

Oberösterreichische Heimatblätter

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

Jahrgang 3

Heft 2

April-Juni 1949

Inhalt

	Seite
Dr. Alfred Hoffmann: Aufgaben der geschichtlichen Landesforschung in Oberösterreich	97
Heinrich Decker: Die Alterswerke Meinrad Guggenbichlers. Zum 300. Geburtstag des Künstlers	109
Univ.-Prof. Dr. Alfred Drel: Anton Bruckners Nachlaß	116
J. Unfried: Franz Faver Müller	124
Dr. Hubert Razingger: Der Tragweiner Faust. Zur Uraufführung des Werkes im Puppenspieltheater Franz Böhrengers im Linzer Rathaus am 2. April 1949	141
Anton von Spaun: Lebendige Worte an die Heimat. Zusammenge stellt von Otto Jungmaier	145

Bausteine zur Heimatkunde

Dr. F. Juraschek: Das Wertmaß der karolingischen Martinskirche in Linz	155
Dr. F. Pfeffer: Die „Ochsenstraße“ bei Linz	162
Dipl. Rfm. Engelbert Eßlehbichler: Das einstige Ennstor in Steyr und sein Wappenschmuck	169
Dr. Gustav Brachmann: Trog-Dexler	173
Herbert Jandaurek: Der Mitterweg	176
F. Brosch: Flurkundliche Bemerkungen zu den Mitterwegen	177
F. Rosenauer: „Von Affn und Strauben“	178

Lebensbilder

Dr. Eduard Kriebbaum: Schuldirektor I. R. Josef Schaller	179
Schrifttum	183
Verzeichnis der oberösterreichischen Neuerscheinungen	186
Dr. Eduard Straßmahr: Heimatkundliches Schrifttum über Oberösterreich 1948	189

Jährlich 4 Hefte

- Zuschriften für die Schriftleitung (Beiträge, Besprechungsstücke) an Dr. Franz Pfeffer,
Linz a. D., Museumstraße 14
- Zuschriften für die Verwaltung (Bezug) an die Buchdruckerei des Amtes der o.-ö. Landes-
regierung, 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: Altschneeanstalt Franz Krammer, Linz a. D., Krammstraße 3
- Druck: Buchdruckerei des Amtes der o.-ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Die Alterswerke Meinrad Guggenbichlers

Zum 300. Geburtstage des Künstlers

Von Heinrich Decker (St. Konrad bei Smunden)

Das mit etwa dem 60. Lebensjahre einsetzende Alterswerk bedeutender Künstler stellt zumeist einen resignierten Abgesang ihres Schaffens dar, der aber eine Vertiefung zu metaphysischer Schau erfährt, die erst ganz reifen Menschen zufällt. Meist lassen sich Stil und Bedeutung des Altersschaffens aus dem vorherigen, im wesentlichen abgeschlossenen Lebenswerke des Künstlers fast restlos herleiten. Dagegen steht der Altersstil des „Bildhauers von Mondsee“ seinen vorherigen Werken gegenüber so selbständig und in so hoher entwicklungsgeschichtlicher Eigenbedeutung da, daß seine gesonderte Betrachtung nicht allein sinnvoll, sondern notwendig wird.

Durch seine Alterslage und sein Können war Meinrad Guggenbichler dazu bestimmt, die Entwicklung der hochbarocken Plastik der östlichen Alpenländer in führender Stellung zu vollenden. Der in Maria Einsiedeln geborene und in den Südalpentälern der Schweiz und Oberitaliens zu einem virtuosen Bildschnitzer geschulte junge Künstler vereinigte schon in seinen ersten Werken die von italienischen Anregungen gespeiste städtische Kunsttradition Salzburgs, der Residenz des Primus Germaniae, mit den bodenständigen Überlieferungen der im Innviertel seit dem Spätmittelalter blühenden Holzbildhauerkunst. Guggenbichlers Schaffen setzte in dem bedeutsamen Jahre 1675 ein, in welchem Salzburgs Kunst in Jakob Gerolts Hochaltar von Maria Plain und die Plastik des Innviertels in dem mächtigen Doppelaltar Thomas Schwanthalers von St. Wolfgang dem Hochbarock die ersten ragenden Siegeszeichen errichtet und damit seiner Fortentwicklung den Grund gelegt hatten.

