

OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

44. Jahrgang

1990

Heft 4

Herausgegeben vom Landesinstitut für Volksbildung und Heimatpflege in Oberösterreich

Stefan Lueglinger Weyer – Auf den Spuren einer Marktgemeinde	263
Josef Weichenberger Zwei neu aufgedeckte Erdställe in Oberösterreich	289
Ernst Gusenbauer „Im Steinbruch is a Leb'n“ Aufstieg und Niedergang der Mühlviertler Steinindustrie am Beispiel Mauthausens (1870–1910)	298
Michael Kerschner Ein wiederentdecktes Altarbild von Bartolomeo Altomonte in der Pfarre Urfahr	308
Peter Wiesinger Zum neuen „Ortsnamenbuch des Landes Oberösterreich“	315
Josef Demmelbauer Staatsdenken im alten Mitteleuropa	327
Die Kost auf dem „Münichhof“ in Eidenberg im achtzehnten Jahrhundert (Franz Haiböck)	335
Die Dörrhüttln bei den Goiserer Bergbauerngehöften (Karl Pilz)	338
Ein Ausflug in die Handelsgewicht-Vergangenheit (Rudolf Eidenböck)	340
Der Ennser Guckkastenmann Parapluiemacher Johann Grillnberger (Herbert Kneifel)	341
Buchbesprechungen	344

Ein wiederentdecktes Altarbild von Bartolomeo Altomonte in der Pfarre Urfahr

Von Michael Kerschner

Bis der alte Pfarrhof in Urfahr abgerissen wurde, hing Bartolomeo Altomontes Altarbild des heiligen Nikolaus in der Pfarrkanzlei.¹ Nach der Renovierung der Pfarrkirche St. Josef im Jahre 1976 kam es als provisorisches Altarblatt des rechten Seitenaltars, der dem heiligen Nikolaus geweiht ist, wieder für einige Jahre zu Ehren. Als für den Altar die Nikolausstatue geschnitzt wurde, um ein formales Gleichgewicht zur Marienfigur am linken Seitenaltar zu schaffen, lagerte man das barocke Altarbild auf dem Dachboden, wo es in Vergessenheit geriet.

Das Ölgemälde von Bartolomeo Altomonte (1694–1783) stammt nicht aus der heutigen Pfarrkirche, sondern aus der Nikolauskirche in Urfahr, die – nachdem sie schon im 19. Jahrhundert zu einem Wohnhaus umgebaut worden war – endgültig dem Bau des Neuen Rathauses weichen mußte. Als St. Nikolaus im Jahre 1505 eingeweiht wurde, war es die erste Kirche für die Urfahrer. 1706/07 wurde der spätgotische Bau barockisiert, wobei auch die Einrichtung zu einem großen Teil erneuert wurde.

Das Bild stammt von einem nicht mehr sicher bestimmbar Altar der Nikolauskirche.² Von den vier überlieferten Altären können weder der Sebastians- noch der Nothelferaltar der ursprüngliche Anbringungsort gewesen sein, da sie noch zur Ersteinrichtung des spätgotischen Baues gehören (es sei

denn, es wären unter denselben Patrozinien neue Altäre errichtet worden).³ In Frage käme der 1749 erwähnte Marienaltar, über den aber nichts Näheres bekannt ist.

Bleibt noch der Hochaltar, der mit Sicherheit ein Bild des Kirchenpatrons trug. Seiner Größe und Form nach zu schließen, kann es sich jedoch bei diesem Gemälde nicht um das eigentliche Altarblatt handeln,⁴ sondern um ein Aufsatzbild.⁵ Dies ist das kleinere Oberbild eines barocken Altares, das sich im meist schmäleren Oberteil der Altararchitektur – dem sogenannten Aufsatz oder auch Auszug – befindet; es ordnet sich der Größe und dem Inhalt nach dem eigentlichen Altarbild unter und zeigt häufig nur eine einzelne Heiligenfigur.

Allein die relativ bescheidene Größe des Gemäldes – 106 x 73 cm – beweist,

¹ Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte. Wien 1964, S. 55.

