Christina Wais-Wolf

(Krypto-)Porträts

Zur Frage personenbezogener Inszenierung auf Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts

Elisabeth Oberhaidacher-Herzig zum 75. Geburtstag

(Crypto) portraits: on the question of personalised staging in 19th and 20th century glass paintings
Elisabeth Oberhaidacher-Herzig on her 75th birthday

Portraits – including the special form of the so-called "crypto-portrait" – have characterised monumental glass painting in Austria since the late 13th century, as Elisabeth Oberhaidacher-Herzig has pointed out in the course of her many years of research. While glass painters initially used images of various kinds as visual models for their portraits transferred to glass, the medium of photography opened up new avenues of media image propaganda for this type of image in the 19th and 20th centuries. The article sheds important light on various examples from the art genre of stained glass, demonstrating the iconographic diversity of the corresponding productions. The focus here is, in particular, on the monumental picture windows of St Mary's Cathedral in Linz, the largest sacred building in Austria, as well as a window from a less well-known location in research, namely the parish church of "Umhausen" in the Tyrolean Ötztal.

Unter einem Porträt versteht man das Abbild einer Person auf einem Gemälde, einer Zeichnung oder einer Fotografie, bei dem das Gesicht und der Ausdruck des Porträtierten im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Generell wird zwischen einem Bildniskopf, einer Büste, einem Brustsẗück oder einem halb- bis ganzfigurigen Porträt unterschieden.

Eine Sonderform der Porträtmalerei stellt das sogenannte „Kryptoporträt" dar, das in der Literatur auch als „verstecktes" oder „Inkognitoporträt" bezeichnet wird.[1] Als Kryptoporträts gelten Bildnisse, bei denen Heilige beziehungsweise biblische, mythologische oder historische Helden mit den Gesichtszügen von Zeitgenossen abgebildet wurden. Über solche Kryptoporträts versuchte man zeitgenössische Bezüge zu den jeweils dargestellten Szenen herzustellen, indem die biblische oder mythologische Szene durch das Kryptoporträt aktualisiert wurde, gleichzeitig aber die ikonographische Tradition erhalten blieb. Die dargestellten Personen sollten erkennbar sein und zugleich im inhaltlichen Kontext zur jeweiligen Szene stehen.

Kryptoporträts finden sich auch im Bereich der monumentalen Glasmalerei. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig verwies im Zuge ihrer Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei auf zwei prominente Beispiele: Um ein sehr frühes Kryptoporträt noch aus dem späten 13. Jahrhundert handelt es sich bei einer Darstellung des hl. Innozenz auf einem Glasgemälde, das heute im Fenster der südlichen Gruftkapelle auf der Burg Kreuzenstein (NÖ) eingesetzt ist (Abb. 1).[2] Es ist um 1280/85 entstanden und stammte ursprünglich wohl aus der ehemaligen Kreuzkapelle von Stift Heiligen-

1 Friedrich Polleroß, Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info, 4. Jg., 1993, Heft 1, S. 17–36 (Polleroß 1993).

2 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Burg Kreuzenstein, Südliche Gruftkapelle, Kapitel Komposition, Ikonographie, in: Günther Buchinger / Elisabeth Oberhaidacher-Herzig / Christina Wais-Wolf, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 3. Teil: Sammlungsbestände (ohne Stiftssammlungen) / Burgenland (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich Band V,2), Wien – Köln – Weimar 2017, S. 118–124 (Oberhaidacher-Herzig 2017).

