934

Franz Martin, Die Denkmale des politischen Bezirkes Zell am See, Baden bei Wien 1934.

Matsche 1989

Franz Matsche, Künstlerische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol im Barockzeitalter, in: Wolfram Baer (Hg.), Schwaben – Tirol. Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol von der Römerzeit bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Zeughaus, Augsburg 1989) Augsburg 1989, S. 335-355.

Matsche 2010

Franz Matsche, Holzers Vierungskuppelfresko in der Benediktinerabteikirche von Münsterschwarzach. Seine Stellung in der barocken Kuppelmalerei, in: Emanuel Braun u. a. (Hg.), Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts 1709-1740 (Kat. Ausst. Augsburg/Eichstätt/Innsbruck 2010), Innsbruck 2010, S. 76-89.

Mayer 1953

Matthias Mayer, Der Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg: kirchen-, kunst- und heimatgeschichtlich behandelt, 8, Going 1953.

Meinecke 1971

Viktoria Meinecke, Die Fresken des Melchior Steidl, phil. Diss. (ms.), München 1971.

Mick 1984

Ernst Wolfgang Mick, Johann Evangelist Holzer (1709-1740). Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts, München/Zürich 1984.

Möseneder 1986

Karl Möseneder, Zur Ikonologie und Topographie der Fresken, in: Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk (Kat. Ausst. Kloster Aldersbach 1986) München 1986, S. 28-42.

Möseneder 1999

Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Barock, 4, München u. a. 1999, S. 303-365.

Mrazek 1953

Wilhelm Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953.

Neuhardt 1978

Johannes Neuhardt, Brixlegg. Pfarrkirche zu U. L. Frau Vermählung, Salzburg 1978.

Neuhardt 1999

Johannes Neuhardt, Söll. Tirol, Salzburg 1999.

Noack 1912

Friedrich Noack, Die Gebrüder Asam in Rom, in: Kunstchronik, XXIII, 1911/12, S. 129-131.

Pfarre Maria Alm (Hg.) 1995

Pfarre Maria Alm (Hg.), Maria Alm am Steinernen Meer, Salzburg 1995.

Poeschel 2011

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2011.

Pozzo 1709

Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum / Der Mahler und Baumeister* Perspektiv, 1, Augsburg 1709.

Preiß/Egg 1994

Roswitha Preiß/Erich Egg, Neues vom Barockbaumeister Jakob Singer (1685-1769) in Schwaz, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, 74, 1994, S. 5-43.

Probst 2016

Dagmar Probst, Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth (1632-1698) auf die österreichische Barockmalerei, Graz 2016.

Rampold 1987

Reinhard Rampold, Pfarrkirche Obernberg, Innsbruck 1987.

Rampold 2009

Reinhard Rampold (Hg.), Heilige Gräber in Tirol: Nordtirol – Osttirol – Südtirol, Innsbruck 2009.

Rampold 2010

Reinhard Rampold, Unbekannte Arbeiten des Schwazer Barockmalers Christoph Anton Mayr, in: Heimatblätter. Schwazer Kulturzeitschrift, 70, 2010, S. 23-29.

Rampold 2015

Reinhard Rampold, Die Restaurierungen der Lindenkirche im Kontext der zeitgenössischen Denkmalpflege, in: Gemeinde Stans (Hg.), Die Lindenkirche in St. Georgenberg: Geschichte, Archäologie, Bauforschung, Restaurierung, Stans 2015.

Réau 1959

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3, *Iconographie des saints*, 3, P-Z, Paris 1959.

Riedl-Valder 2018

Christine Riedl-Valder, Johann Karl (Carl) von Reslfeld, in: Günter Meißner u. a. (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 98, Raum-Rimpatta, Berlin 2018, S. 283.

Ringler 1965

Josef Ringler, Die Götzner Malerfamilie Kirchebner, in: *Tiroler Heimatblätter*, 10/12, 1965, S. 28-47.

Ringler 1973

Josef Ringler, *Die barocke Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck/München 1973.

Ripa, ed. Strauß 1669

Cesare Ripa, *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach*, 1, ed./übers. von Lorenz Strauß, Frankfurt am Main 1669.

Roschmann 1742

Anton Roschmann, *Tyrolis Pictoria et Statuaria. Pars II*, Innsbruck 1742.

Rupprecht 1979

Bernhard Rupprecht, Gedanken zum Bild an der Decke im Barock, in: *Kunstspiegel. Zeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte*, 1, 1979, S. 5-17.

Rupprecht 1980

Bernhard Rupprecht, *Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*, Regensburg 1980.

Rupprecht 1986

Bernhard Rupprecht, Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam, in: Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht (Hg.), *Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk (Kat. Ausst. Kloster Aldersbach 1986)* München 1986, S. 11-27.

Schaumberger 2005

Andrea Schaumberger, Die Kirchenfresken des Rokokomalers Christof Anton Mayr. Eine ikonographische und formstilistische Untersuchung, phil. Dipl. (ms.), Salzburg 2005.

Schiller 1968

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 2, Die Passion Christi, Gütersloh 1968.

Schwingshackl 2015

Angelika Schwingshackl, Barocke Frömmigkeit unter bemaltem Himmel. Das Freskenprogramm in der Innicher Michaelskirche mit besonderem Blick auf die Erdteil-Allegorie, in: Der Schlern, 89, Bozen 2015, S. 47-55.

Siegmeth 1952

Lucia Siegmeth, Das Verhältnis von Malerei und Architektur, Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock, phil. Diss. (ms.), Wien 1952.

Staudigl-Jaud 1980

Katharina Staudigl-Jaud, Achantaler Heimatbuch, Innsbruck 1980.

Stetten 1779

Paul von Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, 1, Augsburg 1779.

Straßer 2016

Josef Straßer, Johann Georg Bergmüller. Wolfss berühmtester Schüler, in: Sibylle Appuhn-Radtke u. a. (Hg.), Johann Andreas Wolff (1652-1716). Universalkünstler für Hof und Kirche, Starnberg 2016, S. 311-325.

Telesko 2012

Werner Telesko, Andrea Pozzos Deckenfresko im Herkulesaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien – inhaltliches Zentrum einer Allegorie des Hauses Liechtenstein?, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642-1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 69-79.

Thieme/Becker 1992

Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, 35, München 1992.

Ties 2012

Hanns-Paul Ties, Johann Georg Höttlinger d.J., in: Günter Meißner u. a. (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 74, Hoelscher-Hornstein, München/Leipzig 2012, S. 44-45.

Tintelnot 1951

Hans Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

Trottmann 1986

Helene Trottmann, Cosmas Damian Asam (1686-1739). Tradition und Invention im malerischen Werk, Nürnberg 1986.

Wagner-Langenstein 1983

Eva Wagner-Langenstein, Georg Asam 1649-1711. Ein Beitrag zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Bayern, München 1983.

Walch 1988

Otto Walch, Die Kreuzkirche in Pill/Tirol, Innsbruck 1988.

6. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ammann 1984, S. 15.

Abb. 2: Wikimedia Commons, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mariahilfkirche_Innsbruck?uselang=de#/media/File:Mariahilf_Kapelle_Innsbruck_396.jpg (10.08.2018)

Abb. 3: Hofkirche Brixen, URL: <http://www.hofburg.it/hofburg/hofburg/hofkirche/> (10.08.2018)

Abb. 4: Nadine Hauptmann, Rattenberg.

