

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 Hinterglaskbilder von Sandl, Buchers und Umgebung. Ein Querschnitt durch die neuesten Forschungen	214
Dr. E. Burgstaller: Gegenwärtiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich	227
 Bausteine zur Heimatkunde	
Josef Alchauer: Jungsteinzeitliche Funde südlich von Steyr	244
Richard Kastner: Die einstige Pfarre Hofkirchen bei Sarn. 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 Commda: 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 (Wegzug) 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: Alschceanstalt Franz Krammer, Linz a. D., Krammstraße 3

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

Die Stelle an der die einstige Kirche stand, bezeichnet heute ein einfaches Holzkreuz (zwischen Wahlmüller und Strohhofner auf Höhe des Strohhofner Mostkellers) und nur aus einem Erdabbruch neben dem Wege zum Reitbauern schiebt der dort angrenzende Friedhof des öfteren Gebeine und Totenschädel zu Tage, gleichsam als stumme Erinnerungszeugen vergangener Jahre der einstigen Hofkirchner Pfarre.

Richard Kastner (Saxen)

Ein Tafelgemälde der Betweining Christi von 1517 aus Mondsee

Vor wenigen Monaten untersuchte der Verfasser dieser Zeilen in der Pfarrkirche von Oberhofen ein in Tempera auf Fichtenholz (Größe 555 : 740 mm) gemaltes, total verschmutztes Tafelgemälde, dessen Farben wie erloschen schienen, das ihm aber zunächst durch einen prächtigen, aber schwer beschädigten hochbarocken Rankenrahmen aus der Werkstätte des Mondseer Bildhauers Meinrad Guggenbichler aufgefallen war. Soweit der Erhaltungszustand ein Urteil zuließ, konnte man auf ein bedeutendes Originalgemälde aus jener Blütezeit des Kunstschaffens des Stiftes Mondsee schließen, welche unter dem Abte Wolfgang Haberl (1499 bis 1521), dem Freunde Kaiser Maximilians I., erlesene Werke auch der Malerei hinterlassen hat. Überraschenderweise kam unter dem Rahmensefalz der gänzlich unverletzte Originalrand der Maltafel und die authentische Datierung „1517“ zutage.

Der Verein „Denkmalpflege in Oberösterreich“ ermöglichte sofort eine durchgreifende Wiederherstellung des Gemäldes in der Restaurierwerkstätte des o. ö. Landesmuseums, die von Frau G. de Somzee in mustergültiger Weise besorgt wurde. Das Ergebnis dieser mühevollen Arbeit war für alle Beteiligten eine freudige Überraschung und bedeutet für Österreich den Gewinn eines bisher unbeachteten Meisterwerkes höchsten Ranges, dessen Kenntnis unser Wissen von der österreichischen Malerei des 16. Jahrhunderts an einem entscheidenden Punkte bereichert. Das Landesmuseum darf in berechtigtem Stolz dieses Werk als kostbare Leihgabe zur Schau stellen, wobei Lichtbilder seines Zustandes vor der Restaurierung auf den Erfolg der Wiederherstellung hinweisen.

Im Vordergrund des Bildes baut sich die Betweining des Leichnams Christi in monumentaler Ruhe und tiefer Innerlichkeit auf. Breit hingelagert streckt sich der tote Leib des Herrn; der kniende Jünger Johannes zieht den Oberkörper seines Meisters an seine Brust und starrt, von Christus abgewendet, leidvoll ins Dunkel. Ihm zur Seite kauert, vom Schmerz fast zu Boden gedrückt, Maria in ihrem zweiten Mantel und hebt mit unsagbar zarter Gebärde die durchbohrte Hand des toten Sohnes empor. Seitab vereinsamt, wie vom Leid versteinert und ins Leere blickend, kniet Maria Magdalena in modischer Tracht, das Salbgefäß in Händen. Bezeichnenderweise läßt sich diese Figurengruppe unmittelbar in die Holzgeschnitzte Schreingruppe oder Predella eines spätgotischen Flügelaltars umdenken. Hinter ihr überschneiden zwei Kreuzesstäbe und das ausdrucksvolle Liniengewirr eines blätterlosen Dornstrauches die Landschaft. Während die Figuren, von grellem Licht getroffen, in edelsteinhaften Farben aufglühen, liegt

schwelendes Dunkel über der Hügellandschaft unter schweren Gewitterwolken. Gespensterhaft leuchten aus der Ferne Schneeberge herüber; wie ein Irrlicht brennt an einem Hügelrande lichtgrünes Strauchwerk und ein Lichtstrahl erhellt ein sattbraunes Wegstück. Im Kleide des Jüngers übertönt sattes Rot das Schwefelgelb im Kleide Magdalenas, das stumpfe Blau des Madonnenmantels und vollends die Todesfarbe des Leichnams.

