

Wolfgang Brückener

1 Der theoretische Ansatz

Die Diskussion um das „Wesen der Volkskunst“, das 1926 der so betitelte Band des Jahrbuchs für historische Volkskunde zu fassen suchte, hat gerade in jenen Jahren des endgültigen Durchbruchs der künstlerischen Moderne und der morphologischen Betrachtungsweise in der Kunstwissenschaft gleichfalls um Fragen der formalen Bestimmbarkeit gekreist, also um solche der inneren Struktur des Stils, aus der künstlerische Absicht und Ausdrucksleistung rational erfahrbar gemacht und damit messend nachvollziehbar würden. Hierbei mußte sich eine die gesamte volkskundliche Forschung im ersten Drittel unseres Jahrhunderts beschäftigende Frage erheben: die nach der schöpferischen Selbständigkeit des sogenannten Volksmenschen. Nur der individualistisch verstandene Eigenwert von Volksgütern schien die wissenschaftliche Beschäftigung mit solchen Gegenständen zu legitimieren.

Auf der einen Seite standen die durch den quellenkritischen Positivismus gegangenen Anti-Romantiker, denen Volkskunst wie Volkslied, Volkstracht und dergleichen als „gesunkenes Kulturgut“ bewußt geworden war. Dies ließ sich an unzähligen Beispielen nachweisen. Auf der anderen Seite erhoben sich Stimmen, die zwar jenen nun deutlich erkannten Prozeß der Kulturbewegung aus hochschichtlichem Herkommen zu volksläufigerem Gebrauch nicht leugneten, ihn jedoch als einen keineswegs bloß rezeptiven, sondern zugleich produktiven Vorgang auffaßten. Die Thesen lauteten also: die Güter seien in dritter und vierter Hand nicht nur vergrößert worden, unbeholfener oder gar primitiver ausgefallen vor lauter Unvermögen, sondern bewußte Umsetzungen ins angemessene Einfachere, eine Amalgamierung finde statt, eine Aneignung durch Umprägen; „nicht barbarische Verschleppung der Bildungswerke“, sondern „Verheimatung im Volke“, wie Wilhelm Fraenger es in dem genannten Buche formuliert hat, mithin statt „zersingen“ „umsingen“, das heißt in unserem Zusammenhang statt „verformen“ „umformen“¹.

Schon vor Fraenger versuchte Kurt Freyer hinter diesen Prozessen des Absinkens und Aneignens innerhalb der bildnerischen Volkskunst formale Gestaltungstendenzen im Sinne Wilhelm Worringers zu erkennen². Abstraktion als Stilprinzip lautete seine Erkenntnis, abgelesen an Vergrößerung und Verlangsamung, an Erstarrung und Desorganisation bestimmter Formen, der Tektonisierung zur Flächenhaftigkeit, dem Formzwang des Ornamentes und so fort. Später hat Oswald Erich den damit oftmals verbundenen inhaltlichen Umformungsprozeß des Dargestellten durch assoziative Neudeutungen oder bloßes Mißverstehen bis zur Sinnentleerung als ein „Gestaltungsprinzip der Volkskunst“ beschrieben und hierfür die Termini „Hineinsehen“ und „Hinaussehen“ geprägt³. Er führte acht Beispiele der verschiedenen Möglichkeiten und Grade des Umformens durch funktionell gebundenes Übertragen oder ständiges Wiederholen vor: Hinterglasbild und Vorlage, eine germanische Goldbrakteatenreihe, Gebäckbrote, hölzerne Butterstempel, verzierende Malelei, figürlicher Messingguß, Brettstuhllehnen, geschnitzte Knöpfe.

Schon zu Beginn des Jahrhunderts hatte Robert Forrer in seinem Büchlein „Von alter und ältester Bauernkunst“ ähnliche Entwicklungsreihen voneinander abhängiger Gestaltungen zusammengetragen und daran einen Verformungsprozeß aus hochschichtlichen Vorbildern aufgewiesen⁴. Solcher Art Volkskunst gab es demnach zu allen Zeiten, ob es sich nun um die Abschleifung von antiken Münzbildern auf barbarischen Nachprägungen, um Primitivformen gotischer Minnekästchen oder die hier erstmals dokumentierten elsässischen Brettstühle handelt, an deren Lehnen mit geschnitztem Doppeladler sich die Verschleifungen des Vorwurfs zur ornamentalen Unkenntlichkeit des ursprünglichen Motivs verfolgen läßt.

Daß Forrer hierbei im Jahre 1906 diese Primitiverzeugnisse „Bauernkunst“ nennt, verrät eine zeittypische Vorstellung, die heute nur noch bei den Propagandisten folkloristischer Geschäftigkeit im außerwissenschaftlichen Bereich weiterlebt, damals jedoch auch in Künstlerkreisen der Moderne die Nähe der Ursprünglichkeit anzeigte. So konnte später Max Picard die Hinterglasbilder „expressionistische Bauernmalerei“ nennen, und der Rezensent seines Buches in der Frankfurter Zeitung schwärmte: „Das scheinbar Einfältige ist tief, steckt voller Blut, voller Rätsel, ist unglaublich raffiniert in der Erfindung sowohl wie in der Mache“⁵. Wir wissen heute, daß diese Bilder mit Bauern nur insofern zu tun haben, als im wesentlichen die Landbevölkerung Abnehmer dieser Produkte einer spezialisierten Hausindustrie gewesen ist⁶. Damit aber kommt die Kategorie der „Kunst für's Volk“ in den Blick, während „Kunst des Volkes“ seit Alois Riegl (1894) als eine sozial gebundene Bestimmung bewußt geworden war und später auf das im Hause selbst produzierte und verzierte „Grundgut“ (Konrad Hahn) beschränkt blieb, worin Riegl einen entwicklungsgeschichtlich verstandenen Anfang aller Kunstübung gesehen hatte⁷.

Bäuerlichem „Hausfleiß“ (Riegl) und schlichter Hirtenkunst als Grundstufen bildnerischen Schaffens stehen jedoch nicht allein das Gros volkstümlicher Gebrauchskunst in den Erzeugnissen ländlicher Handwerkstradition für Kirche, Haus und Wohnung gegenüber, sondern auch das Konsumangebot der losen Bilder aller Art vom kleinen Andachtszettel bis zum Kistenbild und Wandschmuck. Diese graphische Großproduktion für weite Abnehmerkreise hat man in der Forschung seit Hans Fehr „Massenkunst“ genannt, weil sie für die Masse der Bevölkerung bestimmt gewesen ist, also nicht „Masse“ in dem abwertenden Sinne der Kulturkritik zu Beginn unseres Jahrhunderts⁸.

Fraenger hat nun 1926 versucht, bestimmten Ausprägungen dieser von Fehr zunächst in den fliegenden Blättern des 16. Jahrhunderts angesprochenen Massenkunst theoretische Erkenntnisse abzugewinnen, indem er die Umsetzung deutscher graphischer Vorlagen in russische Bilderbogen einer „analytischen Durchklärung“ unterwarf⁹. Fraenger wollte nicht allein den Weg von sogenannter Standeskunst zu Massenkunst aufzeigen, sondern untersuchen, was im einzelnen auf diesem Wege geschieht und wie völlig anderer Art Ausgangs- und Endprodukt seien, nämlich das Ergebnis „zwei einander gattungsfremder Organismen“¹⁰. Die Untersuchung möchte einen Umprägungsprozeß aufzeigen, ein positives Nach- und Umschöpfen durch „planvolle Produktivität“. Sie wird der „schalen Rezeptivität“ in der Theorie vom gesunkenen Kulturgut gegenübergestellt. Einblattdrucke Dürers etwa seien zwar im 16. Jahrhundert mehrfach kopiert, dabei vereinfacht und verschlechtert worden, ohne zu Volkskunst umgeformt zu werden. Über derartige Trivialisierungen und „Abstumpfungserzeugnisse“ hinaus sei erst die als schöpferisch beschriebene Umsetzung in späten russischen Volksbilderbogen gelangt. Der „substantielle Gegensatz der Standeskunst und Massenkunst“ als eine „grundsätzliche Umwandlung der kunstsoziologischen Substanz“ könne erst in der „apersonalen Anderheit der sozialen Unterzone“ aufbrechen durch eine „wesensandere Form der Anschauung, des Denkens, Fühlens, Wollens“¹¹.

