

18.
JAHRBUCH
DES
MUSEAL-
VEREINES
WELS
1972

INHALTSVERZEICHNIS

Vereinsbericht	7
WALTER ASPERNIG: Hofrat Dir. Dr. Hubert Marschall †	10
WILHELM L. RIESS: Museums-, Galerie- und Archivberichte	11
KURT HOLTER: Geheimnisse eines Welser Bürgerhauses. Archäologische Funde und baugeschichtliche Vergleiche	17
WALTER ASPERNIG: Quellen und Erläuterungen zur Geschichte von Wels I. 1300–1355	49
WALTER ASPERNIG: Mittelalterliche Welser Bürger und Bürgerfamilien I. Die Sippe Motschier-Marichholz (Schwabe)	76
WILHELM STEINBÖCK: Protestantische Epitaphien des 16. Jahrhunderts im Stadtmuseum Wels	87
GEORG WACHA: Der Reichshofrat in Wels 1613/1614	111
RUDOLF ZINNHOBLER: Ein Brief aus dem Bauernkrieg von 1626	129
TASSILO M. BLITTERSDORFF: Johann Carlberger, der erste Vertreter der Schwanthalerschule in Wels. Angaben zu Person und Werk	133
WILHELM L. RIESS: Ein Predigtstreit in Wels	141
RUDOLF MOSER: Schicksale von Transmigranten und Exulanten aus der Um- gebung von Wels. Quellenbeiträge zur Geschichte des Krypto- Protestantismus in Oberösterreich	149
RUDOLF MOSER: Das adelige Landgut Reuth	216
GERHARD PFITZNER: Der Frühjahrsvogelzug in der Welser Heide in oberöster- reichischer Sicht	223

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGSTAFALEN:

Zu: Holter, Bürgerhaus:		
Taf. I,	Abb. 1: Erste Fundstelle unter den Fundamenten des Hofgebäudes Abb. 2: Steinsetzung bei Fundstelle 2 Abb. 3: Fundstelle 2 im Hof Schmidtgasse 20. Übersicht Abb. 4: Funde aus der Fundstelle 2 Abb. 5: Arbeiten an der Fundstelle 2	nach S. 16
Taf. II,	Abb. 6: Die mächtige o-w verlaufende Mauer (B) im Hof Abb. 7: Urne aus der Hausecke im Erdgeschoß und mittelalterl. Funde	vor S. 17
Zu: Steinböck, Epitaphien:		
Taf. III,	Abb. 1: „Gesetz- und Gnadedarstellung“, um 1570, Wels, Stadtmus.	nach S. 96
Taf. IV,	Abb. 2: Epitaph für Wolfgang II. von Schaunberg, Relief mit der „Ge- setz- und Gnadedarstellung“, Eferding, Stadtpfarrkirche Abb. 3: Epitaphrelief mit der „Gesetz- und Gnadedarstellung“, Schär- ding, Städtisches Museum, um 1570 Abb. 4: „Allegorie des Kreuzes mit König David und dem hl. Paulus“, Schärding, Städtisches Museum, um 1573	

- Taf. V, Abb. 5: „Allegorie des Kreuzes mit König David und dem hl. Paulus“, Wels, Stadtmuseum
- Taf. VI, Abb. 6: Epitaph für Hieronymus Huebner, 1570, Wels, Stadtmuseum
- Taf. VII, Abb. 7: Epitaph für Hans Ortner (gest. 1566), Schärding, Städt. Mus.
- Taf. VIII, Abb. 8: Epitaph für Thoman Edthofer, Wels, Lapidarium
- Taf. IX, Abb. 9: Epitaph für Frau Juliana Reichenau, Wels, Lapidarium
- Abb. 10: Epitaph für Hanns Steinpeckh, „Taufe Christi“, Wels, Stadtmus.
- Abb. 11: Epitaph für Thomas Moshaim, „Taufe Christi“, Wels, Stadtmus.
- Abb. 12: Bocksberger-Amman-Bibel: „Die Errettung des Jonas“, Holzschnitt
- Abb. 13: Epitaph für Magnus Ziegler, Steyr, Stadtpfarrkirche, Vorhalle
- Taf. X, Abb. 14: Epitaphrelief, „Die Errettung des Jonas“, Wels, Stadtmuseum
- Abb. 15: Zweigeteiltes Epitaphrelief mit der „Vision Hesekieles“ und der „Auferstehung Christi“, Wels, Stadtmuseum
- Taf. XI, Abb. 16: Epitaph für Hanns Reicher „Vision Hesekieles“, Gmunden, Stadtpfarrkirche
- Taf. XII, Abb. 17: Bocksberger-Amman-Bibel: „Die Vision Hesekieles“, Holzschnitt
- Abb. 18: Epitaphrelief, „Die Versuchung Christi“, Wels, Stadtmuseum
- vor S. 97
- Zu: Blittersdorff, Carlberger**
- Taf. XIII, Abb. 1: Joh. Carlberger, hl. Sebastian, 1687. Ehem. Welser Stadtpfarrkirche, jetzt Wels, Städt. Museum
- Abb. 2: Joh. Carlberger, hl. Margarete, 1697. Vom Hochaltar in Mistlbach.
- Taf. XIV, Abb. 3: Hochaltar der Margaretenkapelle in Mistlbach, 1697. Altaraufbau von Mathias Großwalt, die hl. Margarete und die Aufsatzfiguren von Carlberger
- Abb. 4: Joh. Carlberger, Johannes d. T., 1697, Aufsatzfigur des Hochaltares in Mistlbach.
- Taf. XV, Abb. 5: Joh. Carlberger, Jakobus major, 1697, Aufsatzfigur des Hochaltares in Mistlbach.
- Abb. 6: Joh. Carlberger, hl. Mathäus, 1693, Aufsatzfigur des Hochaltares von Steinhaus
- Taf. XVI, Abb. 7: Hochaltar von Steinhaus. Die Apostelfiguren von Joh. Carlberger 1693
- Taf. XVII, Abb. 8: Joh. Carlberger, Die Apostel Jakobus und Paulus, 1693, vom Hochaltar in Steinhaus
- Taf. XVIII, Abb. 9: Kanzel der Pfarrkirche von Steinhaus. Die Skulpturen wahrscheinlich von Joh. Carlberger
- Abb. 10: Der hl. Hieronymus von der Kanzel in Steinhaus. Wahrscheinlich von Joh. Carlberger
- Taf. XIX, Abb. 11: Joh. Carlberger, hl. Sebastian, 1704, Rest des ehem. Hochaltares von St. Leonhard b. Spital, im Hochaltar von 1774
- Abb. 12: Joh. Carlberger, hl. Rochus, 1704, St. Leonhard b. Spital
- Taf. XX, Abb. 13: Joh. Carlberger, hl. Joachim, 1706, ehem. Gunskirchen, jetzt Fallsbach
- Abb. 14: Joh. Carlberger, hl. Anna, 1706, ehem. Gunskirchen, jetzt Fallsbach
- Taf. XXI, Abb. 15: Joh. Carlberger, hl. Margarete, 1705/06, ehem. Vorderstoder, jetzt Hinterstoder
- Abb. 16: Joh. Carlberger, hl. Barbara, 1705/06, ehem. Vorderstoder, jetzt Hinterstoder
- Taf. XXII, Abb. 17: Linker Seitenaltar der Pfarrkirche in Vorderstoder. Figuren und Ornamente 1705/06 von Joh. Carlberger
- Abb. 18: Ehem. rechter Seitenaltar von Vorderstoder, jetzt Hinterstoder. Figuren und Ornamente 1705/06 von Joh. Carlberger
- vor S. 137
- Zu: Moser, Transmigranten:**
- Taf. XXIII, Abb. 1: Pfaffendorf in der Pfarre Offenhausen: Kröttlingerlechen, Schmidlechen, Kripallechen, Pflieglguett
- Abb. 2: Hueb zu Schmallwissen, Pfarre Pennewang
- Taf. XXIV, Abb. 3: Pennewang: Tafern und Peckhenheussl, Mitterhof, Oberhof
- nach S. 152
- vor S. 153

WILHELM STEINBÖCK

PROTESTANTISCHE EPITAPHIEN DES 16. JAHRHUNDERTS
IM STADTMUSEUM WELS

(mit 18 Abb. auf Tafel III-XII)

Inhaltsübersicht

1. Einleitung	87
2. Die „Gesetz- und Gnadedarstellung“	89
3. Eine Sonderform des Weimarer Typus	94
4. Das Epitaph für Hieronymus Huebmer (gest. 1570)	97
5. Die Epitaphien für Thoman Edthofer und für Juliana Reichenau	99
6. Zwei Epitaphien mit der „Taufe Christi“	102
7. Epitaphrelief mit der „Errettung des Jonas aus dem Bauch des Fisches“	105
8. Epitaphien mit der „Auferstehungsvision Hesekiels“ und der „Versuchung Christi“	107
9. Zusammenfassende Bemerkungen	109

1. Einleitung

Rasch breitete sich der Protestantismus, differenzierter formuliert die reformatorische Bewegung in Österreich aus. Vor allem der Adel und die Bürgerschaft schlossen sich bereitwillig dieser Bewegung an. Bergknappen brachten auf breiterer Basis ihren Glauben mit nach Österreich, und die reformbedürftige Situation der katholischen Kirche, die zum tridentinischen Konzil führte, sorgte für die Notwendigkeit zur Besserung. Die Probleme, die sich beim Eindringen und Ausbreiten und der Bildung von Sonderformen des Protestantismus ergeben, sind nicht die primären Aufgaben der Kunstgeschichte, sondern gehören den Disziplinen der Soziologie, der Kirchengeschichte, der Dogmengeschichte u. a. m. an. Für den Kunsthistoriker stellt sich im weiteren Sinne zunächst die Frage nach den formalen, typologischen und den ikonographischen Besonderheiten. In welcher Weise kann ein Kunstwerk protestantisch gesinnt genannt werden, welcher Art sind die Merkmale der Gesinnung, die sich im Kunstwerk manifestieren, und wie läßt sich katholisches Denken und Formen von reformatorischem unterscheiden? Das steht zunächst in diesem kulturhistorisch bestimmten Aspekt im Vordergrund.

Vom Künstlerischen her kann gesagt werden, daß in allen Bundesländern Österreichs im 2. Drittel des 16. Jahrhunderts von einem Rückgang der volkstümlichen künstlerischen Aktivitäten gesprochen werden kann. Mit dem Beginn des Jahrhunderts geht in unseren Alpenländern eine echt bodenständige Kunst einem Ende entgegen und das nun gewollte Kunstwerk in einem modernen Geschmack hat seine Quelle in Zentren des

Nordens oder des Südens. Während etwa in Italien zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Epoche der Renaissance, die so bedeutende Blüten hervorgebracht hat, zu Ende geht und von einer neuen Stilrichtung, die wir heute als Manierismus bezeichnen, abgelöst wird, wird in unseren Ländern die Gotik beharrlich in einer spezifisch eigenen Spätphase weitergeübt, und die „reine“ Renaissanceform findet nur zögernd als „Import“ Eingang.

