

5. JAHRBUCH

DES MUSEALVEREINES WELS

1958 / 59

MITARBEITERVERZEICHNIS:

Eduard Beninger, Dr. phil., Direktor i. R. der Prähist. Sammlung des Naturhist. Museums in Wien, Wien.

Georg Grüll, Oberlehrer i. R., OÖ. Landesarchiv Linz, Linz.

Alfred Hoffmann, Dr. phil., W. Hofrat, Univ.-Dozent, OÖ. Landesarchivdirektor, Linz.

Kurt Holter, Dr. phil., Konsulent der öö. Landesregierung, ehrenamtl. Konservator des Bundesdenkmalamtes, Wels.

Ludwig Kaff, Dr. phil., Professor, Wels.

Gilbert Trathnigg, Dr. phil., Museumsdirektor, ehrenamtl. Konservator des Bundesdenkmalamtes, Wels.

Norbert Wibiral, Dr. phil., Landeskonservator für Oberösterreich, Linz.

Rudolf Zinnhobler, Dr. theol., Wien.

Für die Gewährung namhafter Subventionen für den Druck hat der Musealverein Wels dem Lande Oberösterreich und der Stadtgemeinde Wels zu danken.

Abbildungsnachweis

Atelier Otto Kaiser, Linz. — Atelier Werkgarner, Wels. — Lichtbildarchiv Bundesdenkmalamt Wien. — Lichtbildarchiv Kulturamt Wels. — Bildarchiv L. Kaff.

Die Textabbildungen zu dem Beitrag „Zur Geschichte des Welser Museums II“ stammen von K. Kasberger sen., Wels.

Schriftleitung: Dr. Kurt Holter und Dr. Gilbert Trathnigg
Im Kommissionsverlag bei Verlag Welsermühl, Wels
Gesamtherstellung: Druck- und Verlagsanstalt Welsermühl, Wels

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Bürgermeister Dr. O. Koss: Vorwort	5
ALFRED HOFFMANN: Hofrat Dr. Erich Trinks	9
Vereinsbericht	13
Museumsbericht 1958	15
KURT HOLTER: Die Welser Stadtpfarrkirche. Baugeschichtliche Notizen anlässlich ihrer Restaurierung im Jahre 1958	21
NORBERT WIBIRAL: Die Schauersberger Gnadenmadonna	34
GEORG GRÜLL: Welser Archivalien im OÖ. Landesarchiv	41
EDUARD BENINGER: Das junghallstädtische Freithofholz von Wimsbach — Traun	47
Ausgrabungsbefund	50
Beigaben	60
Interpretation	71
Auswertung	77
RUDOLF ZINNHOBLER: Die Stadtpfarre Wels im Mittelalter (Eine rechtsgeschichtliche Studie)	83
I. Die Pfarre Wels kommt an das Stift Kremsmünster	83
II. Wels, Eigenpfarre Kremsmünsters	89
III. Wels, eine non-pleno-iure-Pertinenz-Pfarre Kremsmünsters	95
IV. Wels, eine Patronatspfarre Kremsmünsters	104
V. Die Pfarre Wels unter der Vogtei Kremsmünsters	115
VI. Zusammenfassung	121
LUDWIG KAFF: Die Welser Herzog-Ernst-Handschrift und ihre Stellung innerhalb der gesamten Herzog-Ernst-Dichtung	123
Einleitung	124
I. Die geschichtliche Gestalt Herzog Ernsts II.	125
II. Der mythische Herzog Ernst	128
III. Abenteuerliche Seefahrten als mittelalterlicher Epenstoff	130
IV. Die deutschen und lateinischen Herzog-Ernst-Handschriften	133
V. Der Inhalt der Herzog-Ernst-Sage	139
VI. Beschreibung der Welser Herzog-Ernst-Handschrift	142
VII. Wortlaut der Welser Herzog-Ernst-Handschrift	144

