

III. Denkmale der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit

Einer der Gründe, die im Jahre 1904 den Bezirk Krems zu der im Vorwort erwähnten Probeinventarisierung empfahlen, war die große kulturelle Verschiedenheit seiner Teile, wodurch eine durchschnittliche Gültigkeit der erzielten Resultate für die innerösterreichischen Provinzen erhofft werden konnte. Diese kulturellen Verschiedenheiten sind durch die geographische Lage des Bezirkes bedingt, dessen fünf Gerichtsbezirke so verteilt sind, daß vier (Gföhl, Krems, Langenlois, Spitz) nördlich von der Donau, einer (Mautern) südlich von ihr gelegen sind. Schon deshalb ist die Entwicklung dieses Bezirkes keine einheitlich geschlossene gewesen, da er zu zweien der ehemaligen Viertel Niederösterreichs gehört, die wir doch einigermaßen als kulturelle Einheiten betrachten können, dem Viertel ob dem Manhartsberg und dem Viertel ob dem Wiener Wald; aber da unser Bezirk dort die Süd-, hier die Nordgrenze des betreffenden Viertels bildet, so treten deren charakteristische Züge nur abgeschwächt und modifiziert in ihm auf.

Nicht nur in geographischer Beziehung ist die Donau von größter Bedeutung für den Landstrich, den wir hier besprechen. An ihr zog die Straße, auf der die Kultur des Westens dem Osten Europas vermittelt wurde, ihr Tal bildete den Pfad nicht nur für die Kreuzheere und den Handel, sondern auch für Kunst und Wissenschaft, deren aller Niederschlag an den Ufern des Stromes einen schmalen hoch kultivierten Streifen Landes schuf. Nach Norden aber steigen die Täler — besonders das der Krems und des Kamp — steiler oder sanfter gegen das Bergland auf, das schon im XII. Jh. das Waldviertel genannt wird. Hohe, von tiefen Flußtälern durchzogene Plateaus, das rauhe Klima und der unfruchtbare Boden, die schlechten Verkehrswege und die mit all diesem zusammenhängende Armut der Bevölkerung geben der Kultur dieses Gebietes das charakteristische Gepräge.¹⁾ Während im Donautal, im Tullner Feld und südlich von der Donau schon die karolingische Kolonisation nachweisbare Kulturansätze geschaffen hatte und wir im IX., X. und XI. Jh. dort viele noch heute bestehende Orte erwähnt finden (Hollenburg 861, Arnsdorf und Palt 890, Mautern 903, Rossatz 985, Krems 995, Loiben 1002, Hundsheim 1075, Brunn, Eggendorf, Haindorf, Rührsdorf, Stein, Thallern 1083 usw.), erfahren wir wenige mehr als geographische Begriffe über das nördliche Bergland (Ahornicus mons, Jauerling 830).

Dieser Abstand zwischen dem hoch kultivierten Donautal und dem zurückgebliebenen Waldviertel bleibt ein Faktor, den wir für alle Kunstperioden in Rechnung zu stellen haben werden; in der Typik und im Ornament, in der Grundrißbildung der Kirchen und in der Faltenbehandlung der Figuren zeigen sich bei gleichzeitigen Werken Unterschiede, die der Entwicklung von Jahrzehnten, ja eines halben Jahrhunderts entsprechen. Wir haben es mit künstlerischen Dezentralisationserscheinungen zu tun, die fast so regelmäßig auftreten, daß wir mit den gegebenen Elementen der Entfernung des Entstehungsortes von der Kulturstraße im Donautal und der Schwierigkeiten der Verkehrswege, die Arbeiten trotz aller Zurückgebliebenheit mit ziemlicher Genauigkeit datieren können.²⁾

Diese Kunst der nördlichen Teile des Bezirkes ist nicht nur eine zurückgebliebene und regelmäßig abgestufte, sie ist auch eine kurzlebige und ephemere. Die Armut der Bevölkerung, die zahlreichen Brände,

¹⁾ W. A. V. V 71, SACKEN, Kunstdenkmale des M.-A. im Kreise O. M. B. S. 71.

²⁾ Diese merkwürdige Erscheinung tritt im eigentlichen Waldviertel, in den Bezirken nördlich von unserem, noch deutlicher zutage; P. HAMMERL in Zwettl hat ein interessantes kleines Lapidarium zusammengestellt, das sie verschiedentlich illustriert. Vgl. auch HAMMERL, Die Fresken von Rappotenstein, M. Z. K. 1906, 154 ff.

die bei der Zerstretheit der Siedlungen auch heutzutage meist verhängnisvoll sind, der Mangel bedeutenderer Kulturzentren hatten zur Folge, daß die Kunstwerke, die hier entstanden, in geringen Verhältnissen und aus weniger dauerhaftem Material hergestellt wurden, so daß baldige Erneuerung sich oft als notwendig erwies. Infolgedessen lagern sich nicht Kulturschichten übereinander, sondern das Letztentstandene hat alles Vorherige fast ausnahmslos ersetzt.

Anders verhält es sich mit dem Hinterlande des rechten Donaufers, das zu der römischen Provinz Noricum gehört hatte. Allerdings wich die römische Limesstraße, die große Krümmung des Stromes abschneidend, dem bergigen Landstrich aus und berührte die Donau, die sie bei Traismauer verlassen hatte, erst in der Nähe von Melk wieder; aber Abzweigungen dieser Straße führten doch durch unser Gebiet¹⁾ und an vielen Stellen haben Ausgrabungen und zufällige Funde alte Kulturstätten erkennen lassen. Das Zusammenfallen dieser mit Siedlungen, die sich ins Dunkel des frühen Mittelalters verlieren, hie und da auch die frühesten Namensformen (vgl. Meidling) gestatten den Schluß, daß leichte Überreste jener alten Kultur sich stets erhalten haben und daß sie genügten, den neuen Siedlungen eine gewisse Unterlage zu gewähren. So finden wir schon in verhältnismäßig früher Zeit hier Ortschaften genannt (s. o.); waren diese Orte, deren Kolonisation ja durch bayrische Hochstifte und Klöster erfolgte, schon von Anfang an in Verbindung mit der Kultur des Westens, so mußten sie eine weitere Förderung erfahren, als mitten unter ihnen durch die im Jahre 1072 erfolgte Gründung von Göttweig ein eigenes Kulturzentrum entstand. Im Norden hingegen ist es zur Schaffung eines solchen Zentrums überhaupt nicht gekommen, denn an den zahlreichen Klostergründungen des XII. Jh. im Waldviertel (Zwettl 1138, Altenburg 1144, Geras und Pernegg 1150) hat unser Bezirk keinen Anteil. Erst im XIII. Jh. berührte auch ihn die religiöse Hochflut durch die großen Bettelordenstiftungen, die aber mit einer einzigen Ausnahme (Imbach 1269) dem Donautal angehören (Stein, Minoriten 1224, Krems, Dominikaner 1236, Dürnstein, Klarissinen 1289).

Unter diesen Umständen können wir uns alle Ansiedlungen nur unbedeutend und dürftig und dementsprechend auch ihre Kirchen und sonstigen Bauwerke vorstellen; die oft zitierte Schilderung, die die Vita Altmanni von dem Kulturzustande der Provinz entwirft, kann sicher allgemeine Geltung beanspruchen: Ante eius (Altmanni) adventum omnes paene ecclesiae in illo episcopatu erant lignae, ut nullo ornatu decoratae, immo ipsi earum presbyterii, ut ita dicam, lignei erant, quia coniugiis et terrenis negotiis dediti, divinis officiis penitus ignari „Misere mei Deus“ pro canone, „Attendite“ pro passione legebant. Nunc autem ex eius industria omnes paene ecclesiae in episcopatu sunt lapideae, libris, picturis et aliis ornamentis decoratae, et quod maximum est, castis et eruditis viris bene munitae.²⁾ So erklärt es sich auch, daß die Kirche von Meisling, die jedenfalls erst nach 1025, also nachdem Passau diesen ganzen Landstrich zugewiesen erhalten hatte,³⁾ gebaut worden war, schon 1111 neugebaut werden mußte.

Spärlicher noch als die literarischen Zeugnisse aus jener Zeit sind die Denkmäler selbst auf uns gekommen. Die kulturelle Hochblüte der Spätgotik, der Hussiteneinfall von 1425, der der Schweden von 1645 haben das meiste zerstört; von dem, was übrig blieb, hat wenig die Barocke überdauert. Was uns durch Zufall erhalten geblieben ist, ist verändert und umgebaut, kaum mehr als ein alter Kern, den neue Schichten fast bis zur Unkenntlichkeit verdecken.

Vielfach sind es nur die Türme, die als Überreste romanischer Kirchen auf uns gekommen sind, also Bauteile, denen gerade in jener Zeit besondere Wucht und Festigkeit gegeben wurde. Die in Niederösterreich häufige Stellung zwischen Langhaus und Chor läßt den Turm bisweilen sukzessive erfolgte Gotisierungen dieser beiden Bauteile überdauern oder auch die Verbindung zwischen einem noch romanischen oder barockisierten Langhaus und einem spätgotischen Chor bilden. Ein Beispiel für eine einfache Anlage letzterer Art sind die Kirchen in Stratzing und Allentgshwendt, für ersteren Fall die in Lenggenfeld, wo das Romanische in der allgemeinen Anlage nur nachklingt, in der Detail-

¹⁾ Vgl. S. 8.

²⁾ M. G. S. S. XII 234.

³⁾ Monumenta Boica XXIX a 18.

behandlung der Fenster aber unverkennbar ist; allerdings darf in Niederösterreich, wie überall, wo der romanische Stil seine Positionen zäh gegen die eindringende Gotik verteidigt, nicht übersehen werden, daß gekuppelte Rundbogenfenster sich bis in sehr späte Zeit halten. Abweichend ist die Kirche in Rastbach, wo der viereckige Turm an das Ostende der Kirche neben die Apsis gebaut ist und selbst in seinem Untergeschoß eine deutliche halb- oder dreiviertelrunde Altarnische besaß; diese eigenartige Anlage findet bei einer anderen Kirche des Waldviertels ein direktes Analogon — nur ist der Turm hier nicht nördlich, sondern südlich angebaut —, nämlich in Kuenring (Grundriß in W. A. V. V 76). Bei der Antonikirche in Weinzierl bei Krems ist die ursprüngliche Form stark verwischt; ein einfacher quadratischer Westturm, dem Turm der bezüglich Bestimmung und Entstehungszeit mit St. Anton zusammengehörenden ehemaligen Kirche St. Johann am Siechenals in Wien nahe verwandt (Abb. in Gesch. der Stadt Wien, herausgegeben vom Wiener Altertumsverein I 520).

Eine zweite Gruppe romanischer Reste wird durch die halbrunde Apsisanlage charakterisiert; hier handelt es sich um kleine Kapellen, an deren Form die spätere Zeit nicht mehr viel zu ändern fand, wie die Kapelle in Gossam oder die Sebastianskapelle in Göttweig; bei anderen ist die ursprüngliche Anlage stark verwischt, wie bei der Pfarrkirchenruine in Dürnstein und dem rechten Seitenschiff der Kirche in Rastendorf. Wichtiger als diese geringen Bauten sind die Überreste einer spätromanischen Anlage an der Pfarrkirche in Langenlois, die allerdings gleichfalls durch die Gotisierung stark verändert ist. Doch läßt sich die einstige Gestalt auf dem Dachboden des Langhauses einigermaßen erkennen, wo über dem eingespannten spätgotischen Gewölbe die oberen Enden der Rundbogenfenster und ein darüber laufender gemalter Ornamentfries sichtbar sind. Die erste Erwähnung des Pfarrers 1277 und der Kirche 1309 geben keinen deutlichen Anhaltspunkt für das Datum der Anlage der jetzigen Kirche; wir können sie vielleicht zwischen beide Jahreszahlen, aber näher zur ersten setzen, was einerseits dem ungemein späten Auftreten der Gotik in dieser Gegend und andererseits den ausgesprochenen Übergangsformen entsprechen würde. Die lange und im Verhältnis zur Breite außerordentlich hohe Kirche ist den großen Bettelordenkirchen des Landes verwandt, bei denen der Übergangscharakter deutlicher ist. Ein Bau von kleineren Dimensionen und teilweise übereinstimmender Anordnung ist das Hauptschiff der Pfarrkirche in Rastendorf, ursprünglich flach gedeckt und mit kleinen, abgerundeten Schlitzfenstern, um 1500 mit einem eingespannten spätgotischen Gewölbe versehen.

An diese kirchlichen Werke reihen sich zwei Profanbauten; einer von ihnen, in fast intaktem Zustand auf uns gekommen, macht jetzt noch einen starken und einheitlichen Eindruck, nämlich die Halle in Ober-Ranna. Der Raum ist ein sehr einfacher, die Skulpturen der originellen Kapitäle sind ungemein roh, so daß bestimmte Anhaltspunkte für eine Datierung fehlen; vielleicht brauchen wir die Entstehungszeit nicht viel später anzusetzen als 1123, da das hier hausende Geschlecht zum ersten Male genannt wird. An einem andern Schloß ist ein anmutiges romanisches Detail zu verzeichnen, die vorkragende, von einer Konsole getragene Apsis der Schloßkapelle in Rastenberg; in einem Saal des ersten Stockes sind auch noch stark verbaute und veränderte romanische Doppelfenster mit kurzen Säulen, Eckknollen an deren Basen und Säulenringen unter den Würfelkapitälern, Details, die auf das XIII. Jh. hindeuten.

Der Besitz an Bauwerken, deren Anlage bis in romanische Zeit zurückreichen würde, ist demnach ein sehr geringer; auch die einzelnen im Bezirk vorkommenden Werke der Malerei und Plastik bieten keine wesentliche Bereicherung. Ganz vereinzelt Findlinge und mangels vorliegenden Materials mit anderen Werken unserer heimischen Kunst vorläufig nicht in Verbindung zu bringen, sind zwei am Chor der Pfarrkirche in Gobelsburg eingemauerte Relieffragmente, eines zu einem Sündenfall, das andere zu einer nicht deutlich erkennbaren Szene gehörend. Es sind rohe Arbeiten, langgestreckte Figuren mit schematisch gebildeten Augen und Haaren; in der Gewandung stark und in Anbetracht der übrigen Qualitäten dieser Reliefs nicht ungeschickt antikisierend. Mit den romanischen Skulpturen Niederösterreichs und Mährens läßt sich kein Zusammenhang finden, so daß ich die Zuweisung an das XII. Jh. nur mit dem allgemeinen Stilcharakter begründen kann.

Einen größeren Komplex bilden die aus dem Beginne des XIII. Jh. stammenden Wandmalereien im Passauer Hof in Krems; leider haben sie teilweise durch Übermalung, teilweise durch Feuchtigkeit so stark gelitten, daß sogar ihre ikonographische Ausdeutung nur zum Teil möglich ist. Die an der Westwand gehören dem Kreise der Äsopischen Fabeln, die an der Südseite des Hofes aber dem Ideengebiet des Physiologus an, wie die deutbaren Reste sicher machen; es ist das von besonderer Wichtigkeit, da ja das außerordentliche Interesse der österreichischen Länder, in denen vor der Mitte des XII. Jh. der jüngere deutsche Physiologus entstand, für diesen Ideenkreis bekannt ist (LAUCHERT, *Gesch. d. Physiologus* 119). Dieses Interesse zeigt sich hier durch die Anbringung dieses Zyklus von Wandmalereien, eine meines Wissens einzige Anwendung dieses Bilderkreises, denn gerade dadurch wird er am besten als ein allgemein bekannter charakterisiert, da er zusammen mit Äsopischen Fabeln zum Schmuck eines weltlichen Raumes zu dienen hat. Bemerkenswert ist aber, daß eines der Kremser Physiologusbilder mit dem sonst bei uns zu Lande verbreiteten Zyklus, wie ihn z. B. im Bezirke selbst eine Göttweiger Handschrift um 1200 bietet (vgl. HEIDER, im *Arch. f. Kunde österr. Gesch.* 1851), nicht übereinstimmt, nämlich das den Tiger darstellende; die Erzählung, daß der Jäger, der dem Tiger das Junge geraubt hat, die verfolgende Tigerin dadurch täuscht, daß er ihr Glaskugeln in den Weg wirft, stammt aus dem armenischen Physiologus (LAUCHERT, a. a. O. 40) und findet sich sonst nur in einer französischen Handschrift der Arsenalbibliothek in Paris; die Deutung der Darstellung ist aber durch eine Vergleichung unseres Bildes mit der Miniatur jener Handschrift außer Frage (vgl. CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'Archéologie* II, Tafel 19). In dem weiter unten erwähnten Renner wird dasselbe vom „Wisentier“ erzählt. Noch ein Bild unseres Zyklus fügt sich dem üblichen abendländischen Bilderkreis schlecht ein (das letzte der oberen Reihe), auf dem die zwei Personen unter einem Baume dargestellt sind; hierfür ist in den Handschriften keine Analogie zu finden. Sollte es gestattet sein, hier ein Hereinklingen des griechischen Physiologus anzunehmen, der unter den Miniaturen zu den Eigenschaften der Schlange auch die Darstellung des Sündenfalles hat? Daß das Nebenbild mit dem Hirsch die Gedankenverbindung mit der Schlange naheliegend erscheinen läßt, gibt der Vermutung vielleicht noch etwas mehr Wahrscheinlichkeit (STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griech. Physiologus* 23). Vielleicht handelt es sich um eine freie Umbildung des Stoffes, wie sie uns etwa auch im Renner des Hugo von Trimberg begegnet; in dem „von menschen, tier und vogel nature und der steine“ überschriebenen Abschnitt des Gedichtes sind viele Tiergeschichten angeführt, die zum Teil dem Physiologus, zum Teil anderen Quellen entstammen, aber nicht religiös gedeutet werden, sondern eine neue Nutzenanwendung erhalten. In Krems könnte eine ähnliche Neuschöpfung vorliegen, die eine intime Kenntnis des Physiologus zur Voraussetzung hat.

Außer der vorerwähnten Göttweiger Physiologushandschrift gehört noch manches von dem reichen Kunstbesitz des Stiftes der hier besprochenen Epoche an. Unter den kunsthistorisch interessanten Handschriften ist die älteste ein Psalter (Nr. 30), eine Prunkhandschrift deutschen Ursprunges, deren Ornamentcharakter eine Ansetzung an die Wende des X. zum XI. Jh. gestattet. Ins XII. Jh. dürfen wir einen Origines (Nr. 97) setzen, der durch die Darstellung des hl. Altmann mit einer Kirche, deren Front zwei Türme flankieren, besonders merkwürdig ist. Daß wir es bei dieser Abbildung etwa mit der ursprünglichen Marienkirche des Stiftes zu tun haben, muß dem Bereich der Vermutungen vorbehalten bleiben, da wir keinen bestimmten Hinweis dafür besitzen, daß Göttweig vor dem XVIII. Jh. eine zweitürmige Kirche besessen habe; allerdings könnte man als weiteren Beweis für diese Vermutung die ältesten Siegel des Stiftes (von 1224 und 1314) heranziehen, auf denen gleichfalls eine solche Kirche abgebildet ist (*Arch. f. öst. Gesch.* V).

Ein anderer Gegenstand des Stiftes, den die Tradition mit der Person des Stifters in Verbindung bringt, ist ein elfenbeinernes Pastorale, in dessen in ein Drachenhaupt auslaufender Krümmung zwei Pfauen (oder ähnliche Vögel) mit ineinander verschlungenen Hälsen stehen. Gehört das Enden in den Kopf eines Drachens zu den häufigsten Formen der Krummstäbe (vgl. *Crosses Pastorales* in *Mélanges d'Archéologie* IV), so ist das Pfauenmotiv ein ziemlich seltenes (vgl. das Pastorale von Altenburg, s. *Arch. f. österr. Gesch.* V und *M. Z. K.* II 259); gegen die Zurückdatierung in die Zeit des hl. Altmann läßt sich wohl kaum ein

Einwand erheben. Etwas jünger ist eine kupferne, vergoldete Kolumba von höchst einfacher Form (eine ganz ähnliche im Salzburger Domschatz, s. M. Z. K. XI, CXXIII) und noch jünger, schon der Wende des XII. zum XIII. Jh. angehörend, ein bronzenener Leuchterfuß in Gestalt eines Drachens, eine zierliche, vielleicht nicht deutsche Arbeit, die ja zahlreiche Verwandte in vielen Kirchenschätzen hat, im örtlich begrenzten Bereich unserer heutigen Betrachtung aber ganz isoliert steht.

Bei den romanischen Werken — sowohl bei den im Bezirk bodenständigen als bei den dahin versprengten — hatten wir es nur mit Einzelererscheinungen zu tun, die sich niemals zu einer Entwicklungsreihe zusammenfügen ließen. Etwas besser steht es mit Bauten, die der Übergangszeit angehören und sich der romanischen Kirche von Langenlois angliedern; sie verdanken ihre Entstehung dem hochgespannten religiösen Eifer an der Wende des XIII. und XIV. Jh. und der Ansiedlung der großen Bettelorden. Der charakteristischste ist die Minoritenkirche in Stein, deren Langhaus dem 1264 eingeweihten Kirchenbau angehört. Das Mittelschiff ist in quadratische Joche, denen in den Seitenschiffen ein regelmäßiges System rechteckiger entspricht, eingeteilt und hängt mit jenen durch spitze Scheidebogen zwischen je fünf viereckigen Pfeilern zusammen. Sehr primitiv ist die Form der Rippen, die einfach an den Kanten abgeschrägt sind und auf ganz schmucklosen oder mit geringem romanischem oder frühgotischem Blattwerk verzierten Konsolen aufruhend. Die Seitenschiffe dürften bei einem der zahlreichen Brände der Kirche zugrunde gegangen sein und darauf ihre jetzige Gestaltung mit Gratgewölbejochen, die durch flache Gurtbogen voneinander getrennt sind, erhalten haben; der Chor mit der verschobenen Mittelachse gehört erst dem Bau von 1444 an. Manche Züge der Gesamtanlage, die verhältnismäßig große Länge bei ziemlicher Schmalheit und beträchtlicher Höhe, sprechen dafür, daß auch die ursprüngliche Dominikanerkirche in Krems wenigstens im Grundriß der Steiner Bettelordenskirche ähnlich gewesen sei; ihre jetzige Form gehört allerdings dem Neubau zwischen 1410 und 1444 an.

Der wichtigste frühgotische Bau der ganzen Gegend aber ist die Josefskapelle der Pfarrkirche in Imbach. Nach der urkundlichen Überlieferung dürfte der Bau zwischen 1285 und 1310 anzusetzen sein und da der Denkmalbefund mit dieser historischen Tradition übereinstimmt, so haben wir es mit einem der frühesten Werke der österreichischen Gotik zu tun; denn wie das romantisch-höfische Epos um dieselbe Zeit auf seinem Siegeszug von Frankreich her an den Grenzen Österreichs Halt macht und dieses der treue Bewahrer altheimischer Volkspoese ist (WILH. SCHERER, Vorträge und Aufsätze zur Gesch. des geist. Lebens in Deutschland und Österreich 1879, p. 127 f.), so verteidigt sich hier in der Ostmark des Reiches der romanische Stil mit außerordentlicher Zähigkeit und bricht dann mit einemmal vor der Gotik zusammen, die erst spät im XIII. Jh. ihren Einzug hält (Wr.-Neustadt, Liebfrauenkirche, und Riesentor der Stephanskirche in Wien) und ohne eigentlichen Übergangsstil am Ende desselben Jahrhunderts als völlig rezipiert angesehen werden kann (Graz, Leechkirche 1283; Kreuzgang in Heiligenkreuz 1295). Ein romanischer Nachklang sind die zweiteiligen Fenster, in denen man ein Nachwirken der romanischen Doppelfenster sehen mag; daneben zeigen die Formen der Pfeiler und aller konstruktiven Teile bereits den vollen gotischen Stil. Das charakterisierende Detail der Kapelle bilden die reich profilierten zwei- oder dreiteiligen Blendarkaden, die auf figurierten Konsolen aufruhend, zu deren Vergleichung die 1341 geweihte St. Georgskapelle der Augustinerkirche in Wien und die Kirche in Marchegg heranzuziehen sind, die aber die Josefskapelle in Imbach an Reichtum nicht erreichen. Denn in dieser stellen die Figurenkonsolen zumeist betende Engel dar, weiter ist ein Mann mit einer Kapuze, ein bärtiger Mann und eine Frau mit einem Schleier angebracht. Die gleiche Freude an der skulpturalen Ausschmückung tritt auch bei der der Schlußsteine der Kapelle zutage, der ein im XIV. Jh. noch immer vielverbreiteter ikonographischer, dem uns schon bekannten Ideenkreis des Physiologus entstammender Gedanke zugrunde liegt: der Pelikan, der sich die Brust aufschlitzt, um seine Jungen zu nähren, der Löwe, der seine neugeborenen Jungen durch sein Gebrüll zum Leben erweckt, endlich das Einhorn, das sich, vom Jäger verfolgt, in den Schoß der Jungfrau rettet, gehören ja zum Hauptbestand jenes Gedankenkreises. Die ganze Folge findet sich z. B. in der Kirche zu Petronell und im Zisterzienserkloster Neuberg in Steiermark, einzelne Darstellungen sind an mittelalterlichen Kunstwerken verschiedenster Art sehr häufig.

Die Kapelle ist von Anfang an nicht freigestanden, wie einerseits aus ihrer Stellung zwischen Kirche und Kloster, anderseits aus verschiedenen Details an der Südseite der Kapelle, teilweise auch aus dem Fehlen eines Westportals hervorgeht; trotzdem wird sich die Schlußfolgerung, daß jener ursprüngliche Bau die früheste gotische Kirche in Österreich war, nicht mit der Bestimmtheit ziehen lassen, wie dies der Verfasser der Monographie über die Kirche tut (DUPUIS in Jahresbericht der Kremser Realschule 1868). Jedenfalls stand die Kapelle in Verbindung mit einem Kirchengebäude, das erst im XV. Jh. durch das jetzige Langhaus ersetzt wurde und von dem sich vereinzelte Details im Chor erhalten haben, wo sie mit spätgotischen verbunden und vermengt erscheinen.

Die frühgotische Josefskapelle beansprucht unter den Kunstwerken des Bezirkes eine Stellung für sich. Weder der Zeit noch der künstlerischen Qualität nach läßt sich ihr ein anderer gotischer Bau an die Seite stellen. Aus dem XIV. Jh. hat sich wenig Nennenswertes erhalten; die vielfachen Zerstörungen von kirchlichen Bauten durch die Hussiten (1425) und die erhöhte Bautätigkeit des XV. Jh. führen, wie erwähnt, eine völlige Umänderung des gesamten Kunstbesitzes herbei. Von charakteristischen Bauten aus der vorangehenden Epoche sei nur der Karner in St. Michael genannt, den Seyfrid der Freytl und Margret sein hawsfraw 1395 oder kurz vorher erbauten. Die lebhafteste Bautätigkeit herrschte am Anfang des XV. Jh. in Göttweig, wo Ulrich Nußdorfer aus Stein von 1403—1417 die zweischiffige Gotthartskirche und den Kreuzgang mit der Barbarakapelle baute und vor 1431 den Chor der Kirche in Angriff nahm. Aber über all diesen Werken hat ein eigener Unstern gewaltet, sie sind teils den verschiedenen Bränden, die Göttweig heimgesucht haben, teils dem großartigen Neubau des Stiftes zum Opfer gefallen. Von den beiden ersten ist nichts erhalten, der Chor hat bei dem Brande der Kirche 1580 sicher ebenfalls gelitten und danach Veränderungen erfahren, die seine Gestalt beeinträchtigten; die eigentümliche Überleitung der Dienste in das Sohlbankgesimse dürfte dieser Zeit angehören. Das Gewölbesystem selbst zeigt in ähnlicher Weise Zusammenhang mit der Wiener Bauhütte, wie er die Bauten des Donautales in der zweiten Hälfte des XV. Jh. charakterisiert.

Im zweiten Viertel des XV. Jh. beginnt die Architekturbewegung lebhafter zu werden; die umfangreichste Kirche der Gegend, die Dominikanerkirche in Krems, erhält ihre definitive Gestalt, an der Minoritenkirche in Stein werden Chor und Turm neu gebaut usw. Die Kirchen, die in der Folge entweder von Grund aus neu entstanden oder doch entscheidende und definitive Veränderungen erfuhren, vertreten alle Typen der südostdeutschen spätgotischen Provinzialbaukunst. Wenig Bedeutendes hebt sich aus dem Durchschnitt heraus und so mag füglich eine kurze statistische Übersicht vorausgehen, ehe einzelnes im besondern gewürdigt wird. Im Donautal ist die dreischiffige Pfeilerbasilika mit vorgelagertem Westturm die Grundform, die verschieden variiert wird; mit stark überhöhtem Mittelschiff finden wir sie in Aggsbach und Emmersdorf, mit wenig erhöhtem Mittelschiff in Stein (Piaristenkirche) und Maria Laach, zu einer Halle umgestaltet in St. Michael. Im Kamptal erscheint der Turm in der Regel an einer der Langseiten der Kirche, in deren Langhaus die Seitenschiffe sehr niedrig sind, z. B. in Langenlois; ähnlich ist Lengenfeld mit der aus romanischer Zeit herübergenommenen Turmanlage. Interessante und verwirrende Bauten sind die Zusammenfügungen verschiedener zeitlich nur durch wenige Jahrzehnte getrennter Bestandteile, wie sie die Pfarrkirche von Loiben und die von Weißenkirchen zeigen; besonders in letzterer entsteht dadurch eine ungemein malerisch wirkende Gruppe. Neben diesen irrümlich als zweischiffig bezeichneten Anlagen muß die zweischiffige Halle des Langhauses in Imbach besonders hervorgehoben werden, eine prachtvolle spätgotische Schöpfung von mächtiger Raumwirkung. Ziemlich zahlreich sind einschiffige Kirchlein und Kapellen aus dieser Zeit: die Spitalskapelle in Krems und die Kirche in Schwallenbach, durch die nach innen gezogenen Strebepfeiler als zusammengehörig charakterisiert und auch im Turm übereinstimmend, einem zierlichen, polygonen Dachreiter, der auch in St. Johann im Mauertal wieder vorkommt; weiter seien das alte Kirchlein im Pudelhof in Lengenfeld, die Karnerkapelle in Stein, die verfallene Pfarrkirche im Falkenthal (Straß) als zugehörige Beispiele genannt und auch das zierliche Kirchlein in Förthof angeschlossen, das romanische Details eines früheren Baues verwendet.

Im einzelnen finden wir die große Bedeutung, die die Regensburger Steinmetzenordnung der Wiener Hütte zuerkannt hatte, auch in der Praxis bestätigt; besonders ins Auge springend ist die Ähnlichkeit mit der Stephanskirche in Wien bei der Piaristenkirche in Krems. Die Anlage des Langhauses nähert sich der Halle, die Dienste sind an den den Schiffen zugekehrten Seiten der Bündelpfeiler von durchbrochenen Laubwerkkapitälern und darunter von Figurennischen unterbrochen, verlaufen aber an den Scheidebögen ohne Unterbrechung. Ein naher Verwandter dieser Kirche ist die Spitalskirche in Krems, die gleichfalls die fünf Vokale als friderizianischer Bau trägt, ebenso wie das Steiner Tor derselben Stadt.