Der historischen Situation entsprechend übernimmt die katholische Kirche in dem zur Frage stehenden Zeitraum nur selten die Funktion des Auftraggebers. Zerrissen durch die Wirren der Reformation und von der steten Gefahr durch die Türken bedroht, in sich selbst uneins wird ihr Einfluß vom 2. Viertel des Jahrhunderts an kaum mehr fühlbar. Der Auftraggeber ist immer mehr der Privatmann, der protestantische Adelige und der reformierte Bürger. Das durch diese bestellte Kunstwerk ist fast durchwegs durch einen Prädikanten beraten. Dieser entnimmt seine bildliche Vorstellung den vielen präfigurativen Vorbildern, die er den bildhaften Darstellungen der zahlreichen Holzschnitte entnahm, die sich den Kreationen Lucas Cranach d. Älteren und seiner geistigen Nachfolger anschlossen. Die Prädikanten in Österreich sind zum großen Teil aus dem Norden eingewandert und verbringen nicht nur das Bekenntnis, sondern auch die vorgeprägte Form der Bildsprache in unsere Lande.

Es muß hervorgehoben werden, daß keine Gesamtkunstwerke in der Einheit von Architektur, Plastik und Malerei erhalten sind. Sieht man von einigen wenigen mit Fresken ausgeschmückten Grabkapellen ab, so liegt vielmehr das gegenständliche wie das künstlerische Wollen in der Adaption. Dies ist mitbegründet im theologischen Bereich, durch den die Kunst der vordergründigen Erlösungshoffnung geweiht ist. Dies bedeutet, daß die Kunstwerke dem Gedächtnis der Toten gewidmet sind, worin sich der Zusammenhang zur spätmittelalterlichen Geisteshaltung einstellt¹. Epitaphien aus Stein, oder wie in der Steiermark und in Kärnten auf Holz gemalte Epitaphien, sowie mit Fresken ausgeschmückte Grabkapellen (Murau, Pfarrkirche, Grabkapelle der Liechtensteiner, 1570; Hofgastein, Grabkapelle für Christoph Weitmoser; Ranten, Fresken an der Außenwand der Pfarrkirche) künden von der Gesinnung der Besteller. Dagegen sind nur wenige Altäre aus protestantischen Kirchen des 16. Jahrhunderts (Schladming, Protestantischer Altar, heute in der evangelischen Kirche; Greillenstein, Altar der Schloßkapelle) und einige Kanzeln (die schönste ihrer Art ist in der Villacher Pfarrkirche) erhalten. Manches ist bewahrt worden, vieles ist durch die Gegenreformation und durch die Auflösung der protestantischen Gemeinden verlorengegangen. Oftmals wurde die Kunst des 16. Jahrhunderts in Österreich als Verfallserscheinung bezeichnet. Freilich vermochten sich keine bedeutenden künstlerischen Zentren

¹ O. THULIN, Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, S. 143 ff.

herauszubilden und dennoch kann gesagt werden, daß gerade der adelige Auftraggeber protestantischer Gesinnung Qualität wünschte. So stehen nicht nur einheimische, primitiver arbeitende Künstler im Dienst der gestellten Aufgaben, sondern auch arrivierte Künstler anderer Kunstkreise werden beauftragt.

Stellt man die Frage, in welcher Weise ein Kunstwerk als reformatorisch erkannt werden kann, so muß diese vordergründig zweifach beantwortet werden. Erstens zeichnet sich im Gegenständlichen eine neue Schwerpunktbildung des Dargebotenen ab. Szenen des Alten Bundes werden immer häufiger und ausgewählte Themen des Neuen Bundes, die der dogmatischen Gesinnung der Reformation entsprechen, werden bevorzugt: „Die Errettung des Jonas aus dem Bauch des Fisches“, „Die ehegne Schlange“, „Hiob im Elend“, „Die Auferstehungsvision Hesekiels“, „Die Taufe Christi“, „Die Verklärung Christi am Berg Tabor“ u. a. m. Auch dort, wo der Bildgegenstand in frühchristliche und mittelalterliche Zeit zurückreicht, ist die Verwendung in der Reformationszeit in neuem Zusammenhang zu sehen und wird unverkennbar zu einem Thema des Protestantismus. Die Bereicherung der Bildelemente und die typologische Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament läßt das Wort Luthers erkennen, daß das Alte Testament eine gute Predigt für das Neue Testament sei.

Formal drückt sich zweitens nicht mehr das Bedürfnis nach dem „Andachtsbild“ mittelalterlicher Prägung aus, vor dem der Betrachter kniet, in das er sich versenkt und mit dessen Darstellungswelt er sich in Frömmigkeit identifiziert. Vielmehr überlagert diese mehr emotional bestimmte Betrachtensweise ein dogmatisch-lehrhafter Charakter, so daß das Ablesen der auf den Bildwerken dargestellten Szenen, unterstützt durch die vielen Inschriften (Bibelzitate), die im Bildwerk eingefügt sind, die Funktion naiver Schaubarkeit übernimmt. Dies kann soweit gehen, daß an Stelle der Bildsprache, die natürlich in den Anfängen des Protestantismus in den Dienst der Propaganda gestellt wurde, die Schrift tritt, wie dies vergleichsweise im Epitaph des Gall von Racknitz in Pernegg (Stmk.), nahe bei Graz, der Fall ist². Letztlich führte diese Eigenart zum Gerücht über die Bilderfeindlichkeit des Protestantismus, eine Annahme, die nicht für das 16. Jahrhundert Geltung hat, wenngleich sich in der Spätphase die Tendenz zur Überbetonung der Schrift abzuzeichnen beginnt.

2. Die „Gesetz- und Gnadedarstellung“

Die Besonderheiten einer gegenständlich so sehr bestimmten Kunst schaffen verfolgbare Abhängigkeiten von dogmatischen Voraussetzungen und

² W. STEINBOCK, *Kunstwerke der Reformationszeit in der Steiermark, Kepler-Festschrift der Universität Graz, Graz 1973* (im Druck); vgl. K. WOISETSCHLÄGER – P. KRENN, *Alte Steirische Herrlichkeiten, Graz 1968*, Abb. 111.

von den in diesem Geist formulierten Bildern, den Prototypen, die der historischen Situation entsprechend natürlich nicht in Österreich, sondern im Norden (Weimar, Wittenberg u. a. m.) zu suchen sind. Der Wissenschaft ist bekannt, daß dem Freundeskreis Martin Luthers Lucas Cranach d. Ä. angehörte, der als der erste bildschöpferische Interpret des Protestantismus bezeichnet werden kann³. Er war es, der für uns heute nachweisbar als erster die Ideen der Reformation in seiner Kunst aufgriff. Das wohl bedeutendste, theologisch beratene Bildthema des Protestantismus, die „Allegorie der Erlösung“ oder, wie es auch genannt wird, die „Gesetz- und Gnadedarstellung“ hat Cranach in einigen Beispielen der Malkunst und der Graphik erstmalig repräsentativ gestaltet. Freilich wurzelt dieses Thema noch in der spätmittelalterlichen Kunst.

Die eigentlichen Nahtstellen in formaler und gegenständlicher Hinsicht sind noch nicht entsprechend wissenschaftlich erarbeitet. Es ist uns jedenfalls gelungen, ein Flugblatt des Urbanus Regius aus dem Jahr 1524 aufzufinden, das vor den repräsentativen Beispielen Cranachs, die in das Jahr 1529 datiert werden, in einem Holzschnitt die rechte Seite der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ zeigt⁴. Dieser Fund kann jedoch nicht die Bedeutung Cranachs in seiner Stellung als kreativer Gestalter protestantischer Bildthemen schmälern. Lucas Cranach d. Ä. hat das möglicherweise von Martin Luther oder Melanchthon beratene Thema in mehreren verschiedenen Varianten ungefähr gleichzeitig in bildhafte Form gebracht. Nach einer vorbereitenden Zeichnung, die sich ehem. im Kupferstichkabinett in Dresden befand⁵, wurde durch Cranach das Gemälde, das sich heute in Gotha, Staatliches Museum, befindet, 1529 geschaffen, von dem ausgehend die Kopien und Nachschöpfungen als Gothaer-Typus bezeichnet werden⁶. Dieser Typus ist dadurch bestimmt, daß bei Teilung der Bildfläche durch den die Mitte bestimmenden Baum – dessen Äste auf der linken Seite dürr, auf der rechten Seite hingegen grünend sind – die linke Bildhälfte einen nackten Menschen zeigt, der durch den Spieß des Todes, der vom Teufel begleitet wird, in die Hölle gejagt wird. Ihn, der dem Gesetz unter-

³ Cranach und Döring halfen Luther 1520 bei der Reise nach Worms. 1525 ist Lucas Cranach d. Ä. der Brautwerber Luthers, 1526 der Taufpate des ersten Sohnes Luthers (Hans).

⁴ In der Nationalbibliothek in Wien befindet sich eine Flugschrift des Urbanus Regius von 1524, die auf der linken Seite zum dritten Artikel einen Holzschnitt trägt, der den rechten Teil einer „Gesetz- und Gnadedarstellung“ wiedergibt.

⁵ 1472–1553 Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Einleitung J. JAHN, München 1972, [28]. Auf der Rückseite der Zeichnung befindet sich die eigenhändige Widmung Cranachs: „Der durchlauchtigen hochgeborenen Fürstin und Frawen Fraw Katharina geborene Herzogin zu Meckelburgk und Herzogin zu Sachsen und meiner gnädigen Frawn.“

⁶ Zur „Gesetz- und Gnadedarstellung“ vgl.: K. E. MEIER, Fortleben der religiös-dogmatischen Komposition Cranachs in der Kunst des Protestantismus, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32 (1909), S. 419–435; O. THULIN, a. a. O., S. 126 ff.

worfen ist, erwartet das seiner Natur nach ihm zukommende Los. Über dieser Szene ist die Quelle der Sündhaftigkeit des Menschen im Sündenfall der Stammeltern zu erkennen. Nach Luthers Auffassung ist es dem Menschen nicht mehr möglich, selbst bei Einhaltung der gegebenen Gesetze (neben dem Baum steht ein Mann und weist auf die Gesetzestafeln), gerettet zu werden, es sei denn durch den Glauben „allein“. In der rechten Bildhälfte weist einem anderen nackten Menschen Johannes d. Täufer das Kreuz der Erlösung, den Auferstandenen und das Lamm Gottes, unter dessen Füßen der antiken Vorstellung der *calcatio* gemäß die Besiegten, der Tod und der Teufel, liegen. Nur ein einziges Beispiel folgt in Österreich dem Gothaer Typus, das Epitaph für Wolfgang II. von Schaunberg (gest. 1559) in der Eferdinger Pfarrkirche (s. Abb. 2). Die hier seitenverkehrte Darstellung spricht für die Übernahme des Themas von einem graphischen Werk.