	Seite
VIII. Parallelstellen aus dem Gothaer, Münchener u. Dresdener Herzog Ernst	150
IX. Die Wirmelag, eine sprachkundliche Betrachtung	154
X. Epilog	156
 GILBERT TRATHNIGG: Das Welser Biedermeiertheater (1833—1840) .	 157
 GILBERT TRATHNIGG: Zur Geschichte des Welser Museums II: Das Landwirtschaftsmuseum Wels	 170
1. Die Sonderausstellung 1958	170
2. Geräte für Feld, Garten und Hecken	172
3. Wagen, Schlitten, Traggeräte	176
4. Erntegerät	181
5. Backen, Schlachten, Topfen- und Butterherstellung	189
6. Lichtspan und Unschlittkerzen	193
7. Das Strohdach	194
8. Bienen	196
9. Waldarbeit	197
10. Bildersammlung	198
 Kleine Beiträge von Gilbert Trathnigg	 201
Fundplätze römischer Statuen in Wels	201
Ein Haidhaus mit Rauchküche in Wels-Pernau	203

DIE SCHAUERSBERGER GNADENMADONNA

Anlässlich der Restaurierung des Hochaltars der Filial- und Wallfahrtskirche Schauersberg bei Wels konnte auch die hier befindliche Kultplastik der Muttergottes mit dem Jesuskind untersucht werden. Es stellte sich dabei heraus, daß die Statue aus einem fragmentierten spätgotischen Kern besteht (Abb. 8), um den eine hölzerne barocke Schale (Kopftuch, Gewand, Mantel) herumgelegt worden ist (Abb. 9).

Folgender Bestand der Kernfigur wurde festgestellt¹⁾:

Höhe: 93 cm; Material: Lindenholz (auch bei der barocken Ummantelung); Inkarnat bei beiden Figuren: barocke Ölfassung, darunter kein Altbestand; Kopf des Jesuskindes aufgesetzt; es war ursprünglich nackt; Kleid der Madonna: barocke rote Fassung auf Silber, darunter gotisches Ziegelrot in Spuren feststellbar; Mantel der Madonna: Gold (wahrscheinlich gotisch); Mantelfutter: blau (gotisch).

Zwei Probleme ergaben sich bei der Arbeit: das der Datierung der Kernfigur und die Frage nach der Art der Restaurierung.

Die durch die Quellen²⁾ belegte Vollendung des derzeitigen Kirchenbaues um 1493 datiert natürlich nicht die Madonna. Sowohl die Entstehungssage als auch die von dem Chronisten P. Petrus Hacker³⁾ im 17. Jahrhundert aufgezeichnete ältere Überlieferung sprechen dafür, daß Vorgängerbauten — wahrscheinlich Kapellen — dagewesen sind. Genauso wie Kultstätten älter sein können als die derzeit vorhandenen Kultgegenstände⁴⁾, können umgekehrt auch Kultstatuen dem letzten Kirchenbau zeitlich vorangehen.

Die Madonna von Schauersberg, welches zu den 38 ältesten marianischen Kultstätten Oberösterreichs zählt⁵⁾, ist vor Bekanntwerden der alten Kernfigur verschieden datiert worden: von Gugitz⁶⁾ in die erste Hälfte

¹⁾ Die Angaben wurden von dem Restaurator, Herrn Alois Pössl aus Wels, zur Verfügung gestellt. Wertvolle Hinweise zur stilgeschichtlichen Einordnung werden Dr. K. Holter, Dr. B. Ulm u. Dr. K. Woisetschläger verdankt.

²⁾ Zur Geschichte der Kirche und der Madonnenstatue s. Karl Stumpfoll, Heimatbuch Thalheim bei Wels, Thalheim bei Wels 1954, S. 157—163, wo die Quellen ausgewertet sind.

³⁾ Pfarrchronik; zitiert nach K. Stumpfoll a. a. O., S. 160.

⁴⁾ Gustav Gugitz, Die Wallfahrten Oberösterreichs (Schriftenreihe des Institutes für Landeskunde von Oberösterreich, 7. Band), Linz 1954, S. 3.

