

Arbeiten überwiesen: Fritz Aigner, „Zeichnendes Mädchen“; Helmut Berger, „Kinderkopf“; Hans Breustedt, „Flötenspieler“; Johanna Dorn-Fladerer, „Kinderbildnis“; Karl Hauk, „Waldwiese“; derselbe, „Waldlandschaft“; derselbe, „Mädchenkopf“; derselbe, „Mutter und Kind“; Hans Hofmann, „Frutta di mare I“; Hans Plank, „Roter Berg“; derselbe, „Pferde“; Franz Poetsch, „Baustelle“; Josef Schnetzer, „Frau vor dem Fenster“; Franz von Zülow, „Jahrmarkt“. Ein Teil dieser Arbeiten wurde widmungsgemäß als Dauerleihgaben an das Landes-Kinderkrankenhaus in Linz weitergegeben.

5. Rettungskäufe.

Dank den Sondermitteln für Rettungskäufe konnten wiederum einige vor der Abwanderung stehende oder bereits in das Ausland verbrachte Kunstwerke für das Land erhalten werden. Unter ihnen ist an erster Stelle eine spätgotische Holzskulptur, darstellend Johannes den Täufer, zu nennen (Privatbesitz). Das Werk, dessen Ausfuhr bereits eingeleitet war, stammt aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und gehört durch die charaktervolle und individuelle Behandlung des Antlitzes zu den bemerkenswertesten Vertretern seiner Stilstufe in Oberösterreich. Aus dem Kunsthandel wurde ein „Heiliges Abendmahl“ von Johann Nepomuk della Croce (1736 — 1819) erworben, ferner das Stilleben „Pralinen“ von Louis Hofbauer (1880 — 1929), dessen Werke nachgerade zu Seltenheiten des Kunstmarktes geworden sind. Aus New-Yorker Privatbesitz schließlich konnte ein Hauptwerk von Max Hirschenauer zurückgekauft werden: das um 1920 in München gemalte Bildnis seines Lehrers Prof. Hugo Freiherr von Habermann.

Dr. Wilhelm Jenney.

Die neuerworbene Kreuztragungs-Tafel der OÖ. Landesgalerie.

Aus dem Nachlaß der Dichterin Enrica von Handel-Mazzetti kam im Jahre 1955 ein Tafelbild (108×83 cm) in das OÖ. Landesmuseum, das in der familiären Zuweisungstradition als ein Werk des Lukas von Cranach gilt. Läßt sich diese Zuschreibung halten?

Die auf Weichholz in Tempera gemalte Tafel zeigt die seit den Stundenbüchern beliebte Darstellung der Kreuztragung, die meist als ein Sturz Jesu unter dem Kreuze gebracht wird. (Für den stürzenden, wie für den, das Kreuz aufrecht schleppenden Christus hat das OÖ. Landesmuseum seit Jahrzehnten wesentliche Vertreter in seinen Beständen.) Hier ist die Feldmitte von einem zusammenbrechenden Erlöser in langem Leibrock beherrscht. Ein Stein am Wege löste den Sturz aus, es scheint, als möchte der Ermattete sich mit seiner Rechten auf den Stein stützen, doch könnte sie auch hilflos in die Luft greifen. Um Christis Hüfte ist ein Strick geschlun-

gen, den ein Scherge in geschlitztem rotem Wams, gelb-rot bzw. gelb-blau gestreiften Hosenbeinen, Helm und Handschuhen mit der Linken hält, während seine Rechte mit einem Knüppel zum Schläge ausholt.