Gleichzeitig um 1529 entstand eine Variante dieser „Gesetz- und Gnadedarstellung“, deren Urtypus in dem Gemälde Lucas Cranachs d. Ä., das sich heute in der Narodni-Galerie in Prag befindet (ehem. Rudolfinum), erkannt werden kann. Alle diesem Typus folgenden Beispiele werden als Prager Typus bezeichnet. Dieser kann dadurch bestimmt werden, daß unter dem Baum in der Mitte des Bildfeldes ein nackter Mensch sitzt und so die persönliche Entscheidung zwischen dem Gesetz und der Gnade zu treffen hat. Dieses Sitzen des nackten Menschen in der Entscheidung ist einem antiken Gegenstand nahe verwandt. In zahlreichen Beispielen der Zeit wird die mythologische Szene „Herakles am Scheideweg“ zur Darstellung gebracht⁷. Daß Lucas Cranach d. Ä. dieser Bildtypus bekannt war, bezeugt sein Gemälde „Herkules am Scheideweg“, das sich in Privatbesitz befindet und um 1537 gemalt wurde⁸. In ähnlicher Haltung wie der nackte Mensch der Erlösungsallegorie sitzt der antike Heros in der Bildmitte unter einem Baum und ist in die Entscheidung zwischen die „Via Mortis“ und die „Via Vitae“ gestellt, wie dies ausdrücklich Chr. Murers graphisches Blatt des selben Gegenstandes notiert⁹.

Wie bereits hervorgehoben, war dieser Prager Typus weit verbreitet. Das Grundkonzept, vermittelt durch graphische und gemalte Vorlagen aus der Cranach-Werkstatt, wird oft getreu in den verschiedensten Materialien wiederholt. Dennoch gibt es Abweichungen von Land zu Land, die als Sonderformen notiert werden müssen und für diese oftmals bezeichnend sind. So muß in den steirischen Beispielen der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ die bevorzugte Stellung des Moses in der linken Bildhälfte hervorgehoben werden. Größer und daher bedeutender dargestellt weist er auf

⁷ E. PANOFSKY, Herkules am Scheideweg, *Studien der Bibl. Warburg* 18 (1930), S. 100 ff.

⁸ Lucas Cranach d. Ä., Veröffentl. der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1953, S. 86, Abb. 96.

⁹ E. PANOFSKY, a. a. O., Abb. 47 a.

die Gesetzestafeln in seinen Händen hin, so daß dadurch von einer Be-
tonung des Gesetzes gesprochen werden kann. In diesem Sinne kann von
einer steirischen Variante der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ gesprochen
werden. In allen Beispielen dieses Themas in der Steiermark findet diese
Sonderstellung eine Bestätigung¹⁰. In diesem Zusammenhang soll das
Fresko von Ranten (Stmk.) hervorgehoben werden, das in der Zeit um
1570 geschaffen wurde, in der Martin Zeiler (er studierte in Wittenberg
bei Melanchthon) Pfarrer in Ranten war. Deutlich wird in diesem Freskofeld
der Einfluß eines Holzschnittes feststellbar, den der französische Stecher
Geoffroy Tory geschaffen hat.^{10a}

Auch in Oberösterreich ist der Prager Typus weit verbreitet, und die
Beispiele schließen sich vorgegebenen Beispielen an. Ein Epitaphrelief im
Welser Stadtmuseum zeigt diesen Bildgegenstand (s. Abb. 1). Von dem
einstmals dreizonigen Grabstein sind nur zwei Teile erhalten geblieben: Die
schmale untere Zone mit der Darstellung des Verstorbenen und der
trauernden Witwe mit ihren Kindern und das hochoblonge Relief mit der
„Gesetz- und Gnadedarstellung“¹¹. Ein Balken schafft den Übergang von
Zone zu Zone. Auf ihm steht geschrieben: „Das gesetz Ist geben durch
Moisen. die gnad vnd warhail Ist geschechen durch Jhesum Christum.“
Eine grundlegende Devise des Protestantismus kommt in diesem Satz zum
Ausdruck und ist auf zahlreichen Epitaphien gleicher Gegenständlichkeit in
lateinischer und deutscher Sprache anzutreffen. Zum Vergleich kann die
beinahe gleichlautende Darstellung (ebenfalls zweizonig erhalten) aus dem
Schärdinger Stadtmuseum dienen, in der der zitierte Text in lateinischer
Sprache eingemeißelt ist (Abb. 3).

Im bestimmenden Relieffeld der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ fällt
sofort der Baum in der Mitte auf, dessen rechte Seite grünt, während die
Zweige der linken Seite dürr sind. Damit sind die Bildseiten dogmatisch
markiert. Die rechte Seite ist den Gnadeereignissen und der Erlösung, die
linke Seite dem Gesetz und seinen Folgen, dem Tod vorbehalten. Unter
dem Baum aber sitzt der nackte Mensch in der Entscheidung. Über ihm ist
am Baum eine Tafel angebracht, auf der die Worte stehen: „Ich unselliger
Mensch wer wirt mich doch erlösen von dem leib dises Todes“ (Röm. 24 f.).
Gerade in dieser Stelle des Römerbriefes des hl. Paulus ist ein der protestan-
tischen Theologie besonders nahestehendes Zitat zu erkennen, das die

¹⁰ Grabepitaph des Hans Adam Praunfalk in der Pfarrkirche von Knittelfeld;
„Gesetz- und Gnadedarstellung“, Holztafel, Steirischer Privatbesitz; Ranten, Mittelfresko
an der Außenwand der Pfarrkirche, um 1570.

^{10a} Vgl. DUPLESIS, Histoire de la Gravure, Paris 1880, S. 337.

¹¹ Die kniende Witwe betrauert das Hinscheiden zweier Ehegatten und den Tod von
fünf Töchtern und acht Söhnen. Nur zwei ihrer Söhne lebten noch zum Zeitpunkt der
Widmung des Epitaphs. Leider fehlt das Wappen der Familie, so daß wir nicht wissen,
welchem Bürger der Stadt Wels es gewidmet war.

brennende Frage des Menschen nach dem Schicksal nach seinem Tod und seiner Verhaltensweise in diesem Leben beinhaltet. Liest man die dargestellten Ereignisse des Reliefs von links nach rechts ab, so hebt die linke Bildseite mit den Folgen der Erbsünde an (Tod des Menschen, der als Skelett im Sarkophag liegt). Es folgt in der Mitte des Reliefs der Mensch unter dem Baum und auf der rechten Bildseite die heilsgeschichtliche Lösung des Problems durch die Erlösungstat des Neuen Bundes. In diesem Sinne findet das Zitat des Römerbriefes in fast allen Epitaphien des Prager Typus die theologisch relevante Antwort.

Auf der linken Seite steht ein Prophet (Isaias oder Moses), der gestenreich mit der Rechten auf das Skelett im Sarg und mit der Linken auf die „Eherne Schlange“ im Mittelgrund des Reliefs hinweist. An der dem Betrachter zugewandten Seitenwand des Sarges steht der Satz: „Der sinde sold ist der Tod.“ Die eigentliche Ursache des gegebenen, zum Tode führenden Gesetzes ist unmittelbar darüber dargestellt im „Sündenfall im Paradies“. Durch diesen ist dem Menschen seiner Natur nach nicht mehr die Möglichkeit eingeräumt, aus eigenen Mitteln das Gute zu tun und die ewige Seligkeit zu erlangen. Darin liegt die Problematik der verschiedenen Ansichten zwischen dem hergebrachten theologischen Konzept und der reformatorischen Gesinnung. Den Römerbrief des hl. Paulus interpretierend (Röm. 3, 28) hat Martin Luther eine Rechtfertigungslehre aufgebaut, die darin besteht, daß der Mensch „allein“ durch den Glauben gerechtfertigt werde. Die guten Werke, mit denen Gott nach der Lehre der katholischen Kirche verdient wird, haben in Luthers Auffassung keine Geltung. Die Inschrift zum Sündenfall am Welser Epitaph lautet: „Gleich wir in Adam alle sterben, also werden in Christo alle lebendig gemacht werden C. 15.“ Immer wieder klingt in den Texten, die die Szenen begleiten, der antithetische Charakter von Sündenfall und Erlösung an. Adam und Christus, Moses und Johannes, „Eherne Schlange“ und Kreuz sind solche typologischen Vergleichspaare, die gegenübergestellt werden. Links neben der Prophetenfigur steht das Zitat des Isaias: „Siehe ein Junckhfrau wird Schwanger vnd geben ein Son den Wirth sie haissen Emanuel. Isai 7“ (Jes 7, 14).

Auf der rechten Bildseite, um den hinweisenden Arm Johannes des Täufers herum, sieht man das „Kreuz Christi“, „Die Auferstehung“, „Die Verkündigung an die Hirten“ und „Die Verkündigung an Maria“, die auf dem Berg kniend die Botschaft des Engels empfängt, die Isaias auf der linken Bildseite (vgl. die Schrifttafel) verkündet hatte. Die am Boden liegende Tafel unter dem Auferstandenen besagt: „Ich bin ein stim des Ruefenden in der wusten richtet den Weg des hern, Joan.“ (Joh. 1, 23.) Über dem Haupt des Auferstandenen, unter dem Lamm, trägt die Tafel die Inschrift: „Siehe das lamb gottes“ (Joh. 1, 29). Darunter sind auf einer kleineren Tafel drei Buchstaben zu sehen, die zu deuten wir nicht imstande sind.

Diese Darstellung im Welser Stadtmuseum entspricht weitgehend jener, die wir im Titelholzschnitt der Lübecker Bibel des Hanns Lufft von 1533 vorfinden, der Erhard Altdorfer zugeschrieben wird^{11a}. Es kann hervorgehoben werden, daß alle Epitaphien in Oberösterreich dem Prager Typus folgen. Als Beispiele können die Epitaphien in Hörsching^{11b} (für Oth von Traun), Ried im Innkreis, ein Epitaph eines Unbekannten im Schärdinger Stadtmuseum und das Grabdenkmal in der Pfarrkirche in Grieskirchen angeführt werden.

3. Eine Sonderform des Weimarer Typus

Eine Variante besonderer Art, die ihren Ausgang von der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ nimmt, die als Weiterbildung des Gothaer und des Prager Typus verstanden werden kann und deren Prototypus in der Mitteltafel des Weimarer Altares erkannt werden kann¹², vertritt das Relief eines Epitaphs, das im Welser Stadtmuseum aufbewahrt wird (s. Abb. 5). Unschwer ist zu erkennen, daß Elemente der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ aufgenommen sind, ohne daß jedoch der Weimarer Typus direkt übernommen ist, sondern abgeändert wird. Die Mitte des Reliefs bestimmt das Kreuz Christi¹³. Der auf das Kreuz weisende Johannes der Täufer als Anzeiger Christi und die im Hintergrund des Reliefs gezeigte Szene der „Ehernen Schlange“ wie die Darstellung des Moses auf der linken Bildseite sind Motive der angesprochenen Bildgegenständlichkeit. In typisch protestantischer Manier begleiten die Darstellungen beigefügte Schrifttexte. Über dem Kreuz, das bildhoch die Mitte des Reliefs einnimmt, hält ein Adler, unter dessen linkem ausgespanntem Flügel eine Taube zu sehen ist, eine Schriftrolle in seinen Pranken mit den Worten: „Beschierme mich undter den Schatten deiner Flügl für den gottlosen die dich plagen, für meinen feinden die umb vnd umb nach meiner Seelen sehen. Psalm 16“. Schon der hl. Ambrosius spricht zur Erprobung junger Adler „Unter dem Adler ist Christus zu verstehen, der sich im Fluge zur Erde niederließ. Die Adler ziehen ihre Jungen nur dann auf, wenn sie die Reinheit ihrer Abstammung durch unverwandtes Blicken ins volle Sonnenlicht beweisen können. Mit

^{11a} O. THULIN, a. a. O., S. 138, Abb. 176.

