

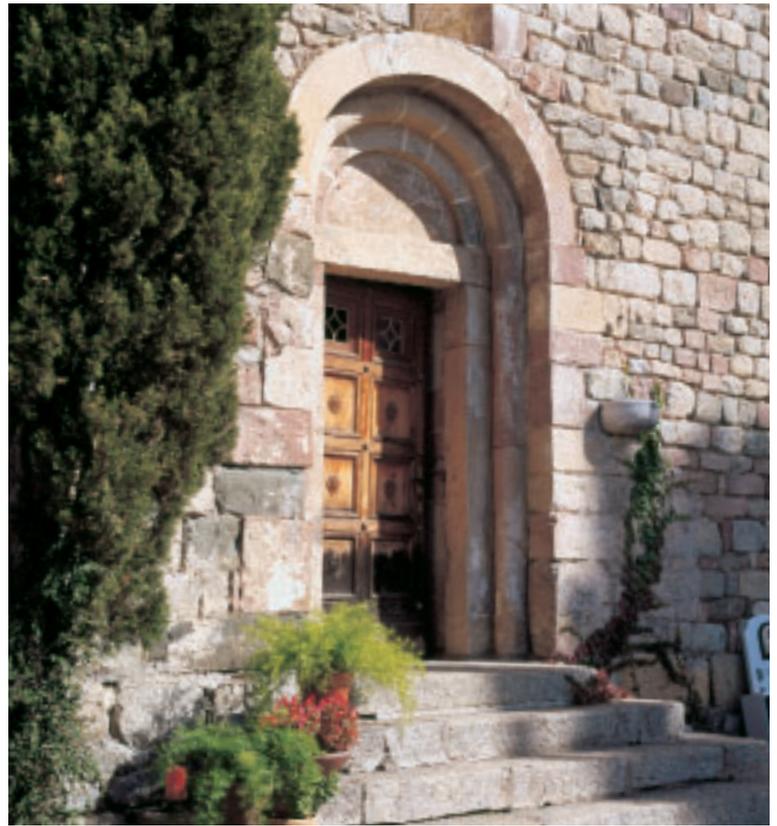
# *Kunsthistorische Betrachtungen*

VON NOTBURGA UNTERTHURNER-OBERBICHLER





1 Reste des romanischen Rundbogenportales über dem gotischen Westportal der alten Pfarrkirche



2 Romanisches Rundbogenportal von St. Martin

## Architektur

### Sakralbauten aus acht Jahrhunderten

Über die Anfänge christlicher Baukunst in Schenna fehlen schriftliche Quellen, die uns über die Erbauungszeit, den Anlass oder die Einweihung Auskunft geben könnten. Die ältesten Kirchen sind die alte Pfarrkirche Maria Himmelfahrt und St. Martin auf dem Kirchhügel sowie St. Georgen bei der Stammburg der Herren von Schenna. Das Zentrum der Pfarre bildete seit dem 12. Jh. der Kirchhügel, auf dem sich vier Sakralbauten aus verschiedenen Stilepochen zu einem eindrucksvollen Ensemble gruppieren. In der Goswinchronik wird im Jahre 1116 die Pfarre Schenna angeführt. Gegen Ende des 12. Jh. wurde St. Leonhard in Passeier von der Pfarre Schenna abgetrennt und die Grenzen der Pfarre denen des Gerichtes und der späteren Gemeinde angeglichen<sup>1</sup>. Wie bereits erwähnt, fehlen jegliche Hinweise über die Erbauungszeit bzw. Weihe der beiden ältesten Kirchen auf dem Kirchhügel. Um das Alter dieser Bau-

werke näher bestimmen zu können, müssen bei der alten Pfarrkirche kirchengeschichtliche Überlegungen, bei St. Martin hingegen stilistische Vergleiche angestellt werden.

Die Gründung der Pfarre um 1200 brachte es mit sich, dass man auch mit dem Bau einer eigenen Pfarrkirche begann. Man kann sich den ältesten Bau der alten **Pfarrkirche** als kleine Landkirche mit einem Rechteckschiff, einer flachen Holzdecke und einer Rundapsis im Osten vorstellen, wie es dem damals geläufigen Grundrisschema entsprach. Den romanischen Baustil dieser Zeit erkennt man noch heute an den Eckkisenen aus Porphyrturteilen, an den Resten des quadergerahmten Rundbogenportals über dem spätgotischen Westportal, am vermauerten Rundbogenfenster in der Südwand sowie an den sorgfältig bearbeiteten Sandsteinquadern mit schmalen Mörtelfugen im Südosten des Langhauses.



3 Ansicht von St. Martin, einer romanischen Kirche mit Doppelapsiden, um 1300

Der romanische Baustil ist bei der **St.-Martins-Kirche** etwas aufwendiger angewandt worden als bei der alten Pfarrkirche. Ausgewogene Proportionen und fein gearbeitetes Mauerwerk aus Granitquadern zeichnen diese Kleinkirche am Friedhof aus. Trotz ihrer geringen Größe wurde sie zweischiffig erbaut und mit Kreuzgratgewölben über Gurten und Mittelpfeilern versehen. Zudem weist St. Martin eine bautypologische Besonderheit auf, nämlich die zwei Apsiden mit Kegeldach, in die die zwei Schiffe der Hallenkirche münden. Die Burgkapelle von Zenoburg bei Meran, die am Ende des 13. Jh. erbaut wurde, zeigt dieselbe Mauertechnik wie St. Martin, ebenso die Doppelapsidenform, wenngleich darauf hingewiesen werden muss, dass die beiden Apsiden von Zenoburg nicht gleich groß sind und so geostet sind, dass sie nicht der Längsachse der Kirche entsprechen. Die Übereinstimmungen mit Zenoburg legen eine Datierung von St. Martin um 1300 nahe.

St. Martin besitzt zudem ein romanisches Rundbogenportal mit Rundstab, der auch das Tympanon umschließt. Auch dieses Bauelement entspricht dem von Zenoburg, ist aber auch mit dem des Westportales der alten Pfarrkirche identisch. Die Jahreszahl 1071 ist erst später eingehauen worden.

Der aufwendige Baustil von St. Martin lässt vermuten, dass ihr in frühester Zeit eine besondere Bedeutung zugekommen sein muss. So weiß man, dass sie einst das Ziel von Wallfahrern aus St. Leonhard in Passeier war.

4 Altarraum in der nördlichen Apsis von St. Martin



**St. Georgen** ist im Unterschied zur alten Pfarrkirche und zu St. Martin als Zentralbau errichtet. Dieser Bautypus ist in romanischer Zeit in Südtirol eher selten. Die St.-Sebastian-Kirche vom ehemaligen Hospiz in Klausen (1208 bzw. 1213 geweiht), die Hospizkirche St. Michael in Neustift (1199 geweiht), St. Leonhard in Unterplanitzing und die St.-Quirins-Kirche in Gries können als Beispiele angeführt werden. Bei der Planung dieser Rundkapellen ließ man sich von Bauideen anregen, die man anlässlich der Kreuzzüge aus dem Kontakt mit den Zentralbauten in Jerusalem gesammelt hatte.

5 Ansicht der romanischen Rundkirche St. Georgen bei der ursprünglichen Burg der Herren von Sankt Jörgen, erste Hälfte 13. Jh.



Der Anlass für die Errichtung der St.-Georgen-Kirche nahe der Burg Alt-Schenna ist ungeklärt. Zwei Thesen werden hierzu erstellt. Zum einen glaubt man, dass es sich um eine Stiftskirche handle und leitet dies aus der Ikonografie dieses aufwendigen Zentralbaues ab. Ein am 14. August 1218 in Venedig ausgestelltes Dokument bestätigt, dass sich Ulrich (Oldoricus de Sennano) als Gefolgsmann von Graf Albert III. von Tirol auf dem 4. Kreuzzug über Ägypten befand<sup>2</sup>. Für heimgekehrte Ritter und Pilger war es damals üblich, zur Erinnerung an ihre Fahrten oder für mitgebrachte Reliquien Heiliggrabkirchen in Zentralbauweise zu errichten. In dieser Zeit erlebte der St.-Georgs-Kult eine Blüte, da die Kreuzritter ihre Siege diesem Heiligen zuschrieben. Es liegt also die Vermutung nahe, dass entweder Ulrich selbst oder seine Nachkommen in Erinnerung an den Befreiungszug eine Heiliggrabkirche nahe ihrer Stammburg stifteten und sie dem Schutzpatron der Kreuzfahrer weihten. Danach würde eine Datierung des Baues in die erste Hälfte des 13. Jh. fallen.

Die zweite These beschäftigt sich mit den aufwendigen Ausmaßen der Kirche, die gar nicht zu der kleinen Ministerialenburg passen. J. Weingartner nimmt an, dass die Kirche unabhängig von der Burg gebaut worden sei<sup>3</sup>. Sie könnte eher als einfache Filialkirche für die Oberdorfer Bevölkerung errichtet worden sein. Die alte Burg müsste demnach erst nach der Errichtung der Kapelle entstanden sein. Für diese These spricht auch die ursprüngliche Bezeichnung der Herren von Schenna als *Herren von St. Jörgen*.

Während der Anlass für die Errichtung dieser Rundkirche unsicher bleibt, lassen sich die einzelnen Bauelemente eindeutig dem romanischen Stil zuweisen. Von außen zeigt sich ein Rundbau mit Kegeldach über einem etwas schweren Gesims. Man betritt die Kirche von Westen durch eine Rundbogentür, die in ein Flachbogen-gewände eingestellt ist. In der Mitte der Kapelle steht ein runder Mittelpfeiler aus Granitquadern. Breite, unprofilierte Gurten aus Granit tragen das Kreuzrippengewölbe. Die Kämpferplatten des Mittelpfeilers und



6 Innenansicht der alten Pfarrkirche

jene der vier Wandpfeiler sowie das vermauerte, rundbogige Ostfenster sind ebenfalls spätromanische Stilelemente aus der ersten Hälfte des 13. Jh. Es ist anzunehmen, dass St. Georgen bei der Erbauung ganz oder teilweise mit Fresken geschmückt worden ist. Von diesen ersten Malereien hat sich nichts erhalten.

Nachdem Petermann von Schenna seinen Stammsitz ins Unterdorf verlegt hatte, wurde die St.-Georgen-Kirche für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht und sie der Aufsicht durch einen Propst anvertraut. In der Folgezeit wurde St. Georgen als Filialkirche der Pfarre Schenna herangezogen. Der Spitzturm an der Nordostseite der Kirche stammt aus dem Jahre 1475.

Für die drei romanischen Kirchen von Schenna ergeben sich also die folgenden Datierungsvorschläge innerhalb des 13. Jh.: Um 1200 wurde anlässlich der neuen Pfarrgründung die alte Pfarrkirche errichtet; noch

in der ersten Hälfte des 13. Jh. wurde St. Georgen errichtet und schließlich entstand gegen Ende des 13. Jh. die Martinskirche.

Die romanischen Stilformen des 13. Jh. wurden von oberitalienischen Einflüssen geprägt, im 14. Jh. wirkten sich hingegen Einflüsse der Gotik aus Süddeutschland auf die hier ansässigen Baumeister aus. Diese Epoche ist von zwei sozialen Bedingungen geprägt: Zum einen stieg die Bevölkerung ziemlich an, zum anderen brachte es der heimische Adel zu großem Ansehen. Petermann von Schenna zählte als Verwalter und Patronatsherr der Pfarre zu den mächtigsten Adligen des Landes. Er manifestierte dies durch die Verlegung bzw. Vergrößerung der Burg und durch die Ausmalung der Kirchen mit Fresken. 1369 starb Petermann von Schenna ohne männliche Erben. Seine Tochter Adelheid war mit Hans von Starkenberg verheiratet, so gingen Burg und Patronatsrecht auf dieses mächtige Nord-



7 Säulenempore im Stil der Frührenaissance

tiroler Adelsgeschlecht über. Die Starkenberger führten die Tradition der religiösen Stiftungen weiter. Zwischen 1370 und 1402 wurde die romanische Rundapsis der alten **Pfarrkirche** durch einen ca. 1,5 m höheren Polygonalchor ersetzt und dieser mit wertvollen Fresken geschmückt. Die südliche Johanneskapelle wurde neu eingewölbt und mit Fresken bemalt. Osanna von Ems erteilte dazu im Jahr 1402 den Auftrag und ließ die Kapelle im darauffolgenden Jahr, dem Todesjahr ihres Mannes Sigismund von Starkenberg, zu Ehren des hl. Johannes weihen <sup>4</sup>.

1420 verloren die Starkenberger im Aufstand gegen den Landesfürsten Herzog Friedrich ihre ganze Macht und damit erlosch für ein Jahrhundert die Tradition religiöser Auftragswerke.

Im Jahre 1511 wurde durch den Schloss- und Gerichtsherrn Paul von Liechtenstein ein weiterer Umbau der Kirche veranlasst. Langhaus und Chor wurden auf gleiche Höhe gebracht. Zwischen den beiden Raumabschnitten errichtete man den Triumph-

bogen. Der ganze Kirchenraum wurde mit einem Sternengewölbe überspannt, das von runden Diensten getragen wird. Sie sind im Langhaus vor abgeschrägte Pfeiler gestellt, im Chor stehen sie hingegen direkt an der Wand. Dies lässt vermuten, dass das Langhaus später oder von einem anderen Baumeister erbaut worden ist als der Chor. In derselben Zeit wurden auch die Spitzbogenfenster im Langhaus und die beiden zentralen Chorfenster eingebaut. Die Empore auf zwei zierlichen Säulen und Rundbögen verrät bereits den Geist der Frührenaissance, ansonsten gilt wie für die meisten Sakralbauten Südtirols, dass man noch das ganze 16. Jh. hindurch an der gotischen Formensprache festhielt. Die Erhöhung des Kirchenschiffes durch das steile gotische Dach machte auch eine Aufstockung des Turmes notwendig. An den mächtigen Granitquadern, die auch die spitzbogigen Schallöffnungen des Glockengeschosses rahmen, kann man heute noch die Erhöhung feststellen. Der Turm war damals mit einem steilen Spitzhelm gekrönt, der erst später nach einem Blitzschlag durch ein flaches Satteldach ersetzt wurde.

Bischof Georg von Trient weihte die neue Kirche im Jahre 1513, im Todesjahr des Paul Liechtenstein. Es wäre möglich, dass damals die Bauarbeiten noch nicht ganz abgeschlossen waren, dafür spricht die Jahreszahl 1516 auf der alten gotischen Holztür des Südportals, jene des Westportals ist hingegen mit 1501 datiert.

Wie die Romanik wurde die Renaissance von oberitalienischen Einflüssen bestimmt. Die Wandermeister waren frei von Bruderschaften und Zünften, konnten also auf die Wünsche der Auftraggeber nach der neuen Kunst besser eingehen sowie schneller und billiger arbeiten als die heimischen Meister.

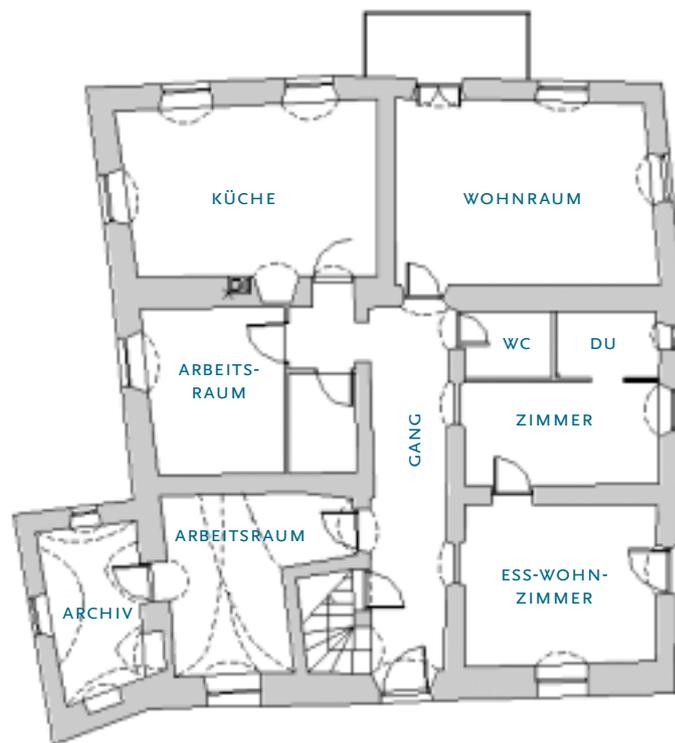
Das **Pfarrhaus** zeigt als einziger Bau in Schenna die Formensprache der Renaissance. Er ist im Laufe der Jahrhunderte mehrfach umgebaut und verändert worden, was im Grundriss deutlich ablesbar ist. Spuren eines spätgotischen Vorgängerbauwerks haben sich im Kellerraum erhalten,

der nun als Statuendepot Verwendung findet. Von 1525 bis 1577 dürfte es keine baulichen Veränderungen gegeben haben. Am 14. Mai 1525 wurde das Pfarrhaus nämlich von aufständischen Bauern des Dorfes und der Umgebung völlig verwüstet<sup>5</sup>. Auch Johanna Gräfin von Liechtenstein und Witwe auf Schloss Schenna war bis zu ihrem Tode eine eifrige Anhängerin der Reformation und förderte demgemäß keinen kirchlichen Neubau. Erst im Jahre 1577, unmittelbar vor ihrem Tode, erteilte sie den Auftrag für einen Neubau des Widums, zu dem auch die Gemeinde einen finanziellen Beitrag gewährte. Dabei wurden jedoch feste Bedingungen an den Pfarrer geknüpft, was die Einhaltung der Feiertage und das regelmäßige Messeslesen anbelangte<sup>6</sup>. Die Jahreszahl 1615 am Türsturz des Vorraumes weist auf einen weiteren Umbau hin, der von der früh verstorbenen Frau Maximilians von Liechtenstein, Freifrau Cäcilia Radegundis Claudia von Bemeberg und Hohenburg gefördert wurde<sup>7</sup>. Damals wurde der Bau zur Talseite hin erweitert. Die nächsten Veränderungen erfolgten Ende des 17. Jh., als das Pfarrhaus seine Ausstattung mit Stukkaturen im Wintergarten, im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss erhielt. Die rechteckigen Sandsteinrahmungen an Fenstern und Türen sowie die Biforenfenster an der Eingangsfassade stammen vermutlich auch aus dieser Zeit.

In der Sakralarchitektur von Schenna treffen wir romanische, gotische sowie Stilelemente der Renaissance an. Es fehlt jedoch an Baudenkmalern in barockem Stil. Das entspricht der allgemeinen Kunstentwicklung in den Gebieten, die zur Diözese Trient gehörten. Im Burggrafenamt, im Etschtal und im Vinschgau wurde im 18. Jh., als sonst im süddeutschen Raum eine fiebrhafte Bautätigkeit herrschte, nichts gebaut. Die Folgezeit des Dreißigjährigen Krieges war gekennzeichnet durch Inflation und Nahrungsmittelknappheit. In dieser Notzeit besann man sich auf religiöse Werte zurück, was sich jedoch nicht in Kirchenbauten, sondern mehr in Altarstiftungen oder in Bildhauerwerken ausdrückte.



