

KUNSTGESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

I. Prähistorische Denkmale

Die vorgeschichtlichen Funde des politischen Bezirkes Melk zeichnen sich einstweilen weder durch Reichhaltigkeit noch durch hervorragenden wissenschaftlichen Wert aus. Wer weiß, welche Rolle der Zufall gerade bei Entdeckung dieser Altertümer spielt und wie sehr deren Erkenntnis und Würdigung von der leider nur seltenen Intervention sachverständiger Kreise abhängt, wird hierüber nicht allzu überrascht sein. So richtet sich unser Blick denn mehr auf eine glücklichere Zukunft, und unsere Hoffnung dürfte umso berechtigter sein, als gerade unser Bezirk längs der großen Völkerstraße der Donau verläuft, der entlang seit der fernsten Urzeit die größten und wichtigsten Kulturbewegungen zu strömen pflegten.

Gänzlich fehlen bis zur Stunde Funde aus der paläolithischen Kulturstufe, obwohl sich speziell Fundstellen der jüngeren Paläolithzeit am jenseitigen Donauufer durch die Wachau hindurch und den Wagram hinab in einer Reichhaltigkeit aneinanderreihen, welche dieses Gebiet zum wertvollsten Studienfelde Zentraleuropas überhaupt stempeln¹⁾. Daß hier schon im Eiszeitalter echte Kunst gepflegt wurde, beweist die Auffindung einer weiblichen Steinstatuette aus dem Spät-Aurignacien, welche anlässlich der Grabungen zutage kam, die ich zusammen mit Dr. J. BAYER im Sommer 1908 in Willendorf in der Wachau, gegenüber der Burgruine Aggstein, ausführte.

Bereits intensiv besiedelt scheint unser Gebiet von den ackerbautreibenden Neolithikern gewesen zu sein, immerhin liegen bis zur Stunde auch von ihnen zumeist nur isolierte Streufunde vor, so ein Steinhammer und keramisches Material aus Röhrapoint (Gemeinde Brunn a. d. Erlauf) und vom Kronbühel bei Melk. Eine dichtere Reihe von Ansiedlungen scheint sich um den Unterlauf der Pielach geschart zu haben. Unmittelbar an der Mündung der letzteren lag eine Ansiedlung, die besonders reiches faunistisches Material lieferte; zwei schöne Hammerbeile wurden im Bette des gleichen Fließchens unweit Spielberg aufgelesen, ebenso liegt aus Loosdorf einiges Steinmaterial vor. Noch weiter östlich fand sich eine weitere Station bei Schönbichl. Das Fundinventar der sämtlichen Plätze, auch der ersten Stationen, ist jedoch banal und arm. Neben typischen geschlagenen und geschliffenen Steinwerkzeugen, den bekannten Geräten aus Bein oder Horn, tritt eine spärliche Bandkeramik auf, die keine Proben von dem hochroten oder gelblichweißen Farbonauftrag aufweist, wie er aus Hadersdorf oder Palt bekannt wurde und kunstgeschichtliches Interesse beanspruchen könnte. In letzterer Linie beachtenswert ist nur das Fragment einer Tonschale vom Besiedlungsplatze an der Pielachmündung, deren kreuzförmiger Standfuß und Schalenfläche reiche geometrische Verzierung besitzen und deren Veröffentlichung ich in Bälde beabsichtige, da die Zeitverhältnisse es nicht mehr gestatten, sie hier zur Sprache zu bringen.

¹⁾ Vergl. meine Studie: „Die am Wagramdurchbruche des Kamp gelegenen niederösterreichischen Quartärfundplätze“. Jahrbuch für Altertumskunde II Wien 1908, und H. OBERMAIER und H. BREUIL: „Die Gudenushöhle in Niederösterreich“. Mitteilungen der anthropolog. Gesellschaft in Wien XXXVIII 1908.

Ziemlich zahlreich sind auch die Spuren aus der Bronzezeit (etwa 2000—1000 vor Christus). Zwei Henkeltöpfchen vom sog. Unjeitzer-Typus kamen im Stadtbezirke von Melk selbst zum Vorscheine; ebenfalls der älteren Bronzestufe gehört die Flachgräberstätte vom Wachberge bei Melk an, wo als Beigaben zu Skelettgräbern dünne Spiralarmringe, Scheibennadeln, Spiralfingerringe, ein Halsring und anderer Bronzestand auftreten. Nur wenige Gefäßbeigaben enthielten die Skelettgräber, welche beim Baue des bischöflichen Knabenseminars in Melk aufgedeckt wurden. Ein dünner Bronzearmreif, ein Fingerring, ein gedrehter dünner Halsring mit einer eingefaßten Bernsteinperle weisen nebst der schlechten Keramik auf die zweite Stufe der (älteren) Bronzezeit nach M. HOERNES¹⁾ hin. Aus der älteren Brandgräber- oder Urnenfelderstufe, die gewöhnlich schlechthin den Namen Lausitzerstufe trägt, ward mir kein Fundplatz bekannt. Es schaltet sich aber hier jedenfalls das kleine Bronzemesser von junger Form ein, das Herr FASCHING zusammen mit einem einfachen Bronzestift aus dem Ziegelofen unmittelbar bei St. Leonhard a. Forst erhielt. Außerdem vertritt die echte jüngere Bronzezeit das prächtige Schwert, welches das städtische Museum von Melk aus dem Pielachbette bei Albrechtsberg besitzt. Die sehr schlanke Klinge mit starker Mittelrippe ist 62 cm lang und verjüngt sich langsam nach unten. Der riefenverzierte Griff von 10 cm Länge umfaßt die Klinge in hufeisenförmiger, geschweiffter Rille und ist an diese genietet; oben trägt der Griff eine breite Scheibe mit zentralem Knopfe.

Aus der Hallstattperiode (um 1000—500 vor Christo) stammt der Fundplatz von Matzleinsdorf, der aber gerade nur durch einige Scherben belegt ist: ein gemaltes Fragment und eine schwarzgeriefte Scherbe (Sammlung E. GLASSNER, St. Leonhard a. Forst), eine Scherbe mit Girlandenmuster und ein rotschwarzes Fragment mit geschraubtem Wulste (städtische Sammlung Melk). Auf das Vorhandensein von Gräbern ebenda deutet ein dolichocephaler Schädel und ein Pferdeskelett. Wir gehen kaum irre, wenn wir diesen Platz der mittleren Hallstattperiode zuteilen, ebenso wie das allem Anscheine nach wenig umfangreiche Skelettgräberfeld von „Pfarr-Ried“, das unmittelbar hinter dem Stiftspark von Melk gelegen ist. Die Skelette lagen in einer Reihe, regelmäßig nach Norden orientiert, und gehören sowohl Erwachsenen wie Kindern an. An Metallbeigaben fanden sich nur zwei kleine Eisenmesser, ein Fingerring aus Bronze und eine Perle; die im Stifte von Melk aufbewahrten Gefäße (große Urnen, Schüsseln, Tassen und Schalen) sind teils rot, teils schwarz, vielfach mit felderweiser Verwendung der beiden Farben an ein und demselben Objekt. An ornamentalen Mustern erscheinen rhomboide Schraffierungen, feingetupfte Girlanden; Graffitiung ist reichlich vertreten, bei einem Kindergrabe fanden sich die großen Typen in kleinen Miniaturabbildungen.

Daß unsere Gegend auch zur La-Tène-Zeit besiedelt war, erweist ein großes Haumesser aus Eisen, welches desgleichen bei dem obenerwähnten Seminarbaue von Melk gehoben wurde; weitere bessere Aufschlüsse wird uns hoffentlich eine weniger kärgliche Zukunft nicht vorenthalten.

Über die Rolle, welche die Römer in diesem Bezirke gespielt haben, wird von anderer Seite berichtet werden; wir haben nur noch dreier Töpfchen zu gedenken, die an der Schulterung sogenannte slawische Wellenmuster tragen. Aus dem „Pfarr-Ried“ bei Melk stammend, bilden sie interessante Zeugen für die Besiedlung des Platzes auch zur ausgehenden Karolingerzeit.

H. Obermaier

¹⁾ M. HOERNES: Jahrbuch der Zentralkommission I 1903, S. 5 ff.

II. Römische Denkmale

In römischer Zeit¹⁾ teilte die Gegend des heutigen politischen Bezirkes Melk die Geschehnisse des *regnum Noricum* oder, wie es auch gleichzeitig von den antiken Schriftstellern genannt wurde, der *provincia Norica*, deren Fürsten im Jahre 15 v. Chr. durch Drusus und Tiberius, von allen Seiten systematisch eingeschlossen, sich zu einem Bündnisse mit den Römern verstanden, das erst 50 n. Chr. in eine Prokuratur verwandelt wurde. So entstand nur ein loseres Verhältnis zwischen dem Schutzgebiete und dem Mutterlande, das die heimischen Sitten der Bewohner fortbestehen ließ und dem tieferen Eindringen römischer Kultur nicht förderlich war.

