

# OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

45. Jahrgang

1991

Heft 3

Herausgegeben vom Institut für Volkskultur

---

Stefan Lueginger

Stadtbaukunst am Beispiel Linz

205

---

Alfred Mühlbacher-Parzer

Wiener Plastiker des späten 19. Jahrhunderts  
in oberösterreichischen Friedhöfen

225

---

Hans Falkenberg

Der Dreiradler im Mühlviertel  
Bericht über den Bau, den Nutzen und das langsame Verschwinden  
eines ungewöhnlichen Fahrzeuges

233

---

Josef Mayr-Kern

Mozart auf der Durchreise  
Oberösterreichische Markierungen

260

---

Hans Krawarik

„Villa Swente“ – die Anfänge von St. Pankraz

274

---

Buchbesprechungen

291

# Wiener Plastiker des späten 19. Jahrhunderts in oberösterreichischen Friedhöfen

Von Alfred Mühlbacher-Parzer

Werke der Grabskulptur „zählen zu den ältesten und auch bedeutendsten künstlerischen Leistungen der Menschheit.“<sup>1</sup>

In der klassischen Antike durften die Toten nur außerhalb der Stadtmauern beigesetzt werden, während im Frühchristentum der Kirchenraum zum Bestattungsort wurde, und zwar möglichst in der Nähe des Altars, d. h. dem Platz des Märtyrergrabes. Diese Kirchenbestattung – das Vorrecht gewisser Schichten – wurde im 18. Jahrhundert aufgegeben.

In der Antike gab es – abgesehen von der *Stele* – zwei wesentliche Anlagen: das *Mausoleum* und den *Sarkophag*. Im Mittelalter kam es zu einem weitgehenden Verzicht auf den Sarkophag (und damit zum Aufgeben der Grabplastik), da aus Platzgründen bei der Kirchenbestattung ein neuer, spezifisch mittelalterlicher Grabmaltypus entstand: die *Grabplatte* (niveaugleich mit der Bodenfläche verlegt). Erst aus der skulptierten Grabplatte (11. Jahrhundert) kam es über Flachrelief und Hochrelief zur Statue. Durch Anheben über das Fußbodenniveau entstanden *Tumba* und *Tischgrab* (besonders in der Hochromanik und Gotik).

## Wandel der Todesanschauung

Die wesentliche Voraussetzung der Grabmalplastik liegt im Wandel der Todesanschauung:

– Für das Mittelalter gilt das „*Memento mori*“ – der Tod als Ende und Schranke des Menschlichen und Irdischen.

– In der Barockzeit will der Mensch über den Tod triumphieren und „im Bilde“ (in effigie) weiterleben.

– Der Klassizismus will den Tod bewältigen helfen („der verdrängte Tod“): der Tote ist der „Entschlafene“. Das *Grabmal* wird das bevorzugte Todesmotiv! Neben die christliche Deutung des Todesgeschehens treten Bilder aus der griechischen und römischen Mythologie. Statt des figürlichen Schmuckes kommen symbolische Andeutungen: Pyramide, Obelisk, Auge im Dreieck. Weiters finden wir den Genius mit der verlöschenden Fackel. Mit dem Abschiedsmotiv kommen verhüllte Frauengestalten.

– Die Romantik (die „Nachtseite“ nach der Tageshelle des Klassizismus) sucht die Rechtfertigung des Todes („der verherrlichte Tod“). Dabei wird auch der „Tod für das Vaterland“ verherrlicht! Anstelle des Grabmals tritt der *Friedhof* als „melancholische Gattung von Gärten“ (Theorie der Gartenkunst, Hirschfeld, 1775).

– Im 19. Jahrhundert wird der Grabmalkult zum *Denkmalkult*: Das Grabdenkmal wird eine der zentralen künstlerischen und gesellschaftlichen Aufgaben des Historismus.

<sup>1</sup> Kitlitschka, Grabkult – Grabskulptur, S. 7.

Hinsichtlich der plastischen Ausformung lassen sich einige *Gattungen* herausstellen:

*Die Trauernde*: Als sitzende Frauengestalt – als Frau mit Urne – Rosen streuend.

*Christusstatuen*: Von Bedeutung ist der „Thorvaldsen-Christus“ (1819) von Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Es ist ein segnender Christus – verstanden als Wesensdarstellung Christi. Davon gibt es zahlreiche Variationen – auch die späte „Herz-Jesu-Darstellung“ zählt dazu.

*Kruzifixe* wurden in vielen Variationen als Hochkreuze oder Grabkreuze verwendet.

*Engeldarstellungen*: Im Gegensatz zum Protestantismus gibt es eine Erhöhung des Engelkultes in Angleichung an die Heiligenverehrung: Totenaufstehungselengel mit der Posaune – betende Engel – Blumen streuende Engel – für Anmut und Unschuld stehen Putten und geflügelte Engelsköpfchen.