Abb. 5: Anton Prock, URL: <https://bilder.tibs.at/node/42882> (10.08.2018).

Abb. 6: Wikimedia Commons, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vaults_of_Kloster_Tegernsee?uselang=de#/media/File:Deckengemaelde_Klosterkirche_St._Quirin_Tegernsee-1.jpg (10.08.2018).

Abb. 7: Bushart/Rupprecht (Hg.) 1986, Tafel 1.

Abb. 8: Bushart/Rupprecht (Hg.) 1986, Tafel 34.

Abb. 9: Holzer 2010, S. 25, Abb. 27.

Abb. 10: Holzer 2010, S. 27, Abb. 28.

Abb. 11: Wikimedia Commons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Mariä_Geburt_\(Rottenbuch\)?uselang=de#/media/File:Deckenfresko_Mariae_Geburt_Rottenbuch-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Mariä_Geburt_(Rottenbuch)?uselang=de#/media/File:Deckenfresko_Mariae_Geburt_Rottenbuch-2.jpg) (10.08.2018).

Abb. 12: Wikimedia Commons, URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Johann_Georg_Bergmüller_Fulpmes-Deckenbild.jpg (10.08.2018).

Abb. 13: Ammann 1984, S. 28.

Abb. 14: Marion Romberg, Oberostendorf (Ostallgäu), Mariä Himmelfahrt, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung): Erdteiallegorien im Barockzeitalter, Wien, URL:

<https://erdteiallegorien.univie.ac.at/#/erdteiallegorien/oberostendorf-ostallgaeu-mariae-himmelfahrt> (10.08.2018).

Abb. 15: Hermann Brommer, Basilika zu unserer Lieben Frau Birnau am Bodensee, Regensburg 1999, S. 13.

Abb. 16: Nadine Hauptmann, Rattenberg.

Abb. 17: Wikimedia Commons, URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Kitzbüchel_Liebfrauenkirche_Deckenfresko.JPG (10.08.2018).

Abb. 18: Johannes Neuhardt, Jochberg, Salzburg 1992.

Abb. 19: Nadine Hauptmann, Telfes im Stubai.

Abb. 20: Nadine Hauptmann, Telfes im Stubai.

Abb. 21: Anton Prock, URL: <https://bilder.tibs.at/node/42896> (10.08.2018).

Abb. 22: Fischer 1964, S. 53.

Abb. 23: Wikimedia Commons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sankt_Johannes_der_Täufer_\(Stams\)?uselang=de#/media/File:Fresko_im_Hauptschiff-_Pfarrkirche_Stams.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sankt_Johannes_der_Täufer_(Stams)?uselang=de#/media/File:Fresko_im_Hauptschiff-_Pfarrkirche_Stams.JPG) (10.08.2018).

Abb. 24: Wikimedia Commons, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wallfahrtskirche_Christkindl?uselang=de#/media/File:Steyr_Wallfahrtskirche_Christkindl_Innen_Kuppel.JPG (10.08.2018).

Abb. 25: Wikimedia Commons, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pfarrkirche_hl._Bartholomäus,_Hart_im_Zillertal?uselang=de#/media/File:Hart_im_Zillertal_-_Pfarrkirche_hl_Bartholomäus_-_Deckenmalerei_und_-verzierung_mit_Uhr_über_der_Apsis.jpg (10.08.2018).

Abb. 26: Wikimedia Commons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hl._Georg_\(Trins\)?uselang=de#/media/File:Pfarrkirche_Trins.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hl._Georg_(Trins)?uselang=de#/media/File:Pfarrkirche_Trins.jpg) (10.08.2018).

Abb. 27: Josef Walser, Ischgl. Tirol, Salzburg 1985.

Abb. 28: Josef Köstlbauer, Weerberg (PB Schwaz), SS. Peter und Paul, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung): Erdteiallegorien im Barockzeitalter, Wien, URL:

<https://erdteiallegorien.univie.ac.at/bilder/weerberg-pb-schwaz-ss-peter-und-paul/weerberg-fotos-8#> (10.08.2018).

Abb. 29: Reinhard Rampold, in: Amt der Tiroler Landesregierung – Kulturabteilung (Hg.), Kulturberichte aus Tirol. 60. Denkmalbericht, Innsbruck 2007, S. 2.

Abb. 30: Kath. Pfarramt Nassereith (Hg.), Die Kirchen von Nassereith und Dormitz, Salzburg 2010, S. 26.

Abb. 31: Nadine Hauptmann, Rattenberg.

Abb. 32: Kath. Pfarramt Nassereith (Hg.), Die Kirchen von Nassereith und Dormitz, Salzburg 2010, S. 24.

Abb. 33: Nadine Hauptmann, Innsbruck.

Abb. 34: Kath. Pfarramt Nassereith (Hg.), Die Kirchen von Nassereith und Dormitz, Salzburg 2010, S. 27.

Abb. 35: Marion Romberg, *) VORLAGE – Erdteilallegorien von Gottfried Bernhard Göz – Zeichnungen und Stiche, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung): Erdteilallegorien im Barockzeitalter, Wien, URL: <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/bilder/erdteilallegorien-von-gottfried-bernhard-goez-zeichnungen-und-stiche/goez-stich-wien> (10.08.2018).

Abb. 36: Nadine Hauptmann, Jenbach.

Abb. 37: Anton Prock, URL: <http://notburga.antonprock.at/pfarrkirchedeckenbilder.html> (10.08.2018).

Abb. 38: Anton Prock, URL: <http://notburga.antonprock.at/pfarrkirchedeckenbilder.html> (10.08.2018).

Abb. 39: Nadine Hauptmann, Fiecht.

Abb. 40: Egg 2001, S. 183.

Abb. 41: Chronik Flauring, URL: <http://www.chronik-flauring.at/historie/notb.php> (10.08.2018).

Abb. 42: Anton Prock, URL: <https://bilder.tibs.at/node/41694> (10.08.2018).

Abb. 43: Nadine Hauptmann, Radfeld.

Abb. 44+44a: Nadine Hauptmann, Hopfgarten im Brixental.

Abb. 45: Sammlung Roschmann, Band 14, S. 45 ©Universitäts- und Landesbibliothek Tirol.

Abb. 46: Egg 2001, S. 180-181.

Abb. 47: Felmayer 1972, S. 458, Abb. 414.

Abb. 48-49: Nadine Hauptmann, Schlitters.

Abb. 50: Nadine Hauptmann, Fiecht.

Abb. 51-52: Nadine Hauptmann, Pill.

Abb. 53: Nadine Hauptmann, Rattenberg.

Abb. 54-56: Nadine Hauptmann, Mittersill.

Abb. 57: Bayerischer Wald, URL: <https://www.bayerischer-wald.me/de/poi/detail/554202d4975a89eb3a8b6632> (10.08.2018).

Abb. 58: Wikimedia Commons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_of_Studienkirche_Mariä_Himmelfahrt?uselang=de#/media/File:Mariä_Himmelfahrt_\(Dillingen_an_der_Donau\)_2014-09-25-79.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_of_Studienkirche_Mariä_Himmelfahrt?uselang=de#/media/File:Mariä_Himmelfahrt_(Dillingen_an_der_Donau)_2014-09-25-79.jpg) (10.08.2018).

Abb. 59: Nadine Hauptmann, Leogang.

Abb. 60: Hanfstaengl 1939, Tafel 13.

Abb. 61: Nadine Hauptmann, Maria Alm.

