



Oberösterreichische Heimatblätter

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

Jahrgang 7 / Heft 1

Jänner-März 1953

Inhalt

	Seite
Franz Neuner: Die Gotteshäuser von Altheim. Baugeschichte und Bau- beschreibung	1
Friedrich Knaipp: Die bauerlichen Hinterglasbilder im oberösterreichischen Innviertel	18
Ernst Hamza (†): Der Innviertler Ländler. Mit dem Beitrag „Das Landla- geigen und dessen Spielskizzen“ von Erwin Schaller	33

Bausteine zur Heimatkunde

Theodor Berger: Die Ahnen Franz Grillparzers	61
Gilbert Trathnig: Ein Meistersingerlied auf Leonhard Käfers Tod	65
August Zöhrer: Maria Bründl bei Putzleinsdorf	67
Gustav Brachmann: Die Greiner fliegende Brücke. Ein Beitrag zur Ge- schichte der heimischen Verkehrsmittel	74
Engelbert Koller: Maishacke und Baumsäge. Zur Geschichte des Holz- knechtwerkzeugs im Salzkammergut	78
Oberösterreichische Chronik 1952	81

Schrifttum

Buchbesprechungen	97
Eduard Straßmayr: Heimatkundliches Schrifttum über Oberösterreich 1951, I. Geschichte	104

Veröffentlichungen zum Oberösterreichischen Heimatatlas

Herbert Maurer: Oberösterreich in der Bevölkerungsentwicklung Öster- reichs 1869 — 1951	119
---	-----

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. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7
- Verleger und Eigentümer:** Verlag des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7
- Herausgeber und Schriftleiter:** Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14
- Druckstöcke:** Klischeeanstalt Franz Krammer, Linz a. D., Klammstraße 3
- Druck:** Buchdruckerei des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstr. 7

^{31a)} Vgl. hiezu, ebenso wie zu dem Geläute von St. Laurenz, Florian Oberchristl, Glockenkunde der Diözese Linz, 1941, S. 40 u. 41.

³²⁾ Siehe Anmerkung 28.

³³⁾ Chronik des Benefiziums, S. 17.

³⁴⁾ Archiv f. d. Gesch. d. Diöz. Linz IV (1907) S. 498, 499.

³⁵⁾ Auffindung von Totenköpfen im Jahre 1940.

³⁶⁾ Scheibelberger, Ergänzungen zum Linzer Diözesanblatt II (1877) S. 121.

³⁷⁾ Bericht des Dechanten Walleder-Altheim an das Konsistorium v. 2. April 1787 bei Scheibelberger, a. a. O. II (1877) S. 367.

³⁸⁾ Ich halte nicht dafür, wie die KDBr. S. 30 vermuten, daß dieses Spitzbogenportal von der „alten“ Kirche in St. Laurenz stammt. St. Ulrich galt im Mittelalter als „Gotshaus“ mit eigenem Vermögen und stellte keine einfache, kleine Kapelle dar. Die heutige Kapelle ist, wie wir gesehen, nur die Portalhalle zur einstigen Kirche gewesen.

Die bäuerlichen Hinterglasbilder im oberösterreichischen Innviertel

Von Friedrich Knaipp (Gmunden)

In diesen Blättern, Jg. 2, Heft 3, S. 214 — 226 war von den bäuerlichen Hinterglasbildern von Sandl, Buchers und Umgebung schon die Rede. Doch weist, wie ein Blick in die Sammlungen unserer Museen und Heimathäuser dartut, der Bestand an Hinterglasbildern aus bäuerlichem Gebrauch durchaus nicht einheitlich nur den bekannten Typ der sogenannten „Sandlbilder“ auf.

Wer Rudolf Heckls „Oberösterreichische Baufibel“¹⁾ gelesen und die Gehöftformen des Innviertels mit denen der anderen obderennsischen Landschaften verglichen hat, wer sich der Schilderung der Innviertler Volksbräuche in Ernst Burgstallers Buch „Lebendiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich“²⁾ erinnert, der wird nicht erstaunt sein, daß auch die Sachgüter der Volkskunde im Innviertel den altbairisch-alpenländischen Charakter dieses Raumes stärker hervortreten lassen, als die der meisten Voralpenlandschaften Oberösterreichs.

Während die heimische Erzeugung von Sandl (Buchers und Umgebung) das Mühlviertel nahezu ausschließlich versorgt hat und in den übrigen Landschaften Oberösterreichs die „Sandlbilder“ gegenüber den Hinterglasbildern anderer Erzeugungsorte weitaus vorherrschen, ist das Innviertel — wohl infolge seiner längsten Zugehörigkeit zum bayerischen Stammlande — am reichsten an ostbayrischen Hinterglasbildern.

Da die Erzeugungsorte außerhalb Oberösterreichs liegen, erübrigt es sich, auf die Geschichte der Hinterglasmalerei in den Glashüttengebieten von Schönbbrunn, Grafenau, Raymundsreut und deren Ausläufern (Oberanschießing usw.) hier näher einzugehen. Dr. Heinrich Buchner³⁾ hat übrigens die Genealogie der Hinterglasmalerrfamilien dieses Raumes schon erforscht und erschöpfend dargestellt.

Die „Schule Raymundsreut“

Die Hinterglasbilder von Oberanschießing entstammen einem erst um 1818 dorthin verpflanzten Zweig der ostbayrischen hüttengewerblichen Hinterglasmalerei und sind nur noch vereinzelt über den Inn herübergekommen, als dieser schon Landesgrenze geworden war.

Der Hauptort der ostbayrischen Erzeugung, nach dem die Bilder des ganzen Gebietes als „Schule Raymundsreut“ (wie die der Dreiländer-Ecke Böhmen-Ober- und Niederösterreich als „Schule Buchers“) bezeichnet werden, trägt seinen Namen nach dem Grafen Raymund Ferdinand von Rabatta, von 1713 bis 1722 Bischof von Passau, und steht auf ehemaligem Grund der Glashütte von Schönbrunn im Bezirksamt Wolfstein.

Es ist für unsere Betrachtung bedeutungsvoll, daß der Vertrieb der Hinterglasbilder dieser Gegend sowohl innerhalb Bayerns, als auch über dessen damalige Grenzen hinaus, vorwiegend von Oesterreichern, nämlich Tiroler, Krainer, Kärntner und Gottscheer Hausierern und Marktfahrern besorgt wurde. Die enge wirtschaftliche Verflechtung der ostbayerischen Hinterglasmalerei mit ihren österreichischen Bilderhändlern erhellt am besten daraus, daß der jahrzehntelange Kampf der vereinten österreichischen und bayerischen Behörden gegen dieses Händlerwesen, der die ostbayrischen Hinterglasmaler mehrmals an den Rand des Abgrundes gebracht hatte, endlich von ihnen und den Bildeträgern siegreich beendet wurde. Es waren die österreichischen Behörden, welche die bayerischen zum Eingreifen gegen die österreichischen Hausierer veranlaßt hatten, da diese, meist jüngere Männer, den Hausierhandel in Bayern angeblich zum Vorwand ihrer Fahnenflucht aus dem österreichischen Militärdienst benutzt haben sollten⁴⁾.