*Madonnen* mit Jesuskind und als Pietà.

*Szenische Gruppen* (Kreuzigung, Auferstehung) sind selten.

## Das Grabmal als Denkmal

Es geht um die Manifestation des tief eingewurzelten menschlichen Bedürfnisses, die Vergänglichkeit allen Lebens durch Erinnerung zu überwinden. Der Schritt zum Grabdenkmal geht konform mit der Situation des Denkmals im 19. Jahrhundert. Es besteht ein Zusammenhang mit der Selbsthuldigung des Bürgertums und dem Herausstellen eines Menschenbildes, das durch Leistung und innere Größe bestimmt ist. Dies heißt schließlich: das private Grabmal wird zum öffentlichen Denkmal.

So entstehen aufwendige Familiengrüfte und Arkadenanlagen im Zusammenhang mit bedeutenden Familienunternehmen (Werndl und Holub in Steyr), aber auch die Kriegerdenkmäler – in ihrer heroisierenden Ausgestaltung bis in die Zwischenkriegszeit reichend – sind dazuzuzählen.

Die Ausformungen sind verschieden: Die *Vollplastik* (Tumba) ist selten; häufig ist das *Büstendenkmal* auf hohem Sockel; *Kopfplastik* und *Porträtrelief* überwiegen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß das „Jahrhundert des Denkmals“ mit seiner Denkmalwut aus den zeiteigenen Denkformen zu verstehen ist. Man denke auch an die Begriffe „Dichterfürst“ oder „Malerfürst“!

An den Anfang wird in *Wels* die *Gruft Koffer* (1910) gestellt: Wandpyramide der bedeutenden Welser Patrizierfamilie.<sup>2</sup> Die Beziehung zu Canova (Grabmal der Maria Christina, Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen ..., „Albertina“!)<sup>3</sup> ist nicht nur offensichtlich gegeben, sondern laut Mitteilung der Grufthalterin von den Erstbe-

<sup>2</sup> Vgl. dazu Alfred Mühlbacher-Parzer, Grabbauten, Gruftkapellen und begehbbare Grüfte in Oberösterreich. In: OÖ. Heimatblätter, Jg. 45, Heft 2, 1991, S. 120f.

<sup>3</sup> Antonio Canova (1757–1822) war der bedeutendste Bildhauer des Klassizismus – allbekannt ist „Amor und Psyche“ (1793, Paris-Louvre). Das Grabmal für Maria Christina geht zurück auf ein Modell (1795) für ein Tizian-Grabmal in der Frari-Kirche in Venedig, das nicht zur Ausführung gekommen war. Auch das Grabmal für Canova selbst nahm dieses Modell zum Vorbild. Da er in seiner Heimatstadt Possagno (Treviso) bestattet liegt, handelt es sich beim Canova-Grab in der Frari-Kirche, Venedig, um einen Marmorkenotaph. (Thieme-Becker)



Wandgruft Koffer (1910) in Wels.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer

sitzern auch geplant gewesen. Daher gelten auch dieselben Bezüge: die unmittelbare Nähe zum Betrachter durch die niederen Stufen anstelle eines Sockels.

Durch den Verzicht auf einen Sarkophag erhält die Pyramide mit ihrem Eingang die ursprüngliche Funktion eines Grabbaues.

In das geöffnete Tor der flachen Wandpyramide schreitet – von zwei Mädchen mit Totenfackeln begleitet – die Tugend mit der Urne. Ihr folgt die Wohltätigkeit, einen blinden Greis am Arm führend. Rechts erscheint ein geflügelter Genius neben dem trauernden Löwen mit dem sächsischen Wappen.

Oben trägt der Genius der Glückseligkeit das Medaillon der Toten.

Die Konzeption der Gruft Koffer stammt vom Tilgner-Schüler Fritz Zerritsch d. Ä. (1865–1938) – Zerritsch arbeitete acht Jahre im Atelier Tilgners und übernahm dieses nach dessen Tod (1896). Gegenüber der Vielzahl an Figuren bei Canova gibt es hier eine einzige Frauengestalt im Chiton, die – mit der rechten Hand zur Tür weisend – zum Betrachter herausblickt. Statt des Medallions an der Pyramidenspitze ist hier ein Kreuz, das vom Ouroboros umfungen wird. An der rechten Seite ist eine drapierte Urne mit Blütenkranz aufgestellt. Links steht eine Marmorbank mit volumenförmigen Armlehnen.

Ein Sammelplatz von Wiener Arbeiten ist der *Tabor-Friedhof in Steyr*, und zwar bedingt durch die erwähnte Manifestation der Denkmälwürdigkeit. Zentralfigur war der „Waffenkönig“ *Josef Werndl*



Gruftanlage Josef Werndl (1890) in Steyr.