^{11b} Vgl. G. WACHA, Kunst in Linz um 1600, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1967, S. 19, Abb. 22.

¹² Vgl. Anm. 6. O. THULIN, a. a. O., Abb. 65.

¹³ Vgl. das Titelblatt der *Biblia Nova*, gedruckt bei Johann Grünenberg, Wittenberg 1520: Lucas Cranach d. Ä., *Das gesamte graphische Werk*, a. a. O., [422]. Dieser Vergleich läßt erkennen, daß das Welser Epitaph auf eine ähnliche Vorlage eines grafischen Blattes aus dem Cranachkreis zurückgreift. Die Formung der Wolken und die Aneinanderreihung der Tiersymbolik in Rahmenform läßt diesen Zusammenhang erkennen.

Recht wird dieses Tier mit dem Erlöser verglichen; um sich Beute zu holen, läuft es nicht auf der Erde umher, sondern sucht sich einen hochgelegenen Ort. So hat Christus vom hohen Kreuzesstamme aus mit erschütterndem Ruf in gewaltigem Flug die Hölle erstürmt und ist mit den Heiligen als Beute zum Himmel zurückgekehrt¹⁴. In Übereinstimmung mit der Textstelle des Kirchenvaters wird die symbolische Bedeutung des über dem Kreuz sitzenden Adlers im Welser Epitaph ausgedrückt. Der Adler wird so zum Symbol der Erlösung des Menschen.

Am Kreuzesbalken hängen in ornamentierten Rahmen zwei Schrifttafeln. Der Text der linken Tafel lautet: „Ich lasse mein Seele da ich Sie wieder neme. Joh. 10“ (Joh. 10, 17). Auf der rechten Tafel steht geschrieben: „Ich bin gleich wie ein Pelican in der wuesste. Psal. 101.“ Diese Tafeln begleiten auf den hochaufragenden Bergen zu beiden Seiten zwei Vögel, die auf den Höhen thronen. Auf der linken Seite ist der sagenhafte Phönix beziehungsvoll zur Textstelle und zum Gekreuzigten zu sehen. Nach antiker Darstellung fühlt der Phönix das Ende seines Lebens herannahen. Er baut sich ein Nest aus Dufthölzern. In diesem stirbt er, indem er es vor dem Sterben von der Sonne entzünden lässt. Er selbst entfacht die Flammen mit seinen Flügelschlägen und lässt sich so selbst verbrennen. Aus seiner Asche entsteht der neue und junge Phönix, der wiederum ca. 500 Jahre lebt¹⁵. Sterben und Auferstehen wird so in der Tiersymbolik zum Ausdruck gebracht. Auf der rechten Seite des Epitaphreliefs ist am Berg das Pelikansymbol zu sehen, das sich bereits seit dem 12. Jahrhundert mit der Passionsdarstellung verbindet. Seine symbolische Bedeutung erhielt der Pelikan durch den Physiologus aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Die Begründung liegt in einer Psalmstelle (Ps. 101, 7), die in der Inschriften-tafel auch tatsächlich Erwähnung findet. Die jungen Pelikane hacken ihren Eltern ins Gesicht und die Eltern töten darauf die Jungen. Nach drei Tagen reißt die Mutter selbst ihren Flanken auf und ihr Blut, das auf die toten Kinder tropft, erweckt diese zu neuem Leben. In diesem Symbol wird wiederum beziehungsvoll auf den Tod und auf die Auferstehung Christi nach drei Tagen hingewiesen. Zum Vergleich einer mittelalterlichen Anwendung dieses Symbols kann ein Blatt aus dem Evangeliar Heinrich d. Löwen (um 1175 entstanden) herangezogen werden. Auf dem Blatt, das die Szenen der „Grablegung Christi“ und die „Drei Marien am Grabe“ zeigt, treten in den Medaillons der vier Ecken ähnliche Symbole auf¹⁶. Links oben ist in diesem frühen Beispiel ebenfalls der Phönix zu sehen und rechts das Pelikansymbol. Links unten ist ein Löwe, rechts unten ein Adler darge-

¹⁴ D. FORSTNER, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck, Wien, München 1961, S. 315. Zitiert nach Srm 47; PL 17, S. 701 f.

¹⁵ FORSTNER, a. a. O., S. 335.

¹⁶ G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966 ff., Bd. 2, S. 148, Abb. 571.

stellt. Sie bedeuten Tod, Auferstehung und Himmelfahrt. Das Welser Epitaph zeigt durch die Anwendung dieser Symbole, wie verwurzelt die Kunst der Reformationszeit mit der mittelalterlichen Kunst ist.

Bleibt man bei der Betrachtung des Reliefs im Welser Stadtmuseum bei der Symbolsprache der Tiere, so wird man gewahr, daß unter dem als Sarkophag zu verstehenden Steinkasten unter dem Kreuz eine Henne mit ihren Kücken dargestellt ist. Die Henne ist schon in der Antike Symbol der aufopfernden Liebe der Mutter zu ihren Kindern¹⁷. Im Christentum wird die Henne zum Sinnbild für die Erlösung. Der dem Symbol entsprechende Satz der Bibel steht im Matthäus-Evangelium (Matth. 23, 37). Dieses Zitat ist auch tatsächlich an der Frontseite des Steines unter dem Kreuz angebracht: „Wie oft hab ich wellen die Khinder versammeln wie ain Henn versammelt die Junge unter ire Flügel und du hast nicht gewolt.“ Im Traktat des Kirchenlehrers Augustinus zum Psalm 62 heißt es: „Wir sind klein, darob möge uns der Herr im Schatten seiner Flügel bergen“. Es ist dies ein Satz, der durchaus den Intentionen dieses Epitaphs entspricht. Das persönliche Anliegen des unbekannt Verstorbenen wird in dieser Symbolsprache zum Ausdruck gebracht. Christi Arme am Kreuz sind ähnlich wie die Flügel des Adlers, des Phönix und des Pelikan ausgebreitet, und jedes Tier drückt auf seine Weise die Hoffnung des Menschen nach einer Auferstehung nach dem Tode aus.

Formal bestimmter treten vier Vertreter des Alten und des Neuen Bundes unter dem Kreuz hervor. Es sind dies: Moses, David, die Heiligen Paulus und Johannes der Täufer. Alle vier Gestalten entsprechende Bibelzitate. Frontal auf der linken Seite steht Moses, und auf der Schrifttafel zu seinen Füßen stehen die Worte: „Da machen Moises Ain Eherne schlängen und richtet sie auf zum Zaichen, wer gebissen ist vnnd sehet sie an der sol leben. Num. 21“ (Num. 21, 8 ff.). Im Hintergrund des Reliefs, zwischen Moses und dem Gekreuzigten, ist die Szene der aufgerichteten „Ehernen Schlange“ zu sehen. Dieses Thema ist als die repräsentativste Erlösungsdarstellung des Alten Bundes zu bezeichnen und fand recht bald Eingang in die reformatorische Kunst in Österreich¹⁸, wobei bemerkt werden muß, daß diese Bildgegenständlichkeit bereits in der spätmittelalterlichen Kunst häufig in Anwendung gebracht wurde¹⁹.

Dem knienden David ist die Schrift beigegeben: „Besprenge mich mit dem Staub dass ich Rain werde, wäsche mich so werdt ich weiser denn der

¹⁷ FORSTNER, a. a. O., S. 326.

¹⁸ Vgl. W. STEINBOCK, Fresken des 16. Jahrhunderts in der Bürgerspitalskirche von Bad Aussee, Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz 6 (1971), Abb. 30. In der Bad Ausseer Spitalskirche findet eine typologische Gegenüberstellung mit der Kreuzigung Christi statt. Die Fresken sind im Zeitraum von 1554 bis 1558 entstanden.

¹⁹ Vgl. Ausstellung Spätgotik in Salzburg 26. Mai–1. Oktober 1972, Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift Bd. 17, Kat. Nr. 296/297, 302, 305.

Schnee. Psalm 50“ (Psalm 50, 9 ff.). In der Person Davids kniet ein sündiger und büßender Mensch unter dem Kreuz, dem durch seinen Glauben die Sünden vergeben wurden. In den Händen des Apostels Paulus liegt eine Tafel in Form der Gesetzestafeln mit dem Bibelspruch: „Es sey fern von mir, das ich mich reune, dann allein in dem Kreuz Christi. Galat. 6“ (Galat. 6, 14). Unter Johannes dem Täufer steht der Satz: „Seht das lamb gottes sehet der Nimbt hinweg der Welt Sünde. Joh. Am. 1“. Unter dem Kreuz steht auf der Tafel das Bibelzitat: „Wann ich erhöcht werde, so werde ich alle ding zu mir zihen: Johannis 12“ (Joh. 12, 33). Die Welt der Symbolsprache, die Zitate, die die Vertreter des Alten und des Neuen Bundes begleiten, sprechen alle von der Verwirklichung des Menschen, vom Sterben und Neuwerden. Dem Christen aber gibt diese Hoffnung der Kreuzestod Christi.

Im Zusammenhang mit dem Welser Beispiel ist ein Objekt des Schärdinger Heimatmuseums von Interesse (s. Abb. 4), das eine wörtlich gleiche Darstellung zeigt. Auch die Inschriften entsprechen sich wörtlich. Das Schärdinger Epitaph ist dreizonig und besteht aus Inschrift, Allegorie und Wappenfeld. Die Inschriftentafel trägt das Datum 1573 und nennt den Verstorbenen, den „Edl und Vest Sebulau von Fräncklin Fränkburg, Altdorf, Riedau und Madaw ...“. Beide Beispiele (Wels und Schärding) sind Sonderformen der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ des Weimarer Typus und variieren diesen. In keinem Prototypus der Reformationskunst ist diese Variante aufspürbar. So stellen sie bedeutsame Zeugnisse einer ikonographischen Sonderstellung auf oberösterreichischem Boden dar. Welchem der beiden Epitaphien die Priorität zugesprochen werden kann, lässt sich kaum entscheiden.

