

OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

42. Jahrgang

1988

Heft 4

Herausgegeben vom Landesinstitut für Volksbildung und Heimatpflege in Oberösterreich

Herbert Erich Baumert

Die Wappen der Städte, Märkte und Gemeinden Oberösterreichs.
7. Nachtrag (1984–1987)

217

Hans Sperl

Bierbrauereien von Gallneukirchen

267

Arthur M. Miller

Der Kefermarkter Altar. Eine literarische Betrachtung

271

Der Meister des Kefermarkter Altars. Symposion im Schloßmuseum Linz
(14.–17. 9. 1988) (Lothar Schultes)

283

Wirbeltiere der Böhmisches Masse. Internationale Fachtagung in
Freistadt (12.–16. 10. 1988) (Gerhard Aubrecht)

286

Oberösterreichische Heimatforschertagung zum Thema „Erdstall“
(Josef Weichenberger)

288

Aktion „Lebensraum Traun“ in Stadl-Paura (Franz Prieler)

290

Die oberösterreichische Landeskrippe im Museum Schloß Peuerbach

292

Buchbesprechungen

294

215

Der Kefermarkter Altar

Eine literarische Betrachtung

Von Arthur M. Miller

Der Ort liegt anmutig in der von leichten, heiteren Hügeln belebten Freistädter Landschaft. Wenn man von Westen her auf ihn zukommt, sieht man den kleinen und bescheidenen Markt am Fuße einer Höhe liegen, an der er sich ein Stück hinaufzieht, und die schöne, neu restaurierte Kirche, die ganze Siedlung beherrschend, über ihm aufragt. Seitwärts gegen Norden zu und höher blickt das stattliche Schloß Weinberg herab, dessen früherem Herrn Christoph von Zelking Kirche und Altar ihre Entstehung verdanken.

Von dem Straßenplatz vor der Kirche steigt man auf einer Freitreppe zum einstigen Friedhof hinauf; auf den Pfeilern des Eingangstores begrüßen einen ernsthaft zwei Totenköpfe. Das graue Gewände der gotischen Kirche mit ihrem ansehnlichen, mit einem Satteldach gedeckten Turm steigt steil vor dem Besucher auf. Man sieht die Straße hinab auf den Markt und das dort lagernde Gasthaus und hinüber zu den leicht schwingenden Höhen der Abendseite.

Wenn man durch das Hauptportal, das sich nach Süden öffnet, hineintritt, empfängt einen ein unversehrter gotischer Raum: drei Schiffe, die Seitenschiffe sehr schmal und so hoch, daß fast der Eindruck einer Hallenkirche entsteht. Die schlanken, völlig schlichten, kapitell-losen Pfeiler, die die Seitenschiffe vom Hauptschiff trennen, gehen schnittig in die spitzen Arkadenbögen über. Oben die von dunkelgrauen Rippen gegliederten Gewölbe – Wände, Pfeiler und Gewölbe, alles bietet sich in ruhigem Grau dar. Der Chor, der höher als das Langhaus wirkt, empfängt mehr Licht und ist heller und zarter in den Tönen. Hier steht das Wunder des Altares.

Aber der zu ihm eilende Blick wird von den schweren, im Vergleich zu der kühlen Geistigkeit des gotischen Raumes massigen, ja protzigen barocken Seitenaltären aufgehalten. Man empfindet sie fast wie Ungetüme in ihrem Schwarz und dem massiven Glanz des Goldes, die man passieren muß, um zu dem ersehnten Ziele zu gelangen. Die runde, ebenfalls schwarze, schon klassizistische Kanzel tut das Ihre dazu.

Man steigt auf vier Stufen zum Chor hinauf, immer das Wunderwerk des Altares vor sich, dessen herrliches Gesprenge wie eine kristallene Harfe ins Gewölbe emporstrebt, und es ist, als wandle man einer anderen, vergeistigten Welt entgegen. Durch die hohen und verhältnismäßig breiten, mit Wabenscheiben gefaßten Fenster strömt gebrochen der Glanz der Himmelsbläue und der weißen Wolken herein.

Ursprünglich waren diese Fenster farbig und gossen auf den gleichfalls farbigen Altar ein geheimnisvoll leuchtendes Licht, eine von Farbenglut durchwobene Dämmerung. Jetzt steht der Altar in voller Helle da, seiner farbigen Fassung entkleidet, und zeigt nur das matte Gold des Lindenholzes. Er hat damit einen Teil seiner Pracht und Lebendigkeit verloren.