⁵⁾ G. Gugitz a. a. O., S. 7.

⁶⁾ ebenda, S. 5; ders., Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung und Brauchtum nebst einer Ikonographie, Wien 1950, S. 120,

des 16. Jahrhunderts, in der 2. Auflage des Dehio-Handbuches ⁷⁾ um 1700. Sie stand zuerst auf einem Seitenaltar und wurde am 2. Februar 1777 anlässlich der Restaurierung des Hochaltars durch Ignaz Heindl an den jetzigen Aufstellungsort verbracht, wo sie — ohne in direkter architektonischer Verbindung mit dem Hochaltar zu stehen — sein kultischer Brennpunkt ist (Abb. 7).

Daß die Plastik aus einer älteren Kernfigur mit darüberegelegter barocker Ummantelung bestehe, ist bei der Restaurierung 1957 nachgewiesen worden, doch ist diese Tatsache bereits früher bekannt gewesen. Durch K. Stumpfolls ⁸⁾ Quellenforschungen wissen wir, daß die Statue ursprünglich ein Stoffkleid besaß, welches 1784 im Gefolge der josefinischen Kleiderordnung entfernt werden mußte. Die Rechnungen im Pfarrarchiv belegen, daß damals der barocke Mantelwurf geschnitzt worden ist. Die Notwendigkeit, sich der Kernfigur anzupassen, hat dabei zu einer Gestaltung in Faltengebung und Haltung geführt, welche die oben erwähnte Datierung um 1700 verständlich macht.

Plastisch ummantelte Madonnenstatuen mit alten Kernen dürften bei genaueren Untersuchungen des vorhandenen Bestandes vielleicht in größerer Anzahl festgestellt werden, als dies bis jetzt bekannt ist ⁹⁾. Besonders zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhange die sogenannte „Wunderbare Muttergottes“ in der Marienkapelle an der Evangelienseite der ehemaligen Stiftskirche zu Garsten: auch diese thronende Madonna mit dem Jesuskind besteht aus einem alten Kern, der mit Holz überleimt, in den vorderen Partien ganz neu geschnitzt wurde und jetzt eine Rokokofassung hat ¹⁰⁾.

Bei näherer Analyse des Stiles der Schauersberger Muttergottes ist zu sagen, daß noch gar manches von den „Schönen Madonnen“ in der Plastik

Abb. 53; ders., Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Band 5 (Oberösterreich und Salzburg), Wien 1958, S. 125 f., hier die ältere Literatur und Angabe der zugehörigen Andachtsbildtypen des 18. und 19. Jahrhunderts. Drei davon gehen auf P. Koloman Felner zurück; sie sind im Verzeichnis der Stiche Felners bei Arno Eilenstein, Der Kupferstecher P. Koloman Felner (Jahrb. des Kunsthistor. Institutes [Deutsch-Österr. Staatsdenkmalamt], Bd. XII, 1918, Beiblatt Sp. 85—114) unter den Stichnummern 9, 10 und 66 angeführt.

⁷⁾ Dehio-Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in der Ostmark, 2. Aufl., 2. Bd., Wien—Berlin 1941, S. 183. — Jetzt 3. Auflage, Wien 1958, S. 301, Datierung: 1470—1480.

⁸⁾ Heimatbuch a. a. O., S. 162 f.

⁹⁾ Prof. Josef Perndl macht mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß er mehrere solcher Fälle in Oberösterreich kennt.