Für den Bereich des jetzigen Bezirkes Melk nennt die antike Überlieferung — das *Itinerarium Antonini Augusti* aus der Zeit Diokletians (284—305), die *Tabula Peutingeriana* aus der 2. Hälfte des IV. Jhs. n. Chr., und die *Notitia dignitatum utriusque imperii* vom Beginne des V. Jhs. unserer Zeitrechnung — an der Heeresstraße, die das Gebiet von O. nach W. durchzog, drei Standorte kleinerer römischer Truppenkörper: *Arelape*, das, unter Kaiser Claudius etwa 50 n. Ch. an der Mündung der Erlauf in der Gegend von Pöchlarn gegründet, Reiterei und einen Teil der Donauflotte aufnahm, *ad Mauros*, das Namare der *Tabula Peutingeriana* an der Pielach-Mündung, mit einer Abteilung berittener Truppen, und *ad pontem Ises* in der Nähe des heutigen Ybbs, die beiden letzteren von Kaiser Vespasian (69—79) errichtet.

Inschriftlich ist bisher keiner der drei Orte bezeugt. Größere Zivilansiedlungen römischen Gepräges haben sich in der Umgebung dieser militärischen Posten allem Anscheine nach nicht entwickelt. Münzen und kleine Anticaglien wurden allenthalben im Gebiete des Bezirkes Melk ausgegraben. Inschriftsteine und Reste von Steingrabmälern zeigten sich schon seltener: bei Melk, St. Leonhard a. Forst, Ruprechtshofen, Pöchlarn, in der Rinn, Mank und Mauer; ein früher in Hürm befindlicher Stein kam nach St. Pölten; in Ybbs soll nach einer Version der später in Wien verschollene Dreikaiserstein C. I. L. III 5670a gefunden worden sein; die einst in Ferschnitz vorhandenen Antiken stammten wohl kaum aus der Gegend, sondern waren von Lorch und weiterher im XVI. Jh. durch Richard Strein von Schwarzenau dahin gebracht worden. Größere Gebäudereste römischen Charakters kamen nur bei Erlauf zutage, eine kleine, kolumbariumartige Anlage bei St. Leonhard a. F., starke Mauern, die wohl den Unterbau der römischen

¹⁾ Außer kurzen, in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Berichten über einzelne Funde und den im C. I. L. III. vereinigten Inschriften lagen bisher allgemeine Erörterungen über das in Betracht kommende Gebiet vor bei KEIBLINGER, „Geschichte des Benediktinerstiftes Melk“ I 1851, FR. KENNER, „Die Römerorte in Nieder-Österreich“ im Jahrb. f. Landeskunde von N.-Ö. II 1869 und „Noricum und Pannonien“ 1870, dann in E. v. SACKENS „Wegweiser durch N.-Ö. II V. O. W. W.“ 1878 und in der Geschichte Nieder- und Ober-Österreichs I 1905 von MAX VANCSA; MAZZONIS Aufsatz über die Römerherrschaft in Noricum in der Rivista di scienze storiche IV 1907 bot rein archäologisch nichts Neues. Bei der geringen, für die Untersuchung an Ort und Stelle zur Verfügung stehenden Zeit war es nur durch das Entgegenkommen der Herren Prof. Dr. EDUARD KATSCHTHALER, Rektor JOSEF AICHINGER und Apotheker FR. X. LINDE in Melk sowie durch freundliche Hinweise und Nachrichten Seiner Hochw. des Herrn Pf. ANT. HUBER in Ferschnitz, der Herren ANT. GRIESSLER in Hürm und EDM. GLASSNER in St. Leonhard a. F. möglich, einen raschen Überblick über das tatsächlich Vorhandene zu gewinnen und es soll nicht unterlassen werden, den genannten Herren an dieser Stelle für ihre liebenswürdige Unterstützung zu danken.

Kastelle bildeten, bei der Pielach-Mündung und in Pöchlarn, wo vor kurzem noch in einer felsigen Uferböschung schwere eiserne Ringe sichtbar gewesen sein sollen, die man mit der in *Arelape* stationierten *classis Arelapensis* in Zusammenhang brachte. Das in der politisch freieren Stellung Noricums und in der strategisch geringen Bedeutung gerade dieser Gegend für das Römerreich begründete Bild erscheint durch die bisherigen Funde bestätigt und wird wohl auch durch systematische Grabungen kaum eine wesentliche Änderung erfahren.

Eine größere Sammlung nicht aus der Gegend selbst stammender Antiken ist nur im Stifte Melk vereinigt. Außer kleineren, in Griechenland, Pergamon, Ephesos und hauptsächlich aus Ungarn erworbenen Stücken enthält sie einen unterlebensgroßen, aus Stein gearbeiteten Porträtkopf eines Römers ungefähr trajanischer Zeit (Fig. 379). Im städtischen Museum in Melk und bei Herrn EDMUND GLASSNER in St. Leonhard a. F. sind nur ganz wenige Fragmente von Vasen und einem Mosaikfußboden vorhanden, die aus Griechenland, Italien und Ungarn dahin kamen.

Heinrich Sitte

III. Denkmale der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit

Allgem. Charakter des Bezirkes Melk.

Der politische Bezirk Melk wurde 1896 aus den Gerichtsbezirken Melk, Mank und Ybbs gebildet und ist am rechten Ufer der Donau gelegen; seinen landschaftlichen Gesamtcharakter bestimmt die Donau, die seinem Gebiete von der Einschnürung bei Grein über die starke Biegung bei Ybbs hinaus bis zur neuerlichen Verengung am Eingange der Wachau angehört. Dem entspricht das wechselnde Schauspiel, das der Strom bietet: zuerst steil herabfallende Felsen, die für eine Ansiedlung keinen Raum bieten und denen nur die trotzige Feste Freyenstein eine Felsplatte zum Fußfassen abgerungen hat; die fruchtbare lachende Ebene bei der Ybbser Schleife, wo die Ufer immer mehr zum Auencharakter aufgelockert sind und sich tote Arme zwischen bewachsenen Inseln und buschigen Rändern absondern (Fig. 1); hügelige, immer steiler werdende Ufer nach Melk, an deren Krümmung Schloß und Kloster Schönbühel weit in den Strom herabhängen und an deren felsigem Ortsausgange die Feste Aggstein Wacht hält. Das Hinterland ist von kleineren Flüssen durchschnitten, von denen der westliche, die Ybbs, die Ebene vor seiner Mündung seicht und langsam durchfließt (Fig. 2); die anderen — Erlauf, Mank und Melk — bilden reizende, für das Landschaftsbild sehr wichtige Täler. Reich und mannigfaltig ist der Gesamteindruck dieses Bezirkes, dessen ebene Mitte nach O., S. und W. von Waldbergen eingefriedet wird und dessen Bild sich so, über die Zufälligkeit seiner administrativen Grenzen hinaus, zu einer Einheit zusammenschließt.

Das Gebiet des Bezirkes Melk, das schon in römischer Zeit besiedelt war, bot auch späteren Kolonisationen eine leicht zugängliche und ergiebige Stätte, die, lange an der Ostgrenze des zivilisierten Europa gelegen, von Sage und Geschichte in gleicher Weise als ein gegen die östlich drohende Barbarei vorgeschobener Posten aufgefaßt wird. Denn die Sage lokalisiert an der Erlauf-Mündung den uralten mythischen Warner der Harlunge und verkörpert ihn zu jenem Rüdiger von Bechlarern, der die nach Ungarn ziehenden Nibelunge ehrenvoll aufnimmt. Und wenig stromabwärts von der Burg Rüdigers, dieser Verkörperung deutscher Treue und Gastlichkeit, weist die Geschichte die erste Residenz der Babenberger, jenes begabten und tatkräftigen Fürstengeschlechtes, die die Burg heidnischen Magyarenhäuptlingen abgerungen hatten und sie erst verließen, um ihren Sitz und mit ihm westliche Kultur weiter ostwärts zu tragen. An Stelle der landesherrlichen Burg wurde Melk der Sitz eines Benediktinerstiftes, mit dessen Existenz und kulturellem Walten ein gut Teil der Schicksale des ganzen Bezirkes enge verknüpft sind.

