

Oberösterreichische Heimatblätter

Herausgegeben vom Institut für Landeskunde am o.-ö. Landesmuseum in Linz
durch Dr. Franz Pfeffer

Jahrgang 2

Heft 3

Juli-September 1948

Inhalt

	Seite
Dr. Felix Wintermahr: Die Benediktiner-Abtei Mondsee. Zur Zwölfhundertjahrfeier 748—1948	193
Friedrich Knapp: Die häuerlichen Hinterglasmalerei von Sandl, Buchers und Umgebung. Ein Querschnitt durch die neuesten Forschungen	214
Dr. E. Burgstaller: Gegenwärtiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich	227

Bausteine zur Heimatkunde

Josef Althauer: Jungsteinzeitliche Funde südlich von Steyr	244
Richard Kastner: Die einstige Pfarre Hofkirchen bei Garsen. Zur Geschichte einer verschwundenen Kirche	248
Heinrich Decker: Ein Tafelgemälde der Weiheung Christi von 1517 aus Mondsee	253
Friedrich Knapp: Der Salzträgerbrunnen in Smunden. Ein Beitrag zur Geschichte seiner Entstehung	256
Dr. Othmar Wessely: Johannes Brassicanus. Ein Beitrag zur Linzer Musikgeschichte der Spätrenaissance	258
Dr. Hans Commena: Bärenbegräbnis. Ein alter Jägerbrauch aus dem Salzkammergut	267
Karl Braunschmid: Landla-Gstanzln aus Bucking	272
Verzeichnis der Oberösterreichischen Neuererscheinungen	274
Schrifttum	275
Dr. Eduard Straßmahr: Heimatkundliches Schrifttum über Oberösterreich 1947	281

Jährlich 4 Hefte

Zuschriften für die Schriftleitung (Beiträge, Besprechungsstücke) an Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Zuschriften für die Verwaltung (Werbung) an die Buchdruckerei des Amtes der o.-ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Verleger und Eigentümer: Verlag des Amtes der o.-ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstr. 7

Herausgeber und Schriftleiter: Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Druckstöcke: Althausanstalt Franz Krammer, Linz a. D., Krammstraße 3

Druck: Buchdruckerei des Amtes der o.-ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

wurde von diesem als Sommerresidenz benützt, bis mit dem Frieden von Wien (14. Oktober 1809) das Innviertel, der westliche Teil des Hausrußviertels und damit auch die Religionsfondsherrschaft Mondsee an Frankreich fiel. Bereits am 12. September 1810 trat Napoleon diese Gebiete wieder an Bayern ab, nachdem er zuvor am 27. August 1810 die Herrschaft Mondsee nebst anderen ausgedehnten Besitzungen dem königlich bairischen Feldmarschall und Staatsminister Fürst Karl Philipp von Wrede verliehen hatte⁷⁹⁾.

Auch der Wiener Kongreß, bei dem Österreich das Innviertel wieder zurück erhielt, brachte keine Veränderung, da im Staatsvertrag zwischen Österreich und Bayern dem Fürsten Wrede für sich und seine Nachkommen der ungestörte Besitz aller ihm von Napoleon übergebenen Güter und Rechte zugesichert wurde. Nach dem Aussterben der Familie Wrede ging die Herrschaft Mondsee mit dem in ein Schloß umgewandelten ehemaligen Konventgebäude im Erbwege auf die Grafen Almeida über, in deren Besitz sie sich seither befindet.

Damit schließt der Reigen der in groben Umrissen gezeichneten geschichtlich-kulturellen Geschehnisse, die in lebendigem Wechsel von der Frühzeit Bayerns herüberleiten bis in die Gegenwart.



Die bäuerlichen Hinterglasbilder von Sandl, Buchers und Umgebung

Ein Querschnitt durch die neuesten Forschungen

Von Friedrich R n a i p p (Gmunden)

Bibliographische Einführung

Selbst die größten Werke, die vor dem ersten Weltkrieg über Volkskunst geschrieben wurden, würdigen das bäuerliche Hinterglasbild nur einer flüchtigen Betrachtung. Dem Maler Franz Marc aus dem Kreis des „Blauen Reiters“ zu München darf die Entdeckung des Rahmundsreuter Hinterglasbildes um 1912 zugesprochen werden. Auf seine Anregung hin schrieb Max Picard 1917 seine dichterische Begeisterung unter dem Titel „Expressionistische Bauernmalerei“ nieder und stattete sein Buch mit Wiedergaben von Rahmundsreuter und Sandler Bildern aus. Unter Würdigung des Verdienstes Picards, die Öffentlichkeit auf den Stoff aufmerksam gemacht zu haben, stellt F. A. von Scheltzema Picards Irrtum richtig, der darin bestanden hatte, die aus gewerblichen und volkskünstlerischen Kräften einer bäuerlichen Landschaft gewachsene Hinterglasmalerei, um scheinbarer äußerlicher Ähnlichkeiten willen, unbedenklich den Produkten eines späthürgerlichen, naturentwurzelten Zeitalters gleichzusetzen.

⁷⁹⁾ Schmid, Jg 4 S. 326.

Aber schon um 1925 hat Karl von Spleß in seiner „Bauernkunst“ die wirkliche Bedeutung des Hinterglasmalbildes erkannt und Scheltzema entdeckte die enge volkstümliche Beziehung zu unserer frühen Buchmalerei.