Abb. 62: Nadine Hauptmann, Innsbruck.

Abb. 63: Wikimedia Commons, URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Kloster_Indersdorf3513.JPG
(10.08.2018).

Abb. 64-66: Nadine Hauptmann, Obernberg am Brenner.

Abb. 67: Kat. Ausst. Kloster Aldersbach 1986, Tafel 15.

Abb. 68: Nadine Hauptmann, Sterzing.

Abb. 69: Hammer 1912, Tafel 30.

Abb. 70-74: Nadine Hauptmann, Stumm.

Abb. 75: Batzl 1960, S. 9.

Abb. 76: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642-1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012. S. 189, Abb. 36.

Abb. 77: Pozzo 1709, Figura 55.

Abb. 78-84d: Nadine Hauptmann, Pill.

Abb. 85a-b: Nadine Hauptmann, Fiecht.

Abb. 86: Leo Andergassen (Hg.), Paul Troger & Brixen (Kat. Ausst. Diözesanmuseum-Hofburg Brixen 1998) Brixen 1998, Abb. 28.

Abb. 87: Anton Prock, URL: <https://bilder.tibs.at/node/41767> (10.08.2018).

Abb. 88: Keller Peter (Hg.), Johann Michael Rottmayr (1654-1730). Genie der barocken Farbe (Kat. Ausst. Dommuseum Salzburg 2004) Salzburg 2004, S. 75, Abb. 103.

Abb. 89: Burkhard Ellegast/Maria Prüller (Hg.), Stift Melk, Melk 1998, S. 80.

Abb. 90: Nadine Hauptmann, Rattenberg.

Abb. 91: Berta Reichenauer, Paul Troger in der Stiftskirche Altenburg, Thaur 1997.

Abb. 92: Wikimedia Commons, URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Innsbruck_Dom_St._Jakob_Innen_Kuppel_3.jpg (10.08.2018).

Abb. 93: Marion Romberg, Friedberg (Aichach-Friedberg), Herrgottsruh, in: Wolfgang Schmale (Projektleitung): Erdteilallegorien im Barockzeitalter, Wien, URL:

<https://erdteilallegorien.univie.ac.at/bilder/friedberg-aichach-friedberg-herrgottsruh/friedberg-aichach-friedberg-11#> (10.08.2018).

Abb. 94-99: Nadine Hauptmann, Söll.

Abb. 100: Ripa, ed. Strauß 1669, S. 148.

Abb. 101-102: Nadine Hauptmann, Söll.

Abb. 103: Städel Museum Digitale Sammlung, URL:

<https://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/die-apostelmartyrien-um-1435> (10.08.2018).

Abb. 104: Wikimedia Commons, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein_-_S._Paolo_fuori_le_mura_-_Basilica_Cycle_5.jpg (10.08.2018).

Abb. 105: Wikimedia Commons, URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:St._Jakobus_\(Ensdorf\)?uselang=de#/media/File:St_Jakob_-_Ensdorf_020.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:St._Jakobus_(Ensdorf)?uselang=de#/media/File:St_Jakob_-_Ensdorf_020.JPG) (10.08.2018).

Abb. 106: Nadine Hauptmann, Söll.

Abb. 107: Johann Holzinger/Friedrich Buchmayr (Hg.), Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Regensburg 2009, S. 22.

Abb. 108: Johann Holzinger/Friedrich Buchmayr (Hg.), Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Regensburg 2009, S. 23.

Abb. 109: Nadine Hauptmann, St. Johann.

7. Abbildungen

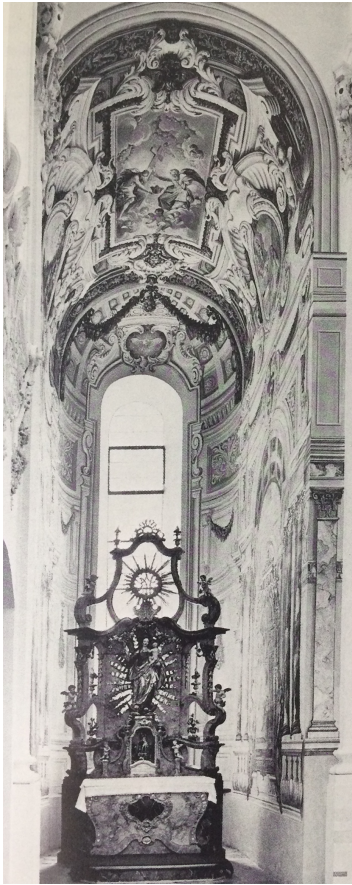


Abb. 1: Egid Schor, nördliche Chorkapelle, um 1690, Stiftskirche Stams.



Abb. 2: Kaspar Waldmann, Kuppelfresko, 1689, Mariahilfkirche Innsbruck.



Abb. 3: Kaspar Waldmann, Krönung Mariens, Langhausfresko (Detail), 1708, Hofkirche Brixen.



Abb. 4: Johann Josef Waldmann, Kuppelfresko, 1711, Klosterkirche Rattenberg.



Abb. 5: Johann Josef Waldmann, Deckenfresko, 1706, Sebastianskapelle, Schloss Thurneck, Rotholz.



Abb. 6: Hans Georg Asam, Allerheiligenhimmel, Vierungskuppelfresko, 1690, Stiftskirche Tegernsee.



Abb. 7: Cosmas Damian Asam, Dreifaltigkeit mit Engeln und Heiligen in der Glorie, Kuppelfresko, 1714, Klosterkirche Ensding.



Abb. 8: Cosmas Damian Asam, Der Heilige Jakobus d. Ä. von Compostela als Helfer und Fürbitter, Entwurf für das Kuppelfreko im Langhaus des Innsbrucker Doms, 1721, Staatliche Graphische Sammlung München.