Besonders wichtig für unsere Betrachtung, die sich ja nicht mit den konstruktiven und dekorativen Umwandlungen, die die Spätgotik im allgemeinen und überall herbeigeführt hat, beschäftigen soll, ist die erhöhte Bautätigkeit in der Wachau am Anfang des XVI. Jh.; viele Kirchen erhielten damals noch rasch eine würdige Ausgestaltung und Ausschmückung, ehe mit dem Eindringen der Reformation die allgemeine Stagnation des kirchlichen Lebens über sie hereinbrach. St. Michael und Spitz empfingen damals die beiden bedeutendsten Kirchen dieser Talstrecke, die sie noch heute wenig verändert besitzen; bei beiden läßt die vielfach bis ins Detail gehende Übereinstimmung den gleichen Baumeister vermuten. Sein Namen wird uns allerdings weder hier noch dort genannt, aber da wir in der allernächsten Folge einen Baumeister aus Krems in St. Michael beschäftigt finden, so dürfen wir vielleicht in ganz zurückhaltender Weise daran erinnern, daß gerade in jenen zwanziger Jahren, als die beiden Kirchen entstanden, sich ein Baumeister durch längere Zeit in Krems aufhielt, den wir mit keinem bestehenden Bau in Verbindung bringen können, der aber doch zu den ersten Meistern seiner Zeit gehört haben muß. *Am Phinstag vor Michaeli 1520* beruft der Kremser Stadtrat drei Steinmetzmeister von Wien, darunter Meister Georg, um den Bau der neuen Pfarrkirche in Angriff zu nehmen. 1523 war Meister Georg noch immer in Krems, denn am 7. Juli dieses Jahres richtet der Stadtrat von Wien an den von Krems die Bitte, daß dieser seinen Baumeister, „*maister georg zu krems*“ gestatte, nach Wien zu kommen, um den Zustand des unausgebauten Turmes der Stephanskirche, an dem weitergearbeitet werden sollte, mit zu begutachten, da er „*als kunstreich und wohlgeschikht auch der Gepaw verstenndig angezaigt wirdet*“ (Krems, Stadtarchiv). Vielleicht kann man mit dem Aufenthalt dieses berühmten Meisters die Entstehung der stark persönlichen Bauten in Spitz und St. Michael in Zusammenhang bringen. Bei ersterem ist die ausnehmend starke, durch Terrainschwierigkeiten zu erklärende Knickung der Hauptachse merkwürdig, die den Eindruck der pikanten Lichtführung noch erhöht; das Mittelschiff überragt die Seitenschiffe wenig, aber doch soweit ausreichend, daß das nur durch diese zutretende Licht das Langhaus nur mäßig zu erhellen vermag, während der von großen, dreiteiligen Fenstern durchbrochene Chor von Licht durchflutet ist. Ein tastendes, auch sonst der ausgehenden Gotik nicht fremdes Anrühren an ein Problem, dessen definitive Lösung erst der Barock vorbehalten war. Ob der Baumeister in St. Michael ähnlichen Wirkungen nachging, können wir nicht mehr beurteilen, da diese Kirche durch die von Cipriano Biasino durchgeführte Restaurierung am Anfang des XVII. Jh. ihres ursprünglichen Charakters beraubt ist. Der Chor stimmt bei den beiden Kirchen ziemlich überein: die Rippen setzen sich in Stabbüdel fort, die von Figurennischen unterbrochen sind und auf dem umlaufenden Kaffgesimse aufstehen. Eine weitere Übereinstimmung zwischen beiden besteht in dem ausspringenden Kapellenanbau an der Nordwand des linken Seitenschiffes und in der Emporenanlage, bei der sogar die skulpturale Ausstattung die gleiche Anordnung zeigt.

Das Äußere der beiden Kirchen erscheint stärker verschieden als das vielfach übereinstimmende Detail erwarten ließe, denn der Eindruck wird bei beiden durch den Westturm bestimmt. Über den von St. Michael liegen im Stiftsarchiv von St. Florian einige, auch allgemeiner interessante Nachrichten vor. Der kaum fertiggestellte Turm war nämlich abgebrannt und wurde 1544 neu gebaut; die aus diesem Jahre vorhandene Baurechnung „*vermerckht das einemen So ich Pangratz Xinner Im 1544 jar empfangen hab der zeit zechmaister und pawmaister des wirdigen gotshauss zu Sand Michael in der Wochaw*“ und „*was ich hab ausgeben auff das paw des newen thuerm der khirchen bey Sand Michael*“. Der größte Posten ist die Zahlung an den Durchführer des Baues: „*Erstlich hab ich entricht maister Lienhartten Stainmetzen von Khrems . . . von wegen des newen thuerm . . . 54 fl.*“ Auch in der Folge wird er des öfteren erwähnt,

zu Pfingsten, da er den ersten Stein zu dem Turm gelegt, erhält er drei Achtel Wein und später, da er „zum ersten ist herob gewesen wegen des paw“ erhält er mit dem Zimmermann „Maister Mattheussen“ Brot und Wein. — Mit der Bekrönung des Turmes von St. Michael hat die des Passauer Hofes in Stein die größte Ähnlichkeit, besonders manche Details, wie die an den Ecken ausgebauchten Zinnen stimmen sehr genau überein, so daß wir vielleicht nicht zu weit gehen, wenn wir Meister Lienhart auch diesen Bau zuschreiben.

Auf die bereits oben erwähnte Emporenanlage dieser Kirchen muß noch einmal zurückgekommen werden; sehr interessant ist die Brüstung trotz vielfacher Restaurierung in Spitz, wo Pulte mit eingblendetem Maßwerk in die Schiffe hineinhängen; hier haben wir eine jener Auflösungsformen der Gotik vor uns, in denen sich der Stil der in ihm ruhenden ornamentaln Möglichkeiten erst voll bewußt zu werden scheint. Diesen überaus reizvollen, von konstruktiven Beschränkungen völlig befreiten Schmuckformen begegnen wir, wie überall in der Spätgotik, auch in unserem Bezirke nicht selten; siehe die Emporenbrüstung in Maria Laach, Portale und Treppentüren in Spitz, St. Michael, Krems (Piaristenkirche und Spitalskirche), Emmersdorf, Maria Laach, Lengenfeld (ehemaliger Karner) usw.

Weniger charakteristische Beispiele sind uns für dieses erste Stadium des Auflösungsprozesses geboten, der die gotischen Gewölbekonstruktionen umwandelt; reiches, vom Grund losgelöstes Rippenwerk, das sich unter dem Gewölbe hinzieht und sich wie ein graziöser Hohn auf die sinnreichen Konstruktionen der ausgehenden Gotik gebärdet, wie sie etwa der Wladislawsche Saal der Prager Burg als klassisches Beispiel zeigt, suchen wir vergeblich. Aber die Umwandlung bleibt ja hier nicht stehen; an den bewußten Gegensatz zu den früheren Tendenzen und ihre absichtliche Negierung schließt sich als folgerichtiger Schritt in derselben Richtung ihr gleichgültiges Ignorieren. Gerade für diese Zeit des Überganges vom gotischen Rippengewölbe zum Spiegelgewölbe besitzen wir recht charakteristische Beispiele. Zunächst wird das Netzgewölbe in seiner äußeren Erscheinung festgehalten, aber keine Rippen tragen die Konstruktion, die Grate sind verdickt und durchschneiden einander noch in scharfen Kanten. In ähnlicher — fast möchte man sagen: parodistischer — Weise sind die anderen struktiven Elemente des gotischen Systems behandelt; wie einst die Rippen auf Wandträgern und Konsolen aufsaßen, so verlaufen jene verdickten Grate jetzt in einen angeklebten Wandschmuck, der sich in wandgliedernde Pilaster und Streifen fortsetzt (Stein, Landstraße Nr. 21). Ein weiterer Schritt ist, daß auf den Graten an Stelle der früheren Rippen Stuckbänder liegen, die mit jenen zwar nicht das struktive Vermögen und die Fähigkeit des Tragens, wohl aber den Anschein der Körperlichkeit gemein haben (Zaissing, Vorhalle). Das Ganze ist nur mehr eine Maske; die regelmäßige Einwölbung mit fünf dreieckigen und einer viereckigen Stichkappe, die dem Abschluß in fünf Seiten des Achteckes entspricht, hat keinen Sinn mehr, aber trotzdem werden falsche Rippen einem fiktiven Schlußstein zugeführt und das Gewölbe ganz willkürlich in verschieden große Teile zerschnitten (Idolsberg, Chor der Pfarrkirche). Dann bestehen die Stuckbänder noch fort, enden aber nicht mehr auf falschen Konsolen, sondern an einem Stuckband, das das ganze Deckenfeld umgibt, wodurch die rein dekorative Aufgabe der einzelnen Bestandteile auch nach außen hin zugegeben wird (Zaissing, Saal); wo jene Umrahmung nicht mehr unter der Kehle des Plafonds läuft, sondern nur ein Mittelfeld aus der Decke herausschneidet, ist der Übergang zum Spiegelgewölbe schon vollzogen (Idolsberg, Schloß). Manchmal verbreitert sich auch der Schlußstein zu einem runden blinden Feld, das immer größer wird und sich endlich zum Mittelspiegel eines Gewölbes ausdehnt.

Damit haben wir aber die Umwandlung bis in den Anfang des XVII. Jh. verfolgt und müssen nun wieder zum Beginn der geschilderten Entwicklung zurückkehren; bei diesem weniger beachteten Gebiet sollte die Entwicklung nicht willkürlich zerrissen und die Beobachtung und Schilderung eines natürlichen Lebensprozesses nicht dem schattenhaften Begriffe einer deutschen Renaissance aufgeopfert werden, die wir auf anderen Kunstgebieten immerhin aus Gründen einer bequemeren Systematisierung, soweit es sich um unsern Bezirk handelt, mit dem Vorbehalt als eigene Periode anerkennen und behandeln wollen, daß wir damit nur einen zeitlichen Abschnitt, nicht aber eine selbständige Kunstepoche zu bezeichnen die Absicht haben. Denn in der Tat nichts lehrt deutlicher als die Betrachtung der breiten Provinzialkunst, wie

ungebrochen in den innerösterreichischen Ländern die Gotik durch das XVI. Jh. hindurch fortlebt und wie willkürlich die Einschlebung eines eigenen Renaissancestils ist; das gilt z. B. auch von dem Profanbau, dem ein paar Worte zu widmen sein werden.

Die Denkmale der bürgerlichen Baukunst sind alle sehr entstellt und verändert auf uns gekommen; auch von den Ruinen im eigentlichen Sinne des Wortes abgesehen, lassen meist nur geringe Reste die ursprüngliche Bestimmung und Form der betreffenden Bauten erkennen. Immerhin läßt sich auch an diesen spärlichen Überresten das Charakteristische der gotischen Profanbaukunst und die Kontinuität mit den Werken des sich anschließenden Zeitabschnittes feststellen. Verzicht auf eine monumentale Gesamtwirkung und eine auszeichnende und sorgfältige Behandlung einiger weniger bevorzugter Teile gibt diesen Bauten ihr Gepräge. Zumeist sind es Portale und Erker, die sich dieser besonderen Liebe zu erfreuen haben. An dem Hause Nr. 11 des Hohen Marktes in Krems ist ein reiches Portal erhalten; an demselben Hause dürfen wir wohl auch den vermauerten Zinnenkranz noch der Gotik zurechnen und ebenso im Nebenhaus (Margaretenstraße Nr. 14) die Hofanlage mit dem holzverschalten, von mächtigen gedrückten Rundbogen getragenen Korridor. Überhaupt hat sich hier auf der alten Burg von Krems manches aus der Gotik herübergerettet, so auch noch im Hause Hoher Markt Nr. 10 die Anlage der ursprünglich offenen Turmlaube mit den acht aus je zwei aufeinandergestellten Balustern gebildeten Holzpfilerchen. Anderwärts sind schmucklose gotische im Spitzbogen oder im flachen Kleeblattbogen abgeschlossene Portale nicht selten, besonders in dem altersgrauen Schwallenbach, aber auch in verschiedenen Häusern in Weißenkirchen und Dürnstein. Ebenso häufig finden sich vereinzelt gotische Fenster, so im Bürgerspital in Krems, ein schönes dreiteiliges im Schlosse Rastenberg, ein Kleeblattbogenfenster in einem Hause in Rehberg, dessen Hof auch durch die alte Kaminanlage — dergleichen wir auch in Weißenkirchen usw. noch finden — einen weiteren Reiz erhält. Die schönsten Erker besitzt Krems und Stein, ersteres am Göglischen Hause (Täglicher Markt Nr. 2), wo der dreiseitige Erker die Apsisausladung der Hauskapelle bildete und mit sehr reichen, leider stark restaurierten spätgotischen Figurennischen geziert ist; in Stein ist der Breiterker am Hause Landstraße Nr. 142 hervorzuheben, dessen Brüstung die charakteristische Feldereinteilung aufweist (wie sie z. B. auch das gleichzeitige Haus Nr. 27 in Weißenkirchen an der Giebelmauer hat) und der von einem eingespannten Kreuzrippengewölbe getragen wird. Bei den meisten der genannten Baudetails wurde die Einordnung in die Gotik auf Grund der vorhandenen Dekorationsformen vorgenommen, während ein prinzipieller Unterschied gegenüber den sich anschließenden späteren Bauten nicht besteht; größer noch wird unsere Verlegenheit, wenn wir an die Hofanlagen denken, die fast sämtlich gotische und Renaissanceformen verbinden und deren zusammenhängende Besprechung einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben soll.

Als Übergangsglied zur Plastik schließt sich den bisher besprochenen Werken der Baukunst das architektonische Beiwerk an, das mit den Kirchenbauten nur lose zusammenhängt und dem mittelalterlichen Kunstbetrieb entsprechend als individuelle Schöpfung des ausführenden Steinmetzen anzusehen ist. Hierzu gehören in erster Linie die beiden Kanzeln von Arnsdorf und Maria Laach, zwei eng verwandte Erzeugnisse in der populären und vielverbreiteten kelchförmigen Form, deren klassische Vertreter in Niederösterreich die Kanzeln der Stephanskirchen in Wien und Eggenburg sind. Wenig Kirchenzubehör verdient daneben beiläufiger Erwähnung: ein steinerner Opferstock mit Rautenornament in Lengenfeld, ein Taufbecken in Maria Laach, ein Weihwasserbecken aus Stein am Eingang in die Gruft der Kirche von Gobelsburg und einige zierliche Lichthäuschen an den Kirchen von Spitz, Emmersdorf und Langenlois, letzteres bereits im Detail mit Renaissanceformen ausgestattet.

Eine Gruppe für sich sind die Bildstöcke, von denen zwei bis in die Gotik zurückreichen, die beide eine reiche Nachfolge in den nächsten Jahrhunderten gefunden haben. Der interessanteste ist der ältere, das in den Weinbergen in der Nähe von Straß aufgestellte Wegkreuz von 1481. Seine Form: ein prismatischer Schaft mit abgeschrägten Kanten, der nach oben mit einer profilierten Deckplatte abschließt; darüber ein vierseitiger, nach zwei oder mehreren Seiten offener oder statt dessen mit Reliefs geschmückter Tabernakel, dessen abschließende Deckplatte in irgendeiner Weise in ein Steinkreuz überleitet, wird immer von

S. 266

259

429

74, 279

542

neuem variiert und angewendet und findet seine reichste Ausgestaltung in den Renaissanceformen der Bildstöcke von Furth und Steinaweg (s. u.)

Minder ergiebig ist die zweite Form, die uns an einem Bildstock in Emmersdorf begegnet; ein prismatischer Unterbau trägt ein überragendes Tabernakel mit einer von Rundstab eingefassten Spitzbogennische an der Vorderseite. Einer Nachwirkung begegnen wir wenig östlich in einem Bildstock in Schallemmersdorf.

Den unmittelbaren Übergang zur Plastik aber bildet die Architektur der Georgsstatue in St. Georgen, einer freien Gruppe, die in arger Verstümmelung auf uns gekommen ist; die Säule zeigt ihre Zugehörigkeit zur Gotik in der rautenförmigen Ornamentierung des Schaftes und in der Profilierung der Deckplatte. Die Würdigung der Figur selbst aber gehört schon einem andern Kapitel an, dem wir uns nun zuwenden, der gotischen Plastik. Die bei der Betrachtung der Architektur sich ergebenden Schwierigkeiten charakterisieren auch die Entwicklung der gleichzeitigen Skulptur: vereinzelt Überreste am Anfange unserer Epoche, die sich gegen ihren Schluß mehr und mehr verdichten und uns erst im XV. und XVI. Jh. ein halbwegs geschlossenes Bild gewinnen lassen. Aus dem XIV. Jh. sind zwei grundverschiedene Arbeiten zu verzeichnen, die die reichen Möglichkeiten der gotischen Plastik nach zwei entgegengesetzten Richtungen abzugrenzen scheinen. Die eine, eine ursprünglich im Kapuzinerkloster Und, jetzt in der Pfarrkirche in Krems (Marienaltar) befindliche Holzstatuette der Madonna mit dem Kinde, nach Tradition und Stil aus Böhmen stammend. Die starke Ausbiegung, das betonte Streben nach Liebreiz, die Faltenbehandlung legen den Vergleich mit böhmischen Arbeiten, z. B. der Madonnenstatue in der Erzdechantenkirche in Pilsen nahe (vgl. GRUEBER III 111) und lassen auf eine Entstehungszeit in der Mitte oder ersten Hälfte des XIV. Jh. schließen. Im stärksten Gegensatz steht die etwas ältere, wohl schon dem Anfang desselben Jahrhunderts angehörende Madonnenstatue in der offenen Kapelle an der Nordseite der Pfarrkirche in Krems; hier finden wir das ganze starre Festhalten der innerösterreichischen konservativen Kunstübung, die den romanischen Stil tief in die Gotik hineinragen, die Gotik fast unverhüllt bis tief in die Barockzeit fortleben läßt. Eine steif sitzende, archaisierende Figur, die an Kraft und Würde ersetzt, was ihr an Liebreiz und Bewegung mangelt; ein ganz nahe verwandtes Werk, eine hl. Anna selbdritt, die auch in der Kopftracht völlig mit der Kremser Figur übereinstimmt, ist aus der Stephanskirche in Wien in das städtische Museum daselbst gelangt. Eine stark archaisierende Madonnenstatue in einem Bildstock bei Imbach ist eine ganz bäurische Arbeit und gestattet keine Schlüsse irgendwelcher Art, dagegen ist eine Madonnenstatue in Maria Laach wegen ihres Festhaltens am Alten von großem Interesse. Ihre Faltenbehandlung stimmt schon ganz mit der des XV. Jh. überein, weshalb wir sie schon in den Anfang dieses Jahrhunderts setzen und ihr eine eigene Stellung in der sich in dieser Zeit stark umwandelnden österreichischen Kunst einräumen müssen.

Hier entwickelt sich in Skulptur und Malerei vom Ende des XIV. Jh. an eine höfische Kunst, zu der die böhmische Kunst die wichtigsten Elemente liefert. Dieser Einfluß, der sich in der Malerei leichter verfolgen läßt, ist aber auch in der Skulptur unverkennbar. Zunächst handelt es sich wohl in erster Linie um eine höfische Kunst, deren Eindringen in die Residenz der Habsburger in den zahlreichen verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen der beiden Höfe eine Vorbedingung, in ihrem zarten und höfischen Charakter eine Mitursache hat. Die graziösen Figuren der Wenzelshandschriften mit ihren schlanken, gebrechlichen Gestalten und ihren grazilen und lebendigen Bewegungen beleben als Statuen und Reliefs die an der Wende des XIV. und XV. Jh. ausgeschmückten Bauten in Böhmen (vgl. z. B. die prächtigen Tympanonfiguren der Teynkirche in Prag) und gleichzeitig halten sie ihren Einzug in Wien. Wir wissen von böhmischen Miniaturmalern, die für habsburgische Prinzen tätig waren, wir sehen böhmische Baumeister am Beginne des Jahrhunderts in der Wiener Bauhütte die erste Rolle spielen, können aber auch gleichzeitig wahrnehmen, wie der neue Stil auch von Österreichern geübt wird (vgl. einige Langhausfiguren und die Statuen vom hohen Turm von St. Stephan). Als eigentliche Hofkunst hat sich dieser Stil bis zum fünften und sechsten Jahrzehnt des XV. Jh. in ziemlicher Reinheit erhalten, für die innerösterreichische Kunst im allgemeinen aber ist seine Bedeutung um diese Zeit schon längst in seiner Verbindung mit anderen Elementen gelegen. Die Vorliebe für die Landschaft, die Neigung für schlanke, zartgebaute, stark bewegte Gestalten,

213
214

208

die Verbindung von Ornamentalem und Malerischem sind als seine Erbstücke geblieben und haben später in der Kunst der Donaueschule ihre volle Ausbildung erfahren.

Aber nicht nur durch die Vermittlung des Wiener Hofes hat diese böhmische Kunst in Niederösterreich Eingang gefunden; wo die beiden Länder aneinander grenzen, war die Übernahme eine unmittelbare; wer im oberen Kamptal oder im nördlichen Waldviertel gewandert ist, weiß, wie häufig dort Anklänge an böhmisch-mährische Formen sich bemerkbar machen und die Erschließung der niederösterreichischen Provinzkunst wird wahrscheinlich zu der Erkenntnis führen, daß wir es diesseits und jenseits der jetzigen Landesgrenze mit einem in viel höherem Maße gemeinsamen und einheitlichen Kulturgebiet zu tun haben, als bis jetzt angenommen wird. In unserem Bezirk gehört dieser provinziellen Kunstübung die Heilandstatue in der Pfarrkirche in Langenlois an, von 1415 datiert und zu der gleichen Gruppe gehörend, wie drei Figuren in Podoly in Mähren, die aus derselben Zeit stammen (Abb. in M. Z. K. 1900, 219). Von solchen Ausnahmen abgesehen ist dieser Stil im Bezirke nicht vertreten, besonders fehlt seine charakteristische Ausgestaltung im Relief, wie sie z. B. in Korneuburg ein Grabstein im Langhaus der Pfarrkirche und ein an einem Hause am Hauptplatz eingemauertes Relief zeigen; ein rohes, aber ausdrucksvolles Beispiel dieses Stils ist nur der Grabstein des Pfarrers Georg in Hollenburg. Worin ich das für ihn Charakteristische zu erblicken glaube, lehrt eine Vergleichung mit dem wenig älteren, in der Technik wenigstens teilweise mit ihm übereinstimmenden Grabstein des Abtes Peter in Göttweig, wo alle archaisierende Steife gewahrt und nichts von der Grazie und Beweglichkeit zu bemerken ist, die die Hollenburger Figuren auszeichnet. Der böhmisch-höfische Stil hat in der Skulptur weniger als in der Malerei nachgewirkt, die kulturelle Zusammengehörigkeit mit dem andern Nachbarlande, dem stammverwandten Bayern macht sich, je weiter wir in Österreich gegen Westen vorschreiten, mehr und mehr als die eigentliche Grundlage des volkstümlichen Stils geltend. Gleich das erste Werk dieser Gruppe, die schöne stehende Madonna in Hollenburg, läßt sich in seiner Wesenheit am besten in Zusammenhang mit bayrischen Werken erkennen. Die starke, durch das Tragen des Kindes begründete Ausbiegung der Hüfte, der verhältnismäßig einfache, ruhige Faltenwurf sind Züge, die die Statue mit ihren Vorgängern im XIV. Jh. verbinden; das Streben nach Anmut, das kräftigere Fassen der Hände usw. sind Vorboten ihrer Nachfolger. Die Madonna in Weildorf in Bayern um 1400, „in der der Künstler eine gewisse Anmut der Erscheinung und ruhiges gemäßigtes Leben sicher erreicht“ (RIEHL, Gesch. d. Stein- und Holzplastik in Oberbayern i. d. Abhandl. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. III. Kl., XXIII. B., 1. Abt. 1902, Tafel IV) und jene von Pürten und vom östlichen Südportal der Frauenkirche in München (um 1430 und 1440, Abb. in Bayr. Kunstdenkmäler II 252 und 141) bezeichnen ungefähr die Grenzen der Entwicklung, innerhalb derer auch die Hollenburger Madonna einzureihen ist; möchte man ihr mit Rücksicht auf die von Westen nach Osten erfolgende Ausstrahlung des Stils innerhalb der gegebenen Grenzen ein möglichst spätes Datum anweisen, so widerspricht dem die schematische Behandlung der Locken mit den regelmäßigen Ringeln, die doch zu nachdrücklich auf das XIV. Jh. hinweist. Eine Datierung zwischen 1410 und 1420 scheint allen Bedenken am meisten Rechnung zu tragen.

Eine Gruppe von Skulpturen kann in anderer Weise eine gewisse Ausnahmstellung für sich beanspruchen, eine Folge von zwölf Aposteln mit Christus, die zum Schmuck einer Westempore bestimmt waren. Das Vorbild war vielleicht ein Exemplar in der Stiftskirche in Melk, die best erhaltene Reihe befindet sich in Spitz, eine viel spätere, stark zerstörte und nur unvollständig erhaltene in St. Michael. Die Spitzer Figuren halten in den Kopfotypen und den Stellungen an einem altertümlichen Stil fest, zu dem das ungeheuer komplizierte, in vielen parallelen Falten und Bauschen stilisierte Gewand in Widerspruch steht. Auch hier bieten uns wiederum bayrische Werke verwandte Züge, z. B. der hl. Petrus in Meilham (Abb. bei RIEHL a. a. O., Tafel IV) oder die schon genannte Madonna von Pürten (um 1440).

Etwas jünger, aber noch immer dieser Richtung verwandt ist ein Christuskopf in St. Michael, der trotz arger Zerstörung infolge der noch erkennbaren Polychromierung seine einstige Wirkung nicht ganz eingebüßt hat. Gerade in St. Michael, der ältesten und wichtigsten Pfarrkirche der Wachau, ist das wenige vom älteren Bestand, das überhaupt auf uns gekommen ist, im schlechtesten Zustand; in diesem Zusammenhang ist eine Nachricht von Interesse, die sich im Stiftsarchiv St. Florian findet. Danach war die Kirche in

296

121

169

569
7.473 390

Weißkirchen, die Schwesterkirche von S. Michael, im Jahre 1555 in schlechtem Zustand, den Bildern waren die Hände abgeschlagen, die Kirche glich einem Krankenhaus; diese Nachricht findet vielleicht durch eine aus Weißkirchen stammende liegende Tonfigur der Madonna in St. Florian, deren Hände abgeschlagen sind, ihre Bestätigung.

Ähnliche Gründe mögen auch den geringen Bestand der Skulpturen in anderen Orten erklären, z. B. in Krems selbst, wo wir wohl berechtigt wären, im Anschluß an die reiche Bautätigkeit in der zweiten Hälfte des XV. Jh. eine intensive Beschäftigung mit der Plastik zu vermuten. Aber nur ein kleines Werk gibt uns direkt Zeugnis davon, der hl. Christoph von 1468 auf dem Hohen Markte, dessen durchbrochene Blattkonsole und reich verflochtener Baldachin den ornamentalen Teilen der Figurennischen in der Piaristenkirche und deren Vorbildern den Figurennischen im Langhaus der Stephanskirche in Wien entspricht. Die glücklich bewegte zierliche Gestalt entspricht der gleichzeitigen Wiener Plastik, wenn wir uns dieses, noch allzu vagen Ausdruckes bedienen dürfen.

Fremdartig und unösterreichisch muten dagegen die geschnitzten Teile des Maria Laacher Flügelaltars an, die an Qualität die gemalten Tafeln weit übertreffen; sowohl die Vollfiguren des Mittelschreines, als die geschnitzten, mit liebevollem Detail überfüllten Reliefs der Innenflügel weisen eher auf Schwaben hin und lassen vermuten, daß ein wandernder, dort geschulter Geselle diesen Teil der Arbeit in der österreichischen Provinzwerkstätte, der wir den ganzen Altar zuzuschreiben haben, ausführte; einem ihrer österreichischen Mitglieder gehören die etwas späteren Figürchen in der Bekrönung des Altares an.

Ziemlich reich liegt das Material für eine Gruppe volkstümlicher Holzfiguren vor, deren Beschädigung zumeist nur durch die immerfort neu aufgetragenen Farbschichten erfolgt ist. Die meisten sind Madonnenfiguren, nur ein paar stellen männliche und weibliche Heilige dar. Typisch ist besonders die Behandlung des Gewandes, von dem ein Zipfel gefaßt und unter dem einen Arm eingeklemmt wird, so daß schräg hinaufführende Falten die in anderer Richtung ziehenden des ruhig herabfallenden Unterkleides kreuzen. Ein ausgesprochen spätgotisches Motiv, das in zahlreichen Varianten vorkommt und die Datierung von etwa 1500 angefangen begründen hilft. Die Haare werden als wenig gegliederte Masse gegeben, die das leicht zur Seite geneigte Haupt umrahmt. Das Jesuskind ist von derben Formen, mit großem Kopf und pausbackigem Gesicht.

Die älteste Figur in dieser Gruppe ist die Madonna von St. Johann (im Mauertal) mit einem einfach behandelten Gewand, das sich in wenige große Falten bricht. Daran schließen sich, enge zusammengehörend, die Madonna von Dürnstein, die von Schwallenbach und Madonna und heiliger Abt in Allentgshwendt, die alle um 1510 entstanden sein mögen. Das Materielle des Gewandes ist mit mehr Genauigkeit und Interesse zur Darstellung gebracht, der Unterschied zwischen Hänge- und Ziehfallen voll ausgenutzt. Eine stärkere Neigung zum Pathetischen in Haltung und Ausdruck — so weit die grelle Übermalung von diesem zu sprechen gestattet — verbunden mit dem Bestreben, eine gewisse Behäbigkeit zur Schau zu tragen, tritt bei der folgenden Gruppe, je einer Madonna mit zwei heiligen Jungfrauen in Freischling und Loiben, zutage. Diese Tendenz, in diesen Heiligenfiguren Bilder einer glücklichen, ruhigen Existenz, eines matronenhaften Wohlwollens, einer mütterlichen Fürsorglichkeit zu schaffen, erscheint noch deutlicher bei der charakteristischen Madonna von Weißkirchen, einer Arbeit, die sich in Ausdruck und Sentiment in gleicher Weise als österreichisch zu erkennen gibt. Eine stämmige, fast derbe Gestalt mit einem breiten Gesicht, Falten in Kinn und Hals; mit festem Griff hält sie das lebhaft bewegte Kind, auf das sie niederblickt. Die Entwicklungsreihe, die von der schlanken, zarten Madonna von Hollenburg zu dieser Weißkirchner Figur geführt hat, hat uns wohl nicht zu einem Ende, wohl aber zu einem Ruhepunkt gebracht. Denn der recht großen Anzahl von Holzfiguren entspricht ein genügender Vorrat von Steinskulpturen, an deren Entwicklung sich der Stilwandel der Spätgotik ebenso deutlich erkennen läßt wie an jenen.