Der Eindruck ist von überwältigender Großartigkeit. Man empfindet unmittelbar, um wieviel die bildende Hand des Menschen die Natur überhöht, ja, wie sie, wie durch hundert Tore, eine göttliche Welt in die natürliche hereinströmen läßt. Man ist sogleich in ein anderes Dasein emporgehoben und weiß, daß man selbst (als Mensch) diesem Dasein angehört, daß man Geist von diesem Geiste ist. Das Göttliche im Menschen und die eigene Unendlichkeit enthüllt sich uns.

Der Altar hat drei Schichten: die Predella, der die Funktion des tragenden Fundamentes zukommt, der Schrein mit seinen Flügeln, in dem sich die göttlich-menschliche Welt offenbart, und das Gesprenge, in dem sie sich verstrahlt.

Sie entsprechen der göttlichen Trinität: die Predella gehört dem Vater an, der offenbarende Schrein dem Sohne und das Gesprenge dem Heiligen Geist.

Trotz des ungemainen Reichtums an Details steht das Ganze doch in monumentaler Größe da. Sie geht von der einfachen Wucht des Mittelschreines mit seinem ungebrochenen, fast ein Quadrat umschließenden Rahmen aus, der von drei zierlosen Stäben gebildet wird, während die daneben laufenden Leisten mit ihrem feinen Ornamentwerk die Schlichtheit der Stäbe nur erhöhen. So wird hier, als Symbol des Irdischen, ein mächtiger gevierter Schrein in die Mitte des Altares hingestellt, in dessen bergender Höhle sich das christlich-irdische Dasein (das Geheimnis der weltverwandelnden Inkarnation) in drei ebenso mächtigen Gestalten verwirklicht hat. Hier ist das Herzstück des Altares, hier ist das Irdische und Tödliche in das Göttliche und Bleibende verwandelt, hier ist, in der Nachfolge und im Nachvollzug des Auftrages Christi, die Inkarnation des Göttlichen vollzogen.

Im Ebenbild der göttlichen Trinität steht hier eine Trinität von Heiligen. Petrus vertritt den Vater, Wolfgang den Sohn (und die zu seinen Füßen stehende Kirche ist zugleich Sinnbild der von ihm gestifteten Kirche), Christoph die den Christus tragende, von ihm getaufte und erfüllte Welt, den Heiligen Geist.

Daher die an den Vätergott gemahnende Maske des Petrus mit ihrer ungeheuren, wie im tragischen Schöpferstum ausbrechenden Gewalt des Innern, die zur Milde gesammelte Liebe in dem kraftvoll breiten Antlitz Wolfgangs, mit dem vertieften, in die Ferne der Erlösung blickenden Auge Christus, den wahren Hohenpriester nachbildend, und der schmerzlich vergeistigte, in reicher, zarter Formenfülle sich ausströmende Christoph, der Heilige Geist.

Die Zusammenstellung der drei Heiligen ist ungewöhnlich und nur aus der Intuition des Stifters zu verstehen. St. Wolfgang ist ihm in „großen Nöten“ zu Hilfe gekommen, St. Christoph ist sein Namensheiliger und St. Petrus ist der Vertreter der Kirche und Inhaber der Schlüssel des Himmelreiches.

In diesen drei Gestalten, in denen Christus verwirklicht ist, hat die gevierte irdische Höhle ihre Bewältigung, Verwandlung und Erfüllung erfahren, die Vier ist von der Drei (drei Heilige, drei Sockel, drei Baldachine) durchwirkt, und obwohl sie



Kefermarkter Altar: Hl. Christopherus. Foto: Eiersebner, Linz

als solche in ihrer ganzen Kraft erhalten bleibt, ist sie doch trinitätsfähig geworden. Diese Vier, die in sich die Drei verbirgt (man denke sich die Flügel geschlossen!), die gottragende Erde, ist ein gewaltiges Gebilde, das mit aller Überzeugungskraft der Wahrheit auf uns wirkt. Hier ist Unaussprechliches ausgesprochen, Unbegreifliches geschehen. Die Größe dieser Aussage stammt von einem Meister von ungewöhnlichem Format. Von ihm dürfte auch die Gesamtplanung des Altares stammen.