Heute sind die blauen und grünen Töne des Himmels und der Landschaft durch Oxidation der Malifarben noch dunkler geworden als es ursprünglich in der Absicht des Malers gelegen war. Dadurch wird der Kontrast zwischen den hellen Figuren und dem dunkelnden Land, wird die Geschlossenheit der figuralen Komposition und der Todesernst des ganzen Bildes noch verstärkt. Das Gemälde atmet tiefen Ernst in feierlichem Schweigen.

Die Maltechnik des Bildes ist von einer meisterlichen und zielbewußten Vielfalt. Hauchdünn und zügig aufgetragen, liegen die Temperafarben über einer fast überall durchschimmernden bläulichen Vorzeichnung, die bedeutend von den Umrissen des fertigen Gemäldes abweicht und fesselnde Einblicke in die geistige und technische Entstehung des Werkes gewährt. Farbige Effekte wie das Grün eines Strauches oder das geisterhafte Weiß der Berge sind pastos aufgesetzt. Die Gesichter, die ausdrucksvollen Hände sind detailreich gemalt, während eine summarische Malweise an den Gewändern und in der Landschaft vorherrscht; immer ist das Wesentliche betont. Die formalen und farbigen Wagnisse des Bildaufbaues erscheinen nicht problematisch, sondern wirken dank der Meisterschaft des Malers durchaus selbstverständlich und prägen sich der Erinnerung unvergeßlich ein.

Eine gewollte Asymmetrie belebt die getragene Ruhe und Feierlichkeit, die innere Monumentalität der Komposition. Wie der am linken Bildrande einsam knienden Magdalena die beiden dunklen Kreuzestämme das Gleichgewicht halten, ist im Verein mit dem Wechselspiel der geschlossenen glühenden Farbflächen der Gewänder von überraschender und stimmungschaffender Gewalt. Die wenigen pflanzlichen Gebilde wirken wie Symbole des Schmerzes. Nirgends klingt, soweit ich sehe, in der Komposition ein graphisches Vorbild nach, wenn nicht etwa in dem denkerhaften Profilkopf des hl. Johannes der Einfluß italienischer Formen — vielleicht aus den Stichen Marcantonio Raimondis — erblickt werden muß. Italienischem Formdenken entspricht allerdings die Art, wie in dogmatischer Weise Figuren en face (Magdalena) mit einem reinen Profilkopf (Johannes) in Nachbarschaft gesetzt werden.

Das ganze Bild ist aus einer großartigen farbigen Vorstellung geboren; die Art, in welcher geschlossene Flächen von edel glühenden Farben nebeneinander gesetzt werden, erinnert geradezu an gleichzeitige Glasgemälde. Dennoch leben in der figuralen Komposition, die allein für sich ohne Landschaft bestehen kann und die sich der Bildebene eng anschließt, Formerrinnerungen an plastische Schrein- oder Predellengruppen der gleichzeitigen Flügelaltäre fort. Ein typisches Werk dieser Art ist etwa die reich bewegte und vielgestaltige Be-

weining Christi in Gossern von ca. 1520. Gegenüber solchen Werken aber trägt die „Beweinung von 1517“ den Zug zu Vereinfachung und Sammlung, zu summarischer Formengebung und monumentaler Ruhe; es sind dies bereits Wesenszüge der Hochrenaissance. Darüber hinaus aber zeigt unser Tafelgemälde bereits deutliche Merkmale, die für den beginnenden Manierismus kennzeichnend sind. In der Farbengebung drängt sich eine irrationale stimmungswirkende Gewalt der glühenden Farbkörper vor; wenn der Leichnam Christi im Bilde übergroß erscheint, so liegt darin gewiß noch ein Weiterleben der Formen der spätmittelalterlichen Heiligen Gräber, in denen der Gottesleichen fast die ganze Länge der Gesamtdarstellung erfüllt. Wenn aber im neugetwonnenen Gemälde die Gliedmaßen des Herrn in ausdrucksvoller Magerkeit überlang hervortreten und sein Kopf klein erscheint, wenn die Arme der einzelnen Personen absichtsvoll parallel geführt werden und so die Gebärden gleichsam verdoppeln, wenn endlich die Hände sich zu unvergeßlich einprägsamen Gruppen vereinigen, so sind hierin unbedingt manieristische Züge zu erblicken, die um 1517 im Nordalpenraum überraschend wirken. Dieses Meisterwerk steht also in der vordersten Front der Stilentwicklung seiner Zeit; alles andere als eine provinzielle Leistung.

