

Kirchengebote genügt. Dürfen auch Geistliche, die eventuell auf Besuch kommen, dort ohne weiteres celebrieren? Ja; die Anzahl der Messen ist ja in solchen Kapellen keine beschränkte.

Zum Schlusse sei es noch gestattet, der Deutlichkeit halber einige concrete Beispiele von Linz-Urfahr hier anzuführen. Oratoria publica im weiteren Sinne des Wortes, nämlich mit den Rechten einer Kirche, sind z. B. die Kreuzschwestern-, Ursulinen-, Elisabethinenkirche, ein oratorium vere publicum ist das Kirchlein der ehrwürdigen Barmherzigen Brüder, Marienanstalt, oratoria quasi publica sind z. B.: die bischöfliche Hauskapelle, die Studenten- und Schwesternkapelle im Collegium Petrinum, die Hauskapelle im Blindeninstitut, Blindenversorgungshaus, städtischen Versorgungshaus, in der Landes-Irrenanstalt, Taubstummenanstalt, im Haus der Barmherzigkeit, in der Anstalt zum guten Hirten, im Vincentinum, Paul Haiderhof-Convict, k. k. Staatsgymnasium, Waisenhaus, in verschiedenen Häusern von Klosterfrauen, Strafanstalt, verschiedenen Spitälern, verschiedenen Kinderbewahranstalten &c. &c.

Ueber Ausmalung unserer Kirchen.

Von P. Alan Preinfalff O. S. B., Pfarrvicar in Buchkirchen (Oberösterreich).

Wie sollen wir unsere Kirchen ausmalen lassen?

Diese Frage ist heute eine allgemeine geworden und beschäftigt einen jeden, der ein Interesse hat an der Verschönerung des Gotteshauses und insbesonders muss diese Frage den Kirchenvorständen am Herzen liegen, ich möchte sagen pflichtgemäß, da es ja nicht zu den geringsten Pflichten seines Berufes gehört, für die würdevolle Ausschmückung der ihm anvertrauten Kirche Sorge zu tragen.

Das Christenthum bediente sich schon in den ersten Jahrhunderten zum Schmucke des Heilighums und der heiligen Räume mit besonderer Vorliebe der Malerei, wegen ihrer grösseren Fähigkeit, die religiösen Ideen zum Ausdruck zu bringen.

Als oberster Grundsatz, bei jeder Kirchenbemalung, sowohl bei der einfachsten als reichsten, muss gelten der Satz:

Die Malerei muss sich der Architektur, welchem Stile dieselbe auch angehören mag, unterordnen oder anbequemen. Das heißtt, die Malerei muss mit dem Baustile der Kirche harmonieren.

Die Architektur darf durch die Malerei d. i. durch die Decoration nicht beeinträchtigt, sondern muss vielmehr durch dieselbe gehoben werden.

Deshalb muss der Unterschied zwischen den „tragenden“ und „getragenen“, d. i. zwischen den „constructiven“ und den füllenden oder abschließenden Theilen auf den ersten Blick zutage treten. Die tragenden Theile sind die Säulen, die „Dienste“ die Pfeiler, Gurten und Rippen mit ihren Schlusssteinen. Die getragenen Theile

find die „Wände“ und Gewölbekappen. Der Unterschied zwischen beiden wird dadurch hervorgehoben, dass die „tragenden“ Theile schwerere und die „getragenen“ leichtere Farben erhalten oder genauer gesagt: bei monochromer Decoration die ersten dunkel, die letzteren hell gehalten werden, bei polychromer Decoration erstere als Grundton „warme“, letztere „kalte“ Farben erhalten.

Nach diesem System kann man selbst bei monochromer Ausmalung einen ganz schönen Effect erzielen.

Die einfachste Ausmalung, welche selbst auch wenig bemittelte Kirchen sich verschaffen können, ist die „monochrome“. Das Wort „monochrom“ ist hier nicht im engsten Sinne zu verstehen, als wenn wirklich die ganze Kirche nur einen „einzigen“ Farbenton hätte, sondern dieser Ausdruck ist in dem Sinne aufzufassen, dass je ein Theil, sowohl der tragende als der getragene nur je eine Farbe erhält, dass mithin die ganze Kirche eigentlich nur zwei Farben erhält und zwar: Die Wände und Gewölbekappen eine leichte und helle und die constructiven Theile eine schwerere Farbe.

Nehmen wir an, dass etwa eine Kirche in folgender Weise ausgemalt würde:

Die Wände und Gewölbekappen falkweiß. Die Säulen, die Bögen, Rippen etc. dunkel gehalten etwa Weiß gemischt mit Umbra und etwas Dcker und Schwarz, so dass ein mattes Steingrau sich ergibt, die Capitale an den Säulen mit röthlichem Untergrund und die Ornamentik oder das Blattwerk an den Erhöhungen oder Rändern vergoldet. Es braucht nur wenig Gold. Gold sparsam, aber am rechten Platze angewendet wirkt belebend auf die übrigen Farben und wird auch durch dieselben wieder gehoben, zu viel angewandt wirkt es überladen.

Eine solche einfache und gewiss nicht kostspielige Decoration würde besonders bei reicherer architektonischer Gliederung des Baues einen ganz guten und würdigen Eindruck machen und eine solche Arbeit könnte ein jeder ganz einfacher Zimmermaler unter fundiger Anleitung ausführen.

Soll die Decoration polychrom sein, d. i. mehrfarbig, dann kommt der Gebrauch von „warmen“ und „kalten“ Farben in Betracht. Für den „Kunstmaler“ ist der technische Ausdruck „kalte“ und „warme“ Töne leicht verständlich und ganz geläufig. Für den Laien bedarf jedoch dieser Ausdruck einer Erklärung:

Nach der Farbentheorie unterscheidet man primäre, secundäre und tertäre Farben. Primäre Farben gibt es nur drei. Nämlich gelb, roth und blau, sie heißen so, weil sie Grundfarben sind und durch keine Mischung oder Combination hergestellt werden. Die secundären Farben sind ebenfalls drei und werden durch die Mischung der drei primären erzeugt. Sie sind orange, aus gelb und roth, grün aus gelb und blau und violett aus roth und blau zusammengemischt.

Jede dieser drei primären Farben hat auch ihre contrastierende Farbe. Der Contrast von orange ist blau, von „grün“ ist roth und von violett gelb.

Die tertiären Farben sind gebrochene Mischungen, entweder aus den drei primären oder aus zwei secundären hergestellte Farben.