Petrus scheint mit dem starrenden Blick seiner weitgeöffneten Augen und der spannungsvollen Geladenheit seiner Züge, aus der die glutvolle Macht seines Inneren hervorleuchtet, die Größe und tragisch drangvolle Wirklichkeit der Kirche an sich, ihres Ringens mit den Widermächten in sich und außer sich, ihres unverrückten Starrrens auf das göttliche Endziel zu verkörpern. Die Säume seines Mantels zeigen die Bilder der ersten, engsten Kirchengemeinschaft: Christus und die Apostel. Er trägt in der Rechten das leicht aufgeklappte Buch des Evangeliums, dessen Verkünder er ist, in der Linken den Kreuzstab des päpstlichen Amtes und den riesigen Schlüssel des Himmelreiches. Er trägt den feierlichen Ornat des Oberhirten. Alles an seiner Gestalt bis in den strengen, steilen Wurf der aufgerafften Gewandfalten hinein zeigt die gesammelte Wucht und Entschlossenheit des obersten Statthalters der Christenheit.

Ihm gegenüber wirkt St. Wolfgang durch den Frieden und die Öffnung seines Gesichtes und den weichen Faltenstrom des Ornates lösend und erwärmend. Während Petrus in sich selbst beharrt und die Kräfte seines Wesens in sich selber auf- und abbewegt, ohne sie nach außen zu entlassen (der Fels, der in sich selber fest bleibt), scheint St. Wolfgang mit sanfter Gewalt auf uns zuzukommen. Aber dieses Kommen ist kein äußeres, vielmehr zieht er uns in eine Welt des Innern hinein, er macht uns mit unserer eigenen Seele vertraut, er läßt uns in unserer Seele und in unserem Herzen leben. Die Kraft der Mitte und des Herzens ist ihm verliehen, er ist der Mensch schlechthin in seiner nicht weniger breiten und tiefen Stärke: zu seinen Füßen der Kirchenbau aber der vergeistigte Leib, über ihm wie eine Vision der zum Göttlichen bestimmten Wesen, der in den Bischofsornat gekleidete und so über sich erhobene Mensch. Die Mitra trägt das Relief von der Verkündigung Mariens (die Seele ist zur Christgeburt gerufen), die thronende Madonna in der Schneckenwindung des Stabes. Hier wie dort das Motiv der Inkarnation, des menschengewordenen Gottes, durch den der Mensch vergöttlicht werden kann. Auch St. Wolfgang trägt ein Buch; aber es ist das Buch der liturgischen Verkündigung.

Schließlich tritt uns in der dritten Gestalt St. Christoph in ganz ungewöhnlicher Weise entgegen. Bartlos, jugendlich, an Körpergestalt kein Riese, sondern ein zart gebauter, schmaler, im Innern erschütterter Jüngling, dessen seelische Erregtheit durch jede Falte seines Gewandes zittert. Seine Augen sinken zu Boden, sein asketisches Gesicht ist voller Schmerz und Ratlosigkeit, er scheint mit seinem Menschlichen am Ende. Nirgends sonst ist eben dieses Ende, das Ende der so adeligen, hohen, nun ganz feinnervig gewordenen Welt der Gotik so erschöpfend zum Ausdruck gelangt. In ihm hat der Meister sein ganzes erschüttertes Weltgefühl hineingelegt. In einer Fülle schlankster, edelster Formen, wie vom Hauche entweichenden Lebens emporgeweht, noch einmal alle Kraft gewesener Zeiten in sich sammelnd und eine

neue, vitalere Epoche vorausahnend, so stellt sich der ganze Altar, so stellt sich besonders St. Christoph dar.

Man hat nicht mit Unrecht das vollgliedrige, starkleibige Christuskind als ein vorausgenommenes Kind der Renaissance bezeichnet. Unter dieser Last des Kommen, vor dem Anbruch der neuen Epoche, die er auf seiner Schulter und somit auch mit sich trägt, ohne sie doch bewältigen zu können, hält der zarte gotische Jüngling, dieser Spätkind einer großen Epoche, inne und schöpft Atem. Und in der Tat ist dieses Kind, schon seiner prallen Körperfülle und ehernen Kraft nach ein formfremdes Gebilde, eine von woanders hereinsinkende Last, dieses mit straffen Ringeln umgebene, ernste, beinahe strenge Gesicht, das seinen Träger zum Tode segnet.