Foto: Kranzmayr, Steyr

(1831–1889), der mit V. Tilgner<sup>4</sup> befreundet war und diesen nach Steyr verpflichtete (Werndl-Grabstätte, Werndl-Denkmal auf der Handel-Mazzetti-Promenade, Denkmal A. Bruckners, 1898).

Werndls Töchter – Anna, Gräfin von Lamberg, und Karoline, Freiin von Imhoff – ließen das Grabmal von Viktor Tilgner errichten: Die Freianlage (2. Friedhof, Feld) – hinsichtlich der plastischen Gestaltung eine der schönsten Grüfte – besteht aus einer Berggalerie mit einer Grabhöhle, aus welcher der antike Marmorsarkophag vorsteht. An diesen sind die beiden Töchter gelehnt. Anna blickt zum – schon lange verschollenen – Porträtmedaillon der verstorbenen Eltern, während Karoline den Kopf schmerzerfüllt auf ihre Schwester legt. Vor dem



Grufthanlage Josef Werndl (1890) in Steyr.

Foto: Kranzmayr, Steyr

Gruftdeckel steht eine Betbank aus weißem Marmor. Bei den organisch aufgefaßten menschlichen Figuren sehen wir das Ringen um einen klassischen Stil, dem die Errungenschaften des barocken Illusionismus integriert sind.

Eine Grotteske um dieses Grabmal gab es in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg: Man fand heraus, daß diese letzte Ruhestätte kein Ehrenggrab sei und daß eine Nachzahlung der Grabgebühren ab 1889 zu verlangen wäre. Der Name dieses Schildbürgers kam nie an die Öffentlichkeit. Ein Großneffe des verstorbenen fegte die Sache vom Tisch.

Im Sog Viktor Tilgners stehen weitere Wiener Plastiker: Für Ludwig Werndl (Bruder Josef Werndls, † 1888) gestaltete Otto König (1838–1920) – 30 Jahre Professor an der Kunstgewerbeschule in Wien – die von der Fa. Turbain in Bronze gegossene Christusfigur: Auf einem Block aus Untersberger Marmor liegt der vom Kreuz abgenommene Erlöser. Maria beugt sich über den Leichnam, aber nicht von Gram gebrochen, sondern erhaben in ihrem Schmerz. Die Besprechung aus dem Jahre 1911 spricht „von der modernen Auffassung, wobei die alte Überlieferung verworfen wurde, daß Christus nach der Kreuzabnahme in den Schoß der Mutter gelegt wurde“<sup>5</sup> (2. Friedhof, Sektion II).

Von der Hand Josef Tautenhayns (Tautenhayn d. Ä., 1837–1911) stammt die Christusstatue für Eduard Werndl († 1917) – signiert „Tautenhayn 1894“. Die für den

<sup>4</sup> Viktor Tilgner (1844–1896) war bevorzugter Porträtist der Wiener Gesellschaft. Es speiste seine Schöpfungen aus der zeitgenössischen französischen Plastik, aus Raphael Donner und Hans Markart.

<sup>5</sup> Linzer Volksblatt, 1911/44.



Wandgruft Ludwig Werndl (1888) in Steyr.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer



Wandgruft Eduard Werndl (1917) in Steyr.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer

Raum zu große Statue ist aus feinem Sandstein. Sie steht inmitten einer schlichten Renaissance-Architektur. Als Motiv dient der Vers der Bergpredigt: „Selig sind die Trauernden, denn sie werden getröstet“ (Mt. 5,4).

Von Anton Paul Wagner (1834–1891) ist die plastische Gestaltung der Gruft Sommerhuber (1880/1915): Gedrungene, längs geriefte Pilaster mit Korbkapitellen tragen einen Halbkreisbogen in welliger Konfiguration (man denkt an Rudolf Steiner). Der Bogen trägt – nach Art eines Schlußsteines – ein Kreuzrelief mit Sonnenstrahlen.

Die Bogennische wird von einem Bronze-Rundrelief (signiert „A. Wagner“), das von einem ornamentalen, reliefierten Kreis umschlossen ist, ausgefüllt. Das Relief zeigt eine Pietà, davor

zwei Engel mit Kelch. Die Decke und die begrenzenden Arkadenpfeiler tragen Fresken mit Renaissance-motiven (1. Friedhof, Sektion I).

Die Gruft Reder (1. Friedhof, Sektion II) wird beherrscht von einem großen Bronzerelief (signiert: „A. Düll fecit 1886“).<sup>6</sup> Der Auferstehungsel schwebt hernieder und hebt die Schlummerdecke weg. Staunend sieht der Jüngling die Gestalt. Plastisches und Malerisches ist hier in Pathos umgesetzt. Die prägnante Ausmodellierung von Gewand und Gebärde verrät den reifen Späthistorismus. Der Aufbau ist aus Carraramarmor.