Der leider gefallene Dr. H. Buchner veröffentlichte 1936 in München seine Dissertation über „Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern“. Seiner vorbildlichen archivarischen Arbeit ist die Kenntnis der wichtigsten gewerblichen und genealogischen Quellen über die Hinterglasmalerei zu danken. Diese Arbeit hat auch H. W. Kaiser für sein Werk „Die deutsche Hinterglasmalerei“ (Bruckmann, München, 1937) an den einschlägigen Stellen benutzt. Im übrigen sind nur hin und wieder kleinere Beiträge zu dem Thema erschienen, die zum großen Teil an einer nicht ganz sicheren Quelle leiden: an den Auskünften der Nachfahren einer einst sehr produktiven Sandler Hinterglasmalerfamilie, deren Überlieferungen kaum über die Verfallsperiode hinaufreichen und durch jahrzehntelange Unterbrechungen fremdberuflicher Art getrübt sind. Der Satz, den Dr. Franz Pfeffer 1936 in einem aufschlußreichen Aufsatz in der „Reichspost“ schrieb, läßt sich heute noch abwandeln: Die Geschichte des Hinterglasmalbildes in Österreich ist noch nicht erschienen. Meine Arbeit, das Ergebnis zehnjähriger Forschungen, wartet auf drucktechnische Verhältnisse, die das Erscheinen eines reich und teilweise farbig bebilderten Buches ermöglichen. Darum diene die im Oberösterreichischen Landesmuseum am 17. April 1948 eröffnete Sonderchau „Die Hinterglasmalerei“, in der der Leiter der Volkskundlichen Abteilung des Landesmuseums, Dr. Franz Lipp, einen Überblick über nahezu alle in Österreich vertretenen Bildtypen gibt, zum Anlaß einer Übersicht über einige neue Erkenntnisse der Hinterglasmalerei-Forschung.

Die künstlerischen und gewerblichen Wurzeln der Hinterglasmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts

Der Versuch, die Technik der Hinterglasmalerei und ihre künstlerische und gewerbliche Entwicklung bis in ihre frühesten Anfänge zurück zu verfolgen, führt zu zwei ganz verschiedenen Wurzeln.

Das eine Mal waren es Maler, die nach der Verwendung der verschiedensten Stoffe als Malgrund, wie Mauerputz, Holz, Leinwand, Pergament und Papier, Metall, Elfenbein und Porzellan usw. einen neuen Bildträger suchten oder fanden. Der Gedanke, die glänzende Fläche des Glases von der Unterseite zu bemalen und damit der Oberfläche einen Glanz und eine Glätte zu verleihen, die der beste Lack oder Firnis nicht geben konnte, mußte auf den Entdecker eine hinreißende Wirkung ausgeübt haben. Die Ausführung allerdings zwang ihn, sich der Eigenart des neuen Bildträgers anzupassen.

Gewohnt, aus der grundierten Fläche durch das Auftragen von Farben opaker oder lasierender Wirkung neben-, bzw. übereinander allmählich die Bildteile hervortreten zu lassen und ihnen zuletzt durch das Aufsetzen von Lichtern und Schatten, von mehr oder weniger scharfen Konturen und zarten Einzelheiten die letzte Feinheit zu verleihen, mußte sich der Maler nun einer rückläufigen Technik

bedienen. Das heißt, er mußte die Reihenfolge der handwerklichen Arbeitsvorgänge des Malprozesses umkehren.

Der Maler mußte damit beginnen, auf die gereinigte und zum besseren Halt der Farben auf verschiedene Art chemisch vorbereitete Glastafel die Zeichnung in Konturen vorzureißen. Schon bei Stücken aus dem 15.—16. Jahrhundert erkennen wir, daß sich hier das Verfahren teilen ließ. Die einen zeichneten die Umrißlinien in schnell trocknenden Farben und füllten die dazwischen liegenden Flächen in ungebrochenen Farben aus. Die anderen zogen für die Umrißlinien langsam trocknende, pastöse Farben vor, die sich beim Ausmalen der Bildteile mit den verschiedenen Farben vermischen und vermalen ließen, so daß die Umrißlinien verschwanden, nachdem sie ihren Dienst als Hilfslinien geleistet hatten. Bei diesem Verfahren entstanden Bilder in zartgetönten Farben, die durchaus den Charakter einer fein abgestuften Ölmalerei tragen.

Das andere Mal waren es *H a n d w e r k e r*, insbesondere solche der Glasveredlung, denen das Glas an und für sich ein vertrauter Werkstoff war. Sie hatten sich im Laufe der Zeit die verschiedensten Arten von Veränderungen der Glasmasse wie der Glasoberfläche zu eigen gemacht. Ein Zweig der Glasmasseveränderung, das Färben des Glases, hat z. B. den Rohstoff für das Glasmosaik bei der Ausstattung iranischer Innenräume in sehr früher Zeit geliefert. Die Kombination in der Masse gefärbten Glases mit in Brandfarben bemalten Gläsern führte zur Blüte der mittelalterlichen Glasfenstermalerei. Beide Techniken, daneben die Bemalung in Emailfarben, der Glasschliff und -schnitt sowie die Glasätzung, Glasmattierung, Blattmetallauflage, Feuerberggoldung, die Zwischengoldmanier und endlich einfache Schwarzlotzeichnung dienten zur Veredlung des Hohlglases. Was lag näher, als daß sich der Kunsthandwerker der Renaissance auch des auf all diese Arten veredelten Tafelglases zur Ausstattung von Innenräumen, Tafelungen, Möbeln, Kassetten und anderen Gegenständen bediente? Daß auch der Goldschmied das mit Blattgold oder Blattsilber, oft in Verbindung mit leuchtenden Lasurfarben, unterlegte Glas in seine Dienste nahm, ist nicht weiter erstaunlich. Als die Verwendung des mit Zinnfolie und Quecksilber unterlegten Glases als Spiegel aufgetaucht war, mußte es den Spiegelmacher verlocken, die eintönige Spiegelfläche durch das Einschleifen von Ornamenten oder Anbringen von anderem Gerät zu beleben. Schon die vorher gebräuchlichen Metallspiegel aus poliertem Silber oder Stahl waren ja durch die Auszier in Grabierung oder Tauschierung oft zu köstlichen Prunkstücken höfischer Kabinette geworden. Die Vereinigung von Kugel- und Mattschliff in der Unterseite des Spiegelglases, ehe dieses belegt wurde, ließ jene reizvollen Wirkungen entstehen, die wir aus den venezianischen und böhmischen Spiegeln und Spiegelglasrahmen in Erinnerung haben.