² Vgl. B. Heinzl, Altomonte. S. 55: „Aufsatzbild eines Altars aus der aufgehobenen Kirche St. Nikolaus in Urfahr“; dagegen: Österreichische Kunsttopographie (ÖKT) XXXVI, S. 329: „Hochaltarbild“; siehe dazu auch Dietmar Assman, Eine neue Nikolaus-Wallfahrtsstätte in Linz-Urfahr. In: Ö. Hbl., Heft 1/2, Linz 1972, S. 54–57.

³ Worauf die Urkundennotiz „das Altarblatt wurde 1748 ausgebessert“ (ÖKT XXXVI, S. 329) deuten könnte. Spätgotische Altarbilder wurden ja in der Regel auf Holztafeln gemalt.

⁴ Wie ÖKT XXXVI, S. 329 behauptet: „Hochaltarbild“.

⁵ Vgl. B. Heinzl, Altomonte. S. 55.



*Heiliger Nikolaus. Altarbild des
Bartolomeo Altomonte im Besitz
der Pfarre Urfahr.*

Foto: Alfred Fingerlos

daß es nicht das Hauptbild des Hochaltars gewesen sein kann, der doch den Kirchenraum in seiner ganzen Höhe ausgefüllt haben muß. Auch Bildthema und -gestaltung deuten auf eine untergeordnete Funktion: Ohne in einen erzählenden Zusammenhang eingebunden zu sein, wird der Heilige schlicht wiedergegeben; auf jedes Beiwerk wird verzichtet. Die bewegte Form des Rahmens, die Eigenwert gewonnen hat, weist dem Bild endgültig seinen Platz im dekorativen Zusammenhang des Altaraufbaues an: In seiner Grundform beschreibt das Bildfeld ein hohes Trapez, das sich nach oben zu verjüngt. Seine

Seiten schwingen konkav ein und stoßen in spitzem Winkel aufeinander – in einer Art, wie sie auch für die Giebel des großen Barockarchitekten Johann Lukas von Hildebrandt typisch ist (ein schönes Beispiel dafür ist die Johannes-Nepomuk-Nische an der Chorauswand der Linzer Stadtpfarrkirche).

Haben wir den heiligen Nikolaus nun als Aufsatzbild identifiziert, so werden wir dieses wohl kaum mehr auf dem ehemaligen Hochaltar lokalisieren können, da es nicht üblich ist, daß ein und derselbe Heilige auf beiden Altarblättern erscheint. Andererseits muß es zweifelsohne das große Hauptaltarbild gewesen

sein, das den Kirchenpatron in der Schilderung einer Legende oder in seiner Glorie den Gläubigen an prominentester Stelle gezeigt hat.

Zu sehen ist auf dem Gemälde die Hüftfigur eines bärtigen alten Mannes im Bischofsornat der Entstehungszeit. Er trägt einen grünen Rock, darüber ein dünnes Chorhemd mit Spitzenkragen, um den Hals gelegt eine Stola und über den Schultern den schweren Bischofsmantel mit goldener Borte und Schließe. Der Krummstab in der Linken und die Inful auf dem Haupt weisen ihn als kirchlichen Würdenträger aus.

Die drei goldenen Kugeln, die auf dem Tischeck liegen, das von links in das Bildfeld hereinragt, deuten dem Gläubigen die Darstellung näher: Wir sehen den heiligen Nikolaus, Bischof von Myra in frühchristlicher Zeit, den Patron der Schiffer. Die Legende erzählt von ihm, daß er den drei Töchtern eines armen Mannes die Heirat ermöglichte, indem er ihnen unerkant das Geld für die Aussteuer zukommen ließ. Bildliches Symbol dafür sind die drei goldenen Kugeln. Als spezifisches Attribut sind sie für die Erkennung des Heiligen so wichtig, daß der Maler sogar auf die Logik der Darstellung verzichtet hat, um die Dreizahl deutlich vor Augen zu führen. Die oberste der im Dreieck aufeinandergestellten Goldkugeln würde sofort herabrollen, versuchte man, diese Scheinpyramide aus drei Kugeln nachzubauen.