Der Beginn der hüttengewerblichen Hinterglasmalerei um Raymundsreut dürfte schon etwa um 1720 anzunehmen sein. Jahrzehntlang strömten daher die Raymundsreuter Hinterglasbilder ungehindert in das damals bayerische Innviertel herein.

Vergleich mit den „Sandbildern“

Es darf hier daran erinnert werden, daß die „Schule Buchers“ von nordböhmischem Zuwanderern erst etwa ab 1770 ihren Ausgang genommen hat. Ihre Erzeugnisse behielten daher bis zum Niedergang der Hinterglasmalerei in der Dreiländerecke eine gewisse Abhängigkeit von ihren Vorläufern im nordböhmischeschlesischen Grenzgebiet.

Für die „Schule Raymundsreut“ läßt sich eine gewisse Beeinflussung durch verwandtschaftliche Beziehungen zu den Hinterglasmalern auf der böhmischen Seite des Grenzwaldes jenseits des Lusen nachweisen. Vereinzelter Zuzug oberbayrischer Gesellen dürfte Anregungen aus dem Augsburger Kreis der bürgerlich-malerhandwerklichen Hinterglasmalerei gebracht haben, die jedoch schnell von der eingewurzelten hüttengewerblichen Tradition aufgesaugt und überwunden wurden. Hinzu kommt der Umstand, daß es in diesem Gebiet

vereinzelt datierte Hinterglasbilder aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders Votivbilder aus Dorfmalerkunststätten gibt. Es kann demnach mit Sicherheit angenommen werden, daß schon vor dem Aufkommen der hütten-gewerblichen Hinterglasmalerei um die Schönbrunner Glashütte die Hinterglas-technik in ländlichen Werkstätten Ostbayerns neben den übrigen üblichen Mal-techniken gepflegt worden ist. Das allmähliche Zusammenwachsen dieser ver-schiedenen Einflüsse dürfte die besondere volkhafte Eigentümlichkeit der Typenbilder von Raymundsreut hervorgebracht haben.

Wohl bezeugt die Ueberlieferung, daß auch hier, wie in den Böhmerwald-gebieten, Rißvorlagen nach Holzschnitten und Stichen benutzt wurden. Nirgends jedoch dürften die Darstellungen so weitgehend durch allmähliche Befreiung von der Bindung an das Vorlagengut verselbständigt worden sein, wie in den zur Schule Raymundsreut gehörigen Werkstätten.

Auch die Raymundsreuter Bilder lassen sich deutlich in vier Entwick-lungsstufen scheiden, wie dies bei den Bildern der Schule Buchers der Fall ist. Von grundlegender Bedeutung ist jedoch der zeitlich frühere Beginn dieser Ent-wicklung in Raymundsreut. Um eine entsprechende Parallele zu finden, müßte man den Stammbaum der Schule Buchers um jene Vorläufer verlängern, die noch in der nordböhmischeschlesischen Urheimat der ersten Bucher-ser Hinter-glasmaler vor der Verpflanzung gemalt worden sind, also vor 1770.

Unter dieser Voraussetzung gewinnen wir eine Vergleichsbasis, die uns gestattet, über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren das Bilder-material aus Sandl-Buchers gegenüberzustellen.

Lediglich für die letzte Entwicklungsstufe der Sandl-Bucher-ser Bilder — die Verfallsperiode — fehlen uns vergleichbare Raymundsreuter Bilder im Innviertel (und auch in Bayern): den Versuch einer Imitation der Lithographie in Schwarz-grau-weiß-Malerei, den die Hinterglasmaler von Sandl, von Außer-gefeld, von Haberspirk usw. als letzten Ausweg vor der übermächtigen Konkurrenz der Massendrucke gewagt hatten, haben die Raymundsreuter nicht mehr unternommen.

Ostbayerische Vorläufer

Von der Kategorie der datierten Hinterglas-Votivbilder aus Ostbayern, deren Hersteller zu den Vorläufern der Raymundsreuter Hinterglasmaler gezählt werden müssen, sind uns auf Innviertler Boden nur wenige Stücke (Museum Braunau am Inn, dat. 1752), aber auch in Bayern nicht viele erhalten. Ein Stück in der Sammlung Prof. Kriß (zur Zeit Institut für Volkskunde, Salzburg, dat. 1757) wurde auch westlich des Inns aufgelesen.

Erste Entwicklungsstufe

(etwa bis 1770)

Von der Gruppe der frühesten, eindeutig für Raymundsreut bestimm-baren Bilder von besonders hüttenmäßiger Technik befinden sich drei im Innviertler Heimathaus (Ried im Innkreis) und ein viertes in einer Privatsammlung Ober-

österreichs. Der davon als Abb. 1 gezeigten Hl. Katharina entspricht als Gegenstück eine Hl. Barbara. Bei dem dritten Rieder Stück und bei dem in Privathand befindlichen Bild handelt es sich um die gleiche Darstellung der „Maria vom guten Rat“, eindeutig nach demselben Riß gemalt.

Eine genaue Datierung dieser vier Bilder ist leider nicht möglich. Sie dürften zeitlich einer weiteren „Maria vom guten Rat“ sehr nahe stehen, die 1766 datiert ist⁵⁾. Gesichts- und Körperkonturen sind in dunklem Sepia gezogen. Das Inkarnat spielt von hellem Weißlichgrau in blaßlila Töne hinüber, während die noch plastischen Schattierungen in zartem Grauliv gehalten sind. Die Strahlen der Glorien, die Metallteile der Kronen und die Stickerei der Gewänder sind in feiner Pinseltechnik mit Gold- und Silberbronze ausgeführt, die an die Hohlglasmalerei erinnert. Die Gewänder sind, mit Ausnahme eines lila getönten Lasurrots, in opaken Farben, Spangrün, Dunkelblau und Weiß mit Sepia gemalt. Der mit Lampenruß tiefschwarz gedeckte Bildgrund ist von einer reichen Rokokokartusche im großen Hochrechteck umrahmt, die noch enge Anlehnung an die Ornamentik der Stichvorlagen verrät: Blattgold-Rocailles, in Federzeichnungsmanier schwarz konturiert, heben sich von einem lasurroten Grund ab, der seine Leuchtkraft durch unterlegtes Blattgold empfängt.

Format und Rahmen

Schon diese frühen Stücke zeigen das verhältnismäßig sehr breite Hochformat, das von den Raymundsreuter Malern für die Farbbilder bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts beibehalten wurde, um erst dann — in Anpassung an die schmalere Hochformate der Konkurrenz (Bachers) — aufgegeben zu werden.

Die besprochenen Bilder sind ausnahmslos in schmale Profileisten gerahmt, die — einstmals wohl vergoldet — infolge der Oxydation heute eine dunkelgoldbraune Oberfläche auf Kreidegrund zeigen.

