

OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

40. Jahrgang

1986

Heft 3/4

STUDIEN ZUR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE

Rudolf Koch Schwerpunkte der Kirchenarchäologie in Oberösterreich	191	Bernhard Prokisch Der Nachlaß Josef Ignaz Sattlers in Stift Wilhering	371
Norbert Wibiral Admoneatur Imperator Texte zur Herrscherparänese	208	Marlene Zykan Das Pesenbacher Marienaltärchen in den Sammlungen des Stiftes St. Florian	390
Otto Wutzel Musealprogramm eines Historio- graphen des 18. Jahrhunderts	234	Claus Zoege von Manteuffel Ein spätes Werk von Martin Zürn	412
Hermann Kohl Die Weiße Nagelfluh als Bau- und Dekorationsstein	245	Waltrude Oberwalder Georg Puechner – der Meister von Mehrnbach?	416
Wolfgang und Bernhard Prokisch Bauaufnahmen an spätgotischen Kirchen des Mühlviertels	266	Andreas Huber Franz Jakob Schwanthaler (1760 – 1820) Ein Beitrag zu seiner Bildhauer- tätigkeit in Ried im Innkreis	429
Günther Kleinhanns Spätmittelalterliche Torbauten in Oberösterreich	283	Georg Wacha Theriakgefäße aus Zinn	446
Kurt Holter Die spätmittelalterliche Buchmalerei in Stift St. Florian	301	Aldemar Schiffkorn Benno Ulm – Drei Jahrzehnte landeskundlicher Forschung	452
Erhard Koppensteiner Buchkunst des Jugendstils und das Haus Österreich 1898 – 1918	325	Benno Ulm – Bibliographie	461
Hannes Ettlstorfer Der Barockmaler Ruckerbauer als Vermittler römischen Hochbarocks	356	Buchbesprechungen	469

Der Nachlaß Josef Ignaz Sattlers in Stift Wilhering Zu Fragen der Entwurfszeichnung im kirchlichen Historismus Oberösterreichs

Von Bernhard Prokisch

Im Herbst 1984 fand sich im Zuge von Ordnungsarbeiten im Stift Wilhering ein Konvolut von 816 Zeichnungen, 24 Blättern aus Druckwerken sowie alten Photographien, das nach mündlicher Tradition den Nachlaß des Linzer Bildhauers Josef Ignaz Sattler (1858 – 1927) darstellt. Durch das freundliche Entgegenkommen des Stiftes konnte der Bestand gesichtet und geordnet werden.¹ Er soll hier in seinen Umrissen vorgestellt werden, um auf seine Bedeutung für das gesamte sakrale Kunstschaffen dieser Zeit in Oberösterreich zu verweisen. Es sei vorab betont, daß eine detaillierte Aufarbeitung des Gesamtbestandes nicht versucht wurde, wie sie in Ansehung des großen Anteiles an Kopien und des Qualitätsniveaus auch nicht unbedingt erforderlich erscheint, liegt doch die Bedeutung des Bestandes vorwiegend in der Struktur seiner Zusammensetzung, die verschiedene Rückschlüsse auf die gesamte Kunstübung erlaubt. Demgegenüber gewinnen Einzelblätter nur in Ausnahmefällen umfassendere Bedeutung, auf die im einzelnen hingewiesen wird.

Im Gesamtrahmen der historistischen Kirchenkunst spielt die Zeichnung, die ausschließlich in der Funktion der Vorstudie in unterschiedlicher Abstufung der Ausarbeitung auftritt, vorerst scheinbar eine untergeordnete Rolle, sie bleibt immer

Hilfsmittel im Entstehungsprozeß des monumentalen Kirchenkunstwerkes und gewinnt niemals selbst Anspruch auf ästhetischen Eigenwert. Der dadurch gegebene, „private“ Charakter – Entwurfzeichnungen verließen die Werkstatt lediglich, um als Vorlagen für den Auftraggeber zu fungieren – ermöglicht jedoch zugleich Einblicke in die innere Struktur dieser Kunstübung, wie sie sich im fertigen Einrichtungsgegenstand ihrer Intention gemäß niemals offenbaren kann. Daher wäre es wünschenswert, die Untersuchung der ausgeführten Kunstwerke immer durch diejenige der graphischen Vorbereitung zu ergänzen, um ein tragfähiges Gesamtbild zu erhalten.

Nun ist jedoch die Situation der historischen sakralen Entwurfszeichnung in Oberösterreich schlechthin als prekär zu bezeichnen, mit Ausnahme der Bestände des Linzer Domarchives ist kein nennenswertes Material bekannt, es muß – zumindest derzeit – mit einem Totalverlust der Bestände aller oberösterreichischen Werkstätten gerechnet werden, die zur Grundausstattung jedes Betriebes zählten. Eine Vorstellung von der Umfänglichkeit der zeichnerischen Arbeit in den großen Ate-

¹ Fr. Reinhold Dessel OCist sei an dieser Stelle für seine bereitwillige Unterstützung gedankt. – Das Schema der Ordnung ist dem Anhang zu entnehmen.



1. Annenaltar in barocken Formen, 1894, Ludwig Linzinger (Mappe II/1)

liers gibt die Nachricht, daß Josef Kepplinger in Ottensheim seit dem Aufschwung seines Betriebes ab den frühen Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts nur mehr als Entwerfer tätig war, dessen Skizzen von eigenen Planzeichnern in Werkzeichnungen umgesetzt wurden.² Die erwähnten Verluste – im Fall Kepplingers dürfte der Marktbrand in Ottensheim im Jahr 1899 bereits einen Großteil des Materiales vernichtet haben – hinterließen bisher nur vereinzelte Blätter, wie beispielsweise die prachtvolle Entwurfszeichnung Kepplingers und Sattlers für den Hochaltar in Gramastetten,³ jedoch keine zusammenhängenden Bestände, wodurch das vorliegende Konvolut erhöhte Bedeutung erhält.

Bedauerlicherweise sind derzeit keinerlei historische Nachrichten zu dem Wilheringer Bestand faßbar,⁴ sodaß die erwähnte mündliche Tradition als Anhaltspunkt dienen muß. Tatsächlich stand Josef Ignaz Sattler mit dem Stift mehrfach in Verbindung, arbeitete verschiedentlich an Kirchenausstattungen in den Stiftspfarrren (Oberneukirchen, Ottensheim, Gramastetten)⁵ und lieferte Werke für das Stift selbst (vier Statuen von Ordensheiligen).⁶ In der Notzeit in und nach dem Weltkrieg, als die Aufträge im Sakralbereich fast zum Erliegen kamen, unterstützte das Stift den alternden Meister mit verschiedenen Zuwendungen. In den letzten Lebensjahren, in denen Sattler vorwiegend an der großen Krippe für die Stiftskirche arbeitete, lebte der Künstler meist im Stift, wobei ihn vor allem mit P. Amadeus Reisinger eine enge Freundschaft verbunden haben dürfte, wie aus des ersteren Nachruf auf Sattler⁷ hervorgeht. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß der Künstler seinen Besitz an graphischen Blättern dem Stift hinterließ; auf weitere Fragen in dieser Hinsicht, die sich aus dem Material ergeben, wird in der Folge noch einzugehen sein.

² O. Kampfmüller: Josef Kepplinger – ein oberösterreichischer Altarbauer. In: OÖHbl. 3 (1949). S. 355 – 359. – J. Mittermayer: Josef Kepplinger, der Stammvater des Ottensheimer Altarbaues. In: OÖHbl. 18 (1964). S. 49 – 53. – B. Prokisch: Studien zur kirchlichen Kunst Oberösterreichs im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Wien 1984 (in der Folge zit.: Diss.). Bd. I. S. 204.

³ Oberösterreichisches Landesmuseum. Graphische Sammlung. – Abb.: Diss. Bd. III. Tf. 114.

⁴ Solche wären u. U. im Zuge der Neuordnung des Stiftsarchives zu erwarten, wobei eventuell dem umfangreichen, dzt. unbearbeiteten Nachlaß P. Amadeus Reisingers besondere Bedeutung zukommen könnte.