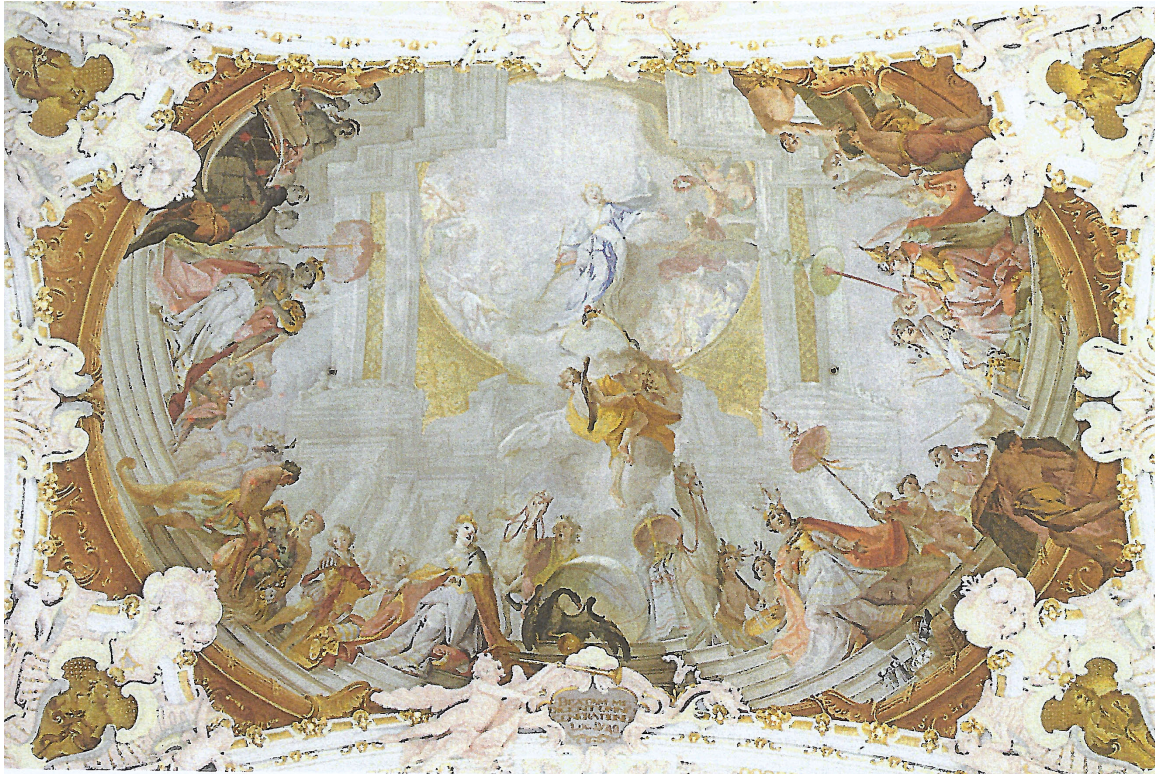


Abb. 9: Matthäus Günther, Die vier Erdteile huldigen der Immaculata, westliches Chorkuppelfresko, 1735-38, Stiftskirche Neustift bei Brixen.



Abb. 10: Matthäus Günther, Das Pfingstereignis, östliches Chorkuppelfresko, 1735-38, Stiftskirche Neustift bei Brixen.



Abb. 11: Matthäus Günther, Tod des Hl. Augustinus, Mittelschiff fresko, 1741-42, Pfarrkirche Rottenbuch.



Abb. 12: Johann Georg Bergmüller, Triumph des Kreuzes, Vierungsfresko, 1747, Pfarrkirche Fulpmes.



Abb. 13: Johann Georg Wolcker, Geburt Mariens und die Jahreszeit Herbst, Langhausfresko, 1730-34, Stiftskirche Stams.



Abb. 14: Johann Georg Wolcker, Darbringung Christi im Tempel, Chorfresko, 1747, Pfarrkirche Oberostendorf.



Abb. 15: Gottfried Bernhard Göz, Verherrlichung Mariens, Langhausfresko, 1748, Wallfahrtskirche Birnau.



Abb. 16: Simon Benedikt Faistenberger, Verklärung Christi mit den vier Kirchenvätern, Fresko des Hauptchors, 1729, Pfarrkirche Rattenberg.



Abb. 17: Simon Benedikt Faistenberger, Glorie der Gottesmutter Maria, Deckenfresko, 1739, Liebfrauenkirche Kitzbühel.



Abb. 18: Simon Benedikt Faistenberger, Kreuzaufrichtung des Hl. Petrus, Langhausfresko, 1750, Pfarrkirche Jochberg.



Abb. 19: Anton Zoller, Szenen aus dem Leben des Hl. Pankratius, Langhausfresko, 1757, Pfarrkirche Telfes im Stubai.



Abb. 20: Anton Zoller, Rosenkranzmadonna, Kuppelfresko, 1757, Pfarrkirche Telfes im Stubai.



Abb. 21: Anton und Josef Anton Zoller, Glorie der Dreifaltigkeit, Fresko im Joch vor dem Chor, 1757, Pfarrkirche Schmirn.



Abb. 22: Johann Jakob Zeiller, Glorie des Benediktinerordens, Kuppelfresko, 1749, Stiftskirche Ettal.



Abb. 23: Franz Anton Zeiller, Predigt des Hl. Johannes, großes Langhausfresko, 1755, Pfarrkirche Stams.



Abb. 24: Johann Karl von Reslfeld, Himmelfahrt Mariens mit biblischen Szenen, Kuppelfresko, 1709, Wallfahrtskirche Christkindl bei Steyr.



Abb. 25: Anton Kirchebner, Glorie des Hl. Bartholomäus, Chorfresko, 1735, Pfarrkirche Hart im Zillertal.



Abb. 26: Anton Kirchebner, Enthauptung des Hl. Georg, Fresko vor dem Triumphbogen, 1755, Pfarrkirche Trins.



Abb. 27: Anton Kirchebner, Hl. Nikolaus als Fürbitter vor der Dreifaltigkeit, Chorfresko, 1756, Pfarrkirche Ischgl.



Abb. 28: Josef Jais, Schlüsselübergabe an Petrus, Vierungskuppelfresko, 1745, Pfarrkirche Weerberg.



Abb. 29: Josef Jais, Lactatio Bernardi, Deckenfresko, 1748/49, Kapelle Mariae Heimsuchung, Stamser Alm.



Abb. 30: Josef Jais, Hl. Nikolaus rettet Adeodatus vor den heidnischen Fürsten, Orgelemporenfresko, 1746, Pfarrkirche Dormitz bei Nassereith.



Abb. 31: Matthäus Günther, Letztes Abendmahl, großes Hauptschiffesfresko, 1737, Pfarrkirche Rattenberg.



Abb. 32: Josef Jais, Hl. Nikolaus als Fürbitter vor Maria, Chorfresko, 1746, Pfarrkirche Dormitz bei Nassereith.



Abb. 33: Matthäus Günther, Judith und Holofernes, westliches Langhausfresko, 1754, Basilika Wilten, Innsbruck.



Abb. 34: Josef Jais, Die vier Erdteile huldigen Maria Immaculata, Langhausfresko, 1746, Dormitz bei Nassereith.



Abb. 35: Gottfried Bernhard Göz, Verherrlichung der Eucharistie durch die vier Erdteile, Kupferstich, undatiert, Privatbesitz Wien.



Abb. 36: Johann Georg Höttinger d. J., Rosenkranzspende an Maria, Chorfresko, 1735/1740, Pfarrkirche Jenbach.



Abb. 37: Johann Georg Höttinger d. J., Sichelwunder, Langhausfresko, 1738, Eben am Achensee.



Abb. 38: Johann Georg Höttinger d. J., Fresko über dem Hochaltar, 1738, Eben am Achensee.



Abb. 39: Christoph Anton Mayr, Malereien des Antependiums, 1744, Stiftskirche Fiecht.



Abb. 40: Christoph Anton Mayr, Altarbild der Hl. Dreifaltigkeit, 1746, ehemalige Bruderhauskapelle, heute Rabalderhaus Schwaz.



Abb. 41: Christoph Anton Mayr, Altarbild Hl. Notburga, 1746, Riskapelle Flauring.



Abb. 42: Christoph Anton Mayr, Altarbild Hl. Notburga, 1752, Eben am Achensee.



Abb. 43: Christoph Anton Mayr, Altarbild Hl. Briccius, 1760, Filialkirche Radfeld.



Abb. 44: Christoph Anton Mayr, Seitenaltarbild Schlüsselübergabe an Petrus, 1762, Hopfgarten im Brixental.



Abb. 44a: Christoph Anton Mayr, Oberbild Seitenaltar, 1762, Hopfgarten im Brixental.