8 Das Pfarrhaus, ein Bauwerk im Stil der Renaissance



9 Grundriss des Erdgeschosses



10 Die Grabkapelle (Mausoleum) für Erzherzog Johann und seiner Familie, 1860–1869 nach den Plänen von Moritz Wappler erbaut

In der Mitte des 19. Jh. erwachte überall in Südtirol eine Begeisterung für historisierende Bauformen. Diese Bewegung, die bis zum Beginn des 20. Jh. lebendig geblieben ist, bevorzugte den romanischen, noch mehr aber den gotischen Baustil und drückte dies in zahlreichen Regotisierungen aus. Als zweifellos gelungenstes Werk der Neugotik gilt das 1869 errichtete **Mausoleum des Erzherzog Johann**. Die Vorliebe für den neugotischen Stil hängt sicherlich mit dem Auftraggeber dieses Bauwerkes zusammen, war doch Erzherzog Johann von dieser Kunstrichtung sehr angetan. Er studierte sie selbst in England und ließ 1835 den Speisesaal und die Kapelle seines Jagdschlusses Brandhof bei Maria Zell in der Steiermark in diesem Stil umbauen, die zu den frühesten neugotischen Bauten Mitteleuropas zählen.

In Schenna waren zu dieser Zeit heftige Auseinandersetzungen um den Bauplatz der neuen Pfarrkirche im Gange. Graf Franz von Meran bot der Gemeinde finanzielle Unterstützung an, forderte aber als Gegenwert, die Pfarrkirche auch als Grabeskirche für seinen Vater nutzen zu können. Diesen Vorschlag lehnte die Gemeinde ab, weil sie den teureren Teil des Kirchenneubaues, nämlich den des Kirchenschiffes hätte selbst finanzieren müssen, und der Graf *nur* für die Finanzierung des Presbyteriums und der darunter liegenden Gruft aufgekomen wäre<sup>8</sup>. Während sich die Polemik über den Kirchenneubau noch jahrzehntelang hinzog, begann man bereits 1860 mit der Planung einer eigenen Grabeskirche. Die Entwürfe dazu lieferte Moritz Wappler aus Wien, der ab 1863 als Professor für Hochbau an der k.k. Technischen Hochschule in Wien lehrte. Die Bauleitung übernahmen der Bezirksingenieur Feder und der Polier Kluibenschädel<sup>9</sup>.

Für den Bau musste am Westrand des Friedhofes eine künstliche Terrasse aufgeschüttet werden. Die Kirche besteht aus einer Gruftkapelle und einer darüberliegenden Kapelle, die Johannes dem Täufer geweiht ist. Für den Unterbau wählte man Granit als Baumaterial, während die Oberkirche in rotem Sandstein ausgeführt wurde, den man aus dem Naiftal, der Ifinger Rotwand und aus Tisens herbeischaffte. Zwischen Ober- und Unterkirche ist ein Sockelgeschoss aus gelbem Sandstein eingeschoben. Für die Baudekorationen, wie Kreuzblumen, Maßwerk, Fischblasen und das besonders häufig angewandte Weinlaubornament wählte man hingegen eingefärbtes Stahlbeton. Dies beweist, dass man sich formal an die gotische Tradition hielt, in technischer Hinsicht jedoch das moderne Gussverfahren bevorzugte. Die gotischen Bauformen wurden appliziert und nicht wie in den mittelalterlichen Bauhütten aus der Baustruktur entwickelt.

Am 23. Juni 1869 wurde das Mausoleum feierlich eingeweiht. Bereits am darauffolgenden Tag wurden die sterblichen Überreste des Erzherzogs von Graz nach Schenna überführt, in der Krypta beigesetzt und vom Fürstbischof eingesegnet<sup>10</sup>.

Zu Beginn des 20. Jh. stellte der Neubau der **Pfarrkirche** eine architektonische Herausforderung dar. Trotz heftiger Grundsatzstreitereien, die um dieses Projekt zwischen den Vertretern der Gemeinde, der Kirche und den Heimatschützern entstanden sind, ist das Ensemble der bereits bestehenden Sakralbauten auf dem Kirchhügel in gelungener Weise erweitert worden.



11 Ansicht des Kirchhügels vor dem Neubau der Pfarrkirche

Für den Bauplatz am Kirchhügel hat man sich entschieden, um den Funktionszusammenhang zwischen Kirche, Schule und Altersheim gewährleisten zu können. Damit wurde es notwendig, dass der Neubau im Kontext mit den historischen Baudenkmalern (Martinskirche, alte Pfarrkirche mit ihren beiden Seitenkapellen sowie das Pfarrhaus) und mit dem damals sehr modernen Mausoleum konzipiert werden musste. Sechs namhafte Architekten wurden mit Entwürfen beauftragt: Ferdinand Mungenast aus Bozen, Anton Weber aus Wien, Otto Schulz aus Nürnberg, Baumeister Emil Heinrich aus Untermais, Emil Paor aus Trient und Eduard Hütter aus Wien. Sein dritter Entwurf wurde im Jahre 1912 von der für den Denkmalschutz zuständigen k.k. Zentralkommission in Wien genehmigt und fand auch bei der Gemeinde und den Heimatschützern Zustimmung<sup>11</sup>. Arch. E. Hütter war an einer bautechnischen Schule in Pilsen Professor. Er plante die Kirche als Basilika im neuromanischen Stil. An das Hauptschiff schließen zwei Seitenschiffe und ein leicht vorspringendes Querschiff an. Die Apsis ist polygonal, die Sakristei gliedert sich an deren Ostseite an. Der Zugang kann von der Ost- oder von der Westseite erfolgen. Den Höhepunkt des

gestaffelten Außenbaues bildet der Glockenturm, der an seinem ursprünglichen Standort bestehen blieb und damit nicht nur in formaler, sondern auch in bauhistorischer Hinsicht ein wesentliches Bindeglied zwischen den Baukörpern der ältesten und der neuen Pfarrkirche darstellt. Der baukünstlerische Wert des Neubaus besteht in den ausgewogenen Maßverhältnissen der einzelnen Bauteile, die ein malerisches Ensemble von alter und neuer Bausubstanz auf dem Kirchhügel bilden.

Die Finanzierung dieses Großprojektes wurde durch Spendengelder der Dorfbevölkerung ermöglicht. Zudem hatte der 1897 verstorbene Josef Pföstl, Pföstlbauer im Oberdorf, der Kirche eine großzügige Schenkung von 30.000 Gulden zu diesem Zweck vermacht. Von privater Seite kam außerdem auch das gesamte Steinmaterial, das der Oberhaslerbauer Johann Egghofer zur Verfügung stellte. Die Gemeinde schenkte das Holz, das für den Dachstuhl und die Innenausstattung notwendig war. Schließlich gewährte das k.k. Ministerium für Kultur und Unterricht Subventionen, damit die Finanzierung gewährleistet werden konnte. Die Bauleitung übernahm zunächst die Innsbrucker Baufirma Hutter. Unter der Führung von Roman Walch und des Poliers Cäsar Medice wurde der Kirchhügel abgetragen und die Friedhofsmauer neu aufgeführt, so dass die Grundmauern für die Kirche errichtet werden konnten. Der Bau wurde teilweise in Granitsteinen ausgeführt, die im Steinbruch des Oberhaslerbauern Egghofer sowie im Stinkbrunner Acker gebrochen und behauen wurden.



12 Durch den Neubau der Pfarrkirche nach den Plänen von Eduard Hütter (1915–1931) entstand ein eindrucksvolles Ensemble von alter und neuer Architektur auf dem Kirchhügel

Mit Ochsenfuhren brachte man sie dann zum Bauplatz. Für einen weiteren Teil der Mauern und Werkstücke wurden gegessene Kunststeine verwendet. Diese wurden seit 1914 von der Baufirma Hafele an der Marlinger Brücke ausgeführt und im Sommer von der Meraner Firma Aschberger nach Schenna transportiert<sup>13</sup>. So wie bereits ein halbes Jahrhundert vorher beim Mausoleum wagte man es auch hier, moderne Konstruktionsweisen anzuwenden. Die Zimmermannsarbeiten wurden von Alois Pichler, Schmiedhanslluis, ausgeführt und 1927 fertig gestellt.

Die Arbeiten mussten aufgrund des Ausbruches des Ersten Weltkrieges zunächst verschoben und schließlich aus Mangel an Arbeitskräften gänzlich eingestellt werden. So erfolgte die Grundsteinlegung zwar im Jahre 1915, die effektiven Bauarbeiten konnten jedoch erst 1926 wieder fortgesetzt werden.

Beim Kirchenneubau blieb man in stilistischer Hinsicht den traditionellen Formen verpflichtet. Während das Mausoleum in reinem neugotischen Stil erbaut wurde, treffen wir hier neugotische und neuromanische Stilelemente nebeneinander. Die blockhafte Mauer- und Säulengestaltung und die Rundbogenfenster im Obergaden entsprechen dem romanischen Baustil. Sie treten neben feingliedrigem Maßwerk, Spitzbögen und Kreuzrippen aus der Neugotik ins Blickfeld des Betrachters. Bei der künstlerischen Ausgestaltung der Kirche überwiegt das neugotische Element deutlich.

Die neue Pfarrkirche konnte am 8. Dezember 1931 feierlich eingeweiht werden<sup>13</sup>. Eine Baugeschichte, die durch langwierige interne Auseinandersetzungen sowie durch die äußeren Einflüsse aufgrund des Kriegsausbruches gekennzeichnet war, fand damit nach fast 40 Jahren Bauzeit ihren Abschluss.



13 Hl.-Kreuz-Kirche von Verdins, erbaut im Jahre 1828

Um *Bauen im historischen Kontext* ging es auch beim Neubau der **Pfarrkirche von Verdins**. Hier wurden nicht mehr historisierende, sondern moderne Formen angewandt.

Die ältere Hl.-Kreuz-Kirche stammt aus dem Jahre 1828<sup>14</sup>. Es handelt sich um eine Saalkirche mit polygonalem Chorabschluss im Osten. Das Satteldach ist mit Lärchenschindeln gedeckt, der Innenraum durch eine Tonne bzw. durch Stichkappen gewölbt. Der Neubau entstand nach den Plänen von Architekt Willy Gutweniger. Die Grundsteinlegung erfolgte im Jahre 1978; die Einweihung der Kirche und die Segnung der neuen Glocken im Jahre 1984. Gutweniger schloss bei diesem Bau an die modernen Bauformen der Algunder Pfarrkirche an. Die Baubedingungen waren in Verdins anders als in Algund. Der Bauplatz war in unmittelbarer Nähe der alten Kirche, außerdem befand er sich in offener Landschaft inmitten eines damals noch kleinen Weilers.

So wie die neue Schenner Pfarrkirche in entgegengesetzter Richtung zur alten Kirche angelegt wurde, so wählte man auch in Verdins die Nord-Südausrichtung anstelle der Ost-Westrichtung der älteren Heilig-Kreuz-Kirche. Auch die Grundrissform des Sechseckes bei Kirche und Turm unterscheidet sich von der einfachen Rechteckform des älteren Baues. Als Verbindung zwischen Alt- und Neubau fungiert der Eingangstrakt und rückwärtig daran der Turm, der den kleinen hölzernen Spitzturm der älteren Kirche ersetzt. Die Kirche ist in einzelne Bauteile gruppiert, die zueinander in unterschiedlicher Weise angeordnet sind. Die einzelnen Bauteile weisen auch unterschiedliche Dachformen auf: Helmdach, Satteldach und Turmdach über sechseckigem Grundriss. Alte und neue Mönch- und Nonneziegel sowie Lärchenschindeln untermalen zudem die Dachlandschaft. Die äußerst sorgfältig bearbeitete Bruchsteinmauer am Außenbau betont den Ensemblecharakter zwischen Altem und Neuem, zwischen Kleinräumigkeit und Saalwirkung.

14 Die neue Pfarrkirche von Verdins, 1978–1984 erbaut nach den Plänen von Willy Gutweniger



Auch der Innenraum wurde nach dem Prinzip einer Verbindung zwischen traditionellen und modernen Formen gestaltet. Die Stützmauern sind in Sichtbeton belassen, dem einzelne Goldquadrate eingelegt sind. Das farbige Kristallglas der Fenster bestimmt den sakralen Raumeindruck. Die tief in den Kirchenraum einschneidenden Holzbinder der Deckenkonstruktion sind sichtbar belassen. Mit dem einfachen Holzbalkonnmuster an der Chorschranke wird ein bäuerliches Motiv auf den sakralen Innenraum übertragen.

Wenngleich die Verdins Kirche eine einfachere Raumgestaltung aufweist als jene von Algund, so kann man deutlich formale Analogien zwischen den beiden erkennen. Gemeinsam ist ihnen auch die Symbolik, die insbesondere dem Raumkonzept zugrundeliegt. Gutweniger setzt sie bewusst ein, um *den tiefen, unerschütterlichen Glauben, der die Kirchenbauer vergangener Generationen beseelt hat, durch ein persönliches Ringen um Erkenntnis und durch ein ehrliches Suchen zu ersetzen*. Der Architekt erklärt weiters, *dass das Gotteshaus nach dem Punkt hin ausgerichtet sein muss, an dem die Sonne am stärksten erstrahlt. Der sechseckige Kirchenraum wird Teil eines imaginären, alles umfassenden Raumes, von dessen Zentrum er durch eine undurchdringliche Mauer getrennt ist. Sie begrenzt unsere Sinne, und nur durch unseren Glauben und unser Suchen vermögen wir es, bis zum Mittelpunkt unseres Seins vorzudringen*<sup>15</sup>. Dies wird durch die Orientierung des sechseckigen Raumes auf ein Zentrum hin symbolisiert.

Über die Zweckmäßigkeit weiterer Symbole der Kirche mag man geteilter Meinung sein, Tatsache bleibt, dass die Kirche von Verdins ein gelungenes Beispiel für modernes Bauen im historischen Kontext ist. Sie nimmt auf die Bautradition Rücksicht, ohne sich überalterter Inhalte oder historisierender Formen bedienen zu müssen.



15 Der Paarhof inmitten einer vielfältigen Baumlandschaft ist die für das Burggrafenamt typische Hofform

## Stilgeschichtliche Entwicklung des Bauernhauses

Die Geschichte des Bauernhauses in Südtirol ist noch wenig erforscht. Anhand von den wenigen erhaltenen Beispielen aus dem 16. und 17. Jh. möchte ich eine stilistische Entwicklungsgeschichte nachvollziehen. Dabei versuche ich, Merkmale und Proportionen einer vergangenen Hauslandschaft zu skizzieren und Fehleinschätzungen, dass ein holzverkleideter Giebel und mehrere Balkone ein echtes *Tiroler Haus* ausmachen, zu korrigieren.

Bei der Betrachtung alter Bauernhäuser in Schenna stößt man auf gleichartige Baumerkmale, die sich ihrerseits wieder in der Bautradition des Burggrafenamtes wiederfinden.

Im Mittelalter bestand in einer Streusiedlung wie Schenna eine klare Trennung zwischen dem Zentrum der Gemeinde mit Pfarre und Verwaltung einerseits und den Fraktionen mit ihren einzeln auf den Fluren verteilten Bauernhöfen andererseits. Dieses System brachte es mit sich, dass sowohl die großen Obst- und Weinhöfe aus dem 17. und 18. Jh., als auch ihre bescheideneren Vorgängerbauten von jeher in

gelungener Weise in die Landschaft eingebunden waren. Gute Beispiele für die enge **Verbindung von Haus- und Baumlandschaft** finden sich heute noch um das Schloss und den Hof Goyen, beim Dosser- und beim Bruniaunerhof, beim Oberstauer-, Thurner-, Loth- und Pföstlhof u.a. Die Initiative, diese Naturdenkmäler in einem neuen Landschaftsplan stärker zu schützen, kann nur begrüßt werden.

Charakteristisch für die Anlage eines Hofes ist die **klare Trennung von einem Wohn- und Wirtschaftsbau**, also der bekannte Paarhof mit Feuer- und Futterhaus. Die funktionale Einheit zwischen beiden Gebäuden ist heute in den meisten Fällen nicht mehr gegeben. Seit Jahrhunderten war die Hauslandschaft Schennas von den Wirtschaftsgebäuden mit steilem Dach beherrscht und geprägt. Sie sind bis auf vereinzelte Beispiele aus dem Landschaftsbild des Dorfkernes verschwunden. Auf die Gemeinsamkeiten im Baustil dieser Wirtschaftsgebäude möchte ich nur kurz eingehen, ohne deren baukulturellen Wert schmälern zu wollen. Das Futterhaus bestand meistens aus einem gemauerten Untergeschoss des Stalles, darüber befand sich der Stadel als Bundwerk mit senkrechten Verschalungen und einfachen Bändern sowie im Dachgeschoss die Tenne mit Firstpfetten. Die zwei Stalltüren waren an den Traufseiten angebracht; das Stadeltor war am bergseitigen Giebel unter der Tennen-einfahrt ebenerdig angebracht. Das Wohn- und das Futterhaus konnten mit der Giebelseite gleich oder verschieden ausgerichtet sein.

Beim Wohnhaus einiger Bauernhöfe ist das **Kellergeschoss** aus mittelalterlicher Zeit unverändert erhalten geblieben. Man findet verschiedene Baelemente, wie Portale, Bogen, unverputzte Quadermauern sowie wuchtige Lärchentrame. Einige Keller zeigen dieselbe Konstruktion: Auf einem steinernen Mittelpfeiler ruhen vier Gurtbögen, auf denen die Holzbalken der Decke aufliegen. Durch die Gurtbögen wird der annähernd quadratische Kellergrundriss in vier gleich große Raumabschnitte geteilt.



16 Lothhof – Beispiel für eine harmonische Verbindung von Eingang und Vorplatz mit Kopfplasterung

17 Hofeingang beim Innerroath





18 Außerroathhof – Beispiel für die Fassadengestaltung mit ebenerdigen Eingang und gemauertem Giebel

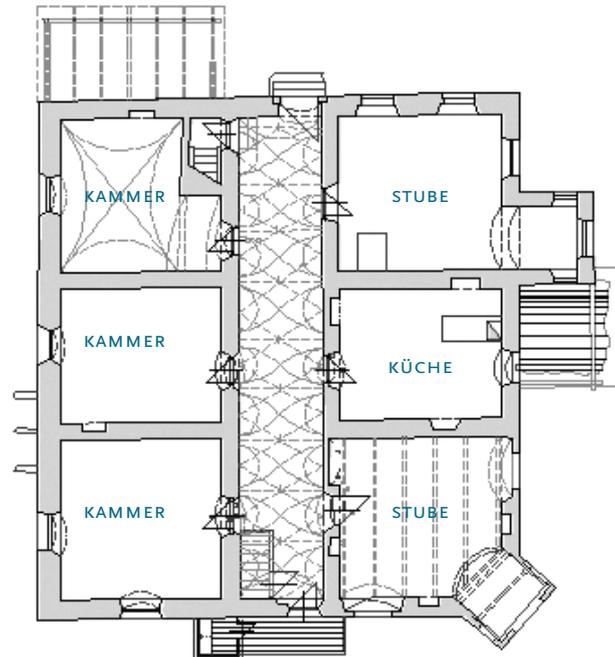
Die Gurtbögen wurden aus einem Mörtelguss gefertigt, der mit Bruchsteinen vermischt wurde; teilweise sind die Schalungsbretter noch schön sichtbar (Pföstlhof).

Die Wohnung befindet sich im **Hauptgeschoss**, wobei es ursprünglich keine innere Verbindung zum Kellergeschoss gab. Beide Geschosse hatten getrennte Zugänge, Innenstiegen wurden erst später üblich. Eine Ausnahme bildet die Kellerstiege im alten Rathaus, die anlässlich der Sanierung freigelegt wurde und durch eine Glasscheibe den heutigen Besuchern sichtbar gemacht worden ist. Diese Stiege ist mit Stufen aus behauenen Holzbalken errichtet und später mit Brettern zugedeckt und vernagelt worden.