¹⁰⁾ Eine genaue Untersuchung bei Josef Perndl, Die Stiftskirche von Garsten, ihre Geschichte und Ausstattung, Garsten 1939 (maschineschrieben), S. 149 ff.; hier auch die sehr interessante Geschichte der Ummantelung sowie die richtige Datierung der archaischen Anordnung der Kernfiguren (auch das Kind ist alt) in das 13. Jh., im Gegensatz zu Dehio-Handbuch, 2. Aufl., a. a. O., S. 44 und G. Guggitz, Österreichische Gnadenstätten in Kult und Brauch, a. a. O., S. 28. Die 3. Aufl. des Dehio-Handbuches, Wien 1958, S. 84, folgt Perndl.

steckt. Relative Sparsamkeit der Faltenrichtungen, die langen und zügig durchgehenden Mantellinien der rechten Seite gehören dazu; eine Reminiscenz an die lang durchgezogenen, bügelig miteinander verbundenen Haarnadelfalten ist noch vorhanden und nur eine leichte Knitterung der Staufalten unterbricht den kurvigen Ausklang nach unten. Auch die Zurückneigung der ganzen Figur mit dem kontrapostischen Ausspielen der Spielbein- gegen die Standbeinschulter zeigt noch ganz jene typische Gestaltlinie der Hochgotik, die auch besonders im weichen Stil zuhause ist.

Die Verkürzung des Oberkörpers in der Ansicht durch die Rückwärtsbewegung findet man aber auch bei Statuen des sogenannten „Stils der langen Linie“, der für die 60er und 70er Jahre des 15. Jahrhunderts besonders charakteristisch ist und später noch neben dem mit Nikolaus Gerhart anhebenden, die erste Barockgotik einleitenden Raumstil weiter besteht, um in den 90er Jahren modifiziert wieder zu größerer Geltung zu gelangen.

Vergleicht man die Schauersberger Plastik mit einem typischen Werk des weichen Stils — etwa der Inzersdorfer Madonna —, so ist vor allem die Rückbildung der fülligen und weichen, in röhrenförmigen Falten behandelten Draperie des weichen Stils festzuhalten: die Falten der Schauersbergerin sind schärfer, linearer und brüchiger, es findet jener manieristische Prozeß der Reduktion und „Verstarrung“ des formalen Habitus statt, den Pinder für die Auflösung des weichen Stils verantwortlich gemacht hat ¹¹⁾.

Über die scharfe, kleinteilig reiche Knittrigkeit des „Stils der dunklen Zeit“ geht diese Statue aber durch die Beruhigung der Draperie mit ihren langen Ziehfallen hinaus — eben in jenem reduzierten Rückgreifen auf bestimmte großformige Qualitäten des weichen Stiles, welches für diese Jahrzehnte so charakteristisch ist.

Wie schwierig die Datierung von Plastiken provinzieller Herkunft ist, ergibt sich etwa aus der Unsicherheit für den Zeitansatz der stilistisch eindeutig vor der Schauersberger Madonna entstandenen Darmstädter Gruppe (Johannes und Maria von einer Kreuzigung), welche Pinder ¹²⁾ noch in Unkenntnis ihrer wahrscheinlich Welser Provenienz in die späten 30er Jahre ansetzt, während Gugenbauer ¹³⁾ unter dem Einfluß der These von der retardiven Stilentfaltung des österreichischen Kunst- raumes einen Spielraum zwischen 1440 und 1470 annimmt. Einer solchen Spätdatierung der Darmstädter Gruppe wäre allerdings entgegenzuhalten, daß z. B. die stilistisch die „lange Linie“ einleitende — also fortgeschrittene — salzburgische Stiftungsfigur der Madonna von Tamsweg durch das

¹¹⁾ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissensch.), II, Wildpark-Potsdam (1929), S. 246 ff.

¹²⁾ ebenda, S. 296.

¹³⁾ Monumentum deperditum, in Christl. Kunstbl. 70, 1929, S. 4—8. — Die Plastiken sind im zweiten Weltkrieg zugrundegegangen.

Stifterwappen zwischen 1452 und 1461 eingengt werden kann¹⁴⁾. Andererseits besteht kein Zweifel, daß Pinders groß angelegtes Schema der Stilstufen des 15. Jahrhunderts trotz seines Reichtums der eingeordneten Einzelbeobachtungen die Vielschichtigkeit der historischen Realität nicht ersetzen kann und Gugenbauers These wird sicher auch mit zu berücksichtigen sein.