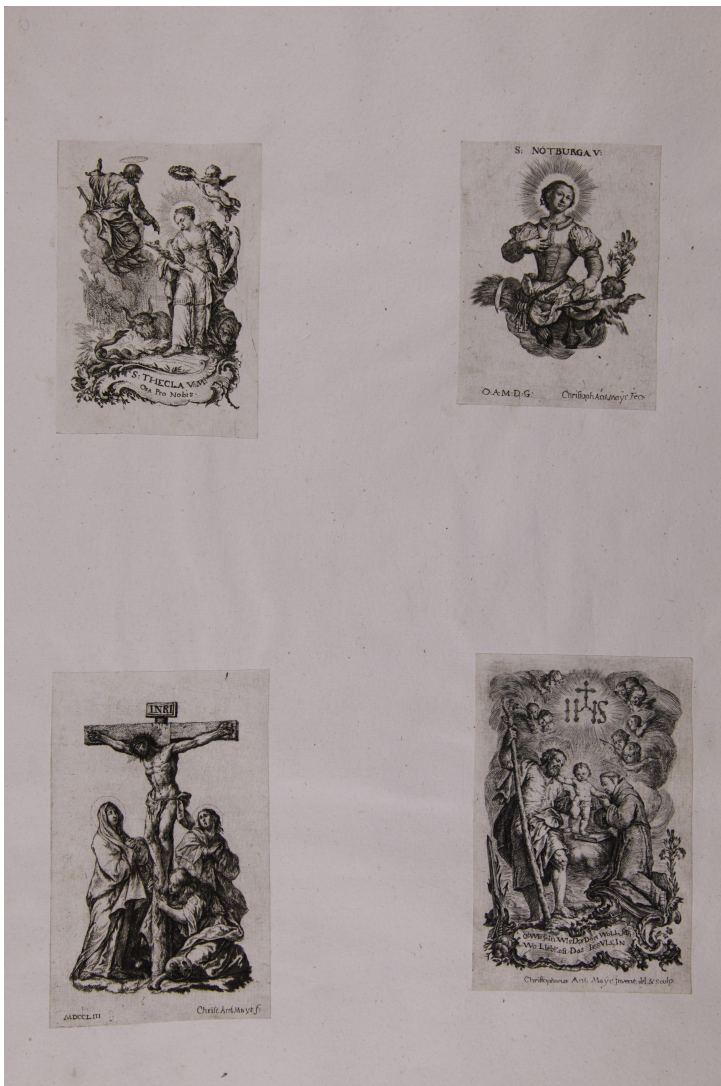


Abb. 45: Christoph Anton Mayr, 4 Kupferstiche, um 1753, Sammlung Roschmann, UIBK Tirol.



Abb. 46: Stich des Unterinntales von Johann Baptist und Josef Sebastian Klauber, 1753, Vorlage von Christoph Anton Mayr.

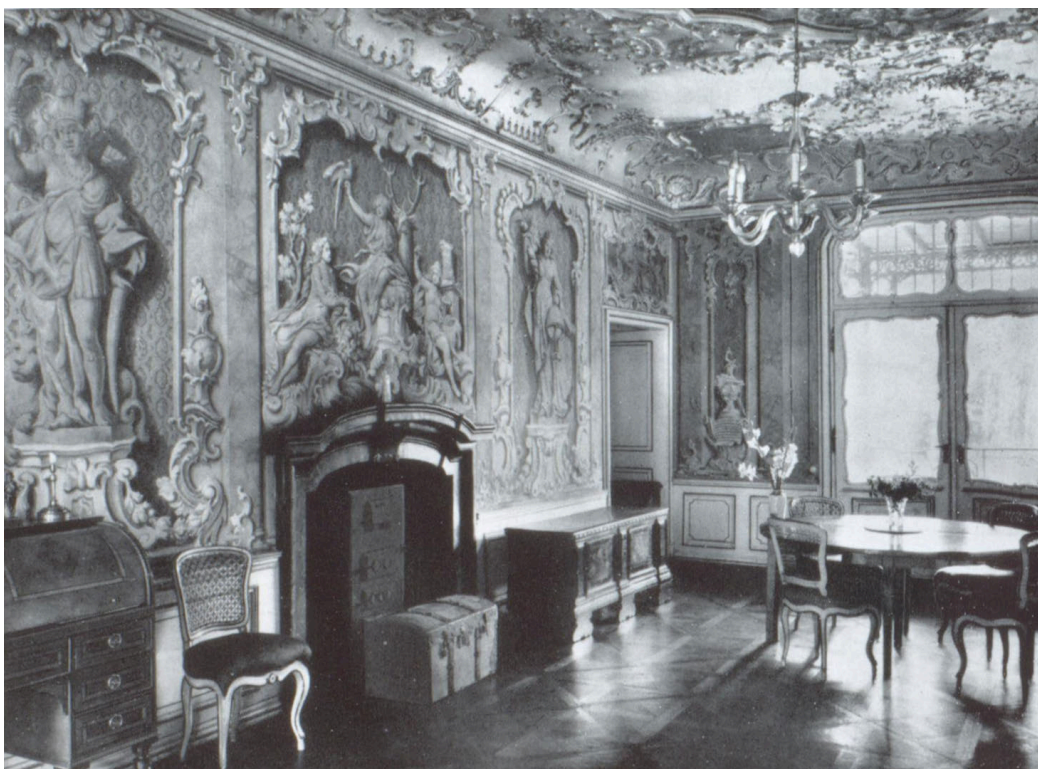


Abb. 47: Christoph Anton Mayr (zugeschr.), Wand- und Deckenmalereien, Palais Tannenberg-Enzenberg, Innsbruck.



Abb. 48: Christoph Anton Mayr, Glorie des Hl. Martin, Chorfresko, 2. H. 1740er, Pfarrkirche Schlitters.



Abb. 49: Christoph Anton Mayr, Messe des Hl. Martin, großes Langhausfresko, 2. H. 1740er, Pfarrkirche Schlitters.



Abb. 50: Matthäus Günther, Anbetung der Hirten, Langhausfresko, 1741-42/1751, Stiftskirche Fiecht.



Abb. 51: Christoph Anton Mayr, Sacra Conversazione, Chorfresko, um 1750, Pfarrkirche Pill (Hl. Anna).



Abb. 52: Christoph Anton Mayr, Darstellung Mariens im Tempel, Langhausfresko, um 1750, Pfarrkirche Pill (Hl. Anna).



Abb. 53: Matthäus Günther, Tempelgang Mariens, Seitenschiffesfresko, 1736, Pfarrkirche Rattenberg.



Abb. 54: Christoph Anton Mayr, Apostelleuchter an der Kirchenwand, 1753, Annakirche Mittersill.



Abb. 55: Christoph Anton Mayr, Aufnahme der Hl. Anna in den Himmel, Chorfresko, 1753, Annakirche Mittersill.



Abb. 56: Christoph Anton Mayr, Darbringung Mariens im Tempel und Hl. Sippe, Langhausfresken, 1753, Annakirche Mittersill.



Abb. 57: Cosmas Damian Asam, Einschiffung und Martyrium der Hl. Ursula, Orgelemporenfresko, 1738-40, Ursulinenkirche Straubing.



Abb. 58: Christoph Thomas Scheffler, Langhausfresken, 1751, Studienkirche Dillingen an der Donau.



Abb. 59: Christoph Anton Mayr, Hl. Leonhard nimmt die Bitten des Volkes entgegen, Langhausfresko, 1754, Pfarrkirche Leogang.