Den Übergang zu den Formen der böhmisch-höfischen Gotik bildet der Grabstein des Michael Ern in Spitz (1480); ein zierlicher, schlanker „wilder Mann“ hält das Wappen, und das um seinen Kopf geschlungene flatternde Tuch ist zu einem kalligraphischen Schnörkel ausgezogen. Ein gothisches Empfinden anderer

13 84
162
391
414

Art erscheint in dem Grabrelief des Wolf Haidlberger in Droß (kurz nach 1506); der Ritter steht spreizbeinig, steif, unbewegt; das halb verdeckte Gesicht ist stark durchgearbeitet und stimmt mit den Charakterköpfen der nächsten Arbeiten überein. Eine gute Arbeit ist der Grabstein der Barbara Pfeffenpechin in Haitzendorf (1511); namentlich der hl. Johannes überrascht mit seinem energischen, von Locken umrahmten Gesicht; ein kräftiger Naturalismus, der sich nicht ins Kleinliche verliert. Hier ist dann eine etwas spätere Arbeit, ein Grabrelief von 1523 in Spitz anzuschließen; der ornamentale an Ausdehnung und Bedeutung stark zurücktretende Teil ist eine letzte Konsequenz aus den naturalistischen Tendenzen der Gotik, der Rundstab, der das Relief einsäumt, ist durch knorrige Astansätze seines ursprünglichen Charakters entkleidet. Die Figur selbst zeigt trotz liebevoller naturalistischer Bemühungen ein eigentümliches Festhalten an spätgotischer Stilisierung; das leicht gebeugte Spielbein drückt sich durch das Gewand durch, darüber aber bilden unmotiviert, Querfalten einen wirkungsvollen Gegensatz zu den parallelen Hängefalten und erinnern so an jene malerische Gewandstilisierung, die wir bei einer anderen Gruppe spätgotischer Figuren bereits früher zu erwähnen Gelegenheit hatten. Ein reizvolles Gemisch schüchternen archaischen Stils und voller Reife ist der dem Anfang des XVI. Jh. angehörende Grabstein des Udalricus Wintter in der Frauenbergkirche in Stein; der Art, wie dem Kopf Ausdruck verliehen ist, entspricht nicht ganz das Unvermögen, der Gestalt den Eindruck körperlicher Existenz zu geben und die archaisierende Behandlung der Gewandung.

4/0

Mit den letztbesprochenen Arbeiten sind wir ganz nah an den Komplex von Fragen herangeführt worden, der als das Problem der deutschen Renaissance mehr und mehr gebieterisch eine Auseinandersetzung fordert und zu dem auch unser Bezirk wenigstens einiges Material zu liefern vermag. Das erste Anklingen, von Renaissancemotiven erfolgt beim Grabstein des Urban Schlundt an der Pfarrkirche in Stein, der in mehr als einer Hinsicht von großem Interesse ist. Die Umrahmung zeigt zum ersten Mal Pilaster mit jonisierenden Kapitälern, also unverkennbare Renaissanceanfänge; dazwischen spannen sich Fruchtschnüre, wenig stilisierte, reiche Gebinde, im Detail in der asymmetrischen Art mit ungleich abgebundenen Teilen usw. wie sie gerade die spätere Donaukunst charakterisieren. (Ich kann an dieser Stelle nur im allgemeinen auf Winterburgers erste Drucke und Altdorfers frühe Festonornamente hinweisen, hoffe aber in einem andern Zusammenhang bald darauf zurückkommen zu können.) Die Anordnung der Kränze entspricht einer Gruppe von Werken, die bei uns in Niederösterreich zwischen 1495 und 1520 ziemlich zahlreich ist. Unser Grabstein steht am Beginne dieses Zeitraumes, denn da seine Herstellung im Testament des Urban Schlundt mit ziemlich genauer Angabe der Details verfügt ist, haben wir keine Ursache anzunehmen, daß er lange nach dem 1496 erfolgten Tode des Bestatteten gesetzt worden ist; daher haben wir es bei diesem Relief mit einem besonders frühen Zeugen der Renaissance in Österreich zu tun. In noch einem Umstand drückt sich die Renaissancestimmung aus: der Künstler hat sich genannt und seinen Namen in lateinischer Inschrift der Nachwelt überliefert: *Joannes Wetzmer hoc opus effecit.*¹⁾ Dieses Auftauchen eines individuellen Künstlerbewußtseins ist vielleicht noch beachtenswerter als das relativ frühe Auftreten vereinzelter Renaissanceformen, die ja gleichzeitig an allen Seiten durchzusickern beginnen. Interessant ist nun bei einer Gruppe von Kunstwerken unseres Bezirkes, daß nicht eine allgemeine, rein rationale, schemenhafte Anlehnung an eine „objektive Renaissance“ vorliegt — ein Eindruck, den die späteren Erzeugnisse besonders an den klassischen Stätten der deutschen Renaissance, wie Augsburg, bisweilen hervorrufen —, sondern daß eine Verbindung mit einer bestimmten italienischen Künstlergruppe zu erkennen ist, eine Verbindung, die so lebendig und organisch ist, daß man sie durch einen individuellen Künstler hergestellt wissen möchte. Damit finden wir Beobachtungen bestätigt, die an die Vorläufer der Renaissance in Bayern geknüpft wurden, unter denen ein Grabstein des Ulrich Aresinger in der Peterskirche in München, laut Inschrift 1482 von Erasmus Grasser gefertigt, einer der frühesten ist (Bayr. Kunstdenkmale Tafel 168; vgl. dazu B. RIEHL, An der Brennerstraße, 24, Anm. 3, und ERNST BASSERMANN-

¹⁾ Eine Künstlerinschrift, die einen ähnlichen Geist atmet, aus etwas früherer Zeit am Ecce Homo an der Pfarrkirche in Wr.-Neustadt: *opus fecit Thomas Strayff pictor* (1482?) W. A. V. 25, 102.

JORDAN, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hofe, 1 ff.). Wie dort so hat auch bei uns die oberitalienische Kunst die nächstgelegenen Vorbilder geboten, und zwar scheint mir besonders in der technischen Ausführung des Details die Anlehnung an die paduanische Skulptur eine so deutlich erkennbare zu sein, daß wir den zahlreichen Einwirkungen, die Österreich in der zweiten Hälfte des XV. und am Anfang des XVI. Jh. der benachbarten venezianischen Terraferma verdankt, getrost auch diese hinzufügen dürfen. Zwei nur durch ein Jahr voneinander getrennte Bildwerke, die ich derselben Hand zuschreiben möchte, zwei Grabplatten aus rötlichem, weiß gesprenkeltem Marmor, eine in Stein und eine in dem benachbarten Loiben, zeigen eine ungemein merkwürdige Entwicklung in der Formgebung: Der Grabstein des Hans Pleystainer von 1520 in Stein zeigt das krautige Ornament der Spätgotik, das naturalistische Blattwerk, das in phantastischer Weise ausgesponnen und durcheinander geflochten wird und in der zweiten Hälfte des XVII. Jh. eine Nachblüte erfährt; aber der obere Teil der Zierranken zeigt einen ganz andern Schwung. Nicht die organische, spätgotische, nach Gutdünken sprießende und sich bewegende Ranke, sondern die anorganische, rationale Renaissancelinie, die sich wie von selbst der S-Linie nähert und eine eigentümliche und reizvolle Kompromißform annimmt, an der man unwillkürlich nach Kopf und Schweif des Renaissancedelphins sucht und von der sich doch noch saftige eingerollte Blätter ablösen. Die Ranken laufen in aufgequollene Granatäpfel aus, die spielende Putten umfaßt halten; bei diesen und bei der anmutigen aus dem Helm wachsenden Jungfrau, auf deren aufgelöstem Haar ein Blumenkranz liegt, kommen die Eigentümlichkeiten der technischen Behandlung, die so stark an Padua erinnern, besonders zum Vorschein: die von scharfen Strichen durchschnittenen kurzgelockten Haare oder Haarsträhne, die hartumrissenen Augen, an denen Lider und Augenränder genauestens eingeritzt sind. — In gleicher Weise ist die Reliefbehandlung im allgemeinen eigenartig; die Figuren heben sich unmittelbar aus dem Grunde heraus, ohne Unterschneidung und eingeritzte Ränder, also mehr der Bronzebehandlung als der Steintechnik des vermuteten Vorbildes entsprechend, was auf eine eventuelle Stilübertragung durch Plaketten oder ähnliche Erzeugnisse der Bronzekleinkunst hindeuten würde. In noch höherem Maße finden wir die besprochenen Eigentümlichkeiten bei dem Grabsteine des Hanz Salzl von 1521 in Loiben, wo zu der technischen Übereinstimmung mit der paduanischen Plastik auch eine Analogie in Motiv und Komposition tritt. Ein Putto hält zwei Wappenschilder; über ihm flankieren schlichte Seitenpfeiler eine durch perspektivische Gestaltung der bekrönenden Muschel angedeutete Rundnische, die ein sanft herabhängender Fruchtkranz mit einem herabhängenden Granatapfel durchquert. Die Putten und das Todesemblem, der quellende Granatapfel, stimmen bei beiden Steinen überein; beim zweiten gemahnt aber, wie gesagt, auch noch das Hauptmotiv und das Verhältnis der Figur zum Raume an Padua.

Wie ganz anders gleichzeitig ein rein heimische Weise pflegender Bildhauer sich mit dem Problem des Renaissanceornamentes auseinandersetzt, zeigt der Grabstein der Hausfrau des Georg Wagner von 1523 an der Pfarrkirche in Stein. Die Anordnung erinnert an ein florentinisches Hausaltärchen, dessen Mittelteil von Renaissancepilastern flankiert und von einem Architrav nach oben abgeschlossen ist, den ein segmentförmiger Aufsatz mit einem Kreuztragungsrelief bekrönt. Der Mittelschrein enthält einen Ecce Homo vor dem Volke, eine lebendige, zusammengedrückte, in einer Fläche wirkende, an ein lebendes Bild oder ein Passionsspielbühnenbild erinnernde Darstellung, unter einem von Festons geschmückten, von Putten und Cherubsköpfchen belebten, gedrückten Rundbogen. Die Auffassung dieses Hochreliefs, unter dessen vorspringenden Teilen sich tiefe Schatten sammeln, Komposition, Typik, Reliefbehandlung sind völlig gotisch und dieses Grabrelief ist ein sehr charakteristisches Beispiel für den oberflächlichen Italianismus der durchschnittlichen deutschen Renaissance zum Unterschied von den vorher besprochenen Grabsteinen, die von italienischer Schulung und Empfindungsweise ihres Autors Zeugnis ablegen.

Nach der Betrachtung der Denkmäler, die unter dem Einflusse der Renaissance entstanden sind, welchen der allgemeinen Bedeutung der einschlägigen, noch wenig geklärten Fragen wegen ein breiterer Raum gewährt werden mußte, kehren wir zu den Werken zurück, die die heimische Weise in ganz ungetrübter Herrschaft zeigen. Vollständig gilt das von einer Gruppe auf einem Grabstein in Lengenfeld; die Madonna mit dem Kind ruhig und majestätisch thronend, ein anmutiges Bild sicherer und würdiger

34
165
22
1

Existenz und in ähnlicher schöner Fülle anmutreichen und würdevollen Seins die knieenden Jünglinge und Jungfrauen. Eine Steigerung dieser auf die Darstellung formaler Schönheit und auf den Eindruck behäbiger Würde gerichteten Tendenz wird in zwei engverwandten Gruppen erkennbar, die in bezug auf die Entwicklung des Typus einen Endpunkt bedeuten: der hl. Anna selbdritt in See und der Madonna mit dem Kinde auf dem Hochaltar in St. Johann bei Groß-Heinrichschlag. Bei diesen Skulpturen ist das Band, das zu der gotischen Auffassung hinüberführt, ein dünnes geworden und wir haben es, besonders bei der letztgenannten Arbeit, mit einem Formenideal zu tun, das wir nahezu ungeändert in der österreichischen Barocke wiederfinden.

362
122
1

Diese „Barocke in der Gotik“ ist aber durchaus nicht die einzige Form, in der die spätmittelalterliche Plastik ausläuft, aber es ist die, die den Samen zur Weiterentwicklung am deutlichsten in sich trägt. Neben dieser natürlichen Umbildung des Stils sind die zwei einander entgegengesetzten Richtungen zu erkennen, in die die Auflösung eines Formstils zu erfolgen pflegt: die völlige Ernüchterung und Erstarrung zu einer schematischen Wiederholung der einst lebendigen Formen — bei uns etwa für die kleinen Figuren des hl. Laurentius in St. Lorenz und des hl. Nikolas in Emmersdorf anwendbar — und die äußerste Steigerung der Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Das eine Beispiel für diese Endform der Spätgotik bietet ein Altärchen, das aus einer Kapelle bei Geyersberg in die Sammlungen des Stiftes Göttweig gekommen ist. Das Ornament des schwer beschädigten Mittelschreines, sowie die Typik der breiten, gedrunghenen Relieffiguren der Seitenflügel lassen eine Datierung ins dritte Jahrzehnt des XVI. Jh. zu. Das Mittelfeld zeigt eine Grablegung Christi, eine Darstellung voll wilder Leidenschaft, der die starken Bewegungen und kühnen Kontraposte entsprechen; es ist ein ausdrucksvolles und kompositionell wirksames Vor und Zurück der Körper und Gliedmaßen, die in wirbelnden Gewändern eine Folie haben. Eine leise Tradition führt die Provenienz dieses interessanten Stückes, das auch im gegenwärtigen ruinenhaften Zustand seine einstige Bedeutung nicht ganz verleugnet, nach einer der wichtigsten Kunststätten des Landes, der Kartause Aggsbach; aber weder die in der dortigen Sakristei verbliebene, wegen der alten Polychromierung interessante Grablegung, noch sonstige nachweisbar von dort stammende Skulpturen zeigen irgendwelche Verwandtschaft mit unserem Stück.

Ein zweites Werk ähnlichen Kunstcharakters ist leider gleichfalls in stark zerstörtem Zustand auf uns gekommen, der Steinaltar in der Krypta der Piaristenkirche in Krems; eine sehr persönliche Kunstübung derb bäuerischen Charakters findet hier ihren Ausdruck. Von besonderem Reiz sind die rein ornamentalen Teile unter den Seitenfiguren, die dicken verschnürten oder sich einrollenden Ranken und Pflanzenknollen, in denen kleine Figürchen mit der Frische und Unmittelbarkeit von Drollerien angebracht sind. Von der Freude am Dekorativen zeugt auch die spielerische Behandlung der Wolken, die in bandartigen Windungen die Mandorla um den thronenden Christus bilden. Die Details des Ornamentes und die Typik erinnern weniger an die eigentliche österreichische Kunst des Donautales als an einen Bildhauer aus Budweis in Böhmen, den Meister Andreas Morgenstern, der den ehemaligen Zwettler Hochaltar (jetzt größtenteils in der Pfarrkirche in Adamsthal in Mähren) etwa 1515—1525 gefertigt hat (Abb. PROKOP, Mähren II, Fig. 866). Der Mangel an vorbereitenden Untersuchungen verhindert weitere Schlüsse zu ziehen, an dieser Stelle müssen wir uns damit begnügen, all das ans Licht zu fördern, was zur endlichen Lösung so vieler Rätsel beitragen kann, die die südostdeutsche Plastik in der ersten Hälfte des XVI. Jh. uns aufgibt.

248
163

Eine dieser offenen Fragen ist die, wie weit nach Innerösterreich wir uns den Einfluß der wichtigsten Bildhauerwerkstätte Österreichs, der Pacher-Schule, nachwirkend vorstellen dürfen? Für die ländliche Plastik, von der wir hier sprechen, ist die Frage allerdings keine so brennende wie für Wien, aber immerhin scheint wenigstens eine Figur, der hl. Veit im Museum in Krems, einen solchen leisen Einfluß verspüren zu lassen, der seine sonst gut österreichische Art ein wenig modifiziert. Eine andere, die Madonna in Haitzendorf, hat wohl damit nichts zu tun, aber ein stilistischer Zusammenhang mit einer Nach-Pacherschen Tiroler Werkstätte, der Gruppe, deren Gießer Stephan Godl war, drängt sich bei Betrachtung des pausbackigen Gesichtes, der flachen Brust und der breitbrüchigen Faltenbehandlung auf, während andere Fäden sicher nach Wien führen, wo wir am Jüngsten Gericht neben der Kapistranskanzel unter

den Gestalten im Fegefeuer ähnliche Typen bemerken. (Vgl. auch die Gruppe hl. Anna selbdritt von 1523 in Kreuzenstein.)

Andere Arbeiten sind für Wien gesichert und wenn sie uns auch wieder zu neuen Rätseln führen, so haben diese wirklich bedeutenden Arbeiten vielleicht Werbekraft genug, zu einer intensiveren Beschäftigung mit diesem vernachlässigten Kapitel der Kunstgeschichte anzuregen. Die Verlockung ist um so größer, als wir es hier zunächst mit einer beglaubigten Arbeit eines bisher unbekanntem Wiener Künstlers, Konrad Ostrer, zu tun haben.¹⁾ Abt Bartholomäus von Göttweig ließ sich zu seinen Lebzeiten im Jahre 1537 von dem genannten Künstler seinen Grabstein verfertigen, für den und andere Arbeiten er ihm 50 Gulden Rheinisch schuldig zu sein, in einem im Stiftsarchiv befindlichen Schuldbrief bekennt (den Wortlaut und weitere Aktenauszüge s. u. bei Göttweig). Der Grabstein aus rotem Marmor befindet sich in der Vorhalle der Kirche und ist geeignet, unser volles Interesse für den Wiener Meister zu erwecken. Der dargestellte Abt tritt uns in überzeugender Lebensfülle entgegen; die Gestalt ist sehr groß aufgefaßt und dem vollen Gesicht ein Ausdruck von Würde und Kraft gegeben, der durch die breite Ausführung des Ganzen unterstützt wird. Diese prachtvolle Breite fällt um so mehr auf, als der Künstler auch imstande ist, das Kleinste mit aller Liebe darzustellen und mit der Wiedergabe des reichen Pastorales ein kleines Kabinettstück liefert. Der Künstler hat vielerlei für das Kloster gearbeitet und sein Name kommt in den Rechnungen immer wieder vor; leider hat sich aber „die tafl, die Maister Khainczn piltschniezer in unser Capelln“ nicht erhalten, wohl aber „Etlich silbern phening darauf das alt testament unnd ainer Eurer Gnaden pildnuss“, die wir wohl mit der im Stift noch vorhandenen Gußmedaille des Abtes Schönleben identifizieren können. Die letzte Erwähnung ist von 1544; eine spätere, allerdings minder bedeutende Arbeit, das Grabrelief des Abtes Leopold Rueber von 1556 in derselben Vorhalle aber zeigt noch einen Schulzusammenhang mit der Arbeit Ostrers.

Leider besitzen wir aber keinerlei Nachricht oder auch nur Andeutung über die interessanteste spätgotische Skulptur in Göttweig und in unserem Bezirk überhaupt, die überlebensgroße liegende Statue des hl. Altmann in der Krypta der Stiftskirche. Das bedeutende Werk verliert sich sehr bald in ein völliges Dunkel, denn die erste unzweifelhafte Erwähnung findet sich erst unter Abt Gregor Heller (1628 bis 1669); um so sicherer weist sein Stil auf das zweite Viertel des XVI. Jh. Von größtem Interesse ist seine Bemalung, die auf dem Ruhekissen des Schlummernden und auf seinem Mantel ein fast unberührtes Granatapfelmuster zeigt und den lebendigen Ausdruck des Gesichtes mit dem rasierten Bart erhöht. Die Breite der Behandlung, besonders des Gewandes und die Vorliebe für einen ornamentalen Grund haben mich zuerst veranlaßt, den Autor in der Nähe Konrad Ostrers zu suchen; tatsächlich wird er sich vielleicht in dessen Nachfolge finden lassen und dem Verfertiger des oben genannten Schulwerkes, des Grabsteines Leopold Ruebers, vielleicht noch näher stehen als dem Meister selbst (vgl. z. B. die Form und Behandlung der Infeln und Krummstäbe). Aber noch eine zweite Spur führt nach Wien und erscheint mir bei näherem Bedenken als die beachtenswertere. Der ausdrucksvolle Charakterkopf, bei dem zu stärkerer Belebung auch reichlich von Malerei Gebrauch gemacht ist, erinnert doch am meisten an die prächtigen Porträtbüsten, deren erste die am Pilgramschen Orgelfuß in St. Stephan in Wien, deren späteste und mit unserer Figur am nächsten verwandte der sogenannte Fenstergucker im Museum der Stadt Wien ist. Auf alle Fälle werden wir also wohl den Bildhauer der Altmannstatue in Wien suchen dürfen, in dessen uns noch so dunkler Kunstentwicklung er einen hervorragenden Platz beanspruchen darf. Mit dem ungelösten Rätsel dieser Statue schließen wir das Kapitel über die gotische Skulptur unseres Bezirkes, das vielleicht mehr als andere gezeigt hat, eine wie dankbare Aufgabe die Durchforschung dieses Gebietes wäre, zu der diese Einleitung nur anregen will.

Den vielfachen Zusammenhang mit der Entwicklung in Bayern, den wir bei der Betrachtung der Skulptur wahrnehmen konnten — oder vielleicht, vorsichtiger gesagt, die ungefähr parallele Stilformung wie in dem

¹⁾ Ein maister Conrat, gemainer statpaumeister erscheint in Wiener Urkunden 1540 und 1548. S. Regesten im Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XVIII 15.692, 15.719, 15.720.

Nachbarlande — finden wir auch bei Durchsicht der geringen Überreste, die uns von der gotischen Malerei unseres Bezirkes geblieben sind. Allerdings sind wir hier bei der geringen Anzahl dieser Reste noch öfter als dort gezwungen, Monumente heranzuziehen, die außerhalb der Grenzen des hier besprochenen Landstriches aufgesucht werden müssen. Die Terra incognita, die die österreichische Malerei des XV. Jh. vorläufig noch darstellt, hat doch einen genügend erleuchteten Ausgangspunkt, die unter dem Einfluß der böhmischen Miniaturmalerei stehende höfische Malerei am Anfang des XV. Jh. An einer andern Stelle habe ich versucht, für diese Kunst, die mit Arbeiten der Illuminatoren des Johann von Neumarkt für österreichische Herzoge anhebt und sich mit österreichischen, aber böhmisch geschulten Miniaturmalern, wie etwa Johannes Sachs, fortsetzt, wenigstens in flüchtiger Weise die zeitlichen Grenzen provisorisch abzustecken.¹⁾ Danach hielt sich diese ausgesprochen höfische konservative Kunstrichtung bis zur Mitte des XV. Jh. wenigstens in solchen Erzeugnissen, die direkt für den Hof bestimmt waren; im Kodex Nr. 1767 der Hofbibliothek und in der Handregistratur Friedrich IV. im Staatsarchiv in Wien haben wir die ersten Boten des neuen Stils, der ausgesprochen niederländische Einschläge hat. Dieses Element finden wir von da an fast überall, wo Werke für Kaiser Friedrich ausgeführt wurden, und zwar in beträchtlich höherem Maß, als es sonst süddeutsche Malereien dieser Zeit zu kennzeichnen pflegt. Wir werden diesem Hang zum Niederländischen, der bereits mehrfach in der Literatur hervorgehoben wurde, gerade bei diesem Fürsten um so weniger den Charakter einer persönlichen Note bestreiten können, als seine Politik, die zur Heirat seines ersten Sohnes führte, ähnliche Wege ging und seine künstlerischen Neigungen, die ihn Niklas von Leyen zu seinem Bildhauer bestellen ließen, dieselbe Richtung zeigen. Trotz der Stärke, die dieses niederländische Element besonders bei solchen Werken annimmt, die aus der persönlichen Einflußsphäre des Kaisers stammen, scheint es nicht wahrscheinlich zu sein, daß wir es hier — wie in der Skulptur — direkt mit niederländischen Meistern zu tun haben. Eher werden wir annehmen dürfen, daß mancher österreichische Malergeselle in seinen Wanderjahren den Weg an den Niederrhein, das damalige Dorado der Kunst, genommen habe und gleich dem aus Ungarn stammenden Vater Dürers in „den Niederlanden bei den großen Künstlern“ gewesen sei. Daneben aber wird es sich doch teilweise um eine parallele Entwicklung handeln, die sich begierig alles zunutze macht, was ihr die von Westen eindringenden Anregungen bieten.

Jene höfische Miniaturmalerei vom Anfang des XV. Jh. war nicht auf ihren Entstehungsort beschränkt geblieben; schon in den dreißiger Jahren finden wir ihre ornamentalen Elemente in oberösterreichischen und Salzburger Handschriften (z. B. in der oft zitierten Freybeckhschen Bibel, München Clm. 15.701, bei RIEHL, Bayr. Malerei 46ff. oder in dem Missale von 1432 im Stift St. Peter in Salzburg, Salzburger Miniaturkatalog S. 29 f.) und in der Folge sehen wir dieses Ornament auch in Bayern auftauchen, besonders in Augsburg (BREDT, Augsburger Buchmalerei 63) und Nürnberg (RASPE, Nürnberger Miniaturmalerei), wohin sein Archetypus, die böhmische Zierranke, allerdings schon direkt mit so manchem andern künstlerischen Samen gedrungen sein mag. Auch die niederländisch gefärbte Kunst findet ihren Weg nach dem Westen und verleiht bei dieser Ausstrahlung den Werken aus dem Tal der mittleren Donau von Linz über Passau bis Regensburg (einer Gruppe, die sich nur stellenweise mit der von STIASSNY zusammengestellten schneidet), einen eigenen Reiz, der in den Malereien Furtmeyrs oder Nachzüglern wie der Taufe Christi im Südturm der Frauenkirche in München zutage tritt. Daneben sehen wir, wie in der Plastik, eine volkstümliche Richtung von Bayern her vorschreiten, jener mehr verfeinerten gegenüber eine eigentlich bürgerliche Kunstübung, die im Holzschnittstil der spätmittelalterlichen Handschriften und in vielen volkstümlichen Erzeugnissen ihren Ausdruck findet. Aus den unregelmäßigen Schichtungen dieser verschiedenen Kunstbestrebungen ergibt sich der spezifische Charakter der österreichischen Malerei des XV. Jh.; gegen Ende dieses Zeitraumes wird die künstlerische Kultur des andern Grenzlandes, das schon früher fortwährend leise nachbarliche Einflüsse geltend gemacht hatte, in stärkerem Ausmaß für die Fortentwicklung der österreichischen Malerei bestimmend, nämlich Venedigs. Jetzt erst, durch die neue Ummodlung, die

¹⁾ Jahrb. d. Z. K. 1905, 56 ff.

besonders Ornament und Typik in weitgehender Weise verändert, sind alle Voraussetzungen gegeben, unter denen die Kunst der eigentlichen Donauschule entsteht und durch die der Boden geschaffen ist, auf dem die Kunst Kranachs und Altdorfers erwächst.

Machen wir nun den Versuch, in welcher Weise die spärlich erhaltenen Werke der Malerei im Bezirke Krems mit der hier probeweise skizzierten Entwicklung in Einklang stehen, so finden wir zunächst eine Arbeit, die älter ist als sie, das Kreuzigungsfresko im Karner von Dürnstein. Hier sind, wie das bei mittelalterlichen Wandmalereien des Nordens so häufig vorkommt, die Farbenflächen durch Verwitterung größtenteils zugrunde gegangen und das starke Vortreten der zum Unterschied von den Flächen wirklich auf den nassen Kalk aufgetragenen Konturlinien erhöht noch den Eindruck des Skizzenhaften und Frischen, den der „neue Stil“ des XIV. Jh. so wie so zu machen geeignet ist. Dadurch gewinnt das Bild trotz der kompositionellen und typischen Zusammenhänge mit der romanischen Malerei die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die auch die Miniaturmalereien dieses Stils im Gegensatz zu den schwerfälligeren, wenn auch dekorativ wirksameren Erzeugnissen der vorangehenden Zeit auszeichnen. Dieser Trecentostil tritt in Innerösterreich in der ersten Hälfte des XIV. Jh. auf (vgl. DVOŘÁK in Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XXII 39; siehe auch die Kreuzigung von 1329 auf der Rückseite des Klosterneuburger Altars), die hier besprochene Malerei gehört an den Anfang dieses Zeitraumes. Der Körper Christi, den ein breiter bis zu den Knien reichender Schurz bedeckt, hängt fast unbewegt am Kreuze, auch die Gestalten von Johannes und Maria sind wenig bewegt. In der Haarbehandlung ist vieles noch stark archaisch, aber daneben verraten die leise bewegten Locken Christi doch ebenso deutlich den neuen Hauch, der die europäische Kunst um diese Zeit belebt, wie die zerknitterten Gewänder. Derselben Richtung dürften die leider durch Restaurierung zerstörten Wandmalereien in der Frauenbergkirche in Stein angehören und als verspätete Nachzügler desselben Stils erscheinen die beiden Kreuzigungen in der ehemaligen Klarissinnenkirche in Dürnstein, die nach dem Ort ihrer Anbringung zum Schmuck der Nonnenempore gedient haben müssen. Im ruhigen Hängen Christi und in der Behandlung seines Schurzes klingen noch Züge einer Richtung nach, wie sie die Kreuzigung in Klosterneuburg (DREXLER-LIST, Tafelbilder, T. II) repräsentiert; daneben deuten die Haltung der Figuren, das Greifen der Hände, die Gewandbehandlung Mariä auf eine spätere Entstehungszeit hin, für die ich den Anfang des XV. Jh. halten möchte.

Für die nächsten Phasen besitzen wir keine Belege; die Richtung, die der höfischen Kunstübung entsprechen würde, ist nur durch einen sehr späten Nachzügler, den hl. Christoph am Karner in St. Michael vertreten, während die eigentliche volkstümliche Kunst, in der das dem Bayrischen verwandte Element einen Hauptfaktor bildet, nur bei ein paar Tafeln in Zöbing nachweisbar ist. Bei diesen tritt uns eine bäuerische Kunst entgegen, die nicht sehr gewandt in den Figuren und nicht sehr geschickt im Ausdruck ist; der materielle Naturalismus, der den Körper des Heilands mit Blut und Wunden übersät, paart sich mit dem ornamentalen Sinn, der diese Wunden stilisiert und ein Ornament daraus macht. Fast überall bleibt die Naturbeobachtung im Detail stecken (z. B. die Maserung der hölzernen Bettstatt); aber selbst wo es sich um solche Teile handelt, drängen sich in erster Linie Miniaturhandschriften zum Vergleiche auf, noch mehr bei Kompositionen, zu denen bayrische Miniaturmalereien gleichzeitige Analogien bieten, z. B. die Verkündigung im Evangeliar des Bruders Laurentius von 1462 (München Clm. 21.597).