So zeigt der Schrein in seinen Hauptgestalten neben den trinitarischen Abbildern auch Symbole des Aufgangs, der Höhe und der Auflösung einer großen Epoche.

Die Flügel liegen auf einer anderen Ebene wie die Schreinfiguren. Während diese aus der Tiefe und dem Dunkel des Schreines wie aus der Höhle des Irdischen hervortreten, schließt sich das Niveau der Flügel dem äußeren Schreinrahmen an, sie sind der Schreintiefe vorgelagert und werden von der Helle des Fensterlichtes mehr als diese getroffen. So stellen sie nicht nur räumlich, sondern auch plastisch eine andere Sphäre dar. Während die Schreinfiguren Körper darstellen, sind jene nur Bilder. Während die drei Heiligen einsame, auf Sockel gestellte und unter die mächtigen Kronen herrlich verschlungener Baldachine gerückte Gestalten sind, fangen die Flügel zu erzählen an.

Was sie erzählen, ist die Geschichte der Gottesmutter Maria, das im späteren Mittelalter so beliebte Marienleben, das hier in vier nahezu quadratischen Tafeln, zwei zur Rechten, zwei zur Linken des Schreines, vorgetragen wird. Es ist die Geschichte der Inkarnation Christi, des von einem irdischen Weibe Geborenen, weshalb sich seine vier Episoden wiederum in geviertem Rahmen darstellen.

Die gedrängte Fülle ihrer Formen und Figuren, Ornamenten ähnlich, steigern die Ruhe, Wucht und Größe des Mittelschreines, sie umranken und umblühen ihn, ihre Formen sind weicher und fließender, und während die Schreinfiguren schweigen und die Macht ihres Innern in sich behalten, sprechen sich die Flügelbilder wie in Gesängen aus.

Es besteht kein Zweifel, daß sie von einer anderen Hand sind als die Figuren des Mittelschreines, von einer lyrischen und beseelten, daß ihnen das Grandiose der Schreinfiguren fehlt. Ja es scheint, als gehörte jede der vier Tafeln einem anderen Gesellen zu. Der Typus des Marienantlitzes ist auf jeder Tafel ein anderer, der Unterschied zwischen dem der Verkündigung und dem der Christgeburt ist besonders auffällig, und auch der heilige Joseph ist bei der Christgeburt und der Anbetung der Hl. Drei Könige sowohl in der Charakteristik der Züge wie auch in der Kopfbedeckung ein völlig anderer sowie auch die Behandlung seines Bartes eine andere ist. Auf dem Geburtsbilde trägt er eine einfache Mütze, und sein Bart geht in milden Locken von Kinn und Wange herab, während er auf dem Dreikönigsbilde sich den Kopf mit einem turbanartigen Gewinde bedeckt hat und sein Bart in drei schraubenartig gewundene Strähnen geflochten ist, von der Verschiedenheit des Gesichtstypus gar nicht zu reden.

Die Tafel des Marientodes ist im ganzen strenger und härter in der Linienführung und großartiger in der Auffassung der Gesichter, sie erinnert mehr als die andern an Veit Stoß und zeigt in der entseelten Maria ein Mädchengesicht von ganz anderer herberer Art als das der übrigen Marien. Unter den Aposteln nähert sich Petrus der Maske des Petrus im Schreine, ohne freilich seine Wucht und Großartigkeit im entferntesten zu erreichen.

Indessen kommt diese schwächere, aber doch noch sehr beachtliche Hand der Gesellen dem Ganzen des Altares zustatten. Man möchte sich nicht die Potenz des Meisters auch an den Flügeln wünschen. Sein Geist ist ihnen ohnehin eingehaucht, und sein Vorbild hat die Kraft der Schüler ins Bedeutende gesteigert. Es handelt sich um durchaus geschlossene, in lebendigen Rhythmen quellende Kompositionen, auch dem schwierigen Thema des Marientodes ist das Bestmögliche abgewonnen.

Die Geschichte des Marienlebens, zugleich die Geschichte der Menschwerdung Jesu, beginnt links oben mit der Verkündigung an Maria.