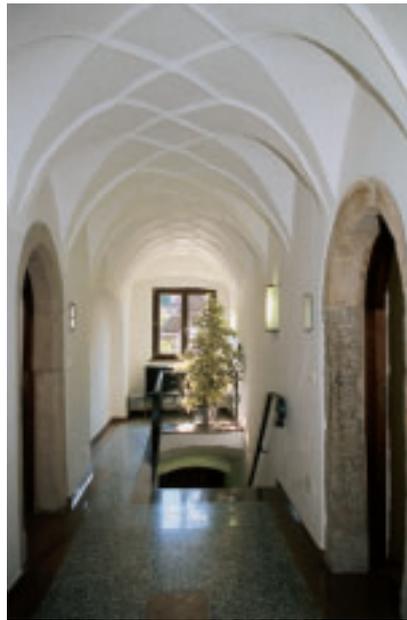
Der **Wohnungseingang** erfolgte über vorgelegte Außenstufen (Pföstl, Loth, Außerroath) oder über eine hohe Freitreppe (Dorner, Torggler, Bangerter, Thurner). Im **Grundriss** des Wohnbereiches ist die durchgehende Labe vorherrschend. Sie war oft mit schönem Gewölbe versehen. Die Stube an der sonnigen, talseitigen Hausecke bildete mit der sogenannten Stubenkammer eine wohnliche Raumgruppe. Die Küche und noch zwei bis drei Kammern ergänzten die Raumfolge zur anderen Seite der Labe.



19 Bangerterhof – Beispiel für die Fassadengestaltung mit dem Eingang über eine Freitreppe in das Wohngeschoss, Rundbogentür sowie dem offenen Bundwerkgiebel



20 Grundriss des Pföstlhofes als Beispiel für die typisch regelmäßige Anlage mit durchgehender Labe und der seitlich anschließenden Raumfolge

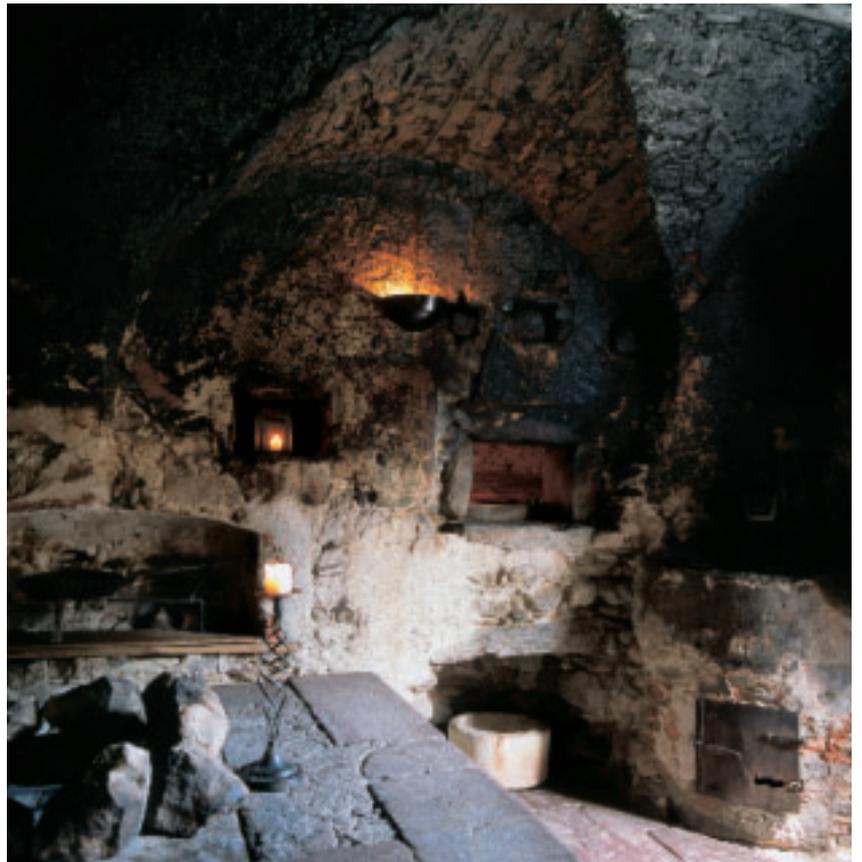


21 Ein typisches Merkmal der Raumaufteilung ist die durchgehende Labe –, hier zu sehen beim Thurnerhof, im alten Rathaus und beim Staferhof

Im Thurnerhof tritt man durch eine steingerahmte Flachbogentür in den langen tonnengewölbten Gang mit StICKKAPPEN; hier ist auch noch der ursprüngliche Steinplattenboden verlegt. Im alten Rathaus befindet sich im ersten Stock ebenfalls ein durchgehender Hausgang mit Netzrippengewölbe, im zweiten Stock ist der Gang in Kreuzgratform gewölbt. Erdgeschoss und erster Stock weisen auch beim Loth gewölbte Hausgänge auf. Beim Benatzer finden wir einen tonnengewölbten Hausgang; beim Dorner ist er mit StICKKAPPEN- gewölbe versehen. Besonders schön gestaltet ist der durchgehende Hausgang beim Pföstl. Er trägt Netzgratgewölbe und an den Konsolen Wappenschildchen. Beim Bangerter ist der eher schmale Hausgang mit Kreuzgraten gewölbt, ebenso beim Außerroath.

Das Wohngeschoss wurde ursprünglich als Zimmermannswerk erstellt, seit dem 15. Jh. wurden die Außenmauern verputzt. Holzbauweisen erhielten sich noch länger an Giebeln, Söllern und besonders in den Stuben.

22 Gewölbte Selchkuchl beim Thurnerhof





23+24 gemalte Fenster- und Türumrahmungen beim Torgglerhof



25 Schmiedeeisernes Gitter  
beim Stubenfenster vom Dornerhof

Bei der **Fassadengestaltung** bevorzugte man es, nach dem natürlichen Prinzip von innen nach außen zu bauen. Demgemäß wurden Fenster- und Türöffnungen sowohl unregelmäßig als auch symmetrisch auf den Fassaden verteilt. In der Zeit um 1600 vergrößerte man die **Fenster** des Wohnbereiches. So entwickelte sich der kleine Bogenausschnitt in der romanischen Blockwand zum Rechteckfenster im gemauerten Haus des 16. und 17. Jh. Erfreut über den besseren Lichteinfall in Stube und Kammer bemühte man sich darum, den Lichtspender auch außen mittels einer originellen Einfassung hervorzuheben. Eine Vielzahl von einfachen Gestaltungsmöglichkeiten boten sich an, z. B. breit abgechrängte oder gekahlte Laibungen, Malerei oder Steinmetzarbeiten. Beim Torgglerhof findet man verschieden verzierte Fensterumrahmungen, Grotteskenmalerei über den Türen des 16. Jh., sowie ein Wappen als Fassadenschmuck.



26 Scheitelstein beim Walchhof, 16. Jh.



27 Scheitelstein beim alten Rathaus, 1549

Häufiger als Dekorationsmalerei trifft man an Schennas Bauernhäusern die Quadermalerei als Eckeneinfassung sowie eine Vielzahl an religiösen Bildern an der Eingangsseite. Der Steinmetz war zuständig für die Einfassung der Portale und Fenster. Steingerahmte Haustüren trifft man beim Loth, Bangerter, Pföstl, Dorner, Thurner, Unterwirt und beim alten Rathaus. Dabei konnte der Scheitelstein besonders herausgearbeitet sein (Walch, altes Rathaus). Vorspringende Steinsimse und profilierte Rahmen bei den Fenstern dienen der plastischen Formung. Die an den Hausecken herausgebauten **Stubenerker** wurden von spätgotischen Steinmetzmeistern als Gliederungselement der Fassaden eingeführt. Der Erker bot eine erwünschte Erweiterung des Essplatzes in der Stube.



28 Alte Ansicht des Dornerhauses mit gemauertem Stiegenaufgang, Eckquadrierung und offenem Bundwerkgiebel

Sie wurde nach außen hin aber auch betont, indem man die Fenster mit schön gearbeiteten schmiedeeisernen Gitterkörben (Dorner, Pföstl) oder mit einem Steingewände versah, wie beim Torggler.

Bei der Ausstattung der hellen Stuben haben Schreinermeister und Kunstschmied zusammengearbeitet, davon zeugen die Türschlösser mit gotischen Stilelementen beim Loth oder beim Pföstl.

Die Vorliebe für die alpine **Dachform** des flach geneigten Satteldaches geht auf römische Zeit zurück. Der **Giebel** konnte in verschiedener Weise ausgeführt sein: als offener Bundwerkgiebel, als einfache Bohlenverkleidung oder als Aufmauerung bis zum First. Einen offenen Bundwerkgiebel haben das Thurnerhaus, das alte Rathaus, das Dorner- und das Lothhaus (bez. 1776). Der Bundwerkgiebel des Maritschhauses ist mit 1666 bezeichnet. In den Giebel beim Außerroath sind Schlüsselfenster eingeschnitten; ein mit

1775 bezeichnetes Fresko (Pietà) unterstreicht die symmetrische Gestaltung dieser Hausfassade.

Beim Eggerhof in Unterverdins wurde ein neues Strohdach angebracht, ansonsten sind diese ursprünglichen Dachdeckungsarten (besonders der Wirtschaftsgebäude) mit Legschindeln oder Stroh aus dem Landschaftsbild ganz verschwunden, denn die neuen Formen maschineller Bewirtschaftung, hohe Instandhaltungs- und Versicherungskosten eröffnen diesen Bauten im bäuerlichen Bereich keine Zukunft mehr.

### Kunsthandwerkliche Ausstattung

Eine der eindrucksvollsten und kulturgeschichtlich bedeutendsten Leistungen des Südtiroler Kunsthandwerkes stellt die **Holzbaukunst** dar, insbesondere die der Stuben. Sie bildeten seit 500 Jahren das Herz jedes Bauernhauses und den Mittelpunkt des Familienlebens. Durch den sehr regen Altertumshandel in den sechziger- und siebziger Jahren wurden viele alte Stuben aus den Bauernhäusern herausgebrochen und verkauft. Die Tradition der Stuben hat sich jedoch in vielen neugebauten Häusern von Schenna bis heute erhalten.

Rein technisch betrachtet sind die ältesten Stuben als Block-, Stab- oder Bohlenständerbau errichtet worden. Sie waren in frühester Zeit ein ausgesprochenes Zimmermannswerk. In der Romanik und Gotik erstellte man sie als ein gezimmertes Gehäuse mit starken Ständern, Bohlen und einer eng verlegten Balkendecke. Die frühesten Holzdecken sind dachförmig ansteigend und dann zur gewölbten Bohlendecke weiterentwickelt worden. Die Form der aufgewölbten Bohlendecke ist über ganz Tirol, im Engadin, im Fassatal und in der Valsugana verbreitet gewesen.

Diese gotische Form stellte auch die Stube vom Naterbauern dar. Ihre Bohlendecke war dreimal aufgewölbt. Sie wurde verkauft und befindet sich heute in der Fischburg, einem ehemaligen Renaissance-Jagdschloss in Gröden.



29 Ehemalige Stube vom Naterbauernhaus, die sich heute im Renaissanceschloss Fischburg in Gröden befindet

Den gotischen Beitrag lieferte bei dieser Stube ein künstlerisch begabter Schreinermeister, der auf einzelne Wandstücke Maßwerkdekorationen nach dem Vorbild der sakralen Steinmetzkunst setzte. Verwendet wurde dazu der sog. Geißfuß, ein Schneidewerkzeug mit dessen v-förmiger Schneide man spitznutenartige Risse ziehen kann. Im Benatzerhof befand sich eine Stube, deren spätgotische Balkendecke mit einem Unterzug versehen war. Sie wurde 1997 während der Sanierungsarbeiten am Bauernhaus verkauft. Die Stube ist mit 1537 bezeichnet und trägt ein Wappenschild mit Rebmesser.



30 Wandstück mit Maßwerkdekoration



31 Ehemalige Stube im Benatzerhof mit datierter Bohlendecke von 1557

Eine spätgotische Balkendecke befindet sich auch im Unterwirthshaus. Im alten Gemeindehaus ist im ersten Stock ein Zimmer mit einfacher Balkendecke ausgestattet (16. Jh.). Beim Bangerter gab es ursprünglich eine Stube mit Tonnengewölbe, das jetzige Stubengetäfel stammt aus dem Jahre 1908.

In der zweiten Hälfte des 16. Jh. überschneiden sich die Stilrichtungen. An Stelle des Zimmermanns trat nun der Schreinermeister, der das Getäfel ausführte und die neuen Formen der Renaissance anbrachte. Wände und Decken bestehen seitdem einheitlich aus einer Holzverkleidung mit Tafeln, die von profilierten oder kassettierten Leisten eingefasst wurden.



32 Spätgotische Balkendecke und Wandschrank im alten Rathaus



33 Kostbarkeiten aus der Stube beim Pföstlhof



34 Vierpassrahmenbild vom alten Getäfel der Stube beim Walchhof, 1797

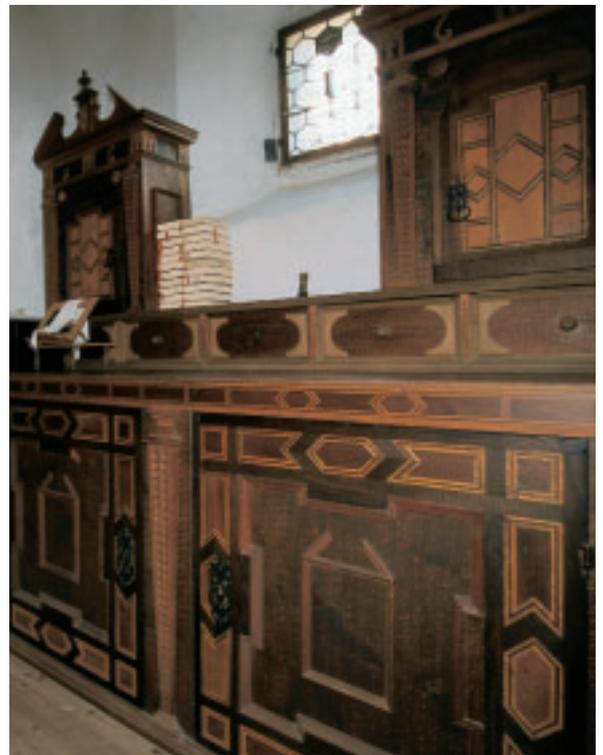


35a+b Schöne Intarsienarbeit aus dem 17. Jh. bei der Kanzel und beim Sakristeischrank von St. Georgen

Ein schönes Beispiel einer Renaissancestube mit Felderdecke ist jene des Pfösthofes (heute im Café Christoph). Sie ist datiert mit 1586. Die Türen sind mit Pilastern eingefasst, drei Wandkästchen mit Dreiecksgiebeln versehen. Die Barockstube im Maritschhaus weist eine Felderdecke und eine Wandgliederung mit Pilastern auf; sie ist mit 1756 bezeichnet. Die großen Barockstuben beim Dorner- und beim Lothhof weisen ebenso eine Felderdecke auf.

Das Mittelfeld der Felderdecke erfährt oft eine besonders schöne Gestaltung, entweder als Reliefschnitzerei oder als Tafelbild auf Holz. So besteht z. B. die barocke Stube beim Außerroath aus einer profilierten Felderdecke, in deren Mittelfeld in Vierpassrahmen *Maria Himmelfahrt* dargestellt ist (18. Jh). Ebenso trifft man in der Stube des Walch- und Dornerhofes ein gemaltes Vierpassbild.

Die Ausstattung der Stuben mit Möbeln war meistens sehr bescheiden. Außer den wandfesten Bänken, den Tischen und ein paar Stühlen befanden sich in den Stuben keine Möbel. Auf eine kostbarere Ausführung des Mobiliars legte man in sakralen Räumen wert, so z. B. bei der Kanzel und beim Sakristeischrank von St. Georgen aus dem Jahre 1668. Ganz im Renaissancestil ist diese Einlegearbeit ausgeführt, die neben der Holzschnitzerei die wichtigste Verzierungsart für die Werke der Schreiner war. Im selben Stil mit kannelierten Säulchen, Dreiecksgiebeln, Volutenbändern und eingelegetem Rankenwerk ist auch die Kanzel von St. Georgen ausgeführt.



Die gotische Holztür des Südportals der alten Pfarrkirche trägt die Jahreszahl 1516. Sie ist im Bogenfeld durch schönes Rankenwerk in Reliefschnitzerei geschmückt. Das Original ist im Bozner Stadtmuseum aufbewahrt. Im Jahre 1900 wurde sie wegen arger Beschädigung vom damaligen Direktor der Bozner Fachschule Friedrich Paukert durch eine genaue Kopie ersetzt. Die Tür ist aus Kastanienholz und ohne Rücksicht auf die Flachschnitzerei in zwei Teile zerlegt worden. Nach der Befestigungsweise der Türbänder zu schließen, ist diese Teilung eine ursprüngliche und nicht erst nachträglich angebracht worden.<sup>16</sup> Die zweite Tür im Westen ist einfacher gestaltet und trägt die Jahreszahl 1501. Ein wichtiges Gestaltungselement bei Türen oder Möbeln waren die Beschläge und Schlösser, die oft sehr kunstvoll angefertigt wurden. Hinzuweisen wäre auf die schön verzierte Platte, an die der Türgriff der genannten Kirchentür befestigt ist.

Die Türen beim Lothhof sind aus Nussbaumholz getischlert und tragen alle noch ein altes eisernes Türschloss. Auch beim Pföstlhof und beim Widum sind Bänder und Türschlösser schön gestaltet.



37 Stubentür und -beschlag beim Pföstlhof



36 Westportal der alten Pfarrkirche aus Kastanienholz, mit gotischer Flachschnitzerei aus dem Jahr 1516



38 Eisentüren im Außen- und Innenbereich waren im 18. Jh. in Mode – hier beim Thurnerhof



39 Stuckdecke im Widum, von italienischen Stuckateuren im 18. Jh. ausgeführt

Die Holzdecken kamen im Laufe des 17. und 18. Jh. außer Mode. Man ersetzte sie durch **Stukkaturen**, von denen Schenna einige reizvolle Beispiele besitzt. Die Kunst der Stukkatur wurde mit den Renaissance- und Barockarchitekten von Italien her importiert und erfuhr dann im süddeutschen Raum eine einzigartige Blüte. Stuck ist ein Gemisch aus Gips und Wasser, dem Kalk und Sand zu gleichen Teilen zugesetzt werden. Frisch angerührt ist dieses Material gut formbar, im erhärteten Zustand sind Korrekturen kaum möglich.

Im 18. Jh. wurden die Innenräume des Pfarrwidums mit Stuckdecken ausgestattet.

Es handelt sich hierbei um das Werk italienischer Stuckateure, die auch die Stuckdecken im Thurner-Schlössl ausgeführt haben. Die Stukkaturen wurden anlässlich der Sanierung des Pfarrhauses 1998/99 von mehrmaligen Übermalungen befreit und zeigen sich jetzt wieder in der ursprünglichen filigranen Weise.

Diese Stukkaturen sind u. a. in technischer Hinsicht interessant, da hier die Form nicht wie es üblich war, aus dem Mörtelband herausgearbeitet, sondern zuerst gestaltet und dann erst appliziert wurde<sup>17</sup>. Dabei handelt es sich um den sogenannten Press-Stuck. Die Form wurde zuerst in einen Model gegossen und dann sofort vom Gerüst aus an die Decke angedrückt, bis der Gips angebunden war. Schließlich konnte man den Model abnehmen, die Verzierung wurde gesäubert und, falls nötig, mit Modellierwerkzeugen nachgearbeitet<sup>18</sup>.

Auch im alten Gemeindehaus befinden sich im ersten und zweiten Stock Räume mit Stuckdecken, die in einfacherem Dekor ausgeführt sind als die im Widum.