4. Das Epitaph für Hieronymus Huebmer (gest. 1570)

Nicht nur die „Gesetz- und Gnadedarstellung“ steht der reformatorischen Bildsprache nahe. Eine Reihe von Themen findet bei den Protestanten eine bevorzugte Darstellung, und sie begründet sich stets im theologischen Ansatz. Ein Grabstein aus rotem Marmor mit der Darstellung der „Verklärung Christi am Berg Tabor“ befindet sich im städtischen Museum in Wels²⁰ (s. Abb. 6). Das noch einer traditionsgebundeneren Form angehörige Epitaph ist dreiteilig. Den Abschnitten wird nach entsprechender Bedeutung eine Abstufung im Format zuteil. Die bedeutendste Aussage wird

²⁰ DORNBURGER, Geschichtliche Notizen zu einer Geschichte der Stadt Wels, S. 63; E. TRINKS, Welser Steindenkmale im Museum, Inv. Nr. 4985. Zu Hieronymus Huebmer vgl. G. TRATHNIGG, Beiträge zur Welser Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts, S. 122, Nr. 12; K. HOLTER, Denkmäler alter Kunst aus Wels, Jahrbuch des Welser Musealvereines 6 (1959/60), S. 103.

im oberen, quadratischen Feld geäußert. Das kleinste Feld hat der Höhe nach nur mehr die Hälfte des Quadrats und trägt die Darstellung der widmenden Personen in der unteren Zone. Der Abschnitt mit der Inschrift in der Mitte hat $\frac{2}{3}$ des Quadratmaßes. Allerdings wird dieses Mittelfeld von einer bewegten Ornamentik umrahmt und fällt so formal besonders auf. Die Ornamentik, die reiches Rollwerk zeigt, verschafft der Zone eine ins Auge fallende Sonderstellung. Möglich ist, daß man beim Herantreten an das Epitaph diese Zone zuerst betrachtete, um die Texte zu lesen. Die Inschrift berichtet, daß das Epitaph Hieronymus Huebmer gewidmet ist, vermutlich von seiner zweiten Gattin Katherina Neuhofer. Hieronymus Huebmer, so steht es auf der Inschriftentafel geschrieben, starb 1570. Er war Stadtrichter und der erste frei gewählte Bürgermeister der Stadt Wels. Auf der linken Seite der unteren Zone kniet Hieronymus Huebmer und auf der rechten Seite, ihm gegenüber, seine Frauen: Regina Ebersperger und Katherina Neuhofer vor dem Kreuz, das in der Mitte des Feldes errichtet ist. Zwischen Huebmer und dem Gekreuzigten ist Johannes der Täufer zu sehen, der dem Verstorbenen das Kreuz weist. Das Motiv des dem Menschen das Kreuz weisenden Johannes d. Täufer ist der reformatorischen Bildsprache überaus vertraut. In allen „Gesetz- und Gnadedarstellungen“ ist Johannes d. Täufer ein integrierender Bestandteil. Allerdings tritt dieses Detail in dieser verkürzten Form nie auf und schon gar nicht in diesem Bereich eines Epitaphs. So stellt diese Zone eine interessante ikonographische Besonderheit dar und läßt in einem Detail die größere, gegenständliche Einheit der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ anklingen. Bereits das Epitaph mit der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ im Welser Stadtmuseum (s. Abb. 1) vermochte im Zusammenhang mit den Quellen dieser Darstellung die Bedeutung des hl. Johannes d. Täufers theologisch und ikonographisch für den Protestantismus deutlich zu machen. Er ist der „Anzeiger Christi“ und nimmt in dieser Zone des Huebmerschen Epitaphs diese Funktion für ihn allein wahr. Das Schriftband, das von ihm ausgeht, trägt auch hier die Worte: „Siehe, das ist Gottes Lamm“ (Joh. 1, 29). Wir wissen, daß, seit Martin Luther auf der Wartburg seine Predigten für seine Kirchenpostille schrieb, ihm die Bedeutung Johannes d. Täufers persönlich nahekam. Martin Luther schreibt dazu: „... Denn Johannes erklärte das Gesetz: da sehen wir denn, daß wir nichts sind; und weist uns Christum unsere Seligkeit; um den reißet sich denn die ganze Welt, gleichwie um einen Schatz, der jedermann geöffnet ist“²¹. Die Form, in der hier im Welser Epitaph der direkte Kontakt von Mensch und Kreuz durch den hl. Johannes hergestellt wird, entspricht am ehesten dem Weimarer Typus, in dem einer konkret bestimmbarer Person das Kreuz Christi gewiesen wird. Nicht der anonyme

²¹ O. THULIN, a. a. O., S. 127. Kirchenpostille, Predigt am Tage Johannes d. Täufers, 1522 in Wittenberg. W. A. 10, III, S. 205 ff.

Mensch des Prager Typus und nicht der dogmatisch belehrende Typus Gothaer Version ist fühlbar.

Als Vergleich kann die Mitteltafel des Altares der Weimarer Stadtkirche von Lukas Cranach d. Älteren von 1553 dienen^{21a}. In diesem Gemälde weisen sowohl Johannes d. Täufer wie Martin Luther und Lucas Cranach d. Ältere auf das Kreuz. Nicht die abstrahierende dogmatische Äußerung schlechthin wird zur Darstellung gebracht, sondern das „Allein“ des Glaubens im Sinne Martin Luthers drückt das persönliche Verhältnis benennbarer Menschen aus. In diesem Sinne ist die Gleichartigkeit der Gesinnung zwischen dem Welser Epitaph und dem Weimarer Altar herzustellen.

Das Thema der Hauptdarstellung der „Verklärung Christi am Berg Tabor“ ist der reformatorischen Kunst vertraut. Die Bibel schildert die Szene mit folgenden Worten: „Da das die Jünger hörten, fielen sie auf ihr Angesicht und erschraken sehr“ (Mak. 9, 2–9; Lk. 9, 28–36; Mt. 17, 2–9). Wie etwa im Thema der „Taufe Christi“ wird auch hier die Möglichkeit der Darstellung der Theophanie ausgeschöpft. Moses und Elias erscheinen als die zwei großen Gestalten der alttestamentlichen Geschichte Israels, als Vertreter des Gesetzes und der Prophetie²². Matthäus (17, 9 f.) schildert die Szene weiter: „Während sie vom Berge hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: Erzählt niemand etwas von dieser Erscheinung bis der Menschensohn von den Toten auferstanden ist.“ Die Ikonographie der christlichen Kunst bringt allerdings dieses Thema nicht mit der reformatorischen Bewegung in Zusammenhang, obwohl viele Beispiele bevorzugter Anwendung bekannt sind. Als solche können genannt werden: Fresko an der nördlichen Außenwand der Pfarrkirche von Bad Aussee (Steir. Salzkammergut), Epitaph des Christiph Praunfalk in der Pfarrkirche von Großlobming (Stmk.), Fresko der Grabkapelle der Liechtensteiner in der Pfarrkirche in Murau, 1570 gemalt von Wenzel Aichler, oder das Epitaph für Hans Ortner (gest. 1566) in der Pfarrkirche von Schärding (s. Abb. 7).

5. Die Epitaphien für Thoman Edthofer und für Juliana Reichenau

Das Epitaph für Thoman Edthofer (s. Abb. 8), in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffen, gehört den späten Beispielen reformatorisch gesinnter Reliefgestaltung eines Grabsmals an. Die Einteilung des Epitaphs in horizontal geschichtete Zonen, wie sie im Epitaph für Hieronymus Huebmer (um 1570 entstanden) und im Epitaph für Hanns Steinpeckh und seine Frauen gestaltet ist, wird nun aufgehoben und durch eine freiere Fügung der Zonen und Bildelemente ersetzt. Die architektonisch bestimmte Zoneneinteilung entfällt und die Binnenform wird als einheitlicherer Ge-

^{21a} O. THULIN, a. a. O., Abb. 65.

²² SCHILLER, a. a. O., Bd. 1, S. 155 f.

staltungsraum gewertet, in dem nun die Elemente in malerischerer Gesinnung eingeschrieben werden. So findet die Inschrift, von einem Rollwerk umgeben, der kniende Verstorbene, das Zitat der Bibel und das Kreuz, das einer Gruppe von vier Gestalten entwächst, wie das Wappen, zu einer neuen Einheit zusammen. Diesem System vergleichbar ist u. a. das Epitaph für den Seckauer Abt Laurentius Spielberger im Stift Seckau (bei Knittelfeld) in der Steiermark, jenes Abtes, der für das Kenotaph Erzherzog Karls II. in Seckau als große Auferstehungsszene das der Reformation nahestehende Thema der „Vision HesekIELs“ in Vorschlag brachte²², das allerdings nicht zur Ausführung kam. Auf dieses Thema wird im Zusammenhang mit einem weiteren Epitaph im Welser Stadtmuseum noch zurückzukommen sein (s. Abb. 15–17).

Ikonographisch interessant an diesem Epitaph ist, daß unter dem Kreuz Christi vier Gestalten sichtbar werden: Der Tod, der Teufel und Adam und Eva. Der rechts dargestellte Teufel hat manche Gemeinsamkeit mit den Teufelsdarstellungen, die durch den Bocksberger Kreis kreiert wurden. In den Bildern zum Thema „Hiob im Elend“ wird in der Bocksberger Amman-Bibel von 1564 dieser Teufelstypus erstmalig dargestellt. Er ist dort über Hiob zu sehen. „Es ist ein Pan- oder Faunteufel mit den Hörnern der kleinen römischen Campagnaziegen“, formuliert Ph. Schmidt²³. Die in der Bocksberger Gestaltung so auffallenden Altweiberbrüste des Teufels sind Reminiszenzen des mittelalterlichen Kombinationsteufels.

Unter dem Kreuz sieht man den Tod und die hingelagerte männliche Figur und den ganzfigurig gezeigten weiblichen Akt, Figuren, die als Adam und Eva gedeutet werden können. Alle diese Gestalten sind Bestandteile der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ und finden hier, dem Kreuz unterworfen, in ähnlicher, dogmatischer Gesinnung neu gefügt zusammen. Adam und Eva sind in der Form der „Erschaffung Evas“ wiedergegeben. Adam liegt am Boden und Eva ist seiner Seite erwachsen, eine Darstellungsform, die der Johann Teufels in der Wittenberger Bibel von 1572 vergleichbar ist²⁴. Der Adam des Edthofer-Epitaph ist jedoch erwacht. Er hält den Apfel des Baumes der Erkenntnis von Gut und Böse in seiner Rechten und sein Blick ist auf den Gekreuzigten gerichtet. Schöpfung und Sündenfall werden somit in einem zum Ausdruck gebracht. Es gibt durchaus Erzählbilder der Paradiesgeschichte (vgl. Bibel von Nikolaus Wolrab, Leipzig 1541, ganzseitiger Holzschnitt von Lucas Cranach d. J.)²⁵, in denen sowohl Schöpfung als auch Sündenfall zur Darstellung gebracht werden.

^{22a} B. ROTH, Seckau, Wien, München 1964, S. 190 ff.; J. M. WIENERROITHER, Steirische Innendekoration von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, Diss., Graz 1952, S. 8.

²³ Ph. SCHMIDT, Die Illustration der Lutherbibel, Basel 1962, S. 461.

^{23a} Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 279, Abb. 200.

^{23b} Ph. SCHMIDT, a. a. O., S. 220, Abb. 154.