Sehr früh schon, jedoch ursprünglich unabhängig voneinander, treten uns Erzeugnisse aus diesen beiden Wurzeln — der malerhandwerklichen und der hüttengewerblichen — gegenüber. Die Kenntnis der Möglichkeiten scheint nie



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

Abb. 1: Rißvorlage aus Buchers für FarbBild der ersten Entwicklungsstufe, „Wallfahrtsmadonna“, 18. Jahrhundert, Privatbesitz. — Abb. 2: Rißvorlage aus Sandl für Kartusbild der dritten Entwicklungsstufe, „Maria Hilf“, um 1840—50, aus dem Nachlaß der Werkstatt Thumahr, Seimathaus Freistadt. — Abb. 3 und 4: Rißvorlagen aus Sandl für Farbbilder der zweiten Entwicklungsstufe, „Jesus und Maria“, um 1820, aus dem Nachlaß der Werkstatt Thumahr, Privatbesitz

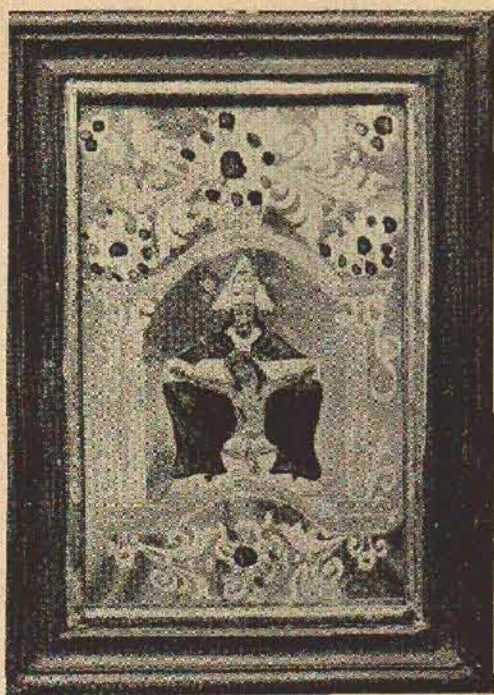


Abb. 5

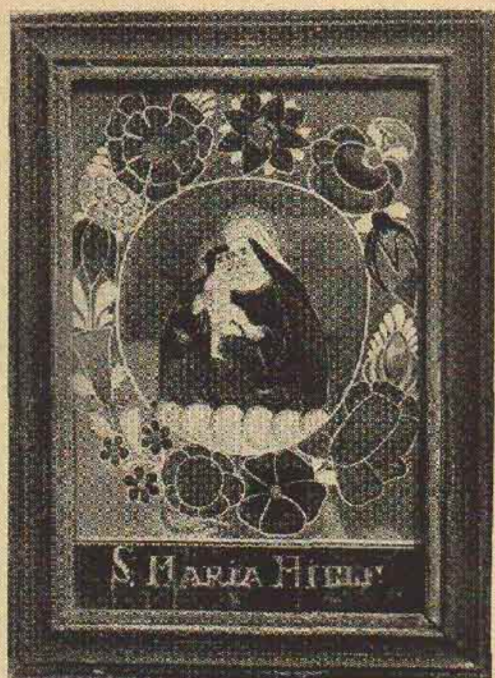


Abb. 6

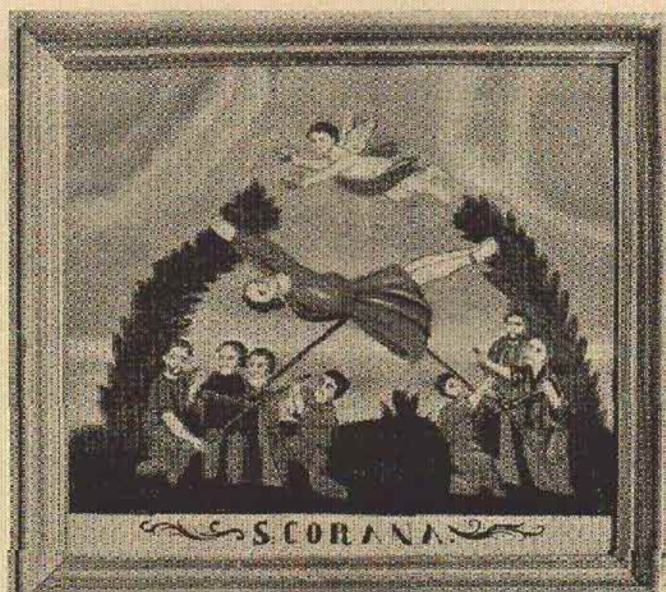


Abb. 7

Abb. 5: Spiegelschliffbild aus Buchers, 18. Jahrhundert, „Dreifaltigkeit“, Besitz Dr. G. Brachmann, Berg. — Abb. 6: Spiegelbild aus Buchers, um 1840, „Maria Hilf“, Heimathaus Freistadt. — Abb. 7: Farbbild von Jos. Thom. Friedrich aus Oppolz, datiert 1882, „St. Corona“, Heimathaus Freistadt

Sämmtliche Lichtbilder f. Knaipp

mehr ganz abgerissen zu sein, seit sie in der Antike, vortwiegend in Byzanz, zur Anwendung gekommen war. Ob sie sich von dort aus auch über den Orient bis nach Ostasien verbreitet hat, oder im Fernen Osten aus eigener Erfindung neu-entstanden ist, müßten erst künftige Untersuchungen erweisen. Jedenfalls scheint festzustehen, daß am Beginn der Neuzeit nahezu an allen Brennpunkten künstlerischer Kultur in Europa und Asien die Anwendung der Hinterglasmalerei zumindest bekannt war.

Im Abendland dürfte sich die italienische Malerei des 13. Jahrhunderts ihrer zuerst wieder bedient haben. Sie hat sich sehr schnell auf die Niederlande, das Gebiet des Niederrheins und der Hansestädte ausgebreitet, wo Stücke aus der Zeit ab 1230 auftreten. Die Ausstrahlung von Venedig, wo eine Massenerzeugung (Murano) entstanden war, hat durch die Jahrhunderte nach Norden, Westen und Osten fortgewirkt und sich im schwäbisch-bayerischen Raum mit der Rückstrahlung aus Holland begegnet. Das 17. Jahrhundert zeigt Beispiele aus Prag, Frankreich, Spanien usw., während ein Zweig sich schon früher von Venedig aus über den Balkan bis nach Rußland hinein verbreitet haben dürfte. Auch die Goldschmiedekunst und das ausstattende Kunsthandwerk hat sich seit dem hohen Mittelalter wiederholt des durch Schliff, Metallauflage oder Farbumtermalung gezierten Glases bedient. Die neueste Zeit hat alle diese Möglichkeiten in den Dienst des profansten Kunsthandwerks, der Reklame, gestellt.

