

Oberösterreichische Heimatblätter

Herausgegeben vom Institut für Landeskunde von Oberösterreich
Schriftleiter: Dr. Franz Pfeffer

Jahrgang 12 Heft 1/2

Jänner-Juni 1958

Inhalt

	Seite
Helmuth Huemer: Studien zur Volksbuchliteratur Österreichs. Mit besonderer Berücksichtigung des Landes ob der Enns	1
Heinrich Ferihumer: Das niedere Schulwesen im Zeitalter Maria Theresias und Josephs II. Mit Berücksichtigung oberösterreichischer Verhältnisse	21
Johannes Würtz: Ludus Dianae. Zu Rudolf Steinbüchlers Gobelins im Kleinen Haus des Linzer Landestheaters	39

Bausteine zur Heimatkunde

Hans Deringer: Ein römisches Steingewicht aus dem Ennser Museum. Beiträge zur Kulturgeschichte von Lauriacum Nr. 2	51
Ernst Neweklowsky: Tiroler Erinnerungen an die oberösterreichische Schiffahrt	54
Ernst Popp: 50 Jahre Postkraftwagenverkehr Linz—Eferding. Die erste Postkraftwagenlinie im heutigen Österreich	57
Franz Pfeffer: Hermann Affenzeller +	60

Berichte

Oberösterreichische Chronik	61
---------------------------------------	----

Schrifttum

Hans Commenda: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. Zu dem gleichnamigen Buch von Karl M. Klier	74
Buchbesprechung	80

Beilage

Die Wappen der Städte und Märkte Oberösterreichs

Von Herbert Erich Baumert

(Schriftenreihe des Institutes für Landeskunde von Oberösterreich. Herausgegeben von Dr. Franz Pfeffer. Band 10. 90 Seiten mit 13 Fünffarben- und zwei Einfarbtäfel, drei Farb reproduktionen von Wappenbriefen und zehn Siegelabbildungen sowie einer zweifarbigem Übersichtskarte)

Zuschriften an die Schriftleitung (Manuskripte, Belegstücke):
Dr. Franz Pfeffer, Linz a. d. D., Bahnhofstraße 16, Ruf 26 8 71

Zuschriften an den Kommissionsverlag
(Versand, Abonnement- und Einzelbestellungen):
Oberösterreichischer Landesverlag, Linz a. d. D., Landstraße 41, Ruf 26 7 21

Druck: Oberösterreichischer Landesverlag Linz a. d. D.

Ludus Dianae

Zu Rudolf Steinbüchlers Gobelins
im Kleinen Haus des Linzer Landestheaters

Von Johannes Würtz (Gmunden)

Die Geschichte der Künste hat in einem stillen Land, wie dem Land ob der Enns, nicht viele sinnfällige Momente. Eines liegt an der Wende zum 16. Jahrhundert: am 1. März 1501 erhob Maximilian der Erste im Schlosse zu Linz Vinzenz Lang zum Poeta Laureatus.

Conrad Celtis hatte die „Sodalitas Litteraria Danubiana“ gegründet und war 1497 von Maximilian zum Lehrer der Dichtkunst und Beredsamkeit an die Universität Wien berufen worden. Jenes Fest war eine Feier der „Donaugesellschaft“. Es fand im Linzer Schloß statt, wo der Kaiser um diese Zeit mit Angehörigen und Hofstaat seinen Aufenthalt hatte. Seine Gemahlin Maria Bianca war eine Sforza, unter den Gästen befand sich der Herzog von Mailand. Solche Feste trugen, wo immer sie stattfanden, universalen Charakter. Celtis war seinerzeit — 1487 beim Reichstag zu Nürnberg — vom Vater des Kaisers zum Poeta Laureatus gekrönt worden, als erster deutscher Dichter, der diese Ehre erfuhr. Es war auch nicht die erste Dichterkrönung, die das Schloß zu Linz sah. Der Dichter, der heute gekrönt werden sollte, Lang — nach Humanistenbrauch Longinus genannt — stammte aus Schlesien.