Aber der Reichtum des Gebietes, der durch große Fruchtbarkeit seiner meisten Teile und durch die günstige Lage an der Donau und der wichtigen Handelsstraße, die Ost und West verknüpft, ausgezeichnet ist, bringen es mit sich, daß jener uralten zivilisatorischen Bedeutung dieses Landstriches die Denkmäler ermangeln; der lebhafte Gang der Kulturbewegung hat Schicht auf Schicht gelagert, das alte umgebaut, verändert, zerstört. Es ist von den älteren Kunstepochen so gut wie nichts auf uns gekommen, fast kein Bau, der, auch nur in veränderter Form, einen romanischen oder frühgotischen Kern erkennen ließe; auch die kirchlichen und weltlichen Bauten, deren Geschichte sich zum Teil in ein sehr hohes Alter verliert, verdanken ihre jetzige Form späteren, durchgreifenden Veränderungen. Bis auf die Gegenstände

Romanisches
Trag-
altärchen.

der Kleinkunst haben sich diese erstreckt; die ursprüngliche goldene Fassung der Melker Kreuzpartikel, ein Geschenk des Markgrafen Adalbert um 1040, mußte 1365 einer glänzenden Erneuerung weichen. Nur zwei Tragaltärchen mit Elfenbeinreliefs und einem eingelassenen Portatile stammen noch aus romanischer Zeit, ohne daß sich aber ihr heimischer Ursprung oder auch nur ihre alte Zugehörigkeit zum Stifte Melk mit Sicherheit erweisen ließe; das eine der beiden wird von SACKEN 1857 als Privatbesitz des Stiftsbibliothekars und Gymnasialdirektors Theodor Mayer bezeichnet, das andere überhaupt nicht erwähnt. Stilistisch gehören beide eng zusammen, was ja auch durch die allgemeine Anordnung bestätigt wird

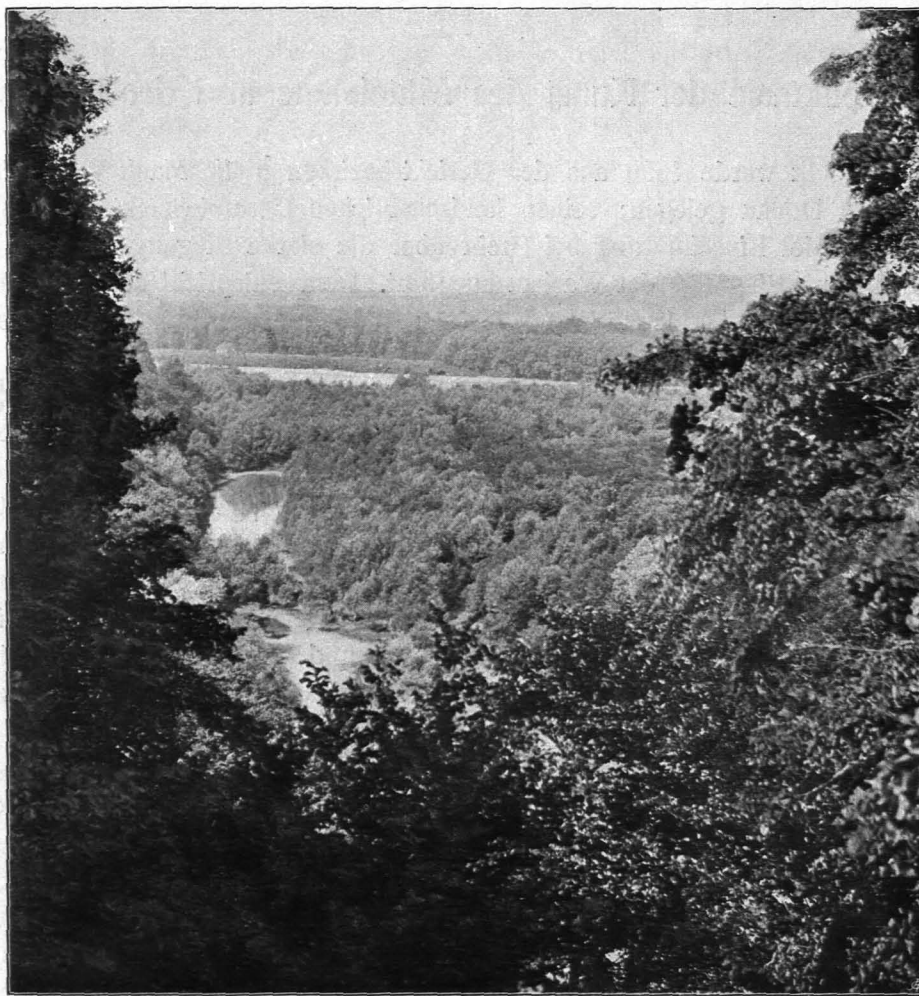


Fig. 1 Donauauen bei Melk (S. XIII)

(Taf. XXI f. u. Fig. 317 f.). Das kleinere hat um die Porphyryplatte des Deckels eine auf Johannes den Täufer bezügliche Inschrift, an den Lang- und Schmalseiten historische und symbolische Darstellungen, die durch turmartige Gebäude von einander getrennt sind. Beide Arten von Darstellungen folgen byzantinischen Vorbildern, die ikonographisch, aber nicht stilistisch, eingewirkt haben; deutlich und auffallend ist jene Anlehnung besonders bei der Hand Gottes, die den von zwei Engeln gefaßten Kranz aus den Wolken herausstreckt, bei den Szenen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige. Die Eigenschaften dieser Reliefs, als deren beste das prachtvoll wiedergegebene Sitzen und Greifen (vgl. besonders in der Verkündigung und der Anbetung die Figur der Maria) hervorgehoben seien, kehren bei dem zweiten Altärchen wieder, das das andere durch Größe und reichere Ausstattung übertrifft. Die Ecken sind hier mit den Gestalten schwebender Evangelisten verziert, während der Deckel außer der, eine

Svanhilde — vielleicht die Gattin des Markgrafen Ernst des Tapferen von Österreich, gestorben 1075 — nennenden, Inschrift Elfenbeinreliefs trägt. Diese enthalten zwei Paare von Engeln mit dem Lamm Gottes und der segnenden Hand Gottes, die vier Evangelistensymbole, vier weitere Engel und die Brustbilder zweier Heiliger. Die Seitenflächen sind wieder durch Turmarchitekturen in Einzelfelder gegliedert, die ähnliche Szenen enthalten wie die des andern Kästchens. Der ikonographische Charakter der Darstellungen ist auch hier der gleiche, überkommene Kompositionen werden um ein geringes weitergebildet. Vgl. zu den Engelpaaren das Relief des South-Kensington-Museums bei MOLINIER I 151, zu den Evangeliumszenen die Reliefs des Berliner Museums 456 und 458 bei BODE, Bildwerke der christlichen Epoche, den Einbanddeckel der ehemaligen Sammlung Spitzer bei MOLINIER I 147. Zeigen diese Beispiele das Fortleben von ikonographischen Typen, die ihre Ausbildung einer viel früheren Zeit verdanken, so lehrt uns anderes Vergleichsmaterial, daß stilistisch ein deutlicher Wandel eingetreten ist. Die Proportionen sind kurz und derb geworden, die Gewandbehandlung ist oft mißverstanden, die Gesichter sind zu einer schematischen Roheit erstarrt, während andererseits die statischen Momente einen Fortschritt erkennen lassen. Unsere Stücke können vielleicht zwischen zwei Elfenbeinplaketten des South-Kensington-Museums eingereiht werden, die jene allgemeinen Züge und verschiedene Details mit ihnen gemeinsam haben, die Nummern 58, 91 und 73, 112 (WESTWOOD, Fictile Ivories, London 1876, Taf. XIII und XV), die der Zeit vom Beginne des XI. Jhs. und um 1100 angehören; auch das Berliner Relief 463 (BODE a. a. O., Taf. LVII) bestätigt die Datierung um die Mitte des XI. Jhs.; als Entstehungsort kommt die Gegend des Niederrheins in Betracht, ohne daß eine Lokalisierung nach Köln oder noch weiter gegen W. in die belgischen Lande hinein schon jetzt vorgenommen werden könnte (freundliche Mitteilung des Herrn Prof. GOLDSCHMIDT in Halle). In diesem Zusammenhange sei daran erinnert, daß Hofrat NEUMANN in „Geschichte der Stadt Wien“ III/2 559 auf das häufige Vorkommen des Namens Svanhilde im westlichen Deutschland aufmerksam macht und diesen Umstand für die vermutete Provenienz der Tragaltären ins Treffen führt.

Von den Besitztümern der Melker Schatzkammer sind hier zwei weitere anzuschließen, ein vergoldetes Kopfreliquiar aus Kupfer (Fig. 325), das eine derbe Arbeit aus der ersten Hälfte des XIII. Jhs. sein dürfte, aber nicht unwichtig, weil es das einzige Beispiel dieser Form in deutsch-österreichischen Klöstern ist, und ein großer Reliquienschrein aus Bein, dessen Ornamentik mit ihren orientalisierenden Zügen auf Unteritalien und etwa dieselbe Zeit hindeutet (Fig. 329).

Auch unter den Handschriften der Melker Stiftsbibliothek sind einige, die diesem Zeitabschnitte angehören. Die wichtigste ist die Boethiushandschrift (Fig. 329), das Erzeugnis einer Salzburger Filialschule und, wie mir Dr. BUBERL freundlichst mitteilt, der Admonter Miniaturengruppe um 1140 zuzuweisen. Die Salzburger Einflußsphäre macht sich in dem Initialschmuck des Kodex Nr. 980 geltend (Fig. 352), der aber schon der zweiten Hälfte des XII. Jhs. zuzuweisen ist (vgl. TIETZE, Salzburger Miniaturenkatalog, Nr. 30, S. 32, Fig. 15).

