

OBERÖSTERREICHISCHE HEIMATBLÄTTER

49. Jahrgang

1995

Heft 1

Herausgegeben vom Institut für Volkskultur

Georg Wacha Linz unter Maximilian I. (I)	3
Eva Maria Buxbaum Historische Fastentücher in Oberösterreich	24
Rudolf Schrempf Krippenschauen in Ebensee	43
Ernst Kollros Mühlviertler Hexen- und Zaubereiprozesse im Rahmen der europäischen Entwicklung	55
Kurt Cerwenka Das Kriegsende in Oberösterreich	88
Pater Schwingshackl – als Glaubenszeuge zum Tode verurteilt Ein Priesterschicksal in der NS-Zeit – Alfred Rockenschaub	95
„Ad memoriam“ – ein Dokument von Ahnung und Angst – Ferdinand Reisinger	98
Zäune im Pechgraben – Großraming – Wolfgang Danninger	101
Univ.-Prof. Dr. Gustav Otruba †	104
Volkskultur aktuell	105
Buchbesprechungen	106

Historische Fastentücher in Oberösterreich

Von Eva Maria Buxbaum

Fastentücher erfreuen sich wieder zunehmender Beliebtheit. Nach einem alten Brauch verbirgt man damit während der vorösterlichen Fastenzeit den Altar. Derzeit werden nicht nur die jahrzehntelang benutzten historischen Tücher von den Kirchendachböden geholt, sondern auch moderne Ausführungen in Auftrag gegeben. Um den Altar zu verdecken, ist im Prinzip ein einfarbiger Behang ausreichend, und tatsächlich sind zahlreiche Fastentücher aus monochromen, meist violetten Stoffen. Kunsthistorisch interessant sind allerdings die Exemplare mit bildlichen Darstellungen. Europaweit betrachtet gibt es v. a. zwei große Zentren der bildlichen Fastentücher:¹

1. Westfalen, v. a. das Bistum Münster. Die westfälischen Tücher sind durchwegs gestickt und haben mit den oberösterreichischen Beispielen nichts zu tun. Sie werden deshalb in diesem Beitrag nicht weiter behandelt.²

2. Der Alpenraum. Hier handelt es sich um gemalte Werke. Eine erste Erhebung der alpenländischen Bestände erfolgte in den achtziger Jahren durch Reiner Sörries.³ Obwohl der Titel seiner Publikation auf alpenländische Fastentücher ausgeweitet ist, liegt der Schwerpunkt vorwiegend auf den Kärntner Exemplaren. Dort nahm die Fastentuchforschung um die Jahrhundertwende ihren Anfang.⁴ Heute steht dieses Bundesland mit einer stattlichen Anzahl bedeutender spätmittelalterlicher Werke nach wie vor im Mittelpunkt des Interesses. Bezüglich Oberösterreich erwähnt Sörries lediglich

die beiden Garstener Beispiele. Bisher kam es zu keiner zusammenfassenden Betrachtung des hiesigen Bestandes. Im vorliegenden Beitrag werden oberösterreichische Fastentücher vorgestellt, in der Hoffnung, dadurch auch Interesse für diesbezügliche Forschungen in den anderen Bundesländern wecken zu können. Der speziellen Betrachtung der oberösterreichischen Situation soll eine allgemeine Einleitung über die liturgische Tradition vorangehen.

Für die Fastentücher sieht man heute unterschiedliche Wurzeln, die teilweise durch mittelalterliche Schriftquellen be-

¹ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. VII, München 1981, Sp. 826–848 (in der Folge kurz „RDK“ genannt).

² Weiterführende Literatur: Emminghaus, Johannes, Westfälische Hungertücher, Münster i. Westfalen 1949, Diss.; Engelmeier Paul, Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert (= Veröffentlichung aus den westfälischen Museen, Heft 4), Münster 1961.

³ Sörries, Reiner, Die alpenländischen Fastentücher, Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988.

⁴ Vor allem Gürk, Haimburg, Baldramsdorf, Millstatt und Sternberg verfügen über prachtvolle Tücher. Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten (= Österreichische Kunsttopographie, Bd. I), Wien 1889; Hann, Franz G., Die Fastentücher in Kärnten, in: Carinthia I, 82, 1892, S. 48–53; Hann, Franz G., Das Fastentuch in der Kirche zu Millstatt, in: Carinthia I, 83, 1893, S. 73–81; Schnerich, Alfred, Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, XIX. Jg. (NF), Wien 1893.

legt sind.⁵ Die gängigste Ansicht lautet: Nach der in karolingischer Zeit erneuerten Bußordnung sind die Menschen während der Fastenzeit als Sünder zu betrachten und somit unwürdig, Gott zu schauen. Diese Einstellung, die sich bis ins 14. Jahrhundert hielt,⁶ erklärt die überdimensionalen Tücher, die den gesamten Chorraum abdeckten, sodaß mancherorts sogar die Eucharistiefeier nicht einschaubar dahinter vollzogen wurde.⁷ Andere Quellen vertreten die Auffassung, daß weniger die Gottheit Christi als vielmehr das Leid des Menschen Jesu im Mittelpunkt der Fastenzeit stand.⁸ Daher zeigen die Fastentücher vorrangig Passionsszenen, die die meistens glorifizierenden Darstellungen am Altar abdecken sollten. Manche mittelalterlichen Symboliker deuten das Fastentuch als Synonym für das „velum templi“, das vor der Bundeslade bzw. dem Allerheiligsten des Tempels hing und beim Tod Christi zerriß (Mt. 27, 51; Mk. 15, 38; Lk. 23, 45).⁹ Es gibt noch zahlreiche mehr oder weniger akzeptable Hypothesen und Theorien, die den Ursprung der Fastentücher erklären wollen.¹⁰ Unbestritten aber ist ab etwa 1200 die Tendenz, daß Fastentücher vermehrt nur mehr der Zeitansage dienten.¹¹

Trotz des zahlenmäßig gering erhaltenen Bestandes hat Sörries eine Typenunterscheidung versucht.¹² Die bilderreichen gotischen Fastentücher etwa verfolgten noch nachweislich ein didaktisches Programm. In unterschiedlich vielen Szenen¹³ wird die Heilsgeschichte zusammengefaßt. Dem Gläubigen sollte der Weg von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht ins Bewußtsein gerufen werden. Aufgrund der Unterteilung in Felder wird ihnen die Bezeichnung „Feldertyp“ zuteil. Parallel zu den Fel-

dertypen, die noch bis ins 17. Jahrhundert vereinzelt nachweisbar sind, treten die sogenannten „Zentraltypen“ auf. Diese dienten eher als Meditationshilfe in der Art von Andachtsbildern. Der Bußcharakter wich zudem zunehmend der künstlerischen Bedeutung. Das Fastentuch ist nicht mehr in Reihen und Felder aufgebaut, sondern wird von einer Hauptdarstellung in der Mitte dominiert. Auf narrative Szenen des Alten Testaments oder der Kindheitsgeschichte Christi wird nun gänzlich verzichtet. Die Passion steht völlig im Mittelpunkt. Die Hauptdarstellung ist meist die Kreuzigung oder auch eine Pietà. Um sie herum sind kleine Nebenszenen gruppiert. Der Zentraltypus ist als Übergangstyp des 17./18. Jahrhunderts zum schließlich typisch barocken Fastentuch – dem „einszenigen Typ“ – zu sehen. Gegenüber den mittelalterlichen Tüchern weist dieser Typus folgende wesentliche Unterscheidungen auf:

1. Es wird nur mehr ein (!) Thema dargestellt. Bevorzugt wird eine Kreuzigung oder eine andere Passionsszene.

2. Die Abmessungen sind kleiner. Das Tuch verdeckt meist nur mehr den Altarbildausschnitt. Der Verzicht, der Wandlung beizuwohnen, war endgültig

⁵ RDK, 1981, Sp. 832.