Rechts von dieser Szene ist die Gruppe der beiden Schächer, die von einem Jüngling mit langen, blonden Locken in braunem Hemd, roter Hose und rotem Barett geführt werden, auf ihrem Weg zur Richtstätte von rückwärts zu sehen. Er hat das Ende des Strickes, mit dem die Hände des linken Schächers zusammengebunden sind, um seinen linken Arm geschlungen. Links neben dem knüppelschwingenden Schergen stehen ein gepanzerter Hellebardenträger und ein zweiter mit rotem Kopftuch und gelbem Wams, dessen Saum mit 12 Zeichen verziert ist. Den Kreuzbalken hält ein auffallend klein gehaltener Simon von Kyrene mit beiden Armen hoch. Über ihn hin sehen wir die tränenüberströmten Trauernden: die Mutter, Johannes, und hinter ihnen drei Frauen, die durch das Tor einer mittelalterlichen Stadt, mit der Jerusalem gemeint ist, treten. Türme und Wehgänge sowie eine übergroße Baumgruppe erweitern das Bild. Aus dem von blauenden Bergen umfaßten breiten Tal erhebt sich eine Felskuppe, auf der die Kreuze für die Schächer stehen, während ein blaugekleideter Scherge mit hochgeschwungener Haue das Loch für das Kreuz Christi aushebt. Der Zug bewegt sich von links nach rechts; möglich, daß sich aus dieser weitverbreiteten Komposition auf ein noch waches Wissen um den „Satanismus der Linken“ schließen läßt. Der blaugraue Leibrock Christi in der Bildmitte ist in den Schattenpartien zu einem auffallenden Pflaumenblau gesteigert.

Das Figurenaufgebot ist also gering, das Thema der Prozession etwa der schongauerschen Art nicht aufgegriffen (1), aber auch die Szene nicht bis an den oberen Bildrand mit erschreckenden Kriegsknechten ausgeweitet. (2) Unser Meister nimmt das Verhöhnungsthema mit herausgestreckter Zunge u. a. m., wie wir sie bei dem Meister der Koburger Rundblätter oder in den Werktafeln des Derick Baegert (3 und 4) für Norddeutschland feststellen, nicht auf. Er verzichtet auf die Szene mit dem Schweißstuch (5), wie auf die Belebung des Vordergrundes durch spielende oder spottende Kinder, die im frühen Realismus der Wurzbacher Tafeln des rustikalen Allgäuers als Zeichen menschlicher Verrohung, Christus mit Steinen bewerfen (6). Endlich fehlen die Berittenen, auf die der junge Cranach bei seiner Kreuzigung besondere Liebe verwendet (7). Das große Pathos der figurenreichen Erzählung, wie die Dramatisierung liegt unserem Künstler nicht, weder in der Gesamtkomposition noch in der Aussage der Figuren selbst. Er zieht eine stille Intimität der lauten Aussage vor.

Hier liegt sein Wesen und seine künstlerische Stärke. Dies gilt ebenso für das Antlitz Christi wie etwa für die Gestaltung des Wegrandes, wo wir statt Totenköpfen und Gebeinen (8) Blumen blühen sehen. In seiner



Kreuztragung 1505

Art liegt es auch, wenn das so gern zur Darstellung der treibenden Grausamkeit der Knechte verwendete Strickthema seine harte Drastik verliert, wenn der Knüppel zwar gehoben wird, doch nicht auf den Erschöpften niedersaust, wenn die Gesichter der Schergen alles eher als wildverzerrt und grausam sind. Man muß eine Tafel, wie die in der Karlsruher Kunsthalle, in ihrer harten Brutalität daneben stellen (9), um die andersgerichtete Absicht im Linzer Bilde voll würdigen zu können. Die stärkste Ähnlichkeit, ja eine auffallende in Komposition wie innerer Haltung, läßt wohl eine Tafel der Galerie von Donaueschingen (10) — bis in Details des Wiesenstreifens am Weg zur Schädelstätte — feststellen. Bei beiden Tafeln ist Simon auffallend klein, um ins Kompositionsschema zu passen. Wesentliche Details, wie der das Loch schaufelnde Scherge, fehlen.

Damit sind wir auf formale Fragen gestoßen, die dem Bilde eine gewisse Zwiespältigkeit geben. Das sind ausgesprochen konservative Kräfte, neben moderner modischer Tracht und Elementen aus der Donauschulströmung ineinander verwoben, Elemente so verschiedener Strömungen, daß man am liebsten zwei Hände annehmen möchte, um diese Tatsache zu erklären. Da ist nicht nur Simon von Kyrene, ähnlich wie bei Rueland Frueauf dem Älteren, unserem Obernberger Landsmann (11), altmodisch zugunsten des freien Blickes auf die Trauergruppe, kindhaft-klein, auch diese selbst gehört hierher, wenn wir sehen, daß für die Frauen im Hintergrund z. T. nur Haube und Kinnbinde sprechen. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang der über ihre Wangen laufenden Tränen, betrachten wir den Kulissenapparat von Stadttor, Stadtmauer und Befestigungsturm mit dem überdimensionierten Baum, der zur Landschaft überleiten soll, die Blumen im Vordergrund und die Rechte Christi, von der wir nicht sagen können, ob sie sich stützt oder nur hilflos greift.