Artistische Gesinnung, im Gegensatz zur rein wissenschaftlichen, ist leibhaftig tätig, sie feiert, dichtet und geht mit dem Gedicht in Szene. Die Dichterkrönung ist Akt in einem Spiel, dessen Text heute noch vorliegt:

LUDUS DIANE IN MODUM COMEDIE
CORAM MAXIMILIANO RHOMANORUM REGE
IN ARCE LINSIANA ACTUS.

Conrad Celtis hat das Spiel gedichtet, er übernimmt selbst die Rolle des Sylvanus; Lang spielt den Bacchus, Mitglieder des Bundes stellen Diana, Faune und Nymphen dar. Der Kaiser handelt und läßt sich huldigen; weil allein er darstellt, was er ist, mündet die Komödie bei ihm als der Wahrheit, die Spiel und Wirklichkeit vereint.

Wollten wir heute Zeugen des Spieles sein, müßten wir uns in den großen Saal des Schlosses zu Linz versetzen. Wir sähen einen Mercurius auftreten, der seinen Prolog in Senaren spricht, und wir würden in ihm Josef Grünbeck erkennen, den Hofkaplan von Steyr. Diana erscheint, begleitet von Nymphen, und begrüßt den Römischen Kaiser als ihren Herrn und Meister. Sylvanus und Bacchus treten auf und rezitieren ihren Part in Distichen. Der dritte Akt bringt den Gipfel der Handlung. Bacchus — Longinus wirft sich dem Kaiser zu Füßen und bittet um den Lorbeerkranz:

Si qua mihi est virtus doctrinaque, maxime Caesar,
Imponas capiti laurea sarta meo!
Per Superos ego iuro tibi et per sceptrum Tonantis:
Cantabo laudes hic et ubique tuas.

Bin ich an Können ein Mann und an Wissen, erhabener Kaiser,
Dann nur bemerkst Du mein Haupt, senkst Du den Lorbeer auf mich!
Sehn nicht die Hohen herab? Beim Szepter des Donnerers schwör ich:
Was ich nun singe, ist Preis, den ich nun preise, bist Du.

Der Kaiser küßt ihn, reicht ihm den Jaspisring und kränzt sein Haupt mit der Lorbeerkrone. Der Chor der Bacchantinnen stimmt einen Dankhymnus in sapphischen Strophen an. Dem folgt ein Satyrspiel: Silenus reitet auf einem Esel ein, stammelnd und halbtrunken. Die Diener des Hofes stürzen herbei, sie bringen in goldenen Bechern und Schalen Wein; bei Pauken und Hörnern wird auf das Wohl des Fürsten getrunken. Diana sagt vor den Mitwirkenden und für sie alle den Abschied — sie wünscht der Kaiserin, sie möge den österreichischen Landen viele Erzherzöge schenken. Damit entschwindet sie mit ihrem Gefolge in die Wälder. Zwischen den Szenen schieben sich feierlicher Chorgesang und pantomimischer Tanz. Die Pausen sind ausgefüllt mit Zitherspiel und Instrumentalmusik. Die Verse gehören einem Gesamtkunstwerk an, und dieses ist nur Ausdeutung und Verklärung der Wirklichkeit.

Der Gedanke liegt nahe, das Spiel in irgend einer Form wieder aufzunehmen. Das Fest jener Gesellschaft könnte — warum nicht nach dem Urtext? — wiedergegeben werden in einer Schulfestfeier des Linzer Gymnasiums. Die historische Reminiszenz könnte eine Szene abgeben in einem Festspiel des Landes oder der Landeshauptstadt. Wir fragen uns nur, ob die Erinnerung den Menschen von heute noch erreicht, und ob sie sich mit so viel Feingefühl vortragen ließe, daß es nicht ins Geschmacklose ausglitte. Das Thema — der Dichter zwischen dem Kaiser und der Mond- und Jagdgöttin — ist reizvoll. Man könnte es der Gelegenheitsdichtung entreißen und in einem eigenen Spiel auf die Bühne bringen. Damit es aber heute ein Publikum anspräche, wäre nicht nur gesteigerte Handlung not, sondern vor allem, daß die Allegorie zurückgeführt würde auf den Mythos. Die zum Zweck erdachte Fabel möchte nun in einem Sinn aufleuchten, den sich die kenntnisstolzen Gelehrten nicht träumen ließen.