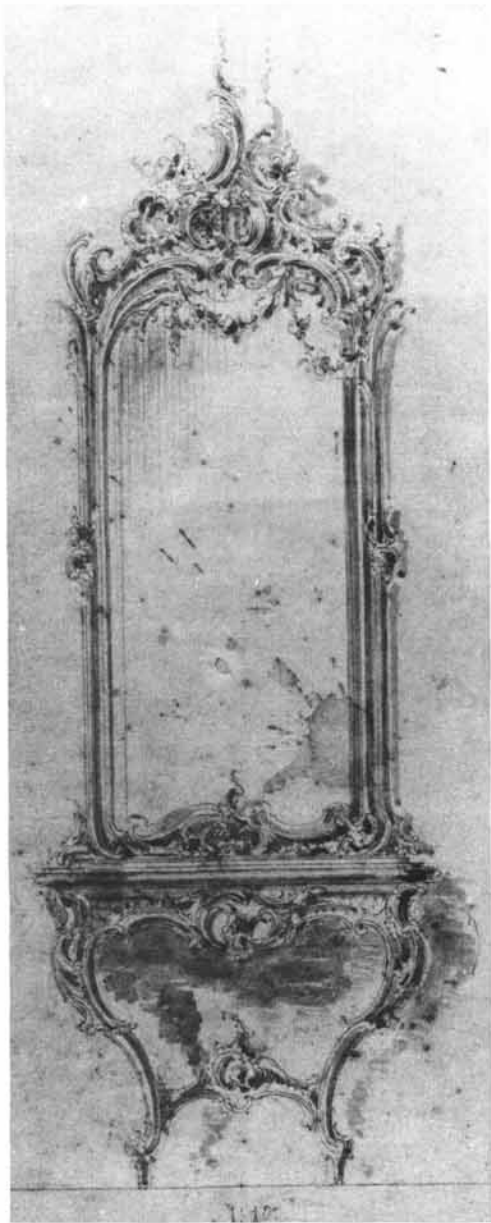
⁵ Diss. Bd. I. S. 180ff.

⁶ Ebenda. Bd. II. S. 440f.

⁷ Heimatgau 9 (1928). S. 104 – 110.

1. Das Material

Das Konvolut setzt sich aus sehr unterschiedlichen Bestandteilen zusammen und ist in Hinsicht auf Material, Darstellungsgegenstände und künstlerisches Qualitätsniveau vorerst als disparat zu bezeichnen. Durch Sichtung und Vergleich lassen sich jedoch verschiedene Werkgruppen feststellen, die in der Folge kurz charakterisiert werden. Vom verwendeten Material ausgehend stellen die Originalzeichnungen auf unterschiedlich starkem Papier⁸ zweifellos die interessanteste Gruppe dar, neben Bleistiftzeichnungen stehen Arbeiten mit der Feder sowie Sepiablätter und vereinzelt auch Aquarelle (farbig lavierte Tuschzeichnungen). Der weitaus umfangreichere Anteil des Bestandes wird jedoch von Kopien nach Originalzeichnungen gebildet, die ihrerseits wiederum in unterschiedlicher Ausformung auftreten: neben händisch angefertigten Nachzeichnungen auf durchsichtigem Pauspapier treten Blaupausen sowie mechanische Lichtpausen auf hellem Papier auf, überdies kann angenommen werden, daß einige der Originalzeichnungen ebenfalls auf ältere Vorbilder zurückgehen und nicht der eigenen Invention des Entwerfers entspringen. Eine weitere Gruppe stellen schließlich gedruckte Vorlageblätter dar, so z. B. ein „G. Dengler“ signierter Entwurf für einen Altar der Filialkirche in Burkhardtsried/Bayern⁹ oder Teile einer Serie von Vorlageblättern nach Werken von Georg Schneider in München^{9a}, die durch einige zeitgenössische Photographien von historischen und aktu-

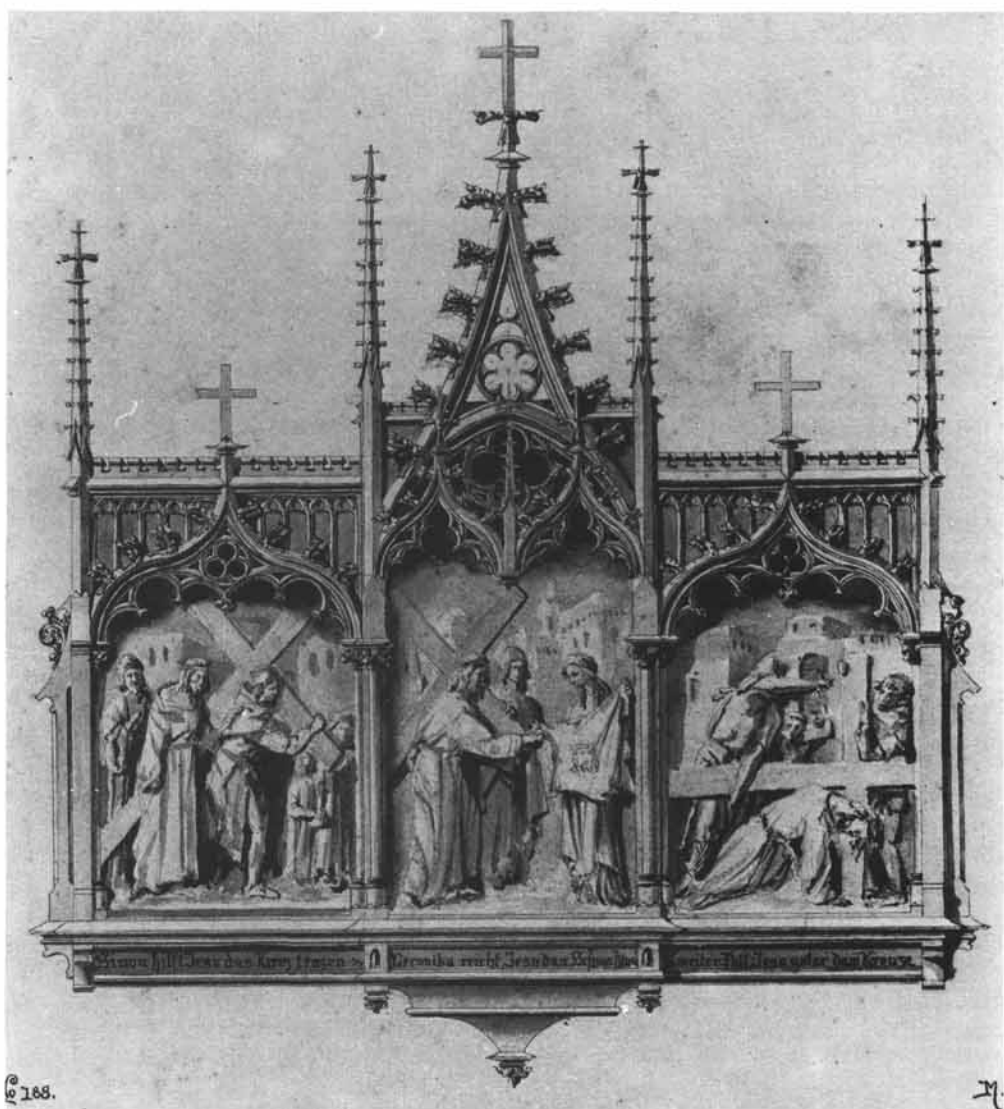


2. Spiegelrahmen in Rokokoformen, um 1890/1900, Ludwig Linzinger (Mappe VIII/1)

⁸ Die Papierqualität reicht von rauhen, kartonartigen Blättern bis zum diaphanen Pauspapier, das mitunter ebenfalls für Originalentwürfe Verwendung fand.

⁹ Mappe I/2 (vgl. Anhang)

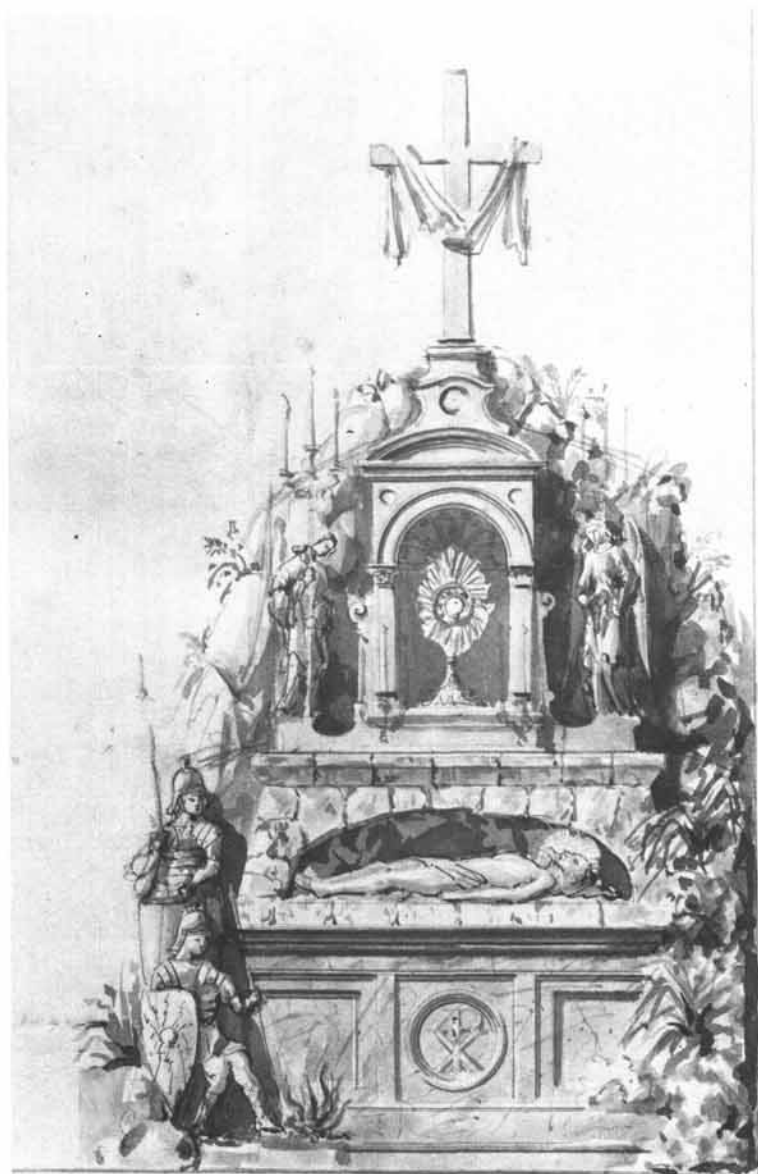
^{9a} Mappe XI. — Es ist unsicher, ob Georg Schneider mit dem Bildhauer gleichen Namens, bei dem Josef Untersberger lernte, identisch ist.