1679 besiegelte Guggenbichler durch seine Übersiedlung nach Mondsee seine Verbindung mit dem dort blühenden ältesten Benediktinerstifte des Landes ob der Enns, das forthin sein wesentlicher Auftraggeber wurde. Zugleich aber verband sich der rasch zu weitreichendem Ruhme aufsteigende junge Meister der Tradition des Kunstschaffens dieses Stiftes, das vermöge seiner geographischen Lage eine höchst bedeutsame selbständige Stellung zwischen den Kunstlandschaften Salzburgs, des damals noch bairischen Innviertels und des Landes ob der Enns inne hatte und überdies noch im Sinne der mittelalterlichen kulturellen Autarkie der einzelnen Klöster dahin strebte, seine Kunst aus eigenem Geist und eigenen Mitteln zu gestalten. Die benediktinische Tradition, der schon Guggenbichlers Vater als Bildhauer in Einsiedeln verbunden gewesen war und der sich Meinrad in Mondsee erneut anschloß, schenkte seiner Kunst jenes Element weltoffener geistiger Erhebung, das einen wesentlichen Teil ihres Wertes ausmacht.

In den Jahren 1679 — 84 hatte Guggenbichler in der Gestaltenwelt von fünf bedeutenden Altarwerken für die Mondseer Stiftskirche in unverlegbarer Erfindungsgabe hymnisch beschwingte Musikalität im Gewande einer fast romantisch traumhaften Stimmung Form gegeben. — Den Stil seiner Mannesjahre entwickelte er 1684 — 91 in den monumentalen Plastiken seiner Hochaltäre von Irrsdorf und Michaelbeuern sowie in den Mondseer Kanzelplastiken zu einem vielschichtigen großen Pathos, das von der Vereinigung geistiger Macht und leiblicher Größe der noch erdgebundenen Gestalten von Irrsdorf und dem mächtig in den Raum ausgreifenden Kanzelheiland von Mondsee sich zu dem ekstatischen Schwung seiner Plastiken in Michaelbeuern — den ersten Schwebefiguren des alpenländischen Barock — verklärte.

In den Kriegs- und Notjahren um 1700 versiegte des Künstlers eigenhändiges Schaffen. Auf dieser Strecke seines Lebens ist uns auch bezeichnender Weise sein Werk nur lückenhaft erhalten; dagegen gewann es seine entscheidende seelische Vertiefung an den bedeutenden Leistungen, die der Meister im Auftrage des Mondseer Abtes bis 1706 für die Wallfahrtskirche von St. Wolfgang zu vollenden hatte. Diese Bildwerke durften und mußten vor den bedeutendsten Denkmälern alpenländischer Plastik — neben Michael Pachrs Choraltar von 1471 — 81 und Thomas Schwanthalers Doppelaltar von 1675/76 — zwar nicht maßstäblich, wohl aber geistig bestehen. In diesem beseuernden Wettbewerb mit der Vergangenheit erschlossen sich Guggenbichler die tiefsten Werte alpenländischer Bildhauertradition und sein eigenes Schaffen entfaltete sich zu schlichtem Ernst und einer seelischen Ausdrucksgewalt, die es allen barockzeitlichen Bindungen entrückt und ins Zeitlose erhebt.

Schon an diesen Werken um 1706 begann Guggenbichler bzw. in dessen Auftrag sein Faßmaler, die Farbe der kostbaren Meisterfassungen in einem anderen Sinne als Element des Ausdruckes anzuwenden, als dies der Meister selbst bisher und die Künstler seiner Umgebung mit ihm getan hatten: War seit etwa 1660 die Fassung hochbarocker Bildwerke durchwegs auf den Gegensatz der lebensnahen Farben des menschlichen Körpers zu der mystisch leuchtenden Glanzvergoldung der Gewänder abgestellt gewesen, so begannen bereits Guggenbichlers Plastiken in St. Wolfgang in diesen Zweiflang bunte Farben einzubeziehen. Auf Gold- und Silberfolien wurden in transluziden Lasuren edelsteinhaft glänzende Farbschattierungen aufgetragen, die keineswegs stofflicher Charakteristik dienen. Sie stellen vielmehr schon technisch, aber auch ihrer Wirkung nach eine Wiederaufnahme jener kostbar abstrakten Fassungsweise dar, die der alpenländische Manierismus des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts absichtsvoll gewählt hatte.