Solche sind oliv aus orange und grün, rothbraun aus orange und violett und grau aus grün und violett. Jede dieser hat wieder ihren Contrast, und zwar der Contrast von olive ist violett, von rothbraun das grün und von grau das violett.

Die Contrastfarbe nennt man auch Complementärfarbe. Bei der Mischung der tertiären Farben ist zu beobachten, dass die dritte Farbe in nicht zu großer Menge zugesetzt werden darf, weil dann leicht sogenannte „Schmutzfarben“ entstehen, so genannt weil sie keine Leuchtkraft haben, sondern das Colorit trüben und beschmutzen.

Um wieder zurückzukommen auf den zu erklärenden Ausdruck „warm“ und „kalte“ Farben, so denken wir uns einen Kreis durch sechs Radien in sechs gleiche Theile getheilt und jedes dieser sechs Kreis-Segmente mit den obgenannten drei primären und drei secundären Farben bedeckt und zwar in der gegebenen Reihenfolge: Roth, orange, gelb, grün, blau, violett, so haben wir gewissermaßen das prismatische Farben-Spectrum vor uns, welches sich auch im Regenbogen zeigt. In diesem Farben-Kreise sind die ersten drei, nämlich roth, orange und gelb, „warm“ Farbtöne, blau die entschieden kalte Farbe, und violett und grün wären neutrale Farben, mithin zur Vermittlung geeignet. Wiegt im Violett das Roth vor, so dass es roth-violett heißt, so wirkt es warm. Wiegt jedoch das blau vor, so dass man es „blau-violett“ nennen muss, so wirkt es kalt. Ebenso ist es mit Grün: gelb-grün ist warm, blau-grün ist kalt. Sehr schön vermittelnd wirkt das „Gold“. Es hat die warme Farbe des Gelb und vermittelt mit seinem metallischen Glanze vortrefflich zwischen warmen und kalten Tönen, weshalb es für jede Farbe passend ist.

Wenn nun die eben besprochene Farbentheorie auf unseren obersten Grundsatz, dass die tragenden Theile schwerere und intensivere Farbtöne als die getragenen haben sollen, angewandt wird, so ergibt sich für die polychrome Decoration folgende Zusammenstellung:

Die constructiven Glieder sollen roth-gelb und gold und jene Farben tragen, in denen die warmen Töne vorwiegen und die Füllungen, die Wände und die Gewölbekappen &c. sollen mehr kalte Töne haben, nämlich blau und jene Mischungen, in denen blau vorwiegt. Selbstverständlich muss sowohl bei den warmen als kalten Tönen alles Grelle und Schreiende vermieden werden.

Den Farbenton für die Wände nennt man den „Localton“. Die Gewölbekappen dürfen um einige Nuancen heller sein, als der Localton der Wände. Bei Renaissance-Kirchen betrachtet man die

Lisenen und Gurten nicht als constructiv, sondern mehr als decorativ, daher sie nicht dunkler, sondern heller zu behandeln sind.

Zu gothischen Bauten gibt man bei polychromer Decoration die Schlusssteine bunt mit Vergoldung und die Gewölbekappen können mit stilisierten Blumen, die aus den Ecken auslaufen, versehen sein. Wenn jedoch die Gewölbekappen klein sind, wie dies bei sogenannten Sterngewölben oft der Fall ist, so ist es angezeigter, die Blumenornamentik zu unterlassen, damit sie nicht überladen erscheinen.

Nach unten findet die Decoration im Presbyterium einen Abschluß durch ein Teppichmuster. Diese Teppichmuster müssen jedoch nach oben mit einer Bordüre abschließen, um den Übergang zu vermitteln. Ebenso sind die Fensterleibungen mit Säumen einzufassen.

Zur Herstellung eines Teppichmusters ist im Presbyterium das Patronieren als Hilfsmittel zwar erlaubt; jedoch sind die Ornamente mit der Hand so nachzumalen, daß sie als nicht patroniert erscheinen. Es sollen selbstverständlich nur solche Muster gewählt werden, welche im kirchlichen Stile gehalten sind.

Bei reich gehaltener Decoration können auch die Baldachine, Consolen, sowie andere feine Architekturtheile theilweise bunt bemalt werden. Kräppen, Kreuz- und Schenkelblumen sind entweder ganz oder theilweise zu vergolden. Bei gotischen Objecten sind die Hohlkehlen blau, die Plättchen theils roth, theils golden, die Schrägen meistens roth zu halten.

Dunkles Grün wirkt gut im Gegensatz zu Roth, helles Grün gegen tiefes blau. Ein gelbliches mattes Weiß wirkt ruhig zu den übrigen, wenn auch intensiven Farbtönen. In Renaissance-Kirchen, wo reiche Stuckornamente die Architektur beleben, sind alle Füllungen stets dunkler zu halten als die Rahmungen. Bei besonders reichgehaltener Bemalung soll das Gold überall die Farben bald in Bandform trennend oder verbindend, bald als Rankenornament über die Flächen sich erstreckend, angewendet werden.

In der bisherigen Abhandlung war immer von der decorative Ausmalung die Rede oder von der Decorationsmalerei, die von jedem geschickten Zimmermaler ausgeführt werden kann. In der Decorationsmalerei, auch Flachmalerei genannt, kommt es hauptsächlich auf Reinheit und Bestimmtheit der Contouren, auf harmonische Zusammenstellung der Farbtöne und auf leichte übersichtliche Anordnung an. Es kommen meist nur gesättigte ganze Farben und Gold in Anwendung. Manche Combinationen, welche in der eigentlichen Kunstmalerei ganz verpönt wären, können hier ihre Anwendung finden, weil die Farben durch Contouren getrennt sind. Wenn hier die Farbenfiszzen von einem tüchtigen Kunstmaler geliefert werden, so kann ein jeder gewöhnliche Zimmermaler oder selbst ein Anstreicher die Ausführung übernehmen.