Vor dieser Profanierung aber hat das bildersreudige Zeitalter des Rokoko, sämtliche verschiedenartigen technischen Möglichkeiten der Tafelglasveredlung zusammenfassend, dem Hinterglasbild eine letzte und höchste Blütezeit verliehen. Während der vorwiegend in den Städten gepflegte malerhandwerkliche Zweig der Hinterglasmalerei mit der ganzen modischen Blüte des Rokoko schnell verwest ist (die aus dieser Wurzel stammende volkstümliche Hinterglasbilderzeugung des bayerischen Oberlandes verdankt ihr Fortleben nur der allmählichen Anpassung an das volkstümliche Vorbild der Glashüttengebiete!), gelang dem hütten-gewerblichen Zweige der Durchbruch zur echten Volkskunst infolge Verarbeitung und Überwindung, ja sogar Neubelebung der aus der Hochkunst übernommenen Formelemente. Seit der Hochblüte der Gotik hatte keine Stilrichtung mehr so umstürzend auf die Volkskunst unseres Raumes, des Kreuzungsgebietes der bayerisch-österreichisch-böhmischen Kunstströmungen, eingewirkt, wie das Rokoko. Wie die mittelalterliche Hochblüte in der sogenannten Bauerngotik bis in das 18. Jahrhundert hinein fortgelebt hat, so fand auch die Spätblüte des Barock in unserer Volks- und Bauernkunst einen Nährboden, der sogar in der Großstadt Wien noch neben allen klassizistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts das „Zweite Rokoko“ bis in die 60er Jahre fortleben ließ. Und eben jene Zeit nach den Kriegen von 1864 und 1866 brachte ja unsere ganze Volkskunst zum Absterben. Diesem Einschnitt in unserer Volkskultur fiel neben der Keramik- und Möbelmalerei, neben dem Volksschauspiel und dem größten Teil des Brauchtums auch die Hinterglasmalerei von Sandl, Buchers und Umgebung zum Opfer.

Die Technik der Hinterglasmalerei in der Dreiländerecke

Schon früh war die Kleinbauernbevölkerung in den kargen und armen Waldlandschaften zur Verbesserung ihrer Lebenshaltung durch alle Arten von Hausgewerbe gezwungen. Die Errichtung von Glashütten in den holzreichen Gebieten warf willkommenen Verdienst ab. Und hier, als Glashüttenarbeiter, lernten die Wäldler mit dem Rohstoff Glas umgehen. Im Rahmen der Hohlglasveredlung erlernten sie den Glasschliff, die Glasvergoldung und die Hohlglasbemalung in gebrannten oder auch kalten Farben.

Zwischen den Hütten der böhmischen Randgebiete herrschte seit langer Zeit ein Austausch von Arbeitskräften, teils von den Hüttenmeistern zur gegenseitigen technischen Befruchtung, teils von Notzeiten in örtlichen Gebieten veranlaßt. Einem solchen Umstand war die Zuwanderung nordböhmischer Glasmaler in das Gebiet von Buchers und Sandl im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu danken. Sie brachten neben dem technischen Können auch einen altüberlieferten Ornamenterschatz mit, der sich bei der alsbald zur Verbesserung ihrer Einnahmen begonnenen Tafelglasmalerei — besonders anfänglich — stark ausgewirkt hat.

Das Spiegelschliffbild

Ihnen, als den erfahrenen Erzeugern der beliebten „böhmischen Spiegel“ (auch oft „venezianisch“ genannt!), war die Verzierung des Tafelglases durch Kugel- und Mattschliff (vor dem Anbringen des Spiegelbelags) eine vertraute Kunst. Es bedurfte nur der Verbindung mit der Kenntnis der Hohlglasbemalung in kalten Farben und schon war die Voraussetzung zur Herstellung des Spiegelbildes mit geschliffenem Ornament, des sogenannten „Spiegelschliffbildes“ gegeben. Nach dem Einschleifen des Ornaments wurde die Bildmitte mit Wasser- und Ölfarben bemalt und die ganze Fläche nach dem Trocknen abschließend mit dem Spiegelbelag versehen, der, die Lasurfarben durchleuchtend, jene zauberhaften Wirkungen hervorbrachte, die diesen Bildtyp auszeichnen. (Das Auskragen der Umrisse eines geplanten Bildes aus fertig vom Glaser gekauften Spiegeln und Untermalen der so gewonnenen Bildfläche mit Farben ist eine Nachahmungstechnik der glashüttenfremden Maler-Handwerker in den Städten!)

Das Goldschliffbild

Die Kenntnis der Glasvergoldung ließ alsbald eine Abwandlung zu: War die mit Ornamentschliff versehene Glastafel an den Schliffstellen mit Blattgold unterlegt, dann die Bildmitte farbig ausgemalt und das Ganze abschließend mit einem Anstrich von Lampenschwarz (oder Kleinruß) anstatt des Spiegelbelags überzogen, so war eine andere, jedoch ebenso bestechende Wirkung entstanden: die vergoldeten Schliffornamente hoben sich leuchtend von dem tiefschwarzen Grund und erhoben so die farbige Darstellung zu dem Funkeln von Edelsteinschmuck in Goldfassung. (Die Hinterglasradierung, d. h. das Ausrizen der Zeichnung aus dem Blattgold- oder Silberbelag einer Glastafel und darauffolgende Untermalen

mit schwarzer Farbe — unter Umständen auch der umgekehrte Vorgang: das Ausziehen der Zeichnung aus dem Farbanstrich und Unterlegen mit Blattmetall — ist eine aus dem Goldschmiede- und Kunsthandwerk der Städte erst spät aufs Land gedrungene, unbäuerliche Technik, die in dem besprochenen Gebiet kaum geübt wurde.)