Es bleibt als Hauptproblem der Datierung die Frage, ob die Plastik in die Zeit vor oder nach der ersten Barockgotik einzureihen ist. Wie unsicher wir auch hier in den Zeitabgrenzungen sind, zeigt wieder etwa die unterschiedliche Datierung der Heiligensteiner Apostel durch Fr. Kieslinger¹⁵⁾ und G. Gugenbauer¹⁶⁾. Sucht man nun nach plastischen Vergleichsbeispielen in der Nähe, so wäre zuerst an das Stift Kremsmünster zu denken, dessen gotisches Kabinett¹⁷⁾ leider nichts enthält, was hier in Frage käme. Eine wichtige Schlüsselposition im Raume Kremsmünsters nehmen aber die drei Heiligenstatuen aus der Filialkirche von Weigersdorf¹⁸⁾ (jetzt Ried) ein, die von einem 1476 geweihten Nebenalтарь stammen: sie stimmen in Haltung und dem trockenscharfen Faltenwurf in großen Linien am meisten mit der Schauersberger Madonna überein. Auch die Heiligenstatuen der Brunnenkapelle in Nußbach¹⁹⁾ lassen sich hier anschließen.

Verwandte Madonnenstatuen gestatten weiters eine stilistische Einordnung der Plastik in die Zeit zwischen 1460 und 1480. Die jüngst erworbene Madonna des Linzer Landesmuseums²⁰⁾, von Kastner und Ulm um 1450 datiert, steht als Abkömmling der schönen Madonnen noch mehr in der früheren dunklen Zeit: ihre Falten sind weicher und teigiger. Noch ausgesprochener ist dieser amorphe Zug bei der Muttergottes aus der

¹⁴⁾ Pinder, II, S. 291; hier noch weitere österreichische Beispiele dieser Periode.

¹⁵⁾ Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien und Leipzig 1926, S. 123. Für die Datierung in die 90er Jahre, welcher wir uns anschließen möchten, auch K. Woisschlager, in Dehio-Handbuch, 3. Aufl. 1958, S. 114; O. Kastner und B. Ulm, in Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 1958, S. 43, scheinen sich bei der Datierung des Assistenz-Johannes (um 1500, Kat.-Nr. 64) ebenfalls für den späteren Ansatz der Heiligensteiner Apostel entschieden zu haben. In diesen Zusammenhang gehört auch die Kreuzigungsgruppe vom ehem. got. Kreuzaltar der Pfarrkirche von Vorchdorf; vgl. Johann Sturm, Besuch in Einsiedling bei Vorchdorf (Heimatland, Okt. 1956, S. 76—77).

¹⁶⁾ Gotische Kunstdenkmäler am Heiligenstein (St. Sebald) bei Gaflenz, Oberösterreich (Christl. Kunstbl. 67, 1926, S. 33—42, bes. S. 38).

¹⁷⁾ Kurt Holter, Das gotische Kabinett des Stiftes Kremsmünster (Christl. Kunstbl. 87, 1949, Heft 3, S. 61—67).

¹⁸⁾ ebenda, S. 62 f.; G. Gugenbauer (Christl. Kunstbl. 67, 1926, S. 14 ff., Abb. 18 bis 20).

¹⁹⁾ Holter a. a. O., S. 63.

²⁰⁾ Kat.-Nr. 31 bei O. Kastner und B. Ulm a. a. O., S. 32, Abb. 116.

abgebrochenen Maria-Anger-Kirche zu Lorch²¹⁾ (jetzt in der Kapelle des Seeschlosses Ort). Scharf in seiner knittigen Brüchigkeit ist dagegen der Faltenwurf der von Kieslinger²²⁾ um 1460 angesetzten St. Florianer Muttergottes, während die etwa gleichzeitige Maria von Taufkirchen a. d. Pram²³⁾ neben der Knitterfalte vor allem die lange Linie betont.