Eine Lösung ist es, den Gedanken im anderen Mittel darzustellen: was dort gesprochen und gespielt ist, als ein Bild zu zeichnen, etwa als ein Fresko zu malen oder als einen Teppich zu wirken. Auch hier ist die künstlerische Aufgabe erst noch zu bewältigen. Was nicht befriedigen möchte, ist Historienmalerei. Wir verstehen darunter den Versuch, die Vorstellungen aus falscher Nähe, im wörtlichen Sinne: indiskret, zu vergegenständlichen. Nichts verfälscht die Geschichte so sehr, als sie in die Augenzeugenschaft des Alltags von heute zu übersetzen und sie hinterdrein mit Andenken und Wahrzeichen auszuzeichnen. Das hat man im vergangenen Jahrhundert so geübt; wir sind gegen solche Schilderung empfindlich geworden. Das besagt aber nicht, daß die richtige Lösung schon auf der Hand liegt.

Der Künstler ist heute gewarnt vor jedem Abschildern. Indem er dem negativen Rat folgt, setzt er das Gegenständliche auf bloße Andeutung herab. Damit ist die Historie vermieden, aber die Geschichte nicht begriffen. Kunstrichtungen, die sich modern nennen, knüpfen beim Vorgeschichtlichen und Geschichtslosen an — sie sparen damit die Geschichte aus. Sie erklären sich vor der Geschichte unzuständig und unvermögend. Die Aufgabe, Historie auf Geschichte zu entziffern, bleibt aber bestehen.

Sie obliegt vor allem dem Dichter, dem epischen wie dem dramatischen. Doch auch dem bildenden Künstler ist Dichtung nicht erlassen. Gemeint ist damit der Akt der Invention,

in dem das Thema dem Künstler zu eigen wird, so daß er es der Gemeinschaft zur Aneignung darbieten kann. Sachlich besteht der Akt darin, daß der eigentliche Gehalt sprechend wird in eindeutiger Struktur.

Der „*LUDUS DIANA*“ sollte in zwei Gobelins zum Schmuck des „Kleinen Hauses“ im Linzer Landestheater dargestellt werden. Die Oberösterreichische Landesregierung hat beides, Entschluß und Einsicht, bekundet, indem sie jenen Moment von 1501 darstellen ließ und indem sie den Künstler berief, der ihn auf seinen symbolischen Gehalt zu durchdringen vermochte. Rudolf Steinbüchler ist der Künstler, dem Überlegenheit in der Invention, Größe in der Struktur, Unbestechlichkeit des künstlerischen Gewissens einen einsamen Rang zuweisen. Sein Ingenium bestimmt ihn zu Werken des hohen Stiles, vor allem zum Fresko. Aufträge wie die Ausmalung der Bahnhofshalle in Linz, und vor allem die Bemalung des Stadtturmes von Enns, hätten ihm die Wände geboten, eine Symbolik des Landes von gewaltigen Ausmaßen zu entfalten. Das eine Werk war noch nicht vollendet, als es der Zerstörung verfiel; das andere blieb im Stande von Entwürfen, Studien und Kartons. Vollendet wurde ein Wandgemälde im großen Saal der Bezirkshauptmannschaft Grieskirchen, das an den oberösterreichischen Bauernkrieg erinnert. Eine metaphorische Szene „1626“ hat der Künstler bereits für Enns im Karton ausgeführt. Im Vergleich zu dieser erscheint das Fresko in Grieskirchen vereinfacht und gesammelt — ein beträchtlicher Schritt im Abstrahieren und Konkretisieren. Das Vermögen des Konzeptes und der Form sind die Bedingung für einen Freskomaler; sie sind es ebenso für die verwandte Kunstgattung des Gobelins.