Adam blickt im Welser Epitaph ähnlich den Menschen, die zur rettenden „Ehernen Schlange“ emporblicken, auf das ihn allein rettende Kreuz. Die Inschrift links oben, eingerahmt durch Rollwerk, bringt diesen Bildsinn zum Ausdruck: „Also hat Gott die Welt geliebt, das er seinen eingeborenen Sohn gab damit alle die an ihn glauben nicht verloren werden, sondern das ewig Leben haben.“ Vergleicht man das Verhältnis von Tod und Eva, so wird man an das Freskofeld der Liechtensteinischen Grabkapelle in der Murauer Pfarrkirche erinnert (1570 geschaffen durch den Kärntner Maler Wenzel Aichler), wo Eva noch im Tag (so besagt es die Inschrift) steht und durch die Nacht (den Tod) überrascht wird. Interessant ist, daß dadurch der hoch aufragende Kreuzestamm im Edthoferschen Epitaph in Wels gleichzeitig zum Baumstamm der Erkenntnis von Gut und Böse, zum Balken mit der „Ehernen Schlange“ und zum rettenden „Pamb des Lebens“ wird ^{23c}, auf dem der Korpus Christi zu sehen ist. Beziehungsvoll und inhaltlich komprimiert werden so in diesem Epitaph mannigfaltige Vorstellungen in wenigen Figuren zum Ausdruck gebracht. Unserem Wissen nach stellt die Form dieses abgekürzten Fügens von Figuren etwas völlig Neues dar und kann als eine bisher wenig beachtete Sonderform protestantischer Ikonographie gewertet werden. Zweifellos hat auch hier ein Prädikant beratend gewirkt, dem die Bildvorstellungen des Protestantismus vertraut waren.

Ein weiteres Epitaph, das sich im Lapidarium des Welser Burgmuseums befindet ²⁴, ist Frau Juliana Reichenau gewidmet (s. Abb. 9). Sie war mit Wolfgang Weismann, Görg Huebmer und Thoman Edlbauer verheiratet und starb am 10. Juni 1569. Formal ist dieses Epitaph zeitlich vor das für Thoman Edthofer zu setzen. Mit letzterem verbindet es die Anwendung gleichen Materials und die Tatsache, daß die Zoneneinteilung nicht mehr voll zur Geltung gebracht wird. Eine immer stärker werdende malerische Gesinnung in Stein gehauener Szenen setzt sich durch und löst dadurch das architektonische Bauen eines Steinepitaphs immer mehr ab. Noch ist die alte Ordnung jedoch fühlbar, die sich in der klar gesetzten Inschriftentafel besonders äußert. Sie ist ähnlich dem Epitaph des Hieronymus Huebmer von 1570 durch plastisches Rollwerk umgeben. In der Mitte der oberen horizontalen Abgrenzung dieser Dekoration ist ein Engelkopf als Schlüsselfigur in das ornamentale System eingesetzt, der als Träger der darüber befindlichen Darstellung angesehen werden kann. Während im Huebmer-Epitaph die Zoneneinteilung noch eingehalten ist, wird die Inschrift im Reichenauer-Epitaph zum Teil der hochoblongen Reliefplatte.

Die bestimmende bildliche Szene im oberen Teil zeigt Christus den Auf-

^{23c} So lautet die Inschrift für das Freskofeld mit der abgekürzten „Gesetz- und Gnadedarstellung“ der Liechtensteinischen Grabkapelle in der Murauer Pfarrkirche von 1570.

²⁴ Inv. Nr. 4991. Vgl. K. HOLTER, a. a. O., S. 104.

erstandenen. Er ist in der vertikalen Mitte über die anderen Teile des Reliefs gesetzt. In Form eines auf die Spitze gestellten, gleichseitigen Dreiecks erfüllt er durch den ausgreifenden Segensgestus und durch die Fahne der Auferstehung mit ihren geschwungenen Bändern das obere Drittel des Feldes. Christus ist als Sieger über Teufel, Tod und Sünde gekennzeichnet. Diese überwundenen Kräfte liegen zu seinen Füßen. Der Auferstandene steht auf dem perspektivisch in die Tiefe des Raumes hingestreckten nackten Teufel. Links ist das Skelett des Todes dabei, einem Menschen, dessen Kopf plastisch aus dem Reliefgrund herausragt, den Folgen der Erbsünde gemäß in den ewigen Tod zu treiben. Über einer Kugel am Knie liegt auf der rechten Seite eine weibliche Figur, die um den Hals eine Schlinge trägt. Dadurch ist sie als Symbol der Sünde gekennzeichnet. Zwischen der Gruppe um den Auferstandenen und der Inschriftentafel ist ein stierartiger Tierkopf und sein ausgeprägter Nacken zu sehen. Allgemein ist der Stier das Symbol des Opfertodes Christi²⁵ und ist seit dem Urstier der Iranier, nach dessen Tötung durch Ahriman alle Pflanzen aus seinem Körper hervorsproßten, ein Symbol der Regeneration des Menschen am Weltende²⁶. Das Thema führt von mittelalterlichen Darstellungen des Opfers Aarons hin zum antithetischen Charakter der darüber befindlichen Szene des Gekreuzigten, wie dies ein Beispiel der Buchmalerei (um 1160, Bibel von Floreffe, London)²⁷ zeigt.

Entwicklungsgeschichtlich ergibt sich damit eine chronologisch konsequente Reihe der Welser Epitaphien. Als erste und früheste Stufe ist das Epitaph des Hieronymus Huebmer von 1570 anzusehen. Als weiteres Glied kann das Epitaph für Juliana Reichmann gelten, das nach K. Holter dem welschen Steinmetz Pompei zuzuschreiben ist. Wenn eines der Epitaphien in Wels diesem italienischen Künstler noch zugeschrieben werden kann, so ist es das für die Reichenauerin. Das Epitaph für Thoman Edthofer von 1584/85 ist bereits dem Linzer Plastiker Hans Püchler zugeschrieben, der nun den geänderten Rhythmus in der Ordnung der Reliefteile vorgenommen hat.

6. Zwei Epitaphien mit der „Taufe Christi“

Erst relativ spät setzte sich der Bildgegenstand der „Taufe Christi“ in der Kunst des Protestantismus in Österreich durch. Als Bibelillustration wird dieses Thema erst in der Straßburger Bibel von Matthias Merian (1630 ff.) gebracht und dies, obwohl drei Evangelien der „Taufe Christi“

²⁵ SCHILLER, a. a. O., Bd. 3, S. 186.

²⁶ FORSTNER, a. a. O., S. 417.

²⁷ SCHILLER, a. a. O., Bd. 2, Abb. 418.

eine ausführliche Schilderung zuteil werden lassen²⁸. Vom Gegenstand her bietet die „Taufe Christi“ vor allem die Möglichkeit der Darstellung der Epiphanie Gottes. Der Himmel öffnet sich ähnlich den Visionen Hesekiels (Hes. 37, 1 ff.). Der am Firmament erscheinende Gottvater bezeugt: „Dis ist mein lieber Sohn an welchem ich wohlgefallen habe“ (Matth. 3, 13–17). Die Kommentare der Lutherbibel sagen zu dieser Szene: „Alle Gerechtigkeit wird erfüllt / wenn wir vns aller vnser Gerechtigkeit und Ehre verzeihen / dass gott allein für den gehalten werde / der gerecht sey und gerecht macht die Gläubigen. Diss thut Johannes / so er sich seiner Gerechtigkeit äusserte / und will von Christo / als ein Sunder getauft und gerechtfertigt werden. Diss thut auch Christus / so er sich seine Gerechtigkeit und Ehre annimmt / sondern lesst sich taufen und tödten als ein ander Sünder“²⁹. Sechsmal wird in diesen wenigen Zeilen des Kommentars das Wort Gerechtigkeit angewendet und das für den Protestantismus so wichtige Wort, daß Gott „allein gerecht macht die Gläubigen“ wird in der Darstellung des Epitaphs relevant. Eine Entsprechung findet die Szene im Wort des Propheten Isaias (Jes. 42 und 53), in dem Jesus die Sünden der Welt auf sich nimmt.

Einige Bildthemen stellen theologisch einen inneren Zusammenhang zu diesem Bildgegenstand her. Nicht von ungefähr ist auf einem der schönsten Reliefs protestantischer Kunst in Österreich, am Grabdenkmal für Wolfgang II. von Schaunberg in der Eferdinger Pfarrkirche, die Szene mit dem „Durchzug durch das Rote Meer“ zur Darstellung gebracht. In diesem Thema tritt der Mensch schlechthin in ein neues Stadium seiner Existenz. Einmal steht er noch im Ablauf der Historie, in der Realität des israelischen Volkes, und fürs andere in einem übertragenen Sinn mit dem Satz in Verbindung: „Wer sich taufen lässt, wird die Vergebung der Sünden erlangen.“ In ihm wird der Mensch ins Blickfeld des Heilsgeschehens gerückt. Die Erneuerungsmöglichkeiten des Menschen werden in solchen Szenen immer wieder gesucht.

In der Ikonographie zur Christlichen Kunst wird formuliert³⁰, daß in der protestantischen Kunst die „Taufe Christi“ als Bildgegenstand keine neuen Impulse erfuhr. Dennoch ist sie ein Thema der Reformationszeit. So selten die Szene auch auf Epitaphien vorkommt, so ist sie nicht direkt eine Weiterführung einer mittelalterlichen Tradition, sondern findet bereits in Lucas Cranachs bedeutendem Altar in der Stadtkirche von Weimar³¹

²⁸ Mt. 3, 13–17; Mk. 19–11; Lk. 3, 21 ff.; Joh. 26–36; Röm. 6, 3 ff.; I. Kor. 10, 1–4; Joh. 3, 5.

²⁹ Bibel-Ausgabe, Lazaris Zetzners Erben, Straßburg 1625, mit dem Kommentar Daniel Cramers, S. 6.

³⁰ SCHILLER, a. a. O., Bd. 1, S. 152.

³¹ O. THULIN, a. a. O., Abb. 68.

und im Kemberger Altar³² Verwendung und steht damit im engsten Kontakt mit den Quellen protestantischer Bildgestaltung³³.

Gleich zwei Epitaphien im Welser Stadtmuseum (s. Abb. 10/11) zeigen die „Taufe Christi“. Das ältere der beiden, das 1572 datierte Epitaph, ist Hanns Stainpeckh und seinen drei Frauen Katherina Purgleitner (Witwe Wolfgang Weismanns), Sophia Piberloser und Clara Pruckhner gewidmet. Die Art der Teilung des Epitaphs in drei Zonen wie die Verwendung gleichen Materials nähert es dem für Hans Huebmer von 1570 an und lässt es dem gleichen künstlerischen Bereich nahestehen. Die obere Zone des Stainpeckhschen Epitaphs zeigt Christus in der Mitte eines Flussbettes stehend. Rechts ist Johannes der Täufer zu sehen, links der in die Szene einschreitende Engel, der mit seiner linken Hand auf die Erscheinung Gottvaters und des Heiligen Geistes hinweist. Dieser Hinweis gibt einerseits der Epiphanie Gottes Bedeutung und lässt andererseits die im Halbkreis unter der Szene eingemeißelte Inschrift zur Bedeutung werden. Sie lautet: „Das ist mein geliebter sun an dem ich ein wohlgefalle habe / den solt Ir hörn. Math.“ (Math. 3, 13–17.) Als ganz kleine Figuren in die Landschaft eingeschrieben knien links und rechts die männlichen und weiblichen Mitglieder der Familie und werden so der Epiphanie Gottes teilhaftig. Das ist durchaus eine Bereicherung der „Taufe Christi“ im Sinne der Reformation und entspricht in der Gesinnung dem Detail des Kemberger Altares Cranach d. Jüng. von 1565, in dem, bei geöffnetem Zustand, am linken Flügel sich die Taufszene mit den Reformatoren verbindet. Ansonsten entspricht die Darstellung einer alten Bildtradition. Bereits im Elfenbeindeckel der Luithargruppe des 9. Jahrhunderts weist der Engel auf die Epiphanie hin³⁴. In der goldenen Tafel aus Lüneburg, im rechten Außenflügel (um 1410/20), ist von der linken Hand Gottvaters ausgehend ein Spruchband gezeigt, das in lateinischer Sprache das Zitat nach dem Matthäusevangelium bringt: „Hic est salus animae qui tolit peccata mundi“^{34a}. Der Trennbalken der Mittelzone und der darüber liegenden Taufszene des Welser Epitaphs trägt in lateinischer Sprache den Satz: „CHR IN CRVSE PENDENS NOSTRA EXPTAVIT.“

Das zweite, im Welser Stadtmuseum aufbewahrte Epitaph dieser Bildgegenständlichkeit trägt die Widmung: „Hie liegt Begraben der Ersam vnd Weiss here Thoman Moshaimb Burger vnd des Raths allhie der in Christo entschlaffen ist den tag des Monats 15 ... Ottilia seiner ersten Elli-

³² O. THULIN, a. a. O., Abb. 131.