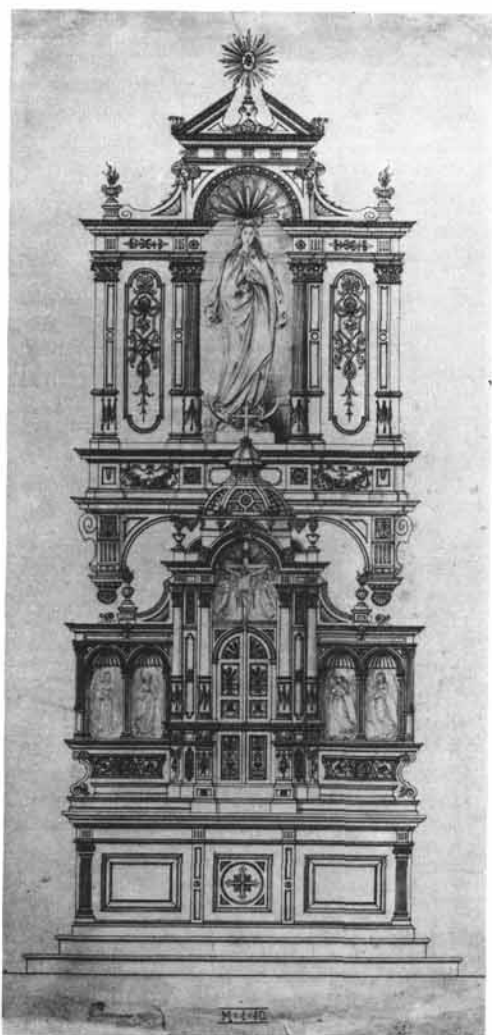
3. Kreuzwegstation, kurz von 1905, Atelier Ludwig Linzinger (Mappe VIII)

ellen Kunstwerken ergänzt werden. Eine zeichnende Mischform zwischen „Reproduktion“ und „Original“, die zugleich auf die Fragwürdigkeit einer eindeutigen Abgrenzung dieser Kategorien im Hinblick auf den kirchlichen Historismus verweist, stellen jene Entwürfe zu Kirchenmöbeln

dar (Altäre, Kreuzwege, Einzelfiguren mit Baldachinen und Sockeln), in die Photographien von Statuen – wohl meist die in verschiedenen Größen lieferbare Grödnerware, aber auch Figuren eindeutig Linzingerscher Provenienz – eingeklebt wurden, um dem Auftraggeber ein möglichst an-



4. Heiliges Grab,
kurz vor 1905,
Atelier
Ludwig Linzinger
(Mappe IV)



5. Immaculataaltar in Renaissanceformen, um 1900, Ludwig Linzinger (Mappe III/1)

schauliches Bild des zu erstellenden Kunstwerkes zu bieten.¹⁰

Dem verwendeten Material entsprechend dürfte auch der Zweck der Zeichnungen ein recht unterschiedlicher gewesen sein: neben rein „privaten“ Entwurfskizzen, die von der flüchtigen Ideenniederschrift bis zur minutiös ausgearbeiteten

Detailstudie reichen, treten die Vorlageblätter für den Auftraggeber sowie die Werkzeugzeichnungen im engeren Sinn des Wortes, die offensichtlich im Werkstattbetrieb Verwendung fanden, wie Spuren an zahlreichen Blättern zeigen.¹¹

Die Thematik der Zeichnungen ist im Vergleich zu ihrer physischen Erscheinung recht homogen, der überwiegende Anteil besteht aus Studien zu historistischen Kirchengestaltungen, wobei zwar alle Einrichtungsgegenstände vom monumentalen Altaraufbau (Abb. 7) bis zu den Gegenständen des kleinformigen Kunsthandwerkes, wie Kerzenleuchter, Altarkreuze etc. vorhanden sind, der Schwerpunkt jedoch neben Altären und Kanzeln auf den Entwürfen für Kreuzwege und Heilige Gräber (Abb. 3, 4) sowie auf Taufsteinaufsätzen und Einzelfiguren in architektonischer Rahmung liegt. Diese Tatsache verweist einmal mehr auf die Bedeutung der kleineren Einrichtungsgegenstände innerhalb des sakralen historistischen Gesamtkunstwerkes, die von fast jeder Pfarrgemeinde in dieser Zeit neu angeschafft wurden und in ihrer Gesamtsumme die Zahl der vollständigen Neueinrichtungen weit übertreffen. Der Profanbereich wird nur durch eine vergleichsweise geringe Anzahl von Blättern repräsentiert, doch ist hier die thematische Streuung beachtlich: sie umfaßt vom „halbsakralen“ Kriegerdenkmal und Grabkreuz über Möbel und Bilderrahmen bis zum Firmenschild zahlreiche Gegenstände des täglichen Lebens.¹² (Abb. 2)

Versucht man nun, das vorliegende Konvolut im Hinblick auf seine Zusammensetzung – und damit verbunden auf

¹⁰ Mappe I/1, VII/1.

¹¹ Für die in der Werkstatt angebrachten Zeichnungen – durchwegs keine Kopien – wurde fast ausnahmslos kartonartiges Papier verwendet, vielleicht um ihre Widerstandsfähigkeit zu erhöhen.

¹² Mappe VIII/1, X/4, VI/2.

seine Herkunft – zu betrachten, stößt man sofort auf verschiedene Schwierigkeiten. So wurde an einer Vielzahl von Blättern zu einem unbekanntem Zeitpunkt jeder Hinweis auf Autor, Datierung und Lokalisierung getilgt, soweit dies durch Beschneiden möglich war; hinmit ist in den meisten Fällen eine sichere Zuweisung nur dort möglich, wo – meist in Form von Firmenstem-



6. Altaraufbau in Barockformen, um 1900, Ludwig Linzinger (Mappe III/1)

peln – Signaturen erhalten sind, beziehungsweise eine Zuschreibung mittels Identifizierung mit ausgeführten Werken (z. B.: Arbing, Seitenaltar, St. Georgen/Grieskirchen, linker Seitenaltar,¹³ Linz, Herz-Jesu-Kirche, Altäre¹⁴) gelingt.¹⁵ Durch Vergleich mit den gesicherten Arbeiten lassen sich jedoch zahlreiche anonyme Blätter auf stilkritischem Weg ebenfalls einordnen, sodaß sich – von Einzelfragen abgesehen – folgendes Bild ergibt: der überwiegende Teil der Zeichnungen (ungefähr 80 %) entstammt dem Atelier Ludwig Linzingers in Linz, und zwar aus der gesamten Schaffenszeit des Meisters; die frühesten datierten Blätter tragen die Jahreszahlen 1891 und 1894 (letztere auf einem Entwurf für einen Annenaltar (Abb. 1) in barocken Formen),¹⁶ die jüngsten Arbeiten stammen aus der Spätzeit Linzingers nach dem Auslaufen der historistischen Kirchenkunsttradition und können somit erst wenige Jahre vor Sattlers Tod entstanden sein.¹⁷ Der Restanteil an Arbeiten anderer Herkunft ist teilweise mit Sicherheit ebenfalls über Linzinger an Sattler gelangt, wie beispielsweise fremde Entwürfe für verschiedene, im Linzingerschen Atelier ausgeführte Gegenstände (z. B.: Entwurf für den Leopoldsaltar im Stephansdom in Wien),¹⁸ teilweise vielleicht auf andere Art und Weise in Sattlers Besitz gekommen (z.

¹³ Mappe I/1.

¹⁴ Mappe I/2.

¹⁵ Der Grund der Tilgung kann nur vermutet werden, vielleicht sollten die Entwürfe unter Umgehung des Urheberrechtes noch einmal verwendet werden (aber doch nicht von Sattler!?) oder – wahrscheinlicher – war Linzinger bei Abgabe des Materiales an Sattler nicht mehr interessiert, daß sein Name auf den Entwürfen aufschiene.

¹⁶ Mappe II/1. – Es ist dem Verf. unbekannt, ob der Entwurf zur Ausführung gelangte.

¹⁷ So beispielsweise der Kreuzweg Linzingers aus dem Jahr 1925 (Mappe VI/1).

¹⁸ Mappe I/1.