⁶ RDK, 1981, Sp. 831.

⁷ Weitere Beiträge zur Geschichte der Fastentücher sind z. B.: Handel-Manzetti, Hermann, Die Hungertücher und ihre historische Entwicklung, in: Christliche Kunst, 16. Jg, 1919/20, S. 190–196 und 210–219; Emminghaus, 1949.

⁸ RDK, 1981, Sp. 832.

⁹ RDK, 1981, Sp. 832.

¹⁰ Ausführlich nachzulesen z. B. bei Sörries, 1988, S. 13 f. od. siehe Fn. 7.

¹¹ RDK, 1981, Sp. 831.

¹² Sörries, 1988, S. 255–280.

¹³ Am Beispiel Gurk zählt man 99 Szenen!

vergessen. Die Entwicklung der katholischen Liturgie konzentriert sich somit auf das Schauen des Leibes Christi.¹⁴

Sieben der zehn aufgespurten Fastentücher im heutigen oberösterreichischen Raum zählen zum barocken einseitigen Typus. Das Mondseer Tuch ist ein Vertreter des Zentraltyps. Die Fastentuchausstattung von Garsten und jene von Neumarkt stellen jeweils als Zyklus ein mehrteiliges Fastentuch dar, das keinem der drei vorher genannten Typen zugeordnet werden kann. Sie bilden eine eigene Gruppe.

Mittelalterliche Feldertypen scheinen in diesem Bundesland nicht mehr erhalten zu sein, es ist aber anzunehmen, daß auch hier solche Tücher vertreten waren.¹⁵ Welches Schicksal die oberösterreichischen mittelalterlichen Werke erlitt, kann nicht rekonstruiert werden. Einerseits mag allgemein die geringe Dauerhaftigkeit von Textilien dafür verantwortlich sein, andererseits waren die an wichtigen Verkehrswegen liegenden Donauländer schon immer zukunftsorientierte Regionen, die Neues und Modernes schneller aufnahmen als die isolierten traditionsgebundenen Alpenländer.

Dem heutigen Bestand nach zu schließen ging in Oberösterreich eine rege Brauchtumspflege der Fastentücher offensichtlich vom ehemaligen Stift Garsten aus. Auch in Linz trifft man auf Spuren dieser Tradition. Das Mühlviertel behielt seine eigene Art der Fastentuchhandhabung bis heute bei.¹⁶ Bezüglich der übrigen Regionen Oberösterreichs stößt man nur noch vereinzelt auf Hinweise.

Künstlerisch gesehen bestehen große Qualitätsunterschiede unter den heute erhaltenen Objekten. An der Spitze ste-

hen wohl die beiden von den namhaften Künstlern Reslfeldt und Kremser Schmidt geschaffenen Garstener Beispiele, gefolgt von einem anonymen Werk aus Steyr und einem im Alten Dom von Linz. Die übrigen Fastentücher wurden von mehr oder weniger begabten Künstlern angefertigt, die namentlich meist unbekannt blieben. Zuschreibungsversuchen fehlt, solange die oberösterreichische Barockmalerei kunsthistorisch nicht besser aufbereitet ist, die Basis.

Zu den wichtigsten schriftlichen Unterlagen meiner Arbeit zählten die bisher erschienenen Oberösterreich-Bände der Österreichischen Kunsttopographie¹⁷

¹⁴ Auch andere liturgische Geräte zeigen diesen Grundgedanken. Man denke nur an die Monstranzen und gläsernen Reliquienbehältnisse, die dem Gläubigen Blickkontakt zu jeder Zeit, sogar während des Fastens, gewährten (vgl. RDK, 1981, Sp. 831).

¹⁵ Schriftliche Quellen belegen, daß Fastentücher im 14./15. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet waren. RDK, 1981, Sp. 828; und Sörries, 1988, S. 19 f.

¹⁶ Siehe Kap. „Neumarkt i. M.“

¹⁷ In der Folge kurz „ÖKT“ genannt: Frey, Dagobert, Die Denkmale des politischen Bezirkes Scharding (= ÖKT, Bd. XXI), Wien 1927; Franz, Martin, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Braunau (= ÖKT, Bd. XXX), Wien 1947; Hainisch, Erwin, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach (= ÖKT, Bd. XXXIV, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Wels, II. Teil), Wien 1959; Schmidt, Justus, Linzer Kirchen (= ÖKT, Bd. XXXVI, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Linz), Wien 1964; Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, I. Teil, Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung (= ÖKT, Bd. XLIII), Wien 1977; Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, II. Teil, Die stiftlichen Sammlungen und die Bibliothek (= ÖKT, Bd. XLIII), Wien 1977; Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (= ÖKT, Bd. XLVIII), Wien 1988.

sowie der Dehio-Band von Oberösterreich.¹⁸

Die meisten Informationen trug ich in persönlichen Gesprächen mit ortskundigen Wissenschaftlern u. a. Personen zusammen.¹⁹

Im Folgenden werden die Fastentücher regionsweise besprochen.

Garsten

Die ehemalige Stiftskirche von Garsten besitzt mit ihrem Fastentuch des Hochaltars (ca. 405 × 770 cm)²⁰ wohl das bedeutendste des oberösterreichischen Bestandes. Es wird heute noch nach alter Tradi-

tion in der Fastenzeit präsentiert. Am linken unteren Rand findet sich die Signatur des Garstener Stiftsmalers Johann Carl von Reslfeldt und die Jahreszahl „1697“. Reslfeldt²¹ zählt zu den führenden Künstlern des österreichischen Barock und vertritt den in unserem Land für das Barock typischen venezianisch-neapolitanischen Mischstil. Wie viele andere Österreicher verbrachte er einige Jahre als Schüler in der Werkstatt des Münchner Malers Carl Loth in Venedig.



Garsten, ehem. Stiftskirche, Fastentuch von Reslfeldt.
Foto: Diözesanbildstelle, Linz

¹⁸ Hainisch, Erwin, Oberösterreich (= Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, hrsg. v. Bundesdenkmalamt, Institut für österreichische Kunstforschung), Wien 1956, 6., neu bearbeitete Auflage v. Kurt Woisetschläger, Wien 1977.

¹⁹ Besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Erich Widder, dem ehemaligen Diözesankonservator, und seinem Nachfolger Herrn Dr. Conrad Lienhardt, Herrn Rudolf Mair von der Diözesanbildstelle, Herrn Mag. Klaus Kohut vom Bundesdenkmalamt Linz sowie Herrn DDr. Manfred Koller von der Restaurierwerkstätte des Bundesdenkmalamtes Wien. Pater DDr. Sylvester Birngruber, Wilhering, Herrn Dr. Gregor Schaubert, Reichersberg, und Herrn DDr. Karl Rehberger, St. Florian, danke ich für ihre Hinweise sowie Herrn Dr. Hannes Etlstorfer (s. Fn. 52) und Herrn Mag. Erhard Koppensteiner (s. Fn. 21), die mich mit ihrem Fachwissen unterstützten.

²⁰ Die Maße konnten nicht überprüft werden. Sie sind von Herrn Wimmer, dem Pfarrsekretär von Garsten, übernommen.

²¹ Literaturauswahl zu Reslfeldt: Oberleitner, Hans, Johann Karl von Reslfeldt, in: Jb. des Oberöstr. Musealvereins, 100. Bd., Linz 1955, S. 205–220; Luger, Walter, Marian Rittinger und Johann Karl von Reslfeldt – zwei Barockkünstler von Garsten, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 35. Jg., 1. H., Linz 1985, S. 47–58; Koppensteiner, Erhard, Malerei im Stift Garsten, in: Ausst.-Kat.: „Kirche in Oberösterreich, 200 Jahre Bistum Linz“, Linz 1985, S. 205–218; Koppensteiner, Erhard, Der Garstener Stifts-Hof-Maler Johann Carl von Reslfeldt (ca. 1658–1735), Diss., Salzburg 1993.