kreuz (NÖ).[3] Auf diesem Glasgemälde ist der Heilige, der gegen Ende des 3. Jahrhunderts den Märtyrertod erlitt, als Ritter mit Lanze und Schild in der Kriegstracht des 13. Jahrhunderts zu sehen. Auf seinem Haupt liegt ein Herzogshut mit Hermelinkrempe und Scheitelborte. Besonders auffallend ist der weiße Schild mit einem roten Doppelkreuz geschmückt. Eine solche Kreuzreliquie ist bis heute im Besitz von Stift Heiligenkreuz und wurde vom Babenberger Herzog Leopold V. von seiner ersten Pilgerfahrt aus Jerusalem mitgebracht und 1188 seinem Lieblingskloster Heiligenkreuz vermacht. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig konnte überzeugend nachweisen, dass es sich bei dem auf dem Glasgemälde als hl. Innozenz ausgewiesenen Heiligen eigentlich um den Stifter der großen Kreuzreliquie, nämlich den Kreuzfahrer Herzog Leopold V., handelt, der in der Gestalt des hl. Innozenz dankbar verehrt werden sollte. Damit handelt es sich bei dieser Darstellung um ein Kryptoporträt.[4]

Die Tatsache, dass man für diesen Zweck den berühmten Bannerträger der thebäischen Legion ausgewählt hatte, geht wohl auf die im Fürstenbuch des Jans Enikel von 1280 erwähnte Erzählung zurück, wonach Leopold V. nach dem Zwischenfall auf der Feste Akkon und dem Sieg der Österreicher das österreichische Banner aufpflanzte, das der englische König Richard Löwenherz wieder entfernen ließ. Als Richard auf der Heimfahrt nach einem Schiffbruch zu Fuß weiterreisen musste, wurde er von Leopold in der Nähe von Wien festgesetzt, was diesem in der Folge ein stattliches Lösegeld, aber auch den Kirchenbann einbrachte. Laut Elisabeth Oberhaidacher-Herzig könnte dieser Makel dazu geführt haben, seine Memorialdarstellung zu verschlüsseln, wofür auch der Name Innozenz, d. h. „Der Unschuldige“, sprechen würde.[5]

Noch ein zweites Kryptoporträt konnte Elisabeth Oberhaidacher-Herzig im Zuge ihrer Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei identifizieren. Dabei handelt es sich um die Darstellung des hl. Leopold, des wichtigen Landespatrons von Österreich, in einem Fenster im Hochchor des Münsters in Freiburg im Breisgau. In der Darstellung dieses Heiligen verbirgt sich – worauf



Abb. 1: Burg Kreuzenstein, Fenster der südlichen Gruftkapelle, hl. Innozenz, um 1280/85

Elisabeth Oberhaidacher-Herzig hinwies – ein Kryptoporträt Kaiser Maximilians I.. Ausgeführt wurde dieses Glasgemälde im Jahr 1512 von Jakob Wechtlin in der Werkstatt des Hans von Ropstein.[6]

Kryptoporträts wie die hier genannten fanden auch Eingang in die Ikonographie von Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts. Zu den aktuell im Fokus der Glasmalereiforschung stehenden Standorten in Österreich zählt der Linzer Mariendom, dessen 112 Bildfenster

3 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Die Odyssee einer Ornamentverglasung des späten 13. Jahrhunderts, in: Tim Ayers / Brigitte Kurmann-Schwarz / Claudine Lautier / Harmut Scholz (Hg.), Glasmalereisammlungen und ihre Geschichte, Akten des 25. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum in St. Petersburg, Staatliche Eremitage, 2010, Bern u. a. 2012, S. 111–121.

4 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Die Glasgemälde aus der ehemaligen Pfarrkirche von Heiligenkreuz, in: ÖZKD, L, 1996, Heft 3, S. 167–177.

5 Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 121.

6 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Buchbesprechung von Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland II,2), Berlin 2010, in: ÖZKD LXV, 2011, Heft 1/2, S. 174 f.

in einer Zeitspanne von den späten 1860er bis in die 1990er Jahre entstanden sind.[7] Die größte zusammenhängende, aus 45 Fenstern bestehende Gruppe aus dem primär zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts befindet sich im Lang- und Querhaus des Doms. Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Ikonographie sind diese Fenster für die Kunstgeschichtsforschung von großem Interesse. Anstelle von Heiligendarstellungen oder biblischen Szenen wurden bei den Bildkompositionen dieser Fenster monumentale Historienbilder umgesetzt, deren figurale Protagonisten inhaltlich primär auf die Stadt Linz, den Mariendom beziehungsweise das Land Oberösterreich Bezug nehmen.