Wie sehr dagegen die Zeit um 1490/1500 und kurz nachher für unsere Plastik kaum in Frage kommt, zeigt vielleicht nichts so gut, als hinreichend datierbare Werke, etwa die Madonna vom Mittelschrein des Gamperner Hochaltars: eine prachtvolle, schon ganz renaissancemäßige Gestalt mit fester Ponderation und einem Faltenwurf, der evident durch die erste Barockgotik hindurchgegangen ist²⁴⁾. Das gleiche gilt etwa bei der in das Ende des 15. Jahrhunderts zu setzenden Muttergottesstatue von St. Georgen am Wald²⁵⁾. Auch die Madonna aus der Friedhofskirche in Lambach²⁶⁾ kann in diesem Zusammenhang als Beispiel angeführt werden: sie hat lange durchgehende Faltenzüge, demonstriert aber in ihrer größeren Festigkeit schon die Reduktion des Stils der 90er Jahre.

Zusammenfassend zur **D a t i e r u n g**: die Schauersberger Kernfigur ist zwischen 1460 und 1480 entstanden. Die nächsten stilistischen Parallelen scheinen uns bei den für die 70er Jahre gesicherten Heiligenstatuen aus Weigersdorf zu bestehen. Es dürfte sich da wie dort um streng lokalgebundene Kunstwerke handeln. Alle hängen sie mit jenem scharfmlinigen Stil der Zeit zusammen, wie er sich besonders bei dem Meister der Altartafeln von Wartberg a. d. Krems²⁷⁾ zeigt, zu dessen Werkstatt Holter²⁸⁾ auch den Maler der Flügel eines Leonhard-Altars in den Stiftssammlungen von Kremsmünster zählt.

Innerhalb des angegebenen Zeitraumes möchten wir uns eher für das spätere Jahrzehnt aussprechen. Eine Datierung in die 90er Jahre erscheint

²¹⁾ Gustav Gugenbauer, Die Gotik in Oberösterreich, in Oberösterreich, 1. Jg., 1934, Heft 2, S. 44, datiert sie um 1450; ders. (Christl. Kunstbl. 68, 1927, S. 24, Abb. 24), hier vor 1470 angesetzt. Bei Kieslinger, a. a. O., S. 124, Falschdatierung um 1500.

²²⁾ A. a. O., Tafel 26.

²³⁾ Dag. Frey, in Österr. Kunsttop. XXI (Schärding), 1927, S. 236 f., Abb. 276, 278; hier auch die hohe Gurtung wie bei der Schauersberger Madonna. Vgl. auch K. Holter, Führer durch die Ausstellung Tausend Jahre Christliche Kunst in Oberösterreich, Linz (o. J.), Nr. 55, Abb. 8; bei Kieslinger a. a. O., S. 88, Abb. 32, um 1470 angesetzt.

²⁴⁾ Josef Danzer, Der Flügelaltar in Gampern (Oberösterreich, 4. Jg., 1937/38, Heft 2, S. 19 ff.).

²⁵⁾ Dehio-Handbuch, 3. Aufl., a. a. O., S. 275.

²⁶⁾ Kurt Holter, Tausend Jahre Christliche Kunst in Oberösterreich, a. a. O., Kat.-Nr. 69, Abb. 9; Walter Luger, Eine restaurierte spätgotische Madonna (Christl. Kunstbl. 87, 1949, S. 99 ff.).

²⁷⁾ Zuletzt Betty Kurth, Der Meister von Wartberg und seine Werkstatt (Phoebus 1946, vol. I, S. 116—124); der 2. Teil infolge Ablebens der Autorin nicht erschienen.

²⁸⁾ Das gotische Kabinett des Stiftes Kremsmünster (Christl. Kunstbl. 87, 1949, Heft 2, S. 38).

nach dem Vorgebrachten kaum wahrscheinlich. Sie wäre höchstens bei einem sehr altertümlich schaffenden Meister anzunehmen²⁹⁾.