Ganz anders jedoch verhält sich die Sache, wenn „figurale“ Malerei angebracht werden soll. Die Frage, ob Bilder in Kirchen mit farbiger Verglasung passend sind oder nicht, ist vielfach ventilirt worden und es herrschen hierüber getheilte Meinungen. Ohne auf dieselben näher einzugehen, behaupten wir: Auch in Kirchen mit Glasgemälden sind Bilder immerhin am Platze, sowohl eigentliche Reliefmalerei als auch bloße Flach- oder Contourenmalerei. Bei der bloßen Contourmalerei muss der Maler wenigstens ein guter Zeichner sein; bei der Reliefmalerei, also eigentlichen Kunstmalerei, muss der Künstler nicht nur ein guter Zeichner, sondern auch ein guter Colorist sein. Er muss die Gesetze der Farbenharmonie beherrschen, wenn er etwas Gediegenes liefern soll, weshalb nur einem tüchtigen Kunstmaler diese Arbeit anvertraut werden kann.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir eine Bemerkung:

Man sieht manchmal in reich bemalten Kirchen nicht nur auf dem Lande, sondern auch in Städten Bilder, welche der Composition nach gut sind, jedoch auffallende Zeichnungsfehler aufweisen. Woher kommt das? Das kommt daher, weil der Kirchenmaler ein Pfuscher und die Composition gar nicht auf seinem Boden gewachsen ist. Er hat die Composition von einem guten Maler, der vielleicht in großer Noth sich befindet, machen lassen, hat sich farbige Skizzen möglichst genau für seine Bilder von einem armen Kunstmaler verschafft, ist jedoch nicht imstande, dieselben gut zu copieren. Und so prangen diese Bilder als seine Gemälde in der Kirche. Freilich seien sind nur die Fehler, die er in seiner Unfähigkeit beim Copieren hineingebracht hat, nicht aber die Composition. Er lässt sich dafür Künstlerpreise bezahlen, während der eigentliche Künstler, mit dem er sich ganz leicht abgefunden hat, verschwinden muss. Solche Fälle sind nicht gar so selten. Es ist deshalb große Vorsicht angerathen und ein gewisses Misstrauen schadet durchaus nicht und ist jedenfalls besser, als zu große Vertrauensseligkeit auf jedwede Protection hin.

Die figurale Malerei muss aber nicht nur richtig sein in der Zeichnung oder wenigstens frei sein von großen Fehlern, sondern sie muss auch den kirchlichen Forderungen entsprechen und den kirchlichen Charakter haben. Richtige Zeichnung, großartige Composition, harmonische Farbenstimmung sind gewiss zur Vollendung eines christlichen Kunstwerkes ebenso unerlässlich wie in der profanen Kunst, aber sie sind nicht das einzige. Die kirchliche Malerei muss auch wahr sein, d. h. der kirchlichen und christlichen Tradition entsprechend und dann soll sie auch „christlich ideal“ sein, d. i. seinem Gebilde einen höheren übernatürlichen Charakter einprägen. Es sind demnach zur richtigen Ausführung eines religiösen Kunstwerkes nicht nur die Kenntnisse der Technik und Fertigkeit in der Behandlung des Materials hinreichend, sondern auch die kirchliche Lehre, Liturgie und die kirchliche Poesie, kurz ihre ganze Tradition muss vom Künstler bekannt sein.

Auch die Bildermalerei soll sich ebenso wie die Decorationsmalerei der Architektur unterordnen. In einer rein gothischen Kirche soll auch das Figurale dem Stile entsprechend sein. Die Haltung der Figuren, die Gewandung, der Faltenwurf soll gewissermaßen den Charakter des Baustiles an sich tragen. Es wäre gewiss ein Anachronismus, wenn man in einer Wand mit einer Umrahmung aus der Zeit der Früh-Gothik Figuren hineinmalen würde mit dem leichten beweglichen Faltenwurf und der freien ungezwungenen Haltung der Spät-Renaissance, oder umgekehrt, wenn man in einer Kirche im Barockstil deren Wände mit Bildern à la Dürer, oder Martin Schongauer (1420—1488) ausstatten würde.

Ferner soll bei reich decorativ ausgemalter Kirche, was besonders in der Spät-Renaissance vorkommt, auch die figurale Malerei so angebracht und angeordnet werden, daß sie gleichsam von der Decoration umrahmt werden. Beide, Decorations- und figurale Malerei, sollen sich so miteinander verbinden, daß sie gleichsam eines zu sein scheinen, daß sie naturgemäß, leicht und ungezwungen sich ineinander verschlechten, was man besonders in „Altomontes“ Freskomalereien meisterhaft durchgeführt findet.

Es ist dies eine Kunst, die heutzutage weniger gelingt.

Man findet manche sowohl decorativ wie figural schön ausgemalte Kirchen, jedoch ohne Verbindung zwischen Beiden. Decoration und Bildmalerei stehen streng geschieden, wie fremde Elemente nebeneinander und das Ganze macht den Eindruck, als wenn die Figuralbilder in die decorative Umrahmung hineingestellt worden wären, wie in einer Bildergallerie auch die einzelnen Bilder übereinander und nebeneinander hängen.

Was nun die Technik der Kirchenmalerei anbelangt, so gibt es besonders fünf Gattungen. 1. Fresko, 2. Tempera, 3. Oelwachsfarbe, 4. Casein, 5. Mineralsfarbe.

1. Fresko, al Fresco ist jene Maltechnik, bei welcher auf einer noch frischen Unterlage von Kalk gemalt wird, weshalb sie auch „Kalkmalerei“ genannt wird. Die Freskomalerei ist die dauerhafteste und vornehmste, aber auch die schwierigste und kostspieligste Malweise für Ausmalung der Kirchen. Sie dürfte wohl als das Ideal der kirchlichen Bildermalerei bezeichnet werden. Ihre Technik war lange Zeit in Vergessenheit gerathen. Erst durch die Studien und Arbeiten eines Cornelius, Overbeck, Veit und anderer anfangs dieses Jahrhunderts ist der Freskomalerei wieder eine hervorragende Bedeutung eingeräumt worden und dieselbe bei monumentalen Malereien wieder in Anwendung gekommen.

Um diese äußerst schwierige Technik des Fresko anwenden zu können, muß vor allem ein tauglicher Mauergrund oder Malgrund vorhanden sein, eine vollkommen trockene, oder wenn ein Neubau vorhanden ist, eine vollkommen ausgetrocknete Mauer, wozu bei Neubauten wenigstens vier Jahre erforderlich werden.