Schliff- und Spiegelbilder

Der vorliegende Bestand läßt keine Schlüsse darauf zu, ob auch in jener ersten Entwicklungsstufe schon Goldschliff-, Spiegelschliff- und Spiegelbilder in Raymundsreut erzeugt wurden, da die vorhandenen Stücke übereinstimmend die Kennzeichen späterer Entstehung tragen. Es liegt daher die Vermutung nahe, daß die Einbeziehung des Glasschliffs und der Verspiegelung des Bildgrundes in die Verzierung der Malertafeln in Raymundsreut erst später auf Anregung durch die böhmerrwäldischen Werkstätten übernommen wurde.

Zweite Entwicklungsstufe

(etwa 1770 bis 1790)

Den Beginn der zweiten Entwicklungsstufe in Raymundsreut haben wir etwa um 1770 anzusetzen, also ungefähr gleichzeitig mit der ersten Entwicklungsstufe in Bachers. Hier treten auch gleich zahlreiche Parallelen auf. Die Darstellungen sind von dem ornamentalen Beiwerk der gestochenen Buchillustrationen befreit, stehen groß und wuchtig ausgebreitet in der Fläche.

Fast stoßen die Figuren der Heiligen mit Scheitel und Füßen an den oberen und unteren Bildrand. Oft werden ihre barock gebauschten Mäntel durch die seitlichen Bildränder angeschnitten. Die Kraft und Wucht der Erscheinungen, die Fülle der nun über alle Gewandteile verstreuten Binnenornamentik drohen den Rahmen der Bilder zu sprengen. Selbst die noch freigebliebenen oberen Bildecken werden durch derb hingemalte Blütenzweige gefüllt, sodaß eine nahezu teppichartige Gesamtwirkung der Tafeln entsteht. Selbst Schatten und Lichter in den Gewandteilen haben ihre sinngemäße Bedeutung verloren und sind in der ornamentalen Füllung der Fläche untergegangen, ja oft selbst zum Ornament geworden.

Stücke, wie die als Abb. 2 gezeigte Trinitas sind im Innviertler Heimathaus (das auch eine wunderbare „Hl. Maria von Habsperg“ gleichen Typs besitzt) sowie in einigen oberösterreichischen Privatsammlungen zu finden. Auch eine „Maria vom guten Rat“ im Heimathaus Braunau am Inn gehört dieser Periode an, die eindeutig die Weiterentwicklung der oben erwähnten Rieder Bilder verrät. Die Stichornament-Umrandung hat sich vom Bildrand an den Rand des Schriftbandes zurückgezogen, der gewonnene Raum wurde durch Ausweitung der Darstellung gefüllt.

Bei den Bildern dieser Stufe ist das Inkarnat noch etwas blasser, die Sepiakontur der Gesichter und Körperteile jedoch um vieles heller geworden und auch die Schattierung der Körper hat keine plastische Wirkung mehr. Selbst Taube, Haar und Bart nehmen ornamentale Formen an (s. Abb. 2).

Zu den vorherrschenden Farben dieser Stufe gehört meist schwarzer oder graublauer Bildgrund, ein tiefes, stumpfes Dunkelblau; eine rötlichbraune Lasurfarbe ersetzt die hellen Rottöne, während dunkles Lasurrot, helles Spangrün und dunkler Ocker sparsam verteilt sind. Gewandsäume, Gürtel, Kragen, Waffen und Geräte sowie die zahllosen Sterne, Kreuzsterne und schneckenförmigen Schnörkel sind in Weiß, Gold- und Silberbronze gemalt. Das dunkle Blattgold bleibt auf Kronen, Schriftbandumrahmungen u. dgl. beschränkt. Der Blütenzierat besteht zu dieser Zeit aus steifen Stengeln, an denen seitlich paarweise gegenständige, ellipsenförmige Blättchen angeordnet sind und die meist von plumpen, roten, weißgelichteten Tulpen bekrönt werden. Die Blätter sind anfangs spangrün, später dunkeloliv, Blattrand und Zweige schwarz.

Spiegelbilder

Ähnliche Blütengebilde zeigen die auch im Innviertel noch häufigen, frühesten erhaltenen Raymundsreuter Spiegelbilder⁶⁾. Bei dieser Technik sind, wie auch in Sandl-Buchers, bekanntlich die Figuren in stark verkleinertem Maßstab in die Mitte der Glastafel gerückt. Während bei den Spiegelbildern der Schule Buchers die meist vorhandene Sockelzone stets schwarz ist und oft weiße oder gelbe Bildinschrift trägt, zeigt bei den Raymundsreuter Stücken eine anfänglich etwa $\frac{1}{8}$, später $\frac{1}{7}$ bis $\frac{1}{6}$ der gesamten Bildhöhe einnehmende Sockelzone meist eine knollige rote Mittelblüte mit schwarzen Blätterzweigen

auf dunklem Ockergrund zwischen ein paar breiten, seitlich hingewischten, roten und weißen Pinselstrichen.

Seltener steht an Stelle der Mittelblüte eine schwarze Bildinschrift in plumper Antiqua. Die Sockelzone ist meist gegen die verspiegelte Bildfläche durch eine farbige Wellenlinie zwischen andersfarbigen, parallelen Querstrichen abgegrenzt. Ueber den Figuren — in der raumlosen Spiegelfläche — schweben, oft ganz beziehungslos und nur flächenfüllend hingemalt, ein paar der oben beschriebenen Tulpenzweige (s. Abb. 4).

Im Gegensatz zu den Spiegelbildern der Bucherser⁷⁾, Sandler, der schlesischen und der Außergefelder⁸⁾ Maler, die alle übereinstimmend rote Gesichts- und Körperkonturen aufweisen, haben die Raymundsreuter Spiegelbilder anscheinend von Anfang an fast ausschließlich schwarze Konturen. Diese bilden auch ein jede Verwechslung geradezu ausschließendes Kennzeichen der Raymundsreuter Spiegelbilder und Goldschliffbilder. Spiegelschliffbilder aus Raymundsreut sind mir bisher weder im Innviertel, noch in Bayern usw. untergekommen.

Gewandteile und Blütenzierat der frühen Spiegelbilder aus Raymundsreut zeigen überwiegend Lasurfarben. Fast nur das graue Inkarnat ist in opaken Tönen gemalt. Deshalb gehören diese Stücke (s. Abb. 4), wie sie in den Heimat Häusern von Ried, Schärding, Braunau, im O. Oe. Landesmuseum in Linz, in der Sammlung Baron Spiegl in der Engleiten bei Bad Ischl usw. aufbewahrt werden, zu den reizvollsten Bildern dieser Technik überhaupt. Denn die Wirkung der von der unterlegten Spiegelfolie durchleuchteten Lasurfarben übertrifft die der später und an anderen Orten oft bevorzugten opaken Farben bei weitem. Die ausschließlich an Raymundsreuter Spiegelbildern beobachtete, oben geschilderte farbige Sockelzone unterscheidet diese auch im volkskünstlerischen Sinne vorteilhaft von allen anderen Spiegelbildern mit ihren düsteren, schwarzen Schriftbändern.