Dem Dürer-Beispiel stehen eine Reihe von Umsetzungen Augsburger Kupferstiche des 18. Jahrhunderts in primitive Holzschnitte auf russischen Bilderbogen zur Seite. Hier gibt es keine möglichen Zwischenglieder oder vergleichbaren Parallelen von bloß minderen Kopien, um im Sinne Fraengers zu formulieren. Und hier zeigt sich nun ganz deutlich, daß der Vergleich eines Kupferstichs aus mitteleuropäischer Kunsthandwerkstradition mit dem naiven Abklatsch im handwerklich primitiven Holzschnitt unzulässig ist, zumal nach den Prinzipien der Stilanalyse in der Art von Worringers „Abstraktion und Einfühlung“¹². Zu deutlich wird uns heute der zeittypische Parallelismus von Kunstphilosophie und praktischer Kunstausübung im ersten Drittel unseres Jahrhunderts. Der im gleichen Jahre 1881 wie Picasso geborene Worringer hat dies später auch sehr bewußt empfunden. Von Picard, dem publizistischen Wortführer der Moderne und seinen Entdeckungen einer expressionistischen Volkskunst, war schon die Rede.

Fraengers Denken bewegt sich in verwandten Bahnen der geistigen Konzeption einer Phänomenologie des im Menschen angelegten Kunsttriebes und seiner seinsmäßig vorgegebenen Äußerungsmöglichkeiten. Erkenntniskritisch ausgedrückt: Auch Fraenger hat nur

mit den Augen der Expressionisten sehen können und von da aus Werturteilkategorien an die Naivität der primitiven Holzschnitte herangetragen, die deshalb überaus positive Folgerungen bringen mußten. Indem er gegen Abwertungen durch einen nicht wertfreien Kulturgutbegriff anging, errichtete er ein neues Wertsystem, denn die Frage der kunstwissenschaftlichen Meßbarkeit von Objekten sogenannter Volkskunst läßt nur Einstufungen nach Qualitätsschemata zu und bewegt sich damit im Bereich der Ästhetik. Dies aber verführt zu einer neuromantischen Spekulation über Volk und Volksmensch mit wiederum ontologischen Kategorien. Wir kommen daher nicht umhin, das Problem der Umformung mit Hilfe anderer Ableitungsreihen neu zu überdenken.

2 Ein methodisches Beispiel

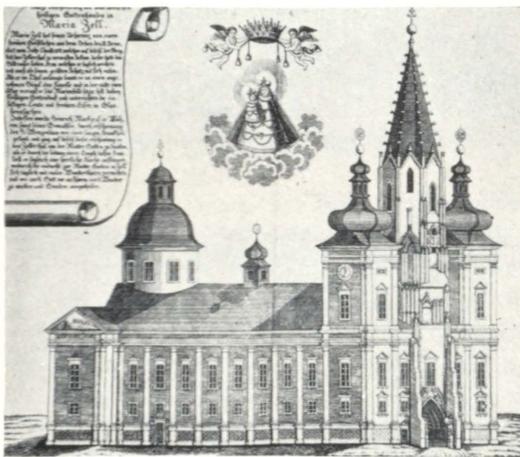
Wir wählen ebenfalls den Bereich der Massenkunst, ohne uns auf die Graphik allein zu beschränken, wenngleich sich bald erkennen läßt, daß für die Motivüberlieferung vornehmlich die Graphik verantwortlich bleibt und also das große Musterbuch auch und vor allem der Volkskunst genannt werden darf. Wie weit sie auf bestimmten Stufen jedoch selbst als Massenkunst nicht bloß durch den Konsum, sondern auch als Kunsterzeugnis, ja als volkskünstlerisches Phänomen angesprochen werden darf, scheint uns — wie gesagt — die große Frage, wenn auch nicht das eigentliche Problem zu sein; denn, müßten wir diese Frage anders als Fraenger beantworten und somit ausklammern, was bliebe dann noch außer der alten vordergründigen Konstatierung von Unselbständigkeiten und bloßer Weitergabe, eben Tradierung auf niederer Ebene.

Zunächst jedoch einige methodische Vorbemerkungen zur Belegreihe selbst. Sie entstammt der Massenkunst in doppeltem Sinne, nämlich der Andachtsgraphik, die vom Verkauf her Kunst für die Massen und in der Herstellung billigste Massenware darstellt¹³. Die Reihe der 45 Beispiele ist ausgewählt aus einer weit größeren Zahl ähnlicher Bilder im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, der Sammlung Kriss im Bayerischen Nationalmuseum München und der Sammlung Walter Tobler in Stäfa am Zürichsee. Die Hinterglasbildzeugnisse sind Reproduktionen aus der Literatur. Nur sie werden unbeschnitten wiedergegeben, während die graphischen Nummern in der Mehrzahl Ausschnitte aus kleinen Andachtszetteln bilden, um das zu untersuchende Motiv klarer hervortreten zu lassen. Für unsere Aufreihung sind sie auf vergleichbare Formate gebracht, was jedoch bei der annähernd gleichen Größe — zumindest der Einlegebildchen — keine entstellende Verzerrung der Proportionen mit sich bringt. Darüber hinaus scheint dieser Punkt methodisch irrelevant, denn er berührt das Ziel der Untersuchungen nicht. Hier interessiert lediglich der aus den motivlichen Veränderungen ablesbare Umformungsprozeß. Die Gefahr wertender Analyse ist durch die Auswahl der Motivreihe gebannt: keine erzählende Aussage im Bild, sondern eine topographische Schilderung. Die Reihenfolge der Abbildungen läßt sich nicht streng chronologisch anlegen, wenn auch 18. und 19. Jahrhundert getrennt bleiben. Es handelt sich um ein zwar historisches, doch innerhalb der Epochen um ein in gewissem Sinne zeitloses Phänomen, das theoretisch bei noch weiterer Materialerfassung auch an Beispielen direkter zeitlicher Aufeinanderfolge nachgewiesen werden könnte.

Abb. 1 gibt ein Foto aus unserem Jahrzehnt wieder, das die Besonderheiten der Wallfahrtskirche Mariazell in Obersteiermark in allen uns wichtigen Details naturgetreu zeigt. Eine im Kern erhaltene Hallenkirche des ausgehenden 14. Jahrhunderts mit gotischem Westturm ist in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts barock umgebaut und erweitert worden. Dieser Umbau hat mit Rücksicht auf die kultische Bedeutung des hochberühmten Gnadenortes nirgends jene geheiligte Lokalität im Inneren wie Äußeren angetastet, sondern sich vielmehr konsequent danach gerichtet. Die dreischiffige Halle erhielt Seitenkapellen mit Emporen, im Osten wurde ein Zentralbau angefügt. Für andere Wallfahrtskirchen, die in späterer Zeit große bauliche Veränderungen erfuhr, kennen wir stets zumindest die Erhaltung des Kultmittelpunktes, so in Einsiedeln, Vierzehnheiligen, Loreto etc. Dort überall verblieben Gnadenkapelle oder Gnadenaltar als Locus sanctus unverrückt am ursprünglichen Ort.