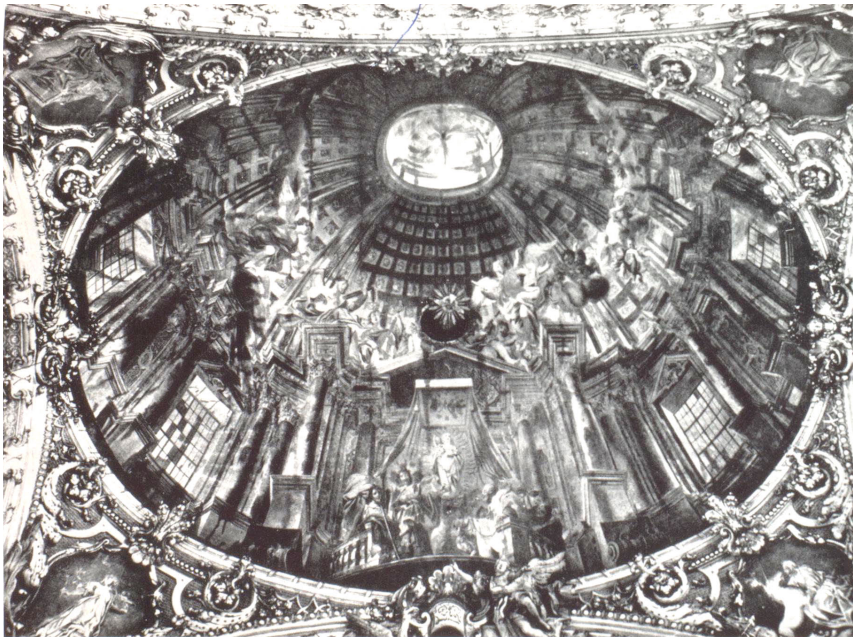


Abb. 60: Cosmas Damian Asam, Hl. Jakobus mit Gläubigen, Fresko der Vierungskuppel (vor der Restaurierung), 1721-22, Innsbrucker Dom.



Abb. 61: Christoph Anton Mayr, Krönung Mariens, Chorfresko, 1757, Pfarrkirche Maria Alm.



Abb. 62: Matthäus Günther, Maria als Fürbitterin vor der Dreifaltigkeit, Chorfresko, 1754, Basilika Wilten Innsbruck.



Abb. 63: Matthäus Günther, Vereinigung des Hl. Augustinus mit Christus, Chorfresko, 1755, Klosterkirche Indersdorf.



Abb. 64: Christoph Anton Mayr, Verehrung der Eucharistie, Chorfresko, 1760, Pfarrkirche Obernberg am Brenner.



Abb. 65: Christoph Anton Mayr, Detail südlicher Schildbogen, 1760, Pfarrkirche Obernberg am Brenner.



Abb. 66: Christoph Anton Mayr, Glorie des Hl. Nikolaus, Kuppelfresko Langhaus, 1760, Pfarrkirche Obernberg am Brenner.



Abb. 67: Cosmas Damian Asam, Ausendung des Hl. Geistes, Chorkuppelfresko, 1718-20, Klosterkirche Weingarten.



Abb. 68: Matthäus Günther, Szenen aus dem Leben der Hl. Elisabeth, Kuppelfresko, 1733, Elisabethkirche Sterzing.



Abb. 69: Matthäus Günther, Austreibung der Händler aus dem Tempel, westliches Langhausfresko, 1751, Pfarrkirche Gossensaß.



Abb. 70: Christoph Anton Mayr, Glorie des Hl. Rupert, Chorfresko, 1765, Pfarrkirche Stumm.



Abb. 71: Christoph Anton Mayr, Fresken an der Chorbogenstirn, 1765, Pfarrkirche Stumm.



Abb. 72: Christoph Anton Mayr, Orgelmporenfresko, 1765, Pfarrkirche Stumm.

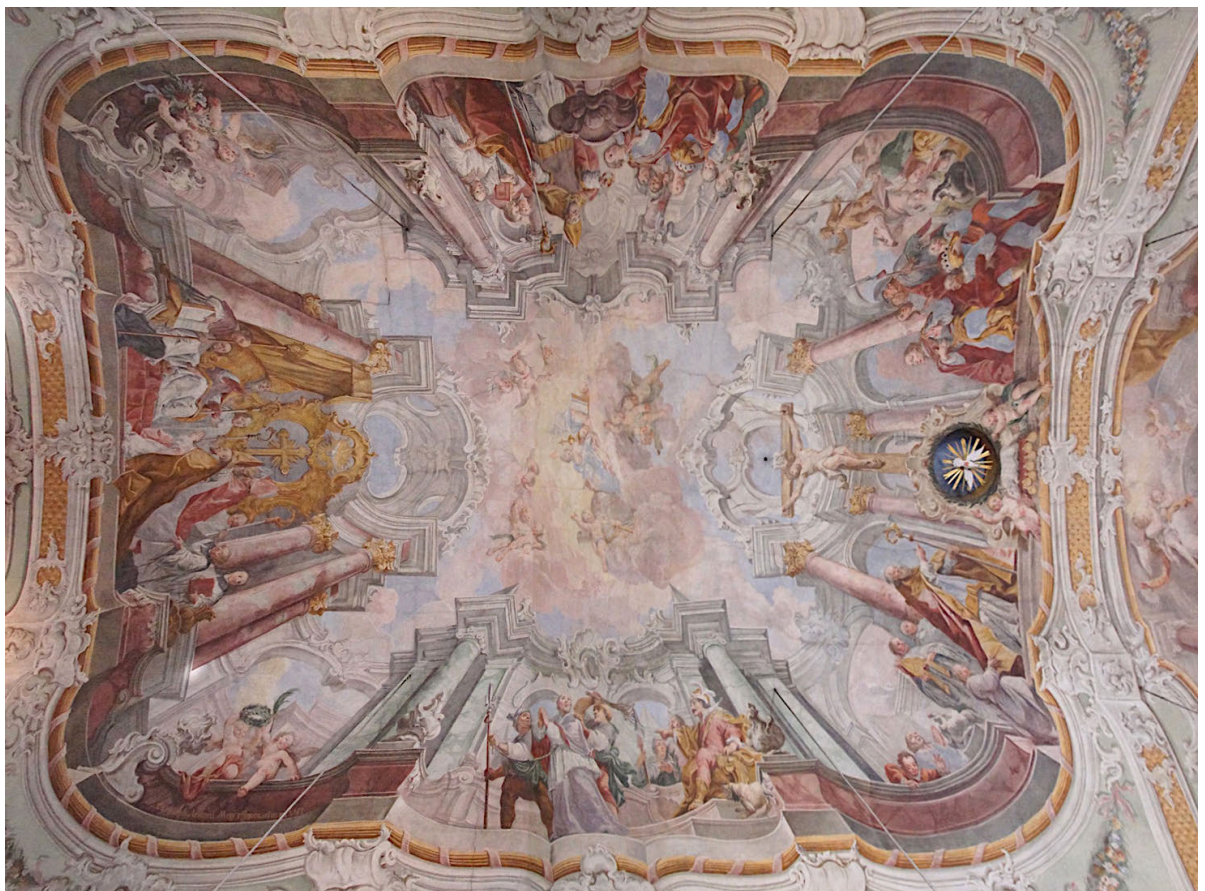


Abb. 73: Christoph Anton Mayr, Vertreibung des Hl. Ruperts aus Worms – Verehrung des Hl. Kreuzes – Taufe des Herzogs Theodo – Weihe des Nachfolgers des Hl. Rupert, Langhausfresko, 1765, Pfarrkirche Stumm.