Den Übergang zur Gotik bildet der Dekretalenkodex 199 aus der zweiten Hälfte des XIII. Jhs., dessen Miniaturen inhaltlich der in diesem Jh. zur vollen Reife gelangte Gedankenkreis zugrunde liegt, während in der Formgebung noch die größte Schüchternheit und Befangenheit vorherrschen. Der volle Strom des Neuen, das wir auch in Malerei und Plastik als Gotik zusammenfassen, macht sich in zwei wichtigen Kunstschätzen des Stiftes Melk aus der zweiten Hälfte des XIII. Jhs. geltend. In dem Psalter Nr. 1833 (Fig. 339—344) wird die traditionelle historische Bildfolge durch das eindringende französische Illustrationsschema modifiziert (vgl. ARTHUR HASELOFF, „Eine thüringisch-sächsische Malerschule“, Straßburg 1897, S. 41 ff.) und in den einzelnen Kompositionen, in den Ornamenten, in der Frische der Monatsbilder und der Leidenschaftlichkeit der biblischen Szenen ist der neue Stil bemerkbar. Das zweite hochwichtige Dokument aus dieser Zeit ist eine Glockenkasel (Taf. XII u. XIII), die auf der Vorder- und Rückseite die gleiche Darstellung der Kreuzigung an geradbalkigem Kreuze aufweist, das einzige in deutschen Landen bekannte Beispiel einer derartigen Anordnung (vgl. J. BRAUN, S. J., „Die liturgische Gewandung“, Freiburg, Herder 1907 S. 179 und 217).

Romanische
und
frühgotische
Kleinkunst,
Handschriften,
Kasel.

Gotische
Bauten.

Am Beginne der Reihe der Architekturdenkmäler steht ein Nebenraum der Pfarrkirche in Mauer, dessen grob profilierte, stumpfe Kreuzrippengewölbe gliedernde Rippen, auf das Ende des XIII. Jhs. hindeuten (Fig. 186 f.). Als Gesamtbau schließt sich erst die um ein Jahrhundert jüngere ehemalige Karthäuser- (jetzt Pfarrkirche) in Aggsbach an, die die ursprüngliche Strenge der Anlage unverändert gewahrt hat. Die außerordentliche Höhe des Baues, seine Schmalheit und Länge vereinigen sich mit einer archaisierenden Herbheit des Details zu einem starken Gesamteindrucke, der vielleicht altertümlicher wirkt als dem Entstehungsdatum entsprechend wäre (Fig. 5 u. 7). Aber diese doch verhältnismäßig späten Bauten bleiben vereinzelt. Die alte Stiftskirche in Melk (Fig. 195 u. 222), deren Bau sich durch die zahlreichen politischen Wirren jener Zeit bis 1429 hinzog, ist zu Beginn des XVIII. Jhs. ganz niedergerissen worden; nach den alten Ansichten war sie ein kaum besonders hervorragender Bau, der dem verbreiteten Typus der dreischiffigen Pfeilerbasilika mit stark überhöhtem Mittelschiffe folgte. Das Einwärtsspringen der Strebepfeiler an der Nordseite — auch sonst in dieser Gegend mehrfach nachweisbar (Krems: Spitalkirche, Schwallenbach: Filiationkirche, Kunsttopographie I 19, 226, 374) — war wohl durch Terrainverhältnisse begründet. Für den Reichtum des Südgiebels können wir vielleicht die erhaltene Fassade der Kirche in Lorch bei Enns als Vergleichsmaterial heranziehen. Die Stiftsanlage hatte schon zu Ende des Mittelalters, wie wir der Abbildung auf dem Babenberger Stammbaume in Klosterneuburg entnehmen (Fig. 219), jenen unregelmäßigen, durch kunstlose Aneinanderfügung von Gebäuden verschiedenster Art bestimmten Charakter, den sie bis zum Umbaue am Anfange des XVIII. Jhs. behalten hat.

Die Pfarrkirche in Melk verdrängte die ältere auf dem Berge gelegene Pfarrkirche zum hl. Stephan; ihr Chor entstand in der Mitte, ihr Langhaus im letzten Viertel des XV. Jhs. Als Ganzes ist sie ein typischer Vertreter der landläufigen Provinzialgotik dieses Gebietes, die wenigstens in späten Bildungen sich mehrmals sehr glücklich erwiesen hat. Dies ist namentlich bei den schon durch ihre bedeutenden Dimensionen wirkungsvollen Pfarrkirchen von Mank und Kilb, beide in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. entstanden. Die Manker Kirche (Fig. 165 ff.) verbindet einen verkümmert gebliebenen Chor mit einem sehr stattlichen dreischiffigen Langhause mit tiefer Emporenanlage; die Kilber Kirche (Fig. 106 ff.) führt die Seitenschiffe als Nebenchöre fort, so daß der in Nieder-Österreich seltenere Typus eines Ostabschlusses in drei Apsiden entsteht.

Einen ähnlichen Reichtum der Choranlage bietet die stattliche Pfarrkirche von St. Leonhard (Fig. 131 ff.) durch die etwas jüngere Nordkapelle, die nahezu die Tiefe des Chores erreicht; reiches Detail — Emporenbrüstung und -stiege — vervollständigt den Reiz dieser Anlage. Eine entfernte Verwandtschaft mit ihr zeigt die schöne Pfarrkirche von St. Georgen am Ybbsfelde (Fig. 75 ff.), deren verschiedene Teile, deren Bauzeiten nur durch kurze Intervalle getrennt sind, sich zu einer nach außen wie nach innen gleich wirksamen Baugruppe zusammenschließen. Einfacher sind die malerisch gelegene Pfarrkirche von Gerolding (Fig. 79), die im XVII. Jh. stark umgestaltete von St. Gotthard (Fig. 81), die ansehnlichen, aber typischen Kirchen von Pöchlarn und Ybbs (Fig. 455 ff.) usw. Von kleineren kirchlichen Bauten sind die Schloßkapelle der Burg Aggstein (Fig. 17), die ruinenhafte Kapelle in Säusenstein (Fig. 432) und die Filiationkirche in Ochsenbach zu nennen, letztere trotz der kleinen Dimensionen von geschmackvollster Durchbildung auch im einzelnen und ein bescheiden-kostbarer Schrein der vielen guten gotischen Einzelstücke, die sie enthält (Fig. 64).

Gotische
Skulpturen.

Die früheste gotische Skulptur unseres Gebietes zeigt starke Verwandtschaft mit bayerischen Arbeiten; wenn wir bedenken, daß Arbeiten jener Zeit im Kremser Gebiete eher an Böhmen erinnerten (Kunsttopogr. I), kommen wir zu der Vermutung, daß die Donau eine Scheide bildete. Es ist eine Steinskulptur, eine Madonna mit dem Kinde, im Bürgerspitale in Ybbs (Fig. 472), in ihrer grellen und ganz neuen Übermalung leider gleichzeitig ein Dokument für die Vogelfreiheit solcher Kunstwerke. Die hl. Jungfrau sitzt in steifer Haltung; in dem kurzen Gesichtchen mit der flachgedrückten Stirne, das wenig modellierte Haar umrahmt, kommt das übliche Streben nach Lieblichkeit stark zur Geltung; das Kind stämmig und derb, mit rundem Kopfe; die Faltengebung, im allgemeinen gehalten, von archaischer Strenge. Verwandte Figuren sind in Bayern nicht selten: eine aus Haggbach stammende Madonnenfigur im Bayr. National-

Museum, daselbst eine 1908 erworbene Statue, die aus der Waldkapelle in Kapfelberg bei Kelheim herührt; die schönste Vertretung findet der Typus aber durch die Steinfigur (Nr. 6) des Klerikal-Seminars in Freising (Abb. bei SEB. HUBER, Abriß der Kunstgeschichte, Freising 1901, Titelbild), die die gleichen stilistischen Züge bei voller Reife und ausgebildetem Können zeigt. Alle diese Figuren sind in die Mitte des XIV. Jhs. datiert; es liegt kein Grund vor, die Ybbs-er Figur wesentlich später anzusetzen.

Zeitlich schließt sich ein nicht mehr erhaltenes Denkmal an, das dem Wohlwollen Rudolfs IV. für das Stift Melk und seiner Verehrung für den hl. Koloman seine Entstehung verdankte, 1735 dem Neubaue der Stiftskirche zum Opfer fiel (Fig. 218). Sicher ein sehr bedauerliches Opfer, wie auch die diesbezügliche Eintragung im Baujournale zugibt, aber „es hat sich die Sach nicht anders schickhen oder thuen lassen, als dass eines oder andere auch nuzbahres auf die Seithen müsset geräumet werden“ (S. 213). Das Grabmal des Heiligen trug die Jahreszahl 1365 und folgte jenem Typus der Tumben mit Sitzfiguren von Klagenden, der sich von den Niederlanden aus ostwärts verbreitet hatte (vgl. OTTMANN in *M. Z. K.* 1906 S. 81). Das älteste Beispiel in Österreich dürfte das 1784 verschwundene Grabmal der Prinzessin Bianka, der 1304 gestorbenen Gattin Herzog Rudolfs, in der Minoritenkirche in Wien gewesen sein (Abb. in MARQUARD HERGOTT, *Taphographia* XI); der Zeit des Melker Grabes gehören noch das Monument Wernhards IV. von Schaunberg in der Stiftskirche in Wilhering (Abb. in *Kunsthist. Atlas der Z. K. X*, Taf. VII) und das jetzt arg verstümmelte Grabmal Rudolfs IV. in der Stephanskirche in Wien an (Abb. HERGOTT a. a. O. Taf. XVII, danach *M. Z. K.* 1906 Fig. 27 und STEYERER, *Commentarii pro historia Alberti II 1724* Fig. XXIV). Dem Grabmale Rudolfs IV. kommt das von ihm gestiftete Kolomanngrab am nächsten (Abb. bei PHIL. HUEBER, *Austria ex arch. Mellic. illustrata* und besser bei GOTTFRIED DEPPISCH, *Geschichte des hl. Colomann*, Wien 1743), das jenes noch durch den reichen durchbrochenen, mit den Stehfigürchen von Heiligen besetzten Baldachin übertrifft; an der Langseite der Tumba sind vier Kielbogennischen angebracht, in denen betende Könige knien oder sitzen; offenbar den Pleureurs französischer Vorbilder nachgeahmt.