Da sind die beiden Schächer, der eine mit übergroßem Turbankopf, notiert auf Wanderfahrt und nun zusammengestellt. Auch den Lohgrabenenden kennen wir schon seit den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts von einer Tafel des Schottenstift-Meisters (12), doch ähnlich wie beim Meister der Aachener Schranktüren (13), nur als ferne Szene des Kreuzweges. Nun ist er jedoch kühn als Silhouette auf den Hügel gestellt, ein Einfall, wie er in dieser Form erst um und nach 1500 beliebt wird. So stellt Jörg Breu im Stift Zwettl etwa seinen Tischler, der einen Sarg am Rücken herzutragt, gegen die offene Türe. Das gehört, zusammen mit mehrfarbigen Beinlingen, mit dem Pflaumenblau im Kittel Christi, zu einer anderen Auffassung. Sie gehören einer anderen Zeit an, sie sind nicht mehr 15. Jahrhundert, wie es auch der Scherge am Hügel von Golgatha nicht mehr ist. Läßt sich die Malart der Blumen im Vordergrund mit den Blättern der Bäume neben dem winzigen Festungswerk überhaupt verbinden?

Was läßt sich aus diesen Beobachtungen für die Persönlichkeit, ihre zeitliche wie kulturgeographische, stammliche Zugehörigkeit ableiten? Ist es nur eine Hand, oder sind die modernen Zutaten einem jüngeren Werkstatt-Mitglied zuzuschreiben? Woher stammt die Tafel und wann wurde sie gemalt?

Der Hauptanteil des Bildes ist zweifellos einem nicht mehr jungen, aus sicherer gotischer Werkstatttradition stammenden Künstler zu verdanken. Er ist kein neugestaltendes, die Entwicklung weitertreibendes Genie, als das man den jungen Cranach in seiner Wiener Zeit ansprechen darf, sondern ein alternder Mann, der die altbewährten Bildelemente, Versatzstückchen gleich, nicht ungeschickt zusammensetzt. Er trägt noch die alte Gläubigkeit in sich, die ergreifend sein Werk erfüllt und so stark ist, daß sie den spätgotischen Charakter des Bildes bestimmt, d. h. ihre Innigkeit alle Mängel überstrahlt. Erst wo sie verebbt, drängt die Kritik vor und darf ihre Stimme erheben, wo sie sonst zu schweigen hat.

Den Schergen am Grabhügel hat unser Meister kaum selbst erfunden. Er griff ihn ebenso auf, wie die erwähnten Bäume, die selbst bei der völligen Unkenntnis der Perspektive, die für unseren Meister noch nicht existiert, schwer zu verstehen sind, will man den Baum über Christus nicht als Aussage lesen. Etwa: daß Christus der Baum des Lebens wird bzw. durch seine Passion ihn wieder zum Grünen bringt. Dies ginge mit den Blumen im Vorgrund, die zweifellos noch von gotischer Symbolik erfüllt sind, zusammen.

Eine andere Möglichkeit wäre die, eine mißverstandene Donauschulromantik anzunehmen. Ein saftiger Bajuware ist unser Meister kaum. Seine landschaftliche Zuweisung müßte eher im Schwäbischen oder im Österreichischen liegen. Die mehrfarbigen Beinlinge sind neuester Modeschrei, den alten Figuren gleichsam übergezogen. Buchstabenzier an Wämsen haben wir im Lande schon um 1480, wie wiederholt an den Tafeln des Eggelsberger Meisters im OÖ. Landesmuseum. Wie verschieden die Resultate der Aufschlüsselungen solcher Zeichen sein können, hat Kefermarkt zur Genüge gezeigt (12). Der Name des Meisters wird uns also unbekannt bleiben.