Wir fragen uns, wie ist Steinbüchler bei der Umsetzung der gedichteten und gespielten Szene in das gezeichnete und gewirkte Bild zu Werk gegangen? Schon die Erfindung geht auf Umbruch des Gefüges, Zerlegung in die Elemente und neue Vereinigung. Intuitiv erfaßt er die Mehrbödigkeit des theatralischen Geschehens.

Das Elementare liegt ganz bei der Natur.

Das Musikalische beim Volk, — ein Element der Seelen.

Das Szenische bei den Personen, die aufeinander treffen und unter sich agieren; hier muß es zu einem Gegenüber kommen: hie Geist, hie Leben, — hie Wissen und Wollen, hie Rausch und Trieb.

Die Dreistufigkeit geht durch beide Teppiche, die zwei Flächen tragen je ihre Szene. Unten: der Erdboden. Das eine Mal — zu Füßen der Diana — Lilien mit den breiten fetten Blättern, in einer Höhe die gelben Blüten; in der Ecke eine Schlange geringelt; eine Szene der Natur ist die stöbernde, zu gestrecktem Lauf ansetzende weiße Hündin. Andererseits — unter Sylvan und Nymphe — Kleebüschel, die Blätter in helle und dunkle Hälften zerlegt; kindliche Faune schlagen darin Purzelbaum; in der Ecke die ruhige, nur blickende Eule.

Oben: Musikanten. Hier bedienen zwei eifrig vor der Brust ihre Flöten, einer läßt lustig das Horn erschallen; dort sind zwei an ihre Zinken, einer an die Posaune hingegeben. Die Farben sind an den Leibchen und an den Hüten: Rot, Violett, Grün und Schwarz. Die Gesichter sind springende Backen und wandernde und steckengebliebene Augen. Dem einen sinkt das Spitzhütchen ins Gesicht, der andere hat die schwarze Kugelmütze schief in der Stirne stecken, der dritte hat sich Bänder ums Haupt geschlungen, die ihm weiter über Schulter und Ärmel fließen. Alte und junge Gesichter, hingerissen von ihrem Spiel. Sie (und die Zuhörer) sind von den Tönen fortgelockt, so daß sie ihrer selbst vergessen.





In der Mitte: die großen Szenen. Maximilian steht in zweifacher Tradition und so erscheint er auch in zweierlei Gestalt. Wo ihm Diana entgegentritt, ist er der Jäger; wo er am Dichter die Krönung vollzieht, ist er der Kaiser. In beiden Szenen hat er die Haltung des Sitzenden inne, aber die Haltung hat jedesmal andere Bedeutung. Im abendländischen Raum ist Sitzen das Bild der Meditation, Thronen aber bedeutet Herrschaft.

Stätte der Versenkung ist die abgelegene Gegend: Berg, Wald, Quelle. Zur Sammlung kommt der König, der Kriegsmann, der Staatsmann als Jäger auf einsamer Pirsch. Der erste Entwurf zeigte den kaiserlichen Jagdherrn vor einem Nadelgehölz; aber das Anzeichen der Natur braucht es nicht, sobald ihm die Göttin, die Waldfrau, begegnet. Den Waidmann kleidet nach ältester Art der grüne Kittel, von einer Schnur gegürtet. Seine Waffe ist der kurze Jagdspieß, die Saufeder. Er trägt den schwarzen Hut mit spitzem Gupf und hochgeschlagener Krempe. Die grünen Hosen stecken in braunen Halbstiefeln. Er sitzt auf dem Faltstuhl, umgossen vom Schweigen des Waldes; wir dürfen ebenso sagen, umklungen vom Rauschen der Bäume und den nahen und fernen Geräuschen der Tiere.

So trifft ihn die Göttin an, die immer des Weges ist; die den Bogen trägt und den gefiederten Pfeil, die Fernzielende. Grün ist die Farbe vor dem Blau — der Waldschatten, der sich in die Tiefe und ins Geheimnis verliert. Diana in ihrer weißen Blöße ist nicht die Nacht selbst; sie hat ihr Wesen im Mondlicht, in der Kühle. Blondes, in Schlangenlocken ausrieselndes Haar, einen winzigen Mond auf dem Scheitel. Ein zyklamenfarbener Schleier ruht lose an den Armen, sinkt dazwischen ab und flattert der Schreitenden vor, an den Fuß des Kaisers. Blöße Stirne und offene Lippen einer Frau, die da ist und wieder dahin ist.