Die Tafel ist voller Poesie und Intimität. Man blickt in einen heimeligen gotischen Innenraum, der sich zwischen drei schlanken, ziervollen Säulen mit zwei Öffnungen auftut. Es ist Mariens Gemach und Betzelle, die einer Kapelle ähnelt und den seelischen Innenraum der Jungfrau verbildlicht. Die Wand ist mit einem Vorhang verkleidet, dessen Ringe an einem Querstab befestigt sind und der die Kühle der nackten Mauer mit weichen Falten verhüllt. Darüber steigt, vom Kapitell eines Pilasters aus, das Rippengewölbe auf. Vier ganz verschiedene Fenster, die in die freien Wandflächen eingelassen sind (drei davon sind blind und nur zur Zier geschaffen), betonen in ihrer Unregelmäßigkeit das Häusliche des Raumes. Eines von ihnen ist nach der Außenwelt hin aufgetan. Über die eine größere Öffnung des Raumes spannt sich ein flacher Rundbogen. Hier kniet Maria vor ihrem Betpult und liest in ihrem Buche die Isaiasstelle von der Jungfrau, die den Emmanuel gebären wird. Sie greift mit zarten Fingern in die Blätter des Buches. Ihre Züge sind still und mild, sie ist in ihre Lektüre vertieft, die ihren Hoffnungsschimmer auf ihr Gesicht wirft. In reichen, schweren Lockensträngen, deren Strähnen sich in weicher Drehung ineinander winden, fällt ihr Haar auf Schulter und Rücken herab. In gleicher Weichheit fallen die Falten ihres Gewandes.

Gabriel kommt von rückwärts an sie heran. Unter der seitlichen, von einem Spitzbogen gekrönten Öffnung, wie auf der Schwelle zum Gemach, hält er inne und spricht heimlich seine Botschaft. Sein Gesicht, von milder Demut erfüllt, ist geneigt, als lausche er auf Marias Antwort hin. Vom unteren Ende seines Heroldsstabes windet sich das Spruchband, aufgeweht vom göttlichen Hauch, empor und dringt in Mariens Gemach ein. Sie selbst scheint im Lesen innezuhalten und wie von ferne den himmlischen Gruß zu vernehmen. Der klar und schlicht hinströmenden Gestalt der Jungfrau stellt sich die reich und auf komplizierte Weise komponierte Engelsgestalt gegenüber: Der Heroldsstab und das vorn übergeschlagene Flügelende treten aus der Reliefebene heraus und machen die Gestalt des Engels durch eine gewisse Irritation der räumlichen Empfindung eindringlicher. Die Schleppe des schweren, bauschigen Ornats rafft ein im Hintergrund verweilender kleiner Dienerengel empor. Propheten



Kefermarkter Altar: Hl. Petrus. Foto: Eiersebner, Linz

als Verkündiger des Messias stehen auf den Säulenkapitellen, lebendige, zierliche Gestalten, in der linken Ecke oben sieht man Gottvater, durch die Lemniskate des Äthergewölkes ins Jenseitige entrückt. Ihn begleiten und umhüllen zwei Engel, die Stellen des unterwegs befindlichen Sohnes und Geistes vertretend. Die ganze Komposition ist durch die Betonung der Mittelsäule in zwei Räume und das Zusammen-sein zweier Hauptgestalten gegliedert, ein Zweiklang von Himmel und Erde.

Der himmlische Bote tritt von rückwärts an die Schwelle des irdischen Gemaches heran, das die Welt und das Bewußtsein der Sinne darstellt; es ist das Heimliche, Unversehene, Überraschende der göttlichen Botschaft, die leise und übermächtig zugleich ist, die aus der unbewußten Tiefe der Seele kommt und zögert, das Herz der Heimgesuchten zu erschrecken. Das Ganze ist Rhythmus und Musik, die sanfte Öffnung der jungfräulichen Verslossenheit. Noch wehrt Maria unwillkürlich dieses Herandringen ab, der mondförmige, gegen die rechte untere Bildecke vorschießende Faltschwung ihres Mantels und der über dem Leib emporgeraffte Faltenbund drücken diese Verslossenheit und Selbstbewahrung aus; aber in ihrer Gestalt bereitet sich schon eine Wendung gegen den Boten hin vor, der mit der Gebärde der Demut ganz in die Auserwählte zu versinken scheint. Das ganze Bild ist von ungemeiner Lebendigkeit erfüllt, die bei längerem Betrachten immer mehr zu wachsen scheint. Sinnvoll ist an den Fuß der Mittelsäule das offene leere Gefäß gestellt, ein Geheimnis Mariens, die bereit ist, sich mit der himmlischen Gnade erfüllen zu lassen.