Bei älteren Kirchen muss der alte Anwurf und selbst der Jungenmörtel vollends entfernt werden, worauf dann derselbe mit einem Spitzhammer gerauhwerkt wird, damit der frische Anwurf besser halte. Der Mörtel muss „mager“ sein, d. h. mehr Sand als Kalk enthalten, damit der Anwurf nicht rissig werde; ferner muss derselbe mit wenigstens zwei Jahre altem Kalk und gut ausgeschwemmtm feinem Flüssande bereitet sein. Diese Zubereitung des Mörtels ist ein sehr wichtiger Umstand, von dem die Dauerhaftigkeit der Malerei abhängt. Ueber den rauhen Verputz der Mauer wird dann eine feinere Schicht aufgetragen und über diese, wenn sie ganz trocken ist, ein zweiter ganz dünner Verputz aus Kalk mit Sand vermischt, was dann der eigentliche „Malgrund“ ist.

Dieser letzte Bewurf, den wir Malgrund nennen, muss nun 1 bis 2 Stunden etwas anziehen, bis er wie man sagt „wasserhart“ geworden ist.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass der Freskomaler einen verständigen, gut instruierten und ganz verlässlichen Maurer zur Verfügung haben muss, wenn er diese Arbeit nicht selbst verrichten will. Auf diesem nun wasserharten Kalkgrunde kann nun der Maler seine Arbeit beginnen. Dieser letzte Bewurf wird aber nicht mit einem male auf die ganze Wand aufgetragen, sondern immer nur auf einem so großen Theile, als der Maler an einem Tage zu bemalen beabsichtigt oder zu malen imstande ist. Denn dieser Malgrund darf nicht ganz trocken werden, sondern nur soweit, dass er nicht mehr dem leisesten Drucke der Finger nachgibt.

Da nun der Maler sogleich zu malen anfangen muss, so muss er die hiezu nöthigen Zeichnungen schon in Bereitschaft halten. Er bedient sich dazu der sogenannten Cartons, d. h. er macht die Zeichnungen in Originalgröße schon früher auf Papier. Diese Cartons nun werden auf die Malfläche aufgelegt und durchpausiert, oder mit einem spitzen beinernen Griffel die Linien oder Contouren durch Nachfahren in den noch weichen Kalk eingezeichnet. Nur Mineralfarben können gebraucht werden und weil der Verputz noch weich ist und die Farben aufsaugt, so ist ein wiederholtes Auftragen nothwendig. Den Farben wird etwas Kalk zugesetzt, weshalb nur solche Farben brauchbar sind, die gegen Kalk unempfindlich sind. Hat der Maler sein Tagwerk vollendet und ist noch ein Stück des Malgrundes übrig geblieben, so muss dasselbe wieder abgeschabt und am anderen Tage wieder neu aufgetragen werden, weil es sonst zu trocken würde.

Eine zweite Schwierigkeit außer der Zubereitung des Malgrundes ist auch die Behandlung der Farben selbst. Weil die Farben im nassen Zustande weit dunkler und tiefer erscheinen als wenn sie aufgetrocknet sind, und dies geschieht erst nach einigen Tagen, ja bei nasser Witterung oft erst nach einigen Wochen, so muss der Maler ganz genau die Farben kennen und deren Wirkung im Voraus

berechnen können und deshalb muss der Freskomaler große Farbenkenntnis und große Sicherheit im Zeichnen besitzen, denn ein Abändern der einmal aufgetragenen Farbe oder ein Corrigieren der Zeichnung ist nicht mehr möglich, und wenn er eine Aenderung vornehmen will oder muss, so bleibt nichts anderes übrig als das bisher gemachte gänzlich abzuwischen, einen neuen Malgrund anzulegen und ganz von Neuem anzufangen, wodurch natürlich dann die ganze Arbeit sehr verzögert würde.

Jedoch nur ein Meister im großen Stile gehört dazu, wenn er sich im Fresko auszeichnen soll. Denn da die zarte Verschmelzung der Farben und alles, was sonst das Auge bestechen kann, dem Künstler im Fresko nicht zu Gebote steht, so kann er nur durch die großartige Composition, in Form, Charakter und Ausdruck sich groß zeigen, kurz er muss ein Meister im großen Stile sein. Eine nahe Prüfung vertragen Gemälde dieser Art nicht, da sie immer etwas Rauhes und Trockenes an sich haben, weshalb ein unkundiges oder verwöhntes Auge sie nicht zu beurtheilen vermag. Es gehören große und hohe Räume dazu. Die Freskomalerei will aus der Ferne gesehen sein, weshalb ein Freskomaler auch ein Meister der Perspective sein muss.

Darum schreibt Vasari: Viele unserer Maler zeichnen sich in Öl- und Wasserfarben aus, denen jedoch kein Freskogemälde gelingt, weil dies von allen die meiste Kraft, Sicherheit und Entschiedenheit erfordert, indem eine Aenderung nicht leicht möglich ist.

Die Freskomalerei ist demnach eine sehr schwierige und auch kostspielige Technik und nur jene Kirchen, die über bedeutende Geldmittel verfügen, können sich eine Freskomalerei gestatten.

Und wegen der enormen Schwierigkeit in der Technik kann nur ein ganz erfahrener und tüchtiger Meister eine solche Arbeit übernehmen, weshalb nur wenige Künstler sich dazu entschließen und noch weniger in die Geheimnisse des Fresko eingeweiht sind.

Nichtsdestoweniger ist und bleibt sie die dauerhafteste, vornehmste und schönste Technik bei Ausschmückung der Kirchen und ist das Werk gelungen, so hat dann der Künstler als Lohn für seine mühevolle Arbeit das Bewusstsein, ein Werk für Jahrhunderte geschaffen zu haben und gerade die hervorragendsten und genialsten Maler haben hierin einen unsterblichen Ruhm sich erworben.

Die herrlichen Schöpfungen eines Raphael und Michel Angelo im Vatican und in der Sixtinischen Kapelle geben Zeugnis davon.

Im eigentlichen Mittelalter wenig bekannt, hat sich diese vorzügliche Technik im sechzehnten Jahrhunderte zu neuer Blüte emporgeschwungen, besonders in Italien. Sie ist jedoch im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts wieder außer Uebung gekommen.

Bei uns in Oberösterreich haben wir die schönsten Freskomalereien der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu verdanken, aus welcher Zeit die herrlichen Werke „Altmontes“ stammen. Die

Klöster Oberösterreichs haben diesen Künstler, eigentlich diese Künstler-Familie beschäftigt. In der Jetz-Zeit ist in Oberösterreich nur Eine Kirche al fresco gemalt worden, die Pfarrkirche in Ischl. Der leider zu früh verstorbene „Mader“, ein Sohn Tirols, ein Schüler Schraudolfs, hat sich dort ein Denkmal seiner hohen künstlerischen Begabung gesetzt. Glücklich die Kirche, die einen solchen Kunstschatz besitzt. Doch nur wenige sind es, die sich eine solche Auslage erlauben können. Die hohen Forderungen der jetzigen Kunstmaler machen es unmöglich. Sollte jedoch in irgend einer Kirche eine alte Freskomalerei vorhanden sein, so möge sie um jeden Preis erhalten bleiben oder die geschädigte, wenn möglich durch eine kundige Hand, wieder hergestellt werden; denn wir sind nicht imstande, etwas besseres zu liefern.