Die meisten in diesen Fenstern dargestellten Personen können bis heute anhand ihrer spezifischen Physiognomien namentlich identifiziert werden.[8] Im Fall von prominenten Persönlichkeiten aus der Geschichte Österreichs wie Kaiser Maximilian I. oder Ferdinand I. dienten den Künstlern der Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck, die diese Fenster schufen, Bilder aus Büchern oder Druckwerken als zeichnerische Vorlagen. Im Fall der in den Fenstern dargestellten Zeitgenossen aus der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts hingegen griff man bei der Umsetzung auf Glas vielfach auf Fotografien zurück, die größtenteils explizit im Vorfeld des Herstellungsprozesses der Fenster angefertigt wurden. Die fotografischen Porträts konnten in der weiteren Folge direkt in die Entwurfszeichnungen miteinbezogen und anschließend in die 1:1-Fenster-Kartons eingefügt werden, um so die Übertragung auf das Medium Glas zu erleichtern. Waren es anfänglich Fotografien der Köpfe, so zeigte es sich im Verlauf des langjährigen Projektes von Vorteil, die auf den Fenstern darzustellenden Personen von Beginn an ganzfigurig und bereits in der für die Fensterdarstellung vorgesehenen Haltung und Pose fotografieren zu lassen.[9]

Zu den ikonographisch besonders interessanten Fenstern des Doms zählt das sogenannte Kaiserfenster (Abb. 2). In der unteren Bildzone dieses in der Zeit von 1911 bis 1914 geschaffenen Fensters findet sich die Darstellung der hl. Elisabeth und damit zugleich der



Abb. 2: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, ausgeführt in der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt Innsbruck, 1911–1914

7 Im Zuge einer groß angelegten Restaurierungskampagne werden seit 2020/21 jährlich drei Fenster des Linzer Mariendoms unter der Aufsicht des Bundesdenkmalamtes restauriert.

8 Eine wichtige Quelle für die Identifizierung der in den Bildfenstern dargestellten Personen stellt die Publikation von Florian Oberchristl, Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes, Linz 1924 (Oberchristl 1924), dar.

9 Ausführlich beschrieben bei Christina Wais-Wolf, Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs, in: The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to Art Nouveau, Tagungsband des 30. Internationalen Kolloquiums von Corpus Vitrearum, hg. Katalanischen Komitee des Corpus Vitrearum, 4.–7. Juli 2022, Barcelona 2022, S. 92–99.



Abb. 3: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, hl. Elisabeth mit den Gesichtszügen der Kaiserin Elisabeth, 1911–1914



Abb. 4: Porträt der Kaiserin Elisabeth, Fotografie, Fotoatelier Ludwig Angerer, um 1868, mit der Retusche des Fotografen Carl Pietzner, im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck

Namenspatronin der Jubilarin, Dr. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig. Die Heilige ist durch ihre Krone und den roten Umhang als eine Fürstin ausgewiesen, die sie als Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen auch war (Abb. 3). In ihren Händen hält sie Rosen, ihr übliches Attribut, das sich auf das im Zusammenhang mit ihrer Biographie legendenhaft erzählte Rosenwunder bezieht. Danach wären Brote, die die Heilige aus Fürsorge, aber ohne das Wissen ihres Gemahls an Arme verteilt hatte, auf dessen Nachfrage hin auf wunderbare Weise zu unverdächtigen Rosen verwandelt worden. Ungewöhnlich bei der Darstellung in Linz sind die porträthaften Züge der hl. Elisabeth. Diese sind nicht wie üblicherweise bei Heiligenfiguren in idealisierter Form wiedergegeben, sondern nehmen auf die Gemahlin von Kaiser Franz Joseph I., Kaiserin Elisabeth (1837–1898) Bezug (Abb. 4), die zum Zeitpunkt der Anfertigung dieses Fensters im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits verstorben war.