Nach 1706 beginnt diese Farbgebung des Meisters Werke geradezu der Lebensnähe zu entrücken und zu märchenhafter Wirkung zu verzaubern. Hatte die hochbarocke Fassung eine sakrale Erhabenheit der Plastiken geschaffen, so bildete die gleißende Buntheit der neuen Farbgebung einen Bereich ahnungsvoller stim-

mungswedender Assoziationen, in die der Beschauer hineinstaut, wie ein Kind in den Lichterglanz des Weihnachtsbaumes. Nicht mehr Ehrfurcht, sondern volkstümlicher Zauber keimt auf.

Diese an den St. Wolfgangern Werken zuerst angedeutete neue farbige Erscheinung begleitet und ergänzt einen sich anbahnenden neuen plastischen Stil des Meisters. Er erkaufte die seelische Vertiefung, die fast mittelalterliche Schlichtheit seiner Werke mit der bewußten Abkehr von dröhnendem Pathos, leidenschaftlicher Bewegung, von räumlicher Vielfalt und jener echten Monumentalität, in welcher sich das hochbarocke Empfinden ausspricht. Sein neuer Stil bedingt mittlere Formate, schafft intime Wirkungen, etwa jene bunte Zauberhöhle im Altarschrein von Kirchberg bei Eugendorf (1706/07), wo der hl. Ritter Georg vor einer Berglandschaft den Drachen niedersticht, um die lebende Königstochter zu befreien. Wenn der Mondseer Meister dagegen in diesen Jahren zu monumentalen Aufgaben verpflichtet wird, wie vom Stifte Mattsee für den Hochaltar in Lochen (1709), lebt in größerer räumlicher Freiheit, aber strengerer Formenucht das alte große Pathos seiner Mannesjahre wieder auf und nur die Sensitivität der leider neu gefaßten Bildwerke deutet seinen neuen Stilwillen an.

Nach 1710 steht des Meisters Altersstil vollendet vor uns. Am sinnfälligsten vertreten ihn die unberührt erhaltenen köstlichen Plastiken an dem Altare der Wolfgangskapelle in St. Wolfgang (1713). Die Jöglinge des hl. Regensburger Bischofs, das Kaiserpaar Heinrich II. und Kunigunde, sind zu beiden Seiten des Altarblattes in tiefster Erregung dargestellt: Kunigunde schreitet hochgehobenen Hauptes, die Kleidersäume hebend, mit bloßen Füßen über glühende Pflugscharen, um im Gottesurteil ihre verdächtige eheliche Treue zu beweisen. Von ihrem Blicke getroffen, steht der kaiserliche Gatte ihr gegenüber; von innerem Vorwurf und Reue ergriffen, sieht er in stiller Abbitte, leise ehrfurchtsvoll sich neigend, zu der Gerechtfertigten hinüber. Das Spiel der Gewänder betont die Affekte: In unruhigen Wellen kreisen die Säume schwingend um den Körper des Kaisers, während sie sich in einfachen, nur leise rieselnden Faltenstegen um die Kaiserin legen. In diesem Bildwerke griff Guggenbichler über den geschichtlichen Abstand, der die Gattin des letzten Ottonen von seiner Zeit trennte, entschlossen hinweg: Er ließ Kunigunde nicht im hieratischen Kaiserinnenornate ihrer Zeit, in steifen byzantinischen Brokaten oder sizilianischen Seidenstoffen erscheinen, sondern stellte sie ganz im Einklange mit der naiven Phantasie des Volkes so dar, als wäre sie eine anmutige junge Bürgersfrau seiner Tage. Sie trägt das faltige Weißzeug und den bauschigen Rock, das reich verschmückte Nieder und den ländlichen Schmuck der Barockzeit, zeigt aber auch die vollkräftige Lieblichkeit seiner Zeitgenossinnen. Nur das Krönchen auf dem Haar deutet ihren Rang an. Die aufglühenden Farben schaffen eine köstliche Entrücktheit und das Bild einer Märchenerscheinung, die wir weder als volkstümlich noch als historisierend allein, sondern als edel wirklichkeitsfern bezeichnen müssen. Die freie Leichtigkeit der Bewegungen steigert sich von diesen Hauptfiguren zu den begleitenden schwebenden und fliegenden Engeln und

gaufelnden Engellköpfen dieses Altares; auch am Überbau der benachbarten „Zelle des hl. Wolfgang“ sind es Engellkinder, die in meisterlichen Flugdarstellungen diese Zelle mit Blumenketten kränzen, die Attribute des Heiligen vortreiben oder aufjubelnd das barocke „Sursum corda“ des Geistes verkörpern.