2. Die Temperamalerei ist fast so alt, als die Malerei selbst. Schon die Aegypter und Griechen malten in Tempera und selbst die vielsbewunderten Werke der großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts sind vielfach mit Temperafarben untermalt und mit Oelfarben ausgeführt. Was versteht man unter „Tempera“? Das Wort Tempera kommt her von temperare, d. h. mäßigen und in weiterem Sinne heißt es, nach einem bestimmten Maße mischen. Tempera heißt demnach in der Malersprache jede Flüssigkeit, mit welcher der Maler die trockenen Farben vermischt, um dieselben mittels des Pinsels auftragen zu können und entspricht sonach dem deutschen Worte „Mischmittel“; dann versteht man im engeren Sinne des Wortes unter Tempera jene besonders in Italien von Mitte des dreizehnten bis gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts übliche Maltechnik, bei welcher die Farben mit verdünntem Eigelb und Leim, der aus gekochten Bergamentschnitzeln bereitet war, vermischt wurden.

Sie erhielt sich in Italien bis gegen 1470, zu welcher Zeit dann die von den Gebrüdern van Eyk wesentlich verbesserte Oelfarbenmalerei allgemeine Anwendung fand, welche dann seit 1500 besonders für Staffeleibilder beinahe ausschließlich geübt wurde und nach und nach besonders für Tafelbilder die Tempera ganz und gar verdrängte.

Heutzutage gibt es für die Tempera verschiedene Methoden, die alle darin zusammentreffen, Farbstoffe mit wässrigen Stoffen und vegetabilischen Ölen so zu verbinden, dass ein Malmittel zu stande kommt, welches gut deckt, schnell trocknet und eine gute Farbenwirkung hervorzubringen imstande ist. Jeder Maler wählt sich diejenige Methode, welche ihm am besten zusagt und mit der er sich am leichtesten arbeitet.

Im Allgemeinen jedoch wird heutzutage als „Tempera“ die sogenannte „Eierfarbe“ bezeichnet. Diese Eierfarbe wird aber von den einzelnen Malern verschieden bereitet. Einige verbinden das „Eiergeiß“ mit Firnis, andere mit Honig und Öl, wieder andere

halten den Essig als unentbehrlichen Zusatz, andere den Leim und manche verwerfen beides wieder. Lenbach aber sagt: Jedes Bindemittel ist gut, es kommt nur darauf an, wie man es benutzt.

Die Temperamalerei ist heutzutage bei den Decken- und Wandgemälden der Kirchen, sowohl bei der decorativen wie figuralen Malerei die am meisten verbreitete Malweise, sowohl wegen ihrer Billigkeit als auch wegen ihrer leichteren Erlernbarkeit, indem selbst minder geübte Maler dieselbe sich leicht aneignen und hierin ganz gute Erfolge erzielen. Die Tempera hat vor der Oelfarbe den Vorzug, dass sie schnell trocknet und nicht nachdunkelt; daher kann der Temperamaler die Wirkung seiner Farbengebung sofort beurtheilen, kann schnell arbeiten und, was ihm nicht gefällt, leicht corrigieren und bei alledem einen schönen Farbenschmelz und Leuchtkraft erreichen.

Was die Haltbarkeit der Tempera anbelangt, so kann derselben nur unter besonders günstigen Verhältnissen eine längere Dauer, d. i. ein Zeitraum von zwanzig bis dreißig Jahren zugesprochen werden und vielleicht auch nur in südlichen Gegenden. Für unser nordisches nasskaltes Klima jedoch kann eine solche Garantie nicht gegeben werden, weshalb diese Technik von tüchtigen und gewissenhaften Kirchenmalern nicht besonders empfohlen wird.

3. Die Oelwachsfarbe. Die Methode bei Anwendung der Oelwachsfarbe ist folgende: Wenn die Wände vollkommen trocken sind, wozu für Neubauten wenigstens vier Sommer gerechnet werden, erhalten sie einen viermaligen Anstrich. Als Malgrund ist nur Mörtelverputz aus gutem im Regen- oder Flusswasser und nicht mit Brunnenwasser gelöschenen Kalk und seinem Sande geeignet. Gips und Cementverputz ist unbrauchbar und jeglicher Farbe schädlich.

Zum ersten Grundstrich wird nur gekochtes Leinöl mit etwa $\frac{1}{8}$ Terpentinöl verdünnt genommen und zwar ohne Farbe. Er wird mittels eines Borstpinsels aufgetragen. Das Oel muss tief eindringen und deshalb langsam trocknen. Bevor dieser Anstrich ganz hart wird, was vielleicht eine Woche oder höchstens zehn Tage erfordert, erfolgt der zweite Grundstrich. Dieser besteht aus der ersten Grundfarbe, Bleiweiß mit etwas Ocker, die mit gekochtem Leinöl und $\frac{1}{10}$ Terpentin verdünnt ist. Diese Grundfarbe, welche mit dem ersten, noch nicht ganz trockenem Anstriche sich innig verbindet und in die Kalkschicht eindringt, lässt man völlig trocknen, bevor der dritte Anstrich erfolgt. Bei diesem dritten Anstrich darf man nur wenig Bleiweiß nehmen und kann schon annähernd den Ton erhalten, den der letzte Anstrich haben soll. Dieser dritte Anstrich wird gemacht aus einer Mischung von Zinkweiß oder je nach der Farbe kann statt Zinkweiß auch Zinkgrau oder wenn er gelblich wird auch Zinkgelb genommen werden mit den zur Erreichung des erforderlichen Tones zu wählenden Mischfarben, die mit drei Theilen Leinöl

und einem Theil Terpentin gerieben oder verdünnt sind. Zu der ganzen Farbe ist noch ein Zusatz von einem Percent flüssigen Wachses zu verwenden. Zeigen sich nach dem Trocknen des dritten Striches keine Flecken, so kann der vierte und letzte Anstrich vorgenommen werden. Im anderen Falle muss der dritte Strich so lange wiederholt werden, bis alle Flecken verschwinden und die ganze gestrichene Fläche ganz gleichmäßig erscheint. Nun folgt der vierte Grundstrich, welcher die eigentliche Grundfarbe, wie sie werden soll, den sogenannten Localton herstellt durch Mischung von verschiedenen Farbtönen. Als Weiß darf nur Zinkweiss, nicht Bleiweiß genommen werden. Es werden jetzt zwei Percent flüssiges Wachs hinzugesetzt. Verdünnt werden die Farben mit Leinöl und so viel Terpentin, dass das Trocknen nicht vor dem zweiten, aber auch nicht nach dem achten Tage eintritt. Zu viel Siccativ ist nicht ratsam, weil es zu rasch trocknet.