Das Farbbild

Neben diesen rein hüttengewerblichen Techniken des Spiegelschliff- und des Goldschliffbildes entstand — besonders von den der Schlifftechnik unkundigen angelernten einheimischen Arbeitskräften geübt — das einfache Farbbild, dessen Kontur nach Rißvorlagen durchgezeichnet und dann mit Wasser- und Ölfarben nach eigener Eingebung bunt ausgemalt wurde, während ein einfacher Anstrich mit weißer, milchblauer, tiefblauer oder ockergelber Ölfarbe an die Stelle des Spiegelbelages oder Lampenrußanstriches trat. Das Ausfüllen der leeren Flächen mit Blumenzierat geschah in derselben köstlichen Phantasie, die auch die gleichzeitige Möbel- und Keramikmalerei auszeichnet.

Diese drei Typen: Das Spiegelschliffbild, das Goldschliffbild und das einfache Farbbild — mit oder ohne Blumenzierat — stellen die erste Entwicklungsstufe in unserer Gegend dar. Ihre Beispiele stammen größtenteils aus der Zeit zwischen 1770 und 1800 und aus dem Raume nördlich der böhmischen Grenze.

Spiegelbild und Rußbild

Als die Generation der Zuwanderer ausstarb, die nachbarlichen Hütten teils eingingen, teils die Glasveredlung durch Schliff und Vergoldung nicht mehr ausübten, ahmten die Nachfahren und ihre Helfer, Kleinbauernsöhne und Familienangehörige, die Schliffornamentik an den Spiegelbildern in weißer Farbe, an den Goldschliffbildern durch Blattgoldbelag oder Goldbronzebemalung der ungeschliffenen Tafel nach und verfuhrten im übrigen wie ihre Vorfahren. Damit entstand zwischen 1800 und 1830 beiderseits des Grenzwaldes die zweite Entwicklungsstufe mit ihren wesentlichen Vertretern: dem Spiegelbild (ohne Schliff!), dem (wegen seines „Hintergrundes“) sogenannten „Rußbild“ und dem

Kartuschbild

Die Gewohnheit, jene aus der Glasschlifftradition entlehnten Ornamente mit dem Pinsel nachzumalen, kam auch dem Farbbild zugute: War es doch eine aus der Renaissancezeit übernommene Mode gewesen, Glastafeln mit einer „Kartusche“ in bunter Malerei mit Blattgoldbervendung zu verzieren und unter die ausgesparte runde, ovale oder barock geschweifte Mitte, das „Medaillon“, ein Öl-, Tempera- oder Aquarellbildchen oder dergleichen zu legen. Nun malte man eine solche Kartusche in Abwandlung der Schliffornamentik und füllte auch die Bildmitte in farbiger Hinterglasmalerei mit den gewohnten Bildmotiven nach verkleinerten Rißvorlagen aus. Das Kartuschbild war entstanden.

Höhepunkt und Verfall

War der Durchbruch zur höchsten volkskünstlerischen und technischen Eigenleistung auf der Bucherfer Seite etwa um 1800 gelungen, so erreichte das Gebiet von Sandl uzw. gegen 1830 den Höhepunkt seines Könnens. Die dritte Entwicklungsstufe (zwischen 1830 und 1860) kennzeichnet sich anfangs in einer fortschreitenden Befreiung aus den Bindungen an die Vorbilder und den hüttentraditionellen Ornamentenschatz. Die Techniken vermengen sich. Ich besitze Belegstücke für die Herstellung von Farb- und Rußbildern nach Spiegelbilderrissen, bei denen man die für das Schriftband vorgesehene Sockelzone ornamental ausgefüllt hat. Es gibt Stücke, in denen die barocken Füllhörner, die Rocailles des Rokoko, die Vasen des Empire bis zur völligen Unkenntlichkeit umgeformt und von naturfernen stilisierten Phantasieblüten überwucherten und aufgesogen scheinen.

In der dritten Generation ließ jedoch die formschöpferische Kraft nach; die Sicherheit der volkskünstlerischen, unbekümmerten Umgestaltung und Verarbeitung der als „gesunkenes Kulturgut“ aufgenommenen Vorlagen wich einem ängstlichen Streben nach naturalistischer Nachahmung. Gleichzeitig brach eine Sturmflut billigster Sldrucke über das Bauernland herein. Die Hinterglasmaler versuchten sich anzupassen, wurden ihrer Tradition, Technik und Wertgerechtigkeit untreu und der Geschmack ihrer bäuerlichen Abnehmer verdarb. Als auch noch die Überschwemmung des Landes mit noch billigeren Lithographien eintrat, machten die Hinterglasmaler in unserem Gebiet — aber auch ebenso die zu Außergewöhnlichkeit im westlichen Böhmerwald, wie die von Haberspiet im Egerland — den Versuch, auch den Steinruck nachzuahmen. Unter Verzicht auf das Eigenste und Beste ihrer einstigen Kunst, die Farbigeit, malten sie die Konturen nach den ererbten Rißvorlagen nur mehr in schwarz-weiß-grauen Tönen aus. Diese traurigen Erzeugnisse (um und nach 1860) stellen die vierte Entwicklungsstufe dar und waren der Anfang vom Ende der Hinterglasmalerei unseres Gebietes als Volkskunst. Was später noch folgte, gehört (trotz Wiederaufnahme der Buntheit mittels chemischer Farben) unserem Thema nicht mehr an, sondern muß unter dem Begriff „Andenkenindustrie“ für Sommerfrischler und städtische Liebhaber abgetan werden.

Die Verbreitung unserer Sandlbilder

Von der Verbreitung der Sandlbilder innerhalb unseres heutigen Bundesgebietes konnte man sich noch vor einigen Jahrzehnten in den meisten Bauernhäusern und zahlreichen Dorfkapellen leicht überzeugen. Heute muß man zu diesem Zweck schon meist die Sammlungen der Heimathäuser und Ortsmuseen, aber auch mancher Privatleute und Kunsthändler heranziehen.

Die Hinterglasmaler in Sandl und Umgebung versorgten aber nicht nur die bäuerliche Bevölkerung unserer Heimat mit dieser beliebtesten Form des Andachts-

bildes, sondern zählten auch einen weit über die Länder der alten Monarchie aus-
gespannten Bevölkerungskreis zu ihren ständigen Abnehmern.