40a+b Ornamentformen im Südzimmer des Erdgeschosses



41 Stuckdekor im Hausgang des Widums



# Malerei

## Fresken in sakralen Räumen

Während man in Schennas frühester Architektur romanische Stilelemente findet, zeugen die frühesten Beispiele aus Malerei und Plastik bereits vom Stilumschwung zur Gotik. In Südtirol vollzog sich dieser um 1300 und umfasste das ganze 14. Jh. Damals nahm die Freskomalerei einen Aufschwung und erlebte eine große Popularität. Ein besonderer Wohlstand machte es möglich, dass viele neue Kirchenbauten entstanden und damit ein großer Bedarf an Wandmalereien geschaffen wurde. Gleichzeitig mit den sakralen Wandbildern entstanden in den von Adel und Bürgern bewohnten Burgen und Ansitzen große Freskenzyklen. Diese Monumentalmalereien, z. B. auf Burg Lichtenberg, Schloss Tirol oder Schloss Runkelstein sind Ausdruck eines erstarkten Adels, der seinen Machtanspruch auf diese Weise kundtun wollte. In Schenna trifft dies in der zweiten Hälfte des 14. Jh. zu, als Petermann von Schenna den Höhepunkt seiner sozialen und politischen Stellung erreicht hatte. Der Burgentausch bzw. die Errichtung der neuen Burg im Unterdorf fällt in diese Zeit, aber auch die Machtübernahme durch seine Tochter Adelheid bzw. seinen Schwiegersohn Hans von Starkenberg und deren Nachkommen. Das Stiften religiöser Fresken gehörte zur Tradition des Adels, konnte er doch daran den Dorfbewohnern seine Macht und Schutzfunktion demonstrieren.

Als ältestes sakrales Bauwerk haben wir die **alte Pfarrkirche** bestimmt. Hier befinden sich in der **Johanneskapelle** auch die ältesten Freskenfragmente. In der Bogenlaibung des Kapelleneinganges ist durch Abblättern des Putzes der oberen Freskoschicht eine noch ältere zutage getreten. Man erkennt einen Heiligen in Bischofsornat mit weißem Bart und Stab, wahrscheinlich handelt es sich dabei um die Darstellung des hl. Petrus.



42 Hl. Petrus, Teil der Gesamtausmalung aus der Zeit Petermanns von Schenna, frühgotischer Zeichenstil aus der Zeit um 1350

Dieses frühgotische Fresko ist in klar konturiertem Zeichenstil ausgeführt. Man kann annehmen, dass es um 1350 im Auftrag Petermanns von Schenna entstanden ist und einst Teil der gesamten Kapellenausmalung war.



43 Fragmente der Marientoddarstellung im Chorgewölbe der alten Pfarrkirche, hochgotische Fresken aus der Zeit um 1380



44 Maria mit perspektivisch gestaltetem Rahmenmotiv

Aus der Zeit um 1380 stammen die Fresken im Chorgewölbe, wahrscheinlich Stiftungen der Adelheid und des Hans Starkenberg. Ursprünglich war das ganze Gewölbe mit Fresken geschmückt. Der Großteil ist anlässlich des Chorumbaus von 1511 bei der Neueinwölbung zerstört worden. Da jedoch die Gewölbeansätze des Vorgängerbauwerks ca. 1,5 m über dem heutigen Gewölbe liegen, blieb ein Teil des damaligen Freskenschmuckes erhalten, wenn auch nicht mehr sichtbar. Die Kalotten des jetzigen Gewölbes verdecken nämlich in großen Bereichen die hochgotischen Fresken des Vorgängerbauwerks. Die noch erhaltenen Fresken sind in gutem Zustand und niemals übermalt worden.

Ikografisch handelt es sich wahrscheinlich um eine Marientoddarstellung (Koimesis), die das gesamte Gewölbefeld einnahm. Zwei Figurengruppen sind noch zu erkennen. Zum einen ist es Christus, der mit seiner rechten Hand ein Kind – Symbol für die Seele der verstorbenen Maria – dem Himmel übergibt; in seiner linken hält er das Richterschwert, dessen Griff noch sichtbar ist. Er wird begleitet von Aposteln, darunter ist Petrus mit dem Kreuzstab, dem Zeichen des Papsttums, zu erkennen. Ihnen gegenüber sieht man den Kopf Marias. Der Bildtradition entsprechend müsste es sich dabei um die Verabschiedung Marias von den Aposteln handeln. In den Zwickeln des Gewölbes waren Engelsfiguren gemalt, von denen zwei Frauengestalten ohne Köpfe erhalten sind. Ihre Gewänder mit edlem

Lilienmuster erkennt man hingegen sehr gut, ebenso ihre Musikinstrumente. Eine der beiden spielt auf einem Hackbrett, die andere zupft auf einer Laute. Diese Frauenfiguren sind also dem damaligen höfischen Schönheitsideal angepasst worden. Der Hintergrund ist in starkem Blau gehalten, außerdem erkennt man fragmentarisch erhaltene Architekturdarstellungen. Versuche räumlicher Darstellung erkennt man auch in der perspektivischen Licht-Schatten-Zeichnung der verschiedensten Ornamentbänder, die die Szenen einrahmen. Interessant ist auch die Punzierung der Nischen und Metallgegenstände mit kleinen Kreisen, wie sie für die Meister der Meraner Schule typisch ist. Dadurch wurde diesen *glänzenden* Elementen im Bild mehr Plastizität und Leuchtkraft verliehen. Starke Farbigkeit und weiche Modellierung der Gesichter kennzeichnen die Szene, die damit einen stilistischen Kontrast zum frühgotischen Linearstil der Petrusdarstellung bildet.

Um 1402 ließ Osanna von Ems, die zweite Frau von Sigismund von Starkenberg, die Johanneskapelle umgestalten und mit Fresken versehen. Gleichzeitig wurden auch die Wandmalereien von St. Georgen in Auftrag gegeben. Stilistische Vergleiche lassen denselben Maler erkennen, einen von Graubünden über das Vinschgau kommenden Künstler.

Beginnen wir zunächst mit der ikonografischen Betrachtung der Fresken in der Johanneskapelle. Sie sind in drei Zonen übereinander angeordnet. Die Sockelzone war ursprünglich in der ganzen Breite mit Vorhangmalerei ausgemalt. Darüber hat sich an der Ostseite eine Kreuzigung erhalten, in der Fensterlaibung sind Szenen aus der Beweinung Christi dargestellt, darüber Szenen aus dem Leben des heiligen Pankraz. Im äußeren Raum sind es Darstellungen aus dem Leben des hl. Johannes. Die einzelnen Bilder sind durch Farbstreifen voneinander getrennt.

**45a+b** In den Gewölbezwickeln sind Engel in höfischer Kleidung dargestellt, von denen einer auf einem Hackbrett, ein zweiter auf einer Laute spielt



**46** Fresken zur Pankrazlegende in der Johanneskapelle, um 1405

Der frühchristliche Märtyrer Pankraz zählte neben dem hl. Georg in ganz West- und Mitteleuropa zu den beliebtesten Ritterheiligen, so ist ihm auch die Burgkapelle von Schloss Tirol geweiht. Er wurde besonders als Rächer des Meineides sowie für die Heilighaltung der Schwüre verehrt. Bei den Themen der einzelnen Bilder hielt sich der Künstler genau an eine literarische Vorlage, nämlich an die Legenden des Gregor von Tours. Die Pankrazdarstellungen im Altarraum sind in drei Bildern angeordnet. Den Beginn der Szenenfolge macht die Darstellung des frommen Pankraz in Begleitung einiger Soldaten vor dem Kaiser Diokletian. Die Legende erzählt dazu: *Nach dem Tode von Dionysius, dem Onkel und Vormund von Pankraz, versprach Kaiser Diokletian, Pankraz wie seinen eigenen Sohn zu behandeln, wenn er ihn als seinen obersten Gebieter anerkennt. Da Pankraz sich aber weigerte, die christliche Lehre zu verleugnen, ließ ihn der Kaiser enthaupten.*

In der nächsten Szene wird die Bestattung des Heiligen dargestellt. Eine Gruppe von Menschen beweint den Verstorbenen. Im Hintergrund steht der Richter mit Schwert und Richterstab. Ein junger Mann hält ein Spruchband in die Höhe, dessen Inschrift schwer zu deuten ist. Ein Engel nimmt in einem Tuch die Seele des Heiligen auf. Als Patron der Rechtsprechung ist Pankraz an der Südwand dargestellt. Der Kaiser als oberster Herrscher und Richter auf Erden

holt sich bei St. Pankraz Rat und wird von ihm durch Handauflegung in seinem Urteil bestärkt. Gregor von Tours berichtet uns dazu eine Legende, die sich nach dem Tod von Pankraz ereignet haben soll: *Es geschah einst, dass zwischen zwei Menschen ein großer Streit entstand. Der Richter, den sie anriefen, wusste aber gar genau, welcher von ihnen der Schuldige war. In seinem Eifer für das Recht führte der Richter beide zunächst an den Altar des hl. Petrus und erwartete sich von ihm ein Zeichen der Wahrheit. Als nun der Schuldige mit frecher Stimme den Meineid geschworen hatte, seine Lüge aber nicht offenbar wurde, rief der Richter: ‚Der alte Sankt Petrus ist entweder zu barmherzig oder er will einem jüngeren Heiligen die Ehre geben, deshalb wollen wir noch zu dem jungen Pankratius gehen.‘ Darauf gingen sie gemeinsam zu dessen Grab. Doch der Schuldige war so vermessen, auch hier am Grab des jungen Märtyrers erneut einen Meineid zu schwören. Da er zur Bekräftigung seines Schwures aber seine Hand auf das Grab gelegt hatte, vermochte er sie nicht mehr loszubringen. Und er starb noch am gleichen Orte, sei es aus Schreck oder weil er nicht mehr loskam.*

Dem Künstler ging es bei der Darstellung darum, die Aktualität frühchristlicher Werte in den Vordergrund zu stellen. Die handelnden Personen sind daher nicht als historische Figuren dargestellt, sondern treten in zeitgenössischer Kleider- und Haarmode auf. Dem damaligen Schönheitsideal entspricht vor allem Pankraz, der als junger und edler Ritter dargestellt ist.

Der moralisierende und mahnende Charakter kommt außerdem in den Szenen aus dem Leben des hl. Johannes zum Ausdruck. Auch sie beziehen sich inhaltlich auf ein gerechtes Urteil auf Erden und auf das Jüngste Gericht.

Johannes im braunen Kamelhaarmantel und mit der Bibel im Arm erhebt mahnend die Hand gegen den Herrscher. König Herodes Antipas, ein Sohn von Herodes den Großen, schickte nämlich zuerst seinen Bruder in den Krieg, um dann dessen Frau heiraten zu können.

In der Bildmitte oberhalb des Fensters ist Gottvater mit Strahlennimbus in der



47 Wandgemälde in der Johanneskapelle, Vermählung des Herodes A. mit der Frau seines Bruders, den er kurz zuvor in den Krieg geschickt hatte, höfischer Stil, um 1405

Gloriole dargestellt. Spruchbänder verbinden die drei Szenen miteinander. Die Johannesszenen haben ihre literarische Grundlage in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Dort wird Johannes als *die Summe des Gesetzes, gleich den Engeln, ein Vorläufer des Richters, ein Mittler der gesamten Dreieinigkeit ...* beschrieben.

In den Gewölbefeldern des Altarraumes sind Kirchenväter dargestellt. Von den vier haben sich nur mehr zwei erhalten: Hieronymus zieht einem Löwen einen Dornstachel aus der Pranke, Gregor der Große verfasst an seinem Schreibpult heilige Schriften.

Nur teilweise erhalten sind auch die Evangelistensymbole. Sie werden als geflügelte Menschengestalten mit Tierköpfen und Tierfüßen gezeigt, so wie sie im Text der Apokalypse 4–7 beschrieben sind. Erkennen kann man noch Lukas mit Stierkopf und Klauen sowie die Krallenfüße des Adlers als Symbol des Evangelisten Johannes.



48 Gewölbefresken in der Johanneskapelle, die beiden Kirchenväter Hieronymus und Gregor der Große, höfischer Stil, um 1405

Im Gewölbe des äußeren Raumes wird auf das Patrozinium der Pfarrkirche hingewiesen, nämlich auf Maria Aufnahme. Die heilige Gruppe ist in einem Kreisfeld dargestellt, das von Engeln umgeben ist, die in Neunergruppen zusammengefasst sind. Dieselbe Ikonografie der gekrönten Maria, Gottvater in der Mitte und den segnenden Christus zu seiner Rechten treffen wir auch in der Maria-Trost-Kirche von Untermais. Die Engel sind in bunten zeitgenössischen Trachten dargestellt. Die vordersten Engel weisen auf Spruchbänder hin, einer hält ein Musikinstrument, die anderen sind als Köpfe additiv hintereinandergereiht. Die Bilder in den Bogenlaibungen zeigen Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen sowie Büsten der 14 Nothelfer, der hl. Dorothea und des hl. Pankraz.

Stilistische Vergleiche beweisen, dass die Fresken der Johanneskapelle von verschiedenen Meistern ausgeführt worden sind. Es handelt sich um Maler der sogenannten Meraner Schule, die zwischen 1380 und 1405 in der Umgebung von Meran tätig waren.

49 Beweinungsszene in der Fensterlaibung, um 1405



Die wertvollsten Bilder sind die Wand- und Gewölbefresken im Altarraum. Sie stammen von einem Meister, der auch das Fresko oberhalb des Westportals geschaffen hat, das die Ölbergsszene und eine Kreuzigungsgruppe darstellt. Zudem kann man ihm auch die Wandbilder von St. Georgen zuschreiben. Seine Malerei zeigt helle Farben und eine feine Umrisszeichnung. Das Ornament ist ein wesentlicher Stimmungsträger der Szenen und bildet ein Gegengewicht zu den Figuren. Das räumlich-perspektivische Problem wird noch fehlerhaft gelöst, doch gelingt es dem Künstler durch Farbkontraste und manieristische Linien-schwünge Bewegung in das Bild zu bringen und inhaltliche Zusammenhänge herzustellen. Die dekorative Grundstimmung wird auch auf die Figuren übertragen. Sie zeigen alle die typisch s-geschwungene, leicht nach hinten gelehnte Körperhaltung. Die Gesichter sind klar konturiert und weich modelliert. Die Bezeichnung der Persönlichkeit erfolgt nicht mit malerischen Mitteln; die Heiligen werden vielmehr durch dekorative Mittel, wie Attribute und Schriftbänder, gekennzeichnet. Trotz des ernsten und dramatischen Inhaltes zeigen sich die Figuren in lockerer Haltung und stets mit lächelndem Gesichtsausdruck.

Von geringer künstlerischer Qualität sind die Antonius- und die Beweinungsszene. Die Darstellung von *Maria Aufnahme* im Gewölbe zeigt hingegen großes künstlerisches Können. Vergleicht man den Stil dieser Malerei mit den vorher genannten Beispielen, so erkennt man besonders in der Ornamentik einen wesentlichen Unterschied. Aufwendige gotische Dekorationsformen sind wie ein Bogenfries in der gotischen Sakralarchitektur um den Bildkreis angebracht. Der Gewandstil der Figuren ist dekorativ und lässt die Körperhaltung des Sitzens nur leicht erahnen. In der Farbigkeit und in der Gesichtszeichnung ist dieser Meister ganz der Gotik verbunden. Besonders in der vielfältigen Ornamentik lässt sich die Schule von Meister Wenclaus erkennen, der zwischen 1410 und 1430 in Meran eine eigenständige Malerwerkstatt führte<sup>19</sup>.

An der Nimbenpunzierung erkennt man ein für alle Meister der Meraner Schule geltendes Merkmal: Die Heiligenscheine sind in konzentrischen Kreisen gepunzt und von einem reichen Perlenkranz abgeschlossen. Folgende Bilderzyklen in der Umgebung werden diesem Künstlerkreis noch zugeschrieben: die gotischen Fresken in der Maria-Trost-Kirche in Untermais und im ehemaligen Klarissenkloster in Meran (heute Volksbank), jene von St. Peter in Gratsch, Maria Steinach in Algund und St. Ruprecht in Dorf Tirol, der Freskenschmuck in der Pfarrkirche von Terlan und in der Friedhofskapelle von Riffian, wo Meister Wenclaus von Meran gearbeitet hat. Ihr Wirkungskreis reichte bis in den Vinschgau, wo die berühmten Profan-gemälde von Lichtenberg denselben Stil verraten, ebenso die Chorfresken der Nikolauskirche von Rojen, jene der St.-Leonhards-Kapelle von Laatsch, die der Johanneskirche von Prad und schließlich die Apsisfresken mit Szenen aus der Nikolauslegende in der Krypta von Marienberg.

In jener Zeit der erstarkten Macht der Herren von Schenna wurde auch **St. Georgen** mit Fresken in spätromanischem Stil geschmückt. Sie wurden jedoch im 14. Jh. durch die monumentalen Wand- und Gewölbefresken ersetzt. Von diesen ist nach dem Blitzschlag von 1591 nur mehr die südliche Hälfte übriggeblieben. Aufgedeckt wurden die Fresken in den 1890er-Jahren. Alfons Sieber restaurierte sie 1906/07 nach heutiger Sicht unsachgemäß, indem er alle Fehlstellen ergänzte. 1987/88 wurden sie im Auftrag des Landesdenkmalamtes Bozen aufwendig *entrestauriert*. Diese Restaurierung bestätigte die stilistische Abfolge der Ausmalung auch nach technischen Gesichtspunkten<sup>20</sup>.



50 Marienkrönung, Gewölbefresko in der Johanneskapelle, geschaffen von einem Meister aus dem Kreis um Meister Wenclaus aus Riffian, um 1420



51 *Georg als Drachentöter, – ein Engel trägt ihm sein Visier nach, Wandfresko in St. Georgen, erste Phase der Ausmalung, um 1380*

Die Fresken sind in drei Phasen im Zeitraum von 1350 und 1400 entstanden und von drei Meistern verschiedener Herkunft ausgeführt worden.

Die älteste Darstellung ist die des hl. Georg als Drachentöter sowie eine Reihe von Heiligen, möglicherweise die hl. Ursula mit ihrem Gefolge. Fragmente davon sind heute hinter dem Flügelaltar sichtbar, ebenfalls die Darstellung eines burgenähnlichen Gebäudes. Sie stammen wie die heute nicht mehr sichtbaren Fresken zum Marientod im Gewölbe der alten Pfarrkirche aus der Zeit um 1380 und sind wie jene wahrscheinlich ein Auftragswerk der Adelheid und des Hans Starckenberg.

Der hl. Georg, dessen Leben uns nur durch Legenden überliefert ist, war im Mittelalter der bevorzugte Schirmherr der Burgkapellen. Die ikonografische Verbindung von Martyrium und Drachenkampf erfolgte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die niedergestochene Gestalt des gottlosen Kaisers Diokletian, der in der frühen Kirchenliteratur als Höllenungeheuer bezeichnet wird, wird seither durch den Drachen ersetzt. Dieses Drachentöterbild zeigt einen Bordürenrahmen mit Kreisen und Viereck-

ken, ganz im Unterschied zu den Rahmenformen der übrigen Legendenbilder.

Einfache Rahmenmuster zeigt auch das Tierfries, das die Georgsbilder nach unten abschließt. Bandverschlingungen in Form liegender Mandorlas schließen verschiedene Tiere ein, z.B. Greif, Dromedar, Elefant mit Turm, Löwe u.a. Die einzelnen Bilder werden durch zwei einfache Bandstreifen abgegrenzt. Diese spätromanische Manier trifft man auch im Tierfries in der unteren Apsis der Schlosskapelle von Tirol an, das im Auftrag von Margarethe Maultasch um 1340 entstanden ist. Stil und Farbigkeit können zudem mit jenen der Georgskirche in Völlan verglichen werden.