Es ist eine Besonderheit dieser Verkündigungsdarstellung, daß keine der beiden sich im Gespräch befindlichen Gestalten die andere anblickt, sie haben beide die Augen niedergeschlagen, sie brauchen die Blicke nicht aufeinander zu richten, da sie sich beide im innersten Raum begegnen. Das gibt diesem Bilde eine Heimlichkeit und Süße, deren nur derjenige innezuwerden vermag, dem eine ähnliche Heimsuchung widerfahren ist.

Die Erzählung des Marienlebens setzt sich auf der oberen Tafel des rechten Flügels fort. Und wiederum ist es eine zweigeteilte Komposition. Die beiden Bildräume der Christgeburtsdarstellung nehmen Joseph und Maria ein. Der Bildaufbau ist weniger klassisch, eine naive Kraft und Lust am Erzählen, ein sinnvolles Gedränge der Formen erfüllt die Bildfläche. Zwar kehrt auch hier das Motiv des schleppetragenden Dienerengels wieder, aber mit völlig anderer Empfindung gestaltet. Der Stall ist ein künstliches Gebäude mit zierlichem, rundem Seitenerker, ein recht eigentlich romantisches Gebilde, halb Schloß, halb Kapelle, eine Ruine, oben mit profanem Dachwerk abgeschirmt. Unter seiner offenen Wölbung strecken Ochs und Esel, von der Musik der Engel, die sich in der Giebelluke eingeknistet haben, aufgeschreckt, ihre Köpfe steil nach oben.

Maria kniet unter dem runden Bogen des Hauses, aber eigentlich außerhalb desselben, und hat das zierliche Kind in die Falten des Mantels gelegt, wo es von zwei kleinen, ernst beflissenen Engeln ihr entgegengehalten wird, damit sie es ungestört anbeten kann. Sie selber, ein vollwangiges Mädchen, blickt mit beglücktem Lächeln, das ihre Züge strahlend macht, auf das Kind herab, die Hände in Verzückung über der Brust gekreuzt. Joseph, außerhalb des Stalles auf der rechten Seite kniend, hält die

Laterne über die liebliche Gruppe zwischen ihm und Maria, und erhebt wundernd und hinweisend die zartfingrige Hand. Sein Gesicht ist schmal und sorgenvoll und gegen das Mariens ungewöhnlich vergeistigt. Beide Gestalten, sich dem Kind entgegenneigend, umschließen es in einem nach oben geöffneten Bogen. Über Joseph bilden drei singende Gloriaengel ein zweites Dach. Unter ihren wehenden Gewändern blickt man zu den Hirten ins Freie hinaus, die verwundert in ihren Geschäften innehalten und einander fragen, was die ungewöhnlichen Erscheinungen dieser Nacht zu bedeuten haben. Zierliche Schäflein klettern an den steilen Rasenhängen hin und her. Das Bild musiziert und klingt in allen seinen Teilen. Das Kind, noch außerhalb des Hauses liegend, ist noch nicht in die leibliche Verhüllung und Verdunkelung eingegangen, die Himmelswelt ist noch bei ihm, der Sinnenvorhang ist noch nicht herabgefallen.

Von besonderem Reiz ist der Gegensatz der beiden Hauptgestalten, der jugendlichen, selig lächelnden Maria und des ernst und groß aufstarrenden Joseph, dessen Kummer sich in tiefes Staunen wandelt.

Das dritte Bild der heiligen Geschichte hat seinen Platz in der unteren Hälfte des linken Flügels und stellt die Anbetung der Hl. Drei Könige dar. Der Aufbau ist klar und wohlausgewogen. Wie vom Berge herab in schrägem Zuge von der linken oberen gegen die rechte untere Bildecke zu kommen die Könige mit ihrem Gefolge heran, der Altkönig kniet und reicht den Schrein mit dem Golde dar, den das Kind sogleich mit naiver Begierde öffnet und nach seinem Inhalt greift, der mittlere König steht und trägt im kostbar verzierten Schiffchen den Weihrauch, der Jungkönig, der Mohr, mit turbanähnlicher Kopfbedeckung, hält den gedeckten Pokal mit der Myrrhe. Zu seinen Füßen kauert ein Hündchen. Jeder der Könige hat einen Diener hinter sich, sie tragen Hut, Fähnlein und Stock ihrer Herren. Maria sitzt voll Demut und stiller Gefäßtheit ganz im Vordergrund rechts und hält das Kind, das sich eifrig aus ihrem Schoße erhebt, mit zarten Händen fest. Im Hintergrunde, hinter einer Mauer, lehnt Joseph, das Haupt in die Rechte gestützt, als schliefe er. Er hat sich unter das Dach des schlichten, strohgedeckten Stalles zurückgezogen. Am Querbalken des Stallgerüsts haftet der Stern.