Im Ludus des Celtis spricht Diana Maximilian als ihren Herrn und Meister an. Wohl ist er Herr und Meister, aber im Bereich der Göttin, von ihr dort eingesetzt, geliebt als der Hegende, erzogen als der Jagende. Von ihr ist ihm Vollmacht verliehen, von ihr ist ihm Einhalt geboten. Der Waidmann ist unter witternden Wesen das Wissende. Angeweht von der Göttin — ähnlich wie der Dichter von der Muse behaucht ist —, ist er der Empfangende.

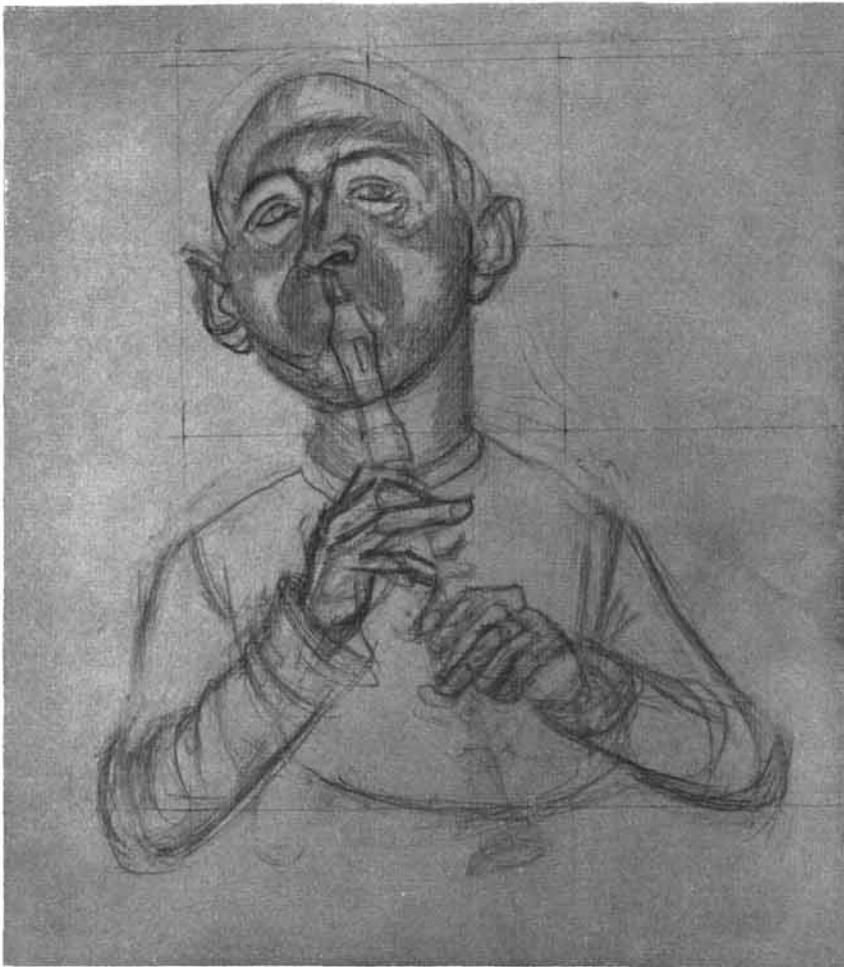
Der andere Gobelin ist reicher an Figuren, er bringt zwei Szenen mit je zwei Gestalten. Maximilian ist jetzt der Handelnde, der Gebende, der Kaiser. Das Zeichen seiner Würde ist die mit bunten Steinen besetzte Kaiserkrone, der gelbe, mit schwarzen Adlern bestreute Ornat ist Wappenbild des Reiches; der rot-weiß-rot gestreifte Stuhl bezeichnet die österreichische Hausmacht. Bei Celtis verleiht der Cäsar die Krone an den Untertanen, die Majestät beweist dem Bestrebten ihre Huld. Und der Dichter gelobt dafür, das Lob der kaiserlichen Taten zu singen; er ist seinem hohen Herrn zu Dank verpflichtet. Wir dürfen von Gegenseitigkeit und Vertrag sprechen. Diese „vordergründige“ Auffassung der historischen Situation übernimmt der Maler keineswegs. Die Gegenwart, darin er die Dinge gewärtigt, hat eine andere Tiefe. Er fragt sich: Woher kommt der Dichter? und er bezeichnet ihn nach seiner Herkunft: nackt, mit dem Thyrsos, als einen, der aus der Begeisterung kommt, aus der Verzückung. Der Kaiser aber thront im Ornat; über den „furor poeticus“ hat er keine Macht; er streckt den Lorbeer hinaus in einen Bereich, darin seine Gewalt zu Ende ist. Doch zieht er den für sich belassenen in sein Gebiet; er kann gebieten, weil der Dichter sich beugt. Hier geht es nicht um ein „do, ut des“, sondern um eine Begegnung zweier Mächte, die jede ihre eigene Hoheit hat: die sichtbare weiß, daß sie im Geheimnis gründet, und die geheimnisvolle verlangt sichtbar zu werden. So ist das Reich an die Kunst verwiesen und die Kunst an das Reich.