Abb. 74: Christoph Anton Mayr, Gliederung des Gewölbes durch *stucco finto*, 1765, Pfarrkirche Stumm.

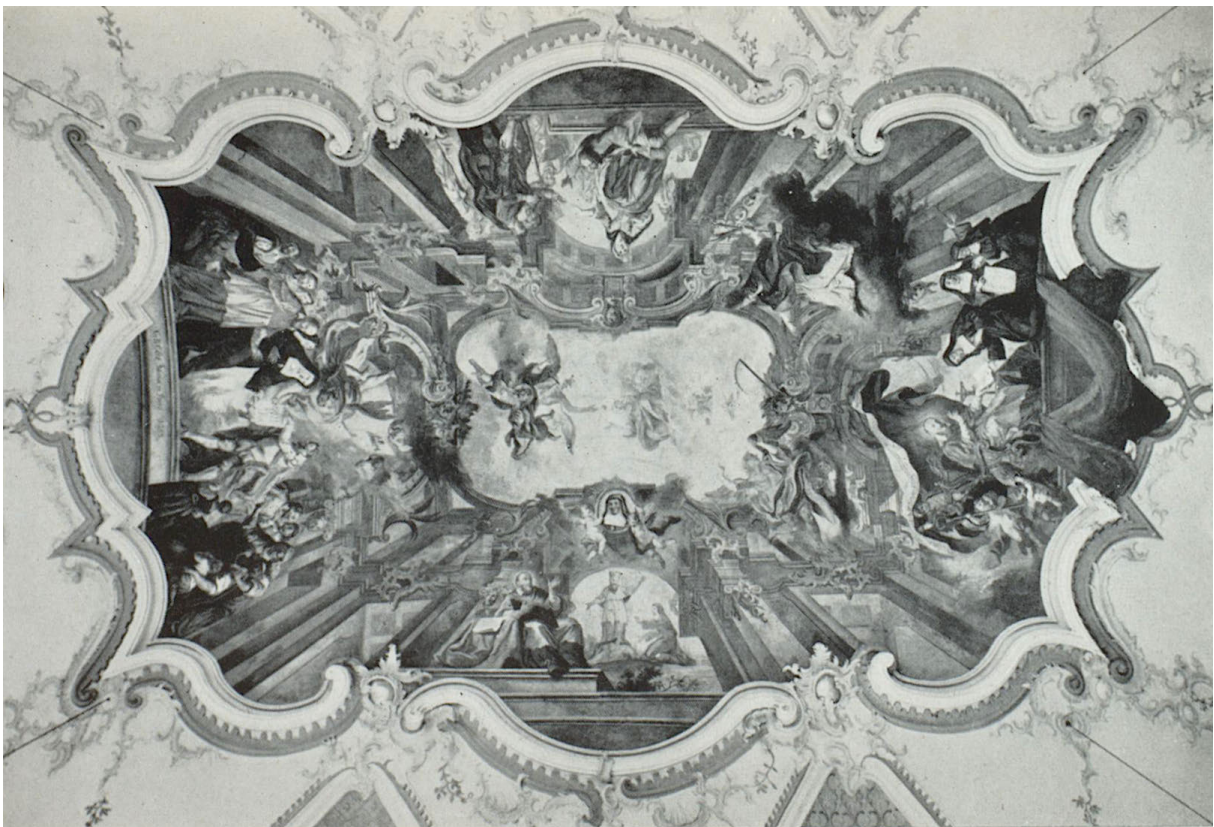


Abb. 75: Gottfried Bernhard Göz, Gründung des Salesianerinnenordens, Langhausfresko, 1758, Schulkirche Amberg.



Abb. 76: Andrea Pozzo, Apotheose und Taten des Herkules, Deckenfresko Herkulessaal, 1708, Gartenpalais Liechtenstein Wien.

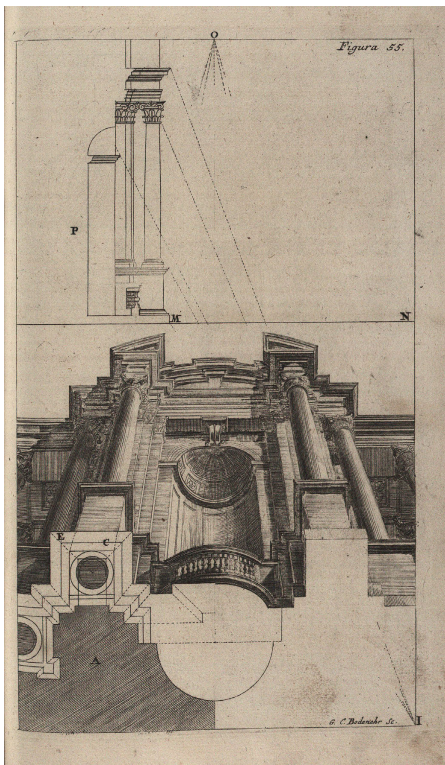


Abb. 77: Andrea Pozzo, Figura 55 aus *Perspectiva pictorum atque architectorum*, 1709.



Abb. 78: Christoph Anton Mayr, Fresko Rundbogenfries an der Portalwand, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 79: Christoph Anton Mayr, Fresko an der Portalwand, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 80: Christoph Anton Mayr, Verehrung des Kreuzes durch die Märtyrer, Deckenfresko über dem Portal, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 81: Christoph Anton Mayr, Sieg Kaiser Konstantins über Maxentius und der Triumph des Kreuzes über das Böse, Fresko im rechten Querarm, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 82: Christoph Anton Mayr, Kreuz Christi als Hoffnungsträger für die Bittenden, Fresko im linken Querarm, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 83: Christoph Anton Mayr, Bitte um Erlösung durch das Kreuz und Herz Jesu vor der Kirche und Maria, Fresko über dem Hochaltar, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 84a-d: Christoph Anton Mayr, Erdteilallegorien, Pendentifmalereien unter der Kuppel, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 85a-b: Matthäus Günther, Erdteilallegorien, Pendentifmalereien, 1741-42/1751, Stiftskirche Fiecht.