B.: Statz' Entwurf für das Heilige Grab im Linzer Dom,¹⁹ Arbeiten Westreichers²⁰), zumal der Bildhauer über teilweise recht enge Kontakte zu seinen Linzer Berufskollegen verfügte und mit mehreren von ihnen auch zusammenarbeitete. Es bleibt in diesem Zusammenhang allerdings die Frage offen, warum sich in dem vorliegenden Konvolut keine eigenen Arbeiten Sattlers finden, lediglich zwei großformatige Bleistiftzeichnungen (Schutzengel, Wappentwurf)²¹ ohne jeden weiteren Hinweis können mit gebotener Vorsicht Sattler zugeschrieben werden.²²

Diese Beobachtungen legen nun den Schluß nahe, daß tatsächlich von Josef Ignaz Sattler gesammeltes Material vorliegt, wobei er von Ludwig Linzinger offenbar Teile des Werkstattbestandes erhalten hat, vielleicht zu einem Zeitpunkt, als das umfangreiche Linzinger-Atelier durch die widrigen Zeitumstände bedingt, stark verkleinert werden mußte und man Entwürfe in historisierenden Formen – dem gewandelten Geschmack Rechnung tragend – nicht mehr benötigte. Es würde sich dem überlieferten Persönlichkeitsbild Sattlers²³ gut einfügen, daß eben er als alter Mann die Relikte einer vergangenen, von ihm jedoch immer noch als groß gepriesenen Zeit²⁴ sammelte und zu bewahren trachtete. Es ist hinmit wohl kein Zufall, daß der vorliegende Bestand deutlicher als den – zweifellos vorhandenen – Bruch eine gewisse Kontinuität zwischen Historismus, Jugendstil und Kunst der Zwischenkriegszeit betont, wie dies den Intentionen Sattlers entsprach und sich auch in seinem Spätwerk, etwa der Wilheringer Krippe ablesen läßt.

2. Überlegungen und Schlüsse

Die Durchsicht des Bestandes gibt Anlaß zu Überlegungen in mehrfacher Hinsicht, von denen in der Folge drei Fragen-

komplexe kurz umrissen werden: kunstsoziologischer, stilkritischer und entwicklungsgeschichtlicher Aspekt sollen einander ergänzen, um dem Gesamtphänomen möglichst gerecht zu werden.

2.1 Zur Werkstattstruktur des Linzinger-Ateliers

Linzingers Atelier war allem Anschein nach bereits seit der Mitte der Neunzigerjahre ein gut organisierter Betrieb, der mit zunehmendem Produktionsumfang wohl auch immer arbeitsteiliger strukturiert wurde.²⁵ Während Linzinger selbst am Hochaltar in Taufkirchen/Pram, seinem ersten bekannten Auftrag größeren Umfangs noch selbst als Bildhauer arbeitete, muß er später vorwiegend als Entwerfer gearbeitet haben. Die Reihe der vorliegenden Entwurfszeichnungen, die als eigenhändig angesprochen werden können,²⁶ entstammen zum überwiegenden Teil der früheren Zeit (etwa bis 1900), wohingegen aus den Jahren der Hochblüte (etwa 1900 – 1914) vorwiegend Pausblätter vorliegen (z. B. für St. Georgen/Grieskirchen). Es hat den Anschein, als ob hier ein einschneidender Wandel im Produktionsvorgang ablesbar wäre: entwarf Linzinger in der Frühzeit seine Werke durchwegs selbst und brachte er seine Erfindungen in Form von eigenhändigen Bleistift-, Feder- oder Sepiazeichnungen selbst zu Papier, wurden in späterer Zeit großformatige Werkzeich-

¹⁹ Mappe IV/1.

²⁰ Kreuzwegentwürfe (Mappe VI/1).

²¹ Mappe X/1.

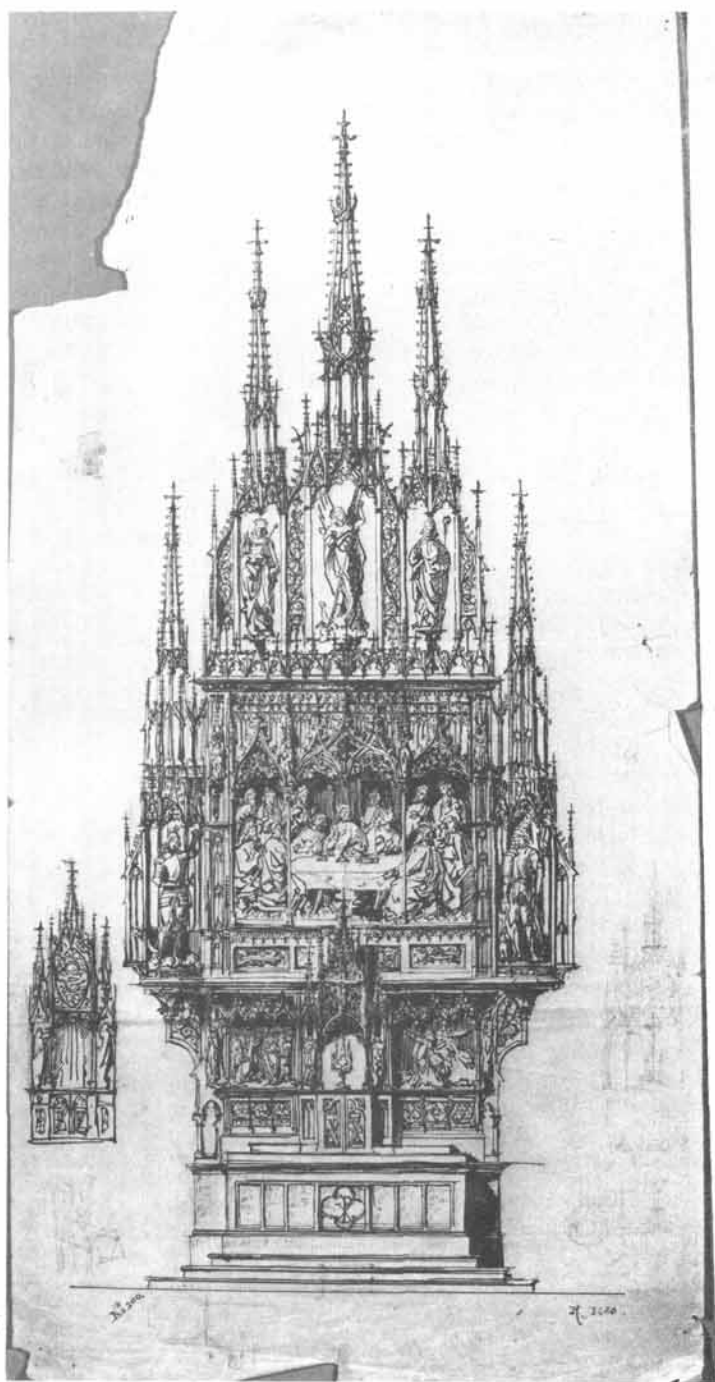
²² Vgl. dazu die Figuralteile des Entwurfes für den Hochaltar in Gramastetten (Diss. III. Tf. 114) und die angeblich ebenfalls von Sattler stammenden Zeichnungen im Stadtmuseum Nordico in Linz.

²³ Diss. Bd. I. S. 180f. 312ff.

²⁴ Vgl. seine etwa zur selben Zeit verfaßte Selbstbiographie (ChrKbll 64 (1923). S. 2 – 19).

²⁵ Diss. Bd. I. S. 155ff.

²⁶ Vgl. unten III. 2 zur-Frage des Personalstiles.



7. Hochaltar Schwanenstadt,
1905, Ludwig Linzinger
(Mappe II)

nungen – ausschließlich als reine Tuschblätter ohne jede Lavierung – angefertigt und für die Konkurrenzausschreibungen benützt, in Oberösterreich zudem dem Diözesankunstvereinsausschuß zur Begutachtung vorgelegt.²⁷ Dadurch erklärt sich auch das Vorhandensein der zahlreichen Kopien und Pausen, die man für die Werkstatt von den Originalen abnahm, bevor diese an den Auftraggeber abgingen. Im Gegensatz zu dieser Gepflogenheit dürften die früheren Blätter im Werkstattverband verblieben sein, die erwähnten Gebrauchsspuren beweisen ihre Verwendung als Arbeitsunterlagen im Betrieb. Obwohl die zunehmende Vereinheitlichung der späteren Werkzeichnungen keine Rückschlüsse auf den Autor zuläßt, kann mit einiger Sicherheit auch für das Linzinger-Atelier die Tätigkeit eines oder mehrerer Werkzeichner, ähnlich wie bei Kepplinger, angenommen werden, denen Linzinger selbst eigenhändige Entwurfskizzen (Abb. 8) lieferte, von denen sich einige erhalten haben. Diese Teilung von Invention und Ausführung im Entwurfsbereich war durch die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kulminierende Produktionsbreite der „Kunstanstalt“ bedingt, die einen einzelnen Entwerfer wohl überfordert haben würde. Erst in der Spätzeit nach dem Weltkrieg ist Linzinger wieder zur ursprünglichen Verfahrensweise zurückgekehrt, wie mehrere Blätter von seiner Hand zeigen, war doch die Produktion der Werkstatt in dieser Zeit wiederum auf einen Bruchteil ihrer früheren Kapazität zurückgegangen und hatte sich teilweise anderen Erwerbsmöglichkeiten zugewandt: in diesem Zusammenhang sind die anspruchslosen Möbelentwürfe Linzingers zu verstehen.²⁸