Die Figuren der Könige steigen, wie schon erwähnt, von der Höhe herab wie aus der Felswand hervor, sie neigen sich und werden klein, die sitzende Mutter gebietet ihrer Bewegung halt, und dann steigen die Häupter über das Köpflein des Kindes und Mariens stilles Haupt zu Joseph empor. So beschreiben sie eine nach oben geöffnete Parabel, deren Lücke durch die anmutige Gestalt eines jungen Dieners ausgefüllt wird.

Die Gebärden der Körper und der Faltenwurf der Gewänder schließen sich zu rhythmischer Einheit zusammen, die Häupter sind alle prächtig und von ausdrucksvoller Ruhe, die beiden bärtigen ähneln sich auffallend, das ganze Bild klingt festlich wie ein Glockengeläute zusammen.

Das letzte Bild, der Marientod, das die untere Hälfte des rechten Flügels einnimmt, unterscheidet sich in Aufbau und Charakter bedeutend von den vorangegangenen. Um das die Bildmitte quer durchschneidende Sterbelager der Jungfrau ist die Vielzahl der Apostel zu gruppieren. Der Holzschnitzer vermag dieses Aufgebot nur

mit Hilfe mehrerer übereinandergereichter Schichten zu lösen. Freilich weiß er diese Schichten mit energischem Zuge ineinander zu binden und über mannigfache Übergänge fortzuschreiten, sodaß sich dem Auge der parallele Aufbau des Bildganzen verbirgt.

Schon daß Gestalt und Bett der Jungfrau in leichter Schräge vom Haupt zu den Füßen herabgeneigt sind, mildert das Übergewicht der Waagrechten. Sie wird weiterhin durch die Vordergrundfiguren gebrochen, die sich in einem losen Bogen um das Fußende des Lagers nach aufwärts bewegen. Dem gleichen Ziele dient das Hereingreifen dreier Arme über den oberen Bettrand, wodurch eine Gegenbewegung zu der herabeilenden Bettkante entsteht: Johannes stützt die Sterbekerze, die den entseelten Händen der Jungfrau zu entgleiten droht, Petrus steht mit dem Weihwasserwedel da, um die Verblichene zu segnen, und einer seiner bärtigen Mitapostel hält den Weihwasserkessel bereit.

Die Aufgabe, die zwölf Angesichter in immer neuen Typen zu gestalten, ist mit Kraft und Meisterschaft gelöst. Petrus nimmt die beherrschende Mitte ein, Johannes als „Sohn“ der Jungfrau ist ganz in Trennungsschmerz getaucht und scheint mitzusterben, hingebungsvoll hält ihm ein bärtiger Mitbruder das Buch hin, daß er der Scheidenden den Sterbepsalm lese, und faßt ihn väterlich um die Schulter. Jeder ist anders beschäftigt: einer betet, andere lesen in ihren Büchern, wieder andere haben sie in Kummer sinken lassen, von allen Zwölfen scheint nur einer den Vorgang der Entseelung unmittelbar wahrzunehmen, der rechts im Vordergrund Sitzende, dem das aufgeschlagene Buch auf den Oberschenkel herabgeglitten ist und der in seherischem Erstaunen das Auge nach oben richtet.

Denn die Seele hat Mariens Körper schon verlassen, die Hände vermögen die Sterbekerze nicht mehr zu umfassen, das herbe Mädchengesicht füllt sich mit der Verklärung und blüht auf, die Augen, schon halb geschlossen, blicken leer ins Grenzlose.

Über dem Haupte des Petrus, auf Ätherwolken schwebend, erscheint Christus und trägt die kindliche Seele der Mutter auf dem Arm, sie hebt die kleinen, zarten Hände anbetend zu ihm auf. Auf diese Stelle hält der rechte Apostel des Vordergrundes (welcher mag es wohl sein?) seinen entschleierten Blick gerichtet.