Wie Reinhard Rampold aufgezeigt hat, ging dem tatsächlich ausgeführten Bildfenster ein mehrere Jahre andauernder und intensiver Entstehungsprozess voraus, im Zuge dessen es auch zu einer mehrmaligen Änderung des kompositionellen und ikonographischen Aufbaus gekommen war.[10] Die verstorbene Kaiserin wäre ursprünglich als eine engelhafte Lichtgestalt dem vor einem Bildstock knienden Gemahl Franz Joseph entgegengeschwebt (Abb. 5) – ein Bildsujet, das von anderen Bildmedien dieser Zeit durchaus bekannt war.[11] Neben der Darstellung der Kaiserin waren von Anbeginn an auch noch weitere Mitglieder aus dem engsten familiären Umfeld Kaiser Franz Josephs angedacht gewesen, darunter seine beiden Töchter, Erzherzogin Gisela und Erzherzogin Marie Valerie. Diesen realen

10 Reinhard Rampold, Das Kaiserfenster im neuen Dom zu Linz, in: ÖZKD, LXVI, Heft 3/4 (Sonderheft: Dynastische Repräsentation in der Glasmalerei. Akten des 26. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum), Horn – Wien 2012, S. 458–467.

11 Genannt sei an dieser Stelle die Postkarte „Ave Caesar Imperator! Omnes precamus nos tibi salutem“, gedruckt im Kunst-Verlag „Mars“ in Graz.



Abb. 5: Früher, nicht ausgeführter kolorierter Entwurf für das Kaiserfenster im Linzer Mariendom, Archiv der Tiroler Glasmalerei Innsbruck, bez. 22. Mai 1911



Abb. 6: Hl. Georg mit Erzherzogin Marie Valerie (Ausschnitt aus Abb. 5)

Personen aus der österreichischen Geschichte wären insgesamt drei Schutzheilige beigestellt gewesen: in den Dreipässen des Maßwerks die Namenspatrone des Kaisers, die Heiligen Franziskus und Josef, sowie hinter der knienden Erzherzogin Marie Valerie der hl. Georg als einer der wichtigen Schutzpatrone des Hauses Habsburg (Abb. 6).

Dank der erhaltenen Entwurfszeichnungen im Archiv der Tiroler Glasmalerei lässt sich der Prozess der Findung der letztendlich ausgeführten Komposition anschaulich aufzeigen. So entschloss man sich in der Folge, anstelle der Engelsfigur, mit der die verstorbene Kaiserin gemeint gewesen wäre, ihre Namenspatronin, die hl. Elisabeth, ins Bildfenster einzufügen. Dadurch erhielt der für die untere Bildzone von Anbeginn an vorgesehene hl. Georg ein ikonographisches Pendant, eben die hl. Elisabeth. Im Unterschied aber zu den im Maßwerk gezeigten Heiligen Franziskus und Josef sollten sowohl der hl. Georg als auch die hl. Elisabeth die Gesichtszüge realer Personen aufweisen, wofür man für die hl. Elisabeth das Porträt der verstorbenen Kaiserin heranzog (Abb. 4) sowie für den hl. Georg die Gesichtszüge von Erzherzog Franz Salvator (1866–1939) vorsah. Damit einhergehend sollte dessen Gemahlin, Erzherzogin Marie Valerie (1868–1924), die ursprünglich vor dem hl. Georg gekniet hätte (Abb. 6), nunmehr stehend neben ihrem Gemahl, der in das Kostüm des hl. Georg geschlüpft war, dargestellt werden und ebenso porträthafte Züge aufweisen (Abb. 7, 8). Damit kam es im Kaiserfenster des Linzer Mariendoms letztendlich zu einer außergewöhnlichen und in dieser Form vermutlich beispiellosen Verschmelzung unterschiedlicher Porträttypen, darunter auch eine interessante Ausformung des sogenannten



Abb. 7: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, Erzherzogin Marie Valerie mit ihrem Gemahl Erzherzog Franz Salvator von Österreich-Toskana, 1911–1914



Abb. 8: Porträt von Erzherzogin Marie Valerie und ihrem Gemahl Erzherzog Franz Salvator, Fotografie, 1912

Kryptoporträts, indem innerhalb eines Fensters ein lebender Zeitgenosse, Franz Salvator, neben einem bereits verstorbenen Familienmitglied, der Kaiserin Elisabeth, in die Rolle von Heiligenfiguren geschlüpft ist.