Der Dichter spielt die Rolle des Bacchus, ist nur mit dem Lendenschurz bekleidet und hält die Stange mit dem leicht schrägen Thyrsos. Er kniet und empfängt den Lorbeer. Damit ist nur bestätigt, daß die dichterische Haltung an sich Hingabe und Empfängnis ist: er bewahrt die Demut vor dem Kaiser, die er in der Kunst übt. Das Glück über die kaiserliche Gunst kann nicht ausbrechen, denn es hält sich in der Erinnerung an die Gnade, die ihn mit der Eingebung überstürzt. Vor dem Kaiser ist der Dichter sichtbar zu knien gekommen. Erscheinung — als eines seiner Gesichte — ist der Auftritt hinter seinem Rücken.

Sylvanus entführt eine Nympe. Sein Pferdehuf haftet dem Boden an, sein Antlitz aber zeigt das „Strahlen“ des Ergriffenen. Auch nach der Nympe greifen die Sterne: ihre Blicke sind nach oben entrückt. Es ist eine bedeutsame Gebärde, daß die vom Sylvan Entführte sich den Kranz selber aufs Haupt drückt — während der Dichter das Reis aus der Hand seines



weltlichen Herrn nimmt. Wir möchten aus diesem Gegensatz lesen, daß der Poet von der bloßen Raserei, der das Volk, das im Lande eingesessene Menschentum, in seiner Empfindung gerne nachgibt, sich abkehrt und einem höheren und reineren Prinzip sich öffnet. Der chthonische Aufruhr hat die schöpferischen Kräfte gelöst, sie fügen sich nun aus freiem Willen der Sitte und dem Gesetz, offenbar der Ordnungsmacht, die der Kaiser im Namen des Donnerers, des Himmelsgottes, ausübt. Indem sich das zum Himmel befreite Irdische erst noch einbindet in den Willen des Himmlischen, ist der Ring des Kosmos geschlossen.

Weder zwischen dem Jäger und der Göttin noch zwischen dem Kaiser und dem Dichter (schon gar nicht den Elementargeistern) kommt es zu einem unmittelbaren Treffen. Von Diana sagen wir auf gut österreichisch, daß sie dem Nachsinnenden „unterkommt“ — eine Spiegelung auf dem Grunde des Bewußtseins, aufleuchtend für den Augenblick und ver-



in der Wirkerei eine gleichmäßige Folie, gegen welche sich der Umriß der Gestalten in voller Bedeutung abhebt. Die Gassen, die zwischen den Figuren entstehen, und selbst die Zwickel, die stehen bleiben, sind Proben auf die Bündigkeit der Komposition und zudem typische Formmittel der Wirkerei. Der innere Kontur macht Leiber und Kleider körperhaft. Das hauptsächlich zeichnerische Mittel verleiht Gestalten und Gesichtern ihren Ausdruck: spröde und innig in einem, — oder sagen wir richtiger: nüchtern im Sinnlichen und lebendig im Geistigen. Gerade die „Abwesenheit“ erhält ihre Formel, so die Versunkenheit — in den Augen des Waidmanns, die Verzückung — im Munde des Sylvanus.