Oberhalb des Tierfrieses schließen Bilder mit Szenen aus dem Georgsmartyrium an. Es handelt sich um den ausführlichsten Zyklus dieser Art in Südtirol. Laut der Legenden-sammlung des Jacobus de Voragine hatte Georg ein sieben-faches Leben und so wurden folgende Szenen dargestellt: die Vorführung vor den Richter Maxentius, Georg im Kerker, der Bergsturz, das Brennen mit glühenden Eisen-nägeln, die durch ein Holzfass geschlagen wurden, die Rad-marter, schließlich in der Fensterlaibung die Vierteilung und die Enthauptung. Die Bilder werden oben durch ein Vierpassfries abgeschlossen, in das allegorische Brustbilder der Tugenden eingefügt sind.

Rechts vom Kircheneingang blieb zudem ein Votivfresko erhalten, das Johannes, Knecht beim Knechtshof, zusammen mit seiner Frau wahrscheinlich anlässlich eines glimpflich

ausgegangenen Arbeitsunfalles gestiftet hatte. Er ist in seiner Werktagskleidung und seinem Arbeitsgerät dargestellt; die Hacke lässt an eine glücklich verheilte Verletzung bei Waldarbeiten denken<sup>21</sup>. Die kniende Figur links vom Stifter wird als Selbstporträt des Künstlers gehalten. Das Hauptthema dieses Motivbildes ist jedoch die Kreuzigungsgruppe, die durch eine Ornamentbordüre von der Nikolausszene getrennt ist. Beide Wandgemälde bilden eine Einheit und weisen aufgrund ihres Malstiles und Schriftbildes in den Textbändern eindeutig auf den Meister der Georgslegende hin.

Der Stil dieser Malereien ist betont höfisch. Die Handlungen des Georgmartyriums spielen sich in würdevoller Weise ab, trotz der qualvollen Inhalte, die vermittelt werden.



52 Radmarter des hl. Georg, Wandfresko in St. Georgen, höfischer Stil des Meisters der Pankrazszenen in der Johanneskapelle, um 1405

Der Meister der Georgslegende hat sich besonders aus dem höfischen Bereich Anregungen geholt und damit sicherlich dem Wunsch seines Auftraggebers entsprochen. So kann man Vergleiche anstellen mit den damals aktuellen Freskenausmalungen auf Schloss Runkelstein, Burg Lichtenberg oder Schloss Tirol. Weniger fortschrittlich stellt er die Landschaft und die Architektur dar. Sie erinnert an die Bergmodellierungen der Giottoschule in Bozen. Die Landschaftselemente sind dekorativ in die Bildkomposition gesetzt, so verläuft der Fluss, in dem Georg ertränkt werden soll, in ornamentaler Fragezeichenform. In diesem Sinne sind auch die Spruchbänder angebracht; sie verraten zudem eine mangelnde Kenntnis der lateinischen Sprache, aber auch Schwierigkeiten beim Wiedergeben der deutschen Texte (Radmarter).

Die historischen Begebenheiten in der zweiten Hälfte des 14. Jh. (Burgentausch und Machtzuwachs der Starkenberger) sowie die stilistische Übereinstimmung mit den Fresken der Johanneskapelle lassen folgende These zu: Die Fresken zur Georgs- und Pankrazlegende sind in der Zeit um 1405 von einem aus dem Vinschgau kommenden Künstler der Meraner Schule geschaffen worden.

Von einem anderen Künstler stammen die Gewölbefresken. In der Halbkuppel ist das Weltgericht dargestellt. Die Rundform der Architektur zwang den Künstler, ein ungewohntes Schema anzuwenden. So liegen die folgenden drei Szenen, nämlich *die Auferstehung der Toten*, *die Trennung in Gute und Böse* sowie *die 12 Apostel* optisch auf gleicher Ebene, dabei sind zwei Apostel an der Lisene fast in Lebensgröße dargestellt. Außerdem bringt der Künstler noch die Parabel der törichten und klugen Jungfrauen unter, sowie die geflügelten und nimbierten Evangelistensymbole in Rundmedaillons. Rechts und links davon stehen je sieben Heilige mit Nimbus.

Der Freskant dürfte nicht in unmittelbarer Verbindung mit den lokalen Malschulen des 14. Jh. stehen, sondern eher aus dem Künstlerkreis hervorgegangen sein, der durch Nicolo Bambarossi aus Padua nach Bozen kam und den einheimischen Künstlern die Errungenschaften der Trecentomalerei nahe brachte<sup>22</sup>. Die rahmenden Bordüren der einzelnen Szenen ähneln den Cosmatenmustern, jenen feinen Ornamenten oberitalienischer Mosaikarbeiten aus dem 12. und 13. Jh. Der Maler übernahm diese Muster und übertrug sie in die gotische Bildsprache seiner Fresken, ähnlich erfolgte es auch in den Fresken der Pfarrkirche von Terlan und in St. Helena in Deutschnofen.

Der Maler der Gewölbefresken wandte zudem eine seltene Technik der Nimben an. Er schloss den Nimbus nicht wie die Maler der Meraner Schule durch einen Perlenkranz ab, sondern bildete ihn durch vier konzentrische Kreise.



53 Die Gewölbefresken von St. Georgen, um 1405 von einem Meister aus der Bozner Schule geschaffen, sind im Unterschied zu den Wandbildern nicht mehr so gut erhalten

Im Unterschied zum Meister der Georgslegende wählte dieser Maler ausschließlich lateinische Texte für die Spruchbänder. Für seine Herkunft aus dem Bozner Raum sprechen neben den stilistischen Überlegungen auch historische Verbindungen. Die damals angesehene und reiche Patrizierfamilie Botsch unterstützte die Landesfürstin Margarethe Maultasch bei ihren Auseinandersetzungen mit Ludwig von Brandenburg. Dies brachte Nikolaus Botsch den Ritterschlag und den ertragreichen Posten des Steuereintreibers der Talferstadt ein. Da auch Petermann ein enger Vertrauter der Landesfürstin war, liegt es nahe, dass sich die Herren von Botsch und jene von St. Jörgen gut gekannt haben müssen. Zudem besaßen die Herren von St. Jörgen in Bozen Grundstücke<sup>23</sup>. Was liegt näher, als dass durch diese Beziehung auch Künstler aus dem Kreis der Bozner Werkstatt, die in der Dominikanerkirche tätig waren und damals wohl zu den

bekanntesten im Lande gehörten, nach Alt-Schenna zur Ausstattung der Burgkapelle vermittelt worden sind.

Von 1350 bis 1420 treffen wir in Schennas Kirchen also die verschiedensten Phasen gotischer Malerei:

- den **frühgotischen Linearstil um 1350**, der Zeit Petermanns, (hl. Petrus in der Johanneskapelle),
- den **hochgotischen Stil um 1380**, der Zeit von Adelheid und Hans Starkenberg, (Chorfresken oberhalb des heutigen Gewölbes der alten Kirche, Drachentöterbild in St. Georgen, die Wand- und Gewölbebilder in St. Georgen, die wie die Stiftungsbilder der **Osanna von Ems** in der Johanneskapelle **zwischen 1400 und 1410** entstanden sind)
- und schließlich den **spätgotischen Stil um 1420** (Marientondo in der Johanneskapelle).

Über fast ein Jahrhundert zeigte sich **die alte Pfarrkirche** mit schönen gotischen Fresken. Um 1511 veranlasste der neue Schloss- und Gerichtsherr Paul von Liechtenstein den Umbau der Kirche. Damals wurde die Kirche innen neu ausgemalt. Als einziger Überrest wurde im Zuge der Restaurierungsarbeiten ein Wandgemälde an der Westseite des

Triumphbogens aufgedeckt, das von einem schwäbisch geschulten Maler stammt. Die himmlische Szene des Weltgerichtes spielt sich vor einem blauen Hintergrund über weißen Wolkenbändern ab. Christus in der Mandorla hat die rechte Hand segnend erhoben, seine linke abwehrend gesenkt. Die Füße ruhen auf der Erdkugel. Maria und Johannes der Täufer knien als Fürsprecher der Menschheit zu beiden Seiten. Über ihren Köpfen schweben Engel mit Leidenswerkzeugen. Von den Aposteln, die links und rechts auf einer Bank sitzen, ist Andreas zur Linken Christi an seinem Kreuz erkennbar, von den übrigen sind nur die Nimben erhalten. Die Auferweckten verlassen einzeln die Gräber. Im rechten Bogenzwickel dürfte sich der Höllenrachen befinden, im linken die Seligen, die auf das Himmelstor zuschreiten; unter ihnen ist auch ein Papst an seiner Tiara zu erkennen. Am nördlichen Ansatz des Bogens ist der Stifter mit seinen Söhnen dargestellt, darunter eine nicht mehr leserliche Inschrift. Das Wappen – rot-weiß quadriert mit Schrägsteg – weist ihn als Wolfgang Grymm aus, der 1510 Pfleger, also Gerichtsverwalter war. Am gegenüberliegenden Bogenansatz ist seine Frau mit den Töchtern und ihr Wappen dargestellt, das noch nicht aufgeschlüsselt werden konnte. Die Fresken sind besonders in ihrer Binnenzeichnung stark verblasst, Details sind nicht mehr zu erkennen. Die technisch schlechte Ausführung auf schlechtem Putz brachte es mit sich, dass die oberste Schicht bei der Abnahme der Tünche verloren ging. Dieses Triumphbogenfresko stellt ein letztes Beispiel gotischer Freskomalerei dar, ein Kunststil, an dem man in Schenna genauso wie in anderen Südtiroler Ortschaften, über drei Jahrhunderte lang festhielt.

Ein noch erhaltener Landschaftsausschnitt, wahrscheinlich aus einer Sebastiansdarstellung – in einer flachen Nische an der nördlichen Langhauswand (heute von einem Seitenaltar verdeckt) – ist das erste Zeugnis einer Renaissancemalerei in Schenna. Es stammt aus dem Jahre 1604. Aus dem 17. Jh. stammen auch die großformatigen Außenfresken links und rechts des



54 Barocke Christopherusdarstellung an der Außenwand der alten Pfarrkirche, 17. Jh.

Spitzbogenfensters. Es handelt sich hierbei um die Darstellung des hl. Christopherus, wie sie der ikonografischen Tradition des 16. Jh. entsprach. Christopherus galt als Schutzheiliger gegen Unfälle, gegen plötzlichen Tod und gegen die Pest. Um das schutzkräftige Bild weit sichtbar zu machen und der Legendentradition gemäß wird Christopherus als Riese dargestellt, der Gott nicht durch Gebete dient, sondern mit seiner Kraft. Er trägt Pilger über den reißenden Fluss, u. a. Christus in Gestalt eines Kindes, das sich dann als Schöpfer der Welt offenbart, ihn tauft und zur Bestätigung seiner Worte den Stab des Riesen ergrünen lässt.

Christopherus ist mit Stirnband und einem wehenden Überwurf dargestellt, an dem Gürtel hat er seinen Proviantbeutel hängen. Das Christuskind hält den Reichsapfel mit Kreuz als Zeichen seiner Macht. Die Ikonografie dieses großformatigen Freskos entspricht zwar der des 16. Jh., doch dürfte es wohl erst im darauffolgenden Jh. gemalt worden sein. Den Rahmen des Bildes bildet nämlich eine Pfeilerarchitektur, wie es dem frühbarocken Bildschema entspricht.

Das seitlich anschließende Fresko ist sehr schlecht erhalten und lässt die dargestellten Themen nur erahnen. Links ist der thronende und segnende Christus als Weltenrichter dargestellt, rechts unten erkennt man Fragmente einer Kreuzigung, darüber dürfte es sich um den Ausschnitt einer Verkündigungsszene handeln, die auch thematisch zu den anderen Darstellungen aus dem Wirken Christi passt.

Die sakrale Freskomalerei gewinnt erst wieder anlässlich des Baues der **neuen Pfarrkirche** an Bedeutung. Hugo Atzwanger wurde u. a. mit der Ausmalung der Gewölbezwickel beauftragt. Er wählte hierfür floreale Dekorationen, die 1974 übermalt worden sind.

Das Fresko des Gekreuzigten am Triumphbogen führte Johann Baptist Oberkofler aus. Ebenfalls eine Kreuzigung ist an der Außenwand der Pfarrkirche dargestellt, die als Grabmalerei für verstorbene Priester gilt.

Den Bildstock am westlichen Treppenaufgang zur neuen Pfarrkirche schmückt ein Fresko von Prof. Franz Lenhart aus Meran. In neuromanischem Stil schuf 1905 Martin Adam die Wandmalereien in der **Pfarrkirche von Tall** <sup>24</sup>. Sie zeigen in den Stichkappen die Diözesanpatrone und in der Kuppel Gottvater mit dem Sohn am Kreuz.

55 Inneres der neuen Pfarrkirche mit dem Triumphbogenfresko von J. B. Oberkofler, 1930



56 Rankenmalerei schmückte ursprünglich den gesamten Hausgang des Widums

### Freskomalerei an Profanbauten

Die frühesten Freskoausmalungen findet man im Erdgeschoss vom ältesten Bau des **Widums** (heute Küche und Keller); es handelt sich dabei um gotische Rankenmalerei aus dem 14. Jh. in rot-grün Tönen. Sie stehen ganz in der Tradition des höfischen Stiles. In jener Zeit hielten die Tiroler Adeligen mit Vorliebe Jagdzüge in der Umgebung ab. Sie hielten sich dabei mehrere Tage mit Jägern, Pferden und einer Schar Hunden im Pfarrhaus auf <sup>25</sup>.

Aus der zweiten Bauphase des Widums (nach 1577) stammen hingegen die Fresken im Südwestzimmer des Erdgeschosses. In der Sockelzone handelt es sich dabei um eine Vorhangmalerei, an der Ostwand haben sich zudem ein Herzschildwappen, ein Schriftband und eine Jahreszahl erhalten. Ihr fragmentarischer Charakter lässt keine eindeutige Bestimmung zu. Es könnte sich um die Jahreszahl 1606 handeln und um den Namen des damaligen Pfarrers Andreas Priezi <sup>26</sup>. Auf alle genannten Widumsfresken stieß man anlässlich der Sanierung im Jahre 1998/99; sie wurden vom Landesdenkmalamt fotografisch dokumentiert und wieder unter Putz gesetzt.



57 Ehemaliges Fresko mit Stuckrahmung an der Fassade des Unterplatzbauernhauses (Prantl)



58 ‚Marienkrönung‘ – eines der drei Freskobilder an der Hausfassade des Benätzerhofes, 1774

Zu den wichtigen Profanbauten aus früherer Zeit zählte der Gerichtssitz am Torgglerhof, der seiner Funktion entsprechend mit reicheren Verzierungen ausgestattet wurde. Die Fensterumrahmungen, das Wappen an der Fassade sowie Grotteskenmalerei über den Türen stammen aus dem 16. Jh. (1552 Steingewände).

Als malerischen Schmuck der Bauernhäuser trifft man manchmal Quadermalerei als Eckeinfassung an. Beispiele hierfür sind die Wohnhäuser u.a. beim Dorner-, Loth- oder Kampflhof. Häufiger hat man jedoch an den Hausfassaden Heiligenbilder angebracht. Als schönes Zeugnis für diese Tradition sei das heute nicht mehr erhaltene, stuckgerahmte Fresko am Unterplatzbauernhaus (Prantl) in Erinnerung gerufen, das die Himmelfahrt Christi darstellte.

Erhalten sind noch die vier barocken Heiligenbilder, Georg, Florian, Maria mit Kind und Josef an der Fassade des Lothhauses aus dem Jahre 1778. Fresken schmücken auch die Fassade am Benätzerhof; hier sind es barocke Darstellungen der Kreuzigung, der hll. Florian und Sebastian sowie der Marienkrönung mit Hausbewohnern. Beim Dorner ist über dem Stubenerker eine Sonnenuhr aufgemalt und über der



59 ‚Maria mit Kind‘ – Fassadenbild in St. Georgen

Eingangstür ein Muttergottesbild. Ein Mariahilffresko in Lorbeerahmen und die Jahreszahl 1699 schmückt die Wand über der Rechtecktür des Unterwirthshauses; an der Fassade ist ein Kruzifix aufgemalt. Am Giebel des Außerroathhauses befindet sich ein Fresko, das die Pietà darstellt; es ist mit 1775 bezeichnet.

## Barocke Tafelmalerei

Das 17. Jh. zählte zu den schwierigsten Zeiten, die Tirol durchzumachen hatte. Die Folgeerscheinungen des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) waren schwerwiegend. Zudem wurde das Land von mehreren Seuchenwellen heimgesucht. In der Chronik von Mais werden u. a. *Teuerung, Wetterschäden, Überschwemmungen und Erdbeben* genannt. In dieser Notzeit fanden viele Menschen im Glauben wieder Halt und die Bischöfe sorgten für eine geregelte Seelsorge. Die zweite Hälfte des 17. Jh. ist gekennzeichnet durch eine Erstarkung der Gegenreformation, die in den zwanziger Jahren von den Jesuiten in Meran und später von den Benediktinern von Marienberg vorangetrieben wurde. Es entstanden zahlreiche Bruderschaften. In Schenna gründete man die Bruderschaft zu Unsere Lieben Frau, die Johannes- und Urbanbruderschaft, sowie jene zu Ehren der hll. Rochus und Sebastian im Jahre 1672. Sie stiftete zu Ehren ihrer Schutzheiligen das Altarbild in der alten Pfarrkirche, die Johannes- und

Urbanbruderschaft stiftete die große Fahne, auf die später noch eingegangen wird.

Das Altarbild mit den Pestheiligen Sebastian und Rochus wurde bei der Restaurierung unter einem im 19. Jh. entstandenen und darüber geklebten Bild gleichen Inhaltes entdeckt und freigelegt. Das abgenommene, frühere Bild hängt heute auf der Empore der alten Pfarrkirche. Das Bild zeigt im oberen Altaraufsatz Maria mit Kind, die den Schutzmantel über die vier Stände Tirols ausbreitet.

Der um 1700 entstandene Antoniusaltar in der alten Pfarrkirche beinhaltet zwei Ölbilder, die die Hl. Sippe und den hl. Antonius darstellen. Bei der Restaurierung im Jahre 1980 konnte die starke Farbigkeit des barocken Viersäulenbaues freigelegt werden.

Im Chor der neuen Pfarrkirche hängt ein großformatiges Tafelbild, das den Schmerzensmann mit Maria, Johannes und Magdalena darstellt. Es handelt sich hierbei um eine wertvolle Kopie eines oberitalienischen Originals aus dem 17. Jh.



60 Sebastian- und Rochusaltar in der alten Pfarrkirche, 17. Jh.



61 Altarbild aus dem Antoniusaltar in der alten Pfarrkirche, Hl. Familie, 1700



62 ‚Christus am Ölberg‘, Sebastian Perger zugeschrieben, 17. Jh., St. Georgen

In St. Georgen befindet sich das Gemälde zum Thema *Christus am Ölberg*. Die Zuschreibung ist noch unklar. Nicolò Rasmus schreibt es Matthias Pussjäger zu, der zusammen mit Ulrich Glantschnigg das künstlerische Bild der damaligen Jahrhundertwende prägte. Matthias Pussjäger (1654–1734) stammte aus Rottenbuch in Bayern, hielt sich zur Lehre bei Johann Carl Loth in Venedig auf und ließ sich ab 1680 ständig in Meran nieder. Hier entstand eine vielfältige Produktion an Altarbildern. In seiner Werkstatt arbeitete auch Sebastian Perger (1680–1734). Ihm schreibt Leo Andergassen das St.-Georgen-Bild zu, ebenso das Bild gleichen Themas aus der Barbara-Kapelle in Meran<sup>27</sup>. Er verweist dabei auf den Typus des vom Himmel schwebenden Gottvaters und der Leidensgeste des Engels. Vergleiche kann man auch mit den Leinwandbildern anstellen, die sich in den Seitenaltären von Vöran befinden oder mit dem Antoniusbild, das sich im Pfarrwidum von Dorf Tirol befindet, mit Werken also, die Sebastian Perger mit größerer Sicherheit zugeschrieben werden können.