Die Delwachsmalerie hat folgende Vortheile:

1. Kann die ganze Kirche auf einmal grundiert werden, ohne dieselbe sogleich in Farbe setzen zu müssen. Wenn der Grund präpariert ist, kann man nach Jahren darauf fortmalen, wodurch es ärmeren Kirchen möglich gemacht wird in verschiedenen Perioden, je nachdem die Geldmittel es erlauben, eine dauerhafte Decoration zu erhalten. Zuerst können für die ganze Kirche die Grundfarben angelegt werden, später kann dann eine Decoration hinzukommen und noch später kann auch eine figurale Bemalung oder Bilderschmuck das ganze Werk vollenden. Das Wichtigste jedoch ist immer die „Gründierung“. Wenn diese nicht gewissenhaft und correct ausgeführt wird, dann ist alles umsonst und das ganze Geld ist hinausgeworfen, indem nach wenigen Jahren die Malerei sich abblättert. Bei älteren Wänden, wenn sie mit Kalk getüncht sind, muss die Kalkschicht entfernt werden. Ein früherer Delanstrich muss untersucht werden, ob er noch haltbar ist oder nicht. Im letzteren Falle muss er mit Benzinslampe und Spachtel entfernt werden, im ersten Falle muss er durch Ueberstreichung mit einer ganz leichten Ammonialösung, die aber mit Regenwasser wieder abgewaschen werden muss, poröser gemacht werden, damit die neue Farbe mit der alten sich desto besser verbinde. Unter diesen Umständen können die zwei ersten Grundstriche unterbleiben und es kann sogleich mit dem dritten Striche begonnen werden. Bei ganz neuem Verputze ist die Wand zuerst mit weichem Sandstein abzureiben, damit die vorstehenden Sandkörnchen entfernt werden und der Malgrund glatter wird. Ein weiter Vortheil dieser Maltechnik ist der, dass der im Verlaufe der Jahre sich unvermeidlich ansiedelnde Staub und Schmutz sehr leicht und einfach durch Abspülen mit Regenwasser entfernt werden kann, wozu am besten ein weicher Schwamm oder auch eine Brausespritze tauglich ist. So wie ein Delbild mit einem Schwamm gewaschen und gereinigt werden kann, ohne im mindesten zu leiden,

so können auch gleicher Weise Delwachsmalereien behandelt werden. Wenn der Schnitz etwas fettig ist, so kann dem Regenwasser 2 bis 5% flüssiges „Ammoniak“ zugesetzt werden.

Dem „Delwachs“ ist in neuester Zeit ein Concurrent entstanden, nämlich

4. Die Caseinfarbe. Casein ist nichts anderes als was der Name schon sagt, nämlich Käsestoff. Geronnene Milch wird gekocht; die färbige Masse wird mit hartem Wasser ausgewaschen, um die Säure zu entfernen und dann durch ein Tuch ausgepresst. Diesem Casein wird nun Kalkmilch beigegeben und das Bindemittel ist fertig. Der Genremaler und Maltechniker „Gerhardt“ in München glaubt nach langjährigen Studien und vielen Versuchen in diesem Bindemittel das Geheimnis gefunden zu haben, welches die alten Malereien der Römer so überaus dauerhaft und widerstandsfähig macht.

Ohne Zweifel ist die Caseinfarbe von großer Haltbarkeit; dieselbe kann auf jedem beliebigen Untergrund angewendet werden, auf Mörtel, Holz, Metall, sogar sagt man auf Cement, sie ist leicht zu verarbeiten, hat vor der Oelfarbe den Vorzug, matt zu sein und dennoch eine Leuchtkraft zu besitzen und gestattet wiederholtes Uebermalen; sie dunkelt nicht nach wie die Oelfarbe und ist zuletzt auch billiger als die Delwachsfarbe, lauter Eigenschaften, welche derselben vor manchen anderen Maltechniken einen Vorrang verschaffen könnten und vielleicht auch werden.

Da die Einführung des Casein doch erst neueren Datums ist, und eine langjährige Erfahrung dieser Malweise fehlt, so kann ein sicheres und verlässliches Urtheil über die gerühmte unverwüstliche Haltbarkeit des Casein nicht ausgesprochen werden und die Zukunft muss es erst lehren, ob sie den großen Erwartungen, die man sich von ihr macht, auch entspricht.

Endlich gibt es noch eine Maltechnik, welche von fachkundigen Männern auf dem Gebiete der Kunst besonders anempfohlen wird, nämlich

5. Die Mineralmalerei, so genannt, weil nur mineralische Stoffe bei derselben zur Verwendung kommen.

Die Technik der Mineralmalerei, mit deren Studium sich seit Jahrzehnten bedeutende Männer, wie Justus Liebig, Professor Pettenkofer, Kaulbach, Schraudolf sc. befassten, auf die Höhe ihrer jetzigen Vollkommenheit gebracht zu haben, ist das Verdienst des Chemikers A. Neim in München.

Diese von A. Neim in München erfundene Maltechnik ist von der kgl. bayerischen Akademie der bildenden Künste am 2. Mai 1882, sowie nachmals von hervorragenden Kennern der Malkunst am 5. Jänner 1885 wissenschaftlich und empirisch geprüft und warm empfohlen worden. Das ganze Verfahren, sowohl die Herstellung dieses Bindemittels, welches Silicium (Kiesel) in Verbindung mit Sauerstoff ist (Kieselhäure), sowie die Präparierung des Malgrundes

und der Farben, ist ein Geheimnis des Erfinders geblieben und derselbe hat in verschiedenen Ländern Patente erworben.