Nur wenige Jahre jünger ist das in Ybbs befindliche Grabrelief des Hans von Ybbs (Fig. 467) von 1368 mit der auch waffengeschichtlich interessanten Porträt-darstellung des Ritters, dessen schlanke, in der Hüfte stark gebogene Gestalt in ein mit einzelnen Kacheln verstärktes Panzerhemd gehüllt ist. Zeitlich schließt sich als nächste bedeutendere Plastik eine Pietà in Neumarkt an (Fig. 392), deren völlig aufrechte Haltung, deren Faltenwurf und Handstellung wir bis ins Detail bei einem geschnitzten Vesperbilde des Bayr. National-Museums (K. VI 553) aus der Mitte des XV. Jhs. wiederfinden. Etwa derselben Zeit ist die Madonna in Loosdorf (Fig. 147) zuzuschreiben, deren starke Achsenknickung seltsam genug mit der weichfließenden und unkonventionellen Faltengebung kontrastiert; jene würde eine Zurückschiebung der Datierung bis um 1430 rechtfertigen (vgl. Madonna in Hollenburg, *Kunsttopographie I* Fig. 87), diese spricht für eine spätere Zeit, findet aber vielleicht in dem größere Abrundung fördernden Steinmaterial eine teilweise Erklärung. Von spätgotischen Holzsulpturen nenne ich noch einige nahezu lebensgroße Kruzifixe (Mank, Kilb, Ruprechtshofen; Fig. 172, 111, 420), unter denen der von 1478 datierte in der Melker Stiftskirche (Fig. 259) der bedeutendste ist. Eine Vergleichung mit dem 1497 datierten Kruzifixe in der Kirche von Kefermarkt in Oberösterreich (Abb. in FLORIAN OBERCHRISTL, *Der gotische Flügelaltar und die Kirche zu Kefermarkt*, Linz 1904 S. 60) zeigt die starke Verwandtschaft der beiden und die gemeinsame künstlerische Kultur Nieder- und Ober-Österreichs auch vor dem Aufblühen des Donaustils. Diesem charakteristischen Zeitabschnitte selbst gehören die beiden Schreinaltärchen in Ochsenbach (Fig. 67f.), die mit den daselbst befindlichen Bildern (1521) mitdatiert sind und sich verhältnismäßiger Stille und Schlichtheit im Ausdrucke befleißigen. Weitere volkstümliche Erzeugnisse vom Anfange des XVI. Jhs. sind die Madonnenstatuen in St. Martin und Zelking (Fig. 177 u. 478) und ein paar Heiligenfiguren bei Herrn Professor BRENTANO in Schönbichl, Salzburger Durchschnittsarbeiten (Fig. 444), für die das dortige Material genug Vergleichspunkte bietet (z. B. Johannes d. T. in der Kapelle des Salzburger Museums). Interessanter ist die Pietà in Aggsbach (Fig. 8), die die bei uns zu Lande außerordentlich seltene alte Polychromierung zeigt; auf dem Linnen, auf dem der Leichnam ruht, und auf den Gewändern der Frauen erblicken wir die spätgotischen Blumenmuster. Die Formengebung ist derb und provinziell, die Männer-

köpfe in plumper Tüchtigkeit den völlig reizlosen Frauengesichtern durchaus überlegen. Eine allgemeine Ähnlichkeit mit einer Pietà in einer Wegkapelle bei Feldsberg bestätigt den allgemeinen Eindruck des heimischen Ursprungs.

Im Anschlusse an die Holzplastiken sind auch einige Arbeiten aus Stein zu nennen. Ein interessantes Stück stark altertümlichen Gepräges ist die 1825 aus Riedenthal nach Melk gekommene Balustrade mit den Figuren Christi und der Apostel (Fig. 371). Wahrscheinlich diente sie ursprünglich als Orgelbrüstung, die in den Kirchen der Wachau, Spitz und St. Michael (vgl. Kunsttopogr. I 277 u. 567) ähnlich verziert ist. Trotz der Altertümlichkeit in Ausdruck und Haltung, die durch die derbe, für nicht allzu nahe Betrachtung berechnete Ausführung und die starke Verwitterung noch gefördert wird, können die Figuren über den Beginn des XV. Jhs. nicht hinaufgerückt werden; die Gewandmotive sind doch schon völlig ausgebildet. Die anderen Steinplastiken gehören inhaltlich zusammen, sie stellen alle Ölberge dar. Zwei — in Pöchlarn und St. Leonhard (Fig. 413 u. 438) — folgen einem einfacheren Typus, sind polychromierte Reliefs, volkstümliche Erzeugnisse einer heimatlichen Kunstübung in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. Die beiden anderen Ölberge sind etwas reicher und anspruchsvoller und stellen die Hauptpersonen in natürlich gruppierten Freifiguren dar. Die feineren Arbeiten sind die Figuren an der Melker Pfarrkirche, deren Nische ein sehr reiches schmiedeeisernes Gitter von 1686 abschließt; sie sind um 1500 entstanden und erheben sich durch Delikatesse der Ausführung und Kraft weit über den Durchschnitt (Fig. 201). In anderer Weise wird unser Interesse durch den Ölberg an der Pfarrkirche in Ybbs erweckt (Fig. 461); seine Anordnung vor der gemalten Wand ist nur ungefähr die ursprüngliche und trägt vielleicht gerade durch seine Zwanglosigkeit zur Wirkung bei. Die Derbheit der Ausführung verschlägt der Energie des Ausdrucks und der packenden Lebenswahrheit der Stellungen durchaus nicht; als nächst verwandte Erzeugnisse gleichfalls volkstümlichen Ursprungs nenne ich die pathetischen Ölbergfiguren aus Ton im Stifte St. Florian und auf Kreuzenstein, die ebenfalls dem Anfange des XVI. Jhs. angehören (vgl. ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM, Bunte Hafnerkeramik, Fig. 138 und 139). Ich würde eine Lokalisierung auf Oberösterreich vorschlagen. Das bedeutendste Stück dieses Zeitabschnittes ist aber zweifellos der Mauerer Altar (Taf. IV, Fig. 191 f.), der an Kühnheit und Originalität den besten Arbeiten dieser Art nicht nachsteht und dessen Bedeutung die bloßen Lokalintesses bei weitem übertrifft. Leider fehlt jede urkundliche Grundlage für seine Datierung. Daß das erste Viertel des XVI. Jhs. für Mauer eine besondere Blüteepoche bedeutete, ist durch einige Daten sichergestellt (Kirchenbau, Lichthäuschen 1506, Bildstock 1520). Inwieweit der Türkeneinfall von 1529 eine Störung oder Unterbrechung verursachte, ist nicht festgestellt; die diesbezügliche Nachricht gibt keinen Anhaltspunkt dafür: *Praeterea ecclesiam in Mauer spoliaverunt una cum dote atque imagines stalla choralia et reliquia quae in ecclesia receperunt omnia fregerunt* (Göttweig, Cod. 896). Der Altar ist mit keinem Wort erwähnt, die Frage, ob er 1529 bereits bestand, bleibt offen. Um so mehr mangeln natürlich Nachrichten über den Künstler, der ihn verfertigte. SACKEN hat ihn, mit dem Holzbildhauer kat exochen der früheren Kunstwissenschaft, mit Veit Stoß, in Zusammenhang gebracht; demgegenüber hat LG betont, daß die volkstümliche Überlieferung, das Werk sei von einem heimischen Schäfer geschnitzt worden, eigentlich im wesentlichen auf der richtigen Fährte sei, und hält an dem heimischen Ursprünge fest. Über Datierung und Einordnung werden vorderhand nur stilkritische Gründe zu entscheiden haben. Trotz unserer Verarmung an derartigen Arbeiten ist der Mauerer Altar nicht ganz isoliert. Unter den verwandten Arbeiten ist zunächst der ehemalige Hochaltar der Stiftskirche in Zwettl zu nennen, dessen Mittelschrein sich gegenwärtig in Adamstal in Mähren befindet. Über seine ursprüngliche Gestalt unterrichtet uns eine Zeichnung im Kodex 201 der Zwettler Stiftsbibliothek (W. A. V. XXVIII. Taf. I): über Staffel abgerundeter Mittelschrein, mit zwei entsprechenden Seitenflügeln, darüber ein Aufbau großer Figuren zwischen gotischen Pforten. Beim Mauerer Altare fehlt die Staffel, die Aufsatzfiguren stehen frei, ohne architektonische Umrahmung. Aufschlußreicher ist die Vergleichung im einzelnen (Mittelschrein; a. a. O. T. II). In Zwettl ist die Himmelfahrt Mariae, in Mauer ihre Krönung und Anbetung durch die Nothelfer dargestellt; beide Darstellungen bieten Gelegenheit zu einer irdischen und einer überirdischen Szene, zu einer Verteilung der Personen in zwei Schichten. Charakteristisch ist bei beiden