Der Raum, in dem der Heilige steht, bleibt unbestimmt. Da die Figur keinen Schatten auf den Hintergrund wirft, ist seine Tiefe nicht abschätzbar. Wir wissen nicht einmal, ob wir in einen Innenraum blicken oder nicht. Der Tisch scheint darauf hinzudeuten, doch die Ecke, die

von ihm ins Bild hereinragt, führt nach links hinaus, anstatt uns die Raumtiefe zu erschließen. Ansonsten läßt sich nichts um den heiligen Nikolaus herum aufnehmen. Es war also nicht Anliegen des Malers, den Ort zu definieren. Der Schauplatz hat hier keine Bedeutung. Auch der Tisch ist nur da, um das unerläßliche Attribut zu tragen, damit die rechte Hand für das Entscheidende der Bildaussage – wie wir sehen werden – freigehalten wird: für die große Geste, in der sich der Seelenzustand der Figur äußert. Darauf konzentriert sich alles. Der Hintergrund ist nur eine einheitliche altrosa Folie, von der sich die Gestalt des Heiligen klar abheben kann.

Die rechte Hand in demütiger Ergriffenheit ans Herz geführt, blickt Nikolaus empor zum Himmel. Der Maler zeigt den Heiligen in dem Moment, wo er das Göttliche schaut. Seine Augen sind stark nach links oben gewandt, so stark, daß man beinahe nur das Weiß des Augapfels sieht. Das Glanzlicht auf der braunen Iris steigert den Blick für unser Empfinden fast zu einem „Schmachten“. Für den Menschen im Barock war derart gefühlsbetontes Schauen aber eine durchaus nachzuvollziehbare Ausdrucksform seelischer Ergriffenheit.

Nicht nur das Gesicht, der ganze Körper wird von der göttlichen Macht erfaßt, die der Heilige ahnt. Locker, ja kraftlos berühren die leicht abgeknickten Finger der rechten Hand die Brust. So sehr packt den begnadeten Menschen die Vision des Göttlichen, daß er sich ihr mit ganzem Körper und ganzer Seele zuwendet. Da ist kein Platz mehr für Gesten oder Taten des menschlichen Willens.

Auch die linke Hand umfaßt nur mit Daumen und Zeigefinger den manns-

hohen und doch wohl schweren Bischofsstab. Dessen Gewicht aber wird überhaupt negiert. Der schwerelose Stab lehnt auch nicht an der Schulter, er drückt sich nicht in den Stoff des Gewandes ein, nur der Mantelrand ist zurückgeschlagen.

Der Maler konzentriert das gesamte Bild auf das Schauen des Göttlichen, das dem Betrachter aber verborgen bleibt. Das Bildfeld eines Altaraufsatzes ist zu beschränkt, um Platz für die lichtumstrahlte Erscheinung einer göttlichen Person zu bieten. So vermittelt uns der Künstler das transzendente Geschehen allein durch die Reaktion dessen, dem es zuteil wird.

So, wie es in dem Bild keine Architektur oder Requisiten gibt, die von der Bildaussage ablenken würden, ist auch das Individuelle in der Gestalt des heiligen Nikolaus stark zurückgenommen. Alles, was wir sehen, ist ein alter Mann, an dem das Wirken Gottes sichtbar wird. Dabei wird die Biographie des einzelnen nebensächlich.

Trotzdem muß man sich eingestehen, daß das Gemälde durch die Routine des vielbeschäftigten Meisters manches eingebüßt hat: Der heilige Nikolaus scheint etwas zu gewohnheitsmäßig aus dem Figurenrepertoire gegriffen. Der Typus hat die Persönlichkeit des Dargestellten völlig verdrängt. Denn wenn das Thema auch die Dominanz der Allgemeingültigkeit über das individuelle Porträt rechtfertigt, ganz hätte der Mensch Nikolaus von Myra nicht verschwinden dürfen hinter der Gottesvision eines „anonymen“ Christen. Auch in der Ausführung entdeckt man einige Mängel. So ist die Perspektive nicht immer konsequent durchgezeichnet, wie

etwa an der Schnecke des Bischofsstabes.

Wir haben also ein durchschnittliches Werk eines bedeutenden Barockmalers vor uns. Überhaupt war das Tafelbild nicht Bartolomeo Altomontes Stärke. Nicht alle seiner Figuren halten der kritischen Betrachtung aus der Nähe stand. Seine Hauptleistungen liegen auf dem Gebiet des Freskos, das im Zusammenhang der Raumdekoration steht,^o wie in den Stiftskirchen von Wilhering und Spital am Pyhrn. Man muß sich allerdings der Gerechtigkeit halber vor Augen halten, daß ein Aufsatzbild nicht als Einzelgemälde gedacht ist, sondern für einen stark erhöhten Standort in der optischen Einheit eines Altaraufbaues.