In St. Georgen befindet sich noch ein weiteres Bild aus dem

17. Jh. Es ist ein ehemaliges Seitenaltarbild, stellt den hl. Anton Abt dar und ist um 1670 wahrscheinlich von Heinrich Frisch geschaffen worden. Er stammte aus Hamburg, arbeitete zunächst auf Handelsschiffen, studierte dann in Rom barocke Malerei und wurde auf seiner Rückreise von Franz Anton Graf Brandis in Bozen durch Aufträge gefördert. 1671 erhielt er das Wohnrecht von Meran, dafür bekehrte er sich zum katholischen Glauben und arbeitete acht Jahre in der Umgebung Merans<sup>28</sup>. In dieser *Bewährungszeit*, die damals viele auswärtige Künstler zu bestehen hatten, entstand das genannte Seitenaltarbild von St. Georgen, ebenso eine Reihe anderer Altarbilder u. a. in der Pfarrkirche Meran, in der Maria-Hilf-Kirche von Lana, in der Kirche von Gratsch oder der Klarissenkirche von Meran.

Aus derselben Zeit stammt auch das Bild der Heiligen Familie, das mit dem Stifter Hans Unterthurner Oberwirt bezeichnet ist.

Zu Beginn des 18. Jh. setzte sich in St. Martin in Passeier eine Gruppe von Geistlichen das Ziel, in ärmeren Landgemeinden neue Kirchen zu bauen, ältere zu barockisieren und sie zeitgemäß auszustatten. Der Kurat Michael Winnebacher in Moos kaufte 1719 den Außermairhof in St. Martin und gründete mit dem Meraner Maler Nikolaus Auer die sogenannte Passeierer Malerschule, die Altaraufträge zu niederen Preisen übernahm. Es entstand eine Reihe von Gemälden mit guter künstlerischer Qualität.

Der 1737 in St. Martin geborene Josef Haller ging aus der genannten Passeierer Malerschule hervor. Er absolvierte eine Ausbildung in Augsburg, dem damaligen Zentrum der Spätbarockmalerei. Dort bildete er sich bei Josef W. Baumgartner aus Ebbs, G. B. Götz und vermutlich bei Matthäus Günter weiter. Erst 1769 kehrte er in das Passeiertal zurück. Bereits 1773 starb er dort als der bedeutendste Barockmaler des Burggrafenamtes<sup>29</sup>.

Sein Stil ist gekennzeichnet durch eine leuchtende Farbigekeit ganz im Sinne des Rokoko, durch Hell-Dunkel-Kontraste, eine flotte Komposition und durch eine volkstümliche Auffassung der Themen.



63 Altarbild der 14 Nothelfer, von Josef Haller, 1760, alte Pfarrkirche

Im Chor der alten Pfarrkirche von Schenna ist ein Renaissancealtar aus dem Jahre 1607 aufgestellt. Er weist einen dreiteiligen Aufbau mit Rundbogenabschluss auf. Das Wappen unter den seitlichen Nischen, in denen die hll. Sebastian und Vitus stehen, würde den Stifternamen dieses interessanten Kunstwerkes preisgeben. Der Altar bildet einen schönen Rahmen für das 1760 entstandene Bild von Josef Haller, das die 14 Nothelfer und den Gekreuzigten darstellt.

In Zusammenhang mit den Gemälden muss noch auf die Fahnenbilder hingewiesen werden. Sie sind als Leinwandbilder in Öl auf die Vorder- und Rückseite der Kirchenfahnen gemalt worden. Die Pfarre Schenna hat vier große Fahnen, die im Fahnenturm aufbewahrt sind und bei der Fronleichnamsprozession und beim Umgang am Herz-Jesu-Sonntag mitgetragen werden.

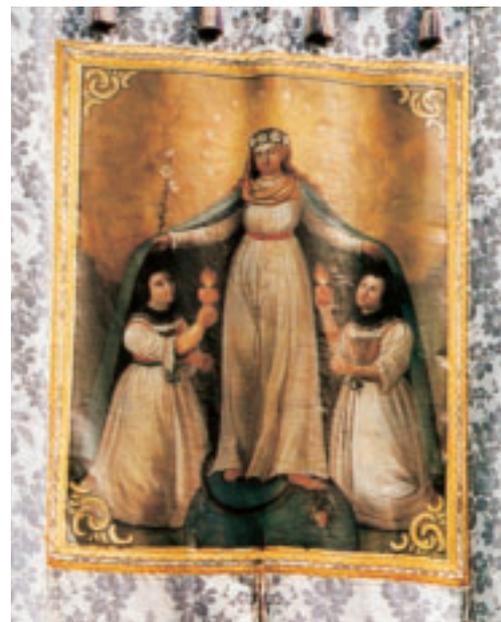
Die *Madlfahne* zeigt auf dem Fahnenblatt Maria mit dem Schutzmantel, unter dem zwei Mädchen in Tracht ihr Herz der Muttergottes schenken. Das rückwärtige Bild zeigt den Auferstandenen und den hl. Johannes.

Das Fahnenblatt, das St. Johannes und den Weinpatron St. Urban bzw. die Marienkrönung darstellt, könnte eine Stiftung der gleichnamigen Bruderschaft gewesen sein. Es wurde 1998 restauriert.

Die dritte Fahne zeigt auf der Vorderseite die Aufnahme Mariens und auf ihrer Rückseite die hl. Notburga als Schutzheilige der bäuerlichen Arbeit.

Die vierte Fahne ist auf einer Seite dem Thema des Schutzengels gewidmet, auf der anderen dem hl. Aloysius im Chorrock.

In der alten Pfarrkirche sind noch drei kleinere, barocke Fahnen unter der Orgelempore aufgestellt. Zwei davon sind Begräbnisfahnen, eine ist eine Prozessionsfahne. Sie ist mit der Signatur des bekannten Fahnenbildmalers J. Winkler versehen und mit der Jahreszahl 1765 datiert.



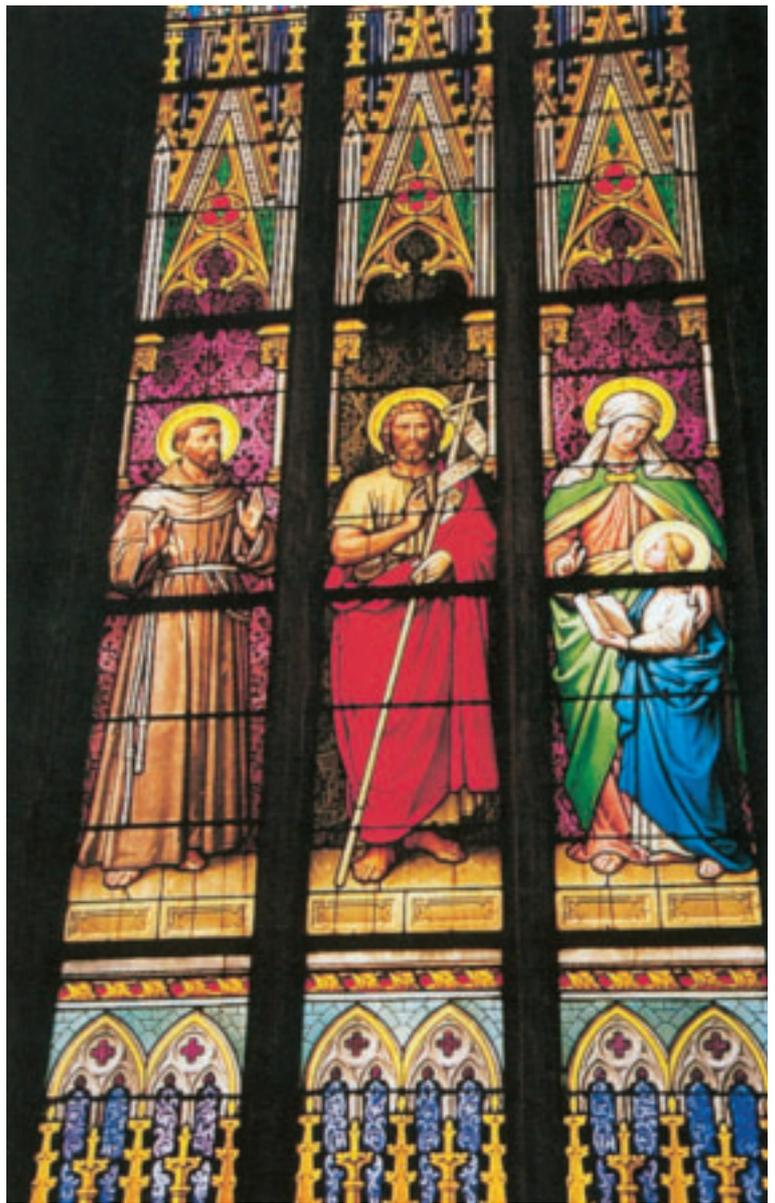
64 Fahnenblatt der Schutzmantelmuttergottes auf der sog. Madlfahne

## Glasgemälde aus dem 19. und 20. Jahrhundert

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert kam der Glasmalerei im Kirchenraum eine große Bedeutung zu, denn man versuchte, die mittelalterlichen Handwerkstraditionen wieder aufleben zu lassen. An drei Beispielen kann man verschiedene Gestaltungsformen erkennen, die von der Vorstellung der Nazarener bis zur modernen, expressiven Bildauffassung reichen.

Die Glasfenster im **Mausoleum** wurden in der Innsbrucker Werkstatt Neuhauser geschaffen. Die Chorfenster stellen die Namenspatrone der erzherzoglichen Familie dar: Johann Baptist, Anna und Franziskus. Die Fenster im Kirchenschiff zeigen gotische Dekorationsmuster. Der Stil der Glasbilder entspricht ganz dem der Neugotik, den der Auftraggeber Erzherzog Johann selbst in England studierte und die der Architektur und Skulptur zugrunde liegt. Der Raumcharakter der Grabkirche wird wesentlich von den Glasgemälden bestimmt, die zur Gänze in kräftiger Farbigkeit gestaltet sind. Im Figurenstil ist man auf einfache und klare Wirkung sowohl in der Linearität als auch im Ausdruck bedacht. Dem dekorativen Element kommt große Bedeutung zu, wobei alle Ornamente der gotischen Architektursprache entnommen sind. Die verschiedensten Maßwerkformen sind durch kräftige Farben und klare Konturierung voneinander abgesetzt, wodurch die für gotische Glasgemälde typische teppichhafte Wirkung entsteht.

Auch gut ein halbes Jahrhundert später stehen beim Neubau der **Pfarrkirche** die Glasmalereien wieder ganz im Kontext der Architektur, die immer als Gesamtkunstwerk propagiert worden ist<sup>30</sup>. Diese Glasmalereien stammen ebenfalls aus Innsbruck und zwar aus der Glasmalerei- und Mosaikanstalt, die von dem Historienmaler Georg Mader gegründet und 1897–1944 von Gottlieb Schuller geleitet wurde. Zuvor war der Engländer Bernhard Rice der dortige künstlerische Leiter, dessen Entwürfe deutliche Elemente der englischen Glas-



65 Glasfenster mit den Schutzheiligen der erzherzoglichen Familie, geschaffen von der Innsbrucker Werkstatt Neuhauser, 1860–1869

malerei aufweisen. Das heute noch bestehende Unternehmen eroberte sich damals Weltruf und lieferte Glasgemälde bis in die Votivkirche und den Stefansdom in Wien, die Dome in Linz, Konstanz und Köln sowie nach Amerika<sup>31</sup>. Trotz einiger Verluste in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich im Burggrafenamt in Zusammenhang mit den neuromanischen und -gotischen Kirchenbauten viele ihrer Glasgemälde erhalten: St. Nikolaus in Meran, Haffling, Dorf Tirol, Algund, Burgstall und in der Pfarrkirche Lana.



66 Glasfenster in der neuen Pfarrkirche von Schenna, geschaffen von der Mosaik- und Glasanstalt von Innsbruck unter Gottlieb Schuller, 1930

Im Presbyterium sind fünf Fenster, die sich thematisch mit der Symbolik des Messopfers und der Rolle Mariens auseinandersetzen. Die Themen sind im Langhaus vom Eingang hergesehen (hinten links): hl. Elisabeth, hl. Anna, hl. Aloysius; vom Eingang her rechts gesehen: hl. Barbara, Hl. Familie, hl. Josef, hl. Stephanus. Alle Bilder sind bezeichnet und datiert sowie mit Angaben der Stifter versehen. Auf der Eingangsseite ist eine große Rosette mit musizierenden Engeln angebracht. Die figuralen Teile der Fenster sind mit farbigem Glas, der Hintergrund im Unterschied zum

Mausoleum in weißem Glas ausgeführt. Auch im Dekor unterscheiden sich die beiden Glasmalereien; während im Mausoleum besonders reiche Architekturzierformen verwendet worden sind, weisen die späteren Gemälde in der neuen Pfarrkirche pflanzliche Dekorationsmuster auf. Die Darstellung der ganzfigurigen Heiligen ist naturalistisch, Schattierungen und Konturen sind stark eingesetzt. Die Fenster selber sind sehr hell in ihrer Wirkung, da der Hintergrund in hellem Glas belassen wurde. Auch die Obergadenfenster sind reine Bleiverglasungen (Sechseckverglasung mit grün-rosa Rand).

Die Fenster sind Stiftungen von örtlichen Persönlichkeiten, z. B. Maria Egghofer, Familie Pförtl, Gräfin Ladislava von Meran geb. Gräfin Lamberg, Graf Johann von Meran, A. Dosser; außerdem spendierten die Jungfrauen und die Jünglinge von Schenna jeweils zwei Fenster, Ehefrauen und Ehemänner von Schenna stifteten jeweils ein Glasgemälde.

Dem architektonischen Konzept unterliegen auch die Glasfenster der Kirche von Verdins, die von Monika Mahlknecht ausgeführt worden sind. Der Architekt erklärt dazu folgende Symbolik: *Durch die großen Fenster sind wir nicht nur anderen Gemeinschaften gegenüber offen; durch die Thematik der Darstellung der ‚blumigen Auen des Herrn‘ werden wir gleichsam in den Mittelpunkt der Schöpfung gerückt. – Das Ostfenster mit den Blumen in den leuchtenden Farben der aufgehenden Sonne, Symbol des beginnenden Lebens, ist unmittelbar an die große Mauer gerückt, der Gnadenseite am nächsten. Das Westfenster erstrahlt durch die untergehende Sonne wohl reicher an Farbe, doch ist uns im Laufe unseres Daseins die ursprüngliche Unschuld verlorengegangen ...<sup>32</sup>.*

Jeweils zwei Fenster von verschiedenen Ausmaßen sind in die seitlichen Mauern eingelassen, eines befindet sich im Chor.



67+68 Zwei von fünf Glasfenstern von Monika Mahlknecht in der neuen Pfarrkirche von Verdins, 1979

Die Künstlerin Monika Mahlknecht betont in den fünf Fenstern den Materialcharakter des Glases vom rohen ungeschliffenen Kristallbrocken bis hin zur glatten Verbindung von Farbglas, Gold und Sichtbeton. Alle Fenster sind in einem einheitlichen Grundton gehalten – blau, grün, gelb und violett – und lenken dadurch den Blick stärker auf die Strukturen dieser Gemälde, fassen diese aber auch zu einer expressiven Gesamtwirkung zusammen.

Die Fenster sind stilistisch mit denen der Pfarrkirche von Algund zu vergleichen, die von derselben Künstlerin ausgeführt worden sind. Sie sind im Jahre 1979 fertiggestellt worden und wurden von Fam. Luis Pircher, Fam. H. und R. Mair–Starkenber, Fam. Hölzl–Schennerhof und von Fam. Innereisserer–Senior gestiftet.



# Plastik

## Frühe Werke der Steinmetzkunst

Auf dem Friedhof von Schenna steht ein imposanter romanischer Taufstein aus weißem Vinschgauer Marmor. Sein Alter kann nicht näher bestimmt werden, doch dürfte es das früheste Beispiel für Bildhauerei bzw. Steinmetzkunst in Schenna sein, sieht man von der Elefantendarstellung auf dem Eckquader an der Südostecke des Bergfriedes von Schloss Goyen (12. Jh.) ab <sup>33</sup>. Erst mit dem Aufschwung der gotischen Architektur um 1400 setzte auch eine Belebung der Monumentalplastik ein. An der Wende vom 14. zum 15. Jh. entstand das Marmorrelief am Mesnerhaus, das die Marienkrönung darstellt, also um dieselbe Zeit, als auch die hochgotischen Fresken in der Johanneskapelle entstanden sind. Die Darstellung zeigt die gekrönte Maria sitzend neben Gottvater, der sich segnend zu ihr wendet. Zwei Engel halten Vorhänge hinter dem ehrenvollen Vorgang.



70 Relief ‚Marienkrönung‘, oberitalienischer Herkunft, um 1400

Die Frage, ob dieses Relief in Schenna entstanden ist oder nach Schenna gebracht wurde, bleibt offen. Man nimmt an, dass es Teil eines Altartisches war, der dann bei Umbauarbeiten verstellt worden ist. Es wurde später in die Friedhofsmauer am Mesnerhaus eingemauert, heute befindet es sich an dessen Nordfassade am Hauptaufgang zur Kirche.

Über den Bildhauer dieses Reliefs können nur Vermutungen angestellt werden. Der Künstler stammte wahrscheinlich aus einer Marmorwerkstatt, die am Ende des 14. Jh. in der Lombardei und in Tirol tätig war. Die Brüder Jacobello und Pier Paolo delle Masegne waren bis 1399 gemeinsam in der Bauhütte des Mailänder Domes tätig, arbeiteten dann getrennt voneinander im oberitalienischen Raum. A. Alisi nimmt an, dass dieses Relief auf sie bzw. auf Gehilfen in ihrer Werkstatt zurückgehen könnte <sup>34</sup>.



69 Romanischer Taufstein auf dem Friedhof



71 Grabplatte des Christoph Greull, 1549, von einem Steinmetz aus dem Vinschgau geschaffen

Die Reliefplatte des Grabsteines für den Pfarrer Christoph Greull in der alten Pfarrkirche ist aus weißem Vinschger Marmor. Es handelt sich um ein typisches Werk der Vinschger Steinmetze aus dem 16. Jh., die an ihren marmornen Grabsteinen, Weihwasserbecken und Taufsteinen Motive der Spätgotik und Renaissance verbinden. Der Pfarrer ist 1549 verstorben. Die Figur des Toten ist in Priesterkleidung auf einem Kissen ruhend, mit dem Kelch in den Händen, dargestellt. Sie wirkt in den Rahmen eingezwängt; das Wappen zu Füßen des Toten ist wegen Platzmangels umgestellt. Die Minuskelinschrift lautet:

*Ano domi 1549 am 4tag des monats junii ist gestorben der erwierdig und edl herr christof greull gwesner pharar alhie zu schöna dem got gnad.*

Sechs Jahre vorher entstand der Weihwasserstein, der mit der Latscher Steinmetzschule, der Latscher Hütte, in engem Zusammenhang steht. Die Schale aus Marmor trägt das Steinmetzzeichen des Barthlme Hueber und die Jahreszahl 1543. Der Fuß aus rötlichbraunem Sandstein ist im Sechseck um ein Sechstel von oben nach unten rechts gedreht.

Barthlme Hueber ist der Urheber des Latscher Taufbeckens von 1522, der Weihwasserschale von St. Martin in Passeier und eines Bildstockes in Sterzing <sup>35</sup>.