Aus dem Gutachten von dreizehn Auctoritäten in München vom 5. Jänner 1884 ist besonders folgender Passus beachtenswert, welcher also lautet:

„Die Unterzeichneten hegen die Ueberzeugung, dass dieses „Verfahren an Beständigkeit und Wetterfestigkeit der nach ihm aus- geführten Gemälde jede bisherige für die Monumentalmalerei an- gewendete Technik weit übertrifft. Sie erkennen, dass das physi- kalische Princip, worauf seine Beständigkeit gegründet ist, mit jenem buon fresco übereinstimmt, der einzigen Maltechnik, welche eine relativ hohe Beständigkeit im Laufe der Jahrhunderte erwiesen hat. Das Keim'sche Verfahren theilt überdies mit dem Fresko die angenehme Leuchtkraft und Tiefe der Farben, nöthigt aber den Künstler nicht, von der ihm geläufigen Art des Malens abzugehen und einen ungewohnten und schwierigen Farben-Calcül anzuwenden, wie ihn die Freskomalerei erfordert.“

Was nun die praktische Anwendung dieser so warm empfohlenen Technik anbelangt, so ist das Verfahren für die „innere“ Kirchendecoration, die ja hier nur in Betracht kommt, kurz folgendes:

Auf dem gewöhnlichen Verputz (einerlei, ob Kalk oder Cement, nur kein Gips) als „Untergrund“ wird in einer Stärke von etwa zwei bis drei ^{mm} der eigentliche Malgrund aufgetragen, durch einen Bewurf mit sogenanntem „Malmörtel“. Ist derselbe trocken, so wird er mit einer bestimmten „Aezflüssigkeit“ zweimal überstrichen so stark, dass die Flüssigkeit bis auf den Untergrund durchdringt. Zur besseren gleichmässigeren Verreibung kann auch noch eine Ueberstreichung mit reinem Regenwasser oder Flusswasser folgen. Ist dieser Strich völlig eingetrocknet, so wird der Malgrund „gehärtet“, indem er gleich beim Aezzen mit einer besonderen Härte-Flüssigkeit zweimal überstrichen wird. Diese Härte-Flüssigkeit ist „Kieselfluor-Wasserstoffsaure“ und „Kalivasser-glas“. Ist auch diese Flüssigkeit gänzlich eingetrocknet, so ist der Malgrund zum Auftragen der Farbe präpariert. Die Mineralmalerei wird meist in Nass ausgeführt, d. h. die zu bemalende Fläche wird fortwährend mit Wasser angefeuchtet und dann die Farbe aufgetragen. Die Verdünnung geschieht ebenfalls mit Wasser. Ist das Bild fertig, so wird es fixiert, d. h. wie ein Kreidebild mit fixativ überbraust. Solche Gemälde können von Staub und Schmutz durch Abwaschen mit Wasser unbeschadet ihrer Frische stets gereinigt werden. Grundbedingung für die Haltbarkeit der Farbe ist wie in jeder Technik so auch in dieser wiederum einzig und allein die innere Trockenheit der Wände.

Das Fixieren soll nur in der warmen Jahreszeit, bei warmem, trockenem Wetter vorgenommen werden. Beim Malen auf Cement-Verputz wird auf gleiche Weise verfahren.

Die Mineralmalerei im Freien hat sich theils bewährt, theils auch nicht. Auf der Preisliste der Fabrikfirma „Altheimer's Nachfolger“ in München vom Jahre 1891 finden sich 50 Farbenarten verzeichnet, die zum Verkaufe vorrätig gehalten sind. Als Ersatz für die theure Freskomalerei dürfte die Mineralmalerei im Innern der Kirchen auf trockenen Mauern eine Zukunft haben. Man sagt, dass die correct durchgeführte Mineralmalerei der Freskomalerei nahezu ebenbürtig sein soll. Die Zukunft wird den Beweis liefern.

Wir haben in der Behandlung der Frage: Wie sollen wir unsere Kirchen aus malen lassen, fünf Maltechniken kennen gelernt: 1. Die Freskomalerei. 2. Die Tempera. 3. Die Delwachsmalerei. 4. Das Casein und 5. Die Mineralmalerei und es drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Welche von diesen Malweisen ist die beste und empfehlenswerteste?

Die beste und vornehmste, ich möchte sagen das Ideal der kirchlichen speciell der Bildermalerei ist immerhin die Freskotechnik. Jedoch können nur Kirchen, die über bedeutende Geldmittel verfügen, sich eine Freskomalerei verschaffen.

Die Tempera ist wohl die am meisten gebräuchliche, und vielleicht auch die billigste, kann jedoch auf Haltbarkeit und längere Dauer keinen Anspruch machen, weshalb diese Technik von vielen Kirchenmalern nicht anempfohlen wird.

Die Caseinfarbe hat als eine ganz neue Technik noch keine hinreichende Probe ihrer Haltbarkeit abgelegt und die von Reim in München erfundene Mineralmalerei wird zwar als eine ganz vorzügliche, gewissermaßen als ein Ersatz für die Freskomalerei angerühmt, ist jedoch immerhin eine kostspielige und wegen der sehr umständlichen Zubereitung des Mal-Untergrundes auch schwierige und nur wenigen Kirchenmalern zugängliche Technik.

Es bleibt nun noch die Delwachsmalerei nach der Methode des Herrn Ferdinand Rham, des Vorstandes der Bonner-Malerschule, zur Beurtheilung übrig und ich möchte nach meiner übrigens unmaßgeblichen Ansicht diese Malweise wegen ihrer Dauerhaftigkeit und wegen noch anderer oben erwähnter Vorzüge anempfehlen. Uebrigens bei dieser sowohl als bei jeder anderen Maltechnik ist und bleibt als eine conditio sine qua non immer und immer wieder eines: nämlich die Trockenheit der Kirchenwände; denn keine Maltechnik, sie mag noch so vorzüglich sein, kann der zerstörenden Einwirkung der inneren Wandfeuchtigkeit mit ihren Salzen auf die Dauer Widerstand leisten.

Deshalb ist vor allem nothwendig für Herstellung einer trockenen Mauer schon vor der Bemalung derselben Sorge zu tragen. Man hat ja heutzutage viele ganz bewährte Mittel zur Trockenlegung feuchter Kirchenwände, wie das Ziehen von tiefen Gräben, Anwendung von einer Art Drainage, oder Anwendung von Stein-kohlentheer mit Asphalt gemischt u. s. w., jedoch eine radicale

Besserung ist zuletzt doch nur möglich, wenn der ganze alte Verputz bis auf den Mauergrund abgeschlagen und ein neuer ganz gesunder aufgetragen wird, was jedoch für weniger bemittelte Kirchen immerhin zu kostspielig ist, weil diese Vorbereitung beinahe so theuer kommt, wie die Malerei selbst.