Format und Rahmen

Zeigen die Farbbilder der zweiten Entwicklungsstufe noch vorwiegend das sehr breite Hochrechteck — Querrechtecke desselben Seitenverhältnisses sind ziemlich selten — so haben die Spiegelbilder dieses nur bei Stücken im Großformat übernommen, während das Mittelformat schon geringere Breite zeigt, wie sie die Erzeugnisse der böhmerrwäldischen Werkstätten kennzeichnet. Die Rahmen der zweiten Stufe haben keine Kreidegrundierung noch Vergoldung mehr, bei Farbbildern jedoch häufig hell-dunkelbraune Strichbemalung, bei Spiegelbildern schon meist den später für Raymundsreut charakteristischen, grün-rot gestrichenen flachen Rippleistenrahmen; oft auch ist das Holz roh belassen.

Dritte Entwicklungsstufe und Höhepunkt

(etwa ab 1790 bis gegen 1820)

Diese setzt in Raymundsreut um 1790, gleichzeitig mit der hier damals schon erreichten größten Ausweitung von Produktion und Absatz, ein.

Eine für alle Werkstätten des Raymundsreuter Gebietes gemeinsame Erscheinung ist zu dieser Zeit der allmähliche Uebergang zu ausschließlich schwarzen Konturen der Gesichts- und Körperteile bei den Bildern aller drei Techniken. Dieser Umstand stellt für die Mehrzahl der aus dem Innviertel und dem übrigen Oberösterreich erhaltenen Raymundsreuter Hinterglasbilder das Hauptunterscheidungsmerkmal von den Bildern schlesisch-, nord- und südböhmisch-mühlviertlerischer Typen dar.

Im ersten Teil dieser dritten Stufe, der etwa mit dem beginnenden Klassizismus in der Hochkunst zusammenfällt, läßt sich eine Straffung des Liniengerüsts der Bilder, eine Vereinfachung der Ornamentik, Sparsamkeit der Farbnancen und eine fast heraldisch anmutende Verteilung der Farben über die Bildfläche beobachten. Das Inkarnat wird kreidig weiß. Noch findet sich das rötliche Lasurbraun, doch wird es nach und nach, wie schon das tiefe Lasurrot, durch den immer mehr vorherrschenden opaken Zinnober verdrängt. Auch in den Spiegelbildern⁹⁾ werden allmählich opake Farben an Stelle der früheren Lasurfarben bevorzugt. Das leuchtende helle Spangrün weicht einem dunkleren Moosgrün bis Schwarzoliv, doch auch dieses wird mit der Zeit nur mehr in unerlässlich scheinenden Fällen verwendet. Häufig werden Blütenstiele und -blätter mit Goldbronze oder Schwarz gemalt. Der Farbenakkord wird immer mehr von dem Kontrast zwischen dem leuchtenden Zinnober und einer Skala von weiß-grau-blau-schwarzen Tönen beherrscht, über die — mehr ornamental als sinngemäß — weiße Lichter und Goldbronzelinien, -punkte und -schnörkel verteilt werden. Selbst der Ocker wird so mit Weiß und Schwarz gebrochen, daß er einen mehr grauen Ton annimmt und wo Grün für Landschaftsreste, Bäume oder dergleichen noch Verwendung findet, wird es durch Brechnung und schwarze Schatten in die Sphäre der neutralen Grautöne einbezogen. Ein tiefes Schokoladebraun setzt sich als „Holzfarbe“ für das Kreuz Christi durch, findet jedoch sonst kaum andere Verwendung, als höchstens mitunter für die früher meist grau gemalten Haare und Bärte. Auch diese Farbe wird durch schwarze und Goldbronzekonturen in den allgemeinen Zusammenklang eingebunden. Der herrschende Farbeindruck dieser Bilder ist also ein Dreiklang Rot-Blau-Gold, zwischen eine Skala von Weiß bis Schwarz gespannt.

Da nun auch alle Blautöne mit Graugrün gebrochen sind, tragen diese Bilder eine vorwiegend kalte Farbigkeit, aus der das Rot und Gold als einzige warme Töne mit verstärkter Wirkung leuchten.

Ein Vergleich mit den gleichzeitigen Bildern der Schule Buchers, Sandl und Umgebung schließt nunmehr eine Verwechslung mit den Raymundsreuter Bildern nahezu aus. Denn bei den Sandlbildern streiten viel mehr warme Farben um den Vorrang: gelber Ocker dient oftmals sogar als Bildgrund, der Zinnober bleibt ungebrochen, das Moosgrün leuchtet warm, die Blattgoldstellen sind selten mit Schwarz (wie in Raymundsreut), sondern meist mit Zinnober konturiert, rosa Fleischtöne finden im Inkarnat und oft an Geräten, manchmal sogar als Fußboden- oder Bildgrundfarbe Verwendung. Und die im Gegensatz zu den



Abb. 1: Hl. Katharina
Raymundsreut, erste Entwicklungsstufe.
Innvierter Heimathaus, Ried i. I.



Abb. 2: Trinitas
Raymundsreut, zweite Entwicklungs-
stufe. Privatbesitz



Abb. 3: Maria Lichtmeß
Raymundsreut, dritte Entwicklungsstufe.
Sammlung Prof. Kriß, Salzburg



Abb. 4: Hl. Michael
Spiegelbild, Raymundsreut, zweite Ent-
wicklungsstufe. Sammlung Spiegl,
Engleiten bei Bad Ischl



Abb. 5: Maria und Anna
Raymundsreut, dritte Entwicklungsstufe.
O. Oe. Landesmuseum Linz



Abb. 6: Dolorosa
Spiegelbild, Raymundsreut, dritte Entwicklungsstufe. Sammlung Spiegl, Engleiten bei Bad Ischl



Abb. 7: Maria guter Hoffnung
Raymundsreut, vierte Entwicklungsstufe, Heimathaus Braunau am Inn



Abb. 8: Kreuzwegstation
Raymundsreut, dritte Entwicklungsstufe. Städtisches Museum Wels

Sämtliche Aufnahmen: F. Knaipp

Raymundsreuter Bildern fortgesetzt rote Gesichts- und Körperkontur erhöht die wärmere Wirkung der Farbflächen. Holzteile werden in Sandl um diese Zeit mit leuchtendem Rotbraun ausgemalt. Fast könnte man sagen, daß die Farbigeit der Bilder aus Schlesien, Buchers und Sandl sich in dieser Zeit dem Farbgeschmack ihrer zahlreichen Abnehmer im slawischen Osten und Südosten angepaßt hat, während bei den Raymundsreuter Bildern, wie sie uns aus dem Innviertel zahlreich vorliegen, auch in der Farbenwahl der Geschmack der vorwiegend bajuwarischen Abnehmer stärker zum Ausdruck kommt.

Goldschliffbilder

Im Verlaufe dieser dritten Entwicklungsstufe dürfte gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus den böhmisch-schlesischen Hüttengebieten die Erzeugung von Goldschliffbildern nach Raymundsreut übernommen worden sein.