Die betonte Helldunkelmalerei in Reslfeldts Œuvre ist auf diese Schulung zurückzuführen. In Garsten stechen die Figuren, der bleiche Körper Christi und die manierierte Handgestik von Johannes besonders hervor. Der monochrome Hintergrund sowie das Licht, das auf den Oberkörper Christi und Mariens fällt, verstärken die Wirkung. Als weiteres in Italien angeeignetes Stilmerkmal gelten die gelängten durchmodellierten Körper. Auch die venezianischen gedämpften Braunrötöne dominieren in Reslfeldts Bildern. Zu seinen großen Vorbildern zählten neben Tintoretto,²² Veronese, Tizian auch Rubens, van Dyck, Solimena u. a.²³ Stark bewegte Stoffdrapierungen und frei flatternde Gewandpartien gelten als Charakteristika für Reslfeldt. Durch dunkle Schatten entstehen besonders plastische tiefe Falten. Die Gestalten sind scharf konturiert. Reslfeldt legte viel Wert auf eine möglichst wohlponderierte Komposition.²⁴ Das in Garsten auffallend hohe Kreuz teilt das Bild wie üblich in zwei gleiche Hälften. Die Kopfhaltung Christi wird im nach rechts flatternden Lendentuchende ausgeglichen. Maria ist mit ihren gefalteten Händen als völlig in sich geschlossene Figur dem heftig gestikulierenden Johannes gegenübergestellt. Ein hochaufragendes gleichschenkeliges Dreieck als Kompositionsschema hält die drei Figuren im Gleichgewicht.

Gerne verwendete Reslfeldt auch die Diagonale, wie sich z. B. im Handgestus des Johannes zeigt.²⁵ Eine gewisse Räumlichkeit ergibt sich trotz fehlenden Hintergrundes durch die Fußstellung des Johannes sowie durch dessen Handhaltung. Marias dramatisch schmerzvoller Gesichtsausdruck bezeugt echtes

Könnertum, ebenso der tote Körper Christi.

Das jüngste Beispiel aus der Garstener Umgebung ist die berühmte Fastentuchfolge von *Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt*, die sich ebenfalls im Besitz des ehemaligen Stiftes Garsten befindet. Sie ist verhältnismäßig gut publiziert²⁶. Der Zyklus stellt in der Fastenzeit eine Attraktion dar.²⁷ Er umfaßt 18 Leinwandbehänge. Davon können nur die sechs der Seitenaltäre als „echte“ Fastentücher bezeichnet werden. Die übrigen zwölf werden nicht vor Altären angebracht, sondern verdecken in der Bußzeit als Wandbehänge jene Bildteppiche und

²² Die Kreuzigung im Sommerchor von Garsten ist eine Kopie Reslfeldts nach dem Original von Tintoretto in der Scuola di San Rocco in Venedig.

²³ Koppensteiner, 1985, S. 211.

²⁴ Luger, 1985, S. 51.

²⁵ Derselbe Handgestus ist in einem Hauptwerk Reslfeldts – im Hochaltarbild von Seitenstetten – abgebildet. Siehe Engelhardt, Gottfried, Das Hochaltarbild zu Seitenstetten und dessen Meister Johann Carl von Reselfeld (1658–1735), in: Christliche Kunstblätter, 91. Jg., I. H., Linz 1953, S. 14–18.

²⁶ Garzarolli-Thurnlackh, Karl, Das graphische Werk Martin Johann Schmidts, Zürich – Wien – Leipzig 1925, S. 25 f., S. 81, u. ö.; Dworschak, Felix, Feuchtmüller, Rupert, Garzarolli-Thurnlackh, Karl, und Zykan, Josef, Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremser Schmidt“, 1718–1801, Wien 1955, S. 167, S. 265 f., u. ö.; Koller, Manfred, Die barocken Wandbehänge in der ehemaligen Stiftskirche Garsten in Oberösterreich, in: Oberösterreichische Kulturzeitschrift, 35. Jg., H. 3, 1985, S. 77–88; Koppensteiner, 1985, S. 215 f.; Sörries, 1988, S. 138–140; und Feuchtmüller, Rupert, Der Kremser Schmidt, 1718–1801, Innsbruck – Wien 1989, S. 109 f. Im Werkverzeichnis sind alle Einzeltücher abgebildet (S. 458–461, Werkverzeichnisnummern 566, 567).

²⁷ Garsten ist allgemein bekannt für seine textilen Sehenswürdigkeiten.



Garsten, ehem. Stiftskirche, Kreuzabnahme von Kremser Schmidt.

Foto: Bundesdenkmalamt, Wien

Gobelins an den Pfeilern und den Presbyteriumswänden, die den permanenten Kirchenschmuck repräsentieren.²⁸ Mit ihrer Grisaillemalerei vermittelt die Fastentuchfolge einen ähnlich ernsten, meditativen Eindruck, wie die dunklen monochromen Hintergründe der typischen Barocktücher. Diese zwölf Wandbehänge sind beidseitig bemalt und bilden eigentlich zwei Zyklen: Die Seiten mit den Passionsthemen werden in der österlichen Fastenzeit verwendet, die Seiten mit den marianischen Szenen bzw. dem biblischen Weg der Menschwerdung benutzt man in der Adventszeit, der zweiten Fastenzeit des Kirchenjahres. Die sechs einseitig bemalten „echten“ Fastentücher für die Seitenaltäre thematisieren einen zweiten, eigenen Zyklus zur österlichen Fastenzeit. Die gesamte Folge wurde 1777 geliefert. Die Tücher der Altäre messen nur 310 × 212 cm, die Pfeilerbehänge sind 380 × 250 cm groß, die breitformatigen Presbyteriumsbehänge haben ein Maß von 380 × 580 cm.

Der Zyklus der sechs Altarfastentücher beginnt in der linken hinteren Seitennische mit dem Abschied Christi von Maria (Kunigundaltar) und setzt sich im Uhrzeigersinn fort mit der Verleugnung Christi (Skapulieraltar), Christus wird über den Bach Kidron geführt²⁹ (Benediktaltar), Kreuzabnahme (Bertholdaltar), Grablegung (Josephialtar) und dem Letzten Abendmahl (Gertrudisaltar). Reslfeldts Fastentuch des Hochaltars mit der Kreuzigung wurde als schon vorhandenes Exemplar somit in den Zyklus eingebunden. Die Folge ist heute nicht mehr vollständig. Es fehlen zwei Teile: Die Grablegung befindet sich als Leihgabe (Privatbesitz) im Niederösterreichischen Landesmuseum in

Wien, das Letzte Abendmahl gilt als verschollen.³⁰

Die Wandbehänge der österlichen Bußzeit zeigen folgende Darstellungen: an den Pfeilern des Langhauses im Sinne eines Prozessionsweges vom Eingang in Richtung Hochaltar paarweise links und rechts angebracht: die Fußwaschung, Christus am Ölberg, Gefangennahme Christi, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus³¹ und Christus vor Herodes unter der Kanzel (mit einem Fragment vom Judaskuß³²); die Behänge im Presbyterium zeigen die Geißelung Christi, die Dornenkrönung Christi, Ecce-Homo, die Händewaschung des Pilatus, die Kreuztragung und Christus, der an das Kreuz genagelt wird.

Der Vollständigkeit halber seien auch die Themen des Adventszyklus kurz erwähnt (Abfolge der Hängung wie oben): an den Pfeilern die Verheißung über die Stammeltern, die Sehnsucht des Alten Testaments, Verheißung an

²⁸ Es handelt sich dabei um die Makkabäerbehänge und die berühmten niederländischen Alexandergobelins.