<sup>6</sup> Alois Düll (1843–1900) war bis 1879 Leiter der allgemeinen Bildhauerschule in Wien. (Thieme-Becker)





Wandgruft Sommerhuber  
(1880) in Steyr.

Foto: Kranzmayr, Steyr



Wandgruft Reder (1886) in Steyr.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer

Den Guß besorgten C. Turbains Söhne – ein kleines Unternehmen in Konkurrenz zur k. k. Kunsterzgießerei.<sup>7</sup>

Eine Grabplastik in *Sierning* – einer Nachbargemeinde von Steyr – ist nicht eindeutig identifizierbar (die heute 92-jährige Grufthalterin konnte keine Angaben machen). Es handelt sich um die Bronzeplastik der *Gruft Christ*: Eine allegorische Frauengestalt schreibt „Ruhet sanft“ an die Wand. Die Qualität einerseits, die Nähe zu Steyr und die Tatsache, daß verschiedene hier Bestattete in Steyr in gehobener Position tätig waren andererseits, läßt einen Künstler des Wiener Kreises um Tilgner (ipse?) annehmen.

Eine von der Interpretation her interessante Figurengruppe zeigt die *Gruft Poche* am *St.-Barbara-Friedhof* in Linz

<sup>7</sup> Diese Gruft ist im „Thieme-Becker“ unter den Werken Dülls namentlich erwähnt.



Wandgruft Christ (1914) in Sierning.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer



Wandgruft Poche (1911) in Linz-St. Barbara.

Foto: A. Mühlbacher-Parzer



W. Frass, Familie Dr. Schmid  
(1911), St. Pölten.

Foto: I. Kitlitschka-Strempel



(Sektion XXX, Wand): Es ist eine symbolisch-allegorische Darstellung des Abschiedes und Hinüberganges in die Welt des Todes. Zum Problem wird die zurückblickende Frauengestalt: Das Abschiedsthema griechischer Stelen wird hier übernommen, wie es schon Thorvaldsen im Grabrelief für Gräfin Borkowska (1816) vorweggenommen hatte.<sup>8</sup>

Die Lösung gibt die *Gruft Schmid* in St. Pölten (1911): Dort ist die Gruppe noch um eine grangebeugte Kniende und ein sich umschlungen haltendes Paar (die Kinder) in Blickrichtung der Frau erweitert.

## Literaturverzeichnis

Aries, Ph.: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland (München 1982).

„Die letzte Reise“, Ausstellungskatalog (München – Stadtmuseum 1984).

Kasseler Studien zur Sepulkralkultur (Band 1–4, Kassel 1979–1986).

Kitlitschka, W.: Grabkult & Grabskulptur in Wien und Niederösterreich (St. Pölten 1987).

Krause, W.: Die Plastik der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße, Band IX, Wiesbaden 1980).

Memmesheimer, P. A.: Das klassizistische Grabmal (phil. Diss., Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, 1969).

Die Plastik schuf *Wilhelm Frass*.<sup>9</sup>

Die zweifigurige Kunststeinversion von Linz findet sich noch einmal im Hietzinger Friedhof in Wien.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XII, 1969.

<sup>9</sup> Wilhelm Frass, gebürtiger St. Pöltner (1886–1968), absolvierte seine Studien (mit Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg) in Wien und hatte 1919 ein Staatsatelier im Prater. Sein erster Großauftrag war das fünffigurige Hochrelief in Marmor für Prim. Dr. Schmid in St. Pölten (1909). Von Frass stammt auch die Plastik „Der tote Soldat“ im Heldendenkmal im Wiener Burgtor – sie inspirierte Josef Weinheber zu seinem Gedicht „Die Gefallenen“.

*Mitteilungen der Österr. Galerie* (1971, Beitrag: W. Frass).

Mühlbacher-Parzer, A.: Beiträge zur Sepulkralkunst des 19. Jahrhunderts in Oberösterreich. Grab und Grabmal (Salzburg 1988. Ungedruckte Diss. an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Paris-Lodron-Universität).

*Oberösterreich: Kulturzeitschrift* (29. Jg. 4/1979, Beitrag: Jos. Werndl).

*Römisches Jahrbuch f. Kunstgeschichte* (Band XII, 1969, Beitrag: Die Genien des Lebens und des Todes).

Schweizer, J.: Kirchhof und Friedhof (Linz 1956).

Thieme-Becker: Allgem. Lexikon der bildenden Künstler (37 Bände, Leipzig 1907–1950).