Arbeiten die Überfüllung des verfügbaren Raumes, in dem erregte Gestalten sich mit wilden Gebärden drängen und in dem jedes übrig bleibende Fleckchen mit einem nicht minder bewegten Ornamente ausgefüllt ist. Dieses Ornament ist zumeist stilisiertes Gewölk, das, zu darmartigen Verschlingungen erstarrt, frei heraustritt. Aus dem anfangs verwirrenden Gewimmel heben sich bald die einzelnen Gestalten und Köpfe heraus; durchgearbeitete Gesichter mit den Spuren angestrebten Denkens, leidenschaftlicher Frömmigkeit, heftige, eckige Gebärden voll heißen Verlangens. Die Männer mit mächtigem Haupt- und Barthaare, in dem Licht und Schatten ringen, die Frauen (Mauer) mit seltsamen Trachten, gewölbten Stirnen, grimassierenden Blicken. Darüber thront die Madonna in stattlichem Liebreize, pausbäckig, behäbig, mit schön wallendem Haare. Um sie ein Gefolge lieblicher, lockiger Knabenengel und nackter Putten mit speckigen Ärmchen und kahlen Kinderschädeln. Zu oberst die Personen der Dreifaltigkeit, in Mauer in ikonographisch sehr merkwürdiger Beiordnung Gott-Vaters und der Taube zu dem von der hl. Jungfrau gehaltenen Jesuskinde.

Die Ähnlichkeit im ganzen und im einzelnen geht sehr weit; namentlich die kahlköpfigen Putten, die zu den besten Kinderfiguren der Zeit gezählt werden müssen, sind so originell und charakteristisch, daß die Zusammengehörigkeit der Altäre sicher erscheint. Über den in Zwettl ist folgendes bekannt: er wurde 1516 begonnen und 1525 beendet, die Arbeit im Stifte selbst ausgeführt; von den ausführenden Künstlern wird nur einer genannt, der im Jahre 1526 eine unbestimmte Summe Geldes für „eine Tafel im Chor“ erhielt; daß dieser eine „Magister Andreas Morgenstern“ der Meister, die anderen fünf seine Gehilfen waren, ist eine bloße Vermutung (W. A. V. XXVIII S. 3). Diese Angaben geben genug Anhaltspunkte zur ungefähren Datierung des Mauerer Altars; ob aber die Übereinstimmung über eine Werkstattzusammengehörigkeit hinausgeht, erscheint zweifelhaft, weil auch die Verschiedenheiten beachtenswerte sind. Der ganze Aufbau zeigt ja ein fortgeschrittenes Stadium, in der ganzen Ornamentik hat das spätgotische Ranken- und Flammenwerk einem sehr persönlichen Schmucke Platz gemacht, in dem sich Frucht- und Blattbündel eigentümlich mit architektonischen Kugelschnüren verbinden.

Suchen wir weitere Werke, die sich dem Mauerer Altare an die Seite stellen lassen, so führen fast alle Spuren nach Oberösterreich. Am stärksten ist die Ähnlichkeit mit dem Steinaltare in der herzoglich Württembergischen Kapelle an der Pfarrkirche zu Altmünster. Dieser allen Heiligen gewidmete Altar, von geschmackvoll ornamentierten Säulen eingefast, mit reicher Kreuzigungsgruppe als Aufsatz, über einem mit Grottesken verzierten Gebälke, ist 1518 datiert; das Hauptfeld zeigt wieder ein den gesamten Raum füllendes Gedränge von Personen, die im einzelnen viel Ähnlichkeit mit denen von Mauer zeigen. Vergleiche besonders hier und dort die mehrfach vorkommende Stellung des um einen rechten Winkel nach oben gerichteten Kopfes. Auch die kahlköpfigen Putten kommen wieder in der Umrahmung vor. Über den Personen reiches Gehänge üppiger, bis zum Platzen strotzender Fruchtschnüre.

Die Reliefs der Seitenflügel des Mauerer Altars dürften von einem andern Künstler herrühren; gegenüber der Üppigkeit und Erregtheit des Mittelschreines zeigt sich hier größere Einfachheit der Anordnung und stille Schlichtheit der Einzelfiguren. Auch dieser Bildhauer erinnert in manchem an oberösterreichische Arbeiten, besonders an den Kefermarkter Altar; eine Gestalt wie die des Josef klingt an die unpersönlichen Apostelfiguren der dortigen Flügelreliefs und zeigt gleichzeitig eine starke prinzipielle Verschiedenheit von den Figuren des Mittelschreines. Diese zeigen die volle Beherrschung aller Ausdrucksmittel, eine Kunststufe, die sich, im Vollbesitze aller körperlichen Mittel, ihrem heißen Verlangen nach allen Möglichkeiten des Ausdrucks schrankenlos hingeben darf; jenen eignet noch die zartere Schüchternheit einer älteren Generation, der auch ein schwächeres Relief, ein zarteres Spiel von Licht und Schatten als Mittel künstlerischer Wiedergabe genügt, zum Unterschiede von der jüngeren Generation, deren malerisches Interesse nach starken Kontrasten verlangte. Dies entspricht auch dem zeitlichen Verhältnisse der beiden Altäre. Denn der Kefermarkter ist wohl auch nicht datiert; die von PILLWEIN ohne Quellenangabe für ihn angegebene Jahreszahl 1495 findet aber durch den 1497 datierten, dem Altare stilistisch verwandten Kruzifix in Kefermarkt eine genügende Bekräftigung. Der Kefermarkter Altar, dieses hochbedeutende, trotz mancher Pacherschen Anklänge gut oberösterreichische Werk, repräsentiert die alpenländische

Kunst am Ausgange des XV. Jhs.; ihr gehört nach Schulung und Gesamttenenz auch der Meister der Seitenflügel des Mauerer Altars an. Vorgeschrittener ist der Hauptmeister des Mittelschreins, der zu den Altären in Zwettl—Adamstal und Altmünster vielleicht in persönlicher Beziehung, jedenfalls aber im Verhältnisse künstlerischer Verwandtschaft steht.

Aus der ersten Hälfte des XVI. Jhs. sind noch zwei wichtige Holzreliefs hervorzuheben, die sich beide in der Schatzkammer des Stiftes Melk befinden. Das eine, das Brustbild eines kräftigen Mannes mit einem kleinen Knaben, ist durch die in Humanistenjargon verfaßte Inschrift als das Porträt des Georg Tannstetter, genannt Collimitius, aus Rain in Bayern gesichert, der einer der bedeutendsten Humanisten der Wiener Universität war (Fig. 319). Im Jahre 1521, mit dem das Relief bezeichnet ist, ging Collimitius, weil die Hörsäle der Wiener Universität der Pest wegen geschlossen wurden, als fürstlicher Leibarzt an den Hof Ferdinands I., der sich abwechselnd in Linz und Graz befand; das Relief dürfte vor diesem Ereignis entstanden sein, da er in der Inschrift nur als der Arzt des verstorbenen Kaisers Maximilian (was er 1510 geworden war) bezeichnet ist¹). Der stilistische Befund bestätigt die durch die angeführten Daten fast unbezweifelbare Entstehung des Reliefs in den österreichischen Alpenländern; besonders das Kindergesicht mit dem rundlichen Näschen und dem strähnigen Haare ist in dieser Hinsicht charakteristisch. Eine verwandte Arbeit, auf deren Heranziehung zur Vergleichung uns schon die Freundschaft der beiden Dargestellten führt, ist der Grabstein des Cuspinian in der Stephanskirche. Leider ist dessen Künstler gleichfalls nicht bekannt; mit dem allgemeinen Hinweise auf eine Verwandtschaft mit der Niklas von Leyenschen Werkstätte (M. Z. K. 1906 S. 96) scheint mir wenig gedient zu sein, da ich jene kaum zu erkennen vermag. Eine Ähnlichkeit mit dem kleinen Buchsreliefporträt eines Jünglings im Wiener Hofmuseum (Abb. in „Ausgewählte Gegenstände der Kunstindustriellen-Sammlung“, herausgegeben von J. von SCHLOSSER, Taf. XXX), auf die mich Dr. G. HABICH aufmerksam machte, geht über eine allgemeine zeitliche und lokale Verwandtschaft kaum hinaus. Denn auch das Wiener Relief ist — trotz der apokryphen Jahreszahl 1582 — eine Arbeit um 1520 und zweifellos dem Donautale angehörend; aber der qualitative Unterschied — man vergleiche z. B. die Hände — macht eine engere Zusammengehörigkeit unwahrscheinlich. Genauer läßt sich das zweite der erwähnten Melker Holzreliefs einordnen; es ist das Modell zu einer Medaille (Fig. 316) und kann dem Friedrich Hagenauer mit voller Sicherheit zugeschrieben werden. Denn es stimmt mit den zahlreichen Arbeiten dieses Meisters sehr genau überein, namentlich der Medaille auf Agnes Lauchberger in Straßburg (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVIII, Taf. L Nr. 15).