²⁹ 1950 schrieb Zykan noch von einem Fall unter dem Kreuz (Dworschak/Feuchtmüller/Garzarolli/Zykan, 1950, S. 266).

³⁰ Kleine Abbildung vorhanden bei Feuchtmüller, 1989, S. 459, Werkverzeichnisnummer 567/1 (S. 459).

³¹ Zykan (Dworschak/Feuchtmüller/Garzarolli/Zykan, 1950, S. 265) und Sörries (Sörries, 1988, S. 138) halten die Darstellung noch für Christus vor Hannas. Hannas, der Schwiegervater von Kaiphas, müßte jedoch ebenfalls als Hohepriester dargestellt sein. In unserer Abbildung wird Christus aber einem römisch gekleideten Mann vorgeführt.

³² Vgl. Koller, 1985, Abb. auf S. 86 f., und Feuchtmüller, 1989, S. 459, Werkverzeichnis-Nr. 566/3 b.

Joachim, Verkündigung an Anna, Geburt Mariens und unter der Kanzel Anna lehrt Maria das Lesen; im Presbyterium auf den Breitformaten: Tempelgang Mariens, Vermählung von Maria und Joseph, das Opfer des Zacharias, Maria Verkündigung, die Heimsuchung und der Traum Josephs.

Die Streitfrage, wie weit Kremser Schmidt tatsächlich eigenhändig an der Folge gearbeitet hat und wo man von Werkstattbeteiligung sprechen kann, ist noch nicht endgültig geklärt. Eine Mitarbeit seiner Gehilfen scheint jedoch aufgrund einer Auftragsfülle zur betreffenden Zeit nahezuliegen. Zudem haben sich Dokumente zum Abrahamzyklus erhalten, einer sechsteiligen Wandbehangfolge, die 1776 für das Presbyterium des benachbarten Stiftes Seitenstetten angefertigt wurde. Sie belegen, daß ein Schüler aus Kremser Schmidts Werkstatt jene Ausführung übernommen hatte.³³ In den doch qualitativ weit aus höher stehenden Garstener Behängen wird Kremser Schmidt vermutlich die Vorzeichnung sowie eventuell nötige Endkorrekturen getätigt haben.³⁴ Die sechs Altarfastentücher in Garsten werden aber in der Literatur übereinstimmend dem Werkstattleiter selbst zugeschrieben. Auf eine Einzelbesprechung der Behänge muß hier wegen des Umfangs verzichtet werden.³⁵

Steyr

Wie erst kürzlich publiziert wurde, ist das heutige Hochaltarbild der Elisabethinenkirche in Linz identisch mit dem ehemaligen Fastentuch von der Stadtpfarrkirche in Steyr.³⁶ Es soll laut Aufli-

stung eines Linzer Restaurators namens Martin Pitzer 1860 im Rahmen der Regotisierung der Stadtpfarrkirche Steyr um 40 Gulden an die Elisabethinen ver-



Steyr, ehem. Fastentuch der Pfarrkirche (heute: Hochaltarbild der Elisabethinenkirche, Linz).

Foto: Diözesanbildstelle, Linz

³³ Garzarolli-Thurnlackh, 1925, S. 81, und Koller, 1985, S. 82.

³⁴ Es liegt noch keine detaillierte Untersuchung dazu vor.

³⁵ In diesem Zusammenhang sei zumindest auf die in Fn. 26 erwähnten Publikationen verwiesen.

³⁶ Etzlstorfer, Hannes, Die barockisierte Stadtpfarrkirche Steyr im Wiederschein Garstener Klosterkunst, in: Koch, Rudolf, und Prokisch, Bernhard, Stadtpfarrkirche Steyr, Steyr 1993, S. 145–206 (S. 166).

kauft worden sein.³⁷ 1960 wurde das auch noch von den Elisabethinen verwendete Fastentuch nach einer Restaurierung³⁸ als Altarblatt für den Hochaltar umfunktioniert. Das 560 × 330 cm große Gemälde ist nicht signiert und wird um 1770 datiert.³⁹ Die Kreuzigungsdarstellung folgt noch dem hintergrundlosen Schema des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Sie ist gegenüber der Garstener Kreuzigung um die Figur der Maria Magdalena bereichert, die als vorbildhafte Büsserin hervorragend in die Bußzeit paßt. Auch dieses Bild ist mit seinen gelängten Figuren, der manierierten Gestik, den bewegten Gewändern und der Farbigkeit deutlich italienisch beeinflusst.

Es fehlt aber im Vergleich zu Reslfeldts Werk die Dramatik. Christus trägt ein erlöstes, seliges Lächeln auf dem Gesicht. Die verzweifelte Mimik Marias wirkt nun eher ratlos und hilfeschend. Maria Magdalena kauert bedrückt, mit gesenktem Blick unter dem Kreuz, und Johannes deutet in fragender Gestik auf seine Brust. Die V-Form der Arme Christi wird in der Silhouette der Dreiergruppe unter dem Kreuz wiederholt. Im Hintergrund reißen die Wolken auf und festigen abermals durch markante Stellen die Positionen von Maria und Johannes.

Das Profil des Johannes erinnert stark an das Reslfeldt-Bild von Garsten, ebenso der halbrund beleuchtete podestartige Abschnitt des Kreuzes unter den Füßen Christi. Meines Erachtens hat hier ein gutgeschulter Künstler einer nachfolgenden Generation teilweise Anleihen bei dem benachbarten Reslfeldt-Tuch genommen. Eine Neudatierung in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint jedoch angebracht.

Aschach an der Steyr

In *Aschach an der Steyr*, einer ehemaligen Pfarre von Garsten, hat der ansässige Pfarrer, Herr Leopold Haslinger, vor etwa 30 Jahren ein zusammengerolltes Fastentuch in einer Kiste im Schoberfirst aufgefunden und vor der Vernichtung gerettet. Heute hat das ca. 280 × 450 cm große Tuch, auf einem Holzrahmen aufgespannt, in der Taufkapelle der neu renovierten Pfarrkirche seinen ständigen Platz erhalten.⁴⁰ Ob es für den ehemaligen Barockaltar dieser Pfarre geschaffen wurde, ist ungewiß.⁴¹ Das Tuch ist an der rechten unteren Kante mit „1750“ datiert.

Die ungrundierte Ölmalerei hat sich bis auf wenige Absplitterungen relativ gut erhalten. Als Fastentuch fällt es allerdings mit seiner monochromen weißen Hintergrundgestaltung völlig aus der Reihe. Stilistisch kann dieses Werk zu den guten Ergebnissen des einheimischen, nicht von Italien beeinflussten Barock gezählt werden. Die leichte Farbigkeit ist ein Merkmal der jüngeren Malergeneration Österreichs, die von Süddeutschland beeinflusst war. Gedrungene kompakte Figuren mit verklärtem Blick