Ein weiteres Element des Linzingerischen Arbeitsstiles ist eine gewisse überregionale, fast „industrielle“ Note, die seine Kunstanstalt von den kleinen, stärker

handwerklich strukturierten Werkstätten abhebt. Diese Orientierung am gründerzeitlichen Unternehmertum findet ihren Niederschlag auch in den Zeichnungen: oft wurden verschiedene Varianten durchgezeichnet, um dem Auftraggeber eine breitere Entscheidungspalette anbieten zu können, und jeder Entwurf wurde – soweit dies trotz der Tilgungen erkennbar ist – mit einer Auftragsnummer versehen und damit gleichsam für seine Originalität verbürgt. Diese Numerierung, die ansatzweise eine chronologische Ordnung erlaubt, setzt ebenfalls erst in der Zeit der Expansion vom Kleinbetrieb zum Großatelier ein. Der Umfang der Produktion sei an einem Beispiel erläutert: zwei Entwürfe für Seitenaltäre der Herz-Jesu-Kirche in Linz,²⁹ die aus den Jahren 1904/5 stammen, tragen die Auftragsnummern 165 und 184, die Zeichnung für den linken Seitenaltar in St. Georgen/Grieskirchen, für die das Datum der Vorlage im Diözesankunstverein (6. 12. 1907) überliefert ist,³⁰ weist bereits die Nummer 384a auf.

Somit unterstreicht die Untersuchung der graphischen Hinterlassenschaft das

²⁷ Vgl. dazu die in den Christlichen Kunstblättern publizierten Sitzungsprotokolle des Ausschusses des Diözesankunstvereines.

²⁸ Mappe VIII/1.

²⁹ Diss. Bd. II. S. 167 ff (mit Lit. und Quellen). – Auf ein weiteres interessantes Detail sei kurz verwiesen: die Pläne für die Altäre stammten von Raimund Jeblinger, wurden jedoch offenbar im Atelier Linzingers umgezeichnet, die vorhandenen Blätter fügen sich nahtlos in die Produktion der Linzinger-Zeichnungen ein.

³⁰ ChrKbl. 49 (1908). S. 7. – Diss. Bd. II. S. 300ff.

³¹ Als biographisches Detail können die verschiedenen Werkstätten Linzingers nunmehr rekonstruiert werden. 1. Baumbachstraße 8, wohl das von Karl Maurer übernommene Lokal (vgl. Diss. Bd. II. S. 156 u. Anm. 454). – 2. Herrenstraße 28. – 3. der endgültige Standort Stifterstraße 21, der bis zur Auflösung des Betriebes beibehalten wurde (Rekonstruktion mittels wechselnder Firmenstempel, die Daten der Übersiedlungen sind nach wie vor unbekannt).

Bild des Linzinger-Ateliers, das aus den biographischen Notizen und den ausgeführten Werken gewonnen wurde, in den wesentlichen Punkten³¹ und verweist zugleich auf die wichtige Rolle der Entwurfszeichnung für die Erlangung von Aufträgen und die Ausführung der Ausstattungsgegenstände.

2.2 Zum graphischen Personalstil Linzingers

Die verhältnismäßig große Anzahl von Handzeichnungen, die sich mit Ludwig Linzinger selbst in Verbindung bringen lassen und die ausreichende Anzahl an Signaturen oder Datierungen (bzw. Auftragsnummern, die eine ungefähre chronologische Einordnung ermöglichen) erlaubt eine Rekonstruktion des Personalstiles Linzingers in der Zeichnung, der den Meister als wandlungsfähigen, in seiner besten Zeit auch künstlerisch nicht uninteressanten Zeichner ausweist, der seine künstlerische Entwicklung durchaus an den allgemeinen Tendenzen der Zeit orientiert und damit den rein provinziellen, dem Volkskünstlerischen nahestehenden Bereich zumindest zeitweise überwindet.

Linzingers früheste Blätter sind in einem letztlich der Zeichenkunst der Nazarener verpflichteten, minutiös genauen und sorgfältig detaillierenden Stil gearbeitet und bezeichnenderweise meist mit einem spitzen, sehr harten Bleistift ausgeführt, dem mitunter zarte, zurückhaltende Lavierungen unterlegt werden, wie beispielsweise einem Entwurf für eine 13. Kreuzwegstation mit der Jahreszahl 1891³² oder dem bereits erwähnten Annenaltar (Abb. 1) aus 1894.³³ In der Folgezeit dürfte es dann zu einer gewissen Auflösung der festumrissenen Figurenzeichnung gekommen sein, so daß in die weiterhin unverändert streng durchgeführten architektonischen Aufbauten frei hingeschriebene Figuren eingesetzt werden; ein frühes Beispiel hierfür

stellt ein 1895 datierter Kanzelentwurf in gotischen Formen dar.³⁴ Rund um die erwähnten, datierten Werke lassen sich weitere unbezeichnete Blätter gruppieren, unter denen ein großer Altarentwurf in Renaissanceformen (Abb. 5) hervorgehoben sei, der durch den Kontrast von in Bleistift angelegter, mit Feder übergangener Architektur und ausschließlich in Bleistift ausgeführten Figuralteilen eine bemerkenswerte Wirkung erzielt. Dieser Gruppe ist aus stilistischen Gründen ein Entwurf für den rechten Seitenaltar der Pfarrkirche in Altschwendt anzuschließen, der offenbar bedeutend früher entstand als die Ausführung der Altäre, die im Jahr 1905 erfolgte;³⁵ eventuell hat Linzinger für den sich ständig wiederholenden Grundtypus der Einfigurenaltäre eine ältere Zeichnung wiederverwendet.³⁶

In den folgenden Jahren, etwa ab der Jahrhundertwende, hinmit circa gleichzeitig mit dem Aufstieg der Werkstatt und der festgestellten Trennung von Entwurf und Werkzeichnung, kommt es zu einem tiefgreifenden stilistischen Wandel: die Auflösung der streng umschriebenen Form greift auf die Architekturteile über und entwickelt sich zu immer freierer, unmittelbarer Strichführung, wobei nur mehr die Umrisse der Figuren und die architektonische Rahmung als Federzeichnung angelegt werden und die Binnenzeichnung ganz mittels Lavierung ausgeführt wird; die dadurch erzielte Hervorhebung der Hell-Dunkel-Kontraste vermittelt ein ungleich suggestiveres, wenn auch unpräziseres Bild des auszuführenden Gegenstandes. Die

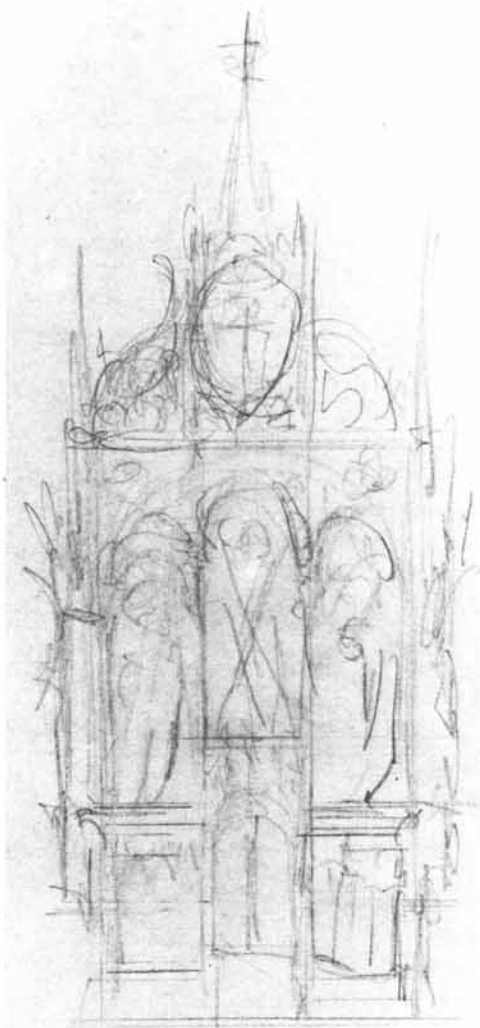
³² Mappe VI/1.

³³ Mappe II/1.

³⁴ Mappe III.

³⁵ Diss. Bd. II. S. 18f. – Mappe II/1.

³⁶ Jedenfalls stimmen Entwurf und Ausführung mit Ausnahme der seitenverkehrt wiedergegebenen Mittelfigur überein (vgl. Diss. Bd. III. Tf. 26. Abb. 51).