Der gleiche Nachglanz weltzugewandten barocken Frohsinns spricht aus der nunmehr wieder in Salzburger Privatbesitz aufgetauchten Freifigurengruppe einer hl. Familie, die ursprünglich einer Kapelle in Zell am Moos angehörte; liebevoll hat der Meister in intimer Form Thomas Schwanthalers Bildwerke im linken Schrein seines Doppelaltars (1675/76) von St. Wolfgang zu einer lockeren Komposition von zwingendem Reiz weitergebildet. Der rundlich gestaltete Heiland knabe schreitet inmitten seines Elternpaares energisch aus, so daß sein Schwung die feingliedrigen Gestalten der beiden Erwachsenen in schlenkerndem Wandschritten mit sich zieht. Der liebenswerte Humor, der Guggenbichlers Werke so volkstümlich macht, äußert sich in diesem um 1710 entstandenen Spätwerk mit entwaffnender Unbefangenheit.

Die Grundstimmung der Alterswerke Guggenbichlers ist aber ernste Versenkung, die sich zur Schau ins Jenseitige erhebt. Dieses Thema wird an den lebensgroßen Freiplastiken in Valentinshaus (1711?) trotz ihrer Beschädigungen dadurch besonders anschaulich, daß der Schmerzensmann eine Übersetzung der berühmten Statue in St. Wolfgang (1706) in den Altersstil ihres Meisters ist, während die zugeordnete Schmerzhafte Muttergottes deutlich die geschlossenen Formen der Trauernden des Kreuzaltars in St. Wolfgang (1706) weiterbildet. Der Vergleich der beiden Werkpaare zeigt den innerhalb eines Lustrums vollzogenen Wandel zum ausgesprochenen Altersstil: Jede Schaustellung des Leids, jede sichtbare Beziehung zum Beschauer wird vermieden. Die Körper werden hager, ihre Haltung versunken, die Gesten sparsam, aber adeliger und ausdrucksvoller. Der schönheitliche Glanz, der an den Jugendwerken Guggenbichlers hinreißt, schwindet. Maria ist nun eine verhärmte Leidträgerin aus dem Volke; wie ausdrucksvoll wirkt inmitten des Gewandes die Vereinigung ihrer gerungenen Hände! Auch im Heilandsbilde hat sich der Ausdruck zu letzter Tiefe gesammelt.

1712 hat Guggenbichler unter wesentlicher Mithilfe seiner Werkstatt den Haupt- und die beiden Seitenaltäre in Oberhofen vollendet; die an eigenhändigen Spätwerken sichtbaren Stilmerkmale erscheinen hier verwässert. Über diesen Durchschnitt erheben sich jedoch die ekstatisch bewegten Kriegergestalten der beiden „Wetterherren“, der Schreinwächter des Hochaltars, und die ausgezeichneten Pilgerfiguren, die Heiligen Sigismund und Rochus, am gut beleuchteten linken Seitenaltäre. Die feingliedrigen Gestalten erreichen eine Leichtigkeit der Bewegung, die jeden Ausdruck mit einem Mindestmaß an Mitteln bildet. Dieses Kennzeichen gilt besonders für die schlanken Apostelstatuetten am Relche der Kanzel. Während sich ähnliche Kleinbildwerke an der Mondseer Kanzel (1684) in leidenschaftlichem Ringen und in Locken (1709?) noch großartig pathetisch entfalten, wirkt hier die Form selbstverständlich, schlicht und tief.



Abb. 1: St. Wolfgang, Kopf der hl. Kunigunde am Wolfgangaltar, von M. Suggenbichler 1713



Abb. 2: Mondsee, Kopf des hl. Rochus vom Sebastiansaltar, von M. Guggenbichler
1714