Die Sandler Hinterglasmalerei hatte nicht mehr Teil an jenem weltumspan-
nenden Export deutscher Volkskunsterzeugnisse des 18. Jahrhunderts, der durch
Vermittlung augsburgischer und anderer reichsstädtischer Großhandels Häuser über
Genua, Amsterdam und Cadix sich bis Ost- und Westindien, Südamerika und
über die ganze Levante erstreckt hatte, ehe er ein Opfer der Kontinentalsperre zur
Zeit der napoleonischen Kriege wurde. War doch erst um 1800 die erste Gruppe
von Bucherser Hinterglasmalern über die böhmische Grenze ins Mühlviertel her-
eingezogen. So konnte sich jene großzügige Organisation der Erzeugung und des
Absatzes, wie sie von den nordböhmischen und oberbairischen „Verlegern“ schon
um die Mitte des 18. Jahrhunderts gepflegt wurde, gar nicht erst entwickeln. Es
fehlten in Österreich auch Handelsstädte mit überseeischen Beziehungen oder Groß-
handels Häuser mit internationalen Verbindungen, die sich hier der Volkskunst-
erzeugnisse als willkommenen und wohlfeiler Ausfuhrwaren hätten bedienen können.
So blieb den Hinterglasmalern bei uns nur der Vertrieb durch Hausierer und
Kraxenmänner sowie auf Märkten und an Wallfahrtsorten.

Wenn trotzdem schon in den ersten Jahren seit dem Aufkommen dieser Haus-
kunst zahlreiche Hausierer und Wanderhändler aus Tirol, Kärnten, Krain und der
Gottschee den weiten Weg nach Sandl oder Buchers nicht scheuten, um sich hier die
Kraxe mit Bildern vollzuladen und dann in die Länder der Donaumonarchie hin-
auszuwandern, so spricht dieser Umstand für die schnell wachsende Beliebtheit der
Ware und den verbreiteten Ruf der Erzeuger.

Zwar drangen einzelne Wanderhändler schon früh in die Balkan- und Ost-
länder vor, obwohl sie die meisten Wege größtenteils zu Fuß — nur die Donau
bot einen billigen Binnenwasserweg — zurücklegen mußten. Bald jedoch zeigte es
sich, daß es für Erzeuger und Hausierer zweckmäßiger war, die Bilder durch Fuhr-
leute oder auf dem Donauwege listenweise fortieft an die Ausgangspunkte der
Wanderungen voraus oder nach zu schicken. Nach Errichtung des Eisenbahnnetzes
vollzog sich der Übergang zum Bahntransport wie von selbst. Somit standen die
heimischen Hinterglasmaler — trotz der ungünstigeren Ausgangsbedingungen —
ihren nordböhmischen und oberbairischen Kollegen durchaus nicht an Unterneh-
mungsgeist nach, sondern erfaßten aus ihrer ländlichen Abgeschlossenheit in den
Waldgebieten doch rasch die sich ihnen bietenden Möglichkeiten.

Als Beispiel möge eine Aufzählung der Frachtziele (außerhalb des heutigen
Österreich!) dienen, an die eine einzige Hinterglasmalerwerkstatt — die des Vinzenz
Köck in Sandl — um 1850 bis 1860 ihre Ware versandte. (Ich verdanke die
Unterlage einem von Dr. G. Brachmann, Berg, freundlicherweise überlassenen
Auszug aus den Geschäftsbüchern Köcks.)

Baja	Böjörmenh-	Brunned
Belovar	Wöltschberg	Ellil
Beregszafz	Bozen	Deutschrud

Esseg	Mohacs	Szegedin
Felegy-Haza	Mobille	Szigeth
Festung Ivanic	Nagy - Karoly	Szolnok
Fierozzo	Neulinden	Szongrad
Fünflirchen	Osty	Tabor
Güns	Palai	Temesvar
Iglau	Pesth	Teschén
Kabely	Pettau	Trient
Késthely	Preßburg	Tscheloch
Kopreinsk	Raab	Utscherto
Kotischina	Seberin	Wicze
Laibach	Sterzing	Warasdin
Marburg	Stuhlweißenburg	Znaim
Münzfent		

Die Empfänger an diesen Orten waren zum Teil die Hausierer selbst, zum Teil aber auch ortsansässige Kaufleute, die sich als Zwischenhändler betätigten oder auch in Läden und auf Märkten den Einzelhandel betrieben.

Von diesen Orten aus traten nunmehr die Hausierer ihre Wanderungen an und der erweiterte Aktionsradius führte sie bis über Schlessien hinaus nach Polen, in die Slowakei, nach Galizien, in die Bukowina (bereinzelt bis in die Ukraine), über Siebenbürgen nach Rumänien, über Slawonien und Kroatien nach Serbien und über Südtirol bis ins Italienische hinein, wo sie neue Absatzgebiete erschlossen.

In der „Wilmesauer Stube“ des städtischen Museums von Biela hingen vier Hinterglasbilder, davon drei unverkennbar vom Sandler Typ. Sie werden dort „abrozla“ genannt (von „obrozet“ = Bild).

Aus den Mitteilungen des Leiters des Ethnographischen Museums für Siebenbürgen in Klausenburg, M. Muslea auf dem 1. Kongress für Volkskunde in Prag 1928 ist zu entnehmen, daß vor dem Entstehen einer örtlichen Hinterglasbilderzeugung in Ricula bei Klausenburg und in der Umgebung von Kronstadt und Hermannstadt, zahlreiche Bilder von Hausierern, die aus dem Westen über die Karpathen gekommen sind, eingeführt wurden. Seine Beschreibung der Bilder, ihrer Motive und Verzierung paßt auffällig auf den Typ von Buchers und Sandl. Die rumänische Erzeugung bäuerlich-primitiver Hinterglasbilder dürfte auch erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die politischen Ereignisse im unteren Donaauraum eine Zeit lang den Handel unterbunden hatten, aus den vorher eingeführten Sandler Bildern die Anregung geschöpft haben. (Die in Rumänien vorfindlichen älteren Bilder mehr hochkünstlerischer Art dürften auf Einzelerzeugung in Klöstern aus unmittelbar venezianischer oder byzantinischer Wurzel herkommen, zeigen ikonographisch und technisch keine Beziehung zum Sandler Typ und fallen daher aus unserer Betrachtung heraus.)