Bei dieser Technik, wie auch bei den Spiegelschliffbildern, ist vom nordböhmischeschlesischen Grenzgebiet aus ein zeitlich und mit der Ausbreitung der Technik zugleich örtlich gegen Süd- und Südwestränder der böhmischen Grenzländer gerichtetes Gefälle in der Feinheit des Schliffs feststellbar. Die schlesischen Schliffbilder tragen den feinsten Schliff, die frühen Bucherser sind noch recht fein geschliffen (und tragen noch differenzierte Malerei in der Bildmitte), die späteren werden derber. Die Schlifftechnik dürfte in Außergefilde schon jüngeren Ursprungs sein und vermutlich nur noch auf Goldschliffbildern vorliegen. Die Raymundsreuter Goldschliffbilder¹⁰⁾ verweisen mit der Derbheit ihres Schliffes und der Art seiner Ornamentik auf die Anregung aus Außergefilde¹¹⁾. Sie unterscheiden sich durch diese Merkmale von den Bucherser¹²⁾ und den schlesischen Stücken, von beiden und außerdem von ihren Außergefilde Vorbildern jedoch noch durch die schwarzen Gesichtskonturen. Auch sie sind meist in rot-grün gestrichene Rippleistenrahmen gefaßt und vorwiegend kleineren Formats.

Sogenannte „Rußbilder“ (= durch Blattgoldbelag oder Goldbemalung imitierte „unechte Goldschliffbilder“, ohne Schliff), wie sie in Außergefilde massenhaft und in Buchers häufig hergestellt und nach Oberösterreich geliefert wurden, haben mir aus Raymundsreuter Werkstätten weder im Innviertel, noch anderswo vorgelegen.

Format, Rahmen und Bildinschriften

Dem Zeitgeschmack, den Wünschen der Abnehmer entsprechend und in Angleichung an die Produkte der Konkurrenten anderer Glashüttengebiete haben sich allmählich etwa sieben verschiedene Bildgrößen und zwar bei den Farbbildern zwischen 10 cm und 72 cm Bildhöhe, bei den Spiegelbildern zwischen 10 cm und 41 cm Bildhöhe entwickelt, während mir Goldschliffbilder bisher nur in zwei Formaten von etwa 18 cm, bzw. 28 cm Bildhöhe aus Raymundsreut vorlagen.

In dieser dritten Entwicklungsstufe weicht in den Bildinschriften die Antiqua einer un gelenken Fraktur mit oft verstümmelten Buchstaben auf meist weißen Sockelzonen.

Wiederentdeckung und Würdigung in Schrifttum und Musealwesen

Die Wiederentdeckung und Würdigung der bäuerlichen Hinterglasbilder als Volkskunst ist vor allen den Raymundsreuter Bildern dieser dritten Entwicklungsstufe zu verdanken. Sie leitet den Höhepunkt der volkskünstlerischen Leistung in Raymundsreut ein. Vom Standpunkt der Volkskunde und der Volkskunstforschung finden die Raymundsreuter Bilder dieser Zeit die höchste Wertschätzung unter allen Erzeugnissen der volkstümlichen Hinterglasmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts im ganzen süd-, ost- und südostdeutschen Raum, vom Elsaß bis Schlesien und Ermland (Ostpreußen).

Nirgends und zu keiner anderen Zeit gelang die Freimachung aus jeder konventionellen Bindung an die Manier des städtischen Malerhandwerks in höherem Grade. Nirgends und zu keiner anderen Zeit gelang es einem im Grunde reinen Veredlungsgewerbe — und als solches allein kann die hüttengewerbliche Glasmalerei, -schleiferei und -vergoldung auf Hohlglas und Tafelglas in den Waldgebieten bezeichnet werden —, sich zu solcher Höhe eigenschöpferischer Umwertung und Ueberwindung des fremden, städtischen Vorlagengutes zu erheben, wie in der dritten Entwicklungsstufe der hüttengewerblichen Hinterglasmalerei von Raymundsreut. Das Erstaunlichste an diesem Vorgang ist vielleicht, daß er sich in einer Zeit der tiefsten politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erschütterungen, mitten zwischen der französischen Revolution und dem Wiener Kongreß vollzogen hat. Nichts kann wohl deutlicher den Grad der damals noch bestehenden Abgeschlossenheit dieser wäldlerischen Rückzugsgebiete bäuerlichen Lebens vor Augen führen als dieser Vorgang.

Man beachte, daß die geistige Atmosphäre dieser Zeit selbst an dem letzten Einödhof keinesfalls spurlos vorübergegangen sein kann. Aber die schöpferischen Kräfte sind noch so stark, daß nicht etwa sie von dem Sturm, der damals über Europa ging, aus der Bahn geworfen und umgeformt werden, sondern sie formen die empfangenen Impulse eigenwillig und nach ihren ererbten Gesetzen um und schaffen daraus ein Neues, noch nicht Dagewesenes. Was dem eigenen Wesen nicht brauchbar erscheint, findet keinen Eingang. Keine klassizistischen Zierlemente aus antiken, ägyptischen und anderen Wurzeln (wie sie das gleichzeitige städtische Kunsthandwerk im Uebermaß aufgenommen hat!) erscheinen in den Hinterglasbildern aus Raymundsreut. Hier finden wir keine Empirevasen, keine Heiligen in der Uniform französischer Kürassiere oder österreichischer Windischgrätz-Drägoner, wie auf den gleichzeitigen Bildern anderer Erzeugungsgebiete. Der barocke Ueberschwang der früheren Entwicklungsstufen weicht einer gewissen Heroisierung der dargestellten Figuren. So weit wurde die geistige Strömung der Zeit aufgenommen. Das Ergebnis ist jedoch keine „englische Sachlichkeit“, keine französische „Aegyptomanie“ und (noch!) kein deutsches Biedermeiertum, sondern ein Wiederaufleben nahezu mittelalterlicher Formen- und Farbensymbolik.

Umso erstaunlicher ist es, daß unsere heimische Fachliteratur an diesen Köstlichkeiten bisher nahezu blind vorübergegangen ist. Diese merkwürdige Tat-

sache hat Frederik Adama van Scheltema¹³⁾ schon vor dem Zweiten Weltkrieg veranlaßt zu schreiben: „Ohne die inneren, geistigen Voraussetzungen und die oft stark ausgeprägte künstlerische Eigenart der Hinterglasmalerei zu betrachten, hat man diese — genau so wie die gesamte figural-ornamentale Kunst der ausgehenden Vorzeit — als eine bloße Barbarisierung der historischen Kunstformen betrachtet. Sogar für M. Haberlandt waren die köstlichen Hinterglasmalereien nur armselige Pinseleien und Ausdruck eines rückständigen Kunstvermögens und Kunstverlangens.“

Daß der Schweizer Kunsthistoriker Georg Staffebach¹⁴⁾, der von einer Arbeitsgemeinschaft unterstützt wurde, in seinem neuesten Prachtwerk über die Hinterglasbilder in der Schweiz der Volkskunst nur geringen Anteil widmete, ist bedauerlich, jedoch durch sein Thema gerechtfertigt. Unter 369 Abbildungen von Hinterglasbildern zog er kaum ein Dutzend Bilder volkskünstlerischen Ursprungs zum Vergleich heran.

Einige gute Wiedergaben von Raymundsreuter Bildern brachten hingegen Joseph Hess¹⁵⁾, Dieter Keller¹⁶⁾, Jean Palgen¹⁷⁾ und der Verfasser¹⁸⁾.