Leichte Fäden nur führen von hier zu den gemalten Teilen des Laacher Flügelaltars hinüber, aber sie ziehen unverkennbar in der Richtung, die die Betrachtung der allgemeinen Kunstlage vermuten ließ. In Zöbing eine populäre Variante der altösterreichisch-bayrischen Malerei, in Laach eine nicht minder volkstümliche Umarbeitung der niederländisch beeinflussten bayrisch-österreichischen Kunst. Der Maler, der seinem Werkstattgenossen, der die geschnitzten Flügel und die Figuren des Mittelschreines verfertigte, nicht ebenbürtig ist, unterliegt gleich jenem der drängenden Freude am Detail; überfüllte landschaftliche Hintergründe, sorgsame Ausführung aller architektonischen Einzelheiten in den gotischen Hallen, in denen er die Szenen der Passion sich abspielen läßt; dazu gehören auch die hebräischen Buchstaben, die er mit aller Sorgfalt auf Teppiche und Tartschen setzt. Die Gestalten sind meist überlang und die Bewegungen der schlanken Glieder oft geziert; daneben fallen Naturbeobachtungen wie die Stellungen der schlafenden

112

576

276/8

Jünger bei der Ölberggruppe auf. Bei ihr wie bei anderen, etwa der Madonna bei der Kreuztragung oder der Kreuzigung Christi tritt der niederländische Einschlag deutlich genug hervor, aber gleichzeitig macht sich die Zurückgebliebenheit dieser ganzen Arbeit sehr bemerkbar. Vergleichen wir sie mit anderen österreichischen Gruppen, etwa Wr.-Neustädter Bildern oder Erzeugnissen des oberösterreichischen Donaufalles, so finden wir ein starkes persönliches Unvermögen, all das, was die Zeit wollte, zum Ausdruck zu bringen. Wir haben es mit einem provinziellen Produkt vom Ausgang des XV. Jh. zu tun, dessen Maler in seinem sichtlichen Ringen nach Kraft des Ausdruckes auch vor einer bis zur Karikatur gesteigerten Derbheit nicht zurückschreckte und der seinen kärglichen Vorrat an Formen durch Entlehnungen aus Schongauerschen Kompositionen zu bereichern bestrebt ist (vgl. den Soldaten vorne bei der Auferstehung Christi, der direkt aus der Schongauerschen Passionsfolge entlehnt, und den Petrus des Ölberges, bei dem eine Figur der gleichen Folge im Gegensinne verwendet ist). Trotzdem bietet die Bildfolge durchaus keinen Anhaltspunkt, unsern Maler etwa mit der Kunst des Oberrheines verwandt oder auch nur bekannt sein zu lassen. Er hat aus den in ganz Europa verbreiteten Stichen einzelne Figuren entlehnt, charakteristischerweise solche, die Verkürzungsprobleme angreifen, sein Stil hat aber dadurch keine Wandlung erfahren, und so hinterläßt uns der gemalte Teil des Altars schließlich den Eindruck, daß wir es hier mit einer Kunst zu tun haben, die zwar nach verschiedenen Richtungen Anknüpfungen gestattet, aber so lange sich ihr keine näheren Verwandten an die Seite stellen lassen, allein zu schwach ist, sich selbst eine präzise Stellung in der Kunstgeschichte zu erobern.

Aber wiederum reißt der kaum angespannte Faden ab und wir müssen uns begnügen, statt des Versuches einer die einzelnen Tatsachen zu einer Entwicklungsreihe verbindenden Darstellung eine bloße Statistik der dürftigen Reste von Malerei zu bieten. Geringe Freskenspuren finden wir in vielen Kirchen des Donaufalles; an der Südseite der Kirchen von Spitz und Förrhof figurenreiche Kompositionen, deren Gegenstand sich nur mit Mühe erkennen läßt, größtenteils zerstörte Christophbilder in Weißenkirchen und Schwallenbach. Etwas besser erhaltene Freskenreste gehören einer etwas späteren Zeit an, so ein Ecce Homo in der ehemaligen Minoritenkirche in Stein, eine Madonna mit Engeln an der Pfarrhofmauer in Dürnstein (um 1500) und der obere Teil einer thronenden Matrone (hl. Anna?) am Karner in Dürnstein, eine charakteristische Malerei aus dem Anfange des XVI. Jh. Umfangreicher sind die Reste in der ehemaligen Kapelle der Schloßruine Kronsegg, die derselben Zeit angehören.

Über den Tafelbildern hat ein nicht minder unfreundliches Geschick gewaltet; fast alles ist zugrundegegangen und vom Geretteten ist manches Gemälde (z. B. in Dürnstein und Mautern) erst im Laufe des XIX. Jh. verschleppt worden. Auch von dem reichen Besitz dieser Art, den wir in Göttweig annehmen dürfen, haben sich nur ein paar Rechnungsbelege erhalten: *Item A^o 1433 in die Ambrosii hat abbt Lucas ein tafeln erkaufft auf des hl. Geists altar in der kruft zu Gottweig, die kostet mit aller zurichtung 41 Pfund . . . Item in die Conceptionis Mariae virginis auf unser Frauen altar in der kruft 1 tafeln 12 L 77 δ . . . Item in anno 37 hat mein herr von Gottweig zwo tafeln in die kruften geben auf Sct Stephans altar und Sct Georgen altar, die stehen mit allen dingen 19 L 7 s . . . Item und hat dasselb jahr kauft 3 kleine tafeln um 3 L . . . Item Dominica die ante Matthaei 1437 hat mein herr an meister Ulrichen von Zwettel maler zu Wienn ein tafeln gedingt zu machen in die kruften gegen Gottweig auf St. Andreas altar¹⁾ . . . Item in anno 1434 in der Woche nach Reminiscere zwo tafeln gedingt an maister Symon VI L.²⁾ (Göttweig, Bibliothek, Cod. 896). Auch St. Florian widmete im XV. Jh. seiner Hauptkirche in der Wachau, St. Michael, Bilderschmuck; denn unter den Bildern, die Propst Kaspar II. (1467—1481) mit 652 L 6 S 28 δ bezahlt, sind auch solche für die genannte Kirche (CZERNY, Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian 65), die nicht erhalten sind.*

¹⁾ Ein Meister Ulrich der Maler besitzt 1434 ein Haus am Kohlmarkt in Wien und malt 1419 das *New Grab zu sand Steffan*. (FEIL, Wiens ältere Kunst und Gewerbstätigkeit in W. A. V. III, 249).

²⁾ Meister Simon der Maler malt 1423 eine Tafel für den Frauenaltar zu St. Stephan (FEIL, a. a. O.), 1438 eine Tafel auf dem Apostelaltar daselbst (Jahrb. d. Kaiserh. XVI. Reg. 13.472) und 1425 eine Gedächtnistafel für Thoman Paumbgartner (Reg. 13.671).

Trotzdem ist unter den Tafelbildern manches, das zu eingehender Betrachtung lockt. Einigermaßen befremdend ist eine Anbetung der Könige in Mittelberg, in der sich archaische Züge mit weit vorgeschrittenen durch die Persönlichkeit eines völlig unselbständigen Malers verbunden zu einer seltsamen Mischung vereinigen. Der Mittelgruppe der Madonna mit dem Kinde weisen Stil und technische Behandlung eine Stellung für sich an; ihr widerspricht die Ausführung der Nebenfiguren, besonders aber der Landschaft, deren breite Behandlung die Entstehungszeit des Bildes tief herunter rückt. Eine Datierung vor 1500 ist wegen Komposition und Hintergrund unmöglich und das Rätsel der um ein Jahrhundert älter aussehenden Madonna könnte darin seine Lösung finden, daß der Maler ein älteres, vielleicht oberitalienisches Bild (Verona?) benutzt, vielleicht kopiert hätte. Zur Bestimmung des Malers selbst können nur die anderen, von ihm selbst zugefügten Teile herangezogen werden und da möchte man am ehesten die Ausführung durch einen österreichischen Maler annehmen, wofür die Ähnlichkeit mit der Darstellung Christi im Tempel im Stiftsmuseum von Klosterneuburg (DREXLER-LIST, Tafelbilder aus Kl. Taf. VIII) sprechen würde.

Eine solche Benutzung eines älteren Bildes in einer späteren Komposition würde ja dem mittelalterlichen Kunstbetriebe durchaus nicht widersprechen. Ein anderes Bild im Bezirke, die Madonna im Ährenkleid in Imbach erinnert uns ja daran, wie unbefangen das Mittelalter in solchen Dingen verfuhr und eine wie große Verbreitung ein mailändisches Gnadenbild in Süddeutschland gefunden hat. Die Madonna in Imbach, deren Kleid wohl den Ährenschmuck nicht mehr trägt, deren Typus, Haltung und Gewandung aber genau mit jener Gruppe übereinstimmt, die GRAUS in seiner interessanten Studie „St. Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazone vom Mailänder Dom“ (Kirchenschmuck 1904, auch als Sonderabdruck erschienen) zusammengestellt hat, stammt aus der Mitte des XVI. Jh. und seine, unten verstümmelte Inschrift gehört zu den ausführlichsten der ganzen Gruppe.¹⁾

An der eigentlichen Donauschule hat unser Bezirk wenig Anteil. Ihrer Blütezeit gehören Flügel eines Altars in Göttweig an, derbe, wenig bedeutende Erzeugnisse aus der Zeit um 1520 mit allen Kennzeichen der für jene Schule bezeichnenden Typik und Farbgebung. Der vage Zusammenhang mit Altdorfer, der die ganze Schule kennzeichnet, muß auch hier als bloße Tatsache registriert werden, ohne daß der Anlaß gegeben wäre, sich mit der Frage nach dem Empfangenden und Gebenden in dieser Donauschulkunst zu befassen. Dieser Richtung gehören auch die mit dekorativen Malereien verzierten Altarrückflügel aus St. Michael an (jetzt im Museum in Krems) und als interessante Beispiele heimischer Bildniskunst die Porträts des Wolfgang Kappler und seiner Frau im selben Museum von 1530. Die Frau ist in eine tiefe Landschaft gestellt und die Rückseite des Bildes mit einer stammbaumartig geordneten Darstellung der Deszendenz der Kapplerschen Familie geschmückt; charakteristisch sind außer den Typen besonders die ornamentalen Teile. Ein letzter und ganz verspäteter Ausläufer der Donauschule ist das Motivbild des Abtes Michael Herrlich in Göttweig, ein Bild, das schon dem Ausgang des XVI. Jh. angehört, aber noch deutlich erkennen läßt, wie zäh und hartnäckig sich der Stil, besonders in Komposition und Typik, in der lokalen Kunstübung hält.

Was sonst der Zufall und der Sammeleifer einzelner Äbte von solchen Bildern in Göttweig zusammengetragen hat, ist zu unbedeutend, um einer besonderen Erörterung an dieser Stelle teilhaftig werden zu können. Aber auf die sehr zusammengeschmolzenen Reste von Glasmalereien muß doch hingewiesen werden. Die in Göttweig in zwei Fenstern des Chors zusammengestellten stammen aus der zweiten Hälfte des XV. Jh., noch etwas jünger sind die in der Nikolaikirche in Langenlois, die teils figuralen, teils ornamentalen Charakter sind. Diesen beiden erhaltenen Gruppen stehen noch ein paar Zeugnisse über weitere Arbeiten dieser Art gegenüber, auch in Rastenfeld und Maria Laach gab es deren vor einer nicht allzuweit zurückliegenden Zeit, von denen in St. Johann im Mauertal gibt es eine ziemlich ausführliche Beschreibung

¹⁾ Gerade in Imbach finden wir noch ein Beispiel früher nordischer Nachahmung eines berühmten italienischen Kultbildes; im Pfarrhofe befindet sich ein etwa dem XVII. Jh. angehörendes Madonnenrelief aus Papiermasse mit der Unterschrift Maria Trost, eine Nachbildung der berühmten Madonna della Consolazione in Bologna, von der auch sonst nordische Kopien vorkommen, z. B. ein Gemälde von Antonio Dardani in der Augustinerkirche zu B.-Leipa.

503.16
 und über die in der Piaristenkirche in Krems wenigstens eine beiläufige Erwähnung in der Chronik der Jesuiten. Auch den Miniaturhandschriften wird hier kein breiter Raum zuteil werden dürfen, da lokale Erzeugnisse besserer Qualität ganz fehlen und auch bei den Ergebnissen des Sammlerfleißes das Mittelgut überwiegt. Das Lyoner Gebetbuch in Göttweig hat eine eingehende Besprechung bereits gefunden (NEUWIRTH in Sitzungsber. d. Wr. Akad. B. 109, S. 615 ff.), die beiden Corvinen gehören nicht zum Besten ihrer Gattung, die Aratushandschrift ist ein astronomischer Sammelband, der das Katasterismenbuch in der Fassung der Recensio interpolata und Ciceros Aratea mit dem als Scholia figurata dargestellten Hyginuskommentar enthält, ein seltenes Beispiel des späten Nachlebens antiker Formen in karolingischer Umsetzung bis in den Anfang des XIV. Jh. Zum Schluß sei noch der Sammelband erwähnt, der vier xylographische Drucke in vorzüglichen Ausgaben vereinigt, Biblia pauperum, Apokalypse, Ars Memorandi und Ars Moriendi. (Über die Wichtigkeit solcher Sammelbände s. RUD. HOCHEGGER, Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher, 1891, 4.)

226/7
 225
 Von kunstgewerblichen Gegenständen ist nur ganz wenig dem Verfall und der Verschleppung entgangen. Als Objekte der Schmiedekunst kommen wie überall in spätgotischen Kirchen Verschlüsse der Sakramentshäuschen in Betracht, von denen eine ziemliche Anzahl vorhanden ist; zu allermeist handwerksmäßige Erzeugnisse, quadratische oder rechteckige Türen mit kreuzweise gelegten Stäben oder Bändern, deren Kreuzungsstellen durch vergoldete oder schwarz belassene Rosetten verziert sind. Über den Durchschnitt erhebt sich das Sakramentshäuschen der Spitalskirche in Krems, dessen Flügel aus je 18 Feldern bestehen, deren Grund gleich den alle Felder rahmenden Schienen mit Kriechwerk bedeckt ist. In den Feldern aber sind in diesen Blattgrund figürliche Darstellungen eingeflochten, die teils Jagdszenen, teils religiöse Darstellungen zum Gegenstande haben. Alle figürlichen Teile sind stark stilisiert und von primitiver Ausführung, wodurch die Türen, die der Stil des Ornamentes zweifellos in die Entstehungszeit der Kirche, also um 1470, rückt, einen altertümlicheren Eindruck machen. Mit dem Sakramentshäuschen gehört der schmiedeeiserne Türklopfer derselben Kirche zusammen, bei dem sich figurale und ornamentale Bestandteile in ähnlicher Weise verbinden, so daß wir für beide die gleiche Entstehungszeit annehmen können. In der Piaristenkirche in Krems, in architektonischer Hinsicht vielfach ein Schwesterbau der Spitalskirche, findet sich gleichfalls ein bemerkenswerter Überrest spätmittelalterlicher Schmiedekunst, ein Beschlag an der Südtüre des Langhauses, der aus rautenförmig gelegten Eisenbändern mit verschieden geformten Buckelnägeln besteht und dessen Feldern als Füllungen Blechplatten dienen, die abwechselnd mit Greifen und Wappen geschmückt sind. Neben diesen wichtigen, auch in der Literatur bereits gewürdigten Stücken haben die anderen geringen Reste dieser Art wenig Bedeutung; dagegen sind ein paar kupferne Taufschüsseln von Interesse, die sich hie und da erhalten haben, so eine in Lengsfeld und zwei vorzügliche Exemplare in Göttweig.

Schlimm steht es mit den Gegenständen aus Edelmetall; hier hat schon der Dreißigjährige Krieg die Bestände furchtbar gelichtet (vgl. Spitz), außerdem die fortwährenden Kontributionen zu den Türkenkriegen (so in Krems 1530, wo alles Kirchensilber abverlangt wurde, KERSCHBAUMER 232); was aber jene Zeiten überdauerte, fiel sicher der allgemeinen Kirchensilberkonfiskation im Jahre 1809 zum Opfer. Über das einst Vorhandene haben wir wenigstens in Göttweig einige Andeutungen; so hören wir von einem Pastorale, das Abt Wulfing 1340 bei einem Goldschmied in Wien, „per magistrum Albertum aurifabrum“ bestellte (Arch. f. öst. Gesch. VIII 125). Von Verhandlungen über einen gleichen Gegenstand erfahren wir auch am Anfang des XVI. Jh.; 1529 schreibt Theoderich von Wr.-Neustadt an den Abt Matthias von Göttweig, daß er ihm einen „kupfernen vergoldten bischoffs stab“ überlassen wolle (Göttweig, Cod. 896; S. u.).

Noch spärlicher als Gegenstände aus Metall sind solche aus vergänglicherem Material vertreten; ein schlecht erhaltener Holzschrank mit charakteristischem, spätgotischem Kriechwerk in Weißenkirchen ist eine ganz vereinzelte Seltenheit. Endlich seien noch zwei Beispiele spätgotischer Textilkunst, zwei interessante Kaseln mit figuralen und ornamentalen Darstellungen in Göttweig genannt und auf einen reichen Ornat des Stiftes hingewiesen, der in einer Urkunde von 1489 ziemlich ausführlich beschrieben wird. (Arch. f. öst. Gesch. 55, S. 241.) Damit sei der Abschnitt über die Kunstübung unseres Bezirkes während der Gotik

beendet; auf allen Gebieten konnten wir lebendiges Mitschaffen wahrnehmen oder wenigstens ahnen, wenn uns auch jetzt zumeist nur zerstreute Reste — membra disjecta — eines einst kräftig blühenden Kunstkörpers vorliegen.

Wer in den geschichtlichen Notizen, die die Beschreibungen der einzelnen Orte und Kirchen einleiten, blättert, wird fast überall die halb stereotyp gewordene Wendung finden, während der Reformation ging die Pfarre ein oder verfiel die Kirche. Tatsächlich bedeutet das Eindringen des Protestantismus, der im Waldviertel und im Donautal kräftige Wurzeln gefaßt hatte, einen tiefen Einschnitt, dessen Wirkung sich nicht nur im Bestand der Denkmäler, sondern auch in dem der archivalischen Überlieferung verrät. Denn entweder gingen die Archive von selbst in den Zeiten, da die Pfarren mit protestantischen, meist unstat von Ort zu Ort wandernden Prädikanten oder mit wenig eifrigen katholischen Priestern besetzt waren, zugrunde, oder die weltlichen Patrone und andere in der Nachbarschaft begüterte Herren, die sich in den Zeiten der Verwirrung und Verwahrlosung des kirchlichen Besitzes bemächtigt hatten, ließen auch die Archive verschwinden und machten mit den Zeugnissen ihrer eigenen Verpflichtungen und der alten Besitzverhältnisse für uns ein unersetzbares Material historischer Forschung zunichte.

Daneben äußert sich der unkirchliche Geist oder zumindest die alle größeren Unternehmungen lahmlegende Verwirrung in der Einstellung begonnener Bauten (z. B. Krems, Pfarrkirche), in der argen Verwahrlosung der bestehenden kirchlichen Gebäude (dasselbst, ferner Langenlois, Pfarrkirche usw.) und jedenfalls in dem fast völligen Fehlen von Neuschöpfungen in dieser Zeit, die vom zweiten Viertel des XVI. bis zum ersten Viertel des XVII. Jh. reicht. Trotzdem ist es aber sicher nicht statthaft, diese Verbindung zwischen der Reformationszeit und dem Stil der deutschen Renaissance, soweit wir diesen Namen überhaupt beibehalten wollen, in anderer, tieferer als rein zeitlicher Beziehung aufzufassen; der Umstand, daß die Blütezeit jenes Stils mit der Epoche der bürgerlichen und kirchlichen Wirren zusammenfiel, gestattet doch nicht die Schlußfolgerung, daß solche Werke schlechtweg als unkirchliche bezeichnet werden dürfen. An den kleineren kirchlichen Arbeiten, die dieser Periode angehören, können wir ersehen, daß sie an sich durchaus nicht schlechter oder besser als Werke anderer Zeiten zum Schmucke von Gotteshäusern geeignet sind. Die Zeitverhältnisse aber brachten es mit sich, daß sich das Augenmerk in diesem Jahrhundert mehr als früher oder dann später, in den Jahren der Neueinführung oder Befestigung des Katholizismus, den profanen Werken zuwendete und so gehört der größere Teil des nicht unbeträchtlichen und uninteressanten Denkmälerschatzes dieser Zeit der bürgerlichen Kunst an.

Zunächst sind es Unternehmungen des ständischen Adels, die unser Interesse auf sich lenken; zum letzten Mal vor dem gänzlichen Sieg der Zentralgewalt wendet er seinen Provinzsitzen, den Schlössern und Burgen, eine besondere Aufmerksamkeit zu; in Dürnstein, Hartenstein, Rehberg wurden damals bedeutende Veränderungen vorgenommen, dem mittelalterlichen Körper neue Bauteile zugefügt, die den endgültigen Charakter der genannten jetzt zu Ruinen gewordenen Burgen wesentlich mitbestimmen. Andere derartige Umgestaltungen zeigen Ober-Ranna und Brunn am Walde und daneben entstanden auch neue Schlösser und Gutshöfe, so in Zaissing und Spitz, beide durch die Kuefstein, in denen wir auch noch in der Folge eines der tätigsten und kunstliebendsten österreichischen Geschlechter an der Wende des XVI. und XVII. Jh. kennen lernen werden. Trotz seines ruinenhaften Zustandes ist Schloß Zaissing der einstigen Fassadenwirkung nicht völlig beraubt und bietet uns so eines der seltenen Beispiele, daß wenigstens dieser Hauptgedanke der Renaissance, einem Kunstwerk zu einer einheitlichen Wirkung zu verhelfen, hie und da aufgenommen wurde. Von den aufragenden zierlichen Ecktürmchen führten die leicht eingesunkenen Flügel einer Schauwand zu dem als ausgesprochen dominierenden Giebel gedachten Mittelteil, ein Motiv, das sich ähnlich auch bei allen anderen etwa gleichzeitigen Ansätzen zu monumentalen Fassaden in unserem Bezirke findet; als solche nenne ich die Hauptfront des Rathauses in Hadersdorf, ein seltenes Beispiel monumentaler Gesinnung einer bürgerlichen Gemeinschaft, sowie das Hauptportal der sogenannten Janaburg in Mautern, das dem Selbstbewußtsein eines gerade damals aufstrebenden Geschlechtes Ausdruck gibt und allerdings im XVIII. Jh. einige Veränderungen erfuhr. In beiden ist die Urform der steilen Giebelfront mit entschiedener Betonung der Mitte und der Ecken und mit konkaver Biegung der verbindenden

NB

285

157

318

Mauerteile festgehalten, ein Motiv, das in jüngster Zeit, wie ich glaube, verfehlter Weise mit ähnlichen Formen in den Niederlanden in Zusammenhang gebracht und dessen häufiges Vorkommen in den österreichischen Ländern, speziell in Wien, mit einem direkten niederländischen Einfluß erklärt worden ist; dort wie hier dürfte die gleiche Nachwirkung gotischer Bauformen ähnliches hervorgebracht haben, mit welcher Erklärung des Sachverhaltes ja auch das deutliche Betonen und Hervorheben der konstruktiv wichtigen Teile übereinstimmt.¹⁾

319
296
257
Beim Gutshof in Spitz ist eine Fassadenwirkung nicht geplant worden; das weitläufige Gebäude mit dem schönen geschlossenen Innenhof nähert sich mehr der allgemein üblichen, bei größeren und kleineren Baulichkeiten angewendeten Anlage, die als direkte Fortsetzung des gotischen Hauses anzusehen ist. In derselben Weise wie dort, sehen wir, wie gänzlich auf das Zusammenfassen aller Elemente der Fassade zu einheitlicher Wirkung verzichtet und nur eine Ausschmückung des fallweise bevorzugten Bauteiles angestrebt wird, wobei es sich in der Regel wieder um Portale oder Erker handelt; die sorgsame Ausführung dieser Teile entspricht völlig dem gotischen Brauch und zeigt, wie auch in dieser späteren Zeit die kunsthandwerksmäßige Genugtuung über das meisterlich ausgeführte Einzelstück die künstlerische Befriedigung über eine einheitliche Gesamtwirkung übertrifft. An dem Hause Kirchengasse Nr. 16 in Mautern sind Erker und Haupttüre in gleicher Weise ausgezeichnet; ersterer ist uns gleichzeitig ein gutes Beispiel für die üblichste Form des Eckerkers. Der Erker springt in halbem oder dreiviertel Rund vor, den geriffelten Ablauf zerschneidet die Hauskante; die Hauptsimse des Hauses verkröpfen sich zumeist auch um den Erker und gliedern ihn entweder in seine Geschosse oder dienen ihm als Sohlbank und Kranzgesimse. Wiederholungen und Variationen dieser Form in Krems (Pfarrplatz Nr. 15), Langenlois (Rudolfsgasse Nr. 113); mit originell ornamentiertem Ablauf — der Zahnschnitt aus übereck gestellten Ziegeln kommt auch sonst in dieser Zeit als ornamentales Motiv vor, z. B. am Turm von St. Michael von 1544 — am Haus in Krems, Untere Landstraße Nr. 52, das wohl durch die Jahreszahl 1559 an der schönen getäfelten Decke des zweiten Stockes mitdatiert wird. Das am genannten Mauterner Hause halb spielerisch verwendete Motiv einer tragenden Figur anstatt einer Konsole wiederholt sich verdoppelt am ersten der genannten Kremser Häuser. Der prachtvollste unserer Erker ist aber der polygonale an der Ecke des Kremser Rathauses befindliche von 1548, trotz starker Restaurierung noch immer ein sehr beachtenswertes Stück. Der Ablauf trägt seiner ursprünglichen überleitenden Funktion nur sehr wenig Rechnung, dagegen ist die Stelle des Zusammenstoßes der horizontalen Fußlinie und der vertikalen Hauskante durch eine kleine Figur, einen Herkules, bezeichnet. Auch hierin zeigt sich also trotz der ungefähr gleichen Entstehungszeit die Vorgesrittenheit dieses Erkers, die durch ihren reichen skulpturalen Schmuck nach außen am glänzendsten manifestiert wird: jene tragenden Figuren der früher genannten Erker zeigen noch deutlich den Zusammenhang mit ihrem Ursprung, der konstruktiven gotischen Konsole, hier ist die rein ästhetische Bedeutung, die ihnen geblieben ist, nämlich den Zusammenprall von Getragendem und Tragendem, von Horizontale und Vertikale zu mildern, zum Ausdruck gebracht.

424/5
Beim Portal beschränkt sich das bescheidenste Streben nach Verzierung auf den Schmuck des Keilsteines, der oft aus einem Wappenrelief oder einem ähnlichen einfachen Motiv besteht (Stein, Landstraße Nr. 142.). Eine reichere Ausgestaltung zeigt das Portal des Hauses Nr. 141 in Stein, wo der wappengeschmückte Keilstein gleichzeitig als Postament einer Ritterfigur verwendet ist, deren ikonographische Bedeutung zu einer kleinen Meinungsverschiedenheit Gelegenheit geboten hat. Ich möchte die Geste des Ritters, der einen Kelch emporhebt, nicht mit den religiösen Wirren der Zeit in Verbindung bringen und ihr keineswegs eine Demonstration für die Spendung des Abendmahles in beiden Gestalten unterschieben; es wird sich wohl bei diesem bewillkommenden Ritter nur um eine dekorative Figur handeln, die wir direkt mit den in der gleichen Zeit so beliebten Rittern der Marktsäulen in Verbindung bringen

¹⁾ Minder deutlich läßt sich das gleiche nachwirkende gotische Prinzip in Fassaden der sogenannten deutschen Renaissance an mehreren Privathäusern in Langenlois erkennen; bei einigen dieser haben allerdings starke Veränderungen späterer Zeiten den ursprünglichen Charakter sehr verwischt.

können. Greif und Löwe, die den Ritter flankieren, bilden eine stärkere Betonung der Toreinfassung und somit des Portales, was aber mit Rücksicht auf dessen asymmetrische Anordnung für die Fassade selbst ohne Wirkung bleibt. Eine ähnliche Erscheinung macht das Haus Nr. 135 in Stein merkwürdig; die Ansätze zu einer Fassadenwirkung sind sehr deutliche, eine besonders im Detail reizvolle Giebelbehandlung, ein Hauptportal mit hervorgehobenen Sturzbalken und Oberlicht in der Mittelachse; die Wirkung dieser Elemente wird aber durch den seitlichen, durch zwei Stockwerke reichenden Breiterker und durch die völlig individuelle Fensterbehandlung aufgehoben: das Gesamtergebnis ist eine eigenartig reizvolle Stilmischung. 426

Die der Behandlung des Portales am letztgenannten Hause entsprechende Verzierungsart geht von den Hauptteilen der rechteckigen Tür aus wie jene den Keilstein betonende vom Rund- oder Spitzbogentor; sie versieht den oberen Abschluß, den vorkragenden Sturzbalken mit Schmuck (z. B. Mautern, Kirchengasse Nr. 16), der sich mehr und mehr ausdehnt und endlich zu dem barocken Mittelmotiv wird, das die Türe mit dem darüber befindlichen Fenster zu gemeinsamer Wirkung verbindet (z. B. Stein Nr. 26). 319

In ähnlicher Weise wie die Renaissancefassaden in Anordnung und Details an die gotischen Traditionen anknüpfen, ist das bei den Hofanlagen der Fall. Gratgewölbte Laubengänge, deren Rundarkaden auf Säulen oder polygonen Pfeilern aufrufen, ziehen sich an einer oder mehreren Seiten des Hofes hin. Völlig gotisch bleiben die minder bevorzugten tragenden Teile, Steinbalken und Konsolen (Weißenkirchen, Teisenhoferhof) und zunächst auch die von Vertikalbalken gegliederte Brüstung, auf der die Säulen aufstehen (Krems, Obere Landstraße Nr. 32). Bald aber wird diese reicher gestaltet, ein System zierlicher Doppelbaluster durchbricht sie, deren regelmäßige Reihung durch ornamentierte, als Säulensockel dienende Postamente gegliedert wird (Krems, Obere Landstraße Nr. 10, und Stein, Landstraße Nr. 142). Die einfachere und die reichere Art weist viele Beispiele auf, besonders unter den stattlichen Hofanlagen von Weißenkirchen sind deren nicht wenige zu finden. Bei vielen läßt sich die ursprüngliche Anlage in der Vermauerung noch deutlich erkennen oder es haben sich wenigstens Reste erhalten, und ein paar Bogen, die in der Wand verlaufen oder von Konsolen getragen werden, verraten trotz aller Ernüchterung bei vielen Höfen noch den einstigen Charakter der Anlage. 560
258

Während die Werke der Renaissancearchitektur — zum Unterschiede von der in dieser Zeit sonst in Deutschland üblichen Entwicklung der Dinge — keinen monumentalen Eindruck erreichen, entschädigt uns eine Skulptur, die sich den besten Schöpfungen der Zeit anreihet, durch ihre monumentale Wirkung, nämlich das Freigrab des Hans Georg von Kuefstein in Maria Laach. Mit den Erzeugnissen der lokalen Kunst der weiteren oder näheren Umgebung hat dieses Werk nichts zu tun und ich habe selbst an anderer Stelle versucht, es mit Rücksicht auf die große Übereinstimmung der Komposition, des Reliefstils und der technischen Behandlung mit Alexander Colin und seiner Werkstätte in Verbindung zu bringen. Als weiteren Beleg habe ich an jener Stelle auch auf die in derselben Kirche befindliche Grabplatte der Freiin Anna von Kuefstein, die in zweiter Ehe (nicht in erster, wie es an jener Stelle irrtümlich heißt) mit Matthias Teuffel vermählt war, hingewiesen, deren Ähnlichkeit mit Colins eigenem Grabmal und anderen von HANS SEMPER besprochenen Arbeiten des Meisters helfen muß, den Beziehungen zwischen den Kuefstein und jener Tiroler Werkstätte größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen (Jahrb. d. Z. K. 1905, 177 ff.). 283

Ob nun meine Zuschreibung Anklang finden wird oder nicht, jedenfalls fallen die beiden Skulpturen ganz aus unserer lokalen Entwicklung heraus, die in ihren provinziellen Erzeugnissen den Zusammenhang mit der Gotik doch niemals ganz verliert, während z. B. jener knieende Ritter, obwohl es seinesgleichen schon in der Gotik gegeben hatte, eine im Grunde neue Erscheinung ist. Am stärksten klingt die Gotik in dem ehemaligen Hochaltar der Schloßkapelle in Mautern (jetzt im Museum in Krems) nach. Ein schlagenderes Beispiel läßt sich kaum dafür finden, wie zähe alle gotischen Traditionen sich bis ins XVII. Jh. halten und wie mühsam die malerische Auffassung der Barocke sich durchringt: das Flachrelief des Hintergrundes ist nicht imstande, das an malerischen Werten, was es anstrebt, auszudrücken, und nimmt zu einer Ergänzung durch Malerei seine Zuflucht; daneben steht die Typik, die schematische Landschaftsgestaltung, 247

der Charakter der Polychromierung noch völlig im Zeichen jener Kunst, die nur an einigen Zentralpunkten von Handel und Verkehr durch einen oberflächlichen Italianismus bis zur Unkenntlichkeit entstellt war. —

192 Ein qualitativ wertvolleres, etwas älteres Stück ist ein Holzrelief mit Christus als gutem Hirten in Imbach, in mancher Beziehung ein eigenartiges Stück. Die Hauptfigur selbst in Haltung und Stellung voll stiller Würde und mit einem Ausdruck von leiser Trauer ist zu beiden Seiten von je zwei Aposteln flankiert, die als undurchdringliche Rückwand den Mittelgrund verdecken. Im Hintergrund, der darüber sichtbar wird, rechts und links eine abschließende Felsenkulisse und in der Mitte, direkt hinter dem Haupt Christi, ein mächtiger belaubter Baum, der die zentrale Anlage des Ganzen noch verstärkt und dem Relief einen Zug von fast hieratischer Strenge gibt, nebenbei ein Kompositionsmotiv, das die gleichzeitige italienische Barocke ebenfalls gefunden hat, das hier aber bei sonst völliger Wahrung des nordischen Charakters der Arbeit selbständig ausgebildet ist.