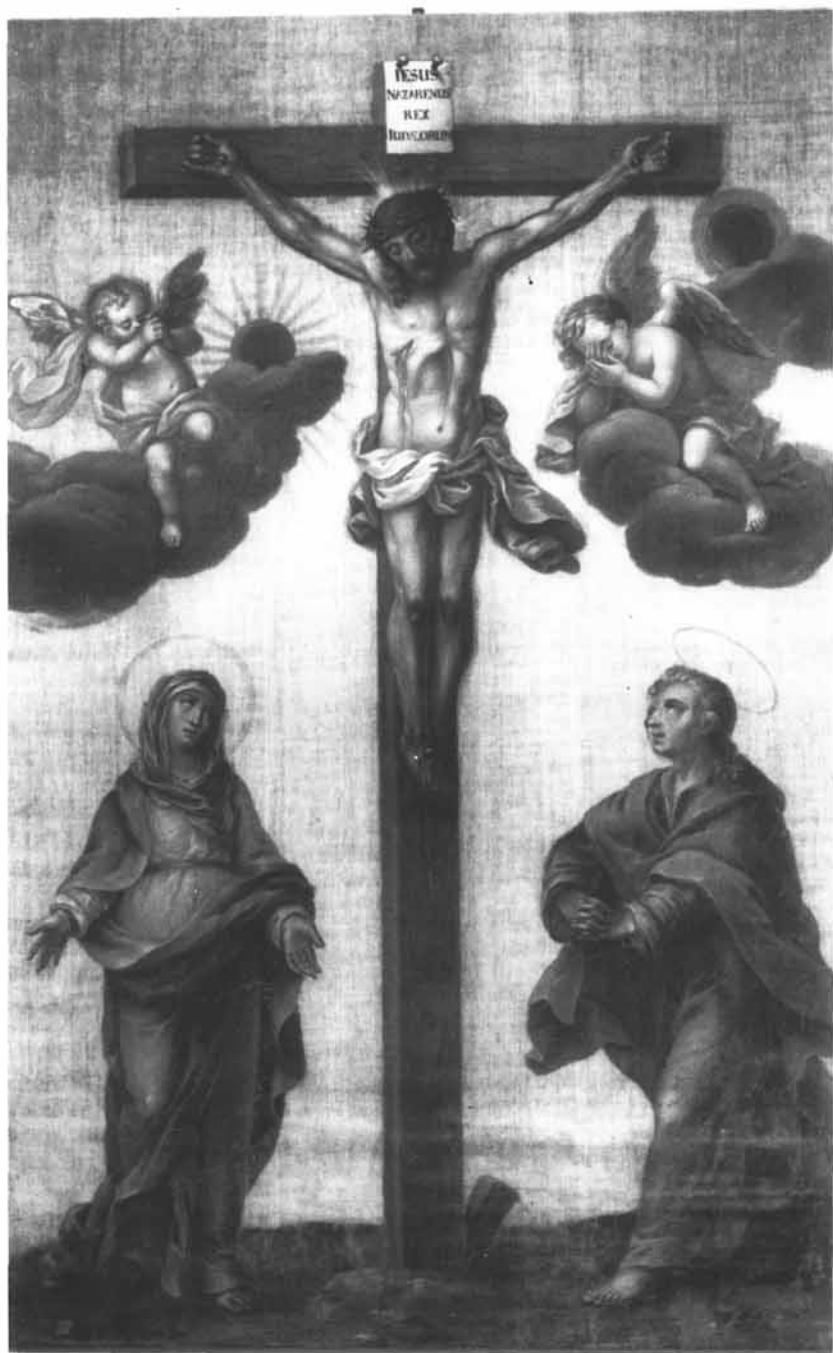
³⁷ Vgl. ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 118.

³⁸ Restaurator Eugen Ilten (Auskunft des Bundesdenkmalamtes, Landeskonservatorat f. OÖ.).

³⁹ Etzlstorfer, 1993, S. 166.

⁴⁰ Eine Verwendung vor einem Altar wäre heute nicht mehr möglich, da die Kirche nur mehr über einen Volksaltar verfügt.

⁴¹ Thieme-Becker nennt das ehemalige Barockaltarbild dieser Kirche ein Werk von Reslfeldt (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 28, Leipzig 1934, S. 183). Über den Besitz eines Fastentuches ist kein Hinweis zu finden.



Aschach an der Steyr, Pfarrkirche.

Foto: Diözesanbildstelle, Linz

und rundlichen Gesichtern bezeugen zweifellos die österreichische Entstehung. Die anliegenden Gewänder lassen die Kontur der Oberschenkel von Maria und Johannes sichtbar werden, ihre Faltenlegung hat sich wesentlich beruhigt. Die beiden fleischigen Putten auf den luftigen, kaum bedrohlich wirkenden dunklen Wolkenresten vermitteln ihre Trauer durch einfühlsame Gebärden.

Ternberg

Ein weiteres Fastentuch wird in der Pfarrkirche Ternberg noch heute verwendet.⁴² Der Künstler ist ebenfalls unbekannt und stellt sich als weniger talentierter provinzieller Maler heraus. Sein Malstil bezeugt eine volkstümliche, derbe und steife Charakteristik. Grobschlachtige Gestik und männliche Mimik verstärken diese Ansicht. Marias Blick zum Kreuz hinauf wird lediglich durch verdrehte Augäpfel, ohne jede Kopfbewegung, angedeutet. Das Loch im flächigen, unstrukturierten Gewitterhimmel gibt die Aussicht auf Sonne und „friedliche“ Sphären frei. Es umschreibt in aufdringlich direkter Art als Kompositionselement den Corpus Christi. Die starke Beschädigung durch Absplittierung und Brüchigkeit des Objektes hat ihren Ursprung wohl auch in einer schon vom Urheber unsachgemäß, für den beweglichen Leinengrund zu pastos aufgetragenen Malschicht. Seit Jahrzehnten bewahrt man das Tuch auf einem eigens konstruierten Gerüst hinter dem Hochaltar hängend und ohne Staubschutz auf. In der Fastenzeit wird es wie ein Gemälde vor das Resfeldt-Altarbild in den Rahmen des Hochaltars



Ternberg, Pfarrkirche. Foto: Diözesanbildstelle, Linz

geschoben.⁴³ Diese Präsentation entspricht allerdings sicher nicht der originalen Methode, denn der untere Bildrand wird dadurch beschnitten. Es ist anzunehmen, daß es ursprünglich, wie üblich, vor dem Altar benutzt wurde. Als Entstehungszeit möchte ich das frühe 18. Jahrhundert ansetzen.

⁴² An dieser Stelle sei dem Mesner von Ternberg, Herrn Florian Moser, für seine hilfreiche Unterstützung gedankt.

⁴³ Verwendung ähnlich einem Wechselbild.

Linz

Im Linzer Gebiet konnte ich mit Hilfe des ÖKT-Bandes der Linzer Kirchen⁴⁴ auf zwei wichtige weiterbringende Informationen stoßen. Bezüglich der *Stadtpfarrkirche in Linz* verweist der Autor auf ein altes Inventarverzeichnis, wonach Fastenbilder für die sechs Seitenaltäre und den Hochaltar aufgelistet werden.⁴⁵ Zur Situation 1964 schreibt er weiter: „... Erhalten ist nur ein Fastenbild für den Hochaltar. Es zeigt die Kreuzigung mit Maria und Johannes. Magdalena hält den Kreuzesstamm umfaßt...“⁴⁶ Erst die Konsultation des pensionierten Mesners, Herrn Franz Panholzer, brachte dieses Hochaltarfastentuch nach fast 30 Jahren neuerlich zum Vorschein. Nach seiner Auskunft wurde es nach dem 2. Vatikanischen Konzil 1963 nicht mehr verwendet. Vorerst bewahrte man es in der Paramentenkammer auf.

Als diese Anfang der achtziger Jahre ausgemalt wurde, lagerte man sämtliche Objekte auf den Kirchendachboden temporär um. Das Fastentuch verblieb schließlich dort und geriet in Vergessenheit. Heute handelt es sich um zwei (!) Fastentücher. Das eine ist identisch mit der in der ÖKT beschriebenen Kreuzigung und gehört dem 18. Jahrhundert an. Auf dem zweiten Tuch ist nur eine Darstellung des Kreuzes ohne Corpus Christi zu sehen. Lanze, Essigschwamm, die drei Nägel und die INRI-Tafel stehen für die Kreuzigung Christi. Die Maße stimmen im großen und ganzen überein (540×375 cm und 585×375 cm). Herr Panholzer berichtet dazu, daß beide Tücher in folgender Reihenfolge für den Hochaltar verwendet wurden: Die Kreuzigung mit Corpus hing von Aschermitt-



Linz, Stadtpfarrkirche.