Selbst gutwillige Betrachter der Hinterglasbilder, wie Nikola Michailow¹⁹⁾, haben die Eigenart und Bedeutung der Schule Raymundsreut noch nicht, oder nur teilweise erkannt. Denn er beschriftet noch 1936 zwei sehr schöne Raymundsreuter Farbbilder unter seinen Abbildungen kurzerhand mit „Böhmerwald“, ohne nähere Herkunftsbestimmung. Auch Keiser, der in seinem Standardwerk über die deutsche Hinterglasmalerei schon 1937 sehr wohl die Raymundsreuter Spiegelbilder und die späten Farbbilder²⁰⁾ mit Kartuschen in seinen Tafeln richtig beschriftet, bezeichnet die schönen Reproduktionen früher Raymundsreuter Farbbilder²¹⁾ noch zögernd als „ostbayrisch“. Vor ihm verkennt sogar der gewissenhafteste Bearbeiter des Themas, Dr. H. Buchner seine schönste Wiedergabe eines frühen Raymundsreuter Stückes²²⁾ und schreibt sie irrtümlich der Schule Buchers zu, offenbar nur deshalb, weil es ihm unwahrscheinlich erscheint, daß in Raymundsreut das Gnadenbild des österreichischen Wallfahrtsortes „Maria Taferl“ gemalt worden sein sollte.

Es spricht übrigens für die besondere Bedeutung der Raymundsreuter Bilder für unsere heimische Volkskunde und Volkskunsthforschung, daß diese Darstellung, sowie die des Gnadenbildes von „Maria Zell“ (ganz abgesehen von den Wiedergaben des Cranachschen „Maria Hilf“-Bildes in Innsbruck) die engen Beziehungen zwischen den Raymundsreuter Malern und ihren österreichischen Abnehmern und Hausierern aufzeigen. Dabei ist zu bedenken, daß (wie eingangs erwähnt) Hinterglasbilder aus Raymundsreut nach Oesterreich, besonders aber ins Innviertel kamen, lang ehe noch das Hausgewerbe um Buchers, Sandl und Umgebung begonnen hatte!

Die meisten kleineren Veröffentlichungen nehmen von den Raymundsreuter Bildern überhaupt keine Notiz, sondern sprechen fast immer wieder von „Sandlbildern“, indem sie unter diesem Begriff irrigerweise einfach alle volkstümlichen Hinterglasmalereien in Bausch und Bogen zusammenfassen.

Die fehlende Würdigung in unserem heimatlichen Schrifttum findet ihr Gegenstück in der Nichtbeachtung seitens vieler öffentlicher Sammlungen. So verfügt die zahlenmäßig große und sonst vielseitig ausgebaute Sammlung des Oesterreichischen Museums für Volkskunde in Wien nur über wenige, unbedeutende, späte Raymundsreuter Stücke. Das O. Oe. Landesmuseum in Linz hat erst in den letzten Jahren unter der Initiative des Vorstandes der Volkskundlichen Abteilung, Dr. Franz Lipp, begonnen, seine an sich große und typenreiche Hinterglasbildersammlung systematisch durch schöne und frühe Raymundsreuter Stücke zu ergänzen.

Dagegen haben manche Privatsammler schon früh die Raymundsreuter Hinterglasbilder zu würdigen gewußt. So verfügt die volkskundliche Sammlung Baron Spiegl in der Engleiten bei Bad Ischl über zahlreiche und frühe Raymundsreuter Spiegelbilder. Hofrat Pachinger hat manche Stücke an öffentliche Institute hinterlassen und so vor dem Untergang oder der Abwanderung gerettet. Der Grieskirchener Bankbeamte Karl Schallinger hat sich das seltene Verdienst erworben, den zahlreichen und vorteilhaften ausländischen Angeboten widerstanden und seine in zwanzig Jahren mühsam aufgebaute schöne Sammlung mit einigen beachtenswerten Raymundsreuter Stücken 1949 durch Abtretung an ein heimisches Institut vor der Abwanderung nach Uebersee und damit Zersplitterung bewahrt zu haben, fast als hätte er seinen unerwartet frühen Tod vorausgeahnt.

Auch der geniale Sammler und Begründer des Innviertler Heimathauses in Ried im Innkreis, Pfarrer Veichtlbauer, hat eine beachtliche Zahl schönster Raymundsreuter Hinterglasbilder vor Untergang oder Abwanderung durch den Kunsthandel bewahrt. Darunter befinden sich außer den schon erwähnten Stücken noch ein besonders schönes Bilderpaar „Guter Hirt“ und „Gute Hirtin“, eine wundervolle Hl. Katharina, eine schöne Hl. Maria, beide von hervorragender Qualität, und ein sehr schönes Bilderpaar in barocken Kartuschen, „Hl. Josef mit Kind“ und „Hl. Magdalena“. Eine büßende Hl. Magdalena nach anderem Riß und etliche andere interessante Stücke verwahrt das Heimathaus in Schärding am Inn. Auch die Bilder des Braunauer Museums sind schon erwähnt worden. Vermutlich über den Kunsthandel oder aus Privathand ist ein Kreuzweg aus ursprünglich 15 Stationen in Hinterglasmalerei aus Raymundsreut in das Museum der Stadt Wels gelangt, der leider, wie viele andere Hinterglasbilder in den öffentlichen Sammlungen des Landes, sehr restaurierungsbedürftig ist.

Die Stellung der Raymundsreuter Hinterglasbilder in der Kunst

Von diesen Bildern spricht Nikola Michailow, wenn er schreibt: „Weit im Hinterland, in den abgelegenen Wäldern . . . entstanden die schönsten Bilder. Sie zeigen eine vollkommene Umsetzung der städtischen Stichvorlage, die nicht mehr zu erkennen ist und deren naturalistische und bestimmte Art den instinktsicheren ländlichen Maler nicht stören konnte, da er allem Einflußbereich der

Stadt in diesem Erdenwinkel weit entzogen war. Seine Bilder zeigen eine große, schlichte und fest gespannte Form voller Segenskraft, ganz auf die Bedeutung und den Sinn der Darstellung gerichtet und nicht auf deren überflüssige „natürliche“ Einzelheiten. Vor allem aber überrascht der mächtige Klang der reinen Farben. Der tief in jeder Farbe schlummernde symbolische Gehalt und ihre unmittelbare Ausdruckskraft tritt hier klar und offen zutage, ohne je von den bescheidenen Malern bewußt geübt oder erklügelt worden zu sein.“