In diesen Bildteppichen ist ein Stil ausgereift, der sich weder in einem Pathos ergeht, noch einem Sentiment frönt, und der sich so bann- und überzeugungskräftig erhält. Die Konkretisierung des „Eigentlichen“ macht die Legende glaubhaft, die Größe zwingend.

Der Weg, den das Werk zurückgelegt hat, läßt sich verfolgen im Entwurf des „Erfindenden“, in den Handzeichnungen und im Karton des „Könnenden“. Das letzte Wegstück ist den Händen der Webenden anheimgestellt. Es ist deutlich zu spüren, daß diese den Gobelin mit der Göttin zuerst vorgenommen haben: Er wirkt wie eine Vorübung zu dem Meisterstück, das mit dem Bild der Dichterkrönung zustande gekommen ist.

Die Teppiche hängen heute im Linzer Landestheater, in der Wandelhalle des Kleinen Hauses. Wie Steinbüchler das Thema gestaltet hat, sind sie da ganz an ihrem Orte.

Jener Moment von 1501 gehört der Geschichte des Theaters an. Das eingerichtete und ständig bespielte Haus erinnert sich hier an das reine Spiel, das Spiel aus Gelegenheit, das Spiel, darin sich das Leben je einmal für allemal verdichtet und erhöht. Der Künstler hat das Ereignis seiner Zufälligkeit entkleidet, und er hat es nicht zum Motiv gemacht — einer sich selbst genießenden Einfühlung, einer zu billigen Verklärung. Indem er das Symbol auf den Mythos zurückführte, hat er in der Szene den Archetypus des Spieles bloßgelegt. Die Wahrheit, die sich da vernehmbar macht, sagt: das Wort wiege so viel, als es aus dem Schweigen geholt habe. Hier ist uns in der Kontrafaktur zweier Bilder ein gleiches über das Drama bedeutet: die Handlung sei so nachhaltig in ihrer Wirkung, als sie aus der Meditation schöpft. Der Auftritt hat seinen Grund in etwas, das noch einfacher ist als er: in der Erscheinung. Nicht die Illusion macht das Geschehen auf der Bühne überzeugend, sondern die Vision, die vom dichterischen Ursprung her in ihm noch durchscheint. Daß Steinbüchler sich solchen Sinn nicht angelesen hat, sondern daß er ihm unmittelbar aus dem Auftrag — im Erfinden und Konkretisieren aufgestiegen ist, spricht für die Wahrheit seiner Kunst.

Das Theaterpublikum, das aus dem Zuschauerraum in die Wandelhalle tritt, erquickt sich hier in dem anderen Medium und fühlt sich bestätigt in seinem theatralischen Instinkt: wonach das Ursprüngliche das Köstliche ist. Das Haus selbst wird in seinen Anstrengungen eines Maßes inne. Ein „Landes“-Theater beruft Abend für Abend Geister verschiedener Zonen und Zeiten zu anscheinend vorübergehendem Auftritt, — nun ist den laufenden Darbietungen vom Ort her ein Ständiges und Verbürgendes entgegengehalten: ein geschichtlicher Augenblick — gedeutet als Beispiel, wie Spiel Dauer erlangt.

Abbildungen: Seite 42: Gobelin „Dichterkrönung“, Detail; Seite 43: Gobelin „Dichterkrönung“; Seite 45: Maximilian I. als Jäger, Detail aus dem Karton „Huldigung der Diana“; Seite 46 und 47: Studien zu den „Musikanten“; Seite 48: „Musikanten“, Detail aus dem Karton „Huldigung der Diana“; Seite 49: Karton „Huldigung der Diana“. Aufnahmen: OÖ Landesmuseum, Eiersbner.