519 Ganz anders ist ein Rundrelief in der Sammlung des Stiftes Göttweig, ein Jüngstes Gericht, das wie so manches andere Stück der Sammlung vom Niederrhein, vielleicht aus den Niederlanden stammen dürfte; wenigstens erinnert die ganze Anordnung an Jaques Dubroeuqcs Rundreliefs in Mons, während allerdings die Vergleichung im einzelnen einen engeren Zusammenhang als eine bloße Schulverwandtschaft ausschließt.

534 Neben solchen vereinzelt Stücken bilden die bodenständigsten und volkstümlichsten Objekte, die Bildstöcke, eine Gruppe für sich, deren Aneinanderreihung wir schon beim Besprechen der gotischen Wegkreuze begonnen haben. Unmittelbar an die ältere Entwicklung lehnt sich der Bildstock von Steinaweg an, dessen Profile noch ganz gotische sind, in dessen Ornamentierung aber bereits der Zahnschnitt eine bestimmende Rolle spielt. Es ist ungemein lehrreich, ihn mit der älteren Form der Wegsäule in Straß 452 und mit der jüngeren des sogenannten Fünfkreuzes bei Furth zu vergleichen. Auch bei letzterer ist die Grundform noch die alte und im einzelnen sind viele gotische Nachklänge wahrnehmbar; aber der prismatische Pfeilerschaft mit den abgeschrägten Kanten ist zu einer kanellierten Säule geworden, deren unterste Trommel Cherubsmasken schmücken und deren Hals in ein reich verziertes jonisches Kapital übergeht. Stärker ist die Übereinstimmung mit der Urform wieder beim Tabernakel.

224 Keine zusammenhängende Reihe von Kunstwerken, aber eine Gruppe von teilweise sehr guten Stücken kirchlichen und weltlichen Charakters bietet uns das Kunstgewerbe. An Umfang und Bedeutung muß das schöne Chorgestühl der Piaristenkirche in Krems an erster Stelle genannt werden; sein Ornament ist rein architektonischen Charakters, eine Ordnung jonischer Säulen mit Rundbogennischen dazwischen schmückt die vordere Brüstung, eine reichere Ordnung von Kompositkapitälern mit eingeblendeten Feldern die Lehnen, auf der ein Kämpfergesimse eine vorkragende Deckplatte trägt. Nur insoweit es sich um das starke Betonen des architektonischen Charakters handelt, ist die Kanzel in Förthof in diesem Zusammenhang zu nennen; aber die Wände der eigentlichen Kanzelbühne sind hinter der Säulengliederung mit einem reinen Flächenornament geziert. Verschiedene Elemente architektonischen und rein ornamentalen

463 292 103 Charakters verbinden sich in dem Tisch in Langenlois, dessen Platte die Jahreszahl 1680 trägt. Er steht vereinzelt da, ebenso die ältere Truhe im Pfarrhof in Dürnstein die in ein Sockel- und ein Hauptgeschoß zerfallend durch jonische Pilaster gegliedert ist und einen reichen Schmuck aus Riemenwerk hat, das sich im Sockel zu Gesichtsmasken zusammenschließt. Ein interessantes Stück ist auch noch der Archivschrank im Kremser Rathaus mit Architekturintarsia in den Türfüllungen, mit einem antikisierenden Gebälk und einem aus Pflanzenranken und Delphinen gebildeten Aufsatz, der als mittleres Zierstück ein Medaillon enthält.

548 Neben dieser nicht ganz geringen Anzahl von kunstgewerblichen Gegenständen aus Holz, ist die Zahl der in anderen Materialien ausgeführten eine sehr kleine. Unter den Taufsteinen und Weihwasserbecken ist wenig, was über die einfachsten Gebrauchsformen hinausgehend allgemeineres Interesse beanspruchen könnte. Das schöne steinerne Taufbecken in Tautendorf, das seine Entstehung wie so viele bereits genannte Stücke dem Kunstsinn der Kuefstein verdankt, ist eine Ausnahme, rein ornamentgeschichtlich ist der zugehörige gleichzeitige Holzdeckel noch interessanter, dessen Felder mit reichem Riemenwerk

geschmückt sind. Aus demselben Grunde ist uns, da eine Vergrößerung der Anzahl sicher datierter Ornamentstücke immer erwünscht ist, eine kleine, sonst unbedeutende Reliquienkapsel in Emmersdorf interessant. Gleichzeitig ist es eines der sehr spärlichen Reste der Goldschmiedekunst des XVII. Jh., dem ein nicht bedeutender Becher im Besitz der Gemeinde Palt anzureihen ist. Ein Nautilusbecher² in Göttweig gehört einem ganz andern Kunstkreis an und ist wohl an einer der süddeutschen Zentralstellen der Goldschmiedekunst, etwa Augsburg, entstanden. Am Ende dieser etwas regellosen Aufzählung von Gegenständen, deren verbindendes Band eigentlich ihre vereinzelt Stellung im Bezirke und ihre Zusammenhanglosigkeit mit anderen Werken der Umgebung ist, möchte ich noch ein interessantes Stück anführen, den Ofen im Schloß Hollenburg, ein von 1653 datiertes und HHG bezeichnetes Prunkstück mit bemalten Pilastern und Reliefdarstellungen auf den Kacheln; diese Verbindung der italienischen Fayencetechnik mit gut nordischer Hafnerweise deutet auf eine Entstehung des Ofens in der Schweiz hin; er dürfte ein Werk des Meisters Hans Heinrich Graf von Winterthur sein, von dem sich ein bezeichnetes Werk von 1668 in Schloß Elgg und ein anderes von 1655 im Sonnenhof in Stadelhofen (Zürich) befindet; beide zeigen die gleiche Kombination italienischer und deutscher Weise, beziehungsweise malerischer und plastischer Ausschmückung (vgl. LÜBKE, Kunsthist. Studien, Die alten Öfen der Schweiz 289 u. 304).

So ziemlich am schlechtesten steht es wie in den vorangegangenen Perioden mit den Überresten der Malerei, die aber doch bedeutend genug sind, uns einen einst viel reicheren Bestand vermuten zu lassen. So dürften z. B. ziemlich viele Häuser im Bezirke einst bemalt gewesen sein und außer einigen rein ornamentalen Beispielen in Rossatz, Egelsee und Rastenberg hat sich wenigstens ein recht umfassendes einer figuralen Fassadenmalung erhalten. Das bemalte Haus in Krems nimmt unter den Sgraffitofassaden in Niederösterreich der Qualität nach einen der ersten Plätze ein. Der Zeit nach geht es mit dem von 1547 in Eggenburg (und wohl auch mit dem stark restaurierten in Horn) zusammen, ist also etwas älter als das in Retz. Der Bilderkreis betont in dem uns erhaltenen Teile in stärkerem Maße die biblische Seite jener deutschen Humanistenbildung, die sich in diesen Wandmalereien wiederzuspiegeln pflegt, während das mythologische und allegorische Moment zurücktritt. Ein originelles Element bieten dafür die Darstellungen aus der Tierfabel — dem Lieblingskinde der Volksphantasie am Anfang des XVI. Jh. — und Szenen aus dem täglichen Leben, die vielleicht eine Anspielung auf lokale Zeitereignisse enthalten.

Diesen dem Volksgeschmack entsprechenden Malereien gegenüber treten die Reste von polychromer Malerei am Hause Täglicher Markt Nr. 2 und am Rathaus in Krems anspruchsvoller auf. Bei diesen allegorischen Frauengestalten ist das Rüstzeug der gelehrten Bildung herbeigeholt, das die Produktionen der bildenden Kunst mehr und mehr zu beschweren beginnt. Bei dieser Gelegenheit muß einer Nachricht aus der Welt der „großen Kunst“ gedacht werden, die mit den zuletzt genannten Wandmalereien, wenn auch nicht in einen kausalen, so doch in einen zeitlichen Zusammenhang gebracht werden kann. Bei Karel van Mander lesen wir die Nachricht, daß er (1577) in Krems auf dem Friedhofe Malereien ausgeführt habe (K. van Mander, ed. FLOERKE II 155), wobei wir vielleicht an eine monumentale Friedhofsanlage mit umgebenden Arkaden (etwa wie der Sebastiansfriedhof in Salzburg) denken dürfen, erhalten ist uns nichts davon.¹⁾ Was sich sonst an Bildern aus dieser Zeit erhalten hat, findet sich in den Sammlungen verstreut, wohin der Zufall sie gebracht hat; ein Zusammenhang zwischen diesen Bildern von mittelmäßigem Werte besteht nicht, eine bloße Aufzählung genügt also: In der Pfarrkirche in Etsdorf ein venezianisches Bild mit deutlichen Nachklängen des Einflusses Tintoretto's, aber schon von bolognesischer Richtung beeinflusst, etwa in der Art des Aliense; eine Anbetung der Könige in der Spitalskirche in Langenlois, in der zweiten Hälfte des XVI. Jh. von einem zurückgebliebenen deutschen Maler, der eine gleichzeitige venezianische Komposition kopierte, ein archaisierendes Erzeugnis, dessen Lokalisierung und nähere Bestimmung nicht ohne ein gewisses Interesse wäre; eine Anbetung des Kindes im Schloß in Schiltern von einem

¹⁾ Daß es gleichzeitig der Stadt auch nicht ganz an heimischen Kräften fehlte, beweist der im Testament des Pfarrers Lebisich vom 31. März 1568 als Zeuge erscheinende „Mertl Vischer, Mahler zu Krems“ (KERSCHBAUMER 417).

519 Mahler

181

164 Taf. III

1309 v. J.

geringen deutschen Manieristen; im Kremsmünstererhof in Stein eine Kreuzabnahme von einem deutschen Maler um 1600 unter direktem venezianischem Einfluß. Ein paar Bilder in Göttweig gehören ebenfalls hierher: ein dem Peter Huys nahestehendes Genrebild, eine interessante heilige Familie von einem stark persönlichen Deutsch-Niederländer, zwei figurenreiche, mit miniaturartiger Feinheit ausgeführte alttestamentarische Kompositionen in der Art des Johann Wilhelm Baur. Die Baron Geymüllersche Sammlung in Hollenburg besitzt ebenfalls einiges Hergehörige: von deutschen Bildern eine dem Rottenhammer verwandte Madonna, von niederländischen Werke von Helmond, Netscher, Pieter Bloot und als einen der interessantesten Gegenstände der Sammlung ein dem Bol zugeschriebenes, aber dem Pieter de Grebber sehr nahestehendes mythologisches Bild: Jupiter mit Antiope.

Ein neues künstlerisches Leben hebt in unserm Bezirk mit dem Stärkerwerden und Siegen der Gegenreformation an; jetzt wandte sich das Interesse wieder den lange verwahrlosten Gotteshäusern zu und die mächtige Produktion schuf eine breite Unterlage für den Barockstil, der Österreichs stolzeste Kunstepoche kennzeichnet. Je reicher aber der vorhandene Denkmälervorrat ist und je wichtiger und bedeutender die künstlerischen Leistungen sind, um die es sich hier handelt, desto größer ist unsere Verlegenheit, wenn wir den Versuch machen sollen, auch nur die Hauptlinien der Entwicklung zu zeigen. Denn die Kunstwissenschaft hat dieses Gebiet bisher so stiefmütterlich behandelt, daß uns die einfachsten Grundfragen völlig unklar sind. Wir wissen nichts über die Anfänge der Barockarchitektur in Österreich, nichts über das eigentlich nationale Element in diesem Stil, nichts über den persönlichen Stil der führenden Meister, so daß die Zuschreibung bei Hauptwerken heute noch zwischen Hildebrandt und Fischer schwanken kann. Auch die Art des Baubetriebes ist uns ganz dunkel, das Verhältnis zwischen Entwerfendem und Ausführendem usw. Die Bauten unseres Bezirkes bieten manches Material zu den einschlägigen Fragen, aber wir werden uns wohl hüten müssen, allzuweitgehende Schlüsse zu ziehen und auf Grund oberflächlicher Analogien zwischen einzelnen Bauten enge Verwandtschaften festzustellen und stilkritische Luftschlösser zu errichten, wie dies bei der Bearbeitung gerade dieses Themas leider zu oft der Brauch ist.

Ein wichtiges Ereignis für die Baugeschichte unseres Bezirkes war der Brand von Göttweig im Jahre 1580; nach dem Berichte des Abtes Michael Herlich (s. Baugeschichte von Göttweig) war die Pfarrkirche wohl nicht abgebrannt, aber erheblich beschädigt, denn die „*geschworenen Maister des Maurer Handtwercks von Chrems und Stain*“, die die Brandschäden aufnahmen, fanden wenigstens am Langhaus eine ziemlich ausgiebige Reparatur notwendig. Zunächst scheint eine provisorische Wiederherstellung der Klostergebäude stattgefunden zu haben, die bis 1583 dauerte, während die Kirche erst 1594 in solchem Zustande war, daß der Hochaltar und der Benediktialtar konsekriert werden konnten. Allerdings ist damit nicht gesagt, daß der Kirchenbau damit vollendet war, es scheint sogar wahrscheinlicher zu sein, daß sich der Bau noch länger hinzog und daß jene Konsekrierung sich nur auf einen Teil der Kirche bezog, etwa auf den Chor, der in jener Zeit sicher restauriert wurde. Zunächst aber muß ich einige weitere Baudaten vorwegnehmen, um die Geschichte des Kirchen- und Klosterbaues im Zusammenhang skizzieren zu können. Ein gründlicher Umbau des Klosters fand unter Abt Falbius statt, und zwar wurde nach einer zufällig in einer Handschrift der constitutiones Austriacae erhaltenen Notiz am 22. April 1623 der Grundstein zu dem Bau gelegt, der das Dormitorium, das Refektorium und einige anstoßende Teile umfaßte. Als Baumeister dieses Gebäudes wird der Kremser Baumeister Cyprianus Biasino genannt, vir ingeniosus multaque experientia et arte praeditus. Auf dem Bilde von Göttweig in der Prälatur sehen wir, daß der neue Bau, an der Nordseite des Gebäudekomplexes gelegen und durch die abweichende Farbe leicht kenntlich, 1630 vollendet war; damals hat auch die Kirche im ganzen und großen ihren jetzigen Grundriß gehabt. (Die Krypta erhielt 1638 ihre jetzige Gestalt.)

Cyprianus Biasino ist uns kein unbekannter Name. Er hat in den Jahren 1616—1630 die Pfarrkirche in Krems gebaut und hat 1631 die umfassende Restaurierung und Neueinwölbung von St. Michael durchgeführt; für sein Ansehen zeugt auch, daß er bei dem 1627 „*auf der Haubthütten zu St. Stephans Thumbkirchen*“ geschlossenen Vergleich zwischen den deutschen Meistern und den Welschen mit Simon Retacco zusammen als Vertreter der letzteren fungierte (HAJDECKI in W. A. V. 1906, 7). Am wichtigsten

von seinen Bauten ist uns natürlich die Pfarrkirche in Krems und da werden wir schon in der Grundrißbildung einer so außerordentlichen Übereinstimmung mit der Göttweiger Stiftskirche gewahr, daß wir unbedingt einen Zusammenhang zwischen den beiden Bauten annehmen müssen. Nun erfahren wir erst 1623 — durch jene uns zufällig erhaltene Notiz — von der Anwesenheit Biasinos in Göttweig, die Kremser Kirche befand sich aber schon 1621 in der halben Höhe des Baues, so daß ihr Baumeister notwendigerweise schon früher die Stiftskirche gekannt haben muß; wie uns jene Notiz von 1623 durch einen reinen Zufall erhalten ist, so könnten andere Nachrichten, die etwa die Teilnahme Biasinos an dem Kirchenbau melden würden, durch Mißgeschick verloren gegangen sein. 1594 aber kann der Meister noch nicht beteiligt gewesen sein, da er — nach seiner Grabschrift — erst 1580 geboren ist; nun könnte der Grundriß in Krems einfach nachgeahmt sein, wodurch die Ähnlichkeit sich zur Genüge erklären ließe. Die Übereinstimmung der Baudetails, besonders der sehr charakteristischen Profile, ist aber eine so genaue (s. die Abbildungen), daß ich an die Identität des Baumeisters glauben muß; allerdings, füge ich hinzu, ist unsere Kenntnis der Bauführung in der Barocke eine sehr lückenhafte, so daß sich nicht mit Bestimmtheit sagen läßt, ob solche Details, auch in noch so charakteristischen Formen, zur Identifizierung von Architekten ausreichen.

Wie dem immer sei, die beiden Kirchen bieten uns auch abgesehen von der eventuellen Identitätsfrage des Architekten eine Fülle größten Interesses. Ob die Göttweiger Kirche 1594 beendet war oder ob sich der Bau noch etwas länger hinzog, jedenfalls haben wir es mit einer der ersten Barockkirchen in Österreich zu tun. Nun ist es ungemein lehrreich zu sehen, wie der Grundriß entstand: die Seitenschiffe des vorhandenen Langhauses wurden zu Kapellenreihen umgestaltet, deren einzelne Räume durch Pfeiler in der Tiefe der früheren Seitenschiffe voneinander getrennt sind. Die Pfeiler des Mittelschiffes werden in Pilaster umgewandelt, über denen das kräftig profilierte Kranzgesimse läuft; die Stuckverzierung stammt allerdings aus späterer Zeit (1668), aber die Gestaltung der Decke ist sicher die ursprüngliche. Den Pilastern entsprechen Gurtbogen, zwischen denen über den Fenstern Stichkappen tief einschneiden. Die Seitenkapellen öffnen sich im Rundbogen gegen das Mittelschiff. — Dieser Grundriß ist deshalb so wichtig, weil er direkt unter Benutzung des gotischen Langhauses entstanden ist und diese früheste Barockform Österreichs sich somit hier auch materiell als direkte Fortsetzung der Gotik zu erkennen gibt. In einer andern Situation befand sich der Baumeister in Krems; hier entfiel der Zwang, den die Benutzung des alten Langhauses und die Beibehaltung des alten Chors ihm auferlegten, denn die alte Pfarrkirche, die in trostlosem Zustande war, ist 1616 abgerissen worden. Trotzdem ist die gotische Form völlig beibehalten und der Barockbau ist zwar nicht der materielle, aber der ideelle Fortsetzer des gotischen. Es ist das ungemein wichtig, denn damit wird die allzuverbreitete Anschauung hinfällig, die die süddeutsche Barocke nur als „Jesuitenstil“, als Anlehnung an die Bauten Vignolas und seiner Schule auffaßt. Nicht nur das Langhaus zeigt jene Fortführung der Gotik, sondern auch die übrigen Teile und das muß betont werden. Denn das Langhaus ist ganz von dem Göttweiger abhängig; die gleiche Anordnung von vier niedrigen Seitenkapellen, die miteinander nicht zusammenhängen und sich gegen das Schiff mit Rundbogen öffnen; die gleiche tiefe von zwei Pfeilern getragene Westempore; die gleiche Gliederung des Schiffes mit Wandpilastern, über denen das ähnlich profilierte Hauptgesimse läuft und eine fast genau gleich eingeteilte Decke sich spannt (vgl. außerdem viele Details). Für die übrigen Teile des Baues fehlte das Göttweiger Vorbild; hier hat sich der Baumeister allein an die Traditionen der Gotik gehalten. An das Langhaus schließt sich ein Querschiff, dessen Behandlung im einzelnen ganz mit der der Seitenkapellen übereinstimmt und dessen Arme sich überhaupt mehr wie erhöhte und erweiterte Seitenkapellen ausnehmen. Daran schließt sich der Chor, dessen Breitenverhältnis zum Langhaus dem der gotischen Kirchen dieser Gegend entspricht und dessen Decke die des Langhauses fortsetzt. Somit fehlt die für die italienischen Frühbarockkirchen charakteristische Verbindung von Langhaus- und Zentralbau, es ist eine Barocke, die direkt in der früheren Entwicklung wurzelt und es wäre wohl einer Untersuchung, zu der unser Bezirk leider keine Handhabe bietet, wert, ob diese Erscheinung nicht für die österreichische Barocke Anspruch auf Allgemeinheit erheben darf.

443

NB/

204/107

Auf dem Bilde des Stiftes Göttweig von 1630 läßt sich nicht genau erkennen, ob die Gestaltung der Langhausseiten schon der jetzigen genau entsprach; stilkritische Gründe sprechen dafür, daß sie erst der späteren Bauperiode unter Abt Gregor Heller angehört. Von diesem heißt es im *Necrolog. Ruperti Krenner II 319 ff.*: . . . *pene toti ecclesiae novam faciem dare cogitavit*. Diese Angabe dürfte sich dem Wortlaute nach auf das Äußere fast der ganzen Kirche beziehen; diese Arbeiten, mit denen eine sehr umfassende Restaurierung des Kircheninnern Hand in Hand ging, waren 1668 vollendet, wie eine Inschrifttafel an der Südseite der Kirche besagt: *Haec est domus dei . . . in hanc formam A° 1668 constructa*. Die Langhausseiten lassen sich nun mit einer Gruppe von Künstlern in Verbindung bringen, die für die Entwicklung der Barockarchitektur in Österreich von höchster Wichtigkeit ist; mit den Carlone. Die Langwände der Kirche mit den Strebepfeilern, die die Pultdächer der seitlichen Kapellenfluchten durchbrechen und hinter denen flache Wandpilaster zum Hauptgesimse der Kirche emporführen, finden sich an einem Hauptbau dieser Gruppe, der Stiftskirche von St. Florian (1686 begonnen). Leider tapen wir hier völlig im Dunkeln. Aber sicher weist auch der Charakter der Stuckdekoration im Innern der Kirche auf jene Gruppe italienischer Meister hin, denen wir in der zweiten Hälfte des XVII. Jh. überall in Österreich begegnen und der gelegentlich vermutungsweise gegebene Hinweis auf Domenico Sciassia oder Stiassia, den Baumeister von St. Lambrecht und Maria Zell (gest. 19. Februar 1679, vgl. neuerdings Mitt. d. Z. K. 1906, 269) könnte wenigstens den Weg weisen, auf dem eine genauere Einzeluntersuchung zu größerer Klarheit vorschreiten könnte.

Wie wir gesehen haben, sind die Meister und die näheren Umstände dieser Bauten mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, teilweise wohl deshalb, weil der völlige Umbau des Klosters, die großartige Unternehmung des XVIII. Jh., das Interesse völlig absorbierte. Am 17. Juni 1718 war das Kloster niedergebrannt, nur seine südlichsten Teile, die Capitania, die durch vier runde Türme, durch Mauern und Graben geschützte Vogtwohnung und die nicht weit von ihr gelegene Gotthardskirche, sowie die Hauptkirche und die Sebastianskapelle waren gerettet worden, alles andere war eingeäschert oder doch stark beschädigt. Diesmal aber begnügte man sich nicht mit der Wiederherstellung des Zerstorten, der große Moment fand einen großen Mann an der Spitze des Stiftes, den Prälaten Gottfried Bessel, und so ging man an einen völligen Neubau des Klosters. Das fünfbändige Diarium des Priors Schenggl erlaubt uns allen Details des Unternehmens genau zu folgen, wir sehen den Bau allmählich aus dem Boden herauswachsen und bleiben fortwährend in dem Gefühl tiefer Bewunderung für den großzügigen Mann gefangen, der alles vorbereitete, überschaute und leitete. Die genaue Aufzählung der wichtigsten Ereignisse des Baues muß der Baugeschichte von Göttweig vorbehalten bleiben, hier können nur einige der wichtigsten Punkte herausgegriffen werden. Die Grundsteinlegung erfolgte am 2. Juli 1719; gleichzeitig wurden die Vorbereitungen zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten getroffen, an der Ostseite des Berges eine Aufzugmaschine errichtet, um die Baumaterialien zu befördern, Steinbrüche gepachtet, Kalk- und Ziegelöfen vorbereitet, etwas später ein Wasserwerk in Betrieb gesetzt, das später viele Schwierigkeiten gemacht zu haben scheint; die Maschine war von Abraham Hueber in Salzburg gemacht worden, aber zwei beiläufige Notizen belehren uns, daß der größte Fachmann seiner Zeit daran beteiligt war. Am 2. März 1724: *advenit vienna Dns Fischer caesareus architectus, ut opus hydraulicum infra pontem melioraret; und am 7. März 1724 hat obgedachter Hr. Fischer das Wasserwerk mit 3 Stiffelen völlig in stand gerüchtet: worauf die Prob, wie oben gemeldet, gemacht worden, daß es innerhalb 9' 2 Eimer füllte* (Diarium II 176). Unzweifelhaft ist hier von keinem Geringeren als von Johann Emanuel Fischer von Erlach die Rede, der seine vielgepriesene zum Heben und Befördern von Wasser bestimmte Feuermaschine im Schwarzenberggarten in Wien kurz vorher (1722) aufgestellt hatte (vgl. BöCKH, „Das merkwürdige Wien 1723, 67 ff. und KÜCHELBECKER, Nachricht vom Kays. Hof II 772).

Während wir Fischer also nur beiläufig erwähnt finden, hat seines Vaters steter Konkurrent Hildebrandt die Hauptrolle bei dem Neubau gespielt, dessen Plan er entworfen und dessen Durchführung er beaufsichtigt hat. Es ist eine müßige Frage, warum gerade dieser Architekt gewählt wurde, immerhin aber mag die Vermutung ausgesprochen werden, daß seine zahlreichen Beziehungen zu den Schön-

born,¹⁾ besonders zu Lothar Franz, Fürstbischof von Bamberg, ihn nach Göttweig brachten, denn Lothar Franz war ein besonderer Gönner des Prälaten Bessel und hat den Bau des Stiftes, das er gern besuchte, auch sonst gefördert, z. B. durch zeitweise Überlassung seines Hofmalers Byß.

Am 4. Mai 1719 wurde der Kontrakt mit Hildebrandt abgeschlossen (Diarium I 62); allgemein interessant ist der zweite Punkt der Abmachung, der Klosterbau sei nach dem von Hildebrandt dem Kapitel vorgelegten Bauplan durchzuführen. Dieser Plan, der im Stifte noch vorhanden ist, wurde auch nach dem Tode des Architekten und des Prälaten weiter benutzt, denn der dritte Punkt des Vertrages setzt ausdrücklich fest, daß auch die Nachfolger an ihn gebunden seien. Allerdings wurde nur der geringere Teil des Hildebrandtschen Projektes ausgeführt und von der Großartigkeit der ursprünglich geplanten Anlage geben uns außer dem genannten Plane nur die im Altmannsaal aufgehängte, 1738 von Johann Samuel Hetzendorf gemalte Phantasieansicht des Stiftes²⁾ und der gleichfalls nach dem Hildebrandtschen Projekt ausgeführte Pfeffelsche Stich eine deutlichere Vorstellung. Der eigentliche Klosterkomplex sollte ungefähr ein Quadrat bilden, dessen beide nach Westen gelegene Ecken abgeschrägt sein und dem an derselben Seite in der gleichen Breite Vorbauten vorgelagert werden sollten, während an den drei anderen Seiten stufenförmig angelegte Gartenterassen geplant waren. Im Mittelpunkt des Ganzen war die Kirche gedacht, die in der Richtung von Westen nach Osten das halbe Quadrat durchquerte, das durch einen von der Westfassade der Kirche bis zum Süd- beziehungsweise Nordbau führenden Quertrakt als der engere Klosterbezirk vom übrigen Komplex abgetrennt sein sollte; die Kirche selbst sollte unter Beibehaltung des vorhandenen Grundrisses und unter teilweiser Benutzung der Fassade zu einem mächtigen Kuppelbau umgestaltet werden.