Und diese Bilder sind gemeint, wenn Frederik Adama van Scheltema den Vergleich zwischen der frühen, mittelalterlichen Buchmalerei und der hütten-gewerblichen Hinterglasmalerei ziehen konnte: „... zögern wir nicht, diese unter scheinbar sehr ungünstigen Bedingungen entstandenen Glasbilder zum wertvollsten Erzeugnis unserer Volkskunst zu rechnen und zum Vergleich die älteste nordische Buchmalerei heranzuziehen. Beide Male verleugnet eine im tiefsten Wesen schmückende und den Gegenständen verhaftete Kunstübung ihre Eigenart, indem sie sich zur freien Darstellung erhebt. Beide Male ist es überhaupt kein Gegenständliches und Körperliches mehr, das uns als Grundlage und Begründung der künstlerischen Vorstellung entgegentritt Sowohl bei der alten Buchmalerei wie bei der Hinterglasmalerei sind es . . . aus einer fremden historischen Kunst stammende Vorlagen, die . . . unmittelbar kopiert und als feststehende, geheiligte Typen fortgesetzt wiederholt werden. Es wiederholte sich jene Formwandlung, in der die Spannung zwischen bildender und schmückender Kunst, zwischen Spätantike und nordischer Vorzeit, zwischen städtischem Bürgertum und unserem naturverbundenen Bauerntum zum Ausdruck gelangt: Trotz des unzweifelhaft vorhandenen Bestrebens, ein ‚schönes‘ Bild nach der fremden Vorlage zu schaffen, setzt das tiefeingeborene ornamentale Kunstwollen sich siegreich durch . . . so mag schon allein der ungemein große Reiz, den die alte Buchmalerei und die bäuerliche Hinterglasmalerei . . . besitzen, davon überzeugen, daß hier . . . noch einmal der Prozeß schöpferischer Umartung und Umwertung gelang . . .“

Hier gelten auch die Worte Hans Sedlmayrs²³): „Es ist nicht möglich, die Kunst unserer Zeit (und einer jeden Zeit, Anm. d. Verf.) richtig zu bewerten, wenn man an sie statt des für alle Zeiten gültigen Maßstabes den einer bestimmten Kunstepoche anlegt. Das geschieht aber immer wieder . . . Die Kunst darf nicht gemessen werden an einer vermeintlichen ‚Naturgetreue‘ oder ‚Richtigkeit‘ der Darstellung, denn es ist ein längst erkannter Irrtum, daß die Kunst aller Epochen die Natur nachbilde oder auch ‚stilisiere‘. Wo der Gegenstand der Darstellung für die Kunst die übersinnliche Welt ist (wie bei der Hinterglasmalerei! Anm. d. Verf.), von der es keine natürliche Erfahrung gibt, wäre die Forderung nach Naturtreue sinnlos, dort kommt es vielmehr darauf an, durch Bildzeichen eigener Art die Sphäre des Uebersinnlichen zu vermitteln oder aufzuschließen. . . . Diese Richtungen der Kunst . . . zu messen an Kunstformen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in denen Naturgetreue (in einem bestimmten Sinn) angestrebt wurde, wäre vollkommen

verkehrt und die besonderen Leistungen der Epoche würden dabei ebenso verkannt, wie wenn man an die Kunst des Hochmittelalters Maßstäbe der anthropomorphen Kunstepochen anlegte. Viele, die bereit sind, das für eine ottonische Miniatur zuzugeben, weigern sich noch, es für ‚naturferne‘ Kunstwerke unserer Zeit (oder der Volkskunst aller Zeiten, Anm. d. Verf.) einzusehen“

Wenn nun aber moderne Expressionisten das bäuerliche Andachtsbild, besonders das Hinterglasbild „expressionistisch“ nannten, dann antwortete ihnen der dichterische Expressionist Max Picard selbst: „Nur uns — nicht den Bauernmalern — erscheinen diese Bilder expressionistisch nur in der Abstraktion, die für das Verstehen des Bauernbildes erst der moderne Beschauer, für das Entstehen des modern-expressionistischen Bildes schon der Künstler selbst leisten muß, erscheinen beide Malereien verwandt.“

Schärfer noch faßt Adama van Scheltema den Unterschied: „Die Hinterglasmalerei erblüht, wie die gesamte Volkskunst aus einer bildlos schmückenden Kunstübung, die als solche eine vorbehaltlose geistige Bejahung der gegenständlichen Umwelt, eine noch ungebrochene Einheit von Natur und Geist zur Voraussetzung hat. Der Expressionismus balanciert auf dem sehr unsicheren Boden einer naturabgelösten, die Volkskunst ruht auf der sicheren Grundlage einer naturverbundenen Weltanschauung.“

Seine Auffassung: „ . . . So erklärt sich . . . die entschiedene Rückbesinnung auf eine rein flächenhafte und lineare Gestaltung unter Nichtbeachtung aller jener Mittel, die einer glaubhaften Darstellung des Raumes und körperhaften Durchgestaltung des Figürlichen dienten. So werden sogar die Falten des Gewandes, die Lichter und Schatten als Elemente der malerischen Modellierung zum Ornament, zum bloßen Bestandteil einer farbigen Flächenbelebung . . .“ wird durch Gottfried Richters²⁴) „Ideen zur Kunstgeschichte“ trefflich bestätigt: „Die Malerei des Mittelalters war reine Flächenkunst (wie die Hinterglasmalerei ebenfalls, Anm. d. Verf.) gewesen. Dessen, was das bedeutet, sind wir so sehr entwöhnt, daß uns im Grunde die Begriffe fehlen, mit denen sie angemessen zu beschreiben ist. Wir sprechen von dem „Goldhintergrund“ (bei den Hinterglasbildern oft „Spiegelhintergrund“, Anm. d. Verf.) auf dem ihre Gestalten stehen. Aber das ist eigentlich schon nicht richtig. Denn der Begriff „Hintergrund“ ist aus einem Räumlichen genommen, das diesen Bildern (wie auch den Hinterglasbildern, Anm. d. Verf.) eben absolut und radikal fehlt. Es gibt keinen Vorder- und keinen Hintergrund. Es gibt überhaupt keinen Raum auf diesen Bildern. Alle ihre Gestalten stehen in der Raumlosigkeit. . . . Die Malerei des Mittelalters hatte durchwegs einen Charakter bewahrt, der etwas Schriftartiges trug. Oft mit einer unheimlichen Ausdruckskraft. Oft in einer Sphäre, die noch unmittelbare, gewaltige Offenbarung der geistigen Welt war. Sie war voll von Symbolen, ja war fast nur Symbol, Hindeutung. Niemals Abbild dieser hiesigen, unsrigen Welt. Die Träger einer Handlung traten vollkommen zurück hinter das Geschehen, das in wenigen, konventionellen Gebärden angedeutet war. Sie selbst waren nichts. Nur

Schattenrisse ihrer selbst, Schriftzeichen. Und das ganze Bild war nur ein Schattenriß des eigentlichen Geschehens, auf das es hinwies.“

Treffender kann auch die Art und Wirkung dieser Höchstleistungen auf dem Gebiete der Volkskunst, wie sie gerade die Raymundsreuter Hinterglasbilder während ihrer dritten Entwicklungsstufe auf dem Höhepunkt ihrer Ausformung darstellen, gar nicht geschildert werden. Deshalb vergebe man mir die ungewöhnliche Menge der Stimmen, die ich im Zitat zur Beweisführung herangezogen habe, um diesen Köstlichkeiten unter unseren Sachgütern der Volkskunde den ihnen gebührenden Platz in der allgemeinen Bewertung zu erstreiten.