Es ist ein ungewöhnlicher Anblick, den uns der kleine Engel vergönnt, indem er den Vorhang des Bettes zurückzieht, ein schlankes, zartes Mädchen im Todesaugenblick von gelockten und bärtigen Männern umringt, Männer und Männer um die sanft Verscheidende. Ihre herben, klar und streng geschnittenen Gesichter erhöhen die keusche Anmut der Entschlafenen. Sie drängen wie eine Prozession von der linken oberen Bildecke herab und schaffen so eine Gegenströmung zur Körperlage der Schlummernden, sodaß ein lebendigbewegtes Ganzes entsteht. Das Messer des Schnitzers ist von ausnehmender Sicherheit und Schärfe, die Linien der Falten und die Ringeln der Locken und Bärte verlaufen schnittig und klar, und dennoch ist alles voll Leben und Empfindung, die, wie in eherner Form gefaßt und festgehalten, bewegend auf uns zukommt.

Diese Tafel steht dem Tenor der Schreinfiguren am nächsten.



Kefermarkter Altar: Die Apostel. Foto: Eiersebner, Linz

So ist nun der Hauptteil des Altares, in dem sich das Wesen des Sohnes als des inkarnierten Gottes offenbart, vor uns aufgeschlagen.

Über ihm steigt in elf Türmen das Gesprenge als die Sphäre des Heiligen Geistes empor. In ihr löst sich die Kraft und Gegenwart des Mittelschreines und seiner Flügel wie in einer kristallinen Flamme auf und verströmt sich. Die Gestalten innerhalb der aufsprössenden Kristallstäbe sind (wenn man die nicht zugehörigen seitlichen Büsten abrechnet) sämtliche weiblichen Geschlechts: Maria mit dem Kind, die sich in den heiligen Frauen Katharina und Barbara neben ihr und Agnes über ihr weiterhin ins Irdische entfaltet. Es ist die Wesenheit der Sophia, die sich hier als die kosmische Jungfrau darstellt, umgeben von den Gestalten der Reinheit und der Unschuld, und die dem Heiligen Geist zugehört. Mögen sie auch später aus anderen Orten hier eingefügt worden sein, sie sind doch recht an ihrem Platze.

In den beiden „Schreinwächtern“ Georg und Florian, die zur Seite beider Flügel auf Konsolen an der Chorwand stehen, klingt die Fülle der Formen und Gestalten aus.

Noch ein merkwürdiges Erlebnis kann der Altar vermitteln. Tritt man nahe an die Mensa heran und richtet das Auge zum Gesprenge empor, so wird einem beim Anblick des dichten, gleichsam aufschwellenden Formenwaldes plötzlich die Verwandtschaft der späteren Gotik mit dem späten Barock und dem Rokoko bewußt. So

haben sich auch spätgotische Figuren, besonders die in der Hüfte schwingenden Madonnen, in barocker Umrahmung stets sehr wohl befunden.

Wenn nun auch dem Altar seine farbige Fassung genommen ist, so wohnt ihm im Ganzen wie im Einzelnen doch eine solche Lebendigkeit inne, daß man die Farben noch zu erblicken glaubt. Die geistige und die sinnliche Kraft des Werkes ist gleich stark: während unser äußeres Empfinden lebhaft angesprochen wird, offenbart sich doch überall die innere Bedeutung. Das Ganze ist das mächtige Gleichnis einer die Stoffeswelt durchdringenden Geisteswelt und tritt mit der Leuchtkraft der Wirklichkeit vor uns auf.

Das Licht umspielt von beiden Seiten den Altar, hebt seine Kanten und Erhöhungen wie die Grate eines Gebirges hervor und läßt das Innere des Schreines in tiefes Schattendunkel sinken. Aus diesem Schattendunkel wachsen die drei gewaltigen Heiligen hervor, zur Hälfte in Dämmerung gehüllt – auf ihren Wangen und Stirnen liegt ein Schimmer, über die Grate ihrer Gewandfalten, die mannigfachen Zierrate und die kristallinen Stäbe des Gesprenges streicht das Licht wie über die Saiten einer Harfe, um ihnen den Reichtum ihrer Töne zu entlocken.

Hinter allem Zierwerk steht die Wucht einer letzten Aussage. Eine Epoche blüht sich aus, ihr eigenes Ende vor Augen, sie bebt im Hauche des Todes und weiß doch um ihr Unsterbliches und Bleibendes, das sich eben dadurch offenbart, daß sie an ihr Äußerstes und an die Grenze des Todes gelangt ist.