1 Marizell: heutige Ansicht



2 Marizell: von einem Wallfahrtsbilderbogen, Anfang 19. Jahrh.



3 Marizell: von einem Andachtszettel, 18. Jahrh.

In Marizell steht der Altar mit dem Gnadenbild unter barock ummantelten gotischen Bauteilen, die den Platz der frühesten Mönchskapelle, eben jener Maria geweihten Zelle der Benediktiner von St. Lambrecht, markieren sollen. Im Bau des 14. Jahrhunderts war sie ein Teil des quer durch die Kirche gehenden Lettners. Dahinter lag der im 17. Jahrhundert abgebrochene einschiffige Chor. Der Legende nach befindet sich noch heute in der Mensa des Gnadenaltars der Baumstumpf, auf den der erste Mönch das wundertätige Bild setzte, um darüber seine Kapelle zu errichten. Genau diese Stelle — zugleich Mitte der Längsachse des Hauptschiffes — zeigt nach außen ein Dachreiter an. In der Mitte des östlichen Anbaues erhebt sich mit hohem oblongen Tambour die Kuppel der nur im Innern zentralisierten Anlage; außen wirkten die Sakristeitrakte gliedernd als Pendants zum neuen Chorraum.

Der Dachfirst liegt nicht erst seit dem Brande von 1827 tiefer als in spätmittelalterlicher Zeit, wo er bis an die Schallöcher des gotischen Turmes reichte. So steigt dieser darum freier zwischen den unteretzten barocken Flankentürmen auf. Solcher Höhenzug wird

unterstützt durch die eine breite Fassadenwirkung verhindernden, weil aus statischen Gründen stehengebliebenen, unten weit vorspringenden Strebepfeiler. Die seitlichen Außenmauern mit den eng gereihten Fenstern übereinander spiegeln die vorgegebenen gotischen Joche wider.

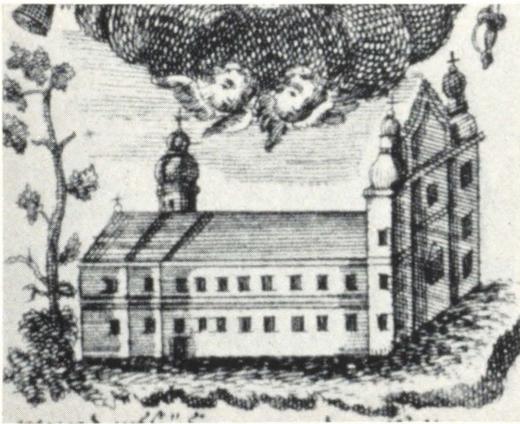
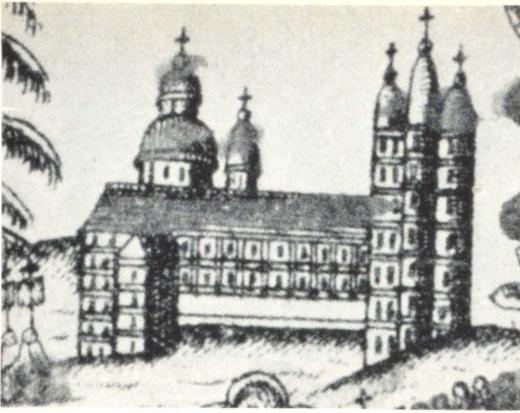
Wichtig für unsere Beobachtungen ist, daß die Umgebung der Kirche die gleichfalls altüberkommene Anlage für den Wallfahrtsmarkt erhalten hat. An die Mauer der Umfriedung mit den beiden Hauptportalen zum Kirchenvorplatz schmiegt sich eine lange im Bildvordergrund in stumpfem Winkel gebrochene Reihe von Devotionalienbuden, während am linken Bildrand ein Teil des Budenrondells auf dem großen Platz außerhalb des ummauerten Kirchenbezirks erkennbar ist.

Abb. 2 gibt einen großformatigen Wallfahrtsbilderbogen des frühen 19. Jahrhunderts sehr stark verkleinert wieder. Der Kupferstich zeigt deutlicher als das Foto den Dachreiter, die vorspringenden Strebemauern des Mittelturmes und anstelle des neugotisch restaurierten großen Spitzbogenfensters den älteren Versuch, eine Fassadeneinheit durch ein zeitgenössisches Fenster hart über dem heute gleichfalls veränderten Portal zu erzwingen. Diese Abbildung dokumentiert auch noch die einstigen kleineren Oberfenster der Flankentürme und das alte Zifferblatt der Mittelturnuhr. Ansonsten bietet der Stich ein architektonisch exaktes Bild der Mariazeller Kirche.

Abb. 3 ist demgegenüber der etwas vergrößerte Ausschnitt aus einem radierten Andachtszettel des 18. Jahrhunderts. Hier sind nur aus genauer Kenntnis der tatsächlichen Baugegebenheiten am Mittelturn die Staffelungen der beiden Stützmauern noch in deren graphischen Auflösung zu verifizieren. Größere Veränderungen ergeben jedoch das Anwachsen des Dachreiters zu einem ansehnlichen Begleitturm und die Größenangleichung der beiden Fensterreihen. Die Uneinheitlichkeit der Fassade wird deutlich, wenn auch durch die falsche Vorstellung von fast freistehenden, vorgezogenen Ecktürmen. Im ganzen aber sind die optischen Haupteindrücke des Baues eingefangen. Die gedrängte Dreitürmigkeit legt allerdings eine Tendenz zu mißverstehenden Umformungen nahe, wie sie im folgenden aufgezeigt werden sollen.

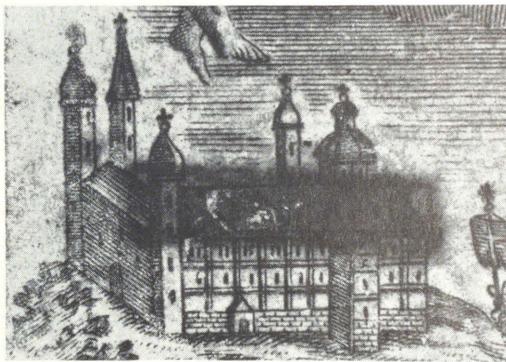
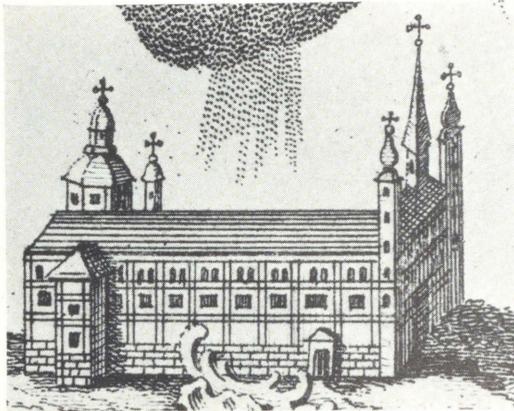
Abb. 4-9 sind Ausschnitte aus kleinen Andachtsbildchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Kupferstichen und Radierungen, zum Teil flüchtig koloriert. Abb. 4 und 5 zeigen drei jeweils fast gleiche Westtürme, eng aneinandergerückt, nur der mittelste ein wenig höher als die beiden anderen. Während in Abb. 4 die übrige Architektur noch markante — wenn auch schematische — Merkmale von Mariazell aufweist, sind in Abb. 5 bei allem Verzicht auf die Sonderformen des Ostbaues an den drei Westtürmen letzte unterscheidende Details unter der klecksigen Kolorierung zu erkennen: anders als bei Abb. 4 sollen sich die Türme im Aufbau und ihre Dachformen durch Hauben und Spitzen unterscheiden. Klarer treten diese Andeutungen in Abb. 7 hervor, nun aber schon mit einer deutlichen Tendenz zur weiteren Fortentwicklung, indem der Mittelturn zur Fassadenwand des Kirchenschiffes wird. Und in der Tat sind Kupferstecher, die Mariazell aus eigener Anschauung nicht kannten, diesem möglichen Mißverständnis erlegen. Sie haben eine das Dach überragende Barockfassade hineingesehen und schließlich so flach werden lassen, daß etwa in Abb. 9 auch der südliche Turm zu dieser Papierarchitektur genommen werden konnte, während die Erinnerungen an Kuppel und Dachreiter schwanken. Sie sind in Abb. 6 zwar vorhanden, aber hier fehlen die, wenn auch nur schwach angedeuteten Untergliederungen des Ostbaues von Abb. 8 und 9, wo hingegen einer der beiden Dachaufbauten zu einem Giebelkreuz geschrumpft ist. Eine vorausgegangene Vertauschung der Proportionen von Kuppel und Dachreiter legt Abb. 10 nahe. Bezeichnend für den Grundzug zum Schematisieren ist die Doppelreihung gleicher Fensterlöcher in den meisten Beispielen. Kleinere Variationen bringen bisweilen Abwegigkeiten wie den Verlust jeglicher Tür in Abb. 4 und den des Hauptportals in Abb. 8.