Für die Qualität der besonders im Innviertel beheimateten Bilder ist es von schicksalhafter Bedeutung gewesen, daß die eigentliche allmähliche Abschnürung von dem ostbayerischen Erzeugungszentrum durch die neue Grenze nach der Abtrennung vom bayerischen Stammland erst zu dem Zeitpunkt wirksam geworden ist, da diese Volkskunst ihren Höhepunkt erreicht hatte. (Abb. 3, 5.)²⁵⁾

Vierte Entwicklungsstufe und Verfall

Noch um 1800, also während der dritten Entwicklungsstufe, hatte wieder die Mode begonnen, die Darstellungen in Ornamentumrahmungen, sogenannte „Kartuschen“ zu stellen. Dies geschah anfänglich ohne Schaden für die volkskünstlerische Qualität der Bilder (Abb. 8). Auch die späteren Spiegelbilder dieser Zeit (Abb. 6) haben, trotz äußerster Vereinfachung, fast Verarmung des Blütenzierats, noch kaum gelitten. Der Wiederaufschwung des Absatzes nach den Napoleonischen Kriegen, die ansteigende Konkurrenz (Sandl, Außergefeld, Oberbayern, Schwarzwald usw.!) und die Verniedlichung des Geschmacks durch das Biedermeier haben bald ein rapides Absinken der Raymundsreuter Hinterglasmalerei gebracht, von dem unser Innviertel kaum mehr berührt worden ist. Bilder von der Art der Abb. 7²⁶⁾, wie sie jenseits des Inns noch massenhaft zu finden waren, sind kaum mehr in größerer Zahl zu uns herüber gekommen. Die Blütenkartusche dieses späten Typs hat größte Ähnlichkeit mit gleichzeitigen Erzeugnissen der Schule Buchers²⁷⁾, der Werkstatt Verderber in Außergefeld²⁸⁾ und einiger oberbayerischer²⁹⁾ und Schwarzwälder³⁰⁾ Hinterglasmaler. Auch hier unterscheiden sich die Raymundsreuter Stücke durch die schwarze Kontur der Darstellung in der Bildmitte.

Was unsere Sammlungen an Raymundsreuter Hinterglasbildern aus dem Innviertel vor dem Verfall bewahren, gehört unzweifelhaft zu dem Köstlichsten unter unseren Beständen an alter Volkskunst.

Abschließend mag es noch interessieren, daß auch die Hinterglasmalerei zu Raymundsreut — ähnlich wie unsere heimische Erzeugung in Sandl usw. — etwa um 1864/66 als Hausgewerbe zu bestehen aufgehört hat. Ihr Schicksal bestätigt somit die Ergebnisse unserer Betrachtungen über den Untergang der Volkskunst unserer engeren Heimat³¹⁾.

*

Anmerkungen

- 1) Rudolf Heckl, Oberösterreichische Baufibel, 1949, Verlag Otto Müller, Salzburg.
- 2) Ernst Burgstaller, Lebendiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich, 1948, Verlag Otto Müller, Salzburg.
- 3) Heinrich Buchner, Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern, 1936, Neuer Filsler-Verlag, München.
- 4) Heinrich Buchner, H. W. Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei, 1937, Verlag Bruckmann, München.
- 5) H. Buchner, Taf. 3, Abb. 10.
- 6) Abbildungen bei Keiser, Taf. 72, Abb. a, b, Taf. 73, Abb. a, b, d, Buchner Abb. 13, Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei, 2. Aufl., München, 1918.
- 7) Friedrich Knaipp, Die bäuerlichen Hinterglasbilder von Sandl, Buchers und Umgebung, 1948, Ob. Oest. Heimatbl., Jg. 2, Heft 3, S. 214—226, Abb. 6, Keiser, Tafel 76, Abb. a, c, Buchner Abb. 4.
- 8) Buchner Abb. 3 (Spiegelbild aus Außergefild, nicht wie irrftümlich angegeben aus Buchers!)
- 9) Keiser, Taf. 72, Abb. c, d, Buchner, Abb. 12, J. M. Ritz, Bauernmalerei, Leipzig 1935, S. 21.
- 10) Keiser, Taf. 71, Abb. a, b, c (nicht wie irrftümlich angegeben aus Buchers, sondern aus Raymundsreut!), Buchner, Abb. 14, D. Keller, Hinterglasbilder, Lorch/Württ., 1948, Abb. 20.
- 11) Buchner, Abb. 15 (nicht wie angegeben Raymundsreut oder Buchers, sondern eindeutig Außergefild!)
- 12) Keiser, Taf. 76, Abb. 6, Dieter Keller, Eine Sammlung alter Hinterglasbilder, Galerie Herbert Hermann, Stuttgart-N., 1948, Tafel XV.
- 13) Frederik Adama van Scheltema, Die deutsche Volkskunst, 1938, Verlag Bibliogr. Institut A. G.
- 14) Prof. Dr. theol. Georg Staffelbach, Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei, 1951, Diebold Schilling Verlag, Luzern.
- 15) Joseph Hess, Die Hinterglasbilder im Luxemburger Staatsmuseum, Luxemburg, 1952, Taf. 1, Fig. 1.
- 16) Dieter Keller, Eine Sammlung alter Hinterglasbilder, Hrsg. Galerie Herbert Hermann, Stuttgart-N., 1948, Tafel VI, ders., Hinterglasbilder, Aussaat Verlagsges. Lorch/Württ., 1948, Tafel 2, 7, 16, 20, 21, 43.
- 17) Jean Palgen, Expressionistische Hinterglasmalerei, Luxemburg, 1937, Taf. XI.
- 18) Friedrich Knaipp, Das Hinterglasbild, in Oesterr. Heimatkalender 1950, Otto Müller Verlag, Salzburg, S. 93 ff., Abb. 1; ders., Das Hinterglasbild im Lichte der Forschung, „Der Schlern“, Bozen 1951, 25. Jg. 1. Heft, S. 23 ff., Abb. 3.
- 19) Nikola Michailow, Bäuerliche Hinterglasbilder aus dem Staatlichen Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin, Westermanns Monatshefte, Dez. 1936.
- 20) Keiser, Taf. 72, 73, 74, 75.
- 21) Keiser, Taf. 63, a, b, c, und Titelbild.
- 22) Buchner, Abb. 2.
- 23) Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, 1948, Verlag Otto Müller, Salzburg.
- 24) Gottfried Richter, Ideen zur Kunstgeschichte, 1937, Verlag Urachhaus, Stuttgart.
- 25) Keiser, Titelbild, Taf. 62, 64, Buchner, Abb. 2, Michailow, Abb. 315, 318, Karl von Spieß, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn, 3. Aufl., 1943, Stubenrauch Verlag, Berlin, S. 18, Abb. 100 a.
- 26) Siehe auch Keiser, Taf. 74 u. 75, Buchner, Abb. 16—23.
- 27) Keiser, Taf. 60, Abb. a, c.
- 28) Keiser, Taf. 60, Abb. b.
- 29) Keiser, Taf. 80.
- 30) Keiser, Taf. 81.
- 31) Vgl. F. Knaipp, Ob. Oest. Heimatblätter Jg. 2 S. 214 ff. und Bundesland Oberösterreich, Jahrb. 1951, Verl. Natur und Heimat, Linz 1951, S. 161 ff.