Schon am 8. Mai kam Hildebrandt mit dem Bauführer Franz Jänkl, „einem sehr reichen und alten Mann“, von Wien nach Göttweig, um auf Grund des oben erwähnten Bauplanes den Raum für die auszuhebenden Fundamente auszumessen (Diarium I 65). Das Verhältnis der beiden Genannten zu dem Bau war folgendes: Hildebrandt erhielt für die oberste Leitung des Baues, für die Entwürfe und die Kontrolle (*ob curam, directionem, delineationem et inspectionem*) 600 Gulden jährlich; er übte die Aufsicht in der Art, daß er gelegentlich nach Göttweig kam, was im Diarium regelmäßig verzeichnet wird, und zwar mit charakteristischen Zusätzen, z. B. am 27. Juli 1723 auf der Reise nach Salzburg, wo er den Bau von Mirabell leitet, oder etwas früher am 13. April aus Schönborn, wo er, wie ich hinzufüge, das Schloß und manches andere baute. Mit Jänkl war ein eigener Vertrag gemacht worden, wonach er den ganzen Bau nach dem Hildebrandtschen Riß genau durchführen sollte, nachdem er den alten abgebrochen habe; weiter hat er während seiner Abwesenheit einen Polier anzustellen, muß aber trotzdem mindestens einmal im Monat nach Göttweig reisen und erhält jährlich 200 Gulden. Wir lernen da eine merkwürdige Bauführung kennen, der entwerfende Architekt und oberste Bauleiter kommt nur hie und da nach Göttweig, sein Vertreter ist auch nur zeitweilig anwesend, so daß zumeist nur ausführende Organe Maurer und Poliere beschäftigt sind. Vom Jahre 1724 an lernen wir ein anderes Aufsichtsorgan kennen, einen gewissen Gerland, der vom lutherischen zum katholischen Glauben übertritt und der, weil er einige Kenntnis von Architektur habe, in Zukunft die Aufsicht über den Bau führen solle (Diarium II 184).

Wir können hier nicht allen Phasen des Baues folgen und bemerken nur, daß 1724 der Osttrakt mit dem Kapitelhaus fertig war; der Bau hatte, wie die Inschrift meldet, von 1720 bis 1724 gedauert. 1726 war das neue Winterrefektorium, 1730 das Sommerrefektorium und in demselben Jahre der größte Teil des Nordtraktes fertig, an den sich bis 1739 der Nordwestbau mit dem monumentalen Stiegenhaus anschloß. Etwas früher (1727) war der die Kirche mit dem Nordbau verbindende Quertrakt fertig geworden. Am längsten zogen sich die Arbeiten an den westlichen Vorbauten hin, bis 1742. Die Kirchenfassade, deren

¹⁾ Auf die Beziehungen Hildebrandts zu den Grafen Schönborn und seine Bauten für sie, behalte ich mir vor, an anderer Stelle im Zusammenhang zurückzukommen.

²⁾ 1728 kam Johann Samuel Hözendorff oder Hözmannstorff aus Wien nach Göttweig, um die vier Gutshöfe des Stiftes und seine Vedute vor und nach dem Brande zu malen. Über diese und andere Arbeiten siehe Göttweig.

Türme nicht ausgebaut wurden, fällt in die Zeit von 1750—1765, während der Hauptteil des Südtraktes dem Jahre 1783 angehört.

Die vorhandenen Zeichnungen und Risse gestatten uns die Feststellung, daß von dem Hildebrandtschen Plane tatsächlich im ganzen und großen nicht abgewichen wurde, daß im einzelnen aber kleine Abänderungen nicht fehlen. Der zuerst ausgeführte Bauteil, der Osttrakt, ein einfacher zweistöckiger Bau mit einem leicht vorspringenden Mittelrisalit, mit dem für Hildebrandt so charakteristischen reichen Dache, stimmt mit der Ausführung bis auf die Ecktürme überein; diese sind niedrig und ihr einmal gebrochenes Dach ragt kaum über die Nebengebäude hinaus. Ihre Verwendung war durch das Bestreben des Architekten bedingt, so weit es anging bereits vorhandene Bauteile, wenigstens als rohes Material in den Neubau einzubeziehen; an der Nordostecke benutzte Hildebrandt als Stützpunkt für den neuen Flügel den alten Frauenturm. Seine Unzulänglichkeit bezüglich der Höhe wurde bald erkannt, denn *„den 15. Juni 1722 haben auch die Maurer den alten Frauenturm gegen Crembs und Orient gelegen höher aufzuführen, alß selbe vorhero gewesen ware, angefangen, weillen diser bemelte Thurm vorhin mit seinem gemauerwerck nicht höher ware, alss aniezo die Tach-gesümpse von dem Convent“*. Die gleiche Erhöhung wurde natürlich auch für die neu zu bauenden Türme durchgeführt und schon auf der gemalten Vedute von 1728 haben sie die jetzige Höhe und Gestalt; ebenso auf dem von Hildebrandt selbst unterzeichneten Entwurf für die niemals ausgeführte Westfassade des Stiftes, der als der Empfangsseite größerer Reichtum und eine monumentalere Gestaltung zuteil werden sollten. Dieser Entwurf Hildebrandts stimmt mit seinem von 1725 datierten Projekt für die Fassade der Wiener Hofburg ganz genau überein (Abb. in Kunst und Kunsthandwerk 1906, 615). Hier kann fast nicht mehr von bloßer Verwandtschaft die Rede sein, hier ist dieselbe Idee zweimal mit ganz leichten Variationen durchgeführt. Die gewaltige Front hat einen leicht vorspringenden Mittelrisalit, dessen gebrochenem Mansardendach in beiden Fällen der für den Architekten so charakteristische Schmuckgiebel vorgelagert ist; beiderseits schließen sich Seitenflügel an, die, in Göttweig allerdings in stumpfem Winkel abgebogen, zu den flankierenden Ecktürmen überführen; das Verhältnis der Seitenflügel zum Mittelbau und zu den Türmen ist aber in beiden Fällen das gleiche (man vergleiche besonders die so charakteristische Dachlinie). Die Göttweiger Pläne sind nicht datiert, da wir aber die 1720—1724 ausgeführten Teile mit ihnen mit Ausnahme des hier irrelevanten Turmmotivs genau übereinstimmen sehen, so haben wir keinen Anlaß, zu bezweifeln, daß alle vorhandenen Zeichnungen im wesentlichen mit dem 1719 approbierten und ausdrücklich als Grundlage für den künftigen Bau bezeichneten Plan übereinstimmen, daß also der Entwurf für die Wiener Burgfront nur als eine spätere, wegen der größeren Anzahl der Stockwerke reichere Variante des Entwurfes für die Westfront des Göttweiger Stiftes anzusehen ist. Übrigens kann ja auch der Wiener Plan einer schon länger laufenden Reihe angehören, deren frühere Glieder uns nur verloren gegangen sind, wodurch sich das Verhältnis der beiden Entwürfe verkehren würde; als bleibendes Resultat ist also vorderhand nur die enge Zusammengehörigkeit beider Bauidéen festzuhalten.

Eigentlich müßte man a priori geneigt sein, dem Burgplan auch zeitlich den Vorrang zuzuerkennen, denn bis auf die wirklich groß gedachte Monumentalität der Gesamtanlage hat Hildebrandt dem Göttweiger Bau wenig neue Baugedanken zugewendet, sondern ist in der Ausführung des Details nicht über die ihm geläufigsten Formen hinausgegangen (vgl. die charakteristische Form der Fenster der Hauptgeschosse und die Gliederung der Wände durch Flachpilaster). Bedeutend ist das Stiegenhaus, das, wenn auch nur ein Fragment der ursprünglichen Anlage, am meisten Anspruch auf monumentale Wirkung erhebt. Die beim Entwurf der Wiener Hofburg vorhandene bekronende, mit Figuren geschmückte Balustrade sollte hier aufgenommen werden, ist aber einer einfacheren Anordnung gewichen, bei der das Untergeschoß in mächtige Toröffnungen aufgelöst, die oberen Stockwerke durch eine Riesenordnung zusammengefaßt sind. Bei der Innengliederung ist von skulpturalem Schmuck reichlich Gebrauch gemacht; drei Ordnungen übereinander, attische Pilaster, jonisierende Pilaster und Hermen gliedern die Wände, zu deren weiterer Belegung an den Langseiten Blendnischen verwendet sind. Einen größeren Reichtum zeigt ein schon durch seine Bestimmung von den anderen Nutzbauten unterschiedenes Gebäude, ein halb als Gartenpavillon, halb als Torhalle

gestalteter, der Westseite vorgelagerter Bau, für den ein ziemlich ins Detail gehender Entwurf vorliegt. Das Mittelmotiv, der geschwungene und gebrochene dem Mansardendach vorgelegte Giebel, hat eine große Ähnlichkeit mit der Portalhalle an der Südseite des oberen Belvederes in Wien (S. R. DOHME, Barock- und Rokokoarchitektur).

Am stärksten war die Abweichung vom ursprünglichen Plan bei der Kirchenfassade, deren Ausführung, wie wir erwähnt haben, erst einer viel späteren Zeit angehört; auf dem Entwurf nennt sich ein gewisser J. W. G. Person als Zeichner, dem wir sicher nur den Rang eines untergeordneten Organes zuzuerkennen brauchen. Der Entwurf, der bei der Seltenheit kirchlicher Bauten Hildebrandts sicher auf besonderes Interesse Anspruch erheben darf, zeichnet sich gegenüber der Ausführung durch größeren Reichtum aus; die Türme sind höher emporgeführt, die Durchbrechungen der Giebelfront sind kompliziertere (vgl. die Architrave über den Fenstern) und die Akroterien sind anspruchsvollere als die entsprechenden Teile der ausgeführten Front, die im allgemeinen an den ursprünglichen Entwurf gebunden im einzelnen doch die Einwirkung der nüchterneren Richtung erfuhr, die die Ausführungszeit kennzeichnet. Das Hauptmotiv, die der dreigeschossigen Fassade vorgebaute, flachgedeckte, mit einer vasengeschmückten Balustrade abschließende Vorhalle, erinnert so stark an die Front der Kirche am Hof in Wien (1662 von Carlo Canevale ausgeführt; Stich von Kleiner), daß man unwillkürlich einen älteren, von der uns leider ganz unklaren Gestaltung der Westfront vor 1718 nachwirkenden Baugedanken für mitberücksichtigt halten würde; die flankierenden Türme mit den stark betonenden einfassenden Eckpilastern und trennenden Gesimsen zwischen den Stockwerken erinnern, besonders auch in der Feldeinteilung der Sockel unter den einzelnen Geschossen, einigermaßen an die Westtürme der Pfarrkirche zu den vierzehn Nothelfern in Wien (Stich von S. Kleiner; DERNJAC, Wiener Kirchen 55), deren Grundstein 1712 von Karl VI. gelegt wurde und deren unbekanntem Baumeister man deshalb der Einflußsphäre Hildebrandts nicht ganz entrückt wissen möchte.

Bevor wir das auf Hildebrandt bezügliche Material abschließen, müssen wir noch eine gelegentliche kleine Arbeit erwähnen, den Entwurf für den Turmabschluß der Kirche in Furth (*delinante formam turris lignae structurae Dno Joanne Luca Hildebrand Architectonico Caesareo et Nri Monri*). Die Notiz hat ein zweifaches Interesse, denn erstens ersehen wir daraus, daß die großen Architekten jener Zeit auch gelegentlich ganz unbedeutende kleine Aufgaben übernahmen, so daß wir vermuten können, manche an geringe Objekte verschwendete Arbeit der großen Meister habe sich auf diese Art in der großen namenlosen Menge der Durchschnittswerke verloren. Andererseits finden wir schon damals, 1719, die später auch für die Ecktürme des Klosters in Anwendung gebrachte definitive Form, die Hildebrandt also schon damals feststand, weshalb wir also jenen Entwurf für die Westfassade des Stiftes ruhig auch bis in so frühe Zeit zurückdatieren können.

Leider sind wir bei dem zweiten großen Barockbau des Bezirkes, dem Pfarrhof und der Kirche in Dürnstein, durchaus nicht in der günstigen Lage, wenigstens einen Abschnitt der Baugeschichte durch urkundliches Material belegen zu können. Die Reste des Dürnsteiner Archivs (in Herzogenburg) enthalten nur ein paar dürftige Notizen über nebensächliche Bauarbeiten; immerhin ist die darunter enthaltene Bezeichnung Prandauers als „*fürnehmen Baumeister zu St. Pölten und vielleicht fürnemesten in ganz Österreich*“ von einiger Bedeutung, da der Propst, aus dessen Vormerkungen diese Zeile stammt, gewiß nicht einen bloßen Bauleiter oder ausführenden Maurermeister in dieser Weise bezeichnet hätte. Auch die völlige stilistische Übereinstimmung dieser Bauten mit der gleichzeitigen Stiftskirche in Melk, als deren Baumeister Prandauer urkundlich beglaubigt ist, gibt uns das Recht, an der Treue der Tradition hier nicht zu zweifeln. Denn sichert die stilistische Übereinstimmung und die ausdrückliche Nennung Prandauers als Baumeister (in Melk auch auf den kürzlich gefundenen Plänen) die geistige Urheber-schaft, so ist die genaue Übereinstimmung der gerade bei Prandauer ungemein charaktervollen Details (vgl. die Dürnsteiner Profile mit denen anderer Bauten, Abb. bei GURLITT, Barocke in Deutschland 250) ein Beweis dafür, daß auch die Ausführung ihm angehört. Mit Melk verglichen erscheint Dürnstein eine verhältnismäßig einfache Anlage, die aber die Hauptzüge jener stolzen Kirche wiederholt. Das Lang-

haus zeigt jene Fortführung der frühbarocken Kirche, die die Seitenkapellen miteinander wieder in Verbindung setzt und — ein charakteristisch österreichischer Zug — den ganzen verfügbaren Raum wieder zu einer Einheit zusammenfaßt. Ein echt Prandauersches Motiv ist das Auflösen der Pfeilerzwischenräume in je eine Kapelle und eine darüber befindliche, mit einer zierlichen Brüstung abgeschlossene Empore; Kapelle und Empore stehen miteinander durch eine Öffnung in der Zwischendecke in Verbindung. Bei den Seitenkapellen geht die Übereinstimmung sogar bis in solche Details wie die Anbringung ovaler Medaillons über den Verbindungstüren, wobei in Dürnstein Bilder, in dem immer pompöseren Bau in Melk Reliefs gewählt sind. Übereinstimmend ist bei beiden Kirchen auch die Behandlung der Decke, deren drei Felder durch Gurten voneinander getrennt sind. Als Schmuck der Decke sind in Dürnstein Stuckreliefs gewählt, die aber nicht wie die entsprechenden Dekorationen des früheren Stils als reines Ornament den ganzen Plafond überspinnen, sondern in jedem Felde je eine große einheitliche Komposition enthalten. In Melk ist die Decke mit einem Fresko Rottmayrs geschmückt, das sich nur mühsam an die Feldeinteilung hält und überall über die trennenden Glieder herauswächst. In dem Spätwerk des Meisters, der Stiftskirche in Herzogenburg, sind die trennenden Glieder fortgelassen und die ganze Decke zu einer einheitlichen durch B. Altomontes Fresko wesentlich unterstützten einheitlichen Monumentalwirkung zusammengefaßt. Diese Tendenz, den Bau zu einer Raumeinheit auszugestalten, die zu der josephinischen saalartigen Kirche führt, möchte als ein wichtiges Element der österreichischen Barockarchitektur erscheinen und unwillkürlich möchte man — ohne dieser Idee einen größeren Wert als den einer ganz vagen Gedankenverbindung geben zu wollen — der ausgesprochenen Vorliebe der österreichischen Länder für die Hallenform der gotischen Kirchen eine verwandte ästhetische oder psychologische Disposition zuerkennen.

Trotz der bescheidenen Verhältnisse der Dürnsteiner Kirche ist die erzielte Gesamtwirkung eine nicht minder große; der der Melker Kirche nachgerühmte „Einklang der architektonischen wie farbigen Wirkung des Baues“ (GURLITT a. a. O. 251) verleugnet sich auch hier nicht. Zu den Grundlagen dieses Eindruckes gehören sicher auch die völlig einheitliche Gestaltung des Ganzen, die Schiff und Chor aufs glücklichste vereinigt, und die meisterhafte Weise, mit der Prandauer sich hier wie bei seinen anderen Bauten der Hilfe der Schwesterkünste der Architektur bedient. In Dürnstein ist besonders von der Skulptur viel Gebrauch gemacht und in Vereinigung mit ihr ein wahres Juwel der Barockarchitektur Österreichs, der Turm der Stiftskirche geschaffen. Er steht, an das Westende der Kirche angelehnt, gegen die Donau zu frei und seinen Fuß umgibt eine Terrasse mit reicher Balustrade, auf der die als Volute vorspringende Nordwest- und Südwestkante sich aufstützt. Besonders charakteristisch ist der freistehende obere Teil des Turmes, dessen Ecken ornamentierte Spitzpyramiden zieren und dessen nach oben immer reicher werdenden Schmuckformen in einer skulpierten Engelsgruppe ihren Abschluß finden. Die Turmform hat in der Schule Prandauers vielfach Nachahmung gefunden, wie die Türme der Stiftskirchen in Herzogenburg und besonders Zwettl beweisen. Aber auch in der näheren Umgebung haben sie bei bescheideneren Anlagen eingewirkt, z. B. bei der Pfarrkirche in Emmersdorf, deren 1738 gebauter Turmaufsatz eine nicht ganz unselbständige Umgestaltung des Motivs zeigt. Ob Prandauer vielleicht daran beteiligt war, ist den historischen Nachrichten nicht zu entnehmen; an sich aber werden wir der über Hildebrand gemachten Bemerkungen eingedenk die Beteiligung des Meisters auch an einem so geringen Bau nicht für unmöglich halten. Ebenso wird die aus dem Pfarrarchiv Aggsbach stammende Nachricht, der Grundstein des dortigen Pfarrhofes sei 1726 in Gegenwart Prandauers gelegt worden, sich wohl nur so verstehen lassen, daß hier der ausführende Baumeister genannt werden sollte; in der Tat gestattet sowohl die zum Haupttor führende, glücklich wirkende Stiege als die Anmut der ganzen Anlage an eine so vornehme Herkunft des bescheidenen Baues zu glauben.

So zahlreich interessante Bauten aus der ersten Hälfte des XVIII. Jh. sind, so gering wird ihre Zahl in seiner zweiten Hälfte; denn gerade in der Provinz haben sich die Schattenseiten des herrschenden bürokratischen Systems in der Kunstübung besonders geltend gemacht. Tatsächlich zeigen die aus dieser Zeit stammenden Kirchen — und es sind deren viele, da die neue Pfarreinteilung zahlreiche Neubauten not-

wendig machte — die größte Ideenarmut und die langweiligsten Formen; zur Erklärung genügt eine gelegentliche Notiz wie die über die Pfarrkirche in Freischling, deren Bau 1792/93 durch den Maurermeister Adam Reininger nach den Hofbauamtsrissen erfolgte. Interessanter als solche engbrüstige Erzeugnisse bleiben die Bauten, in denen alte Formen mit dem Geiste der neuen Zeit in Einklang gebracht werden sollen; eine solche naive Umformung zeigt z. B. die Umwandlung der Pfarrkirche in Niederranna, wobei das Langhaus zu einem fast quadratischen Saal wurde, wodurch eine sehr eigenartige Raumwirkung erzielt wird. In der Kirche von Loiben ist versucht, durch Schrägstellen der Seitenaltäre das Einspringen des Chors zu verhüllen und den angestrebten saalartigen Eindruck hervorzurufen.

Unter den Profanbauten aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. gibt kaum einer oder der andere Veranlassung zu längerem Verweilen; aber wenn auch wenige Bauten monumentalen Charakters vorhanden sind, so gibt es dafür viele, die noch heute im ursprünglichen Gebrauch stehend, in das Leben der Jetztzeit einen feinen Hauch alter Kultur getragen haben; als Beispiele nenne ich — gewiß besondere Lieblinge des genius loci — Weinkeller beim Plumpfertor in Stein und namentlich ein paar andere bei Hadersdorf. Auch unter den Wohnhäusern stammt mancher stattliche Bau aus jener Zeit; so das Brauhaus in Stein, das sich stark an das Rathaus der Stadt anlehnt, Haus Nr. 62 in Dürnstein usw.; und die sich so antik gebärdenden Flachgiebel bilden ein fast zu ernstes Feld für die Malereien des Kremser Schmidt und seiner Schule.

Zum Schluß der Aufzählung aber möge ein Bau genannt sein, der trotz seiner kleinen Ausdehnung eine volle monumentale Wirkung besitzt, das Schlößchen Lubereck um 1780 für den großen Financier Herrn von Fürnberg gebaut, dann in schwerer Zeit Sittersitz Kaiser Franz I. Das Schlößchen, von abgetrennten Nebengebäuden, die seine Wirkung erst voll hervorheben, umgeben, wirkt ebenso als Ganzes wie durch seine zierlichen Details; sein schönster Schmuck ist das hohe, anmutige Mansardendach, das den Eindruck tiefsten Behagens auslöst und der Reiz seiner landschaftlichen Umgebung, denn von dem zierlichen, von Karyatiden getragenen Balkon blickt man gerade auf das stolze Melk jenseits des Stromes und wird mit doppelter Stärke daran erinnert, daß auch solche Meisterwerke menschlichen Schaffens ihren allerhöchsten Reiz erst von der umgebenden Natur empfangen.

Die Betrachtung der Architektur hat uns gezeigt, ein wie wichtiges Element die Gotik weit über den ihr dogmatisch zugewiesenen Zeitabschnitt hinaus in der Weiterentwicklung der Kunst geblieben ist; wie nach der halbhartjährigen Pause, aus der uns kein kirchlicher Bau erhalten ist, die neue Architektur-entwicklung teils materiell die Gotik fortsetzt, teils ideell an sie anknüpft. Daß der Baumeister, den wir mit den ersten Bauten dieses Stils in Verbindung bringen konnten, ein Italiener war, wird uns die Hauptsache nicht verdecken, daß die österreichische Frühbarockkirche etwas von der italienischen Grund-verschiedenes war, daß der Gedanke des Zentralbaues fehlte, der ja die Renaissancekirche, die es bei uns nicht gibt, zur Voraussetzung hat. In der weiteren Folge erstarkt das Italienische in unserer Barocke, macht aber später wieder einer nationalen Richtung Platz. Eine ähnliche Entwicklung ist in der Skulptur wahrnehmbar, wobei wir uns natürlich hüten müssen, einen genauen Parallelismus künstlich herstellen zu wollen. Schon bei der Besprechung der Renaissanceplastik sahen wir unsere Grenzen nach beiden Seiten verwischt und die ununterdrückbare gotische Strömung den ganzen willkürlich abgesteckten Zeitabschnitt durchfließen. Schon der aus Mautern stammende Altar im Kremser Museum hatte uns ins XVII. Jh. geführt; diesem gehören auch die Heiligenfiguren am Altar der Josefskapelle in Imbach an, ausgezeichnete Arbeiten, die besonders in der Behandlung der Gewänder den Zusammenhang mit der Gotik unverkennbar zeigen; ihnen müssen die aus St. Lorenzen stammenden Figuren in der Theyerschen Sammlung in Rossatz angereicht werden. Deutlicher noch als dieses Fortleben in Gewandung und Typik spricht das sich Fort-erben einzelner kompositioneller Motive, z. B. bei dem Madonnenrelief in der Althangasse Nr. 1 in Krems, in dem ein Dürerscher Nachklang deutlich erkennbar ist. Einen bei dieser Gruppe häufig vorkommenden Gegenstand zeigt die Dreifaltigkeitssäule in Etsdorf von 1681, deren bekrönendes Hauptmotiv gleichfalls bis auf Dürer zurückverfolgt werden kann; eine Variante desselben Gegenstandes bei einem Bildstock von 1700 bei Ranna. (Eine ausführliche Würdigung dieser frühbarocken Richtung z. T. auf Grund des Kremser Materiales von E. TIETZE-CONRAT im Jahrb. d. Z. K. 1906.)

430

344/5

2

189
107 < 1108
367

v. d.

130 < 17

101 JV
101

Diese gotisierenden Nachklänge sind aber nur eines der Elemente, aus denen die österreichische Barocke entsteht; seit dem Ende des XVII. Jh. wird der zweite Hauptbestandteil, das Italienische, immer mächtiger und als interessantes Verschmelzungsprodukt der beiden Richtungen sei die Krippe im Kreuzgang in Dürnstein genannt, bei deren Typen das Gotische noch so stark nachlebt, daß die Gruppen bis in die neueste Zeit vielen Beschauern viel älter erschienen, als sie sind; tatsächlich gehören sie erst dem Beginn des XVIII. Jh. an und haben für uns auch noch das spezielle Interesse, daß sie direkt zu der einzigen Bildhauerwerkstätte überleiten, die in unserm Bezirk von beträchtlichem lokalen Interesse ist, zur Werkstätte des Vaters des Kremser Schmidt, des Bildhauers Johann Schmidt, dessen Hand an einigen der Figuren sogar erkennbar ist.

Am besten können wir ihn in Dürnstein kennen lernen, wo eine alte Tradition ihm das kunstreiche Altartabernakel und andere Arbeiten zuschreibt; ein zufälliger aus dem Dürnsteiner Archiv geretteter Kontrakt (im Archiv in Herzogenburg) ermöglicht uns, der Tradition eine festere Unterlage zu geben. „Den 1. September 1728 ist mit dem Bildhauer an Förthoff auf folgende Arbeit contrahiret worden, nemblichen, dass er in die 4 Füllungen alss bey denen 2 Weichbrunn Kesseln in der Kirchen und gegenüber zwischen der Beichtstüele 4 grosse Bassarelev jedes gegen vierthalb Schuech hoch und gegen 3 Schuh breit alss beij denen 2 Weichbrunn Kesseln aus der großen Bibel fol. 4 Die Sündfluth. Dan andertens wie Naman in den Fluss Jordan von den Aussaz greiniget fol. 118, beijde aus dem alten Testament. Dan gegenüber zwischen der Beichtstüell wie die 10 Aussazigen von Xisto gereiniget worden, aus eben diser Bibel fol. 66 dess neuen Testaments. Dann wie Xstus der Herr das in Ehebruch erdapte Weib loss gesprochen aus der Kleinen Kisslischen Bibel dess neuen Testaments (fol. 39) machen wolle, sambt 8 Schildrln 2 fingierten Weichbrunn Kesseln zur Inschrift nebst denen Zirrätten. Wie es der von mir unterschribene Riss zaiget. Vor alle dise Arbeit werden ihme fünfzig Gulden bezahlet und wan er es schön machet, sollen von der Prandischen Schuld 20 Gulden nachgelassen werden; wird er aber dise Arbeit absonderlich die 4 Bassarelev extra schön und guet machen, solle obgedachte Schuld gänzlich aufgehoben sein, Stüfft Thürnstein die et anno ut supra.

Verspricht all: obbenente Arbeit zeit eines Viertl Jahrs zu leisten. Die 2 erstern Bassarelev aber biss ad festum S. Hieronymi. Jacob Lember Camerer.

Der Inhalt des Kontraktes ist von größtem Interesse, da er uns zeigt, daß die Plastik auch jetzt, am Anfang des XVIII. Jh., von gezeichneten oder gestochenen Vorbildern ebenso abhängig blieb, wie sie es im XVI. und XVII. Jh. gewesen war, und daß die Kompositionen solcher kunstgewerblicher Arbeiten oft ganz anderswo ihren Ursprung haben als im nächsten Umkreis ihres Urhebers; besonders scheinen die Augsburger Bilderbibeln und andere Stiche diesbezüglich eine große Rolle gespielt zu haben, wie der im obigen Kontrakt enthaltene Hinweis und eine von Professor PAUL SCHWARZ mitgeteilte Beobachtung zeigen (vgl. Vorbilder für die Bildhauerarbeiten der Kunsthandwerker im XVI. und XVII. Jh. in Denkmalpflege 1906, 45).¹⁾

Der Kontrakt spricht nicht von der Eigenhändigkeit der Arbeiten und tatsächlich lassen sich an den Reliefs der Vorhalle zwei Hände unterscheiden, so daß wir uns außer dem Meister selbst zumindest noch einen Mitarbeiter beteiligt denken müssen, was durch die Dringlichkeit der Arbeit noch plausibler gemacht wird. Nach der Qualität und der Übereinstimmung mit dem von einer sehr alten Tradition dem alten Schmidt zugeschriebenen Tabernakel können wir dem Meister selbst die beiden alttestamentlichen Szenen zuschreiben,

¹⁾ Ein anderer, als Beitrag zur künstlerischen Tradition der Barocke nicht uninteressanter Kontrakt ist der mit „Hyppolit Nallenburg Dischler Meister in stadt Kloster Vierdl St. Pelten“ am 7. Februar 1725 abgeschlossene. Danach hat der Genannte: „fünf Beichtstüell unter den Chor, wie hierzue die 5 Blindtüllungen vorgewißten worden, von nußbeumenen Holz und mit edl Fladen eingelegt nach der Arth und Gleichheit deren von ihm schon vorhin gemachten Chorstuellen, und 16 Thüeren zuverfertigen, und zwar die 4 kleinen Beichtstüehl in Form und Gestalt, wie zwey solche in der Dorothee-Kirchen zu Wienn bey den Eingang sich befinden, den größern und mittern aber, wie Er unlängst in die Herren-Kierchen gemacht hat etc.“ (Stiftsarchiv Herzogenburg).

die beiden anderen aber dem ungenannten Schüler, von dem auch die Skulpturen der Kanzel und die großfigurigen Kompositionen unter den Chorgestühlreliefs herrühren. Die kleinfigurigen Reliefs desselben Gestühls gehören wieder dem Meister selbst an, zu dessen stilistischer Erkenntnis uns somit wenigstens drei Gruppen von Werken zur Verfügung stehen. Sehr charakteristisch sind für ihn die breiten Stirnen, enge zusammenstehende Augen, gerade Nasen, besonders auch die Haare, deren Strähne von einem mittleren Wirbel ausgehend, regelmäßig den Hinterkopf bedecken. Trotzdem muß das Aussprechen selbst bestimmter Vermutungen späteren Untersuchungen über den Stil Schmidts vorbehalten bleiben. Denn wenn das Individuelle seiner Typen und Formen sich auch unschwer aus dem Schulgut herauschälen läßt, so sind die stilistischen Grundlagen und Voraussetzungen seines Stils doch noch gänzlich dunkel, zumal wir ja Ursache haben, die Vorbilder seiner besonders am Chorgestühl kühnen und großzügigen Kompositionen anderwärts zu suchen. Beim bedeutendsten der Dürnsteiner Werke Schmidts, dem von 1726 datierten originellen Tabernakel sind italienische Anklänge deutlich genug, namentlich scheinen die unserer heimischen Kunstübung sonst ziemlich fremden Karyatiden noch eher auf einen römischen, als einen venezianischen Einfluß hinzuweisen. Die tiefsinnige Idee, dem Tabernakel die Form einer Weltkugel zu geben, das Allerheiligste also im Mittelpunkt des ganzen Weltalls schweben zu lassen, ist, soviel ich weiß, bei keinem andern Altare erhalten; Anklänge ganz allgemeiner Natur finden sich bei venezianischen Barockaltären nicht ganz selten, auch in Österreich, z. B. bei den Altären der Dreifaltigkeitskirche in Baura bei Lambach, immer ist aber die getragene oder schwebende Weltkugel lediglich als dekoratives Moment angewendet, die tiefere Nebenbeziehung, die durch die Verwendung der Kugel als Trägerin der Lunula sich ergibt, fehlt. Vielleicht läßt sich daraus schließen, daß die Idee nicht von dem Bildhauer herrührt, sondern ihm von einem geistlichen Berater, vielleicht dem Propst Hieronymus gegeben wurde; einen solchen theologischen Beirat lassen auch die Reliefs an der Brüstung des Chorgestühls vermuten, deren Kompositionen eine zusammenhängende Illustration zum Te Deum laudamus bilden.