Wiederum nach Wien weist der schöne — leider verstümmelte — Grabstein des Abtes Johann Adam von Säusenstein (1539; Fig. 434). Seine Ähnlichkeit mit dem für Konrad Ostrer gesicherten Grabsteine des Abtes Bartholomäus Schönleben in Göttweig (1537; Kunsttopographie I Fig. 325) ist eine so weitgehende, daß ich kein Bedenken trage, auch den Säusensteiner Grabstein dem Wiener Meister zuzuschreiben. Dieselbe Verbindung von Breite der Auffassung und Freude am Detail; dasselbe breite fleischige Gesicht mit klugblickenden Augen, dessen Stirn die breite Inful deckt; um den Hals die schwere Pracht des Prälatenmantels, der in breiten, seichten Falten herabfällt, nur hie und da zu schattigen Furchen zerknittert; in ganz analoger Weise endlich faßt die eine Hand das sorgsam ausgeführte kunstreiche Pastorale, die andere das Buch. Auch das Verhältnis zur Umrahmung ist zu beachten; beide Male benutzt sie der Künstler, um größere Tiefe zu erreichen, in Göttweig durch perspektivische Stellung des Innenrahmens, in Säusenstein durch seine Überschneidung; beide Male vergeblich, da es ihm nicht gelingt die Flachheit zu überwinden und seine Figuren vom Grunde zu lösen. Die gleichen Züge zeigt auch das Grabmal des Bischofs Johann Faber (1541) in der Stephanskirche in Wien, das ich deshalb ebenfalls dem Ostrer oder seiner nächsten Umgebung zuschreiben möchte.

Noch spärlicher als in der Skulptur ist das auf uns Gekommene in der Malerei; denn aus dem XV. Jh. sind nur zwei Werke zu nennen, vier zusammengehörige Flügel mit Darstellungen heiliger Märtyrerinnen in der Prälatenkapelle in Melk und das Madonnenbild in der Pfarrkirche von Ybbs, auch diese schon

¹) JOS. VON ASCHBACH, Die Wiener Universität und ihre Humanisten, Wien 1877, 271 ff.

den letzten zwei Jahrzehnten des XV. Jhs. angehörend. Nur die letztere Arbeit (Fig. 460) ist heimischen Ursprungs; die auf der Mondsichel stehende Madonna mit dem zierlichen, klarblickenden Kinde, die übrigens durch starke Übermalung gelitten hat, erinnert an den Frauenaltar der Stephanskirche in Wien, die Gesichter alle mit den hochgewölbten Brauen an heimische Erzeugnisse. — Die vier Martyrien, die sich in aufdringlich breit vorgetragenen Landschaften abspielen, dürften eher dem Nürnberger Kunstkreise angehören (Fig. 311—314). Denn die Einzelzüge, die auf Bayern deuten würden, erscheinen mir einer prinzipiellen Abweichung gegenüber als minder wesentlich: dem Verhältnisse der Personen zur Landschaft. In all diesen Bildern ist der Mittelgrund ausgeschaltet, was besonders bei der Enthauptung Katharinas auffällig ist, wo der Grund unmittelbar hinter den Personen aufsteigt; bei all diesen Bildern ist den handelnden Figuren vorne eine schmale Bühne eingeräumt, hinter der das Landschaftsbild wie ein Teppich ausgespannt ist. Während überall bei bayrischen Bildern in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. ein Ausgleich zwischen den Teilen der Szenerie erzielt ist (Marter des hl. Stephanus in Freising 251 oder St. Onuphrius, daselbst, 252, Taufe Christi in der Frauenkirche in München), kommt jene Eigenschaft gerade auf Nürnberger Bildern vor (vgl. z. B. die beiden Bilder von Hans Pleydenwurff in der Münchener Pinakothek 234 und 234 a). Da auch die Typen damit nicht im Widerspruche stehen, möchte ich die Bilder vorläufig der Nürnberger Schule zuweisen¹⁾.

Das wichtigste Stück altdeutscher Malerei ist der große, aus Wullersdorf stammende, aus acht beiderseits bemalten Tafeln gebildete Zyklus in der Prälaturkapelle des Stiftes Melk, der ein wichtiges Monument zur Kenntnis österreichischer Malerei am Anfange des XVI. Jhs. ist (Taf. XVII—XX u. Fig. 299—306). In zwölf Tafeln ist die Kindheits- und Passionsgeschichte Christi gezeigt, auf den übrigen vier sind je zwei Heilige dargestellt, kräftige, trutzig stehende Recken oder Apostelfürsten, die mit ihren pathetischen Gebärden und dem Schwalle der Gewänder den Vordergrund so völlig ausfüllen, daß nur hie und da zwischen und neben ihnen ein Stück der großangelegten Landschaft hindurchschimmert. Dieselbe originelle Landschaft auch bei einigen der Passionsszenen, so wuchtige, hingelagerte Bergketten mit glänzenden Alpenseen dazwischen bei der Gefangennahme Christi; ein Durchblick auf eine Dorfstraße, auf der die Hühner scharren, beim Verhöre Christi vor Pilatus. Im ganzen aber überwiegt die Freude am Figuralen auch hier weitaus: ein mächtiges Pathos durchströmt all diese langgestreckten Gestalten und macht alle Szenen zu leidenschaftlichen Auftritten, in denen sich alle menschliche Bosheit, schäumender Zorn und fratzenhafte Tücke zur Marterung des Heilands verbünden. Bei aller Derbheit der Charakteristik und aller Übertreibung des Ausdrucks sind dem Künstler manche Szenen ungemein kraftvoll und ergreifend, manche Einzelfigur außerordentlich packend lebendig gelungen. So die Gefangennahme Christi mit dem edel gestalteten und edel leidenden Heiland, dem mit gekralten Fanghänden heranschleichenden Krieger ganz vorn und dem zornigen alten Petrus, der volkstümlichen Lieblingsfigur dieser Szene, der den schreienden Malchus packt, niedertritt und gleichzeitig mit dem Schwerte zum Streiche ausholt. Oder die Ausstellung Christi vor dem Volke, bei der die vorn stehenden scheinheilig betrübten Priester mit gemessenen Gebärden die Notwendigkeit dessen beweisen, was der Pöbel hinter ihnen brüllend verlangt. Die drei Szenen der Geißelung, Dornenkrönung, Fortführung Christi sind wie wüste Szenen aus einem Hexenkessel, bis zur Weißglut überhitzte Blindtollheit der *bestia triumphans*, deren Vertreter sich vor überschäumender Wut wie wahnwitzig gebärden. Neben diesen stark erregten Darstellungen, in denen der Maler seinen persönlichen Ton gegeben zu haben scheint, fallen die stilleren Kompositionen auf, die er Schongauerstichen direkt entlehnt hat, wie die Flucht nach Ägypten, oder ihnen nachempfunden hat, wie die Verkündigung (die Jungfrau aus B. 3, der Engel aus B. 1).

Die Madonna in der Rosenlaube, die die Hauptzierde der eigentlichen Gemäldesammlung des Stiftes ist (Fig. 295), rührt von einem Cranachschüler her, der vielleicht in Nieder-Österreich gearbeitet hat; noch zwei andere Madonnenbilder in relativer Nachbarschaft lassen sich ihm mit einiger Sicherheit zuschreiben, das eine in Lilienfeld (vgl. M. Z. K. 1906, 176ff.), das andere in der Kapelle der Englischen Fräulein in

¹⁾ Ich habe dazu zu bemerken, daß die Bilder von einer Seite, die ich sonst als autoritativ zu betrachten geneigt bin, als bayrisch bezeichnet wurden.

St. Pölten (Aufnahme vom Phot. IMBERY daselbst, s. FAHRNGRUBER, *Aus St. Pölten*, S. 300), ersteres von 1522, letzteres von 1516 datiert, womit auch für das Melker Bild die Datierung gegeben ist. Das Auffallende an dieser Gruppe habe ich in der oben zitierten Notiz über das Lilienfelder Bild hervorgehoben; es ist der sehr enge Anschluß an die Weise des Meisters, denn alle drei Bilder zeigen bereits jene Umwandlungen, die für seine zweite Epoche charakteristisch sind: hohen, runden Schädel, etwas schräg gestellte Augen; . . . das seitlich geneigte Köpfchen mit dem schrägen Blicke aus den Augenwinkeln und das leichte Lächeln; . . . er läßt die Gestalten jetzt von vollen Stoffmassen bauschig geraffter Mäntel und Gewänder umwallen; die Draperien zeigen tiefe, kräftige Einknüllungen; das Zackige der Brüche ist besonders kennzeichnend . . . Die Landschaft ist reicher und dekorativer als früher; . . . spiegelnde Wasserflächen, an denen Bauten errichtet sind und in denen andere phantastische Architekturen sich reflektieren, spielen nun eine Rolle (nach MICHAELSON, *Lukas Cranach d. Ä.*, Leipzig 1902). Aber trotz dieser starken Annäherung an den Meister habe ich — abgesehen von der abweichenden Signatur des Lilienfelder Bildes — bei keinem dieser Werke den Eindruck des unmittelbaren Zusammenhangs mit ihm, es fehlt die persönliche Note; es muß ein Schüler gewesen sein, den diese Blütezeit der Spätgotik nach Österreich geführt hat, keineswegs ein heimischer Maler, da in Figurenbehandlung und Landschaftsauffassung all das für das Donautal in den Zwanzigerjahren des XVI. Jhs. Charakteristische fehlt.