Abb. 10-14. Einen noch weiterführenden Umformungsprozeß zeigen sechs Ausschnitte aus anderen kleinen Kupferstichen des 18. Jahrhunderts. Hier entfällt der spitze Mittelturn nicht durch Verwandlung in den Giebel einer Blendfassade; doch auch hier stößt sich die Phantasie der Nachstecher an dessen Absonderlichkeit und läßt ihn entweder zum



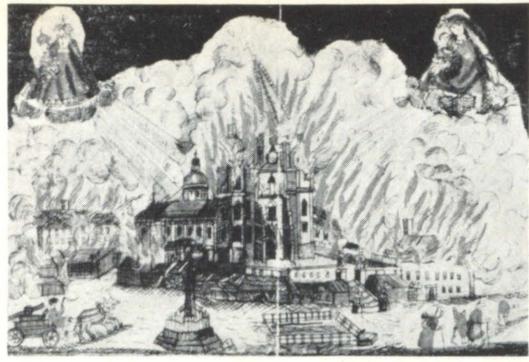
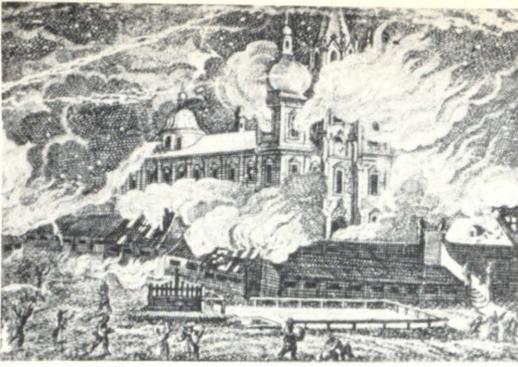
4-9 Mariazell: von Andachtsbildchen, 18. Jahrh.

Dachreiter eines westlichen Querbaues mit schlanken Treppentürmen verkümmern oder gar um dieses meist dreifenstrig gedachte Vorhallen- oder Emporenhaus herumwandern. Abb. 10 zeigt ihn höchst unvermittelt aus der Front eines uncharakterisierten, in starken Schatten gehüllten Bauteils aufsteigen. Daraus wird in Abb. 11 ein schlankes Türmchen, dessen Bekrönung sich den beiden anderen anpaßt. In Abb. 12 ist es auf den First gewandert und zum Dachreiter geworden. Das kann natürlich auch auf Grund von Vorlagen in der Art von Abb. 13 geschehen sein, von denen andererseits ein konsequenter Weg zu weiteren Mißverständnissen führt, wie sie Abb. 14 voll ausgeprägt bietet. Der Querbau

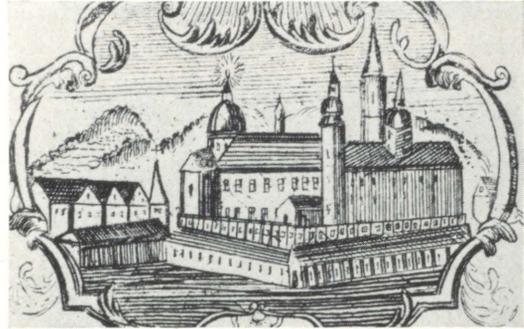


10-15 Mariazell: von graphischen Blättern, 18. Jahrh.

hat hier eine nördliche Doppelturmfassade erhalten als eigener Kirchenbau, die der vordere Südturm mit einem möglicherweise profanen dreigeschossigen Trakt verbindet. Der Mariazeller Dachreiter ist zu einem weiter nördlich stehenden, wohl zu einer imaginären Ansammlung weiterer Bauten zu denkenden Turm geworden, wohin gleichfalls die Kuppel gehört. Aus ihr ist in mehreren Varianten des öfteren ein Chor- oder östlicher Flankenturm entstanden (vgl. Abb. 15, 32, 37, 38, 43, 44). Das alles sieht ohne Kenntnis von Mariazell keineswegs unrealistisch aus, sondern erweckt den Eindruck eines alten unübersichtlichen Klosterkomplexes.



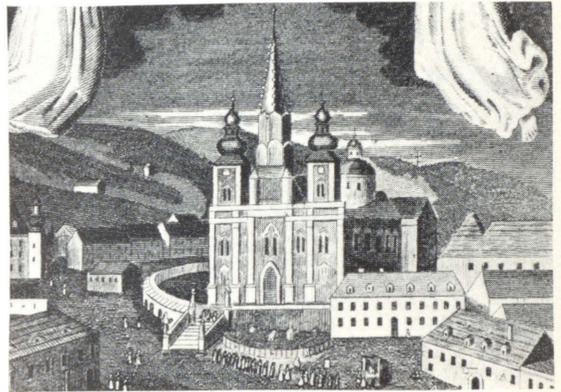
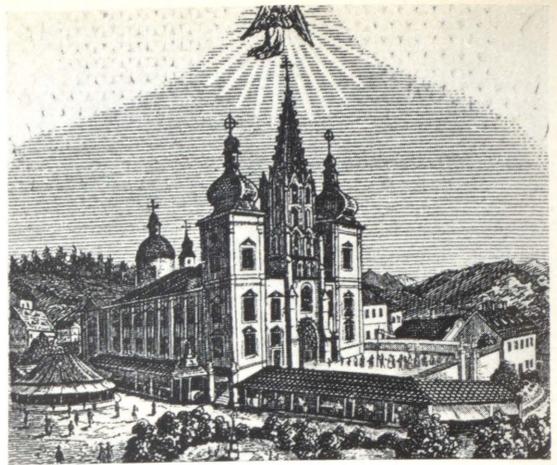
16-17 Die Feuersbrunst in Mariazell, 1827



18-19 Mariazell: von Wallfahrtsbriefen, 18. Jahrh.

Abb. 15 leitet sich offenbar von derartigen Bildern ab, wenn sie auch nicht direkt auf eines der vorliegenden Beispiele zurückgeführt werden kann. Sie zeigt jedoch die gleichen Tendenzen zur Umformung. Westfront und Kirchenschiff sind zu einer Art Umfassungsmauer des heiligen Bezirks geworden. Links bleibt durch drei Eingänge die Westfront erkennbar; die Eckverbindung überspielt ein Kugelbaum vor hohem Turm. Dahinter erscheint eine zweitürmige Kirche mit kleiner Kuppel und Dachreiter am Ostgiebel. Ein freier Rundbau schließt sich an und schafft die Verbindung zum nächsten Eckturm der Frontmauer (entwickelt aus den erwähnten Chorturm-Varianten) mit nach außen verlagertem Vorturm, erklärbar aus dem hier verselbständigten Sakristeitrakt, der in Abb. 14 diese östliche Dreiergruppe vorzeichnen hilft. Nichts kommt also von ungefähr, nicht einmal die neuerliche Aufnahme der charakteristischen Dachbekrönung durch Kuppel und Dachreiter zwischen den beiden nun völlig umgeformten Dreiergruppen. Inhaltliches Ergebnis: In noch viel stärkerem Maße als Abb. 14 weist Abb. 15 auf die Vorstellung eines vieltürmigen Heiligtums, eines imposanten Sakralbezirks.