Außer dem Meister selbst und dem Mitarbeiter, dem wir oben einige Arbeiten zugeschrieben haben, sind noch andere Mitglieder der Werkstatt zu erkennen; der ganze Skulpturenschmuck der Kirche stammt von einer Reihe von Bildhauern, die alle untereinander eine sichtbare Verwandtschaft zeigen und alle Schmidt nahe stehen, so daß wir wohl von seiner Werkstatt sprechen können. An dem Hauptzierstück der Kirche, dem Turm, der sich ja nach oben ganz in Plastik auflöst, haben diese Bildhauer gearbeitet, die voneinander zu scheiden und zu greifbaren Individuen zu gestalten vorläufig unmöglich ist.

Auch im Stift Göttweig hat Schmidt gearbeitet und durch die dortigen Kontrakte gewinnen wir neue Einblicke in seine Werkstatt und seine Arbeitsweise: *„Anheunt zu entstehenden Dag ist zwischen dies Löbl. frey und exempten Stifft Göttweig Hauptcanzley auf hochgnädigen Befehl Sr Hochwürden und Gnaden jezt ruhmwürdigst regierenden Herrn Herrn Abbtten Godefridi etc an ainem, dann dem Johann Schmidt, Bildhauern in Förthof oberhalb der Stadt Stein, andern thailss nachfolgender Contract auf gerichtet, und beschlossen worden, und zwar erstens: Verspricht eingangs bemelter Johannes Schmidt Bildhauer zu der aldasigen Hauptstiegen 12 ‚Vasa‘, 6 Brustbilder, 4 Kindl mit Laternen, 4 Statuen, (so die 4 Jahreszeiten) und 4 Vasa in die oval Nitzen nach denen ihme vorgewiesenen Kupfern, und Proportion der Höhe sauber und nach seiner wohl erlehrnten Kunst mit möglichsten Fleyß ohne der mündesten Außstellung von Bildhauerarbeith auß egenburger Stein jedes Stuckh dergleichen Vasen und Statuen pr. acht Gulden zu verfertigen etc.“* (s. Baugeschichte von Göttweig). Auch diesmal wurden also dem Bildhauer Kupfer vorgelegt, nach denen er seine Arbeiten auszuführen hatte, und so erklärt sich die befremdliche Idee, zum Schmucke des Stiegenhauses des Stiftes Porträtbüsten der berühmtesten Maler zu verwenden. Ein anderer, auf dasselbe Stiegenhaus bezüglicher Kontrakt lehrt uns einen Stuckatorer kennen, der mit Schmidt in Verbindung stand. *„Erstlichen verobligieret sich obbesagter Stokatorer Leopold Berger die zu der Hauptstiegen benöthigte zwaintzig Termes nicht allein guet und tauerhafft zu ponzieren, sondern auch selbe . . . in der erforderlichen Mannsgröße, jedoch nur den oberen Leib völlig zu verförtigen, damit aber diese in proportionierter und vollkommener Stellung gemacht werden, hat sich andertens vorermelter Bildhauer Johann Schmidt verbunden, an diesen mit zu arbeithen auch allen*

möglichen Fleiß anzuwenden, selbe nach seiner Kunst in vollkommenen Standt zusetzen etc.“ (s. u.). Eine ähnliche untergeordnete Rolle war sicher auch in anderen Fällen dem Stuckatorer zugewiesen; wo er nicht direkt einem Bildhauer unterstellt wurde, hatte er wohl immer nach Bilderwerken und Vorlagebüchern zu arbeiten und wo solches nicht ausdrücklich nachweisbar ist, können wir es vielleicht aus der geringen Summe schließen, die er erhielt; so bekommt der Stuckatorer Flor für die Verzierung der Fassade des Pfarrhofes in Stein nur 30 Gulden.

Aus ungefähr derselben Zeit stammen auch die Altäre der Kremser Pfarrkirche, der uns zunächst interessierende Kreuzaltar schon aus dem Anfang des XVIII. Jh. Er war „wegen angrungener Feindsgefahren zu errichten“ gelobt worden und 10. Juli 1707 wurde der Kontrakt über seine Verfertigung zwischen Richter und Rat der Stadt Krems und dem Andre Krimmer bürgerl. Bildhauer allda abgeschlossen. Der Stadtrat hatte *„von dem Herrn Matthia Steindl Ingenieur in Wienn einen ordentlichen Riss verfertigen lassen, alß ist ihm Krimmer hiermit die hierzuerforderliche Bildhauerarbeith zu machen verdinget worden“* (Krems, Stadtarchiv, Gedenkbuch VII 306). Wir wissen von anderen Altären, zu denen Matthias Steindl, unter den Künstlern seiner Zeit einer der vielseitigsten, die Entwürfe geliefert hatte, z. B. in Ohlau, Klosterneuburg usw. (vgl. L.G., Steindl in Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XVIII 109 ff.). Der Untersuchung wert wäre aber die Frage, wie solche Entwürfe beschaffen waren, wie weit sich der Künstler, der bei aller Universalität doch in erster Linie ein Bildhauer war, eine Ingerenz auf die skulpturalen Teile gewahrt hat; nach dem Christus des Kremser Altars, einer ausgezeichneten Arbeit, scheint sein Entwurf ein sehr genauer oder sein Einfluß auf den Ausführenden ein sehr großer gewesen zu sein, denn die Plastik stimmt sehr stark mit eigenhändigen Arbeiten Steindls überein, z. B. dem Elfenbeinkruzifix des Wiener Hofmuseums.

Haben wir hier schon eine Scheidung von Entwerfer und Ausfühler, einen für die Auffassung der ganzen Barockkunst wichtigen Punkt, so werden die Verhältnisse viel komplizierter, wenn wir an Josef Matthias Goetz, Bildhauer zu St. Nicola nächst Passau denken, von dem der Hochaltar und andere Skulpturen der Pfarrkirche sowie die Dreifaltigkeitssäule in Krems herrühren. Dieser Goetz ist ein Unternehmer allergrößten Stils gewesen und um seine Wichtigkeit für die österreichische Barockskulptur und seine Bedeutung für die Erkenntnis der Kultur jener Epoche klarlegen zu können, werden in erster Linie die zahlreichen auf ihn bezüglichen Archivalien des Stiftes Zwettl herangezogen werden müssen. Er entwirft Pläne für Altäre, verhandelt im Namen des Stiftes mit den Marmorlieferanten, denen er gelegentlich, um den Preis drücken zu können, den Namen seines Auftraggebers zu verschweigen hat, er überwacht die Maler, die in Wien Altarblätter für Zwettl verfertigen und knüpft mit Troger Unterhandlungen an, kurz er ist es, der alle künstlerischen Unternehmungen des Stiftes leitet und dabei hat er noch Zeit, an großen Altarbauten „mit eigener Hand alle Gesichter und was nackt ist, selbst zu machen“. Ähnlich können wir uns vielleicht seine Rolle in Krems vorstellen; in dem mit dem Dechanten Kraevogl am 13. Februar 1733 abgeschlossenen Kontrakt verpflichtet er sich hauptsächlich, „sowohl den Riß als das Modell, nach welchem der Altar erbaut werden soll“, zu verfertigen (Stadtarchiv, Gedenkbuch VIII 33). Wieweit sein Anteil sonst noch ging und was die mehrfach erwähnten Gehilfen ausführten, ist vorläufig nicht mit Bestimmtheit zu sagen, aber prinzipiell wichtig ist der Umstand, daß auch die Bezahlung für das Altarbild an Goetz erfolgte; er hatte es durch Johann Georg Schmidt malen lassen, denselben Maler, den er gleichzeitig (genau 1732) auch für Zwettl beschäftigte. Auf solche Zusammenhänge muß geachtet werden, denn es ist sicher kein Zufall, daß wir bestimmte Künstlergruppen — z. B. Goetz, Steindl, Schmidt mit Haggenmüller oder Stumpfegger als Marmorierer — an so vielen Orten zusammen auftreten sehen, wir haben es hier geradezu mit Künstlerfirmen zu tun.

Auch den Johann von Nepomuk-Altar hatte Goetz übernommen und durch verschiedene Künstler und Handwerker ausführen lassen; Jakob Schletterer, den bekannten Gesellen Donners, mit dem er ja in Zwettl vieles zusammengearbeitet hatte, verwendete er hier. Die Statuen zu seiten des Altarbildes rühren von Schletterer her, unbedeutende, ziemlich charakterlose Arbeiten und ebenso uninteressant ist eine kleine Arbeit, einige Putten, die derselbe für die Zwettl gehörige Kirche in Gobelsburg ausgeführt hatte.

So sehen wir die wichtigste österreichische Bildhauerschule aus der ersten Hälfte des XVIII. Jh. unseren Bezirk nur durch einen sehr geringen Vertreter berühren; in der Tat hat Donner, der auf die Plastik in und um Wien einen so tiefen und nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat, in der Provinzialkunst nördlich von der Donau kaum eingewirkt; das wenige, das in unserem Bezirk an ihn erinnert, ist zufällig dahin versprengt. Sicher gilt das von zwei Sammlungsobjekten, einem Bleiguß nach einem eigenhändigen Kruzifixus des Meisters in Göttweig und einem grau in grau gemalten, ein Relief imitierenden Bild in der Theyerschen Sammlung in Rossatz, das eine Donnersche Kreuzabnahme wiedergibt und im Stil Sambachs ausgeführt ist, der ja wiederholt solche Übersetzungen aus der Plastik in die Malerei vorgenommen hat (vgl. M. W. A. V 1893, 71; 1894, 135 u. 151). Donnersche Einwirkung zeigen auch noch die Stuckfiguren in dem als Halbkapelle gebildeten Bildstock von 1745 bei Furth; und einen Schulzusammenhang können wir auch bei einem Figürchen der Sammlung in Göttweig, einem Christus an der Säule, annehmen. Endlich wäre ein solcher Einfluß noch bei den skulpturalen Teilen des monumentalen Portales am ehemals Mayreckhschen Hause in Stein anzunehmen, in entfernter Weise auch beim Hochaltar-tabernakel in Tautendorf und einer Donatusstatue in den Weinbergen bei Straß.

Andere Skulpturen, die sonst besonderer Beachtung wert wären, sind nur als vereinzelte Findlinge aufzuzählen und als Materialbruchstücke für die Geschichte der österreichischen Barockskulptur anzusehen, die hier wie überall bei uns zu Lande in allen Materialien zahlreiche Werke hinterlassen hat. Um mit der in Österreich besonders hoch stehenden Holzskulptur zu beginnen, seien zunächst einige Stücke genannt, die eine einheimische Richtung vertreten; solche sind ein Kruzifixus in Tautendorf und ein zweiter im Rathaus in Stein, Bilderrahmen besonders in Göttweig, Krems und Gobelsburg, eine Madonnenstatuette in der Sammlung in Heindorf und Mittelgutes fast in jeder Kirche. Eine geringe Arbeit, die wegen der originellen Idee Beachtung verdient, ist die Kanzel in Tautendorf, deren Anordnung ein Schiff mit den Gestalten Christi und Petri nachahmt, ein Gedanke, der mir sonst nur bei der Kanzel in Traunkirchen in Oberösterreich bekannt geworden ist. Außer diesen heimischen Stücken verdienen zwei Reliefporträts von Kaiser Franz I. und Maria Theresia, 1738 von Nicolaus Gorten geschnitzt, zwei sehr sorgfältig, aber nüchtern und ziemlich geistlos ausgeführte Arbeiten eines sonst nicht bekannten Künstlers, der vielleicht dem herzoglichen Hofstaat des jungen Paars in Toscana angehörte.

Bei der Steinplastik sind viele gute Bildstöcke hervorzuheben, als bedeutendere Leistungen etwa die von Goetz ausgeführte Dreifaltigkeitssäule in Krems, die Dreifaltigkeitssäule in Langenlois und endlich solche, die durch ihre enge Verbindung mit Bäumen dem Stadtbild einen besonderen Schmuck oder auch den einsamen Wegen, an denen sie stehen, einen anmutigen Reiz verleihen; als Beispiele der ersten Gruppe seien die Johannes von Nepomuk-Statue in Stein und die beiden Bildstöcke in Rossatz, als Beispiele der zweiten der Johannes von Nepomuk bei Hadersdorf, die Urlaubergruppe in Schönberg, die Weinbergmadonna von Zöbing genannt. Von der Grabskulptur nenne ich den Grabstein der Frau Stoepplin (Nr. 2) in der Pfarrkirche in Stein, das Grabrelief des alten Schmidt in Mautern, das in seiner gespreizten Zierlichkeit wie ein anmutiger und doch ein klein wenig lächerlicher Denkstein dieser ganzen Periode der Grazie anmutet. Gute Beispiele für die tändelnde Anmut dieser Zeit besitzt der Kirchhof in Zöbing an einigen Grabsteinen, in denen die Dreieinigkeits- oder die Krönung der Madonna in einer originellen Art aufgebaut sind, deren kühne Asymetrie nur in den geschnitzten Bruderschaftszeichen Venedigs ihresgleichen findet. Etwas größeren Ernst beginnen die an einer Pyramide trauernden Genien in Emmersdorf zu zeigen, der Grabstein der Baronin Octavia Gudenus von 1792 in Els bildet den Übergang zum Klassizismus, dessen vollen Sieg das antikisierende Denkmal des in der Schlacht bei Loiben gefallenen General Schmidt mit den Reliefs von Pisani in Krems bedeutet.

Ein zusammenfassender Blick muß auch den Stukkateuren gewidmet werden, über die allerdings schon bei Besprechung der Plastik einiges gesagt wurde; die Rolle dieser Kunsthandwerker in der österreichischen Kunst des XVII. und XVIII. Jh. ist noch lange nicht entsprechend gewürdigt. Einerseits mit den Bildhauern enge zusammenhängend und deren Kunst weite Verbreitung verschaffend, haben sie doch zu Zeiten einen selbständigen Stil, der seinerseits auf die vornehmere Schwesterkunst nicht ohne Ein-

360

1380
521

545, 542

578 547

366
Schiller

231 287

11 354
160 372
580

126

wirkung bleibt. Die zusammenhängende Betrachtung der für Österreich wichtigen Stukkateure müßte mit denen einsetzen, die in der zweiten Hälfte des XVII. Jh. hier arbeiten und deren Namen und Stil in gleicher Weise ein Gemisch von Italienischem und Süddeutschem sind. Ein kräftiger Naturalismus fällt bisweilen auf, so bei dem Hauptwerk dieser Gattung in unserem Bezirke, dem reichen Deckenschmuck der Kapelle im Hellerhof in Paudorf (1678), wo reiche Kränze aus natürlich gebildeten Früchten und Schnüren herabhängen und nackte Buben mit frischen Gesichtern schlecht genug ihre Rolle als Genien spielen. Verwandt, aber etwas stilisierter, sind die von gleichfalls unbekanntenen Künstlern ausgeführten Stukkaturen der Stiftskirche in Göttweig (1668), trotz des etwas älteren Entstehungsdatums stilistisch vorgeschrittener und leichter mit den Meisterwerken dieser Zierkunst, wie sie St. Florian und Kremsmünster bieten, in Zusammenhang zu bringen. In unserm Bezirk ist aber gerade dieser am Anfang des XVIII. Jh. blühende Stil unvertreten; denn die Stuckreliefs der Kirche in Dürnstein gehören der zusammenhängenden Entwicklungsreihe nicht an, sondern hängen enge mit der Schmidtschen Werkstatt und deren Stil zusammen. Vielleicht bestand ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Berger und Schmidt (s. o.); daß jedenfalls der Bildhauerstil der ausschlaggebende blieb, zeigt auch ein Stuckrelief in einem Nebenraum der außerhalb der Grenzen unseres Bezirkes gelegenen ehemaligen Kartause Aggsbach, das ungemein stark den spezifisch Schmidtschen Stil zeigt.

An diese beiden Gruppen — die mit der allgemein italienisch-süddeutschen Entwicklung zusammenhängende und die einer bestimmten Bildhauerwerkstatt angegliederte — reiht sich eine dritte von ganz lokalem Charakter, die vornehmlich den bescheideneren Bedürfnissen der Profanarchitektur zu dienen hat. Ein Meister dieser Gruppe war Flor aus Ravelspach, von dem der Schmuck des Pfarrhofes in Stein herrührt; von demselben dürfte auch die Verzierung der Häuser Untere Landstraße Nr. 41 in Krems und Langenlois, Zwettlergasse 217 und 4, stammen. Übrigens gab es zu gleicher Zeit auch Stukkateure in Krems selbst; so wird uns ein solcher, Johann Hoschipp, in den Kirchenrechnungen von EIs (1724—1726) genannt; allerdings können wir ihm von den zahlreichen Arbeiten dieser Art in der Stadt nichts zuweisen und begnügen uns, als die beste Deckendekoration die allegorische Komposition im ersten Stocke des Hauses Untere Landstraße Nr. 52 (um 1770), als reizendste Fassadenverzierung die des Hauses Nr. 68 am Körnermarkt in Krems zu nennen; hier ist die ganze asymmetrische Front des Hauses mit einer freien Komposition, einer Glorie des hl. Johann von Nepomuk überspannen. Mit der eben erwähnten Decke gehört stilistisch die des Hauses Zwettlergasse Nr. 217 in Langenlois zusammen. Abweichend sind die naturalistischen an der Decke schwebenden Geier, nach denen der Geierhof (Janaburg) in Mautern seinen Namen führt; im Prinzip erinnern sie am meisten an die Plafonds des adeligen Damenstiftes in Wien; gleichfalls von den übrigen abweichend sind die prachtvollen, auch koloristisch ungemein wirksamen Stuckportale im Erlahof bei Spitz, die mit bayrischen Arbeiten (s. Bayr. Kunstdenkmäler Taf. 216, Hohenaschau) am meisten Ähnlichkeiten besitzen, was auch damit übereinstimmt, daß der Hof damals dem Stift Nieder-Altach in Bayern gehörte.

Mit den Stukkateuren sind die Künstler verwandt, die den Schmuck der reichen Öfen herstellten, von denen unser Bezirk einige Prachtexemplare besitzt. Einige der schönsten sind im Zwettlschen Gutshof in Gobelsburg, wo verschiedene Hafnermeister aus Droß, Hadersdorf und Langenlois in den Jahren 1748 bis 1793 arbeiteten; ein gutes Beispiel, leider durch Überstreichen entstellt, befindet sich im Rathause in Stein. Die Prunköfen in Göttweig wurden teilweise 1731 „von einem Wienerischen Haffnermeister verfertigt“.

Aus derselben Zeit stammt ein großer Teil der Ausstattung in den Gastzimmern des Stiftes; damit gewinnen wir zahlreiche Beispiele für die Ornamentformen dieser Zeit, in denen sich die Gittermuster, die nur in statischer Symmetrie stehenden Blütenranken usw., bereits deutlich bemerkbar machen, Motive also, die eigentlich dem sogenannten Rokoko und französischem Einfluß zugerechnet zu werden pflegen, die die neuere Forschung aber mehr und mehr als eine bodenständige Fortentwicklung der heimischen Gotik erkennt (vgl. MAX DERI, Das Rollwerk in der deutschen Kunst). Wie ein absichtlicher Beitrag zu der noch nicht spruchreifen Frage klingt es, wenn wir im Göttweiger Diarium über die 1731 verfertigten

338/9

456

Jah III 92

415

261

895

152/3

422

485, 487, 491
494

Balkongitter des Altmannisaales lesen, sie seien „*alhier im Kloster gemacht von dem hiesigen Schlosser Joannes Hözl, ein geborener Bayr, welcher aber einige Zeit in Paris gestanden und gearbeitet hat*“. Da wir aber ähnliche Motive auch bei anderen Stücken, z. B. den Öfen bemerken, werden wir dieses Ornament doch im wesentlichen für heimisch halten müssen. Neben solchen ornamentgeschichtlich wichtigen Stücken sind noch manche andere, die zu eingehenderer Betrachtung locken, die Überfülle des Materials macht ein solches Eingehen aber unmöglich; ich nenne deshalb nur die interessanten, mit Stickereien geschmückten, der Tradition nach aus dem Besitz des Prinzen Eugen stammenden Sessel und die in demselben Saal hängenden Gobelins. Schöne Holzmöbel mit geschnitztem Schmuck oder mit Intarsia finden wir an vielen Orten des Bezirkes, ein Ebenholzschränk mit Elfenbeinintarsia im Schloß Idolsberg und ein Kasten mit hellen Holz- und Zinneinlagen in der Prälatur in Göttweig verdienen besondere Beachtung. Überhaupt ist die Zahl solcher Möbel eine sehr große und dem alten Stiftsbesitz ist durch den gegenwärtigen Prälaten viel Neugesammeltes zugefügt worden. Eine andere Sammlung, deren lokalgeschichtlich nicht unbedeutender Wert darin beruht, daß die zahlreichen Möbel und sonstigen kunstgewerblichen Gegenstände die sie enthält, fast sämtlich aus der Umgebung stammen, ist die des Grafen Eugen Hardegg in Haindorf. Dagegen ist leider aus den Privathäusern fast alles ausgekauft und von dem großen Reichtum an solchen Gegenständen, der noch vor wenigen Jahrzehnten bei Bürgern und Bauern zu finden war, ist fast nichts übrig geblieben. Um so mehr wird sich jeder Freund deutschen Volkstums und heimatlicher Kunst der wenigen und teilweise wertvollen Stücke freuen, die berechtigter Erbstolz bisher gegen alle Angriffe zu verteidigen gewußt hat.

An diese Fülle von profanen kunstgewerblichen Gegenständen aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. schließt sich ein ebenso großer Reichtum von kirchlichen Objekten; ihrem Range entsprechend schreiten die Kirchen von Göttweig und Krems, Dürnstein und Langegg voran, ihnen schließt sich als der Erbe der Minoritenkirche in Stein das Pfarrkirchlein von Tautendorf an, während die Pfarrkirche in Stein sich einer schlechtverstandenen Stilreinheit zuliebe ihres großen Reichtums an barocken Kunstwerken (mit Ausnahme des Gestühles und weniger Bilder) begeben hat und zu den kunstärmsten Kirchen des Bezirkes gehört. Unter den Gegenständen der Göttweiger Kirche nenne ich besonders die reichen Reliquienschreine, die den Tabernakel flankieren; ihr Ornament zeigt noch völlig die heitere Pracht und fröhliche Anmut des thesianischen Stils, in den figürlichen Darstellungen der Reliefs aber sickern deutlich klassizierende Züge ein, und der zierliche Rokokorahmen umfängt drei wertherartige Jünglinge, die am Fuße des Göttweiger Berges lagern.

Aus dem Ende dieses für die österreichische Kunst so reichen Jahrhunderts möchte ich drei Gesamtdekorationsen nennen, in denen alles sich in festlichste Anmut und Zierlichkeit umgesetzt hat und an denen sich die schrittweise Umwandlung des Stils jenes Jahrhunderts ins Empire erkennen läßt. Am Anfang der Entwicklung steht der Lesehof in Wösendorf, in dessen Dekoration die helle Holzfarbe noch vorwiegt, ihm schließt sich das kaiserliche Schloßchen Lubereck an, außen und innen wie aus einem Guß und im Hauptsaal mit Ablassers gemalten Tapeten aufs entzückendste verziert; den Abschluß bildet das Napoleon-Zimmer in Göttweig mit seiner Harmonie in Weiß, Grün und Gold.

Immer wieder führt uns in dieser Periode unser Weg nach dem reichen Stift zurück, zu dessen Ausschmückung ja Abt Gottfried Bessel das meiste getan hatte. Hier finden wir auch den reichsten Paramentenschmuck, dessen Glanzstück der sogenannte Besselsche Ornat ist; hier Brüsseler Spitzen, die zum Schmuck von Rochetten dienen; hier Kelche und kostbare Monstranzen, neben denen nur die von Emmersdorf und Dürnstein noch Interesse beanspruchen können. Das Stück aber, das die Kunstliebhaberei von heute vielleicht am höchsten einschätzen dürfte, befindet sich nicht in Göttweig, sondern im Nikolaikirchlein in Langenlois, ein Reliquiar aus Alt-Wiener Porzellan.

Für die Malerei des XVII. Jh. sind uns hier wie anderwärts in der österreichischen Provinz fast keine Monumente erhalten; die schweren Zeitläufte brachten das mit sich, in den Wirrsalen des Dreißigjährigen Krieges und in der beklemmenden Not der stets drohenden Türkeneinfälle mußte sich die künstlerische Tätigkeit auf das Allernotwendigste beschränken. Nur an den großen Zentren hielt sich ein Rest künst-

493 NB

22

490

182
481

10

466

574

345

485

468-471

467 opm. Abb.

124 101

292

lerischen Lebens, speziell in Wien, wo eine Reihe von deutschen und niederländischen Virtuosen tätig waren. Auch in unserem Bezirke finden wir diese Künstler nur an der einzigen Stelle, die sich mit Recht zu den Kunstzentren ersten Ranges zählen darf, im Stifte Göttweig. Das Hochaltarblatt von Andreas Wolf aus München (1694), Seitenaltarbilder von Tobias Bock (1675), von Spielberger (1678) vertreten mehrere der führenden Meister der Malerei jener Zeit. Von einem etwas minder angesehenen Maler, E. Steger, von dem besonders in Mähren verschiedene Hauptwerke existieren, findet sich in der Kremser Pfarrkirche ein Bild. Ein vortreffliches Bild aus derselben Richtung und am nächsten dem Sandrart verwandt, befindet sich in der Pfarrkirche in Strass und verdankt seine Existenz der gräflichen Familie der Werdenberg, deren Mitglieder auf dem Bilde porträtiert sind.

Diese ganze Richtung hat in der Provinz wenig Wiederhall gefunden (Michael Christoph Gramberger aus Stein, 1680 in Göttweig tätig, ist eine Ausnahme) und an ihrer Stelle hält sich ein Manierismus, der der deutschen Kunst dieses Namens in vielen Dingen durchaus entspricht, bis in die ersten Jahrzehnte des XVIII. Jh. Eine ganz stagnierende Provinzialkunst, die sich allen neuen Strömungen völlig verschließt, in deren Kompositionen venezianische und bolognesische, hauptsächlich aber ausgesprochen correggeske Anklänge eine Rolle spielen; harte und steife Formen sowie grelle, übergangslose Farben und Changeantöne vervollständigen dieses Bild einer an sich unerfreulichen, aber symptomatisch nicht uninteressanten Provinzkunst. Am Anfang dieser Gruppe steht ein Bild in der Kapelle in Jaidhof, eine Kreuzigung von Gottfried Libalt von 1655, in der venezianischer Einfluß überwiegt; unter demselben Einfluß, aber ungleich besser in der Qualität, das kleine dreiteilige Bild auf Kupfer im Pfarrhof in Krumau am Kamp, dessen einzelne Teile sich direkt an bestimmte Kompositionen Tizians anlehnen.

Der beste Vertreter der Richtung ist Carlo Haringer, von dem ein großer Teil des Bilderschmuckes der Pfarrkirche in Dürnstein herrührt; beide unten abgebildeten Bilder zeigen den Einfluß des eigentlichen Akademikers unter den Carracci, Agostinos und ein ganz zurückgebliebenes Kolorit. Es ist wichtig, an dieser Stelle auf diese Leute hinzuweisen, denn zwischen ihnen und den Malern, die wir als die Vertreter der österreichischen Barockmalerei im XVIII. Jh. kennen, besteht ein prinzipieller Gegensatz. Auch bei diesen finden wir unzweifelhafte italienische Elemente, aber sie sind nicht, wie das bei der hier besprochenen Gruppe der Fall ist, einfach übernommen, sondern sie sind immer verarbeitet und mit anderen Bestandteilen zur Bildung eines Stils verwendet, den wir bei Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Richtungen als völlig eigenartig und infolgedessen als spezifisch österreichisch erkennen müssen. Bei den Bildern Haringers und seiner Genossen aber ist nichts derartiges zu finden, ihre einzige individuelle Note ist das persönliche Unvermögen ihrer Erzeuger. Neben dem carracesken Haringer ist gleichzeitig in Dürnstein ein zweiter Maler tätig, den ich nicht mit einem Namen zu benennen imstande bin und der im Text kurzweg als der correggeske Meister bezeichnet ist. Er gehört zu einer Gruppe von Lokalmalern, die kompositionell und in der Typik stark unter dem Bann des Meisters von Parma stehen und die ein merkwürdiges Zeugnis dafür ablegen, welche Lebenskraft dessen Kunst besaß; denn diese bietet der nordischen Barocke tatsächlich vieles, was über die Bologneser und die ganze italienische Kunst des XVII. Jh. hinausgeht. Daß wir dem großen Meister und seiner Kunst diese Abschweifung widmeten, läßt uns den Riesenabstand doppelt schmerzhaft erscheinen, der die Nachfolger vom Vorbilde trennt. Denn tatsächlich sind die Bilder des Ferdinand Morii von 1744, oder des Anton Hamel, Maler zu Mühlendorf, von 1751 und 1747, beide in der Pfarrkirche von Spitz vertreten (von letzterem auch ein Bild in Trandorf), nur der besprochenen allgemeinen Tendenz, nicht aber der persönlichen Qualität wegen von Interesse.

Als diese Maler noch ihrer stark zurückgebliebenen Kunst oblagen, war der österreichische Barockstil längst zu voller Kraft aufgeblüht; in den Hauptstädten und in den großen Klöstern war eine Schar von Künstlern herangewachsen, die die neue Kunst auch in die Provinz hinaustrugen und die in vereinzelt. Werken auch in Krems vertreten sind. Ein sicheres Werk des Martino Altomonte von 1715 befindet sich in der Pfarrkirche in Krems; die Kreuzabnahme in Weißenkirchen scheint mir von demselben Meister zu sein, aber der Jugendperiode anzugehören, die durch den starken Einfluß Rottmayrs gekennzeichnet wird.

Dieser selbst ist im Bezirke nicht vertreten, wohl aber sein Arbeitsgenosse von Breslau und Pommersfelden, Johann Rudolf Byß, den sein Herr, Graf Friedrich Karl von Schönborn, Fürstbischof von Würzburg, um 1730 dem Stifte Göttweig für einige Zeit überlassen hatte. Hier malte er im neuen Sommerrefektorium die wunderbare Brotvermehrung, wobei sein Verwandter Joh. B. Byß die Architekturmalerei ausführte. Hierauf malte er im Altmannisaal die Hochzeit von Kana und in der Hauskapelle des Prälaten die heilige Jungfrau. Die beiden erstgenannten Werke zeigen, in welcher Richtung die künstlerischen Interessen des Malers hauptsächlich gelegen waren. Die wichtigsten Vorgänge sind an den Rand des Bildes verlegt, wo durch gemalte Säulenhallen und andere ausgedehnte Architekturen reichlich Raum zur Aufnahme der handelnden Personen geschaffen ist; der Deckenspiegel selbst ist nur mit Ornamenten verziert. Damit ist der Gedanke der illusionistischen Wirkung stark in den Vordergrund gerückt und der Architekturmalerei eine ebenbürtige Stellung zuerkannt. Neben diesem Prinzip der Deckenausschmückung hat sich in Österreich wie anderwärts ein zweites entwickelt, das nicht die Decke durch kühne Architekturen am Rande um ein Bestimmtes erhöhen, sondern zum Zwecke der Erreichung einer anders gearteten Raumwirkung durchbrechen und aufheben will. Göttweig selbst besitzt ja an der von Paul Troger gemalten Decke des Stiegenhauses ein glänzendes Beispiel für letztere Auffassung, in der das dekorative Genie der Barocke seine höchsten Triumphe feiert. Auch hier ist durchaus nicht völlig auf eine Scheinarchitektur verzichtet — auf deren Durchführung ja sogar im Kontrakt Rücksicht genommen ist und die, wie wir aus dem Diarium des Priors Schenggl wissen, wiederum von J. B. Byß ausgeführt wurde — aber dieser der Vortäuschung des Scheines der Wirklichkeit gewidmete Teil beschränkt sich auf die Hohlkehle und dient nur zur Überleitung in den unbegrenzten Luftraum, in den wir durch die offene Decke blicken und in dem in ungemessener Entfernung die Apotheose Karls VI. sich vollzieht.