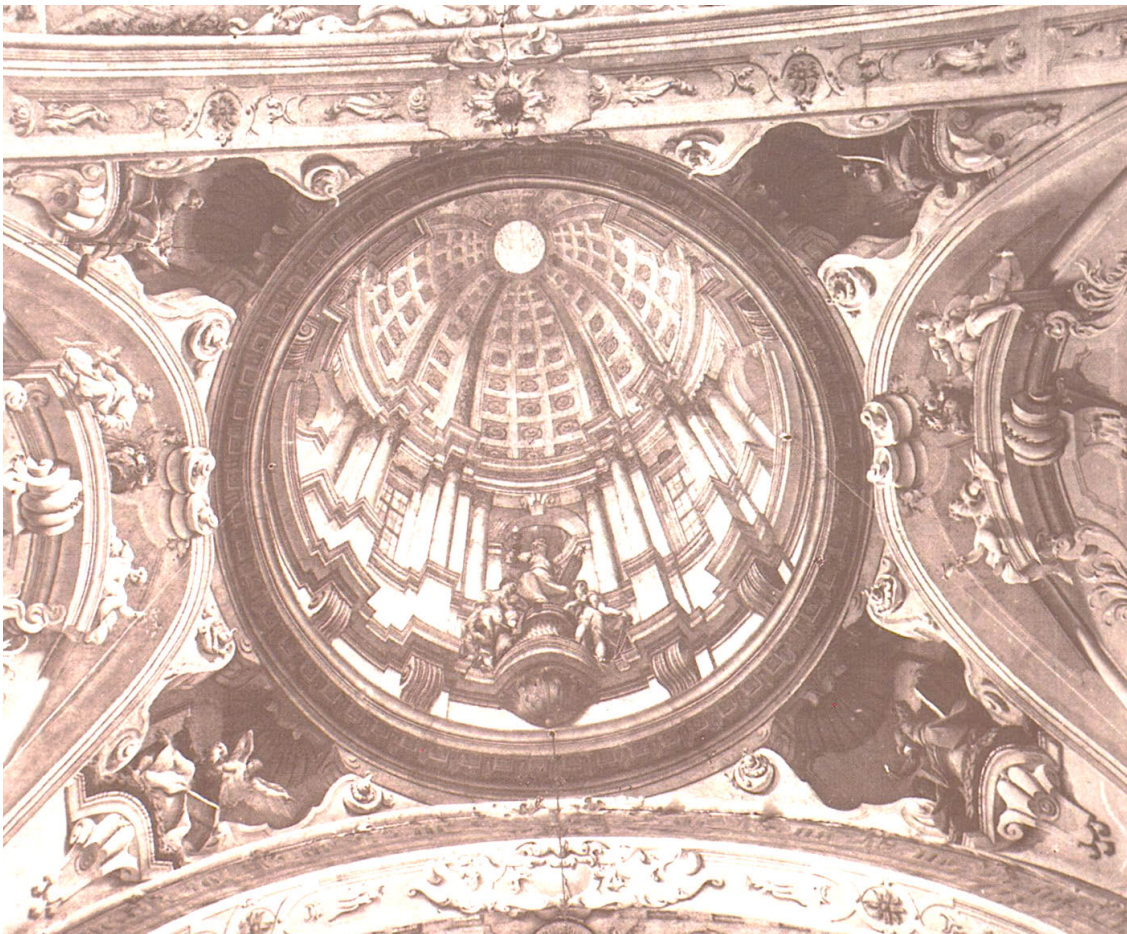


Abb. 86: Paul Troger, Vierungsgewölbe mit Pendentifmalereien (vor der Restaurierung), 1748/50, Brixner Dom.



Abb. 87: Christoph Anton Mayr, Eherne Schlange – Verehrung des Hl. Kreuzes – das Hl. Kreuz ruft die Verstorbenen aus ihren Gräbern – Auffindung des Hl. Kreuzes durch Kaiserin Helena, Kuppelfresko, 1767, Kreuzkirche Pill.



Abb. 88: Johann Michael Rottmayr, Krönung Mariens, Kuppelfresko, 1697, Dreifaltigkeitskirche Salzburg.



Abb. 89: Johann Michael Rottmayr, Das himmlische Jerusalem, Kuppelfresko, 1716/17, Stiftskirche Melk.



Abb. 90: Johann Josef Waldmann, Glorie des Hl. Augustinus, Kuppelfresko, 1709-11, Klosterkirche Rattenberg.



Abb. 91: Paul Troger, Menschwerdung Christi durch die Jungfrau und Verfolgung durch den Drachen, Kuppelfresko, 1733, Stiftskirche Altenburg.



Abb. 92: Cosmas Damian Asam, Schlacht der Spanier gegen die Sarazenen, Chorkuppelfresko, 1722-23, Innsbrucker Dom.



Abb. 93: Cosmas Damian Asam, Kuppelfresko, 1738, Wallfahrtskirche Friedberg.



Abb. 94: Christoph Anton Mayr, Glorie des Petrus und Paulus, Chorfresken, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 95: Christoph Anton Mayr, Detail Zwickel Chor, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 96: Christoph Anton Mayr, Fresko Apsiskonche, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 97. Einblick Langhaus bis zum Chor, Pfarrkirche Söll.



Abb. 98: Christoph Anton Mayr, Berufung des Hl. Petrus und Paulussturz, Fresko über der Orgelempore, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 99: Christoph Anton Mayr, Kreuzigung des Petrus und Enthauptung des Paulus mit Caritas, Fresko des östlichen Langhausjoches, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 100: Cesare Ripa, Caritas, aus der *Iconologia*.



Abb. 101: Christoph Anton Mayr, Detail Caritas. Söll.



Abb. 102: Christoph Anton Mayr, Detail Enthauptung Paulus.



Abb. 103: Stefan Lochner, Detail aus den Apostelmartyrien, um 1435, Städel Museum Köln.



Abb. 104: Hans Holbein d. Ä., Basilica San Paolo fuori le mura, um 1504, Staatsgalerie Altdeutsche Meister Augsburg.



Abb. 105: Cosmas Damian Asam, Enthauptung des Hl. Jakobus d. Ä., Fresko vor dem Chorbogen, 1716, Jakobuskirche Ensdorf.



Abb. 106: Christoph Anton Mayr, Fresko um das Heiliggeistloch im Langhaus, 1768, Pfarrkirche Söll.



Abb. 107: Einblick Langhaus, Stiftskirche St. Florian.



Abb. 108: Johann Anton Gumppl/Melchior Steidl, Krönung Mariens, Fresko der Vierungskuppel, 1690-95, Stiftskirche St. Florian.



Abb. 109: Simon Benedikt Faistenberger, Fresko im östlichen Langhausjoch, 1727, Pfarrkirche St. Johann.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem sakralen Freskenwerk des Tiroler Rokokomalers Christoph Anton Mayr. Der Fokus liegt dabei auf den von ihm verwendeten Gestaltungsmitteln, die einerseits genauer untersucht und andererseits deren Rezeptionsgeschichte dargelegt wird. Der um 1720 in Schwaz geborene Künstler hat nicht weniger als 27 Kirchen- und Kapellenausstattungen in Tirol, Salzburg und Südtirol vorzuweisen, wobei fünf Frühwerke und vier Hauptwerke einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Dieser Untersuchung geht ein Überblick der barocken Deckenmalerei ab dem späten 17. Jahrhundert in Österreich und Süddeutschland voran. Hierbei werden die, zum einen für die generelle Entwicklung und zum anderen für Mayr, relevantesten Maler herangezogen und einige Werkbeispiele analysiert. Dieser einführende Überblick fungiert sowohl als Basis für die Untersuchung Mayrs Fresken als auch für sämtliche malerische Prinzipien, die für die Künstler des 18. Jahrhunderts von Bedeutung waren. Um die Person des Malers näher vorzustellen, werden sein künstlerischer Werdegang nachskizziert und sämtliche (heute bekannte) freskalen Arbeiten aufgelistet.

Im Hauptkapitel werden die bedeutendsten Kirchengestaltungen Mayrs herangezogen und auf signifikante Merkmale in der Komposition untersucht, diese benannt und klassifiziert. Als unabdingbare Methodik zeichnet sich dabei der Vergleich mit Vorgängern aus. Die Rezeptionsgeschichte der verwendeten Gestaltungsprinzipien verweist auf einen starken süddeutschen Einfluss, den Mayr in seinen Fresken verarbeitet hat.

Das Ziel der Arbeit ist die kunsthistorische Einordnung des Tiroler Malers, welche auf seine Kenntnisse und Fähigkeiten im Bereich der barocken Deckenmalerei zurückzuführen ist.