Doch zurück zum Bild selbst: Sein Aufbau ist einfach und klar. Der Bischofsmantel gibt der Figur eine monumentale Pyramidenform, bildet gleichsam einen festen „Sockel“ für den bewegten Blick, der aus dem Bild hinausführt – inhaltlich wie formal zu etwas Höherem.

Der schwere Stoff des Bischofsmantels bricht großflächig um, die Knicke runden sich ab. In starkem Kontrast dazu stehen die unzähligen kleinen Falten des leichten Chorchemdes, eine vibrierende Oberfläche ohne festlegende Binnenzeichnung: weiße Höhungen die Faltengrate, graue Schatten dazwischen in den Faltentälern. Der knittige Stoff des Chorchemdes mit seinem Spitzenkragen ist der Sammelpunkt des barocken Oberflächenlebens, das die Glanzlichter den beruhigten Konturen einflößen. In reinem Weiß

^o B. Heinzl, Altomonte. S. 11 f.

pastos aufgesetzt, blinken sie von der goldenen Mantelschließe und der Schnecke des Bischofsstabes. Weiß gehöhlt ist auch das Inkarnat, dessen Schattenzonen grau abgedunkelt werden. Die Quelle des Lichtes muß man links oben suchen, dort, wohin sich auch der visionäre Blick des Heiligen wendet: Im Bild geht das reale Licht ebenso von der göttlichen Erscheinung aus wie das spirituelle.

Die Farben sind in Kontrasten gegeneinandergesetzt. Vor dem grünen Rock hängt die lila Stola, vom Lila des Mantels setzt sich das Grün seines Futter ab, eine Dualität, die die Bischofsmütze wiederholt. Gold und Weiß stehen als neutrale Farben leuchtend dazwischen. Altomonte meidet die Grundfarben. Er verwendet Lila und ein Grün, das ins Türkis geht – Töne, die auch das gleichzeitige Rokoko schätzt, das aber in Österreich nie richtig Fuß fassen konnte.

Die Konturen von Figur und Gegenständen sind scharf gezogen; sie werden von der Lichtführung nicht verunklärt. Nur die Außenseite des linken Armes und die Vorderseite des Tisches sind stärker verschattet. Die klaren Umrisse kündigen den kommenden Klassizismus an; die barocke Auflösung des Bildgegenstandes im Wechsel von Hell und Dunkel hat der Künstler bereits hinter sich gelassen. Nur die Glanzlichter erinnern noch an die Malerei der vorangegangenen Jahrzehnte. Die Darstellungsweise des Gemäldes ist entwicklungsgeschichtlich „fortgeschrittener“ als der Ausdruck der Figur, die noch ganz barocken Geist atmet. Bartolomeo Altomonte nähert sich hier dem Barockklassizismus an,⁷ dessen Hauptmeister in Österreich Daniel Gran ist.

Mit dem Aufsatzbild des heiligen Nikolaus von Bartolomeo Altomonte besitzt die Pfarre Urfahr ein Werk des Hauptmeisters der oberösterreichischen Malerei im 18. Jahrhundert, den man mit Recht zu den wichtigsten österreichischen Barockmalern zählen darf. Sein Vater Martino Altomonte (1657–1745) war – insbesondere als Altarbildmaler – noch bedeutender als Bartolomeo. Obwohl Martino in Neapel geboren wurde, war er deutscher Abstammung und hieß eigentlich Martin Hohenberg. Da die italienische Malerei zu seiner Zeit viel höher bewertet wurde als die deutsche, übersetzte er seinen Namen einfach ins Italienische. In Rom ausgebildet, folgte Martino Altomonte 1684, ein Jahr nach der Türkenbefreiung Wiens, dem siegreichen Führer des Entsatzheeres, König Johann Sobieski von Polen, als Hofmaler nach Warschau. Dort wurde auch sein Sohn Bartolomeo 1694 geboren.