Im Reginal-Museum zu Bukuzh befinden sich zahlreiche Hinterglasbilder, die nach Angabe des Museumsleiters vorwiegend aus der Zeit um 1850 stammen und dem bäuerlichen Typ angehören. Auch hier begann später eine, durch die ein-

geführten Sandlbilder angeregte, bodenständige Erzeugung, die sich bis zur Jahrhundertwende erhielt.

Für die oben erwähnte Abhängigkeit der örtlichen Erzeugung in den Ostgebieten der Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den westkirchlichen Vorbildern aus Sandl, Buchers usw., dienen zahlreiche Stücke im Museum für Volkskunde in Wien zum Beweis.

Aus der Geschäftskorrespondenz des Vinzenz Köd ist auch zu ersehen, wie sehr sich die Sandler Maler den Wünschen ihrer Abnehmer gegenüber aufgeschlossen zeigten: An Josef Portar in Wirse schreibt Köd am 5. August 1864: „Ich habe Ihnen auch einige serbische Heilige beigelegt. Sollten Sie davon ein andermal mehr brauchen, so bitte mir dies an zu zeigen . . .“

Obwohl unzählige Verordnungen und Erlasse der Behörden in Alt-Österreich, in Bayern und zuletzt sogar ein Ministerialerlaß von 1891 in Rumänien den Hausierhandel mit „Glasbildern“ bekämpft haben, hat doch die Beliebtheit dieser Ware und die Fähigkeit der Erzeuger und Verteiler für ihre Verbreitung über den ganzen Südosten Europas gesorgt. (Es bestand nahezu eine ungeschriebene Marktteilung, da die nordböhmischen und oberbairischen Bilder fast ausschließlich nach Westen ausgeführt wurden!). Und wohin sie aus Ursachen politischer oder wirtschaftlicher Natur nicht mehr kamen, dort setzte häufig ihre Nachahmung an Ort und Stelle ein, sodaß zu der schöpferischen Leistung dieses kargen Winkels an der Dreiländertecke Böhmen, Ober- und Niederösterreich noch die Leistung einer Befruchtung der Volkskunst unserer Nachbarvölker hinzugerechnet werden muß.

Der vollständige Wortschatz der Sandlbildermaler

Bei den Hinterglasmalern von Sandl und Umgebung hat sich im Laufe der Zeit — auch im Umgang mit ihren Verteilern und Abnehmern — eine Art Berufssprache herausgebildet. Malgeräte, Arbeitsvorgänge und Bildmotive erhielten eigene Bezeichnungen, deren ich eine Anzahl ausgeforscht habe, die noch keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Geräte und Zubehör:

- „Malertaffel“ = nach den üblichen Maßen der betreffenden Glashütte zugeschnittenes Tafelglas, meist schlieriges, sogenanntes „Bundglas“.
- „Rippelstein“ = vom Rahmenmacher oder Dorfischer mittels Profilhobels roh geschnittene Weichholzleiste zur Rahmenerzeugung.
- „Ruschwatl“ = angeblich zuerst in Ruschwarda, später bei Pierbach erzeugte, etwa 0,5 mm starke Spanbrettchen zum Schutze der Bildrückseite, anfangs mit Holzkeilen, später mit Drahtstiften am Rahmen befestigt.
- „Riß“ = mit Tusche oder Bleistift nach dem Vorbild gezeichnete, vereinfachte Vorlage.

- „Joachstab“ = zum Durchzeichnen der unter die Glastafel gelegten Vorlage benutztes Holzstäbchen.
- Einzelheiten und Bildteile:
- „Leibstriche“ = Gesichts- und Körperkonturen (im Gebiete von Sandl, Buchers usw. vorwiegend rot, in Raymundsreut, Ostbahern, meist schwarz oder sepia).
- „Leibfarbe“ = Gesichts- und Körperfarbe, Inkarnat.
- „Kartusche“ oder „Kastl“ = ornamentale Umrahmung der Bildmitte.
- „Medaillon“ = die runde, ovale, rechteckig oder barock geformte Bildmitte mit dem Bildgegenstand.
- „Sockel“ = in Rück Erinnerung an Predella, auf etwa Dreifingerbreite angelegte Zone unterhalb der Bilddarstellung, anfangs meist ornamentiert, später als Schriftband benutzt.
- „Zauberknöten“ oder „Liebesknöten“ = zur Verzierung der Sockelzone oft neben die Bildinschrift gesetztes Ornament von vergessener Bedeutung. (Seit dem 13. Jahrhundert bekannt, als („flocci“) Bestandteil der kirchlichen Rangabzeichen, im Wappen der Grafen von Lodron sowie an der Kette des Annunziatenordens, bei Dürer im Rankenwerk verwendet.)
- „Himmelskud'n“ = Mandorla, Strahlenkranz, Wolkentrans, Glorie der Hl.-Geist-Taube usw.
- „Stadt Jerusalem“ = (im Hintergrund von Kreuzfixbildern), mißverständene Darstellung von Kirche und Synagoge als den Symbolen für Heiden- und Judentum.

Die technischen Bildertypen:

- „Venezianische Spiegel“ = nach venezianischer Art mit Kugel- und Mattschliff verzierte Spiegel, seit etwa 1700 im Böhmerwald hergestellt (Vorläufer der Spiegelschliffbilder!)
- „Spiegelschliffbild“ = Hinterglasbild mit geschliffener Kartusche und Spiegelbelag als Hintergrund.
- „Spiegelbild“ = Hinterglasbild mit gemalter Kartusche und Spiegelbelag als Hintergrund.
- „Goldschliffbild“ = Hinterglasbild mit geschliffener und vergoldeter Kartusche und Kienrußanstrich als Hintergrund.
- „Rußbild“ = Hinterglasbild (meist mit Kartusche, jedoch in Goldfarbe gemalt) mit Kien- oder Lampenrußanstrich als Hintergrund.
- „Farbbild“ = Hinterglasbild (ohne Schliffornament) mit weißem oder farbigem Hintergrund.