Foto: Diözesanbildstelle, Linz

woch bis zum ersten Passionssonntag (= Sonntag vor Palmsonntag). Danach wurde sie durch die einfachere Kreuzdarstellung ersetzt. Meines Erachtens handelt es sich beim zweiten Fastentuch um eine nachträgliche Erweiterung des Kultes, die vermutlich auf das 19. Jahrhundert zurückgeht (sofern hier eine Datierungsmöglichkeit besteht). Es unterscheidet sich vom ersten v. a. durch eine sichtbare gröbere Maltechnik. Der Maler benutzte ein viel dünneres, dunkelblau gefärbtes Leinenmaterial, auf dem

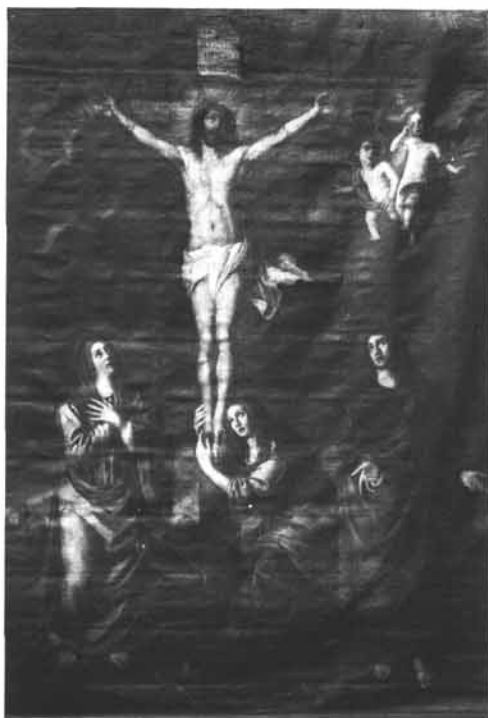
⁴⁴ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964 (s. Fn. 17).

⁴⁵ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 383.

⁴⁶ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 384.

er mit pastosem Farbauftrag relativ unsensibel gearbeitet hat. Damit wird zumindest ein rigoroser Qualitätsabfall gegenüber der Kreuzigungsdarstellung offensichtlich. Gemeinsame Künstlerhand und Entstehungszeit sind mit Sicherheit auszuschließen.

Wenden wir uns dem figuralen Kreuzigungsfastentuch zu. Die stilistische Betrachtung bestätigt eine bodenständige mittelmäßige Arbeit. Die Malweise scheint recht geschmeidig. Auch das Kolorit ist weich. Die relativ massigen Köpfe mit den großen Augen fallen auf (die obere Lidlinie beschreibt beinahe einen Halbkreis). Die Stärke dieses Künstlers liegt offensichtlich nicht in der Wiedergabe von Gefühlen. Maria Magdalenas Gesicht wirkt sehr derb und männlich. Eine starke bäuerliche Note ist nicht zu leugnen. Das bekräftigen der geflochtene Haarkranz von Maria Magdalena sowie die schmutzigen gelblichen Fingernägel von Johannes, Maria und Maria Magdalena, die sich von den edlen schlanken Fingern Christi deutlich absetzen. Die Füße des Johannes sind extrem überdimensioniert. Er nimmt in der rechten Bildhälfte eine stark isolierte Position ein. Dagegen verbindet die weich fließende Wellenlinie der Handhaltung von Maria und Maria Magdalena die beiden Figuren und leitet in die Vertikale zu Christus über. Im Hintergrund wird vor dunklem Himmel die Stadt Jerusalem angedeutet. In der ÖKT wird ein Vergleich mit dem Freistädter Maler Anton Streer angestellt.⁴⁷ Das mir zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial von Streer jedoch spricht nicht für diese Zuschreibung. In der unteren Bildhälfte sind durch das Auf- und Abrollen beträchtliche Farbabreibungen entstanden.



Linz, Alter Dom. Foto: Diözesanbildstelle, Linz

Die zweite Information aus der ÖKT bezieht sich auf den *Altar Dom von Linz* (Jesuitenkirche, Ignatiuskirche). Auch hier wird 1964 noch ein barockes Fastentuch mit einer Kreuzigung erwähnt⁴⁸ und sogar abgebildet.⁴⁹ Nach mehrmaligem Nachfragen traf ich auf Kirchenrektor Pater Urban, der sich tatsächlich an ein Rollbild erinnerte. Das Fastentuch konnte am Dachstuhl des ehemaligen Domes gefunden werden und erwies sich in erstaunlich gutem Zustand. Abgesehen von geringen Bruchstellen und Schimmelspuren hat die gründierte, feine Ölmalerei lediglich im oberen Be-

⁴⁷ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 384.

⁴⁸ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 187.

⁴⁹ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 186, Abb. 179.

reich durch die eingeschlagene Aufhängevorrichtung Schaden genommen. Die Maße (345 × 495 cm) stimmen genau mit dem Hochaltarbildausschnitt des Alten Domes überein. Obwohl sich keiner der befragten älteren Mitbrüder von Pater Urban an eine Verwendung erinnern kann, scheint der Gebrauch des Tuches für das 20. Jahrhundert gesichert. Die Fotografie für die ÖKT (1964 hrsg.) zeigt das Tabernakelkreuz des Alten Domes.

Zudem ist die Aufhängevorrichtung für das Fastenbild am Hochaltar noch vorhanden. Trotz fehlender Anhaltspunkte über Datierung und Autorschaft dieses Werkes kann es qualitativ wohl gleich hinter dem ehemaligen Steyrer Tuch aus der Elisabethinenkirche Linz eingereiht werden. Nicht nur das maltechnische Know-how legt dafür Zeugnis ab. Auch der reife, elegante Figurenstil bestärkt diese Ansicht. Maria, Maria Magdalena und Johannes blicken mit rotgeweiteten Augen zu der etwas aus der Mitte gerückten Christusfigur auf. Christus selbst ist mit leicht geöffnetem Mund und sterbendem Blick in meisterlicher Art wiedergegeben. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch die Puttengruppe rechts neben dem Gekreuzigten.

Sie besteht aus vier gefühlvoll interpretierten Engelchen. Der vorderste wischt sich die Tränen aus den geröteten Augen, während der Engel links neben ihm ihn mit Worten zu trösten sucht. Dahinter richtet sich ein Putto betend bzw. flehend an Christus. Der vierte der Gruppe ist in geläufiger Manier eines Lämmelengels wiedergegeben. Meines Erachtens läßt sich der Datierungsansatz von Justus Schmidt in der ÖKT, „Ende 17. Jahrhundert“, ⁵⁰ vor allem mit der be-

schriebenen Engelgruppe, dem Christusgesicht und der Jerusalemdarstellung im Hintergrund schwer halten. Ich plädiere deshalb eher für eine Datierung in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Zuweisungsversuch und eine detaillierte stilistische Untersuchung wären gerade im Fall der Fastentücher von Steyr und dem Alten Dom erstrebenswert.

Das heutige Hochaltarbild der *Elisabethinenkirche in Linz*, ehemals das Fastentuch in der Stadtpfarrkirche Steyr, wurde bereits weiter oben beschrieben.