8. Skizze zu einem Altar in gotischen Formen,
Ludwig Linzinger? (Mappe I/1)

vorliegenden Zeichnungen dieser Gruppe sind durch die nun einsetzende Numerierung problemlos chronologisch zu ordnen und zeigen eine bemerkenswerte Entwicklungslinie (Nr. 96, 111, 141, 188, 191, 193; letzteres Blatt datiert 25. II. 1905) (Abb. 3,

4),³⁷ eine Vorstufe zu dieser Gruppe und zugleich ein Bindeglied zu den früheren Arbeiten ist das Blatt mit der 1. Kreuzwegstation für Bellantincz/Ungarn, das aufgrund der Quellen in das Jahr 1902 datiert werden kann.³⁸ Linzingers stilistische Entwicklung findet schließlich ihren Höhepunkt in einer Gruppe von vier Blättern (Nr. 200, 202, 203, 204) (Abb. 7), die in formalem Erscheinungsbild und Entstehungszeit unmittelbar zusammengehören; sie müssen sämtlich im Jahr 1905 entstanden sein,³⁹ wozu die Identifizierung des Blattes Nr. 200 mit einem ersten Entwurf für den Hochaltar in Schwanenstadt problemlos passen würde.⁴⁰ Linzinger verzichtet hier auf eine Trennung von eigentlicher Zeichnung und Lavierung, der gesamte Entwurf wird mit der Feder in zügigen Strichen niedergeschrieben und gewinnt dadurch eine vom Meister bis dahin unerreichte dekorative Vereinheitlichung, die dem angestrebten Erscheinungsbild des ausgeführten Werkes sehr nahe kam. Man wird annehmen dürfen, daß diese Entwürfe dem Auftraggeber vorgelegt wurden, bevor man an die Ausarbeitung der Werkzeichnungen ging, die dann ihrerseits als Beurteilungsgrundlage im Diözesankunstverein dienten. Im Rahmen der allgemeinen Entwicklung darf man diese Blätter als Dokumente der endgültigen Loslösung des sakralen Späthistorismus aus den Verbindlichkeiten nazarenisch dominierter Kunstübung se-

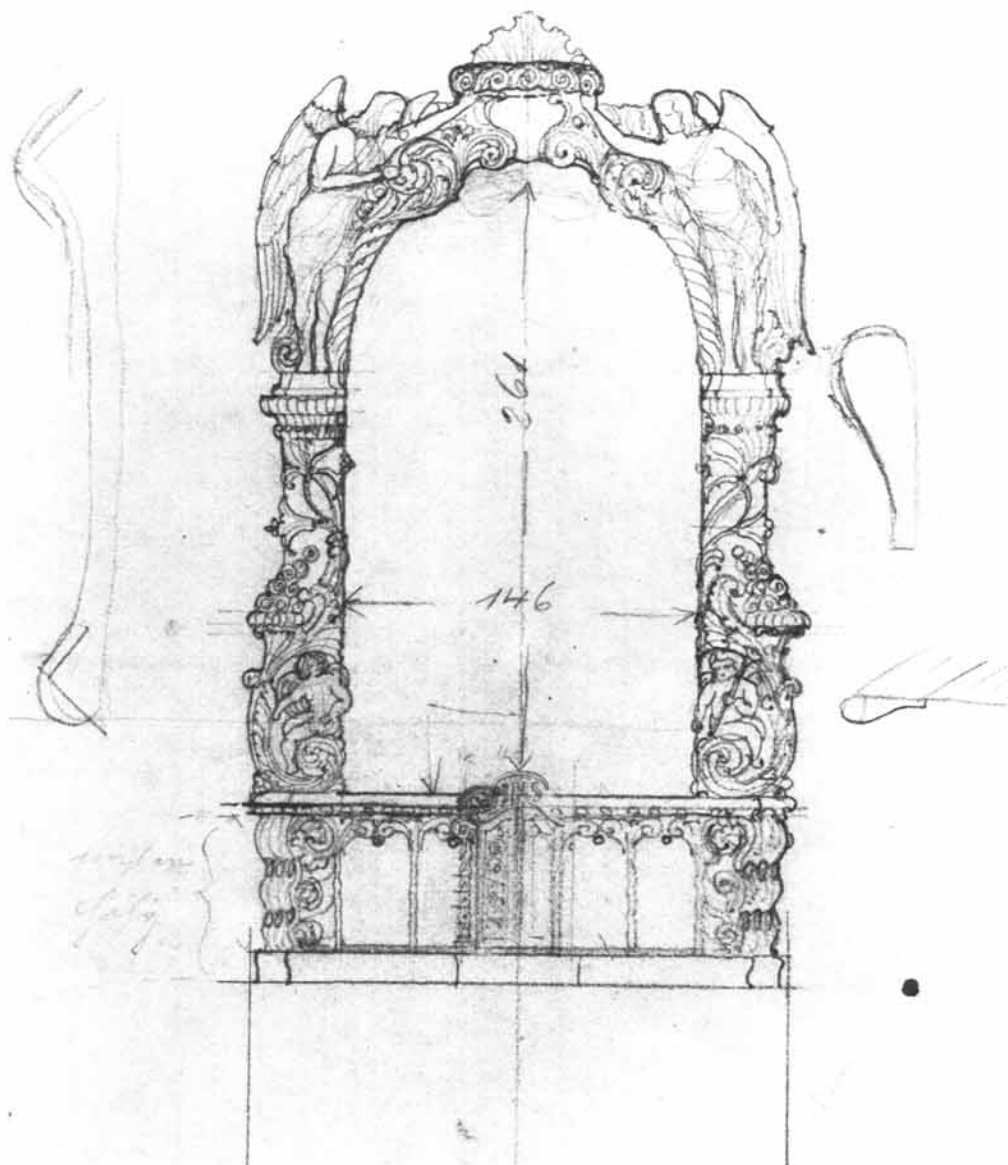
³⁷ Mappe VI/1 (Nr. 96, 188), I/1 (Nr. 111, 147, 167), IV (Nr. 191, 193). – Die Reihe wäre noch zu verlängern.

³⁸ Mappe VI/1. – Diss. Bd. II. S. 164.

³⁹ Interpolation aus den Auftragsnummern. – Mappe I/1, I/2.

⁴⁰ Verändert wurde das Figurenprogramm: an Stelle der hll. Leopold und Augustinus im Gesprenge kamen Gabriel und Raffael, der hl. Florian im Hauptgeschoß wurde durch einen Sebastian ersetzt; die Änderung des Gesprengeprogrammes ist übrigens am Entwurfsblatt mit Bleistift ange-merkt.

ALTARSKIZZE 1:20.



9. Altarskizze in Jugendstilformen, Anfang 20. Jh., Autor? (Mappe III/2)

hen; nicht von ungefähr sind sie in eben den Jahren entstanden, in denen in den Linzer Ateliers die letzte Entwicklungsphase des sakralen Historismus eingeleitet wurde, die im Hinblick auf den Figurenstil mit der Bezeichnung „kopierend“ zu charakterisieren versucht wurde und die im Ornamentalen eine dekorative Bereicherung erfährt, die nur im Zusammenhang mit den „barocken“ Leistungen des internationalen Späthistorismus und den gleichzeitigen Strömungen in der Malerei wirklich verstanden werden kann.

Bedauerlicherweise bricht die Reihe der Linzingerschen Blätter hier ab und es klafft eine Lücke bis zum Ende der historischen Periode, was wohl mit einem Zufall der Materialüberlieferung zusammenhängen muß, lief doch die Tätigkeit des Ateliers bis 1914 unverändert intensiv fort. Erst aus der Spätzeit sind wiederum wenige Arbeiten vorhanden, doch ist ihre Eigenhändigkeit nicht gesichert: ein entwicklungsgeschichtlich wichtiger Altarentwurf in Jugendstilformen (Abb. 9)⁴¹ zeigt eine dem Zeitgeschmack angepaßte, veränderte Strichführung, könnte aber ohne weiteres von Linzinger stammen, wohingegen der expressive Kreuzwegentwurf (bez.: „Linzinger 1925“) wohl kaum von der Hand des Meisters stammt.⁴² Ein eindrucksvolles Dokument des wirtschaftlichen wie auch des künstlerischen Niederganges des Betriebes sind schließlich jene Entwürfe zu Möbeln einfacher Ausführung, die sogar die Kenntnis der Perspektive vermissen lassen und den Abstieg in Bereiche des Handwerkes signalisieren.⁴³

Der hier faßbar werdende Stilwandel im Bereich der Handzeichnung läßt sich mit der allgemeinen Entwicklung historistischer Kunstübung unschwer in Beziehung setzen und belegt einen Grad an künstlerischer Flexibilität, wie er in der Umsetzung der Entwürfe in monumentales Format in dieser Unmittelbarkeit nicht zum

Tragen kommen konnte. Damit erhärtet sich zugleich die bereits geäußerte Annahme,⁴⁴ daß dem Atelier Linzingers in der Entwicklung des sakralen Späthistorismus in den Jahren ab ca. 1904/5 zentrale Bedeutung zukommt. Überdies erfährt das Phänomen der stilistischen Variation, das zu gleicher Zeit „moderne“ und „altertümliche“ Werke aus dem Betrieb Linzingers hervorgehen ließ,⁴⁵ durch die Werkzeichnungen eine plausible Erklärung: neben der Erstellung neuer Entwürfe wurden offensichtlich – vorwiegend für weniger zahlungskräftige Auftraggeber – immer wieder bereits vorhandene Gestaltungsschemata mit nur geringen Abänderungen wiederholt, wodurch man sich den Aufwand ständig neuer Erfindung ersparte, andererseits jedoch unmittelbar neben interessanten Neuformulierungen der figuralen und dekorativen Formmöglichkeiten Arbeiten retrospektiven Charakters entstanden. Die Anerkennung dieser unterschiedlichen, chronologisch parallel laufenden Gestaltungsmodi als zeittypisches Phänomen ermöglicht eine objektive Beurteilung des Denkmälerbestandes und verhindert die vorschnelle Anwendung von Qualitätsurteilen, die aus der Beschäftigung mit der Kunstübung älterer Perioden der Kunstgeschichte gewonnen wurden.