„Kartuschbild“	=	Farbbild mit gemalter Kartusche.
„Glasbild“	=	Hinterglasbild im allgemeinen.
„gravierte Glasbild“	=	(„gravierte“ Glasbilder =) Hinterglasradierungen.

Die Bildermasse:

„Groß-Ordinari“	=	Bildgröße etwa 30 : 40 cm (ohne Rahmen)
„Ordinari“	=	„ „ 20,5 : 31 cm („ „)
„Klein-Ordinari“	=	„ „ 13 : 18,5 cm („ „)
„18 er“	=	„ „ ?
„36 er“	=	„ „ ?
„1/4“	=	„ „ 9,5 : 13 cm (?) („ „)
„Judenmaas“	=	„ „ 18 : 26,5 cm (?) („ „)

Bildmotive:

„Das Kriplein“	=	Darstellung der Geburt Christi.
„Freundschaft Christi“	=	Darstellung der Hl. Familie mit Angehörigen.
„Urlaubung Christi“	=	Abschied Christi von Maria.
„Jesus in der Wiese“	=	Jesus an der Geißelsäule, nach einer Kapelle bei Arbesbach (Niederösterreich) benannt.
„S. Maria Lafferl“	=	von dem Wallfahrtsbild auf alle Pietadargestellungen übertragene Bezeichnung.
„S. Dreifaltigkeit“	=	Hl. Dreifaltigkeit.
„Gnadenstuhl“	=	in den Benediktiner-Klostergebieten weitverbreitetes Trinitätsbild.
„S. Maria von Dörnern in Turas“	=	Wallfahrtsbild.
„S. Maria Radne“	=	Wallfahrtsbild von Radna an der Marosch.
„Christlicher Hauschutz“	=	Vereinigung dreier oder mehrerer Bildmotive, meist der Trinitas und der bäuerlichen Hauspatrone, auf einer Bildtafel.
„S. Donatus“	=	irrtümliche Bezeichnung für ein Doppelbildnis der beiden Wetterpatrone St. Johann und St. Paul.

Bezeichnung für die Hausierer und Bilderträger:

„Ausgeher“	=	Hausierer
„Umgeher“	=	„
„Kraner“	=	„ aus Krain (Krainer).
„Gottscheher“	=	„ aus der Gottschee.
„Tyroler“	=	„ aus Südtirol.
„Stachauer“	=	„ aus Stachau.
„Kraxenmänner“	=	„ im allgemeinen.

Die einstige volkswirtschaftliche Bedeutung des volkskünstlerischen Hausgewerbes in Sandl

Die Verpflanzung der Hinterglasmalerei aus Buchers in das Mühl- und Waldbiertel erfolgte zu dem Zeitpunkte, als sie in Buchers selbst ihren volks-

künstlerischen Höhepunkt erreicht hatte, d. h. um 1800. Waren es zu Buchers anfänglich die zugewanderten, später die einheimischen Angehörigen des Glashüttengewerbes, so wurden auf der österreichischen Seite der Grenze auch zahlreiche hüttenfremde Arbeitskräfte angelernt. Während also drüben das Hausgewerbe eine zusätzliche Beschäftigung, oder nach dem Rückgang der Glasveredlung in den Hütten, eine Ersatzbeschäftigung für Hüttenangehörige dargestellt hat, entwickelte sich diesseits eine Art von Kleinbauernhilfe. Da bei den angelernten Laien in der Glasveredlung die Traditionsgebundenheit fehlte, entwickelte das Hinterglasmal zu Sandl einen derberen, mehr bäuerlichen Stil als in Buchers und erreichte erst gegen 1830 den Gipfelpunkt seiner Eigenart und Qualität. Mit dem folgenden Absinken der Höchstleistung ging bezeichnenderweise noch eine Ausweitung der Erzeugung und des Absatzes parallel. Gleichzeitig aber setzte der Wandel des Geschmacks der heimischen Abnehmer ein und die Frachtkosten für die großen Entfernungen in die Ostgebiete zwangen zur Herabsetzung der Preise. Trotzdem brachte die Werkstatt des Vinzenz Rößl in Sandl noch folgenden Erlös ein:

1852 : 8332 fl 36 kr,	1855 : 9530 fl 43 kr,
1853 : 9537 fl 58 kr,	1856 : 7400 fl 36 kr,
1854 : 7782 fl 19 kr,	1857 : 5204 fl 57 kr.

Für die etwa 20 Werkstätten der Dreiländerede läßt sich daher eine Jahreseinnahme von etwa 150.000 fl errechnen. Nimmt man für den Gulden von damals annähernd zwei Goldfranken an, so wären dies 300.000 Franken, die jährlich aus der hausgewerblichen Volkskunst von etwa 100 — meist nebenberuflich — mit Hinterglasmalerei beschäftigten Menschen erarbeitet wurden. Zum größten Teile handelte es sich damals bereits um Exporterlöse, wenn es gestattet ist, die ehemaligen Kronländer der östlichen Reichshälfte als wirtschaftliches „Ausland“ zu betrachten.

Wir sehen also, daß mit dem kulturellen Verlust, den unsere Volkskultur als Folge des Absterbens nahezu aller Zweige der Volkskunst erlitten hat, auch ein empfindlicher wirtschaftlicher Verlust verbunden war. Beidem konnte das sogenannte „Kunstgewerbe“ oder die „Geschmacksindustrie“ bisher keine annähernd gleichen Werte gegenüberstellen.

Das Bestreben nach einer Wiedererweckung des künstlerischen aus dem Volk stellt also keineswegs eine romantische Schwärmerei von der „guten alten Zeit“ dar, sondern den realen und im besten Sinne modernen Wunsch nach einem kulturellen und materiellen Wiederaufstieg unseres Volkes nach dem unaufhaltsam scheinenden Verfall, den der Erkennende durch die Kulissen des vermeintlichen oder vergeblichen „Fortschritts“ der letzten 100 Jahre hindurch erblickt. Solchen zeitgemäßen Erkenntnissen dienen Ausstellungen wie die des oberösterreichischen Landesmuseums in höchstem Maße. Mögen die Folgerungen daraus gezogen werden von allen, die es angeht!