³³ In der Steiermark sind zwei Beispiele dieses Themas bekanntgeworden: Epitaphgemälde auf Holz für Probst Sebastian I. Prägertner (1531–1541) von Seckau, Seckau, Abtei. Vgl. B. ROTH, Seckau, Wien, München 1964, S. 481; Epitaphgemälde auf Holz, Steiermark, Privatbesitz in St. Martin am Grimming (jüngst durch Herrn Walter Stipperger entdeckt).

³⁴ SCHILLER, a. a. O., Bd. 1, S. 147, Abb. 366.

^{34a} SCHILLER, a. a. O., Bd. 1, Abb. 384.

chen Hausfrau die christlich verschieden ist den 12. tag September Anno 1571 und sein ander hausfrau Hedwigen verschieden den 11 tag May Anno 1583 Im und auch dritte Hausfrau Margreta Neslinger die gestorben ist dem ... tag ... Anno ... Jah. In dem Namben Jesu Christi haben wir durch den glauben ein ewiges Leben. Joh. Am 20. Kapitel“ (s. Abb. 11).

Das Epitaph zeigt eine andere künstlerische Sprache und ist nicht den traditionell in rotem Marmor geschaffenen Grabsteinen zuzuordnen. Es ist aus Speckstein, ein Material, das sich in der Grabmalkunst des Protestantismus besonderer Beliebtheit erfreute, wohl deshalb, weil vom Material her eine graphische Vorlage leichter in das weichere Material übertragbar war.³⁵ So weist das Epitaph auf eine Werkstatt hin, in der Epitaphien reformiert gesinnter Menschen erzeugt wurden. Weiterhin muß vermerkt werden, daß die herkömmliche Zoneneinteilung kaum Geltung mehr hat und so die Darstellung der „Taufe Christi“ zum schlechthin bestimmenden Darstellungs-element und die Zone mit den Familienmitgliedern zum Annex untergeordneter Bedeutung wird. Alles andere ist Rahmen, etwa der Text mit der Widmung und setzt so das bestimmende Relief in eine hervorgehobene Position. Ist im Epitaph für Hieronymus Huebmer von 1570 und in dem für Hanns Stainpeckh von 1572 der Sinn für die hierarchische Ordnung der Teile ausgedrückt – wobei die Zonen vertauschbar waren –, so wird nun die Schilderung der entsprechenden Bibelstelle zum allein dominierenden Gegenstand.

7. Epitaphrelief mit der „Errettung des Jonas aus dem Bauch des Fisches“

Ein bevorzugtes Thema der protestantischen Kunst allgemein, speziell aber in Österreich ist die Darstellung der „Errettung des Jonas aus dem Bauch des Fisches“. Bereits die mittelalterliche Typologie hat diese Szene, gemeinsam mit der des Simson als Vorbild für den Tod und für die Auferstehung Christi verwendet. In den mittelalterlichen Darstellungen wird die Szene der wunderbaren Errettung des Jonas aus dem Bauch des Fisches mit der Erlösung des Einzelmenschen aus der Hölle und so mit seiner Errettung zu neuem Leben verstanden. Neben der „Vision Hesekiels“ und der „Ehernen Schlange“ gehört das Thema zu den Prototypen der Auferstehung. Der weit aufgesperrte Rachen des Fisches wird zum Symbol der Hölle und kann mit Details der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ des Gothaer Typus verglichen werden, in denen auf der linken Bildseite der Tod den erbsündigen Menschen mit dem Spieß in die Hölle treibt. Seitenverkehrt zeigt so das Grabepitaph für Wolfgang II. von Schaunberg in der Eferdinger Pfarrkir-

³⁵ A. KIESLINGER, Steinätzungen in Oberösterreich, I. Teil: 16. und 17. Jahrhundert, Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1967, S. 73: „Dieser Solnhofener Plattenkalk kam auch jeder Art von Gravierung entgegen.“ Dieser Solnhofener Plattenkalk, auch „Kehlheimerplatten“ genannt, wird bis ins 18. Jahrhundert verwendet.

che dieses Detail des die Sünder verschlingenden Rachens in fratzenhafter Gestaltung eines Menschengesichts. Eindringlich ist dieses Detail in der auf Holz gemalten Lunette gleicher Bildgegenständlichkeit im Stift Sankt Peter in Salzburg zu sehen^{35a}, in der auf der rechten Bildseite der Rachen des Todes in Form eines Fischmaules sich weit auftut, um den Menschen zu verschlingen, dem der Teufel den Schuldbrief vorhält. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß dieses Beispiel bereits eine gegenreformatorische Variante der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ ist.

Bereits 1543 hat Hans Bocksberger d. Ä., ein Maler Salzburger Herkunft³⁶, in der Schloßkapelle von Neuburg a. d. Donau³⁷ das Thema der „Errettung des Jonas“ in einem Freskenfeld eines breit angelegten, protestantischen Programms eingefügt. Ikonographisch wie formal wird diese Darstellung die Voraussetzung für ein Feld des Freskenzyklus der 1554–1558 durch den Willen König Ferdinands I. ausgemalten Spitalskirche in Bad Aussee³⁸. Diese qualitätvollen Fresken zeigen die Jonasszene der „Auferstehung Christi“ typologisch gegenübergestellt, wodurch eindeutig der auf Christus bezogene Auferstehungsgedanke, wie er bereits in der mittelalterlichen Kunst gestaltet wurde, zum Ausdruck gebracht wird. In der Fügung der dargestellten Themen und in der Gesinnung im Detail wird die Aufnahme reformatorisch gesinnten Gedankenguts zum Ausdruck gebracht.

Hans Bocksberger d. J. war es gewesen, der in der reich und schön bebilderten Lutherbibel von 1564, erschienen bei Sigmundt Feyerabend in Frankfurt a. Main, die zeichnerischen Vorlagen schuf, die Jost Amman dann ausführte (s. Abb. 12). Offensichtlich hat diese Bibel eine Reihe von Künstlern zur Gestaltung gleicher Thematik beeinflußt. So ist die Szene der „Errettung des Jonas“ in der Deckenmalerei der protestantischen Kapelle der Burg Strehau (Stmk.) bei Rottenmann, die im Auftrag der Freiherrn von Hoffmann 1579 entstand, von dieser Bibel inspiriert³⁹. Die Darstellungen dieses Bildgegenstandes unterscheiden sich untereinander darin, daß auf den einen (Neuburg a. d. Donau; Bad Aussee, Spitalskirche) die dritte Szene der Jonaserzählung, in der Jonas unter dem Rizinusstrauch seine Ruhe findet, fehlt und damit der in der frühchristlichen Kunst ausgedrückte paradiesische Zustand nicht zur Darstellung gebracht wird. In den übrigen Darstellungen des Themas ist diese Szene (Bocksberger-Amman-Bibel

^{35a} Bayerische Frömmigkeit, 1400 Jahre christliches Bayern, Ausstellungskatalog, München 1960, S. 221, Kat. Nr. 424.

³⁶ Vgl. M. GOERING, Die Malerfamilie Bocksberger, Münchener Jahrbuch d. Bildenden Kunst N. F. 7 (1930), S. 182 f.

³⁷ Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. V, Stadt- und Landkreis Neuburg an der Donau, bearb. von Adam Horner und Werner Mayer, München 1958, S. 209 ff.

³⁸ W. STEINBOCK, a. a. O., S. 51 f.

³⁹ E. GULDAN und U. RIEDINGER, Die protestantische Decken-Malerei der Burgkapelle auf Strehau, Wr. Jahrbuch für Kunstgeschichte 18 (1960), S. 73.

von 1564; Feld der Fassadenmalerei des alten Rathauses von Bad Aussee⁴⁰ u. a. m.), dem Text der Bibel folgend, zur Darstellung gebracht.

Das im Welser Stadtmuseum aufbewahrte Epitaph (s. Abb. 14) zeigt drei Phasen der Jonasgeschichte: Meerwurf, Ausspeiung und links am Berg die Ruhe des Jonas unter dem Rizinusstrauch. Leider ist von diesem Grabdenkmal nur diese Reliefplatte erhalten, so daß unbekannt bleibt, welchem Bürger der Stadt Wels es gewidmet war und in welchem Jahr es entstand. Wie die dazugehörige Reliefplatte mit den Familienmitgliedern erweist, war der Verstorbene viermal verheiratet und hatte vier Söhne und vier Töchter. Stilkritisch beurteilt entstand das Epitaph um 1580.

Die Reliefplatte mit der Jonasszene zeigt, daß sie ikonographisch mit dem Holzschnitt der Bocksberger-Amman-Bibel weitgehend übereinstimmt. Das Schrittmotiv des Jonas ähnelt dem Fresko der Spitalskirche von Bad Aussee^{40a}, so daß gesagt werden kann, daß die Vorlagen aus dem Bocksberger Kreis für das Welser Epitaph maßgebend sind.

In Oberösterreich steht die Darstellung des Themas nicht isoliert da. In der Vorhalle der Pfarrkirche von Steyr befindet sich in der Mitte eines dreizonigen Epitaphs (s. Abb. 13), umfangen von einem Halbkreisbogen, die „Errettung des Jonas“. In der oberen Zone steht eine zweigeteilte Inschrift, die besagt, daß dieses Epitaph Magnus Ziegler gewidmet ist. Auch im interessanten Epitaph für Sigmundt Polheim in der Pfarrkirche von Grieskirchen und im Epitaph für Hans Steininger von 1567 in Braunau am Inn ist die Jonasszene aufgenommen⁴¹.