2.3 *Stil und Variation*

Ludwig Linzinger erhielt seine Ausbildung bereits in einer fortgeschrittenen Phase des Historismus, die zu einer weitgehenden Emanzipation der historischen Stile neigte, in deren überlieferten Denkmälern man prinzipiell gleichwertige Anregungen

⁴¹ Mappe II/2.

⁴² Das Monogramm „MZR“ ist wohl als Signatur aufzufassen. (Mappe VI/1)

⁴³ Mappe VIII/1. – Auch hier ist eine Autorschaft Linzingers nur schwer vorstellbar.

⁴⁴ Diss. Bd. I. S. 187 u. passim.

⁴⁵ Vgl. dazu die Ausführungen Diss. Bd. I. S. 159 – 162.

für eigene Schöpfungen sah. Es ist daher selbstverständlich, daß im vorliegenden Konvolut sämtliche Stilmodi nebeneinander auftreten, in einigen Fällen auch die stilistische Variation innerhalb eines Auftrages nachweisbar ist. Der Vergleich der zahlreichen Blätter mit Altären, Kanzeln, Heiligen Gräbern und Kreuzwegen mit unterschiedlichem Formrepertoire verweist eindrucklich auf die Trennung von eigentlicher künstlerischer Struktur und der weitgehend austauschbaren, oft nur im Dekorativen angesiedelten Stilerscheinung, wie sie vor allem in typologisch wenig variierbaren Aufgaben, wie Heiligen Gräbern, Kanzeln oder den kleinen Altären mit einer Figur unmittelbar sichtbar wird. Im Bereich des Linzinger-Ateliers sind grundsätzlich fünf Stilmodi erkennbar, die sich fast unverändert auch an den ausgeführten Werken wiederfinden.⁴⁶

1. einfache gotische Formen mit Betonung einer klaren architektonischen Struktur, oftmaliger Verwendung des Dreiecksgiebels und der additiven Reihung im Ornament (Typus Arbing, Seitenaltar);⁴⁷ nach Ausweis der Zeichnungen frühe Form bei Linzinger in Anknüpfung an Werke des 3. Jahrhundertviertels,⁴⁸ die später jedoch beibehalten wird und als „Reduktionsform“ vorwiegend für einfache Aufträge mit geringen finanziellen Möglichkeiten dient.

2. entwickelte gotische Formen mit Massierung des Dekors zur optischen Auflösung von Umriß und Oberfläche des Werkes (Typus Sierning);⁴⁹ Linzingers Hauptform für die bedeutenderen Aufträge, der offenbar sein Hauptinteresse galt und die im Kunstwillen unmittelbar mit den Blättern Nr. 200 ff (Abb. 7) in Verbindung zu bringen ist. Diese Form erfährt zwar eine gewisse Entwicklung, kündigt sich intentionell jedoch bereits in manchen Frühwerken (z. B. Taufkirchen/Pram, Hochaltar)⁵⁰ an.

3. romanische Form (Typus Linz, Herz-Jesu-Kirche):⁵¹ Parallele zu 2. in romanischen Formen, vorwiegend Rückgriff auf Vorlagen des 13. Jahrhunderts (entwickelte Spätromanik der Stauferzeit), besonderes Interesse an einer Ornamentierung der architektonischen Glieder im Sinne der Bereicherung der Oberfläche; sicher feststellbar ab den Jahren nach der Jahrhundertwende.

4. Rundbogenstil (Typus Arnreit):⁵² Reduktionsform zu 3., Parallelerscheinung zu 1. Die Bezeichnung Rundbogenstil scheint durch die Nähe zu den Werken dieser Stilerscheinung aus dem 3. Viertel des 19. Jahrhunderts gerechtfertigt, wenn auch Linzinger im Detail deutlicher „romanisierende“ Formen aufnimmt. Verwendungszeit dieser Form bei Linzinger nicht genau einzugrenzen, nach Ausweis der Zeichnungen wohl seit der Frühzeit verwendet.

5. barocke Form (Typus Munderfing, Hochaltar) (Abb. 6):⁵³ neben der Gotik scheint Linzinger früh einen bewegten, an Vorbildern des 18. Jahrhunderts orientierten Neubarock entwickelt zu haben, für den der Entwurf zu einem Annenaltärchen (datiert 1894) (Abb. 1) das früheste derzeit

⁴⁶ Ebenda. S. 155ff. – Hiezu sei auch in diesem Zusammenhang nochmals auf die Frage von chronologischer Entwicklung bzw. zeitgleicher Variation verwiesen. Die Betrachtung der Entwürfe fordert hier natürlich eine Beschränkung auf den architektonisch-ornamentalen Bereich, da die Altarfigur in den vorliegenden Blättern eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

⁴⁷ Diss. Bd. II. S. 22. Bd. III. Tf. 28. Abb. 55. – Entwurf Mappe I/1.

⁴⁸ Vgl. dazu v. a. das Photo eines frühen Entwurfes Linzingers (Mappe I/1).

⁴⁹ Diss. Bd. II. S. 368ff. Bd. III. Tf. 458. Abb. 980, 981.

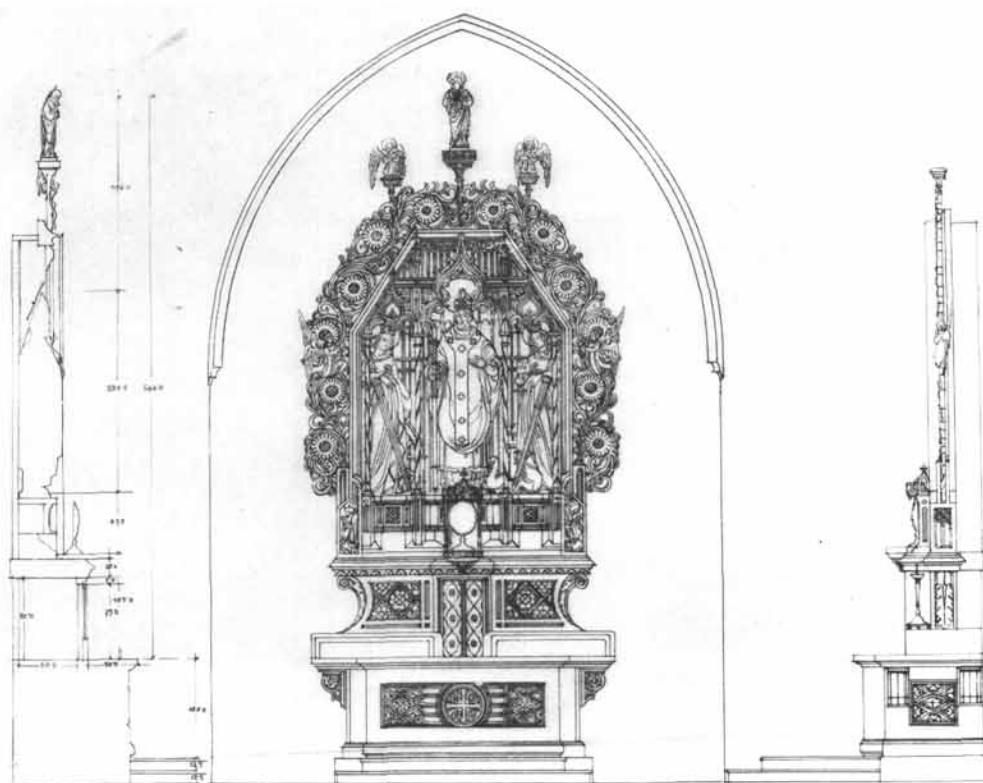
⁵⁰ Ebenda. Bd. II. S. 392. Bd. III. Tf. 475. Abb. 1027.

⁵¹ A. a. 0. Bd. II. S. 167ff. Bd. III. Tf. 238, 240. Abb. 511, 514. – Entwürfe: Mappe I/2.