Denkmalpflegerisch bestanden drei Möglichkeiten hinsichtlich der Restaurierung:

1. die gotische Kultfigur zu ergänzen und auf die barocke Ummantelung zu verzichten;
2. aus einer Statue zwei Figuren in der Weise zu machen, daß für die barocke Schale eine moderne Kopie der Kernfigur geschnitzt würde; die barocke Madonna hätte dann wieder am Hochaltar, die gotische Statue dagegen etwa auf dem Seitenaltar, wo sie vor 1777 stand, aufgestellt werden können;
3. den auf uns überkommenen Zustand zu belassen.

Die erste Lösung hätte bedeutet, daß die barocke, künstlerischen Eigenwert besitzende Ummantelung vernichtet worden wäre. Hiezu wäre das Problem der Ergänzung des rechten Armes, dessen Hand bei der Barockschale ein Zepter hält, gekommen: sie könnte in gotischer Zeit ebenfalls ein Zepter, vielleicht einen Apfel gehalten haben. Ergänzungen sind aber vom Standpunkt der Denkmalpflege immer problematisch. Weiters war zu bedenken, daß die ausladende Barockfigur in den Hochaltar hineinkomponiert worden ist; die schmälere gotische Statue wäre in diesem Umraum wohl zu stark „verloren“ gewesen. Diese Möglichkeit wurde daher verworfen.

Lösung 2 schien dem Referenten annehmbar und wurde den kirchlichen Stellen zuerst auch empfohlen. Die gotische Plastik wäre bei ihrer alten Aufstellung als unantastbares ehrwürdiges kultisches, kunst- und kulturgeschichtlich bedeutsames Denkmal bloß konserviert und nicht ergänzt worden. Diese Lösung hätte als Vorwurf allenfalls die Nichtberücksichtigung des historisch gewordenen Zustandes zu gewärtigen gehabt, weil vom streng konservativen Standpunkt aus auch der Denkmalwert gerade jener nicht zu häufigen Vereinigung von gotischer Kernfigur mit barocker Ummantelung postuliert werden könnte.

Für die Entscheidung zur Lösung 3 hat dieses Argument zweifellos auch mitgewirkt. Ausschlaggebend war jedoch der durch das hochw. Pfarramt Thalheim vertretene Wunsch der Bevölkerung, den zuletzt übernommenen Zustand zu belassen und die originale Kernfigur mit der barocken Ummantelung wieder zu vereinigen. Nicht nur die Gewöhnung an die vertraute Erscheinung des nun schon eindreiviertel Jahrhunderte währenden Zustandes dürfte diese Haltung bestimmt haben. Uns scheint darüber hinaus hier das interessante Beispiel einer ganz bestimmten Frömmigkeitsform des Volkes vorzuliegen: sie besteht darin, daß zum Kultobjekt eine

²⁹⁾ N. Wibiral, in *Osterr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege* XII, 1958, Heft 1/2, S. 40; die hier angegebene Datierung 1480—1490 ist ohne Verschulden des Verfassers irrtümlich erfolgt.

unmittelbare, von jeder ästhetischen Perzeption unabhängige Beziehung der religiösen Andacht besteht³⁰⁾. Eben dieser direkte Kontakt zum Kultgegenstand als solchen, welcher besonders bei der Landbevölkerung noch so ausgeprägt anzutreffen ist, verbietet seine Auswechslung.

In Anerkennung der Tatsache, daß eine in lebendiger kultischer Verwendung stehende Andachtsplastik nicht primär musealer Kunstgegenstand sein kann, hat die Denkmalpflege diese Haltung respektiert und dem Argument der Belassung des auch an sich denkmalwürdigen historisch gewordenen Zustandes letztlich die entscheidende Bedeutung beigemessen.

³⁰⁾ Zu den Frömmigkeitstypen vgl. bes. Hans Aurenhammer, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung, Wien 1956, S. 7 ff.