Neben dieser stilistischen Bedeutung hat das Fresko auch deshalb ein besonderes Interesse für uns, weil eine ausführliche Abmachung darüber zwischen dem Stift und dem Maler vorhanden ist, die die beiderseitigen Verpflichtungen feststellt; zu denen des Künstlers gehört, daß er sich keines fremden Malers bediene, daß er zuerst eine Zeichnung und dann auch eine Farbenskizze vorlege, daß er den Architekturmalers selbst besolde usw.; aus den Pflichten des Stiftes ist hervorzuheben, daß es das Gold zur Vergoldung sowohl bei dem Hauptgemälde als bei den Architekturteilen zu liefern habe, was durchaus nicht immer der Fall war; als z. B. Rottmayr 1721 den Kaisersaal in St. Florian malen sollte, zerschlugen sich die Verhandlungen gerade wegen dieses Punktes (den Wortlaut des Kontraktes siehe in der Einleitung von Göttweig).

Aber während diese Künstler von ihrem Wanderleben nur gelegentlich in den Bezirk Krems geführt worden sind und hier wie überall Zeugnisse ihres reichen und stets bereiten Könnens hinterlassen haben, haben wir es hier zu gleicher Zeit mit einer lokalen Schule zu tun, die sich inmitten des stark flutenden Kunstbetriebes ihrer Zeit in ihren Tendenzen und Aufgaben selbständig und eigenartig entwickelt und sich diesen Charakter durch ungefähr ein halbes Jahrhundert in ziemlicher Reinheit erhält. Dieses Phänomen, das dadurch um so einzigartiger wirkt, als wir es durchaus nicht mit einer zurückgebliebenen Kunst, sondern mit einer Malerei zu tun haben, die sich völlig auf der Höhe ihrer Zeit hält, ist eigentümlich genug, um seinen Träger, Johann Martin Schmidt, Kremser Schmidt genannt, aus der großen Schar guter Meister seiner Zeit hervortreten und einer besonderen und ausführlichen Würdigung wert erscheinen zu lassen. Das Material über den Künstler ist vorläufig nur in einer Monographie von ANTON MAYER (Der Maler M. J. Schmidt, Wien 1879) zusammengestellt, die mancher Verbesserungen und Ergänzungen bedarf, deren einige, soweit sie sich auf die künstlerische Entwicklung des Malers beziehen, hier vorgebracht werden sollen; aber nur die Hauptlinien seiner Kunst können hier angedeutet werden, eine eingehende Würdigung seiner Werke im Einzelnen muß einer hoffentlich bald zu erwartenden Einzeluntersuchung vorbehalten bleiben.

Über den Anfängen des Kremser Schmidt schwebt völliges Dunkel; Starmayr, der uns als sein Lehrer genannt wird, ist uns weiter nicht bekannt, so daß uns nur der Stil der Frühwerke über die ersten Ein-

495

490

476 B. 451

451.

drücke, die auf ihn gewirkt haben, Aufschluß geben kann. Seine ersten Arbeiten finden sich in Retz, wo er 1740/41 mit einem Maler namens Gottlieb im Ratsaal Brustbilder der römischen Kaiser malte. Der Stil dieser Malereien ist von Schmidts späteren Malereien sehr verschieden, stimmt aber ganz außerordentlich mit denen eines Namensvetters unseres Malers überein, mit dem der Kremser Schmidt immer wieder verwechselt worden ist,¹⁾ nämlich des Johann Georg Schmidt. Diesen Künstler kennen zu lernen, bietet auch unser Bezirk ausreichende Gelegenheit; beglaubigt sind für ihn ein Deckenfresko des Pfarrhofes (1747) und das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Krems (1734), ferner ein Seitenaltarbild in Imbach, wo Johann Georg Schmidt 1737 eine Restaurierung durchführte. Ein Routinier von starker persönlicher Begabung mit einer ausgesprochen italienisierenden Ausbildung; großfigurige Kompositionen mit einer persönlichen Behandlung des Helldunkels, von unverkennbarer Eigenart in den Typen mit flachen Stirnen, groben Zügen und mächtigen Nasen (vgl. über J. G. Schmidt besonders LG im Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XVIII 127). Die früheren Bilder des Kremser Schmidt stimmen mit diesem Stil überein, so die Innenfelder der Kapelle des Johannesaltars in der Pfarrkirche in Krems (1745). Ob persönliche Beziehungen zwischen den beider Malern bestanden, läßt sich vorläufig nicht feststellen. Auffallend ist immerhin, daß sich im Pfarrhof von Grafenwörth, dem Geburtsorte des Kremser Schmidt, ein kleines Bild befindet, das mir dem Johann Georg Schmidt sehr nahe zu stehen scheint; auch ist die Möglichkeit eines solchen Kontaktes sehr nahe liegend, da, wie erwähnt, die Tätigkeit des älteren Malers in unserm Bezirk während der Knabenjahre des jüngeren beglaubigt ist. In diesem Zusammenhang erscheint die Folge von Bildern aus dem Leben des hl. Vitus in der Pfarrkirche in Krems von besonderem Interesse zu sein, die dem alten Schmidt nahe stehen, in denen aber die Beteiligung des jungen durchaus nicht ausgeschlossen ist; dadurch würden wir einen sehr erwünschten Zuwachs zum Oeuvre des Kremser Schmidt in den jungen Jahren gewinnen, die uns bis etwa 1760 in ziemliches Dunkel gehüllt sind. Das beste Bild aus dieser frühen Zeit ist der hl. Nikolaus in Stein (nach Schmidts Radierung 1751 gemalt), dem sich die stark zerstörten Fresken am Brückentor in Stein von 1753 und das schöne Bild der heiligen Familie in Morizreith anschließen.

Große Figuren, deren körperliche Existenz stark in den Vordergrund gestellt ist, derbe Formen, die besonders bei Putten und Engeln auffallen, ein charakteristischer Kopf- und Gesichtstypus, der direkt mit dem Johann Georgs zusammenhängt, ein Kolorit, das ziemlich grell ist, laute, bunte Töne bevorzugt und in Momenten ausnahmsweiser Verfeinerung einen silbrigen Schimmer annimmt. Diese charakteristischen Merkmale finden wir bis etwa 1752, wo der Stil des Meisters sich plötzlich ziemlich rasch umzuwandeln beginnt.

Über die Gründe dieser Transformation können wir nur Vermutungen anstellen, die sich zum Teile auf die Zeichnungen des Lambacher Skizzenbuches stützen (s. M. W. A. V. 1890, Nr. 9 u. 10). Hier ist aus dem Jahre 1753 eine Gruppe von Zeichnungen vorhanden, die uns des Rätsels Lösung zu bieten scheinen. Es sind Studien nach Bettlern und Krüppeln, „in Rembrandts Geschmack“, aber nicht in seiner Technik; zierlich gezeichnete, säuberlich nebeneinander gesetzte Figürchen in einer Manier, die eher an Callot erinnert, bei denen doch das Studium Rembrandtscher Radierungen fortwährend deutlich erkennbar ist. Schon die Gegenstände stehen in einem ähnlichen Verhältnis zu Rembrandt wie etwa die des gleichzeitigen Christian Dietrich; noch mehr gilt das aber von den Kompositionen und der Art des Helldunkels (s. besonders den barmherzigen Samariter des Skizzenbuches sowie daselbst das Blatt, das „Esther fällt Ahasver zu Füßen“ — richtiger Abigail vor David — bezeichnet ist, weiter die Radierungen 11, 16, 17

¹⁾ Z. B. Bilder in Altenburg, MAYER 9; Weitra, Pfarrkirche 1747 s. M. W. A. V. 1894, 81 aber urkundlich von J. G. Schmidt s. Konsistorialkurrende, Band VII. Am interessantesten vielleicht Malereien im Hause Wien, XIX., Sickenberggasse Nr. 1, trotz der aus dem Inhalte der Malereien und dem Chronogramm sich ergebenden unzweifelhaften Datierung 1716 wegen der gefälschten Aufschrift „Cremers Schmid fec. 1736“ für Werke dieses Malers gehalten (Mitt. d. Z. K. III. F. 251), aber wie ich glaube sicher von J. G. Schmidt. Wichtig auch die Bilder in Imbach, die als Jugendwerke des Kremser Schmidt angesehen wurden. TSCHISCHKA 101.

des MAYERSchen Verzeichnisses 85 f.). Dieses Studium Rembrandtscher Radierungen, deren Bekanntschaft dem Maler immerhin, wie MAYER in einem andern Zusammenhang annimmt, durch die reiche Kupferstichsammlung des Stiftes Göttweig vermittelt worden sein mag, soll nur als ein symptomatisches Zeichen eines Entwicklungsprozesses hervorgehoben sein, der mir überhaupt ein charakteristisches Merkmal der österreichischen Barockmalerei zu sein scheint;¹⁾ schon seit dem Beginn des XVIII. Jh. ist die zunehmende Ausbildung eines nordischen Ideals in der österreichischen Kunst deutlich, das mit der gleichzeitig für andere kulturelle Gebiete wahrnehmbaren Abwendung von Italien Hand in Hand geht und bei immer stärker und deutlicher sich gestaltender Ausbildung des eigentlich Österreichischen auch eine stets klarer erkennbare innere Verwandtschaft mit nordischer Kunst überhaupt aufweist. Damit haben wir einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Entwicklung der frühbarocken Malerei und der der Plastik in Österreich berührt, denn bei dieser sahen wir das nachlebende nordische Element einen wesentlichen Faktor in der Entstehung des Barockstils bilden und erst in einem spätern Stadium der Entwicklung die italienische Note sich ihm zugesellen; bei der Malerei aber kämpft sich das Nordische aus ganz italienischen Anfängen zu unbeschränkter Vorherrschaft durch. So tritt durch die österreichische Malerei des XVIII. Jh. den beiden großen nordischen Malerschulen des XVII. Jh. eine nicht minder eigenartige und selbständige zur Seite.

Bei der Beobachtung dieses Entwicklungsprozesses bietet uns der Kremser Schmidt ein ungemein interessantes Beispiel. Nicht die Nachahmung Rembrandts hat unserm Maler den zweiten Stil, den wir von 1752 bis in die achtziger Jahre rechnen können, verschafft; die Einwirkung von ein paar Radierungen, die auf die Technik und die Behandlung der radierten Blätter unseres Meisters ja einigen Einfluß gehabt haben mögen, könnte doch unmöglich den Stil seiner Bilder so stark umgewandelt haben und wir haben keine Ursache zu vermuten, daß Schmidt Bilder Rembrandts gekannt habe, jedenfalls sind Spuren ihrer Einwirkung nirgends zu erkennen. In dem Sinne freilich, wie er in einem einst vielgenannten Buche verwendet wurde, könnte man von „Rembrandt als Erzieher“ sprechen: im Sinne künstlerischer Individualität. Denn mehr als die anderen österreichischen Künstler seiner Zeit wahrt er sich seine Persönlichkeit und opfert einer intimeren Wirkung den dekorativen Effekt auf, der der Stolz seiner Zeitgenossen war. Diese erzielten einen dekorativen, d. h. objektiv gültigen, so viele wie möglich in seinen Bann zwingenden Eindruck, er strebt einen intimen Reiz an, der erst in trauterem Einzelverhältnis seine volle Wirkung ausübt und er ist deshalb von den Historienmalern seiner Zeit der einzige, der nicht im weiträumigen Fresko, sondern im Tafelbild bei weitem sein Bestes zu geben vermochte. Je schärfer aber die Antithese der klareren Feststellung seiner individuellen Eigenschaften wegen herausgearbeitet werden mußte, desto mehr muß sie aber sofort eingeschränkt werden. Vergleichen wir unsern Künstler mit den großen Dekorateurs, die seine Zeitgenossen waren, so erscheint er uns intim; stellen wir ihn aber z. B. neben holländische Maler des XVII. Jh., so erkennen wir sofort, wie er jenen intimen Reiz, sobald es darauf ankommt, einer dekorativen Gesamtwirkung unterordnet — und wäre das nicht der Fall, so wäre der Kremser Schmidt kein österreichischer Maler des XVIII. Jh. Aber selbst die Aufgaben, die ihn direkt vor eine Raumausschmückung, also sicher eine dekorative Aufgabe ersten Ranges, stellen, finden in ihm einen seltsam unentschlossenen und zaudernden Ausführer. So erscheinen solche Arbeiten entweder leer — wie das Deckenbild im Pfarrhof zu Dürnstein, dessen vorbereitende Skizze in Lambach mir als ein noch deutlicheres Zeugnis von der Verlegenheit des Meisters erscheint, der sich hier um Linearprobleme zu bemühen beginnt, wo die anderen sich nur um die Gruppierung der Massen bekümmern —, oder sie wollen jedes für sich wirken, wie die Deckenbilder der Pfarrkirche in Krems. Der großartige Raum zwingt sie halbwegs zu einer Gesamtwirkung, aber die Schönheiten der Kompositionen enthüllen sich doch erst dem liebevollen Betrachten des Einzelnen.

¹⁾ Ich habe an anderer Stelle versucht, auf dieses Phänomen hinzuweisen und zu zeigen, wie es schon am Anfang des XVIII. Jh. einsetzt. Jahrb. d. Z. K. 1906. JOH. MICH. ROTTMAYR.

Bei den Altarbildern hat Schmidt leichter eine große Wirkung erreicht und auch dies zeigt ihn wieder zwischen zwei Extremen stehend. Denn die dekorative Raumkunst, wie sie die österreichische Barocke kennt, sieht von der inhaltlichen Bedeutung ihrer Schöpfungen völlig ab; sie braucht zur Erzielung ihrer Wirkungen — sagen wir z. B. bei einem Deckenfresko einer Kirche — Wolken, Menschenleiber von den und jenen Schattierungen usw., natürlich wählt sie ihre Personen aus dem religiösen Vorstellungskreise, erstens, weil ein anderer einem kirchlichen Raume nicht angemessen wäre, zweitens, weil die der sinnlichen Vorstellung sich ergebenden anfänglichen Schwierigkeiten (wegen des Schwebens usw.) am leichtesten zu beheben sind; gegenständlich verlieren diese Figuren aber ein gut Teil ihrer Bedeutung, nie war die Vorstellung ihres religiösen Inhaltes bei der Betrachtung dominierend und schwerlich hat ein Gläubiger zu einem Heiligen dieser Sphäre sein Gebet emporgesandt. Die Gegenstände wirken also ihrer gegenständlichen Bedeutung entkleidet nur durch ihre formalen Eigenschaften und der dekorative Künstler schaltet zu seinen Zwecken nach Gutdünken mit ihnen: sie sollen auf alle Beschauer in gleicher Weise wirken, denen er unter Umständen auch den Standpunkt anweist. Ganz anders der Charakter etwa eines Rembrandtschen Bildes: Ein Teil des Reizes, den es auf uns Moderne ausübt, liegt in seinem Inhalt, in unserer gemütlichen Teilnahme an dem Stück Leben, an dem Stück Natur, den es uns zeigt. Die Wirkung ist infolgedessen eine individuelle, eine persönliche auf den immer nur als einzelnen gedachten Beschauer. Zwischen diesen beiden Extremen nehmen die Altarbilder in jeder Hinsicht eine Mittelstellung ein; sie wollen nicht auf eine unbestimmte Menge wirken, aber auch nicht auf einen Einzelnen, sondern auf die Gemeinde, auf eine Anzahl von individuellen Gläubigen, die sich den betreffenden Altar zu persönlicher Andacht ausgewählt haben. Sie sind nicht zu bloßer Einteilung, Erweiterung, Aufhebung des Raumes bestimmt wie dekorative Malereien, aber auch nicht zu selbständiger Wirkung wie ein durch seinen Rahmen von der Umgebung abgetrenntes intimes Bild; sie bilden den Mittelpunkt eines selbständigen Bauteiles, in dem sich Bild und Rahmen, Unterbau und Aufsatz, Tabernakel und Seitenfiguren zu gemeinsamer Wirkung vereinigen. Auch verschwindet beim Altarbild nicht die Wichtigkeit des Dargestellten, aber es ist auch nicht soweit die Hauptsache, daß durch das menschliche Verhältnis des Beschauers zum Gegenstande der Eindruck mitbestimmt wird, sondern das Dargestellte soll die Frömmigkeit in bestimmter Richtung fördern, denn die Gegenstände dieser Bilder wirken nicht durch den Schein wie die dekorativen Malereien, nicht durch das Sein wie die intimen Bilder, sondern durch das, was sie bedeuten.

Diese prinzipielle Auseinandersetzung war notwendig, weil sie uns die Bedeutung und die Stellung des Kremser Schmidt am besten klar macht und uns verstehen läßt, warum er gerade als Maler von Altarbildern, deren er hunderte geschaffen hat, sein Bestes zu geben vermochte; darin kann ihm — prinzipiell — nur Rubens verglichen werden, der das Wesen des Altarbildes wie kein zweiter ergriffen hat und wenn wir näher zusehen, erkennen wir, daß Rubens zwischen den italienischen Malern seiner Zeit und den holländischen Zeitgenossen eine ähnliche Mittelstellung einnimmt. Der größte Teil dieser reichen Produktion fällt in die zweite Periode der künstlerischen Entwicklung des Kremser Schmidt, speziell in die siebziger Jahre, die für ihn eine Zeit tätigsten, erfolgreichsten Schaffens gewesen sein müssen. Ein tiefer Goldton, ein dämmriges Halbdunkel, ein meisterliches Walten mit Licht und Schatten zeichnet viele dieser Werke aus, deren Aufzählung und Analyse an dieser Stelle weit über das Maß des zur Verfügung stehenden Raumes hinausgehen würde. Hier müssen wir uns damit begnügen, von den Werken dieser Periode die Bilder aus der letzten Zeit des Meisters loszutrennen, in denen uns seine künstlerische Persönlichkeit am bedeutendsten und mächtigsten entgegentritt. Denn er, der ein Alter von 84 Jahren erreicht hat, hat gleich den anderen großen Künstlern, die bis ins Greisenalter lebten, erst da sein Allerpersönlichstes gegeben. Hatte er vorher den Besten seiner Zeit genug getan, so wuchs er zuletzt auch noch über diese hinaus, und hatte ihn die Kraft verlassen, die Kunst der Zeit mit sich zu führen, so blieb er doch stark genug, seinen Weg allein rüstig vorwärtszuschreiten, unbekümmert um die Gegenströme der künstlerischen Mode. So sehen wir seine Malweise stets breiter und kühner werden und finden ihn zu der Zeit mit den allergewagtesten Beleuchtungsproblemen beschäftigt, da der glatte Klassizismus schon längst in Blüte stand und auch aus

seinem engeren Kreise manche von der neuen Strömung fortgerissen waren. Daß solche Bilder, die ganz persönliche Wirkungen allerintimster Art — Lichtprobleme sind ja immer subjektiven Charakters — anstreben, selten Altarbilder sind, wird nach den oben gegebenen Andeutungen kaum überraschen; wo wir in Kirchen Bilder dieses Stils antreffen, sind ihre Dimensionen meist gering und ihr Charakter nähert sich mehr dem des privaten Andachtsbildes (Mittelberg 1802, Nieder-Ranna 1793). Die eigentlichen Glanzleistungen und das natürliche Gebiet dieser letzten Art aber sind die kleinen Bilder religiösen Charakters, von denen der größte Teil sich im Stifte Göttweig, andere in der Spitalskirche in Krems befinden. Manche sind bezeichnet und tragen Jahreszahlen zwischen 1798 und 1802; die schönsten, eine Folge von Passionsdarstellungen sind in der Prälatur des Stiftes. In ihnen hat der Maler keinen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst mehr, aber er bildet darinnen seine eigenen früheren Aufgaben weiter; nur handelt es sich nicht mehr darum, die einzelnen Gestalten in weichen Übergängen im Raume zu verbinden, ihre Umrisse aufzulockern, jetzt erscheinen sie im Komplex von Licht und Schatten aufgelöst, die sich zu phantastischen Wirkungen verbinden (s. besonders die Auferstehung Christi in Göttweig und die kühne Landschaft beim Verlorenen Sohn in Nieder-Ranna); die Art, wie grelle Lichter aus dem Dunkel auftauchen, wie die Reflexe über die Gegenstände huschen, charakterisiert diese letzten Meisterwerke.

Bis zum letzten Augenblick sehen wir Schmidts künstlerische Persönlichkeit sich getreu bleiben und wachsen; das in erster Linie scheidet den Meister von der Schule. Seit den siebziger Jahren hatten sich zahlreiche Schüler um ihn gesammelt, die durch charakteristische Schuleigentümlichkeiten verknüpft, die Feststellung einer Kremser Schule gestatten, deren Tätigkeit bis in die dreißiger Jahre des XIX. Jh. ganz deutlich erkannt werden kann; die Scheidung des bloßen Schulgutes von den eigenhändigen Werken des Meisters wird die Aufgabe künftiger Detailforschung sein, aber die zwei Schüler, die für unsern Bezirk in Betracht kommen, sondern sich doch auch jetzt schon als deutlich umrissene Persönlichkeiten von dem übrigen Kreise ab; beide gehören der späteren Zeit Schmidts an und ihre Tätigkeit erstreckt sich bis tief ins XIX. Jh. Leopold Mitterhofer scheint erst als fertiger Maler zu Schmidt gekommen zu sein, denn sein frühestes mir bekannte Bild, die heilige Elisabeth von 1792 in der Spitalskirche in Langenlois, zeigt noch keine Spur von Schmidtschem Einfluß; ein in Formen und Farbgebung robuster Maler bleibt Mitterhofer allerdings auch später, aber die Einwirkung Schmidts zeigt sich überall in den Typen, im Helldunkel, im Detail wie bei den Augen, den Stirnen, Haaren usw. Bezeichnete Werke sind die Stationsbilder in Hadersdorf, die hl. Notburga in Etsdorf; ihnen schließen sich zahlreiche Bilder in Furth an, Fresken in Zöbing und die späteren Wandmalereien der Kirche in Straß von 1820, in deren Formen und Kompositionen das klassizierende Ideal der Zeit schon völlig vorherrscht. Noch interessanter ist der andere Schüler, Schmidts engerer Landsmann, Anton Mayer. Seine bezeichneten Deckenbilder in der Kirche von Wösendorf zeigen die seltsamsten Verbindungen von barocken Figuren zu klassizierenden Gruppen. Gestalten und Farbgebung erinnern noch lebhaft an den Kremser Schmidt, die Kompositionen aber gleichen schon denen Fügers und die pathetische Gebärde des hl. Florian vor seinem Richter fügt sich schlecht in ihre Umgebung. Mayers persönliche Art kann man gleichfalls an diesen Malereien kennen lernen: er bevorzugt langgestreckte Gestalten mit unverhältnismäßig kleinen Köpfen, punktartige in die Gesichter hineingestochene Augen, fahle, erdige Farben. Danach erkennen wir auch Malereien Mayers an Häusern in den benachbarten Orten Joching und Spitz, in denen er seine Eigentümlichkeiten nicht verleugnet.

Aber neben diesen deutlich erkennbaren Schülern gibt es eine große Anzahl anderer, für die wir noch keine Namen wissen und deren Malereien vorläufig noch zum guten Teil das Werk des Meisters selbst belasten; denn im ganzen Bezirk wird fast alles zwischen 1750 und 1820 Entstandene dem Kremser Schmidt zugeschrieben, während das meiste nur der Kremser Schule angehört, zu deren letzten Ausläufern der Maler der Wandmalereien in Gföhl zu rechnen ist. Aber auch außerhalb dieser Sphäre direkter Beeinflussung hat der Kremser Schmidt auf zeitgenössische Künstler eingewirkt. Unter diesen kommt Maulpertsch für unseren Bezirk nicht in Betracht, da sein Hochaltarbild in Lichtenau zugrunde

gegangen ist, um so mehr aber Josef von Mölk, der seinen tirolischen Jugendstil, wie ihn etwa die Frühwerke in Sterzing zeigen, unter dem Einfluß des Kremser Schmidt, mit dem er in Arnsdorf und Langegg zusammentraf, ganz umgewandelt und in beiden Orten Fresken geschaffen hat, die die Einwirkung unseres Meisters aufs deutlichste erkennen lassen (besonders auch in Langegg, wofür die im Privatbesitz in Wien befindliche Skizze von besonderem Interesse ist).

Die Wichtigkeit dieser autochthonen Kremser Schule, als einer beinahe singulären Erscheinung in ihrer Zeit, ist eine so große, daß wir ihrem Entstehen und Vergehen, ihrem Haupt und ihren Gliedern, ihrem geschlossenen Kern und ihrer Einwirkung auf außenstehende Künstler diesen längeren Abschnitt widmen durften. Um so kürzer können wir uns über die anderen österreichischen Maler fassen, die in unserem Bezirke noch durch Werke vertreten sind, denn bei diesen fruchtbaren Künstlern fügt sich das Einzelne meist nur als geringer Materialbeitrag dem übrigen reichen Werke an. So finden wir ein Bild von Winterhalter in Tautendorf, einen schönen Antonius von Padua von Auerbach in Lichtenau, ein Bild von Christoph Janneck und zwei von Wagenschön in Göttweig; gute Bilder von beiden Brand sind in Göttweig und im Kremsmünsterer Hof in Stein. Dazwischen erscheinen das interessante Malerporträt J. H. Tischbeins und das Bildnis Ludwigs XVI. in Lengenfeld wie vornehme Fremde. Aus dem XIX. Jh. möchte ich nur die reiche Kollektion von Hoechle Vater und Sohn im Schloß Hollenburg nennen, die trefflichen Porträtminiaturen Kriehubers im Schlosse Gneixendorf und — um mit einem Werke zu schließen, dessen Künstler und Gegenstand in gleicher Weise ein Stolz Österreichs ist — ein von Schwind gezeichnetes Porträt Schuberts in Gneixendorf.

Diese Werke führen uns bis hart an die Grenze der Zeit, die sich der Beurteilung des Historikers entzieht. Denn wer von uns möchte darauf verzichten, sich der Kunst seiner Zeit gegenüber als einen rein Genießenden zu betrachten und wer würde sich ein so kühles und objektives Urteil zutrauen, daß er aus den einander widerstreitenden Richtungen der Gegenwartskunst das zu bezeichnen wagen könnte, was über ein Eintagsleben hinauswirkend, künftigen Beurteilern als ein gültiger Vertreter unseres Wollens und Strebens erscheinen wird?

Zum Schlusse sei noch erlaubt, mit einigen Worten auf Denkmäler hinzuweisen, die keine Kunstwerke im geläufigen Sinne des Wortes sind und dennoch zum Wertvollsten gehören, was uns die künstlerischen Kulturen vorangehender Jahrhunderte hinterlassen haben; denn sie lassen uns die Einheitlichkeit und die breite Grundlage dieser Kulturen erkennen. Erst bei möglichst genauer Sammlung alles Vorhandenen und seiner Ergänzung durch alle zu Gebote stehenden Mittel, gewinnen wir, wenn auch in einem zerbrochenen Spiegel, ein Bild der Zeiten, in denen auch die höchsten Gipfel der Kunst aus der gemeinsamen Kultur des ganzen Volkes herauswuchsen. In der Einleitung, die den Einzelercheinungen, dem historisch Markanten ein besonderes Augenmerk zuwenden mußte, verlieren sich jene Unterlagen und deshalb sei hier daran erinnert.

Stadtbilder wie sie Krems, Stein, Dürnstein, Langenlois, Weißenkirchen bieten, sind ebenso ein kostbares Vermächtnis der Vergangenheit wie die Werke der Kunst, mit welchen wir uns beschäftigt haben; nur haben nicht Individuen sie hervorgebracht, sondern dasselbe künstlerisch hoch kultivierte Volkstum, dessen Wirken uns in hunderten von einzelnen Häusern und Höfen, Brücken und Bildstöcken begegnet. Objekte dieser Art sind soweit herangezogen worden, als sich an ihnen die kunstgeschichtliche Entwicklung, die der Gegenstand der vorangehenden Schilderung gewesen, besonders deutlich spiegelt, oder auch die gemeinsame künstlerische Kultur, die sie verknüpft, besonders deutlich erkennen läßt. Die Straßbilder aus Krems, Stein, Rossatz, Senftenberg usw., Bilder wie das des Laglerschen Hofes in Spitz, des Teisenhoferhofes in Weißenkirchen, der Brücken in Furth und Straß, des Brunnens in Spitz, der Bildstöcke in Hadersdorf, Schönberg und Zöbing usw. sprechen beredter als irgendwelche Auseinandersetzungen von der alten künstlerischen Kultur dieses Landstriches.

Bei all diesen Objekten haben wir es nicht mit individuellen Leistungen zu tun, diese Gegenstände sind aus dem Boden herausgewachsen, der sie trägt, sind urwüchsig und bodenständig gleich den Bergen und Wäldern ihrer Heimat. Auch diesen aber müssen einige Worte gewidmet werden; denn sie gehören

140

545, 2A
485, 496

303, 304

146 174

gleichfalls dem Bereiche der modernen Denkmalpflege an, die sich auch den Schutz der Naturdenkmale zur Aufgabe gemacht hat. Deren Pflege steht erst am Anfang ihrer Entwicklung und das kennzeichnet auch die Art und Weise, wie in diesem Buche auf sie Rücksicht genommen ist. Sie sind dort erwähnt, wo sie entweder mit Kunstdenkmalen in enger Verbindung sind und einen wesentlichen Faktor für deren Würdigung bilden oder wo sie sich durch ihren monumentalen, geschlossenen Charakter, etwa auch durch historische Bedeutung der Auffassung jener Denkmale nähern (Schwallenbach, Teufelsmauer; Paudorf, Kaiserbäume). Diese einseitige Auffassung entspringt dem Umstand, daß wir von den menschlichen Denkmalen herkommend uns den Naturdenkmalen zuwenden, aber sie ist nur ein Anfang, dem gewiß schon in nächster Zukunft eine breitere Anwendung des Schutzes dieser Denkmale folgen wird. Und wenn sich einmal diese Auffassung des Heimatschutzes durchgesetzt haben wird, wird auch der Bezirk, den wir hier besprochen haben, zu den Landstrichen gehören, die einer solchen liebevollen Schirmung und Schützung besonders wert erscheinen.

Hans Tietze