Neumarkt im Mühlkreis

Nachfragen bei den Stiften, Klöstern und der Diözese erbrachten anfangs keinerlei Hinweise auf ein bildliches historisches Fastentuch aus dem Mühlviertel. Dafür wurde ich durch die freundliche Hilfe von Pater Sylvester aus dem Stift Wilhering über die seit ca. 300 Jahren lebendige Tradition der einfarbigen Fastentücher des Mühlviertels in Kenntnis gesetzt. Demnach wird das Hochaltarbild am Aschermittwoch mit einem violetten Tuch verhängt. Auf den Mensaltisch stellt man ein kleines Kruzifix oder ein Passionsbildchen. Am Passionssonntag muß auch der Corpus Christi unter einem Tuch verschwinden. Am Gründonnerstag werden die violetten Tücher durch weiße ersetzt, die am Karfreitag schließlich noch mit schwarzen getauscht werden, um sie endgültig zur Todesstunde Christi (um die neunte Stunde) stückweise wieder zu entfer-

⁵⁰ ÖKT, Bd. XXXVI, 1964, S. 187.



Neumarkt i. M., Pfarrkirche.

Foto: Diözesanbildstelle, Linz

nen.⁵¹ Die einfarbigen Tücher scheinen im Mühlviertel also schon seit Jahrhunderten den bildlichen barocken Fastentüchern vorgezogen worden zu sein.

Nun konnte ich aber durch die Auskunft von Herrn Dr. Etzlstorfer, der als Fachmann für die sakralen Mühlviertler Barockgemälde bekannt ist,⁵² in *Neumarkt im Mühlkreis* doch eine bildliche (!) Fastentuchfolge ausfindig machen. Sie bestand ursprünglich aus vier Tüchern. Die Pietà war für den Hochaltar bestimmt. Von den drei Seitenaltarbehängen existieren noch die Geißelung und die Dornenkrönung. Über den Verbleib der Blutschwitzung ist heute nichts mehr bekannt. Nach Affenzeller⁵³ wurden die Tücher vom St. Florianer Maler *Marius*

Miller im Jahre 1720 geschaffen. Derselbe Künstler hatte schon ein Jahr zuvor seinen Auftraggeber mit der malerischen Ausstattung der drei barocken Seitenaltäre für ebendiese Kirche (Annen-, Marien- und Martinsaltar) zufriedengestellt. 1880 wurden die Barockaltäre durch einen neugotischen Hochaltar und zwei ebenfalls neugotische Seitenaltäre ersetzt.⁵⁴ Zu diesem Zeitpunkt scheint die Blutschwitzung ausgemustert worden zu sein, schließlich ging sie verloren. Dem Gespräch mit dem ansässigen Pfarrer, Herrn Rudolf Köttstorfer, war zu entnehmen, daß die Fastentücher den neuen Altären angepaßt und mit blauen Stoffbahnen vergrößert wurden. Herr Köttstorfer bestätigte die Verwendung der drei erhaltenen Tücher bis 1988. In diesem Jahr wurden sie im Zuge der Generalrenovierung der Kirche restauriert⁵⁵ und als Gemälde in dunklen Massivrahmen dem permanenten Kirchenschmuck eingegliedert. Das etwas größere Pietà-bild (ca. 150 × 280 cm groß)⁵⁶ hängt seit-

⁵¹ Die Verwendung der beiden Fastentücher der Stadtpfarrkirche in Linz ist vermutlich im Zusammenhang mit den Mühlviertler Gepflogenheiten zu sehen. Vom Passionssonntag an benutzte man das Tuch ohne den Gekreuzigten.

⁵² Etzlstorfer, Hannes, *Die Altarblätter des Mühlviertels. Ein Beitrag zum oberösterreichischen Barock*, Diss., Wien 1985.

⁵³ Affenzeller, Hermann, *Geschichte des Marktes Neumarkt im Mühlkreis und seiner Umgebung*, Neumarkt 1954, S. 207.

⁵⁴ Laut einem aufliegenden Informationszettel zur Kirchengeschichte, der noch als provisorischer Ersatz für einen geplanten Kirchenführer dient.

⁵⁵ Frau Mag. Jolanda Boruszcak, freie Mitarbeiterin des Bundesdenkmalamtes Wien.

⁵⁶ Es handelt sich um geschätzte Maße, die aufgrund der Rahmen und der damit einhergehenden sichtbaren Beschneidung nicht genauer angegeben werden können.

dem an der südlichen Presbyteriumswand. Die Geißelung (ca. 120 × 200 cm) befindet sich ihr gegenüber, an der nördlichen Presbyteriumswand, und die Dornenkrönung (ebenfalls ca. 120 × 200 cm) fand ihren Platz über dem Nordeingang der Kirche. Marius Miller war ein durchschnittlicher Provinzkünstler. Liebliche Gesichter der Engel und Mariens belegen die österreichische Komponente.

Die schneebedeckten Berge im Hintergrund der Pietà sind heimische Motive. Millers Jerusalem gleicht mit seinen zinnenbekrönten Türmen und dem kleinen Zwiebelhelm auf dem Kirchturm rechts außen eher einer europäisch befestigten Stadt. Auch die für Jerusalem charakteristische Grabrotunde fehlt. Anstelle des Golgothahügels stellt der Maler eine Wiese vor den Toren der Stadt dar. Als Millers Eigenheit könnte der schmale, fluoreszierende Strahlenkranz von Maria und Christus zu betrachten sein. Gerne zieht der Künstler formale Gestaltungselemente zur Charakterisierung seiner Figuren heran. In der Pietà-darstellung etwa steht die besonders weich modellierte Kleidung Mariens in krassem Gegensatz zum Lendentuch Christi, das mit seinen voluminösen Knitterfalten auf Tod, Folter und Zerstörung hinweisen mag. Auch die Folterknechte der Geißelung und der Dornenkrönung heben sich mit zerschlissenen Kleidern und dunkler Haut deutlich von der hellhäutigen, tadellosen Figur Christi ab. Zudem gibt Miller die Unholde durch den Kopfschmuck als Türken zu erkennen, womit er auf die aktuellen Ereignisse seines Landes Bezug nimmt.⁵⁷ Für die Durchschnittlichkeit des Künstlers sprechen gewisse Unglaubwürdigkeiten, wie die Oberkörperdrehung

Christi an der Geißelsäule oder das Stand- bzw. Kniemotiv des rechten Geißlers bei der Dornenkrönung. Perspektivische Ungenauigkeiten an der Geißelsäule (der Augenpunkt liegt auf Kniehöhe) sowie ein unlogischer Übergang der Arkade zur Fensterleibung im Hintergrund der Dornenkrönung bestärken diese Behauptung.

Mondsee

Im Mondseeland hat sich lediglich in der ehemaligen *Stiftskirche von Mondsee* ein Fastentuch erhalten.⁵⁸ Es ist das älteste der hier besprochenen Exemplare und vertritt zudem als einziges den Zentraltyp. Das Werk ist in der Mitte des unteren Bildrandes datiert: „MDCLXXIII“ (1674). Der Künstler bleibt ungenannt. Bis in die fünfziger Jahre erfüllte es seine Funktion vor dem Hauptaltar der ehemaligen Stiftskirche von Mondsee,⁵⁹ wobei es mit seinen Abmessungen von 455 × 363 cm hauptsächlich den Tabernakelbereich des insgesamt 18 m hohen Altares verdeckte.

Im Zuge der oberösterreichischen Landesausstellung in Mondsee wurde es 1981 zwei Jahre lang im Bundesdenkmalamt in Wien restauriert. Seither befindet sich das Tuch in der Sammlung des Heimatmuseums von Mondsee, wo es von Mai bis Oktober ausgestellt ist.

⁵⁷ 3. Türkenkrieg 1716–1718.

⁵⁸ Das exzellente Ausseer Fastentuch bleibt als steirisches Fastentuch in dieser Publikation unerwähnt (siehe dazu: Amon, Karl, Das wiederentdeckte Fastentuch, in: Ausseer Pfarrblatt, Nr. 3, Jg. 35, März 1987).