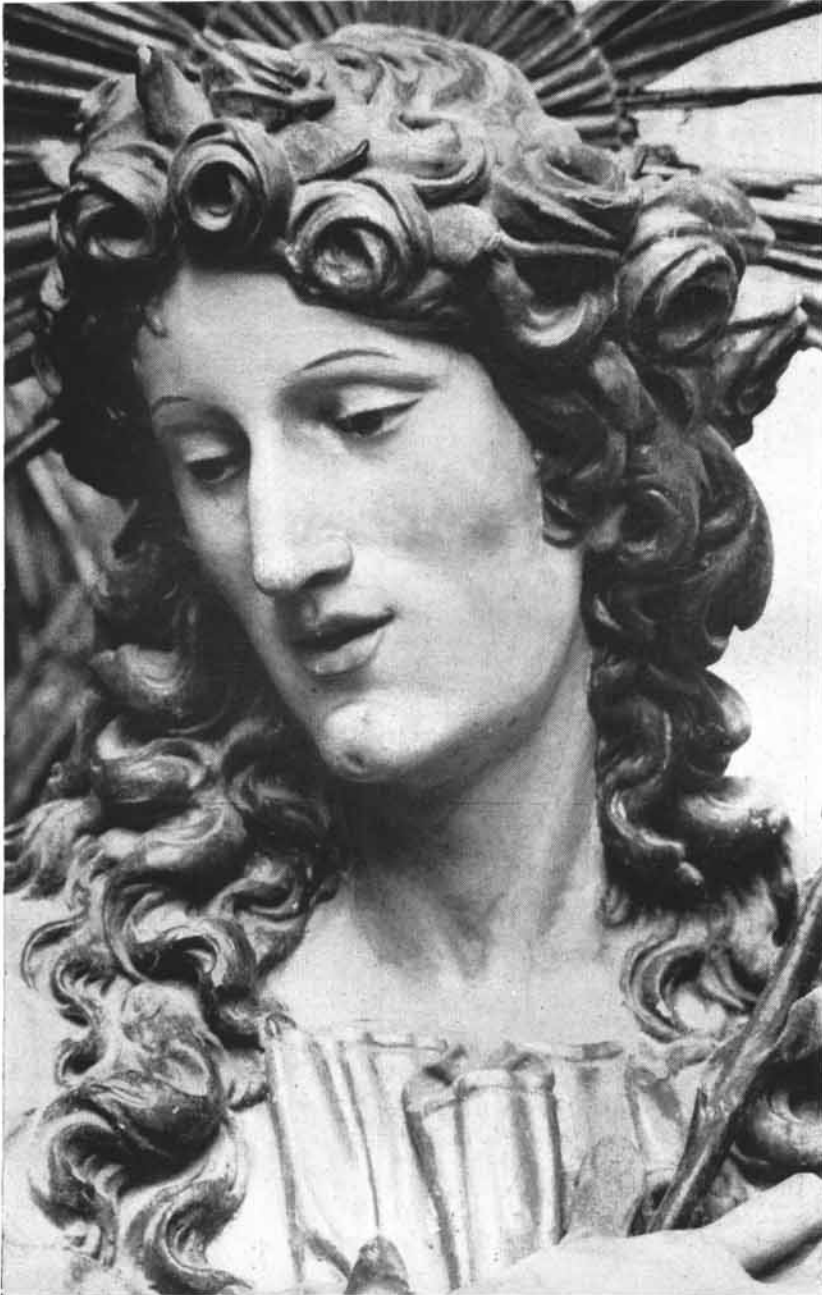


Abb. 3: Mondsee, Kopf der hl. Rosalie von Palermo vom Sebastiansaltar, von
M. Suggenbichler 1714



Abb. 4: Dresden, Leonhard vom Leonhardaltar, von M. Suggenbichler 1716

Die Hauptwerke von Guggenbichlers Altersstil sind fast alle auf Grund von Gelübden entstanden, die im Pestjahre 1713 für die Errettung von Personen und Gemeinden abgelegt wurden. Unter ihnen ist der Pestaltar in Munderfing (1714) nicht mehr zu beurteilen, da er vor wenigen Jahren mit glänzenden Lackfarben bunt angestrichen worden ist. Zu voller Bedeutung erhebt sich noch heute der große inschriftlich 1714 datierte Sebastianaltar der Mondseer Stiftskirche, obwohl er vor einem Südfenster dieses Raumes stehend kaum je angemessen beleuchtet ist.