Ähnlich wie im Fall von Herzog Leopold V. als hl. Innozenz oder Kaiser Maximilian I. als hl. Leopold, steckt hinter solchen Darstellungen letztendlich immer die Absicht, dem Betrachter eine gezielte Bildbotschaft zu vermitteln. Der Wunsch nach der „Sakralisierung" des habsburgischen Kaiserhauses wurde so – ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs als „mit der Würde des Heiligen ausstatten" – vortrefflich uminterpretiert – ein Ansinnen, das vor dem Hintergrund der habsburgischen „Pietas Austriaca" durchaus nachvollziehbar erscheint. Der Kaiser und mit ihm seine engste Familie sollten der Bevölkerung und damit seinen Untertanen als heiligmäßige Vorbilder vorgestellt werden und – wie es bei Florian Oberchristl zu lesen ist – neben dem Kaisergebet die „*durch Glaube und Liebe, Gebet und Arbeit geheiligte Familie*"[12] präsentieren.

Die Elisabeth-Ikonographie fügte sich in diesen Kontext vortrefflich ein, zumal diese auch schon zu Lebzeiten der Kaiserin Elisabeth mit ihr in Beziehung gesetzt wurde. Bis heute gibt es eine Reihe von Bildfenstern, die – stets Bezug nehmend auf die Kaiserin – die hl. Elisabeth zeigen, wobei ihr entweder Brote und/oder Rosen beigegeben sind. Beide Attribute sind wichtige Motive, die die allgemeine Fürsorge der hl. Elisabeth den Armen gegenüber unterstreicht. Im Fall des Linzer Fensters entschied man sich für die Darstellung der Rosen, die vielleicht bei manchen Zeitgenossen Assoziationen an ältere Bildwerke der noch jungen bayerischen Prinzessin weckten, die – worauf wiederum das Dampfschiff in der unteren Bildzone des Kaiserfensters verweist – im April des Jahres 1854 auf ihrer Brautfahrt Richtung Wien in Linz-Urfahr Halt gemacht hatte.

Im Fall der porträthaften Darstellung Franz Salvators, die dem Typus eines Kryptoporträts im eigentlichen Sinn folgt, ergibt sich die Zuweisung an den hl. Georg aufgrund der erhaltenen schriftlichen und bildlichen Quellen. Ohne letztere könnte der als geharnischter Ritter ausgewiesene Heilige mit der rot-weißen Fahne auch als ein hl. Florian und damit als der Landespatron von Oberösterreich interpretiert werden.[13] Zur Darstellung des hl. Florian kam es in Linz auf dem nur wenige Meter vom Kaiserfenster entfernt gelegenen St. Florian-Fenster. Auf mehreren Ebenen wird hier in Form einer Bildgeschichte die Legende der Entstehung des Stiftes St. Florian erzählt, das nachweislich über dem Grab des hl. Florian errichtet wurde. Der Heilige erhielt – ähnlich

12 Oberchristl 1924, S. 36.

13 Vgl. dazu etwa die Darstellung des hl. Florian mit dem mutmaßlichen Kryptoporträt Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) auf dem Melker Altar von Jörg Breu d. Ä., 1501/02. Zum Altar vgl. Lukas Madersbacher, Melker Altar, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band III: Spätmittelalter und Renaissance, S. 479–480, Kat.Nr. 245.