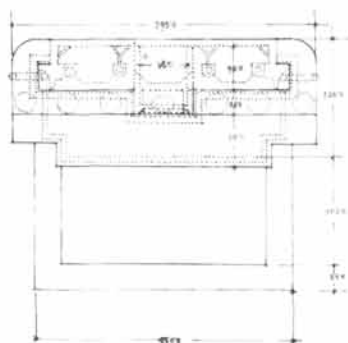
⁵² Diss. Bd. II. S. 22f. Bd. III. Tf. 29. Abb. 56, 57.

⁵³ Ebenda. Bd. II. S. 207. Bd. III. Tf. 291. Abb. 614.





M. 4/25



10. Martinsaltar, Anfang 20. Jh., Atelier Ludwig Linzinger? (Mappe II/2)

bekanntes Beispiel abgibt. Der Meister wird damit zum Wegbereiter der späthistoristischen Variante des Altares in nachmittelalterlichen Formen in Oberösterreich.

6. „Renaissance“-Form (Abb. 5): die am wenigsten einheitliche Gruppe, in der verschiedene Strömungen zusammenfließen dürften; die Beurteilung wird durch die Tatsache erschwert, daß in Oberösterreich nur vereinzelt Werke dieser Form vorhanden sind. Neben dem eigentlichen Neurenaissancealtar (z. B. der Entwurf Nr. 202)⁵⁴ existiert nach Ausweis der Entwürfe eine einfache neuzeitliche Stilerscheinung, die als Reduktionsform zu 5. eine Parallele zu 1. und 4. darstellt.

Diesen unterschiedlichen Stilmodi, die ihrerseits mitunter in Mischformen auftreten können, eignet eine Zugehörigkeit zur späthistoristischen Kunstübung, die die Verbindlichkeit des historischen Vorbildes noch unangetastet läßt; die wenigen Blätter profaner Thematik schließen sich hier fugenlos an, die Verwendung entsprechender Vorbilder gibt diesen Entwürfen eine freiere, intimere Note.⁵⁵

Diese künstlerische Haltung scheint im Atelier Linzingers langsam einer Hinwendung zu Jugendstil und „Moderne“ gewichen zu sein, wie eine Anzahl von bemerkenswerten Blättern vermuten läßt. Das fast völlige Fehlen von datierenden Anhaltspunkten erschwert die Rekonstruktion der chronologischen Abfolge, doch wird man ein Abrücken vom Historismus – zumindest im Sakralbereich – kaum vor dem Ausbruch des Weltkrieges ansetzen dürfen.⁵⁶ Die Ablösung vom Historismus, die in ausgeführten Arbeiten nicht ablesbar ist, da durch die Zeitumstände die Verwirklichung der meisten Vorhaben unmöglich wurde, läßt sich anhand der Blätter des vorliegenden Bestandes zumindest erahnen.⁵⁷ Im Bereich der Kirchenkunst bleibt die Nähe zur Vergangenheit trotz der neuen Formen aufrecht: ein unbezeichneter



11. *Portraitphoto Josef Ignaz Sattlers aus den letzten Lebensjahren*

Entwurf für einen Martinsaltar (Abb. 10), der im Aufbau Werken Josef Furthners nahesteht, durch die Art der Zeichnung jedoch dem Atelier Linzingers zugewiesen werden muß, verbindet gotische und barocke Anregungen in freier Form im Sinne des Heimatstiles der Zwischenkriegszeit, eine Bleistiftskizze Linzingers für einen Altar zeigt zwar starke Einflüsse des Jugendstiles, verrät jedoch eine deutliche Affinität zum Barock. Ein weiteres Blatt (Federzeichnung mit eingeklebtem Figurenphoto) ist jener Mischform von „Romanik“ und Jugendstil verpflichtet, die in Oberösterreich erstmals am Hochaltar von Stadl⁵⁸ faßbar wird. Linzinger zeigt sich somit auch in seinen letzten Jahren nach dem Zusammenbruch seines Großbetriebes interessiert an den neuen Entwicklungen, wenn auch das Überleben der Werkstatt in dieser Zeit nur im rein handwerklichen Bereich möglich war – die erwähnten Möbel-

⁵⁴ Mappe II/1.

⁵⁵ Mappe VIII/1.

⁵⁶ Diss. Bd. I. S. 277 – 280.

⁵⁷ Mappe II/2.

⁵⁸ Diss. Bd. II. S. 373. Bd. III. Tf. 464. Abb. 992, 993.

entwürfe im schlichten Heimatstil der Zwanzigerjahre sind ein bereicherter Beleg dafür.

Die hier versuchte erste Vorstellung des Wilheringer Bestandes läßt eine Anzahl von Fragen unbeachtet, die teilweise erst anhand einer breiteren Materialbasis zu beantworten sein werden. So ist beispielsweise neben der stilistischen die typologische Variation und deren historische Entwicklung innerhalb der einzelnen Formgelegenheiten ein weitgehend un bearbeiteter Bereich,⁵⁹ der vor allem durch eine Rekonstruktion der Chronologie innerhalb der Entwürfe eine bedeutende Bereicherung erfahren könnte.

In der Erkenntnis, daß auch im Bereich der historistischen Kirchenkunst erst im Zusammensehen von Entwurf und Ausführung ein methodisch korrekter Ansatz zu finden ist, wird es Aufgabe der Zukunft sein, in systematischer Art und Weise weitere Bestände zu erfassen und mit den Werken der Monumentalkunst in Beziehung zu setzen.

Nachlaß Josef Ignaz Sattler Übersicht über den Bestand an Zeichnungen

Die Blätter wurden nach Darstellungsgegenständen in Abteilungen zusammengefaßt, da eine Ordnung nach anderen Kriterien (chronologisch, nach Händescheidung etc.) mit dem derzeitigen Wissensstand unmöglich ist. Die gegenwärtige Ordnung versteht sich somit als Provisorium, aus diesem Grund wurde auch von einer Paginierung und einer detaillierten Inventarisierung Abstand genommen.

Mappe I: Altäre und Altarteile I (145 Bll.)

Abt. I/1: Entwürfe in gotischen Formen (87 Bll.)

Abt. I/2: Entwürfe in romanischen Formen bzw. Formen des Rundbogenstiles (58 Bll.)

Mappe II: Altäre und Altarteile II (146 Bll.)

Abt. II/1: Entwürfe in Renaissance- und Barockformen (124 Bll.)

Abt. II/2: nachhistorische Entwürfe (8 Bll.)

Abt. II/3: Details (Mensen etc.) (14 Bll.)

Mappe III: Kanzeln (34 Bll.)

Mappe IV: Hl. Gräber (55 Bll.)

Mappe V: Taufsteine und Weihwasserbehälter (34 Bll.)

Mappe VI: Kreuzwege, Rahmenentwürfe (auch profan) (137 Bll.)

Abt. VI/1: Kreuzwege (113 Bll.)

Abt. VI/2: Rahmen (sakral und profan) (24 Bll.)

Mappe VII: Einzelfiguren samt Konsolen und Baldachinen (62 Bll.)

Abt. VII/1: Figurenrahmungen komplett (Konsole und Baldachin, teilweise mit Figuren) (40 Bll.)

Abt. VII/2: Baldachine (4 Bll.)

Abt. VII/3: Konsolen (11 Bll.)

Abt. VII/4: Diverses (7 Bll.)

Mappe VIII: Möbel, Beichtstühle, Türen und Fenster (63 Bll.)

Abt. VIII/1: Möbel profan (14 Bll.)

Abt. VIII/2: Beichtstühle (32 Bll.)

Abt. VIII/3: Türen und Fenster (und Verwandtes, z. B. Oratorien) (17 Bll.)

Mappe IX: Kirchenmöbel/Rest (102 Bll.)

Abt. IX/1: Chorgestühle (15 Bll.)

Abt. IX/2: Kirchenbänke (33 Bll.)

Abt. IX/3: Speisgitterentwürfe (10 Bll.)

Abt. IX/4: Sakristeieinrichtungen (15 Bll.)

Abt. IX/5: Einzelobjekte (Schemel, Session, Kredenzische etc.) (20 Bll.)

Abt. IX/6: Wandvertäfelungen (2 Bll.)

Abt. IX/7: Nicht näher Bestimmbares (7 Bll.)

Mappe X: Diverses (38 Bll.)

Abt. X/1: Figurales (8 Bll.)

Abt. X/2: Leuchterentwürfe (6 Bll.)

Abt. X/3: Kreuze (11 Bll.)

Abt. X/4: Miscellanea (u. a.: Krippengehäuse, Staf felei, Firmenschild) (10 Bll.)

Abt. X/5: Verschiedene Einrichtungsgegenstände auf einem Blatt (3 Bll.)

Mappe XI: Vorlagen, Reproduktionen, Photos (24 Bll.)

Abbildungsnachweis

Abb. 1 – 10 Diözesanbildstelle Linz,

Rudolf Mayr. Abb. 11 Christliche Kunstblätter

⁵⁹ U. Steiner – E. Vancsa: Zum Verhältnis von Architektur und Altarbau in der Neogotik. In: ÖZKD 43/1979. S. 41 – 51.