Abb. 16-17. Im Jahre 1827 wütete in Mariazell ein fürchterlicher Brand, von dem eine Reihe kleiner Andenkenbilder eine gute Vorstellung gibt. Es seien zwei Varianten vorgeführt, um anhand ihrer mehr oder weniger realistischen Schilderungen den Bau der alten Budenstraße für den Wallfahrtsmarkt genauer kennenzulernen. Wie heute noch umzogen Holzbuden die Kirchhofsumfriedung, wobei ihre Reihe, der Mauer folgend, einen stumpfen Winkel zwischen den beiden Hauptportalen bildete. Abb. 16 bietet gegenüber Abb. 17 bei exakter Wiedergabe der Kirchenarchitektur eine mehr schematisierende dieser Devotionalienbuden mit gleichmäßig schlitzförmigen Ladenöffnungen. Hinter der zusammenhängenden niedrigen Konstruktion der vorderen Reihe ragt die Kirchhofsmauer noch ein Stück empor. Daß die Wirklichkeit im einzelnen etwas anders aussah, schildert der gerade hier detailfreudigere naive Stich Abb. 17. Wackelige Einzelboutiquen, unterschiedlich groß und auffällig, kleben an der Kirchhofsmauer, die beiderseits vom stumpfen Knick der Ecke



20-23 Marizell: von Andachtsbildchen, 2. Hälfte 19. Jahrh.



24 Marizell: von einem Grazer Wallfahrtsbilderbogen, 1851

25 Marizell: von einem Andachtsbildchen, 2. Hälfte 19. Jahrh.

und auch jenseits des Aufgangs eine Reihe von großen Schießlöchern deutlich erkennen läßt. Die sich hoch im Gebirge innerhalb eines ungeschützten kleinen Marktfleckens entwickelnde Wallfahrt besaß von alters her den Schutz einer bis zu den Türkenkriegen notwendigen Wehrmauer um die Kirche, deren weiten Ring samt Toren und Turm bildliche Zeugnisse wiedergeben. Überdies sind schon im späten 14. Jahrhundert Händlerbuden an dieser Mauer archivalisch belegt¹⁴.

Abb. 18/19 entstammen zwar dem späteren 18. Jahrhundert und sind somit ein halbes Jahrhundert älter als Abb. 16 und 17, gehen aber auf verwandte Darstellungen einer exakteren Topographie zurück. Sie sind Details aus sogenannten Wallfahrtsbriefen, d. h. Faltzetteln mit auf die Brieffelder verteilten Gebetstexten und mehreren Bildern. Innerhalb dieses Typus von Andachtsgraphik dürften sich die fehlenden Zwischenglieder aufspüren lassen. Doch bedarf es solcher Beweise gar nicht im einzelnen. Wir erkennen auch so, wie sich hier der Umformungsprozeß entwickelt haben muß, wenn wir uns am Anfang der Reihe eine aus Abb. 18 und 19 kombinierte Darstellung denken und uns bei der entstellenden Wiedergabe des Kirchenbaues an die Abb. 10-15 erinnern. Genau wie dort wird die dreitürmige Fassade von Abb. 18 nach 19 in eine Dreiergruppe um einen Quervorbau aufgelöst. Diesmal entsteht aus dem Südturm auf dem Dachfirst ein Turmaufbau mit halbkugelförmiger Haube und lang ausgezogener Spitze, während der Mittelurm wiederum nach hinten gewandert ist, was in Abb. 18 durch die Schattenschraffur nur erst nahegelegt wird. Jedoch erweckt hier die Vorziehung und Vergrößerung eines Traktes der südlich von der Kirche tiefer gelegenen Klosterbauten (vgl. Abb. 1 und 26 ff.) den Eindruck eines zur Kirche gehörenden Bauteils, aus dem in Abb. 19 eine völlig neue und einheitlich gedachte Front werden kann. Doch das sind nur Variationen der oben abgehandelten Verformungsmöglichkeiten.

Völlig Neues bringt die in Abb. 16 prototypisch angelegte Schematisierung der Devotionalienbuden am Fuße der alten Wehrmauer. In Abb. 18 sind sie zu einer barocken Bastionsanlage erstarrt, ein Stück steinerne Fortifikation mit Blendbögen und Dachschräge unterhalb einer durchgängig sichtbaren Mauer mit Schießscharten. Abb. 19 weiß offenbar von einer vorderen Budenreihe, läßt aber aus der Wehrmauer etwas völlig Unverständliches werden und erreicht primitivisierend den Eindruck eines schloßartigen Heiligtums über starken Schutzwällen.

Abb. 20-25 sind bis auf Abb. 24 Ausschnitte aus Andachtsbildchen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Holzstichtechnik. Abb. 24 stammt aus einem großformatigen gestochenen Grazer Wallfahrtsbilderbogen von 1851. An ihnen soll der auch für diese Zeit stets mögliche Vereinfachungsprozeß aufgezeigt werden, aus dem sich dann Umformungen entwickeln können. Die noch heute keineswegs einheitliche Linie gerade der vorderen Standreihe mit dem charakteristischen Knick um die Ecke der Mauer herum (vgl. Abb. 1) ist hier von Anfang an vereinfacht, wie schon auf den Bildern der vorangehenden Reihe. Abb. 20-22 sind verwandt und bieten Ähnliches. Abb. 23-25 gehören einer anderen Reihe an und zeigen in dieser Partie weiter fortgeschrittene Umbildungen.

Ansätze zur Verformung treten bei Abb. 21-23 greifbar in der Wiedergabe des Mittelurmes auf, wenngleich in Abb. 22 alles, was zum Kirchenschiff gehört, ziemlich verkümmert ist. Von Abb. 20 bis 22 läßt sich verfolgen, wie aus den Spitzbogen des oberen Turmektogons flache schildartige Mauerteile mit Schlitzfenstern werden und sich zugleich die Fassade abflacht und unklarer erscheint. Abb. 23, das auf Vorlagen von der Art der Abb. 24 zurückgeht, läßt dennoch den gleichen, hier ein Stück weitergeführten Entwicklungsgang vermuten. Die in Abb. 24 schon betonten Waagerechten sind durchgezogen und auch die übrige Fassade als Einheit aufgefaßt, anstelle der gotischen Strebemauern sind am Mittelurm barocke Pilaster getreten. Der Turmhelm aber ist analog zu Abb. 22 vereinfacht und wirkt plattenbelegt wie ein Panzerschiffaufbau. Die übrigen Details in der Gesamtdarstellung erweisen klar die Abhängigkeit von Abb. 24 und dessen Ablegern.

Daß von gleichem Ausgang auch entgegengesetzte Entwicklungen möglich sind, belegt Abb. 25, ebenfalls ein Ableger von Abb. 24. Details wie das gerade noch verifizierbare Haus vorn rechts an der Mauer und die Stellung von Kirchenschiff und Kuppel lassen ebensowenig zweifeln wie der hochgereckte Mittelurm mit kleiner Uhr, gestreckten Fialen und gotischem Steinwerk. Hier löst sich die Fassade völlig auf in ein unverständenes und zum Teil unverständliches Nebeneinander getrennter Bauteile oder gar Bauten. Die durch starken Schatten betonte nördliche Strebemauer des Mittelurmes in Abb. 24, die zugleich die Verbindung zum folgenden Turm ein wenig verdeckt, ist in Abb. 25 zur Schattenpartie dieses Nordturms geschlagen und läßt ihn in ganzer Länge freistehen. Daneben erhebt sich

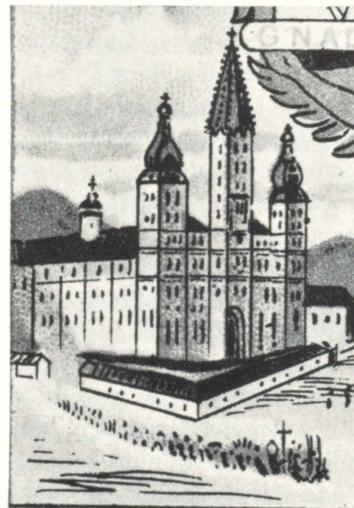
als selbständiger Teil ein hochgestreckter Vorbau des Mittelturmes, aus der durch Kolorierung in Abb. 24 betonten satteldachartigen Schräge am Übergang des Mittelurmquadrates ins Oktogon entstanden, dort wo einst tatsächlich das Dach der gotischen Kirche ansetzte. Der First liegt heute beträchtlich tiefer. Nun wird auch das in der Vorlage und ihren Abkömmlingen besser sichtbare Verbindungsstück zum Südturm in gleicher Weise verselbständigt zu einem Bau mit steilem Satteldach und Doppelfensterreihen. Wie solche entstehen können, erweist ein Vergleich mit Abb. 23 und 24. Es hat hier natürlich Zwischenglieder gegeben, doch die Herkunftslinien lassen sich klar erkennen.