Abb. 9: Linz, Mariendom, St. Florian-Fenster, hl. Florian mit den Gesichtszügen von Propst Josef Sailer, 1911–1916

wie dies im Fall der Darstellung des hl. Georg im Kaiserfenster geschehen ist – die Gesichtszüge damals lebender Zeitgenossen. Sowohl der auf der Ennsbrücke mit erhobenem Arm stehende hl. Florian im oberen Bildfeld (Abb. 9) als auch der bereits am Ufer des Ennsflusses verstorbene hl. Florian tragen die Gesichtszüge von Propst Josef Sailer, gest. 1920.[14] Im Fall des St. Florian-Fensters war es nicht der Adel, sondern der geistliche Stand, der sich bewusst in die Rolle des für das Land Oberösterreich so wichtigen Schutzpatrons begab. Der Stifter tritt damit im Kryptoporträt als Teilhaber einer zu einer Historie gewordenen Erlösungsprophezeiung dem Betrachterpublikum entgegen.[15] Genau diese Intention lässt sich im St. Florian-Fenster des Linzer Mariendoms gut nachvollziehen.

Den inhaltlichen Variationsreichtum von Porträtdarstellungen unterschiedlicher Art führt auch das Bildnis Kaiser Karls (1887–1922) auf Fenstern zweier österreichischer Standorte deutlich vor Augen. Zunächst einmal findet sich sein Porträt gemeinsam mit jenem seiner Gemahlin Zita von Bourbon-Parma im Mariazeller-Fenster des Linzer Mariendoms (Abb. 10). Das Ehepaar ist Teil einer Pilgergruppe unmittelbar vor der Basilika von Mariazell. Die Verbundenheit der Dargestellten zu diesem Ort bestand darin, dass beide Mariazell als junges Paar im Zuge ihrer Hochzeitsreise besucht hatten. Anstelle von Karl und Zita wäre den



Abb. 10: Linz, Mariendom, Mariazeller-Fenster, Kaiser Karl I. mit seiner Gemahlin Zita von Bourbon-Parma, 1915–1918

14 Oberchristl 1924, S. 84.
15 Polleroß 1993, S. 29, Fn. 155.



Abb. 11: Umhausen, Pfarrkirche hl. Vitus, Hll. Georg und Wolfgang mit den Gesichtszügen von Kaiser Karl I. und Bischof Franz Egger, 1928

schriftlichen und bildlichen Quellen zufolge[16] zunächst das Bildnis Kaiser Franz Josephs I. angedacht gewesen. Sein Tod im November 1916 brachte eine inhaltliche Planänderung, indem nun Karl als der an der Staatsspitze stehende weltliche Repräsentant des Volkes in Uniform porträtiert wurde.

Eine ganz andere Bildaussage hingegen liegt der Darstellung Karls auf einem Fenster der südlichen Langhauswand der Pfarrkirche von Umhausen im Tiroler Ötztal zugrunde (Abb. 11).[17] 1928 – und damit bereits sechs Jahre nach dem Tod Karls von Pfarrer Thöni beauftragt – zeigt dieses Fenster das Porträt des letzten Kaisers von Österreich, das zweifelsfrei nach einer bildlichen Vorlage ausgeführt, dem Körper eines hl. Georg in goldener Rüstung mit Lanze und dem Drachen als seinem Attribut aufgesetzt wurde. Karls Haupt ist – entsprechend der Ikonographie eines Heiligen – von einem blauen Nimbus hinterlegt.



Abb. 12: Kolorierter Entwurf für das Fenster in Umhausen, Pfarrkirche hl. Vitus, mit den Darstellungen der Hll. Jörg und Wolfgang, Archiv der Tiroler Glasmalerei Innsbruck, um 1928

Ebenso auf die Vorlage einer bildlichen Quelle geht das Porträt des rechts neben dem hl. Georg dargestellten hl. Bischofs zurück. Dank der inschriftlichen Bezeichnung auf der im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, erhaltenen kolorierten Entwurfszeichnung (Abb. 12) lässt sich dieser als der hl. Wolfgang identifizieren. Den Namen des Porträtierten erfährt man über den Eintrag im Bestellordner vom 5. Juni 1928. Darin wurde vermerkt: „*Pfarrer Thöny kommt in die Tiroler Glasmalerei, bringt die Farbenskizze zurück und bestellt das Fenster; Ablieferung Anfang Oktober; genaue Maße und Widmung folgen noch. Genaue Instruktion bezüg-*

16 Wichtiges Quellenmaterial zu den Bildfenstern des Linzer Mariendoms findet sich einerseits im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, andererseits im Archiv des Mariendoms Linz und wird aktuell im Zuge des Forschungsprojektes „Corpus Vitrearum“ an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufgearbeitet.