Die Frage der Entstehungszeit ist durch die Zwiespältigkeit der Tafel etwas erschwert, kann jedoch ziemlich eingengt werden. Die sanfte Grundhaltung, die Betonung des Andachtsbildhaften in der Ablehnung des großen Aufmarsches sind Elemente, die auf Schwaben oder Österreich weisen. Die Innigkeit, die dem Bilde entströmt und ihm seinen künstlerischen Rang sichert, ist noch gotisch, Baumgruppen, Gräber und Mode weisen über den Legendenstil und über die Zeit um die Jahrhundertwende hinaus. So läuft die Frage der Beendigung der guterhaltenen Tafel darauf hin, wann zwiefarbene Beinlinge dieser Art in Süddeutschland Mode wurden (15).

Damit wird dem Bild jedoch nur äußerlich die „richtige“ Datierung gegeben. Ob der Meister selbst, oder nachträglich eine zweite Hand, später diese Dinge hinzufügte, ist sekundär. In der Zeit, da das Bild geistig konzipiert wurde, war der Meister in seinem Wesen noch ein gläubiger Gotiker, was, um auf den Ausgang unserer Fragestellung zu kommen, Lucas von Cranach schon generationsmäßig gar nicht mehr sein konnte. Einen Christuskopf wie diesen malt um 1505 nur mehr die sterbende, nicht die kommende Generation.

Otfried K a s t n e r.

Bildbelege:

- 1 J. Baum: Martin Schongauer, Wien 1948, Abdg. B 21 und B 16.
- 2 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 7, Bild 72, und Bd. 4, Bild 118/119.
- 3 Derselbe: Bd. 7, Bild 72.
- 4 Derselbe: Bd. 6, Bild 108.
- 5 Derselbe: Bd. 5, Bild 119.
- 6 Derselbe: Bd. 4, Bild 160, Bd. 6, Bild 180 und 223.
- 7 H. Posse: Lukas v. Cranach d. Ä., Wien 1942, Seite 40.
- 8 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 4, Bild 160.
- 9 Derselbe: Bd. 4, Seite 118 und 119.
- 10 Derselbe: Bd. 7, Bild 276.
- 11 Derselbe: Bd. 5, Bild 171, Bd. 7, Bild 97 und 233.
O. Pächt: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, Bild 42.
- 12 Derselbe: Bild 21.
- 13 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5, Bild 119.
- 14 O. Kastner: Der Kefermarkter Altar im Wandel der Betrachtung, Linz 1955, Seite 11.
- 15 A. Stange: Bd. 6, Seite 193, 1510, H. Posse: Lucas v. Cranach, Bild 11, 1506.

3. Ur- und frühgeschichtliche Abteilung.

Mit 1. Juli 1956 trat Ref. als Abteilungsleiter die Nachfolge des Kustos I. Kl. i. R. Dr. Franz S t r o h an und vermag daher über Vorgänge des 1. Halbjahres nur soweit zu berichten, als sie zu seiner Kenntnis gelangt sind.

Die weitere Erforschung der jungsteinzeitlichen Siedlungsplätze des mittleren Ennstales durch den langjährigen Mitarbeiter der Abteilung D. M i t t e r k a l k g r u b e r wurde subventioniert. Bei Begehungen und Untersuchungen abgestürzten Materials fand M. im Mai an der Prücklermauer am Plattenberg (Gem. Laussa, Bez. Steyr) ein großes Flachbeil aus Serpentin, 1 große Silexspitze, 2 Feuersteinschaber, 1 querschneidige Pfeilspitze, 1 Feuersteinmesser, 1 Feuersteinbohrer, 1 Knochenpfriem, 1 Knochenadel, 1 Knochenmesserchen, 2 durchbohrte Zähne sowie Keramikreste; am Hochfeld beim Geisberger-Moos (Gem. Laussa) ebenfalls Keramikreste, Feuersteinabschläge und 4 Steinbeile aus Serpentin, deren mehrere schon vor Jahren von der Schwester des Besitzers aufgefunden wurden. Vom neolithischen Siedlungsplatz auf der Rebensteiner Mauer

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines](#)

Jahr/Year: 1957

Band/Volume: [102](#)

Autor(en)/Author(s): Kastner Otfried

Artikel/Article: [Wissenschaftliche Tätigkeit und Heimatpflege in Oberösterreich. Landesmuseum. Kunst- und kulturgeschichtliche Abteilung. Die neuerworbene Kreuztragungs-Tafel der Oberösterreichischen Landesgalerie. 15-19](#)