Seine erste Ausbildung als Maler erfuhr Bartolomeo durch den Vater, mit dem er 1702 nach Österreich übersiedelt war. Da man im Österreich der Barockzeit ohne Lehrjahre in Italien kein angesehener Maler werden konnte, zog der junge Künstler 1717 für mehrere Jahre in den Süden. Er studierte in Bologna bei Franceschini, in Rom bei Luti und schließlich in Neapel bei dem berühmten Meister Francesco Solimena.

Wieder in die Heimat zurückgekehrt, verschaffte ihm Martino Altomonte den ersten großen Auftrag: 1722 führte Bartolomeo das Deckenfresko im Marmorsaal von Stift St. Florian nach einem Entwurf seines Vaters aus – ein zukunftsweisender Beginn, denn er sollte

⁷ Vgl. B. Heinzl, Altomonte. S. 43 ff.



*Ignatiusaltar (rechter Seitenaltar)
der Linzer Stadtpfarrkirche. Altar-
bild von Bartolomeo Altomonte.*

Foto: Alfred Fingerlos

der bevorzugte Freskant der Klöster werden, vor allem in Oberösterreich. Seine Hauptwerke befinden sich neben St. Florian in Spital am Pyhrn, Wilhering, Seitenstetten, Herzogenburg, Engelszell, Admont und der Elisabethinenkirche in Linz. Daneben schuf er auch zahlreiche Altarblätter (u. a. für die Minoritenkirche, die Stadtpfarrkirche und die Ursulinenkirche in Linz), die aber in ihrer Bedeutung meist nicht an seine Fresken heranreichen.⁸

Als Bartolomeo Altomonte 1783 mit fast neunzig Jahren im Stift St. Florian starb, hinterließ er ein umfangreiches

Gesamtwerk an Fresken, Gemälden, Zeichnungen und Entwürfen.

Von der Basis seiner barocken Ausbildung aus, der er immer treu bleibt, zeigt sich Bartolomeo Altomonte während seines langen Lebens allen neuen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossen. Ausgehend von der Wiener Spätbarockmalerei, bringen gegen 1730 Hell-Dunkel-Effekte in der Art seines Neapler Lehrers Francesco Solimena⁹

⁸ Siehe Katalog bei B. Heinzl, Altomonte. S. 51–73.

⁹ B. Heinzl, Altomonte. S. 20 f.

Dramatik und Bewegung in Bartolomeos Kompositionen. Unter venezianischem Einfluß finden die Leichtigkeit und das manierierte Figurenideal des Rokoko Einzug in seine Bilder,¹⁰ die in ihrem Grundcharakter stets „barock“ bleiben.

Etwas von dieser Menschengestaltung können wir auch am „heiligen Nikolaus“ wiederfinden: das spitznasige, längliche Gesicht zum Beispiel oder die langen, leicht abgelenkten Finger, die die Gegenstände nur zart berühren.

Dennoch weist Brigitte Heinzl in ihrer Monographie über „Bartolomeo Altomonte“ (Wien 1964) dieses Bild seinem Spätwerk zu,¹¹ das unter dem Einfluß des Barockklassizismus steht. In einer Gegenüberstellung mit dem Bild des Ignatiusaltares der Linzer Stadtpfarrkirche,¹² das durch die Signatur 1777 datiert ist, wird deutlich, weshalb. Der Vergleich fällt nicht schwer, da es sich um ein eng verwandtes Thema handelt,

das auf dem Altarhauptbild in reicherer Variante geschildert wird: Der heilige Ignatius hat eine Vision des Christusmonogrammes. Figurenauffassung und Haltung der Hauptgestalt gleichen sich auffallend. Die klaren Konturen, das Zurücktreten des Licht-Schatten-Spieles, der seichte, nicht eindeutig definierte Raum, die rötlichgraue Folie des Grundes, all das haben beide Bilder gemein.

Die Pfarre Urfahr besitzt in diesem Spätwerk Bartolomeo Altomontes ein interessantes Stück österreichischer Barockmalerei. Es bleibt zu hoffen, daß es in Hinkunft mehr Beachtung finden wird als bisher.

¹⁰ B. Heinzl, Altomonte. S. 25 f.

¹¹ B. Heinzl, Altomonte. S. 55.

¹² Erich und Gertrud Widder, Führung durch die Stadtpfarrkirche Linz. In: 700 Jahre Stadtpfarrkirche Linz, Linz 1986, S. 25 f.