Abb. 26-30 sind gleichfalls Produkte des 19. Jahrhunderts, Abb. 26 eine großformatige Lithographie aus der ersten Hälfte, die Ausschnitte Abb. 29 und 30 möglicherweise schon aus dem 20. Jahrhundert, Abb. 30 ein Chromolitho und stark vergrößert. Abb. 26 fügt in die sonst einigermaßen naturgetreue Abbildung bei dem zu hoch gestreckten Mittelurm eine folgenschwere Mißdeutung von Details. Wie schon bei Abb. 25 Ausgang für Umformungen, wird der Übergang vom Quadrat ins Oktogon überspielt, und aus den in Abb. 2 deutlicher als in der Fotografie Abb. 1 sichtbaren Spitzbögen oberhalb der Schräge entstehen darunter drei Spitzbogenfenster im Turmquadrat über der das Fenster einfassenden Maßwerkalerie. Solches Detail entfällt auf den Vereinfachungen der Abb. 27/28 und 30, wo sich auch die so betonten Strebemauern des Turmes schrittweise zurückbilden.

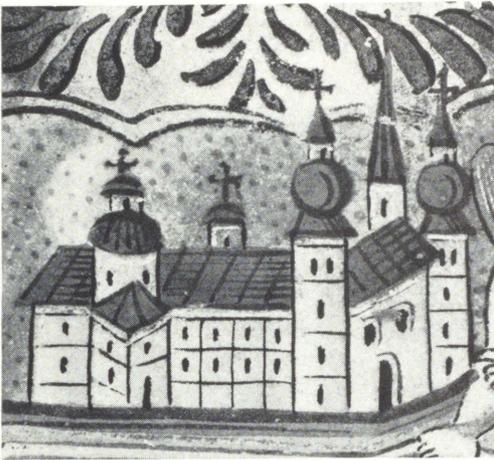
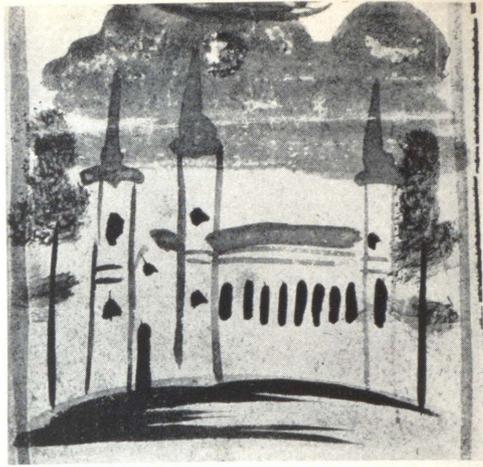
Im Vordergrund der Abb. 27-30 taucht die schon bekannte einheitliche Reihe der Wallfahrtsbuden auf. Wir erkennen sie auch noch, wenn sie wieder einmal — wie in Abb. 29 und erst recht in Abb. 30 — zu völlig anders deutbaren Bauten umstilisiert werden. Interessant bleibt zu beobachten, wie dem Mittelurm schließlich im Oberteil der oktogone Grundriß verlorengelassen kann und aus dem verwischenden Zusammenrücken der heterogenen Bauteile in Abb. 29 eine neue Gesamtfassade in Abb. 30 erwächst, an der nur noch unmotiviert scheinende Striche am Mittelurm oberhalb des Kirchendaches an das so oft mißverständene Steindächelchen des Oktogonansatzes erinnern.

Abb. 31-34 sind Ausschnitte aus gemalten kleinen Andachtsbildern der handwerklichen Devotionalienproduktion des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sie erweisen sich nach unseren bisherigen Beispielen als abhängig von den sehr viel zahlreicher gewesen billigen Drucken von Wallfahrtsandenken. Abb. 31 gehört in die Reihe von Abb. 4-9, d. h. ist wohl abhängig von derartigen Stichen. Abb. 33 und 34 paraphrasieren Umbildungen der Reihe 10-15, wobei die Laternen der barocken Turmhauben besonders betont erscheinen und in diesem Detail möglicherweise Vorformen von Abb. 15 darstellen. Lediglich Abb. 32 hält sich an keine genauer fixierbare Vorlage und läßt gegenüber Abb. 33/34 und mehr noch als Abb. 31 im flotten, aber sicheren Pinselstrich die Massen produzierende Briefmalerhand erkennen. Äußerste Rationalisierung, durch knappes Andeuten von Abbrüviaturen erreicht, führt zur Chiffre „mehrtürmiges Gotteshaus“, wobei der Osturm nicht von ungefähr auftaucht (vgl. S. 128 bei Abb. 14/15). Hier wäre also nach bestimmten Volkskunsttheorien das „Ausschreiben“ und zugleich unbewußt positive Umformen am ehesten zu beobachten, mithin Volkskunst als gruppengebundene Eigenleistung aus einem unentwerrbaren Prozeß von Produktionsnotwendigkeit und urtümlichem Formgefühl. Diese Anschauung stützt sich auf Beobachtungen am volkstümlichen Hinterglasbild¹⁵. Darum mögen drei Reihen von Hinterglasbildern mit Darstellungen Mariazells folgen.

Abb. 35-38. Bis auf Abb. 36 — einem Kupferstichausschnitt — handelt es sich um großformatige böhmische Hinterglasbilder der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹⁶. Abb. 35 läßt deutlich erkennen, daß der unterlegte Riß nach einem offensichtlich topographisch exakten Kupfer gefertigt und darum nur schwach verformt ist — gemessen an dem, was wir bislang kennengelernt haben. Vorlagen wie Abb. 36 mögen aber auch schon den Umformungsprozeß angeregt und ihn nicht erst beim Kopieren von Rissen hervorgebracht haben. In Abb. 37 und 38 allerdings ist etwas geschehen, was mit „Zerbilden“ im Sinne von Mißverstehen und Umdeuten nichts mehr zu tun hat. Hier löst die Freude am naiv ornamentalen Ausmalen jegliche Fläche in flammende Buntheit auf. Das ist die Übertragung einer Spätstufe landschaftstypischer Hausindustriemanier auf jegliches Sujet und jeden Vorwurf, wodurch in der Tat eine bestimmte Art von Volkskunst entsteht. Sie wird aller-



26-30 Mariäzell: von graphischen Blättern, 19. - Anfang 20. Jahrh.



31-34 Mariazell: von gemalten Andachtsbildchen, Ende 18. - Anfang 19. Jahrh.

dings gern für die eigentliche gehalten und soll dann der Beurteilung des weiten Gesamtgebietes Maßstäbe setzen. Entsprechungen gibt es mancherorts, so etwa in der schwedischen Vorhang- und Möbelmalerei Dalarnas nach Vorlagen aus der illustrierten Lutherbibel oder die Bilder des sogenannten Deserteurs im Wallis nach französischen Bilderbogen¹⁷. Doch gerade an Hand derartiger Parallelen lassen sich auch solche Erscheinungen als zeittypische Entwicklungsstufen und damit historische und nicht zeitlose Phänomene erkennen. Es gibt viel häufiger den umgekehrten Vorgang des formalen Abschleifens und nur noch flüchtigen Kolorierens mit dem gleichen Ergebnis von Typenbildern. Die beiden letzten Beispielreihen mögen dies verdeutlichen.