So bietet denn die Ausmalung der Kirchen viele Schwierigkeiten und verlangt große Vorsicht in der Auswahl der Maltechnik, aber noch größere in der Auswahl des Malers selbst, besonders dann, wann nicht nur decorative, sondern auch figurale Ausmalung gefordert wird. Nur ein „Kunstmaler“ kann eine figurale oder Bildermalerei übernehmen. Ein gewöhnlicher Decorationsmaler kann sich auf dieses Feld nicht wagen, wenn er etwas Gediegenes leisten will.

Aber auch der Kunstmaler soll nicht nur allein tüchtig in seinem Fache sein, sondern er muss auch ein gewissenhafter Mann sein, d. h. er muss die ihm übertragene Maltechnik gründlich und gewissenhaft durchführen; denn wer controliert ihn bei seiner Arbeit? Die meisten Pfarrvorstände stehen ihm ganz wehrlos und sozusagen ohnmächtig gegenüber, die wenigsten sind imstande eine Controle zu üben. Es ist mithin bei der Auswahl des Malers von Seite des Auftraggebers immer große Vorsicht nothwendig, besonders dann, wenn es sich um eine größere mit vielen Auslagen verbundene Arbeit handelt. Die Recommandation allein ist nicht immer verlässlich. Auch das Epitheton „Akademisch“ ist nicht immer stichhäftig; denn nicht jeder Akademiker ist deshalb schon ein Künstler, weil er eine Akademie besucht hat. Er muss schon etwas geleistet haben in seinem Fache, was nach dem Urtheile unparteiischer Kunstverständiger als gediegen und künstlerisch anerkannt wird; denn „das Werk muss den Meister loben“ sagt ein bekanntes Sprichwort. Und selbst dann, wenn er anerkannt ein tüchtiger und talentierter Maler ist, folgt daraus noch keineswegs, dass er auch ein „kirchlicher“ Maler ist, d. h. in der religiösen Malerei etwas Gutes zu leisten imstande ist. Es ist ja eine bekannte Thatsache, dass der Liberalismus seit längerer Zeit in die Akademien eingedrungen ist und daselbst nahezu ein antichristlicher Geist tonangebend geworden ist und dass nur wenige talentierte Künstler sich entschließen können, der religiösen Malerei sich zu widmen. Die so vielversprechende Regeneration der kirchlichen Malerei durch die deutschen Nazarener ist erstorben, ohne eine Schule zu hinterlassen. Die sogenannte „Düsseldorfer-Schule“ hat sich schon längst aufgelöst. Die Werke ihrer hervorragendsten Meister, eines Overbeck, Cornelius, Schraudolf, Führich, Ruppelwieser &c. sind zwar unvergesslich, sowie ihr Andenken, aber ein ebenbürtiger Nachwuchs ist nur mehr in einigen Männern vorhanden, die jedoch auch schon in Jahren vorgerückt sind. Einer der letzten leider zu früh hingegangenen war Mader, ein Schüler Schraudolfs, ein Sohn Tirols, welcher besonders über eine ausgezeichnete Freskotechnik verfügte.

Ueberhaupt hat das Ländchen Tirol auf dem Gebiete der Malerei hervorragende Männer aufzuweisen, von denen in der Jetzzeit besonders zwei rühmlichst bekannt sind, nämlich: *August v. Wörndle*, welcher dem populärsten kirchlichen Maler in Oesterreich aus neuerer Zeit *J. v. Führich* am meisten nahe gekommen ist und ein zweiter noch lebender, dem Lande Tirol angehöriger Künstler *Albrecht v. Felsburg*, den man mit einem gewissen Rechte den tirolischen „*Tiesole*“ nennt. Ferner sind noch zwei jüngere Künstler Tirols hervorzuheben, welche religiöse Stoffe mit großer Meisterschaft behandelten und einen über ihre Heimat sich erstreckenden Ruf sich erworben haben, nämlich *E. „Walch“* (geb. zu Kaisers) als Freskomaler und *A. „Delug“* (geb. zu Batzen). Beide wirken mit ihrem Talente im Dienste der Kirche und gehören der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ in München an, deren Tendenzen und Publicationen von den „Stimmen aus Maria Laach“ und den „historisch-politischen Blättern“ aufs günstigste besprochen wurden.

Doch die Zahl der gediegenen Kirchenmaler wird immer kleiner und man wird mit der Zeit suchen müssen, um geeignete Kunstsäfte für die Ausmalung unserer Kirchen zu finden. Wo soll dann die kirchliche Kunst für das zwanzigste Jahrhundert ihre Wiege finden? so fragt ein für kirchliche Kunst begeisterter Ordensmann aus dem Lande Tirol, nämlich der rühmlichst bekannte *P. Joannes Maria Reiter*.

Wo anders als dort, wo die Kunst ihre Urfänge herleitet, nämlich auf dem Boden der Kirche und ihrer Institutionen, wozu besonders die religiösen Orden gehören. Ja, innerhalb der Klostermauern hat die kirchliche Malerei ihre ersten Wurzeln geschlagen und dahin muss sie wieder zurückkehren, da sie in unserer glaubensarmen Zeit in den weltlichen Kunstsäätten, in den Akademien, so stiefmütterlich behandelt wird und beinahe keine Aufnahme mehr findet.

Die Klosterbrüder, denen der liebe Gott Kunstsinn und Kunstgeschick verliehen hat, müssen wieder den Stift und den Pinsel in die Hand nehmen und sowie die Söhne des heiligen Benedict schon vor altersgrauen Zeiten die edle Malerkunst übten und pflegten, so haben auch jetzt wieder nach altehrwürdigem Brauche die Benedictiner von „Beuron“ eine Malschule errichtet, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Wohlan denn, mögen auch andere Klöster, diesem Beispiele folgend, junge mit Kunstsinn und Kunstgeschick begabte Männer heranbilden lassen. Dann wird die religiöse Malerei wieder neu aufblühen und unsere Gotteshäuser werden dann in recht christlichem Schmucke prangen zur Ehre des Allerhöchsten und zur Auferbauung der Gläubigen und der alte Benedictiner-Spruch „*Ut in omnibus glorificetur Deus*“ wird wieder zur vollen Geltung kommen. Das walte Gott!