8. Epitaphien mit der „Auferstehungsvision Hesekiels“ und der „Versuchung Christi“

Ein Epitaph im Welser Stadtmuseum bringt den vor allem in Niederösterreich verbreiteten Gegenstand der „Großen Auferstehungsvision des Hesekiel“ im Zusammenhang mit der „Auferstehung Christi“ zur Darstellung (s. Abb. 15). Beide Szenen sind in einem Feld, durch eine Säule getrennt und von Bögen überspannt. In Oberösterreich ist diese Art des zweigeteilten Reliefs relativ selten⁴². Das alles ist in keiner hohen künstlerischen Qualität ausgedrückt, und der Name dessen, dem dieses Epitaph gewidmet war, ist nicht bekannt. Für unser Thema interessant ist jedoch der gegenständlich bestimmte Wille, der sich mit der Reformation verbin-

⁴⁰ Vgl. W. STEINBÖCK, Kepler-Festschrift (im Druck).

^{40a} STEINBÖCK, a. a. O., Taf. XXX, Abb. 25.

⁴¹ R. GUBY, Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels, Österreichische Kunstdenkmäler, Sonderbd. 1, Wien 1921, S. 32.

⁴² Ein weiteres Beispiel dieser Art befindet sich an der Außenwand der Eferdinger Pfarrkirche und ist Georg Christoff Praunfalk gewidmet. Es stellt links den „Sündenfall“, rechts die „Auferstehung Christi“ dar.

det. Vom Gegenständlichen her ist dieses Relief jedoch von besonderem Reiz, da offensichtlich die typologische Beziehung von alttestamentlicher Vision und neutestamentlichem Heilsgeschehen zum Ausdruck gebracht wird.

Ursprünglich bedeutet die Vision Hesekiels (37. Kapitel) die Wiederherstellung des nach Babylon verschleppten israelischen Volkes und wird in der Folge auf das geistige Israel, die Christenheit, umgedeutet. So wird diese Vision zum wichtigsten Zeugnis für die Verheißung der Auferstehung des Einzelmenschen von den Toten und wird so zum bevorzugten Thema des Protestantismus.

In der Steiermark weist nur eine Schriftquelle des Seckauer Abtes Laurentius Spielberger in einem Programmvorstellung für das Kenotaph Erzherzog Karls II. in Seckau auf dieses Thema hin. Aus uns nicht bekannten Gründen kam der Vorschlag nicht zur Ausführung. Auf Grabepitaphien, vornehmlich in Nieder- und Oberösterreich, gewinnt das Thema Bedeutung und wird zu einem gesuchten Gegenstand, der sich immer mit dem Bekenntnis zum Protestantismus verbindet^{42a}.

An der Außenwand der Stadtpfarrkirche von Gmunden ist das Epitaph für den Gmundener Bürger Hanns Reicher und seine Gattin, der geborenen Anna Stärlin, angebracht (s. Abb. 16). Das dreizonige Epitaph trägt im unteren Teil die Widmung⁴³ mit der Darstellung der knienden Familie. Im bestimmenden Mittelfeld ist die „Vision Hesekiels“ zu sehen, eingeraumt von zwei ionische Kapitelle tragenden Tugenden (Glaube und Caritas). Die Inschrift über der Szene bringt ein Zitat aus dem 37. Kapitel Hesekiels: „Die Kinder sollen mit dir Leben / Gott wiert sein Volck ir Sünd vergeben.“ Unter der Szene der Vision steht das Schriftwort Hiobs: „Ich weis das mein Erlöser lebet vnd er wirt mich hernach aus der Erden aufferwecken vnd mit dieser meiner Haut umgeben werden vnd werde in meinem Fleisch Gott sehen“ (Hiob 19, 25 ff.).

Die Mittelzone zeigt ein seicht geschnittenes Relief, in dessen Mitte in einem weiten Feld der Prophet Hesekiel (Ezechiel) kniet. Er hat den in den Prophetenbildern der Lutherbibeln gezeigten Nimbus. Seine linke Hand ist in empfangendem Gestus Gottvater zugewandt, der rechts oben erscheint. Links vorne ist eine Anzahl liegender oder stehender Totengebeine zu se-

^{42a} Weitere Beispiele dieser Bildgegenständlichkeit sind in Österreich: Baden (b. Wien), Epitaph für Lackhner; Wr. Neustadt, Stadtpfarre, Epitaph für Wolf Khellner; Gallspach (OÖ), Epitaph eines Unbekannten.

⁴³ Die Inschrift lautet: „Dise Stain hat Der Ersam vnd weiz / Hanns Reicher Burger des Rate zu Gmunden / Ime vnd seiner hausfrauen Anna / Stärlin avch Iren beden Eltern zu Christlicher gedecktnus machen lassen vnd ist / gedachter Hanns Reicher in Christo / Herrn selliglich entschlaffen den 17 tag / Jünij 1578 seins alter Im 47 Jar d. gg. / Vermelte sein havsfraw Anna ist gestorben / am tag Jacobi welcher ist der 25 July 1589 / Gott der allmechtig welle Inen vnd vns ale / Ain Fräliche Auffersteung verleihe Amen.“

hen. Rechts und im Mittelgrund des Reliefs regen sich die bereits von Fleisch umgebenen Auferstandenen und verkünden damit die Hoffnung der Auferstehung. Diese Gestalten erstrecken sich bis an den Horizont, wo über den Hügeln dem Wort der Hl. Schrift gemäß: „Komme, du Geist, von den vier Himmelsgegenden, wehe diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden“ (Hes. 37, 9), die vier Winde dargestellt sind. Dieses Relief des Gmundener Epitaphs entspricht wörtlich dem Prophetenbild der Bocksberger-Amman-Bibel von 1564 (s. Abb. 17). Selbst das kleinste Detail ist in das Flachrelief übernommen.

Vergleichen wir nun das Epitaph in Wels mit diesen Prototypen, so schließt es sich in Haltung und Gestik dem auf der linken Seite knienden Propheten an. Wie in fast allen Beispielen des Bildthemas wird eine klarere Scheidung der Bildereignisse sichtbar. Im Vordergrund die Skelette, Adam und Eva und im Hintergrund ist die große Masse der auferstandenen Menschheit dargestellt. Tüchtig blasen die vier Winde vom Himmel.

Als letztes Beispiel der im Welser Stadtmuseum befindlichen Epitaphien der Reformationszeit kann eine Reliefplatte mit der „Versuchung Christi“ Erwähnung finden, eine gegenständliche Äußerung, die überaus selten ist (s. Abb. 18). In Österreich ist kein weiteres Beispiel bekannt. In der Bibel wird durch zwei Evangelien die „Versuchung Christi“ geschildert (Mt. 4, 1–11; Lk. 4, 1–13). Sie folgt unmittelbar der „Taufe Christi“. Im Vordergrund des Reliefs ist Christus sitzend mit dem vor ihm stehenden Teufel zu sehen. Dieser ist mit fledermausartigen Flügeln ausgestattet, er trägt eine Mönchskutte und die Hände sind in Krallen umgebildet. Zweifellos war auch für dieses Relief eine graphische Vorlage maßgebend, die wir jedoch nicht kennen. Ein erstes Mal hat dieses Thema Hans Brosamer in einer graphischen Illustration in der Frankfurter Bibel von 1571 gestaltet⁴⁴.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Themen hat dieser Bildgegenstand weder in der frühchristlichen noch in der mittelalterlichen Kunst Vorformen. Die Schrifttafel neben dem Teufel lautet: „Der versucher Er get zu ihm vnd sprach bistu Gott/s Sohn so sbrich das/ dise stein Brod werden.“

9. Zusammenfassende Bemerkungen

Die zehn Epitaphien im Stadtmuseum Wels und im Lapidarium des Burgmuseums, die einer protestantischen Ikonographie verpflichtet sind, stellen, wenngleich bruchstückhaft erhalten, doch stellvertretend für manches Verlorene, die reformationsbereite Gesinnung der Bürger dieser Stadt dar. Die erhaltenen Werke, von Bildhauern geschaffen, den verschiedenen Werkstätten platischer Kunst angehörend, drücken die Anregungen aus, die

⁴⁴ Vgl. Ph. SCHMIDT, a. a. O., Abb. 389–391. Weitere Darstellungen bringt Chr. Murer, Basel, nach 1625, und Matthäus Merian, Straßburg 1630.

in der Regel von Prädikanten vermittelt, zumeist den graphischen Gestaltungen von Bibellustrationen entstammen. Kein Altar, kein Epitaphgemälde auf Holz gemalt, kein Fresko dieser Geisteshaltung ist in Wels und Umgebung erhalten. Die Ausnahme in Oberösterreich bildet die Freskenreihe im Schloß Walchen bei Vöcklamarkt, die jüngst entdeckt wurde.

Das knappe Dutzend an Epitaphien vermag jedoch einen sehr eindrucks-vollen Überblick über die wichtigsten, von den Protestanten des 16. Jahrhunderts bevorzugten Themen zu geben, so daß gesagt werden kann, daß wohl nirgendwo in Österreich, an einem Ort, sich ein vergleichbares Studienmaterial befindet. Von der „Gesetz- und Gnadedarstellung“ bis zum Unikat einer „Versuchung-Christi“-Darstellung sollte in dieser Untersuchung nicht nur eine Deutung im einzelnen vorgenommen werden, sondern eine Zusammenschau mit den übrigen, österreichischen Objekten gleicher Gesinnung gemacht werden. Es sollte sich herausstellen, in welcher Weise sich die Welser Epitaphien einem Gesamtbild einfügen und welche Besonderheiten, aus diesem herausfallend, einen Beitrag zur Ikonographie protestantischer Kunst leisten. Es wird vor allem das Epitaph mit der „Allegorie des Kreuzes, mit König David und dem hl. Paulus“, dessen Gegenstück sich im Schärdinger Stadtmuseum befindet, hervorzuheben sein, das nicht nur in Österreich, sondern allgemein gesehen ein Unikat darstellt. Bemerkenswert ist so das Epitaph für Hieronymus Huebmer, in dem Johannes der Täufer, dem Weimarer Typus entsprechend, als der „Anzeiger Christi“ in einer Zone aufscheint, in der ansonsten nur die Familienmitglieder dargestellt werden, hier aber dem Bürgermeister der Stadt Wels in persönlicher Weise den Gekreuzigten weist.

Beeindruckend ist das Epitaph für Thoman Edthofer, geschaffen von dem Linzer Steinmetzen Hans Püchler, in dem in einer Phase der Spät-form die stilistische Fortentwicklung der Welser Epitaphreihe zu erkennen ist, in der in abgekürzter Form eine ganze Reihe von Bildelementen zusammenfließen, um zur Allegorie der Erlösung zu werden, in einem stilistischen Ablauf, der gleichzeitig die Auflösung des dreizonigen Epitaphs markiert.

Mag es in vieler Hinsicht scheinen, daß manches Thema nur kopiert ist, so kann dies gerade für die Epitaphien in Wels dahingehend erweitert werden, daß der eigene Wille und die Variante gesucht werden. So ergibt die Beschäftigung mit den protestantischen Grabsteinen in Wels einen Einblick in die kulturgeschichtlich interessante Epoche der Stadt und stellt darüber hinaus einen Beitrag zur geistesgeschichtlichen Situation in Österreich dar.

F o t o n a c h w e i s :

Eferding, Foto Klopff: 2

Gmunden, Foto Loderbauer: 16

Schärding, Foto Gugerbauer: 3, 4, 7

Steyr, Foto Mehwald: 13

Archiv des Verfassers: 5, 8-12, 14/15, 17/18

Musealverein Wels: 1, 6