Sein Aufbau entfaltet sich in gotischer Schlankheit zu Seiten eines Gemäldes. Neben schlanken Säulen, um deren glatte Schäfte (vgl. Michaelbeuern, Hochaltar) sich Lorbeer rankt, stehen auf Konsolen die Schreintwächter, die Heiligen Rochus und Rosalie; der Meister hat sie dadurch zu Gruppen erweitert, daß er ihnen himmlische Bagen als Begleiter beigab; einer entblößt die Pestwunde des heiligen Rochus, der andere reicht Rosalie einen Totenkopf. Da sich beide Hauptgestalten der Mitte zuwenden und die Engel an den Außenseiten hinter ihnen hervortreten, verschrauben sich beide Gruppen in schlanker Bewegtheit. — Viel fülliger, breiter und noch pathetischer hatte Guggenbichler solche Schreintwächtergruppen an seinem Rosenkranzaltar in St. Wolfgang (1706) aufgebaut. — Über diesem noch konventionell gebildeten Hauptgeschoße löst sich die Architektur des Oberteils zu immer luftigeren Gebilden auf: Innerhalb eines Aufzughogens thront der hl. Florian, eine besonders zarte, vom Licht überspülte Erscheinung, welcher die beiden symbolischen Frauengestalten des Glaubens und der Liebe zur Seite treten und die von einer Fülle fliegender kränzetragender Engelkinder umspielt ist. Als Fiale dieses schlanken Aufbaues steht zu oberst eine Schutzengelgruppe; sie verleugnet durchaus die traditionelle Form, die der Meister selbst in den kürzlich aufgefundenen Freifiguren von Michaelbeuern (um 1692) und am Rosenkranzaltare in St. Wolfgang (1706) gebildet hatte: Dem geschlossenen plastischen Aufbau der früheren Werke wird nun eine nervös zerflatternde Komposition entgegengesetzt.

Die eigenhändigen Plastiken dieses Altars, Rochus und Rosalie, formen in erschütternder Weise die über das Zeitliche erhobene geistige Schau des alten Meisters; Rochus erhebt sich in der Gewißheit seines Todes in sprechend einfacher Haltung zum Göttlichen. In seiner erhobenen Linken scheint die Last des Irdischen federleicht zu wiegen und sein von der Vergänglichkeit gezeichnetes mageres Gesicht sieht mit großen weiten Augen wirklich den Himmel offen — Geist in zerbrechender Hülle. Die hl. Rosalie ist als die scheue Einsiedlerin vom Monte S. Pellegrino bei Palermo mit fast eckigen Bewegungen, jünglingshaftem, träumerisch gesenktem Haupte und rosenbekränztem Haar gebildet. Die Kontraparallele beider Gestalten, das Empor des Rochus und das Herab Rosaliens, sind formal nur leicht angedeutet, schwingen aber in der Stimmung der ganzen Figuren mit. Ihre Fassung benützt bunte Akzente nur ungemein sparsam, um die Bewegung zu klären. Das Gewand besitzt keinerlei Eigenleben mehr; es fließt dünn und nur an den Säumen unruhig gewellt um den Leib und läßt die für die Bewegung maß-

gebenden Körperteile hervortreten. Die Stimmung weltmüder Betrachtung umgibt das Gesamtwerk dieses Altars als elegischer Hauch.

Für die 1714 erbaute Leonhardskapelle der Wallfahrtskirche in Trsdorf setzten 1716 Guggenbichler und sein Mondseer Fassmaler Josef Rhöttl den Altar, des Meisters letztes größeres Werk, auf. An der flachen Ostwand bildet der architektonische Aufbau keine Einheit mehr, sondern nur in schwarzgebeiztem Birnholz den Hintergrund der drei wohl eigenhändigen Hauptfiguren. Unter ihnen ist die Mittelstatue des hl. Leonhard nur durch ein überhöhdendes Postament und zwei Engelpagen mit den Attributen des Heiligen leicht betont. Mit einer Schlichtheit und bannenden Ausdrucksgewalt, in der sich die Erfahrungen eines ganzen Menschen- und Künstlerlebens vereinigen, steht der Mönch mit nachdenklich gesenktem Haupt, deutend erhobener Rechten, ein Buch im linken Arm, den Fuß leicht vorgesezt, so da, als wolle er sich predigend an die Menge wenden und hielte noch inne, um die ersten Worte zu bedenken. In dem alternden, gedankendurchleuchteten Gesichte ist alle physische Energie vergeistigt, die momentane Handlung in stille Betrachtung verwandelt. Die von einer gewölbten Nische umfangene Gestalt ist als Freisfigur allansichtig gebildet und spricht ihren geistigen Gehalt am reinsten in der Profilansicht aus; denn sie war nicht allein zur frontalen Betrachtung als Wand-, sondern auch als Prozessionsfigur gedacht; als solche wurde sie in meisterlicher Schnitztechnik tief unterschritten und dadurch leicht gemacht. In diesem Meisterwerke wird dem Bildhauer der Geist mittelalterlicher Überlieferung in einer Tiefe zueigen, die jede Bindung an den Zeitstil verliert.