17 Auf dieses Fenster wurde die Autorin dankenswerterweise von Dr. Reinhard Rampold hingewiesen.

lich Ausführung des Fensters: Fotografie des Bischofs Egger (St. Wolfgang). Preiszuschlag für die 2 Porträts S(chilling) 50,- Wenn dieses Fenster gut ausfällt, dürften bald weitere Bestellungen erfolgen.“[18]

Das Porträtbildnis bezieht sich demnach auf den 1836 im Zillertal geborenen Franz Egger, der von 1912 bis zu seinem Tod 1918 Fürstbischof von Brixen war.[19] Eine direkte Verbindung zur Pfarre Umhausen bestand über seinen älteren Bruder Blasius, der 14 Jahre als Kurat in Umhausen tätig war,[20] ehe er 1913 als Domdekan von Brixen verstarb.

Im Feld unterhalb der Hll. Georg und Wolfgang sieht man das Bild eines schwerverwundeten Soldaten des Ersten Weltkrieges, dem, von einem Kriegskameraden gestützt, ein Geistlicher das Heilige Sakrament reicht.[21] Die Szene bezieht sich auf das Thema des Fensters, das „den Heimkehrern des Ersten Weltkrieges“ gewidmet ist. In Verbindung mit der Darstellung Bischof Eggers, der für seinen karitativen Einsatz während des Ersten Weltkrieges bekannt war (in Vertretung durch seinen Weihbischof Sigismund Waitz war Egger gleichsam unsichtbar nachweislich bei den Truppen und in den Militärhospitälern gegenwärtig), scheint hier zunächst die ikonographische Verbindung zwischen den beiden Bildmotiven hergestellt zu sein.

Diese Erklärung allein kann der intendierten Bildaussage jedoch nicht ausreichend gerecht werden. Die Thematik der Kriegsheimkehrer und deren diffuse Klagen über eine vermeintliche Undankbarkeit der Heimat, die im zeitgenössischen und später historiographischen Diskurs häufig als Referenzpunkt und Beweis für die teilweise gescheiterte Reintegration der Heimkehrer diente, bestimmte Tirol in der Zwischenkriegszeit in großem Ausmaß. Eine von Oswald Überegger veröffentlichte Studie zeigt auf, dass die Vorwürfe primär militärelitären Deutungsmustern heimkehrender Offiziere entsprangen. Letztere berichteten, dass sie von der Bevölkerung beschimpft wurden oder man ihnen ihre Auszeichnungen von der Brust riss. Unabhängig vom historischen Wahrheitsgehalt dieser Erzählungen und der gleichzeitigen Tatsache, dass ein eben großer Teil der ehemals höheren k.u.k. Berufsoffiziere ihr durch die historische Zäsur von 1918 verursachtes Verlustempfinden bewusst durch ihr aktives Mitwirken in legitimistischen Organisationen wie dem Reichsbund der Österreicher oder des Kaiserschützenbundes kaschierten, trug dieses Denkmuster „*ganz wesentlich zum Entstehen einer Art Phantompräsenz der Monarchie und ihrer Glorie in der Republik bei, die in jenem Maße stärker und penetranter wurde, wie sich die geschichtspolitische Neuorientierung infolge der konservativen politischen Wende auf das politisch-kulturelle Klima insgesamt übertrug.*“[22]