Abb. 39-42 stellen oberösterreichische Hinterglasbildvariationen des Themas Mariazell dar¹⁸. Abb. 39 zeigt ein auch im Original beschnittenes, weil beschädigtes Exemplar; Abb. 40 ist nach dem gleichen, ja möglicherweise selben Riß wie Abb. 39 entstanden, allerdings für ein doppelformatiges Bild verwendet, aus zwei Motiven nach zwei verschiedenen Rissen für zwei sonst getrennt hergestellte Bilder zusammengesetzt (der rechte Teil, die Hl. Familie, wird hier nicht reproduziert). Ein Vergleich aller linearen Details von Gnadenbild und Kirche erweist die wohl völlige Übereinstimmung der durchgezeichneten Vorlage. Diese aber geht eindeutig auf graphische Vorbilder zurück, also auf kleine Andachtsbilder von der Art wie Abb. 5 und Abb. 7 oder ähnlich vorstellbare Kombinationen, für



35 Mariazell: böhmisches Hinterglasbild, 1. Hälfte 19. Jahrh.



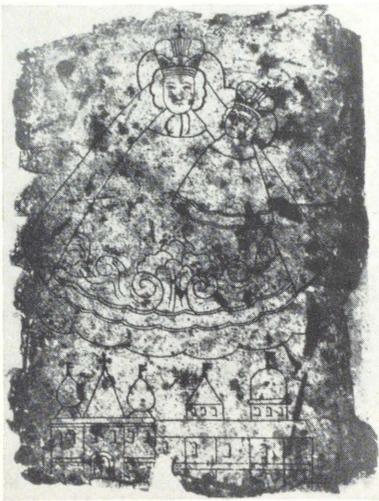
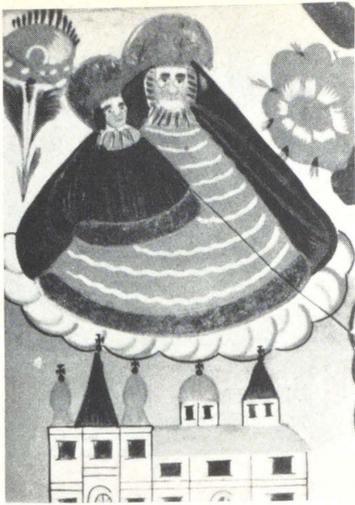
36 Mariazell: von einem Kupferstich, 1. Hälfte 19. Jahrh.



37-38 Mariazell: böhmische Hinterglasbilder, 1. Hälfte 19. Jahrh.

den Riß selbstverständlich nochmals vereinfacht. Wie ein solcher aussah, zeigt das seltene, schlecht erhaltene Beispiel von Abb. 41; dazu in Abb. 42 die seitenverkehrte, also direkte Umsetzung aus eben diesem Riß oder einem seiner Ableger. Man vergleiche die Kronen und das Ornament des Kleides, die Fenster und Windfahnen der Kirche usw. Im fertigen Bilde geschieht also bei dieser Art von Massenproduktion kaum eine nennenswerte Weiterformung. Der Riß legt die entscheidende Kontur fest. Solange der Riß direkt auf Graphiken zurückgreift, werden lediglich deren Verformungen übernommen. Erst ein neuer Riß nach gemalten Tafeln birgt die Möglichkeiten weiterer Wandlungen oder aber die freie Gestaltung von Motiven wie der Kirche unter dem gewiß nie ohne Riß angelegten Gnadenbild. Das vermögen Gegenüberstellungen anderer Hinterglasbildbeispiele zu verdeutlichen.

Abb. 43-46. Auch diese Hinterglasbilder stammen wohl alle aus dem böhmisch-bayerisch-österreichischen Grenzgebiet mit seiner hüttengewerblichen Massenproduktion der Zeit um 1800 und später¹⁹. Abb. 43 und 45 lassen deutlich die exakte Nachzeichnung der Rißvorlage erkennen und sogar ahnen, auf welchen Typus Kirche innerhalb der Graphik diese zurückgeht. Abb. 43 weist in den Umkreis von Abb. 4 und anderen, Abb. 45 in Richtung Abb. 5 und anderen, kombiniert mit der Ausbildung eines Ostturmes (vgl. S. 128 bei Nr. 14/15). Die breite bunte Standborte bildet einen Ersatz für die einstige Titelkartusche. In Abb. 44 ist ein Abb. 43 verwandter Riß jedoch nicht mehr mit dem Lineal nachgezogen, sondern mit flüchtiger Hand nur eilig überflogen, wobei eine Reihe von Details verlorengegangen sind: die zweite Fensterreihe, das Seitenportal, die Turmkreuze



39-42 Mariazell: oberösterreichische Hinterglasbilder, 19. Jahrh.

u. a. Abb. 46 bietet zwar wiederum sauber gezogene Linien in der „Architektur“, aber hier als Ergebnis weiterer Rationalisierung, die an diesem Punkt völlig ohne Riß auskommen kann. Ein Gitterschema bildet Kästchen mit einer Doppelreihe von Punkten, wodurch Wand und Fenster angedeutet werden; fünf rote Zwiebeln markieren die Turmspitzen und Kuppeln der Mariazeller Wallfahrtskirche.

3 Folgerungen aus der Formalanalyse

Das Fazit aus der vergleichenden Betrachtung der vorliegenden 46 Abbildungen von Mariazell zeigt zunächst keine zeitliche Beschränkung der aufgezeigten Phänomene. Sie gelten um 1800 so gut wie um 1900, obwohl hier die extremen Ausformungen früherer bildinformatiionsloserer Zeiten nicht mehr möglich erscheinen. Auch erweist sich, daß es für unser Problem der Umformung von Vorlagen gleichgültig ist, ob wir unsere Beispiele aus Reihen malerischer Massenproduktion wählen oder graphische Entwürfe zur Verbreitung in Massen zusammenstellen. Beide Massenkünste vermögen ähnlich weitgehende Umformungen hervorzubringen, wobei die druckgraphischen Entwürfe logischerweise nicht



43-46 Mariazell: bayerische, böhmische und österreichische Hinterglasbilder, 19. Jahrh.

ganz die Extreme malerischer Rationalisierungslösungen erreichen. Andererseits kennt die malerische Ausführung nicht bloß das Abschleifen und Verkürzen, sondern auch die umgekehrte Tendenz zum Überquellen und Wuchern des Dekorativen, während beim druckgraphischen Einzelentwurf das Moment phantasievollen Mißverstehens eher zu inhaltlich völlig neuen Gestaltungen führen kann.

Innerhalb der vorgeführten Beispielreihen lassen sich dementsprechend vier verschiedene Extrem- oder Endformen erkennen:

A mit erweiternder Tendenz

- 1 Die vieltürmige verwirrende Großanlage eines exotisch anmutenden heiligen Bezirks im Kupferstich Abb. 15.
- 2 Die flächige Auflösung der Umrissse in einem ornamentalen Vorwurf zu blumig farbigem Ausmalen von rein dekorativem Sinn in den böhmischen Hinterglasbildern Abb. 37/38.

B mit verkürzender Tendenz

- 3 Die flüchtige, aber sicher aus ca. 30 Pinselstrichen hingeworfene klar erkennbare, wenn auch nicht lokalisierbare Figur „dreitürmige Kirche“ des handgemalten Andachtsbildchens Abb. 32. Man darf gewiß formulieren: eine flotte Chiffre.

- 4 Die schematische Zusammenziehung aller Details in einer Fläche durch einen abstrahierenden Raster mit aufgesetzten Zwiebeln bei der Ausführung im Hinterglasbild Abb. 46. Auch hier ließe sich abkürzend und im Anschluß an oben formulieren: eine freche Chiffre.