Auch im Bereich der profanen Bauplastik trifft man Zeugen früher Steinmetzkunst im Bereich der Bauplastik. Beim Pfösthof und im Gemeindehaus findet man die Wappensteine der Herren von Pfösthof. In den steingerahmten Rundbogentüren des Gemeindehauses und des Walchhofes sind am Scheitelpunkt Reliefs mit Fabelwesen eingelassen. Sie sind Zeugen einer Volkskunst, wie sie am Beginn des 20. Jahrhunderts noch häufiger anzutreffen gewesen war.



72 Weihwasserstein von Barthlme Hueber, 1543

## Spätgotische Werke der Schnitzkunst

Im Laufe des 16. Jh. erlebte die Holzplastik eine Blüte. In Schenna gibt es eine Reihe von spätgotischen Plastiken, an denen man die Abkehr von der idealisierenden Formensprache der Gotik zu realistischem Ausdruck erkennen kann. In den bereits erwähnten Bildwerken aus Marmor konnte man diese Tendenz bereits nachvollziehen. Noch deutlicher ist dieser Stilumschwung in den Altären und Figuren von Schennas Kirchen zu erkennen, die im Umkreis der damals bedeutenden Altarkünstler Hans Klocker und Hans Schnatterpeck entstanden sind. In der alten Pfarrkirche ist auf einer frühmittelalterlichen Reliefsäule aus rötlichem Sandstein die Nischenfigur des hl. Sebastian aufgestellt; sie gehörte einst sicherlich zu einem Seitenaltar.

Der junge Mann ist an einen Baumstumpf gefesselt, sein Körper weist viele Wundmale des Martyriums auf. Die Astgabel und der nackte Körper sind sehr naturalistisch wiedergegeben. Bei den Fesseln handelt es sich um echte Bindschnüren, ein stilistischer Effekt, den man oft bei spätgotischen Bildwerken findet. Der Gesichtstypus entspricht – ähnlich der zeitgleichen Malerei zum Märtyrertema – dem höfischen Ideal. Diese Figur stammt aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jh. und wird von E. Egg dem Bildschnitzer Hans Klocker zugeschrieben<sup>36</sup>. Er war in den Jahren 1485–1500 neben dem Brunecker Kreis um Michael Pacher der führende Altarkünstler in Tirol und der wichtigste Vertreter des sogenannten gebrochenen Faltenstils.



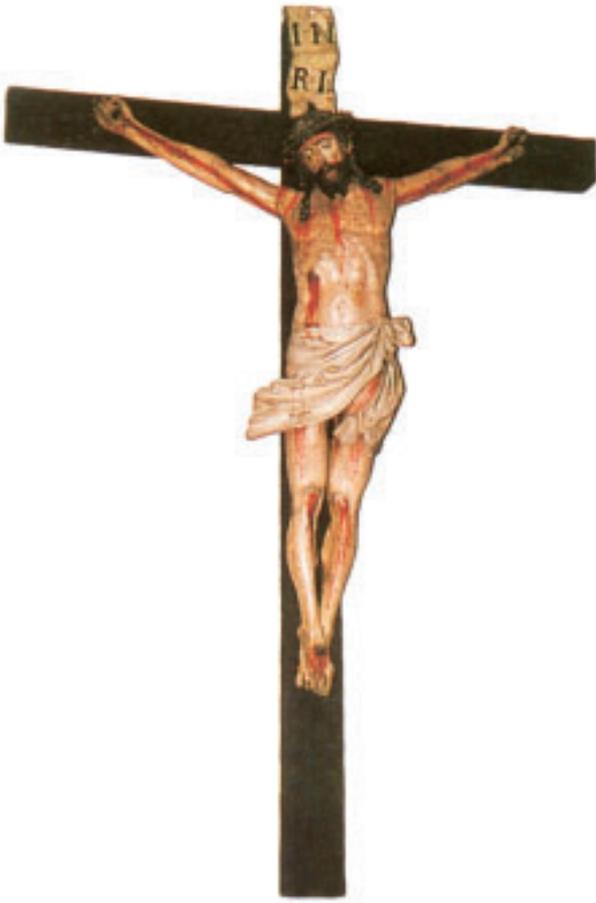
73 Hl. Sebastian, spätgotische Nischenfigur, heute in der alten Pfarrkirche, um 1490, Hans Klocker zugeschrieben



74 Hl. Georg, um 1520 entstanden, heute im Diözesanmuseum von Brixen



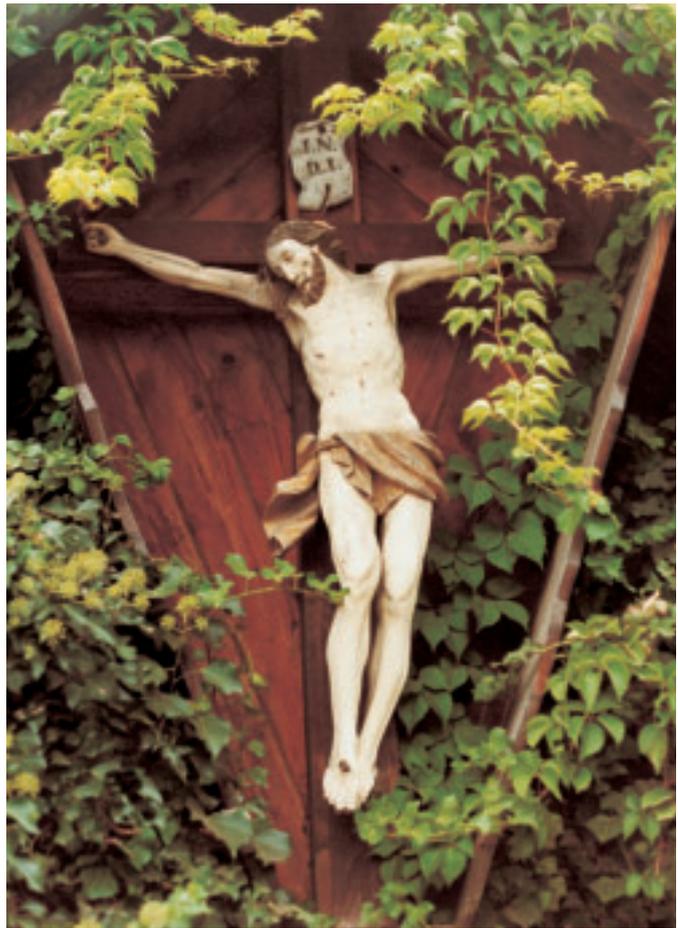
75 Hl. Florian, um 1520 entstanden, heute im Diözesanmuseum von Brixen



76 Kruzifix über dem Taufbecken in der neuen Pfarrkirche, um 1500, auch Hans Klocker zugeschrieben

Das Kruzifix in der Taufkapelle der neuen Pfarrkirche stammt aus dem Triumphbogen der alten Kirche und wird wie die Sebastiansfigur Hans Klocker zugeschrieben<sup>37</sup>. Die Darstellung des Leidens ist hier realistischer und man kann am Gesichtsausdruck den Schmerz des Gekreuzigten deutlich ablesen. Naturalistische Züge erkennt man auch am Lententuch, das wie vom Wind bewegt, einen lebendigen Kontrast zum starren Körper des Gekreuzigten bildet. Diesen spätgotischen Typus findet man an vielen Kruzifixen von Schenna, die an Bildstöcken aufgestellt worden sind.

Im spätgotischen Stil sind auch die beiden Holzfiguren aus der Zeit um 1530 angefertigt, die sich heute im Diözesanmuseum von Brixen befinden. Es handelt sich um den hl. Florian und den hl. Georg, die ursprünglich am linken Seitenaltar aufgestellt waren. Auch hier erkennt man einen



77 Locher-Hiasn-Wegkreuz mit Originalcorpus, der sich heute in der Aula der Grundschule befindet

zunehmenden Realismus in der Darstellung der Ritterausrüstungen, sowie in ihren Attributen; in der Körperhaltung und im Gesichtsausdruck hingegen bleibt der Künstler den idealisierenden Ausdrucksformen verhaftet.

Beim Neubau der Pfarrkirche wurden im Chor die Figuren der 12 Apostel aufgestellt. Jene des Petrus und Paulus sind spätgotische Werke aus dem 16. Jh. An den kantigen Gewandfalten erkennt man den Unterschied zum schönlinigen Faltenstil gotischer Figuren.

Diese stilistische Besonderheit erkennt man auch an den Holzskulpturen des hl. Nikolaus und des hl. Wolfgang in der St.-Georgen-Kirche. Die beiden heiligen Bischöfe sind mit ihren Attributen, den drei goldenen Kugeln auf dem Buch bzw. dem Kirchenmodell, dargestellt.

Die reiche Entwicklung spätgotischer Holzplastik hängt mit der Entwicklung des Altares zusammen. Der Altar verlor im Laufe des 14. Jh. immer mehr seinen Tischcharakter und es entstanden die sog. Schreinaltäre, bei denen man das Hauptaugenmerk der künstlerischen Gestaltung auf den reich verzierten Aufsatz legte.

Am Flügelaltar von St. Georgen kann man den Aufbau in Altartisch, Predella und Hauptschrein mit Flügeltüren gut erkennen. Der Aufsatz hingegen fehlt. Der leicht vorgebogene Hauptschrein wird vom Gespreng gekrönt, einem Aufsatz aus Statuentabernakeln mit Streben, Fialen, Wimpergen, Krabben und Kreuzblumen. Es war in erster Linie das Werk eines Bildschnitzers; nur die Außenseiten der Flügel wurden von einem Kunstmaler geschaffen.

Im Mittelschrein zeigt sich unter reich geschnitzten Baldachinen der Kirchenpatron mit Schwert und Lanze, hoch zu Ross, das sich über dem Drachen bäumt. Zwei Engel halten im Hintergrund einen Wandteppich. Diese Hauptschreinflügel sind feine Schnitzarbeiten aus dem ausgehenden 16. Jh. Ursprünglich standen rechts und links des hl. Georg Maria mit Kind und die hl. Barbara, die heute verschollen sind, ebenso wie die zwei musizierenden Engel in den Hohlkehlen der Baldachinpfiler<sup>38</sup>. Die Innenseiten der Flügel sind als Reliefs gestaltet, die den hl. Silvester und den hl. Anton Abt darstellen. Über Hauptschrein und Flügel spannen sich reich verzierte Baldachine, verschlungenes Maßwerk und Wimperge. Das hohe Predellenrelief zeigt die hl. Ursula in Begleitung ihrer Jungfrauen, in den seitlichen Hohlkehlen sind Petrus und Paulus als Begleitpersonen aufgestellt.

Diese Flügelaltäre fungierten als *Schauwände*, um das religiöse Geschehen *mit-erleben* zu können. An Werktagen wurden die Schnitzarbeiten des Altares durch die Flügel – einst Flüg genannt – verschlossen, an Sonn- und Feiertagen wieder geöffnet. Die geschlossenen Flügelbilder sind qualitativvolle spätgotische Malereien, die das Thema der Verkündigung sehr stimmigvoll darstellen.



78 Flügelaltar in St. Georgen, aus der Werkstatt des Hans Schnatterpeck, um 1500

Bei diesem nur mehr fragmentarisch erhaltenen Altar handelt es sich um das Werk aus der Werkstatt des Hans Schnatterpeck, der in der zweiten Hälfte des 15. Jh. die Meraner Kunst beherrschte. Er war wie Hans Klocker ein Meister der Spätgotik und stellte dies vor allem in zahlreichen Fresken unter Beweis. Auch eine Reihe von Flügelaltären, darunter den Hochaltar in der Pfarrkirche von Niederlana, die Altäre von Dorf Tirol und in der Pfarrkirche von Meran, kann man ihm zuschreiben, wobei die Plastik meistens das Werk von Schnitzergesellen war. So kann man auch die Bildwerke des Georgener Altares dem Gehilfen Hans Peysser zuschreiben<sup>39</sup>, die Tafelbilder der Verkündigung könnte aber der Meister selbst ausgeführt haben. Hans Schnatterpeck wird in einem Verkaufsvertrag aus dem Jahre 1492 mit den Herren von Pfössl genannt und könnte so in Verbindung gebracht werden mit dem Altar von St. Georgen<sup>40</sup>.

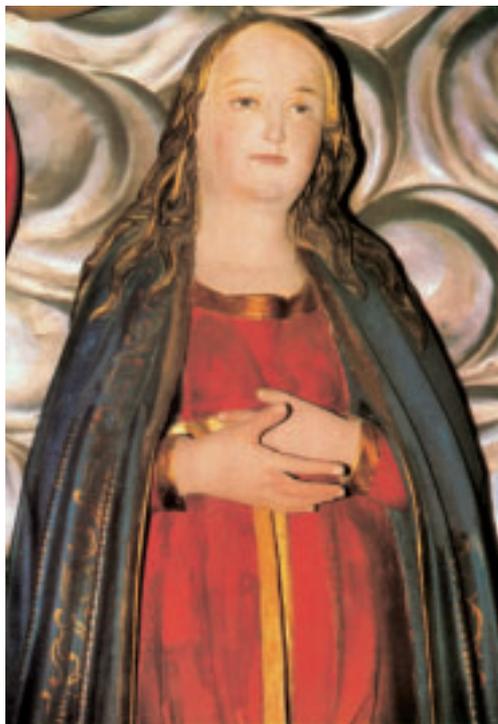
Die Verkündigung des Engels an Maria wird in einer für die damalige Zeit sehr fortschrittlichen Weise dargestellt.

Die Szene spielt sich nicht in einer Kirche ab, sondern in einem einheitlichen Palastraum mit zentralem Rundbogenausblick auf eine Landschaft mit Schloss. Der Engel ist als imposante Gewandfigur mit den Heroldsattributen des Zepters, einem Schriftband mit den Grußworten und mit dem Verkündigungsgestus dargestellt. Maria befindet sich in ihrer Schlafkammer vor dem Betpult, was ihre Frömmigkeit andeutet, das aufgeschlagene Buch weist auf ihre Schriftkenntnis hin. Von besonderer Qualität ist die Raumdarstellung. Sowohl der Innenraum als auch die Landschaft gewährleisten in gelungener Weise den Bildzusammenhang, wenn auch die Maßverhältnisse zwischen Figuren und Architektur noch nicht ganz der Realität entsprechen. Die Tafeln können mit der Verkündigungsdarstellung von Albrecht Dürer verglichen werden.

Aus der Zeit um 1500 stammt auch die Marienfigur, die in den Hochaltar der alten Pfarrkirche integriert wurde. Gesichtstypus und Gewandstil sind dem der hl. Ursula in St. Georgen sehr ähnlich.



80 Der Altar von St. Georgen mit geschlossenen Flügeln, die Tafelmalerie der ‚Verkündigung‘ kann Hans Schnatterpeck zugeschrieben werden



79 Spätgotische Marienfigur aus dem Hochaltar der alten Pfarrkirche



81 Predella des Altares von St. Georgen, hl. Ursula mit ihren Jungfrauen und einem Bischof

In der zweiten Hälfte des 16. Jh. entstand der Martinsaltar, der früher in der Martinskirche, heute in der alten Pfarrkirche aufgestellt ist. Der Altar ist nach spätgotischem Muster in Altartisch, Predella, Hauptschrein mit Seitenansätzen und Aufsatz gegliedert. Die Predella ist leer. Im Hauptschrein ist der hl. Martin mit seinem Gefolge und dem Bettler dargestellt, in den Seitenansätzen Kosmos und Damian sowie Blasius, Maria mit Kind und Nikolaus in den Tabernakeln des Aufsatzes. Der Übergang von der Gotik zur Renaissance ist besonders in der Ornamentik des Hauptschreines und in der strengen Bildrahmung erkennbar, während die drei Baldachine noch aus spätgotischen Architekturformen bestehen.

In der St.-Georgen-Kirche sind einige Bildwerke aus dem 17. Jh. erhalten, so das Kreuzifix an der Kanzel, der hl. Urban und die zwei Engelstangen. An der Südostseite hängt die Figur der *Kümmernis*, die mehr wegen ihrer ikonografischen Seltenheit, als wegen ihrer künstlerischen Qualität interessant ist. *Kümmernis* ist eine mythologische Figur, deren Legende bis in die Frühzeit der Christianisierung zurückreicht und um 1350 Verbreitung in Europa erlangt hat. Laut Überlieferung war sie die Tochter eines portugiesischen Königs, der sie mit einem heidnischen Prinzen verheiraten wollte. Darauf verlobte sich *Kümmernis* Christus und bat ihn um einen starken Bartwuchs. Wegen dieses entstellten Aussehens verstieß sie ihr Vater und ließ sie kreuzigen.

## Barocke Bildwerke

An den Beginn dieses Kapitels stelle ich Werke aus der alten Kirche von Verdins, an denen man den Übergang von der Spätrenaissance zum Barock erkennen kann. Aus dem ersten Viertel des 17. Jh. stammt der kleine zweistöckige Seitenaltar, dessen kannelierte Säulen und ovalen Medaillons noch eindeutig der Formensprache der Spätrenaissance angehören. Das Altarblatt zeigt das Martyrium der hl. Lucia, das Giebelbild die Kreuzigung. Die Herz-Jesu-Statue stammt aus dem 19. Jh.



82 *Madonna mit Kind, eine barocke Holzskulptur um 1700, neue Pfarrkirche von Verdins*

Der Hauptaltar, der durch Säulen und Pilaster gerahmt oder gegliedert ist und ein verkröpftes Gebälk aufweist, trägt als Altarblatt die Darstellung der Leidenswerkzeuge Christi. Das Giebelbild zeigt Gottvater, die Seitenstatuen stellen die hll. Kosmas und Damian dar. Die Pietà entstand ebenfalls im 18. Jh. ebenso die Figur des hl. Sebastian. Barock bewegte Züge weist die Madonna mit Kind auf, die heute an der Altarwand der neuen Pfarrkirche aufgestellt ist. Diese farbige Holzskulptur mit reich bewegten Gewandfalten stammt aus der Zeit um 1700.

Aus der Pfarrkirche Schenna kann man die Urbanfigur als ein Werk der ersten Hälfte des 18. Jh. nennen. Sie wird als Prozessionsfigur ebenso wie der Schmerzensmann mitgetragen. Die Holzfigur des heiligen Mönches Dominikus in der alten Pfarrkirche stammt aus der Mitte des 18. Jh. Sie ist auf ihrer Schauseite mit rotem Polusgrund versehen, auf dem die Vergoldung angebracht ist. Die Rückseite ist hingegen nur flach gearbeitet und mit dunkler Farbe übermalt, was auf ihre ursprüngliche Funktion als Nischenfigur hinweist.



83 Erzengel Michael aus der ehemaligen Michaelskapelle, heute in der neuen Pfarrkirche



84 Johannes der Täufer in der alten Pfarrkirche

Barocke Züge weist die sehr bewegte Komposition der Darstellung des Erzengel Michael dar. Er wird als Engel in römischer Feldherrentracht mit den Attributen der Seelenswaage und dem Flammenschwert im Kampf gegen den Drachen dargestellt. Eingebunden ist diese Szene in einen goldenen Strahlenkranz.

Auch die Figur des Johannes des Täufers in der alten Pfarrkirche ist im barocken Stil ausgeführt. Der bärtige junge Mann trägt einen weiten Kamelhaarüberwurf, der an der Außenseite vergoldet ist. Das Attribut des Lammes weist ihn als Verkünder von Jesus als dem Lamm Gottes aus; der Kreuzstab weist hingegen auf die Prophezeiung der Passion Christi hin.

In barocker Bewegung sind die holzgeschnitzten Englstangen von St. Georgen ausgeführt, die bei Prozessionen vor dem Priester mit der Monstranz getragen wurden.