⁵⁹ Auskunft von Herrn Dr. Walter Kunze, Leiter des Heimatmuseums Mondsee.



*Mondsee, ehem. Fastentuch der
Stiftskirche (heute: Heimatmu-
seum Mondsee).*

Foto: E. M. Buxbaum



*Mondsee, ehem. Fastentuch der
Stiftskirche (Detail).*

Foto: E. M. Buxbaum

Der Bildaufbau wird von der massiven Figurengruppe im Zentrum – der Pietà – dominiert. Auf dem extrem breiten Schoß Mariens liegt der Leichnam Christi. Ein Engel stützt seinen Oberkörper.

Hinter der trauernden Maria steht ein zweiter, weinender Engel der Gottes-

mutter tröstend bei. Der Künstler interpretierte Maria nicht als tugendhafte Jungfrau, sondern als vom Schicksal schwer geprüfte Matrone. Ihre wuchtige Gestalt mag das sonst recht feine Bild etwas beeinträchtigen. Der durchmodellierte Körper Christi jedenfalls läßt unbedingt einen gut geschulten Künstler er-

kennen. Ein zartrosafarbener Rosenkranz mit sieben bildlichen Rosenmedaillons rahmt das Mittelbild. Die Miniaturen beinhalten folgende Szenen: die Fußwaschung, die Ölbergszene, die Geißelung, die Dornenkrönung, vermutlich Ecce-Homo,⁶⁰ Jesus wird an das Kreuz genagelt und die Kreuzigung. Sie sind auf die wichtigsten Figuren reduziert und bleiben meist ohne Hintergrunddarstellung. Dem Restaurierungsbericht des Bundesdenkmalamtes ist zu entnehmen, daß der heutige Zustand auf eine nachträgliche, buntere Übermalung zurückzuführen ist. So soll vor der schwarzen Hintergrundgestaltung eine braune Bemalung existiert haben. Am Rande sei bemerkt, daß die Entstehungszeit dieses Fastentuches in eine der großen künstlerischen Blütezeiten des Stiftes fällt, nämlich in die Ära des berühmten Stiftsbildhauers Meinrad Guggenbichler (1649–1723).



Spital am Pyhrn, ehem. Stiftskirche.

Foto: E. M. Buxbaum

Spital am Pyhrn

Zuletzt sei auf das schwer beschädigte Fastentuch des steirischen Barockmalers *Johann von Lederwasch* aus der ehemaligen Stiftskirche von *Spital am Pyhrn* verwiesen. Im linken unteren Bereich des Tuches befinden sich die Signatur und die Datierung: „Joh:LederW. 1781“. Thieme-Becker nennt es im Werkverzeichnis dieses Künstlers.⁶¹ Auch im *Dehio* Oberösterreich wird es angeführt.⁶² In der Dissertation über *Lederwasch* von Renate Schöffmann wird berichtet, es sei 1780 in Auftrag gegeben worden. Das Tuch war für den Hochaltar bestimmt und sollte am Triumphbogen aufzuhängen sein.⁶³ Bereits 1974 hält Schöffmann den katastrophalen Zustand des Tuches

fest, der ihr ein Studium unmöglich machte. Auch ich erhielt anfangs die Auskunft, daß der ruinöse Zustand eine Besichtigung nicht mehr erlaube. Glücklicherweise wurde das Tuch kurz darauf einem Restaurator⁶⁴ zur Schadensbestandsaufnahme vorgelegt, wodurch

⁶⁰ Die Szene kann aufgrund der Fehlstellen nicht eindeutig verifiziert werden.

⁶¹ Thieme-Becker, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 535.

⁶² *Dehio-Handbuch*, Oberösterreich, 1977⁶, S. 319.

⁶³ Schöffmann, Renate, *Johann von Lederwasch (1755–1827)*, phil. Diss., Graz 1974, S. 172 und 278.

⁶⁴ Herrn Mag. Andreas Hofinger, akad. Restaurator aus Pennewang.

auch mir die Betrachtung ermöglicht wurde.⁶⁵ Das 500×295 cm große Tuch wartet zur Zeit noch auf die Restaurierung, die bis zur Landesausstellung 1998 abgeschlossen sein soll. Interessanterweise konnte ich feststellen, daß es sich beim vorliegenden Fastentuch um eine exakte Rezeption des ebenfalls 1781⁶⁶ erworbenen Kreuzigungsaltars von Kremser Schmidt am Seitenaltar derselben Kirche handelt.⁶⁷ In der Mittelachse zeigt sich ein tief am Kreuz hängender Christus mit auffallend geradem steifem Körper und goldweißem Lententuch.

Links unter dem Kreuz wird Maria, mit einem Tränentüchlein, von Johannes gestützt. Rechts auf dem Boden kniet Maria Magdalena in völlig identischer Pose wie beim Kremser-Schmidt-Bild. Im Hintergrund befindet sich ein reitender Soldat mit Lanze, der zu Christus aufschaut, und ein weiterer Soldat mit Zeigegestus. Die dreisprachige Inschriftentafel hat Lederwasch ebenso penibel übernommen wie die Attribute auf der Erde: Krug, Schwamm, Nägel, Knochen und Schädel von Adam. Eine eigenständige Zutat ist die ornamental gemalte Bordüre des Bildrandes bei Lederwasch. Den oberen Bildabschluß bildet ein mehrfach geraffter Vorhang. Die rigorose Zerstörung ist auf die Versteifung durch die groben Doublierungen mit Zeitungspapier und alten Plänen zurückzuführen. Zudem zeigt sich das Werk heute durch mehrfache flächendeckende Übermalung derart entstellt, daß vermutlich nur mehr die Gesichtszonen von Christus und Maria Magdalena und eventuell vom Reiter als original überliefert angesehen werden können. Der heutige Zustand läßt sich wohl kaum allein mit dem Restauriervermerk in der rech-

ten unteren Ecke „h.hayer 1930“ in Zusammenhang bringen.

Wie schon festgestellt, sollen die thematisch identischen Bilder von Lederwasch und von Kremser-Schmidt im selben Jahr erworben worden sein. Es scheint mir unwahrscheinlich, daß das Kremser-Schmidt-Bild während der Fastenzeit parallel zum Lederwasch-Fastentuch mit der gleichen Darstellung sichtbar gewesen ist. Vermutlich gab es auch für die Seitenaltäre Fastenbehänge. Eventuell wäre für das Lederwasch-Fastentuch auch ein anderer Bestimmungsort aus dem dem ehemaligen Stift inkorporierten Seelsorgegebiet anzunehmen.

Mit diesem Fastentuch sei meine Untersuchung in Oberösterreich vorläufig abgeschlossen. Der Anspruch auf Vollständigkeit ist hier ebensowenig gewährleistet wie in Kärnten, wo nach jahrzehntelanger Forschungstätigkeit immer noch Fastentücher auftauchen. Eine intensive Beteiligung der Pfarren an der Suche nach längst vergessenen Werken in verborgenen Winkeln ihrer Gemäuer würde sich dabei äußerst fruchtbar auswirken. Es liegt nicht zuletzt auch im Interesse der kirchlichen Brauchtumpflege, die Fastentuchtradition beizubehalten bzw. aufzufrischen. Zudem bleibt für den Kunsthistoriker die Methode des Vergleichs immer noch die wesentlichste, um zu einer kunsthistorischen Analyse v. a. der Einzelwerke zu gelangen.

⁶⁵ Ich bedanke mich bei Kirchenrat Herrn Ernst Humpl aus Windischgarsten für seine Hilfestellung.

⁶⁶ Dehio-Handbuch, Oberösterreich, 1977⁶, S. 318.

⁶⁷ Abbildung siehe Feuchtmüller, 1989, S. 481, Werkverzeichnisnummer 682/1.