Beiderseits des hl. Leonhard behaupten sich die im Altarverbände leicht vortretenden Seitenfiguren der Heiligen Sebastian und Pantaleon durch größeren plastischen Reichtum. Pantaleons landsknechthaftes Ausschreiten steht im Gegensatz zur Pein seines Martyriums mit den aufs Haupt genagelten Händen. Die Bahnen seines Überwurfes, der sich um die Hüften und die erhobenen Arme, aus der Raumtiefe wie Rastladen hervorbrechend, lose schlingt, vermehren den räumlichen Reichtum dieses Bildwerkes.

Zu diesen lauten Tönen kontrastiert die Darstellung Sebastians: Sie erhebt sich nicht mehr in wiegender Schlantheit wie eine Blume, die sich der Sonne erschließt, wie Guggenbichler selbst dieses Thema in seiner Jugend gebildet hatte (Decker, Barockplastik I., Abb. 121, 123). Im Alterswerk dagegen neigt sich nicht allein das Haupt, sondern auch der Sinn des Sterbenden still dem Tode zu; um diesen ruhigen Mittelpunkt aber ergeben die Gliedmaßen eine leise Rotation: Die Wendung der Beine, die schon zu knicken scheinen, der über den Kopf umfangend gelegte gefesselte rechte und die sinkende Gebärde des die Hüfte begleitenden linken Armes. Wenn aber das Haupt Rosaliens am Mondseer Sebastiansaltar jugendliche Züge trägt, so schwimmt das todgeweihte Haupt des hl. Sebastian in fast mädchenhafter Weichheit. Beider Züge sind einander geschwisterlich verwandt.

So sinkt das Schaffen des Meisters, immer leisere Töne wählend, in die Schatten des Alters. Noch flammt an der Gestalt des hl. Pantaleons das Zauberfeuer der bunten Fassung in blauen und grünen Tönen auf. Noch hält sich der

hl. Leonhard in das feierliche Gold seiner in engen Wellen rieselnden Kutte. Dagegen sammelt sich die perlmutterhaft blasse Körperfarbe des hl. Sebastian auf großen, ruhig umrissenen Wölbungen.

Nach dem Jahre 1716, ja schon in den von Gehilfen geschnitzten Aufsatplastiken des Leonhardaltares, sinkt die Leistung der Mondseer Werkstätte jäh ab. Der Kapellenaltar von Paltling (1717) und die vier Standbilder der Salzburger Kollegienkirche (1721/22) verraten des Meisters Hand und seinen Geist nicht mehr. Nur in der Gestalt des hl. Christophorus (1718) am Annenaltar in Rattenberg glüht noch eine meisterliche Erfindung nach. Selbst am äußersten Ende seines Schaffens bleibt die pietätvolle Verehrung bemerkbar, die er lebenslang für die Kunst Thomas Schwanthalers bekundet hat; noch hier klingt dessen Riesengestalt aus dem Aufsatze seines Doppelaltares in St. Wolfgang nach. Während aber die hochbarocke Gestalt in prunkendem Kraftbewußtsein sich emporstemmt und spielend die schwere Last des Christusknaben trägt, zu dem das bärtige Gesicht des hl. Riesen emporstaunt, — steht im Rattenberger Altar der müde Heilige, auf seinem Gang innehaltend, schwankenden Schrittes und mit geneigtem Haupte wie trauernd da, wogegen auf seiner Schulter das göttliche Kind mit erhobenen Armen aufjubelt.

Guggenbichler hatte die Entwicklung der barocken Plastik der östlichen Alpenländer seit seinem ersten großen Werke in Straßwalchen (1675) eindeutig geführt und war nach 1691 (Hochaltar in Michaelbeuern) das Vorbild für die Kunst Salzburgs, des Innviertels und der Ostalpenländer geworden. Immer aber hatte seine künstlerische Umgebung die Fühlung mit seinem Schaffen gewahrt. Mit seinen Alterswerken hingegen löst sich diese Bindung. Diese vereinsamten Schöpfungen entstanden, während seine Zeitgenossen und Nachahmer noch in der vom Meister zu fesselloser Entfaltung und Ausdrucksgewalt befreiten Form schwelgten, die unter ihren Händen bald konventionell wurde.