Der Kirche kam in diesem Prozess der Reintegration eine maßgebliche Rolle zu. Aufgrund der weitgehenden Unterstützung des staatlichen Kriegsapparates und der Verstrickung in die staatliche Kriegspropaganda[23] war die gesellschaftliche Kritik im Krieg gerade an ihr beständig vorhanden gewesen und hatte gegen Ende des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren einen Höhepunkt erreicht. Erst im Laufe der Zwischenkriegszeit gelang es der Kirche erneut, das in der Bevölkerung vorhandene religiöse und spirituelle Potential zu nutzen und ihre dominante gesellschaftliche Position zumindest teilweise wieder zurückzugewinnen. Gefallenenkult und Kriegsritual blieben in Tirol letztlich vorwiegend religiös dominiert. Es ist bemerkenswert, dass den Kirchgängern der Pfarre Umhausen gerade in einer solchen Zeit das Porträt des letzten Kaisers von Österreich im Gewand eines hl. Georg vorgeführt wurde. Der eigentliche Ideengeber dahinter muss in der Person des Auftraggebers, Pfarrer Johann Georg Thöni, verortet werden. Dieser war nicht nur im Ersten Weltkrieg von 1916 bis 1917 als Standschützenfeldkurat im Ortlergebiet im Einsatz, bevor er noch vor Kriegsende als neuer Pfarrer in Umhausen präsentiert wurde, sondern nachweislich zugleich auch ein begeisterter Fotograf. Die von Pfarrer Thöni angefertigten Fotografien druckte und verkaufte dieser im von ihm gegründeten Verlag „Photoverlag J.G. Thöni in Vent“. Darüber hinaus produzierte Thöni auf Basis seiner eigenen Fotografien Panoramabilder, die er als Drucksorten herausbrachte.[24] Gerade jemand wie Pfarrer Thöni, der mit der Fotografie dermaßen vertraut

18 Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, Bestellordner 1928, S. 158v.
19 Josef Gelmi, Egger, Franz (1836–1918), Fürstbischof, in: ÖBL Online-Edition, Lfg. 7 (14.12.2018) (Gelmi 2018).
20 Neue Tiroler Stimmen, Jg. XXV, 16. Juli 1885, Nr. 159, S. 3.
21 Laut der erhaltenen Entwurfszeichnung (Abb. 12) war anstelle des Priesters zunächst noch ein Mann in Tiroler Tracht vorgesehen gewesen.
22 Oswald Überegger, Erinnerungskriege. Der Erste Weltkrieg, Österreich und die Tiroler Kriegserinnerung in der Zwischenkriegszeit, Innsbruck 2011, S. 55 f.
23 Bischof Egger etwa hatte den Klerus und das Volk sogar dazu aufgefordert, die Opfer und Heimsuchungen des als gerecht, ja, heilig empfundenen Krieges bereitwillig auf sich zu nehmen. Vgl. Gelmi 2018.
24 Edith Hessenberger, Venter Kurat mit Vision und Hund. J. G. Thöni zum 150. Geburtstag (online über Ötztaler Museen: https://oetztalermuseen.at/venter-kurat-mit-visionen-und-hund-zum-150-geburtstag-von-johann-georg-thoeni/, (13.06.2025).

war, wusste sehr genau um die propagandistische Wirkung dieses Bildmediums. Fotos hatten schon in der Kriegspropaganda eine ganz entscheidende Rolle gespielt, indem das Foto als ein entscheidender Faktor im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur eingesetzt wurde. Von Bedeutung waren in diesem Zusammenhang etwa Fotos von Frontbesuchen Kaiser Karls.

Dank des Mediums der Fotografie wurden somit auch für die Kunstgattung der Glasmalerei im 19. und 20. Jahrhundert neue Türen medialer Vermittlungsstrategien geöffnet, indem man Fotografien als unmittelbare Vorlage für die porträthafte Darstellung der in den Fenstern abgebildeten Personen heranziehen konnte. Die im Beitrag vorgestellten Beispiele unterschiedlicher Porträttypen vom Mittelalter bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts – darunter auch das sogenannte Kryptoporträt – führen die ikonographische Vielfalt der entsprechenden Inszenierungen anschaulich vor Augen. Zugleich wirft dieser Themenkomplex ein Licht auf das Potential, das die Kunstgattung Glasmalerei in der Vermittlung bestimmter Bildbotschaften an bestimmten Orten über Jahrhunderte hinweg in sich trug.