Um 1730 errichtete man in der alten Pfarrkirche den Hochaltar in barocken Formen. Dazu zählen die elegant bewegten Statuen Franz Xavers und Johann Nepomuks sowie die beiden Engel an den Tabernakelseiten. Es handelt sich um Werke von Andreas Kölle, einem Bildhauer aus Fendels im



85 Barocke Englstangen, die zur Prozession mitgetragen wurden

Oberinntal, der u. a. die verschollenen Statuen aus dem Hochaltar von Naturns und jene des Hochaltars von Moos ausgeführt hat. Der barocke Altar wird 1819 vom Grödner Bildhauer Hermann Josef Rungaldier umgebaut. Er schuf die Seitentüren mit den beiden Statuen des Petrus und Paulus, den Tabernakel und das stark verkröpfte Gebälk mit Volutengiebel. Der Rundbogen zwischen den beiden Säulengruppen lässt den Blick frei auf die Rückwand der Kirche, an der im Hochrelief die Marienkrönung mit Engeln und Wolkenkranz angebracht ist. Am Giebel ist die Himmelfahrt Mariens mit Engeln dargestellt.

86 Hochaltar der alten Pfarrkirche mit den Statuen von Andreas Kölle und dem barocken Altarumbau von Hermann J. Rungaldier



In barock bewegter Haltung zeigt sich auch die Marmorstatue des hl. Johannes Nepomuk in einer hohen Mauernische gegenüber des Schlosseinganges. Der Wasserpatron Johannes von Nepomuk gehört zu jenen Gestalten, die neben dem Kreuz und der Darstellung Mariens, außerhalb des Kirchenraumes am häufigsten zu sehen sind. Er ist aufgrund des Einhaltens des Beichtgeheimnisses vom böhmischen König Wenzel in der Moldau ertränkt worden und so wurde sein Kult besonders durch die Habsburger verbreitet. Der Heilige, in Schenna auch als *weißer Heiliger* bezeichnet, steht auf einem Volutensockel, dessen Inschrift auf die Stiftung des Bildwerkes durch Graf Thomas Joseph Liechtenstein-Castelcorn und seiner Gemahlin Gräfin von Schrattenbach aus dem Jahr 1733 hinweist.

### Historisierende Tendenzen

Mit dem Ende des 18. Jh. trat eine allmähliche Beruhigung der barocken Bewegung ein. Wie bereits im Kapitel über die Architektur ausgeführt, erfuhr der historisierende Stil, insbesondere die Neugotik, durch Erzherzog Johann in Schenna Verbreitung. Marmor kam wieder in Mode. Der Skulpturenschmuck des Mausoleums ist im neugotischen Stil ausgeführt, wie es vom Auftraggeber verlangt wurde. Ein zeitgleiches Beispiel stellt der Skulpturenschmuck des Mausoleums von Erzherzog Rainer in der Pfarrkirche von Bozen dar. Im Bozner Raum arbeitete der Bildhauer Anton Rainalter, in Meran waren es Johann Pendl (1791–1891) und sein Sohn Franz Pendl (1817–1896). Er besuchte die Akademie in Wien beim Tiroler Professor Josef Klieber, führte seit 1859 die Werkstatt des Vaters in Meran weiter und war zwanzig Jahre Zeichenlehrer an der Normalschule<sup>41</sup>. Seine Skulpturen zeigen den Übergang zu streng klassizistischen Stilformen. Von ihm stammt das Christusrelief im Bogenfeld des Eingangsportales. Aus weißem Marmor sind auch die Grabmonumente der gräflichen Verstorbenen. In der Kapelle steht ein Altartisch aus weißem Marmor. K. Haas aus Wien ist der Schöpfer der neugotischen Retabel aus Messing.



87 Krypta des Mausoleums – Grabstättengestaltung in klassizistischem Stil

Die Tendenz zu historisierenden Stilformen wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. vor allem von Karl Atz gefördert. Alte Skulpturen bildeten dabei häufig den Kern dieser stilgetreu nachempfundenen Bildwerke, aber auch Elemente der Nazarenerbewegung wurden aufgegriffen. Der Kirchenbau wurde als Gesamtkunstwerk gesehen und so wurden analog zur mittelalterlichen Bauhüttentradition alle Kunstgattungen dem Stil der Architektur angepasst.

Der Hochaltar wurde den damaligen Liturgierichtlinien entsprechend ausgeführt, denen gemäß der Priester die Messe mit dem Rücken zum Volk zelebrierte. Das Gesamtbildwerk soll die Aufnahme Marias veranschaulichen, der die Pfarre geweiht ist. Der vergoldete Altaraufsatz ist wie ein geöffneter Flügelaltar gestaltet. Zwei Engelsfiguren flankieren den Altar und weisen auf den Tabernakel hin. Dieser in Form eines Wimperges erhöhte Altarteil leitet zur großen Madonnenfigur über, die als farbig bemalte Freiplastik auf einem Wolkenpodest vor dem Mittelfenster steht, an das zwei Engel angelehnt sind und die Krone tragen. Die Szene wird durch das Glasgemälde Gottvaters im Spitzbogenfeld des Fensters abgeschlossen. Die Madonna ist laut Inschrift eine Stiftung der Maria und Katharina Weger, Krebsleute in Schenna. Die Krebsbäuerin Katharina schenkte dem damaligen Pfarrer Simon Delueg die Villa *Ifinger*, um damit alle Ausgaben für den Hochaltar beglichen zu können <sup>42</sup>.

Im Zuge der Erneuerung der Liturgiefeier nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde Ende der sechziger Jahre der neue Volksaltar aufgestellt. Auf dem geschnitzten Altar, der vom Kunsttischler Karl Innerhofer aus Tschermers stammt, ist ein Pelikan mit seinen Jungen dargestellt. Diesem Vogel wurde die Fähigkeit zugesprochen, seine toten Jungen mit dem eigenen Blut wieder zum Leben erwecken zu können. Er galt bereits in frühchristlicher Zeit als Symbol des leidenden Christus.

Zwölf Apostelstatuen, die auf Säulenpodesten in Fensterhöhe aufgestellt sind, begleiten die Hochaltardarstellung auf beiden Seiten. Die beiden Figuren des Petrus und Paulus sind Originalwerke aus dem 16. Jh.; die übrigen Apostelfiguren sind Stiftungen von Familien des Dorfes.

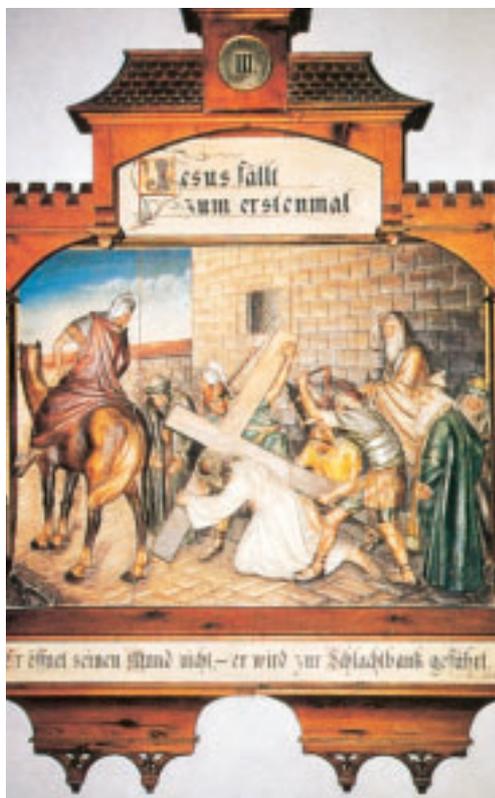
An den Seitenwänden des Hauptschiffes stehen in Höhe der Bogenlaibungen lebensgroße Statuen. Sie stellen die heiligen Bischöfe dar, die mit unserem Land in Verbindung stehen, die heiligen Bischöfe Vigilius und Valentin, den heiligen Wolfgang, den heiligen Nikolaus von der Flüe und den

Seligen Heinrich von Bozen. Die Christkönigsfigur gehörte ursprünglich zum Altar in der westlichen Seitennische, der 1937 entfernt wurde. Die bisher erwähnten Figuren stammen alle aus der Hand des Bildhauers Karl Lazzeri und wurden von einzelnen Familien Schennas gespendet. Eine Stiftung von Josef Pichler Außerknappen ist die Figur des Seligen Freinademetz.

Die letzte Figur auf der linken Seite der Mittelschiffwand zeigt den Apostel Philippus mit lateinischem Kreuz. Er wurde vom Obermaiser Bildhauer Johannes Muhry (gest. 1946) ausgeführt, ebenso die Statue des Evangelisten Johannes mit der Schlange, die sich aus dem Becher windet. Der Legende gemäß segnete der hl. Johannes den giftigen Trank, den ihm heidnische Priester anboten und das Gift blieb ohne Wirkung.

Vom selben Künstler stammen auch die Kreuzwegstationen an den Wänden der Seitenschiffe. Die Leidensszenen sind als Flachreliefs malerisch gestaltet, die Figuren im Vordergrund sind vollplastisch herausgearbeitet.

#### 88 Kreuzwegstationen von Johannes Muhry



89 Rechter Seitenaltar mit den hll. Theresia, Martin und Antonius, von Blasius Mayrhofer

Die beiden Seitenaltäre wurden vom Ultner Meister Blasius Mayrhofer ausgeführt. Der Altar im linken Schiff ist dem hl. Josef gewidmet. Lange Zeit standen auf diesem Altar die beiden bereits erwähnten Holzskulpturen aus dem 16. Jh., die hl. Georg und Florian, die sich heute im Brixner Diözesanmuseum befinden.

Der rechte Seitenaltar ist der sog. Kinder- oder Schutzengelaltar. Die zentrale Figur stellt die hl. Theresia vom Kinde Jesu dar, auch die kleine heilige Theresia genannt. Sie starb im Jahre 1897 im Alter von erst 24 Jahren und war schon neun Jahre lang Nonne im Karmeliterorden. Das Attribut der Rosen geht auf ihr Versprechen am Sterbebett zurück: *ich werde es Rosen vom Himmel regnen lassen*. Flankiert wird sie vom hl. Martin und vom hl. Antonius von Padua als Franziskanermönch.



90 Die neue Orgel aus dem Jahre 1993

In Zusammenhang mit der Kirchengestaltung muss auch die Orgel erwähnt werden. Die ursprüngliche Orgel wurde im Jahre 1950 vom Orgelbaumeister Leopold Stadelmann aus dem Eggenatal ausgeführt. 1993 wurde diese durch eine neue von Franz Zanin aus Udine ersetzt. Sie besitzt 2.744 Pfeifen, besteht aus 32 Registern, Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal. Die abstrakte Malerei des Gehäuses schuf Herbert Schönweger aus Meran, die Disposition stammt von Dietrich Oberdörfer.<sup>43</sup>

Im Zweiten Vatikanischen Konzil wurde die Rolle des Altares im Kirchenraum neu definiert. An die Stelle der bisherigen Hochaltäre traten seither die sogenannten Volksaltäre, so der bereits beschriebene Altar von Karl Innerhofer in der neuen Pfarrkirche von Schenna. Als Volksaltar ist auch jener in der neuen Kirche von Verdins von Josef Brunner aus Meran gestaltet. Der Bildhauer stammt aus Prad im Vinschgau und studierte an der Wiener Akademie bei Wotruba und Santifaller. 1967 schuf er den Altar in der neuen Pfarrkirche von Algund und im selben Stil führte er auch den in Verdins aus. In den großen Block aus Sandstein ist die Darstellung des Abendmahles als Flachrelief eingemeißelt. Gerahmt wird die Szene von zwei Säulen und einem Bogenfries mit Dekorelementen aus der frühchristlichen Sakralarchitektur. Die symbolhaften Grundlagen für die künstlerische Gestaltung, insbesondere aber für die zentrale Stellung des Altares im Kirchenraum, liegen wie jene der Fenstergestaltung im architektonischen Gesamtkonzept.

Unter der Überschrift *Der falsche Weg* erklärt Willy Gutwenger seine ablehnende Haltung zur starken Abgrenzung des Altares vom Volk, wie sie im Laufe der Kirchenbaugeschichte erfolgt ist. ... *Der Altar wurde den Blicken des Volkes entzogen. Dann waren es die wenigen Auserwählten, die da mit Christus feierten, und nur ein Klingelzeichen gab den Gläubigen Kunde, dass am Tisch des Herrn die Wandlung von Brot und Wein erfolgte. Dann hatte alles in die Knie zu sinken und dreimal die eigene Nichtwürdigkeit zu bekunden ...*<sup>44</sup>

Der Altar soll der Mittelpunkt der Kirche sein, wobei darunter der geistige Mittelpunkt gemeint ist, an dem sich die liturgische Handlung des Priesters mit der der Gläubigen verbindet. Auf ihn hin ist sowohl der Grundriss der Kirche ausgerichtet, als auch die räumliche Gestaltung des Innenraumes.



91 Altar von Josef Brunner in der neuen Kirche von Verdins

## Quellen und Literatur

- K. ATZ UND H. SCHATZ: *Der deutsche Anteil Des Bistums Trient*, Bozen, 1907
- J. WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 2, Innsbruck-Wien, 1951
- J. WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 2, redigiert von Magdalena Weingartner-Hörmann, Bozen, 1991
- W. FRODL: *Kunst in Südtirol*, München 1960
- J. RINGLER: *Die barocke J. Ringler Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck, 1973
- O. TRAPP: *Tiroler Burgenbuch*, Bd. 2, Bozen, 1973
- Lexikon der christlichen Ikonografie*, Bd. 1–8, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974
- TH. MÜLLER: *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen, 1976
- M. FREI: *Kunstreise durch Südtirol*, München-Bozen, 1977
- J. RINGLER: *Das Kunstgewerbe Südtirols*, in: J. WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 1, Innsbruck-Wien-München-Bozen, 1977
- W. GUTWENIGER/O. KOFLER: *Die Pfarrkirche von Algund*, Bozen, 1982
- W. INNERHOFER/B. BACHER: *Schenna, Landschaft – Geschichte – Wanderwege*, Meran, 1982
- M. RUDOLPH–GREIFFENBERG: *Alpine Baukultur in Südtirol*, Bozen, 1982
- E. THEIL: *St. Georg bei Schenna*, Laurin Kunstführer, Bozen, 1982
- S. MARSEILER: *Schenna für Liebhaber*, Lana, 1984
- N. RASMO: *Kunstschatze Südtirols*, Rosenheim, 1985
- H. STAMPFER: *Baudenkmäler in Südtirol*, Bozen, 1991
- E. EGG: *Kunst im Burggrafenamt*, Lana, 1994
- W. KOFLER–ENGL: *Frühgotische Wandmalerei in Tirol*, Bozen 1995
- W. PIPPKE/I. LEINBERGER: *Südtirol, Landschaft und Kunst einer Gebirgsregion unter dem Einfluss nord- und südeuropäischer Traditionen*, Dumont Kunstführer, 2. Auflage, Köln, 2000
- L. ANDERGASSEN: *Südtirol, Kunst vor Ort*, Kunstführer Südtirol, Bozen 2002

## Fußnoten

- 1 K. ATZ UND H. SCHATZ: *Der Deutsche Anteil des Bistums Trient*, Bozen, 1907, S. 277
- 2 E. THEIL: *St. Georg bei Schenna*, Laurin Kunstführer, Bozen, 1971
- 3 J. WEINGARTNER: in: O. TRAPP: *Tiroler Burgenbuch*, Bd. 2, Bozen, 1973, S. 154
- 4 K. Atz – H. Schatz, a.a.O., S. 238
- 5 Chronik von Mais, seiner Edelsitze, Schlösser und Kirchen, B. Mazegger, hrsg. vom Arbeitskreis, Chronik von Mais, Meran, 1985, S. 26
- 6 K. Atz – H. Schatz, a.a.O., S. 279
- 7–13 Bauchronik des Pfarrer J. Holzner, Handschrift im Widum, Schenna, 1922
- 14 J. WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 2, Innsbruck-Wien, 1951, S. 167
- 15 W. GUTWENIGER: *Die Pfarrkirche Algund*, Bozen 1982
- 16 F. PAUKERT: *Altäre und anderes Kirchliches Schreinwerk der Gotik in Tirol*, 2. Sammlung, Leipzig, 1897
- 17 M. PITTERTSCHATSCHER UND V. VAGHEGGI: *Untersuchung der Malschichten im Widum von Schenna*, 1998
- 18 P. ALLARD: *Stilkunde für Stukkateure*, Köln, 1994, S. 54
- 19 Kirchenführer von Riffian, Meran, 1979, S.36
- 20 Denkmalpflege in Südtirol 1987/88, hrsg. vom LDA Bozen, S. 215 ff
- 21 L. ANDERGASSEN: *Kunst vor Ort*, Bozen-Lana, 2002, S. 106
- 22 E. Theil, a.a.O.
- 23 E. Theil, a.a.O.
- 24 Denkmalpflege in Südtirol 1989/90, Hrsg. LDA Bozen, S. 218
- 25 Chronik von Mais, a.a.O., S. 45
- 26 Maria Himmelfahrt zu Schenna, Hrsg. Pfarramt Schenna, Meran, 1981, S. 32
- 27 LEO ANDERGASSEN: *Marginalien zur Kunst des 17. Jh. im Meraner Raum*, in: Der Schlern, Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde, 69. Jahrgang, Jänner 1995, Heft 1, S. 37 ff
- 28 E. EGG: *Kunst im Burggrafenamt*, Bozen-Lana, 1994, S.121
- 29 E. Egg, a.a.O., S. 145
- 30 U. PITTL: *Die Tiroler Glasmalerei von 1918–1944 und Gottlieb Schuller (1879–1959)*, Phil. Diss., Innsbruck, 1994, S. 104 ff
- 31 E. Egg, a.a.O., S. 173
- 32 W. Gutweniger, a.a.O.
- 33 M.P.C. VAN ROSSEM VAN SINOUSKERKE: *Die romanische Bauplastik in Südtirol*, Phil. Diss., Innsbruck, 1989, Teil 2, S. 333 ff
- 34 A. ALISI: *Una scultura trecentesca a Scena*, in: *Cultura atesina*, S. 69 ff
- 35 H. THEINER: *Vinschger Tauf- und Weihwassersteine, Zeugen alter Steinmetzkunst*, Dorf Tirol, 1991, Schriften des landwirtschaftlichen Museums Brunnenburg, n.s. Nr. 4, S. 62 ff
- 36 E. EGG: *Kunst im Burggrafenamt*, Lana, 1994, S. 74 ff
- 37 E. Egg, a.a.O., S. 76
- 38 E. Theil, a.a.O.
- 39 M. GLUDERER: *Südtirol*, München-Zürich, 1991, S. 290
- 40 Innsbrucker Ferdinandeum, Hausarchiv des Pfösthofes, S. 460 : ... 1492, Hans Schnatterpekh zu Meran verkauft dem Hans Pföstl Gilte ... Org. Perg. ...
- 41 E. Egg, a.a.O., S. 166
- 42 W. INNERHOFER/B. BACHER: *Schenna, Landschaft – Geschichte – Wanderwege*, Meran-Bozen, 1982, S. 29
- 43 *Die Kirchen von Schenna*, Faltblatt in der Pfarrkirche
- 44 W. Gutweniger, a.a.O.

## Abbildungen

- Martha Innerhofer: Abb. 28, 77
- N.und A. Oberbichler: Abb. 8, 13, 33, 37, 43, 44, 45, 59
- K. Obkircher: Abb. 4, 7, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 51, 56, 58, 62, 67, 68, 72, 82, 91
- Reprod. aus *Maria Himmelfahrt zu Schenna*, 1981; *Die Sakralbauten auf dem Kirchhügel von Schenna*, 1991 und Rudolf Pichler: Abb. 1, 2, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 60, 61, 64, 65, 66, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 83, 84, 88, 89
- M. Rudolph–Greiffenberg : 29, 30, 31
- Tappeiner Lana: 3, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 52, 53, 57, 63, 69, 70, 78, 80, 81, 85, 86, 87, 90
- Architektenbüro Oberbichler/ Degiampietro: Grundrisse 9, 20