Fall eins und drei sind als kleine Andachtsbilder durch ihre Beschriftungen auch für den flüchtigen Betrachter jederzeit festgelegt auf Mariazell und darum nicht der Gefahr von Mißverständnissen ausgesetzt. Daß sie sich tatsächlich von realistischen Darstellungen herleiten, haben wir erweisen können. Bei den Hinterglasbildern der Fälle zwei und vier fehlt — wie bei fast allen Darstellungen Mariazells im Hinterglasbild — die Beschriftung, weil sie nicht nötig schien. Und doch: wer von uns weder die vorgeführten Bildreihen noch Mariazell selbst kennt, vermag sicher nicht zu sagen, was im letzten Beispiel Abb. 46 unter der Madonna gezeigt sein soll. Der Volkskundler allerdings müßte es erraten können, schon aufgrund der Beliebtheit des Themas Mariazell im Hinterglasbild und seiner allgemeinen Kenntnis solcher Art volkstümlicher Ikonographie. Doch dies scheint weder immer der Fall zu sein noch für selbstverständlich gehalten zu werden, wie manche Beschreibungen in der Literatur bezeugen. Unsere Abbildungen 37 und 38 identifiziert z. B. Vydra 1957 als „Maria mit Architektur“²⁰. Dem Gläubigen aber, zumal dem Mariazell-Pilger genügten die sparsamsten Andeutungen, um an den heiligen Ort erinnert zu werden und sich im Bilde dessen Gnadenwirkungen zu vergegenwärtigen. Darüberhinaus stellt die Chiffre der vieltürmigen Wallfahrtskirche lediglich das identifizierende Attribut der ebenfalls nur als Typus wiedergegebenen Darstellung „Marianisches Gnadenbild“ dar. Nur beide Abbrüviaturen zusammen erklären gegenseitig den jeweiligen Sinn. Erst ihre Kombination fixiert eine inhaltliche Aussage.

Man hat diese Weise von Verbildlichung und deren positive Aufnahme im Volke als „expressionistische Bauernkunst“ gefeiert, weil sich hier eine besondere Art zu sehen ausdrücke²¹. Von Ausdruck im Sinne künstlerischer Expression aber, der darüberhinaus noch „raffiniert in der Mache“ sei, kann nach allem, was wir aufgezeigt haben, keine Rede sein. Diese Erkenntnis ist für das Hinterglasbild nicht neu²². Für Zweige der graphischen Massenkunst jedoch bestehen Fraengers oben dargelegte Distinktionen weiter.

Aus unserem Zusammenhang läßt sich dagegen anführen, daß der Prozeß des Zerbildens und Umformens bisweilen gleichfalls zu formelhaften Gestaltungen vorstoßen kann, die jedoch auch hier nur Chiffren für Erinnerungs- oder Identifikationsassoziationen bilden. Es kommt lediglich auf Zeichen- und Funktionswerte an. Darum gelingt der gleichbleibende Erfolg dieser Massenware trotz aller naiven Verballhornungen. Für den Konsumenten handelt es sich um Gebrauchsgut, um zweckgebundene Objekte und nicht um Gegenstände bildungsbürgerlichen Kunstverständnisses. Dem Käufer und Benutzer genügt die auch über schlichte oder gar schlechte Formeln erreichbare Identifizierung. Wichtig ist ihm das Dargestellte selbst — sonst wenig mehr als eine Darstellung im Rahmen des jeweils Üblichen, das heißt der billigen Bildermoden, zeitlich wechselnd nach dem Angebot der sich vor allem technisch wandelnden Industrie.

Solcher Art Volkskunst ist „Kunst für's Volk“. Wir haben unsere Fragen also von den konsumierenden Schichten aus zu stellen und nicht eine vollendete, sogenannte volkstümliche Gestalt zu suchen oder gar eine Morphologie des „wirklich“ oder „echt“ Volkstümlichen entwickeln zu wollen. Alle formale Analyse, wie wir sie vorexerziert haben, läßt keinen „eigentlichen Kern“ volkstümlichen Schaffens bloßlegen, sondern hilft lediglich Teile einer notwendig wissenswerten volkstümlichen Ikonographie und deren Entstehungswege aufdecken. Solche Formeln gilt es besser kennenzulernen. Mit Expression aber haben sie nichts zu tun.

- 1 Friedrich Sieber: Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunstforschung. In: *Wiss. Annalen* 4, 1955, S. 22-33 — Wilhelm Fraenger: Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts. In: *Vom Wesen der Volkskunst*, hrsg. v. W. Fraenger. *Jb. f. Hist. Volkskunde* 2. Berlin 1926, S. 126-73.
- 2 Kurt Freyer: Zum Problem der Volkskunst. In: *Monatshefte f. Kunstwiss.* 9, 1916, S. 215-27.
- 3 Oswald A. Erich: Ein Gestaltungsprinzip der Volkskunst. In: *Volkswerk, Jb. d. Staatl. Mus. f. dt. Volkskunde* 2, 1942, S. 104-13.
- 4 Robert Forrer: *Von alter und ältester Bauernkunst. Führer zur Kunst* 15. Eßlingen 1906.
- 5 Max Picard: *Expressionistische Bauernmalerei*. 2. Aufl. München 1918. — Zitat von H. Esswein nach Jean Palgen: *Expressionistische Hinterglasmalerei*. Luxemburg 1937, S. 26.
- 6 W. Brückner: *Hinterglasmalerei*, In: *Keyzers Kunst- und Antiquitätenbuch* 3. München 1967, S. 69-99.
- 7 Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894 — Gisliind Ritz: *Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst*. In: *Bayer. Jb. f. Volkskunde* 1956, S. 39-41.
- 8 W. Brückner: *Trivialer Wandschmuck der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Forschungsstand und Forschungsaufgabe*. In: *Anz. d. GNM* 1967, S. 117-32. — Hans Fehr: *Massenkunst im 16. Jahrhundert. Denkmale der Volkskunst* 1. Berlin 1921.
- 9 W. Fraenger (Anm. 1), S. 171.
- 10 Ebda, S. 151.
- 11 Ebda, S. 163.
- 12 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 1. Aufl. 1907; 11. Aufl. 1920; neueste Aufl. München 1959.
- 13 W. Brückner: *Andachtsgraphik*. In: *Keyzers Kunst- und Antiquitätenbuch* 3. München 1967, S. 101-31.
- 14 Vgl. Othmar Wonisch: *Geschichte von Mariazell. Mariazeller Wallfahrtsbücher* 1. Mariazell 1947, Abb. bei S. 33. — Gustav Gugitz: *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten*. Wien 1950, Abb. bei S. 48.
- 15 Friedrich Knaipp: *Volkstümliche Hinterglasmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Österr. Volkskundeatlas* 1. Graz-Köln 1959, Karten 10-13; Kommentar S. 1-20. — Ders.: *Hinterglasbilder*. Linz 1963.
- 16 Josef Vydra: *Die Hinterglasmalerei. Volkskunst aus tschechoslowakischen Sammlungen*. Prag 1957, Abb. xv, xxxvi, 93.
- 17 Svante Svärdström: *Die Bauernmalerei in Dalarna*. Stockholm 1957 — Robert Wildhaber: *Der Deserteur. Ein Walliser Maler religiöser Volkskunst*. In: *Rhein. Jb. f. Volkskunde* 12, 1961, S. 211-26.
- 18 Abb. 39 = *Bayer. Jb. f. Volkskunde* 1962, Abb. 29. — Abb. 40 = *Bayer. Nationalmuseum*, München. — Abb. 41: *Vorsatz von F. Knaipp* (Anm. 15, 1963). — Abb. 42: *Dieter Keller: Hinterglasbilder*. Lorch/Wttg. 1948, S. 10.
- 19 Abb. 43 : *RDK* 3, Sp. 1356, Abb. 2; zugleich Vorbild für die Fälschung im *Bayer. Jb. f. Volkskunde* 1962, Abb. 30. — Abb. 44: *Claus Hansmann-Gisliind Ritz: Kunterbunter Bauernhimmel*. München 1961, Abb. 44. — Abb. 45-46: *F. Knaipp* (Anm. 15, 1963), Nr. 13, 29.
- 20 J. Vydra (Anm. 16).
- 21 Vgl. Anm. 5.
- 22 Wenngleich gerade F. Knaipp (Anm. 15), der vehemente Streiter für eine kritische Durchleuchtung der romantischen Positionen, bei der inhaltlichen Deutung wiederum mythologisch-romantischen Vorstellungen erliegt. Die gedankliche Konstruktion ist hierbei genau die W. Fraengers.