Es wäre oberflächlich, die „Beweinung von 1517“ wegen der stimmungshaften Kraft ihrer Farben und wegen des Ineinandertwinkels von Figuren und Landschaft mit dem überholten Stilbegriff des „Donaustils“ abtun zu wollen. Von den gleichzeitigen Meisterwerken z. B. Albrecht Altdorfers (Gemälde in St. Florian 1518) trennt unser Bild eine gegensätzliche künstlerische Gesinnung. Die getragene Ruhe und Feierlichkeit der neugetwonnenen Tafel, die bewusste Beschränkung auf wenige Vordergrundfiguren scheidet sie eindeutig von der kleinstmeisterlichen Erzählerfreude des Meisters von Regensburg, dessen Kunst letzten Endes von der Buchmalerei her stammt und sich in der Raumtiefe in liebevoller Detailschilderung auslebt. Ebenso verlockend wie unrichtig wäre es, die Beweinung dem Passauer Maler Wolf Huber zuzuweisen, der nachweislich 1510 die erhaltene Bedute des Mondsees mit den umliegenden Bergen gezeichnet hat. In Hubers datierten Gemälden, die erst 1519 einsetzen, erscheint eine ganz andere Einordnung der Menschen in die Landschaft und eine wesentlich plastischere Körpermodellierung als in unserem Bild. Gerade der ergreifende Ton tiefen monumentalen Ernstes, der aus dem Mondseer Gemälde spricht, unterscheidet es von den Bildern des „Donaustils“ im weitesten Sinne, etwa den wild bewegten Schöpfungen des „Meisters von Altmühlendorf“ und des „Meisters der Maria Magdalena“. Gerade diese innere Größe und Ruhe ist der überzeitliche Stempel der Kunst Salzburgs, der die „Beweinung von 1517“ eindeutig zugehört. Diese Bestimmung wird durch die Stellung der Kunst des Stiftes Mondsee, die ein Bindeglied zwischen der Kunst Salzburgs und der Oberösterreichs darstellt, vollends erklärt. Derselbe Geist spricht auch aus dem um 1520 ebenfalls im Bannkreise Mondsees entstandenen Relief der Beweinung Christi in Straßwalchen, das A. Feulner versuchsweise mit dem in Salzburg und Passau tätigen Plastiker J. Rocksberger in

Verbindung gebracht hat. Auch dieses Werk zeigt italianisierende Züge: Seine rechts abschließende Johannesfigur ist dem Stiche B. 2 der Werkstatt Mantegna's entlehnt; die Figuren verlieren sich in reicher Tiefengestaltung in dem liebevoll geschilderten Landschaftsraum. Bährische Erzählerfreude lebt mithin in dem Straßwalchener Relief weit mehr als in dem Gemälde von 1517, das offenbar die restlos erhaltene Predellentafel eines mächtigen Flügelaltars der Stiftskirche von Mondsee darstellt und das sich nach Zerstörung der gotischen Inneneinrichtung in einer Nebenkirche erhalten hat. Es ist interessant, daß ein barocker Künstler um 1712 dieses Werk nicht allein erhalten, sondern durch einen pompösen Rahmen nach seiner Art geschmückt hat. Es wäre zu wünschen, daß das neuerstandene Meisterwerk an seinem ursprünglichen Bestimmungsorte, in der Mondseer Kirche, endgültig seine Heimstatt fände.

Auf Salzburg als Entstehungsort weist auch die Farbensprache der „Beweinung von 1517“ hin. Die gewagte Kontrastierung von Rot und Gelb z. B. findet ihre Parallele in den Flügelgemälden des 1520 vollendeten Hallstätter Hochaltars, die einem Salzburger Meister aus der Nachfolge des Marx Reichlich angehören. Während diese Flügelbilder noch von dem nach Salzburg verpflanzten Kunsterbe Pachrs Zeugnis ablegen, entstammt die Beweinung einem hochbedeutenden und bisher unbekannten Salzburger Maler, der ein Alters-, wenn nicht auch Werkstattgenosse des Meisters der Kinderbildnisse aus der Familie des Salzburger Münzmeisters Thenn und gleichaltrig mit dem Maler Gordian Suchs aus Laufen an der Salzach war.

In der Kunst dieses „Meisters der Beweinung von 1517“ lebt noch der ganze sakrale Ernst des späten Mittelalters und eine starke Verbundenheit mit der gleichzeitigen Altarplastik, aber zugleich auch schon die ganze reizvolle und gefährliche künstlerische Freiheit der Generation Altdorfers. Die „Beweinung von 1517“ ist ein den besten Werken der „Donauschule“ gleichwertiges Hauptwerk der Salzburger Malkunst der Maximilianzeit und einer der Höhepunkte im Kunstschaffen des Stiftes Mondsee.

Heinrich Decker (St. Konrad)

Der Salzträgerbrunnen in Gmunden

Ein Beitrag zur Geschichte seiner Entstehung

Am Sonntag, 30. Mai 1948, wurde auf dem Minnholzplatz in der alten Salzstadt Gmunden der „Salzträgerbrunnen“ in einer Feierstunde der Öffentlichkeit übergeben. An der Südfront des Platzes wurde eine Wandtafel mit folgendem Text eingelassen:

Der auf diesem Platze errichtete
Salzträgerbrunnen
soll an die Vergangenheit erinnern
in der Gmunden der Hauptort der
Salzfertigung war.

Er wurde im Auftrage der Stadt-
Gemeinde nach dem Entwurfe des Bildh.
Ernst Rubiena / Zivilarchitekt H. Uhl /
von der Gmündner Keramik im Jahre 1948
ausgeführt.