Genetisch bedeuten Guggenbichlers Alterswerke (besonders ihre Fassung) einen Rückgriff auf künstlerische Ausdrucksmittel des Manierismus, entwicklungs-geschichtlich aber die Schaffung einer reifen, entscheidenden Vorform des aus eigener Tradition erwachsenen alpenländischen Rokoko, dessen Entfaltung erst nach des Meisters Tode, um 1725, auf bairischem Boden innerhalb der Generation der um 1690 Geborenen, im Kreise der Asam, Goetz und Holzinger beginnt. In den Alterswerken des Mondseer Meisters deuten auf das Rokoko die Elemente einer transzendenten Geisteshaltung, die Abkehr vom hochbarocken Pathos und seiner Monumentalität, vor allem aber die Hinwendung zu malerischer Gestaltung und der aus manieristischen Traditionen erwachsenen immateriellen und stimmung-schaffenden Buntfarbigkeit, endlich das Auseinanderfallen der Extreme der Gestaltungsmöglichkeiten hin.

Mit dieser Saat in die Furchen der Zukunft endete die Tätigkeit des Mondseer Meisters. Ich habe an anderer Stelle dargelegt, daß er nicht der Erste innerhalb seiner Umwelt war, der eine Entelechie des Rokoko gebildet hat. Dies hatte

schon um 1682/83 der etwa 13 Jahre ältere Michael Zürn d. J. in seinen ersten für Kremsmünster geschaffenen Plastiken getan; doch in Zürn war es ein Wiederaufleben manieristischer Kunstüberlieferung gewesen, in welcher dieser Meister vor 1660 noch aufgewachsen war und welcher er mit seinem Wesen inmitten einer barocken Welt verbunden blieb. Guggenbichler aber, der aus rein barocker Tradition erwuchs, hatte als führender Künstler erst die ganze Entwicklung hochbarocker Möglichkeiten bis 1710 zu durchlaufen, ehe er im Greisenalter in ungebrochener Kraft die Bahnen seines bisherigen Formdenkens und Gestaltens verließ, über diesen Rahmen entscheidend in die weitere Zukunft hinausgriff und der Wegbereiter des Rokoko wurde. Daraus erklärt es sich, daß ein Teil der Generation der um 1690 geborenen Bildhauer sein Vorbild begeistert aufgriff (Stammel, Goeh) und weiterbildete; nur ein Teil allerdings. Denn diese Generation spaltete sich in ihrer Willensentfaltung: Einerseits drangen Künstler auf Guggenbichlers Spuren ins Rokoko vor; eine andere Richtung aber lenkte, gleichfalls auf manieristische Traditionen zurückgreifend, in die Bahnen eines zwar noch sinnlich durchfühlt, aber bewußt antibarocken persönlichen Klassizismus ein (G. R. Donner u. a.). So zerfiel in den Jahren unmittelbar nach Guggenbichlers Tode die Welt des Barock, an der er mit dem Einsatze seines ganzen Wesens gebaut hatte.

Anton Bruckners Nachlaß

Von Univ.-Prof. Dr. Alfred Drel (Wien)

Ein überaus arbeitsreiches, aber auch höchst begnadetes Leben hatte seinen Abschluß gefunden, als Anton Bruckner am 11. Oktober 1896 die Augen schloß. Wenn man den Berichten aus den letzten Monaten seines Erdenlebens glauben darf, wehrte sich der Künstler bis zum Äußersten dagegen, sein Alter und das durch die Krankheit bewirkte körperliche Siechtum auch über seinen Geist Herr werden zu lassen. Immer wieder nahm er die Entwürfe zum Finale der IX. Symphonie vor und versuchte, sich trotz Allem noch die Krönung des Monumentalwerks abzurufen. Die Datierung vom 14. Juni 1896, die sich auf einem Partiturbogen der fünften Fassung des Finales findet, bedeutet keineswegs den Endtermin der künstlerischen Arbeit an der Symphonie. Wenn die geistigen Kräfte Bruckners auch ständig und erschreckend abnahmen, berichtet dennoch Dr. Heller, der den Künstler während seiner Todeskrankheit betreute, daß der Meister immer noch weiter komponierte. Ja noch an seinem Todestage soll er sich ans Klavier geschleppt haben, um zu arbeiten. In den Seelen starb er und erst der Tod vermochte der müden Hand die Feder zu entwinden.

Sein künstlerisches Erbe in vollem Maße zu ermessen wird wohl erst einer künftigen Zeit möglich sein; denn wenn es auch schon den vollen Sieg über die feindliche Mittwelt errungen hat und uns die Verblendung vielfach unfassbar er-