Dieses erscheint um so unverhüllter in der Bilderfolge von Ochsenbach; alle in der kleinen Filiationkirche erhalten gebliebenen Tafeln (Fig. 69 f.) scheinen zu einem Altarwerke von 1523 gehört zu haben. Blühende Farbenpracht ist auch in den ruinenhaften Resten noch wahrnehmbar, aus denen das mächtige Pathos einer volkstümlichen Kunst spricht. Dies gilt besonders von den in großgesehenen Landschaften spielenden biblischen Szenen, in denen eine bis zur Inbrunst gesteigerte Innigkeit die herrschende Note ist. Ergreifend ist da namentlich das Knien des Joachim vor dem die himmlische Botschaft aus einer Bulle ablesenden Engel. Der speziell für die Malerei denkmalarmer folgenden Zeit gehört einiges vom Bilderschmucke der Kirche in St. Gotthard an; das charakteristischeste ist ein großes Madonnenbild mit adorierenden Stiftern (Fig. 84), ein gutes, deutsches Bild, für dessen nähere Einordnung vorderhand das Material fehlt. Unter den Miniaturhandschriften des späten Mittelalters ist wenig Bedeutendes; das bereits in die Literatur eingeführte Gebetbuch Albrechts V. (vgl. NEUWIRTH in *W.S.B.* 113 S. 188 ff.) ist kurz nach 1437 entstanden und seine Miniatur (Fig. 345) ein gutes Beispiel heimischer Buchmalerei und eine getreue Wiederholung des Bildes auf f. 18 der Wiener Handschrift 2722 (vgl. meine Ausführungen in *Jb. Z. K.* 1905, Sp. 57). Von lokalem Interesse sind die Erzeugnisse einer fleißigen stiftlichen Miniaturenschule aus der zweiten Hälfte des XV. Jhs., die durch das Melker Wappen und die Schreibernamen sichergestellt sind (Fig. 349). Sie zeigen die typische alpenländische Dekorationsweise und die Zugehörigkeit zu dem größeren oberdeutschen Kunstkreise, den auch sonst noch vielleicht das Augsburgener oder Passauer Missale 979 vertritt (Fig. 353). Von außerdeutschen Produkten ist nur das Gebetbuch 1831 mit den venezianischen Zügen zu nennen (Fig. 346 f.).

Gotisches
Kunst-
gewerbe.

Das Kunstgewerbe der hoch- und spätgotischen Zeit ist in ziemlich reicher Menge und in wichtigen Beispielen vorhanden. Der sogenannte Trinkbecher des hl. Ulrich zeigt einen thronenden hl. Bischof auf dem Fonde der einfachen Fassung (Fig. 326); nach der Übereinstimmung mit gleichzeitigen Kaisersiegeln möchte man das Medaillon in die erste Hälfte oder Mitte des XIV. Jhs. setzen (vgl. das Thronsigel Heinrichs VII. in *Mitteilungen d. Inst. f. österr. Gesch.* 1908 XXXIX Taf. III Fig. 6 oder die Bulle Karls IV. bei Podlaha-Sittler, *Prager Domschatz*, Fig. 148). Weitaus bedeutender ist das berühmte Melker Kreuz, die von Rudolf IV. gestiftete Fassung der Kreuzpartikel (Taf. XXI), die an Stelle der einfacheren Fassung Markgraf Adalberts trat. Auf die Beziehungen des Erzherzogs zu dem Wiener Goldschmiedehandwerke ist in Zusammenhang mit dem Kreuze in *G. S. W.* III/II S. 564 ausdrücklich hingewiesen; leider muß die Entstehung in Wien vorläufig eine — allerdings sehr ansprechende — Vermutung bleiben, da jegliches Vergleichsmaterial fehlt. Der ursprüngliche Fuß, auf dem die bei SCHRAMB, *Biblioth. Mellicens.*, p. 259, abgedruckte Inschrift eingraviert war, wurde bald durch einen neuen ersetzt; vielleicht hängt die 1420 vorgenommene Öffnung des Reliquiars in der Tat, wie NEUMANN vermutet, mit dieser Erneuerung zusammen.

Ein anderes Geschenk Rudolfs IV. hat die zahlreichen, zu Kriegszwecken vorgeschriebenen Einlieferungen der Edelmetallgeräte nicht überdauert; 1810 wurde auch die kostbare Fassung der Mauritiuslanze zum Einschmelzen eingeliefert. Unter der spitzbogigen, krabbenbesetzten Fassung sah man das kniende herzogliche Paar mit dem österreichischen und böhmischen Wappen (Abb. bei HUEBER, Austria usw.). Das Reliquiar war demnach einfacher als die Mauritiuslanzen der Wiener Schatzkammer (Abb. bei LEITNER, Schatzkammer) und des Krakauer Domschatzes (Abb. in POLHOWSKI, Skarbice Katedralny na Wawelu, Kraków 1882).

Trotz jener zahlreichen Verluste ist der Schatz des Stiftes Melk an kirchlichen Geräten erheblich genug geblieben, die zumeist der zweiten Hälfte des XV. Jhs. angehören. Ein Kelch, der mit einem von 1466 datierten der Pfarrkirche Maria-Saal in Kärnten gehörenden nahe verwandt ist (Fig. 321); ein Ostensorium (Fig. 323), das mit einem Stücke, das sich ehemals im Besitze eines Herrn Prof. SULZER in Trient befand, ganz außerordentlich übereinstimmt (Goldschmiede-Ausstellung Wien 1860 Nr. 33), zwei Reliquienkreuze, eines mit Balken aus Bergkristall, das andere mit einem reichen aus Astwerk geflochtenen Nodus (Taf. XXX u. Fig. 324). Diesen Melker Kirchengeräten schließt sich die prachtvolle Monstranz der Pfarrkirche in Ybbs an; ihr reicher Aufbau mit zahlreichen Figürchen zwischen den aufstrebenden Fialen gehört schon der Zeit um 1525 an (Fig. 463).

Von liturgischen Gewändern der Spätgotik besitzt wiederum das Stift Melk eine größere Anzahl. Es sind fünf Kaseln des XV. und beginnenden XVI. Jhs. mit figuralen Stickereien, die den österreichischen oder zumindest oberdeutschen Ursprung erkennen lassen, auf verschiedenfarbigem Plüsch mit Granatapfel- und Rankenmustern (Taf. XIV, XV und Fig. 264).

Sonstige Bestandteile kirchlicher Einrichtung aus spätgotischer Zeit sind selten. Ein Opferstock in Neu- markt (Fig. 393) trägt die durchaus glaubwürdige Jahreszahl 1332 und ist interessant, weil der Übergang von der Basisplatte zum Schafte durch Eckknollen, einer deutlichen Reminiszenz an romanisches Formempfinden, erfolgt. Diesem frühgotischen Werke steht in der Steinkanzel von St. Georgen (Fig. 78) eine Arbeit gegenüber, in der die Auflösung gotischer Formen sehr vorgeschritten ist; der gedrehte Schaft, die in herzförmiges Maßwerk übergehenden, die Brüstung gliedernden Pfosten, das Blendmaßwerk in den Feldern zeugen in gleicher Weise für dieses späte Stadium. Noch bedeutender ist das Sakramentshäuschen von 1506 in Mauer (Fig. 190 und 193). Endlich sei noch der schmiedeeiserne Türbeschlag in Ruprechtshofen genannt (Fig. 418), der den Übergang zu den bedeutenderen Eisenarbeiten der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. — Brunnen in Loosdorf und Stiegengitter in Säusenstein — bilden möge, mit deren Entstehungszeit wir bereits tief in den Abschnitt der Renaissance eingedrungen sind.

Im ersten Bande der Kunsttopographie war es möglich gewesen, an Hand charakteristischer Beispiele die Umwandlung der Gotik bis auf das Gebiet zu verfolgen, wo nach der GOTTFRIED SEMPERSCHEN Formulierung die struktiven Gesetze nicht mehr materiell, sondern symbolisch erfüllt werden. Aber das ist nur die negative Seite des Prozesses; von der Gotik herkommend, mit den konstruktiven Problemen im Gedächtnisse, die deren Werde- und Blütezeit beschäftigt hatten, erscheinen uns diese als das Wesentliche und der ganze Vorgang als Auflösung der Gotik zu charakterisieren. Fassen wir aber die positive Seite des Herganges ins Auge, prüfen wir die neuen künstlerischen Ziele, die an Stelle jener überwundenen treten, so wächst die Geneigtheit, in jenem Zerfallen das Neuwerden als Hauptsache zu betrachten, im Sinne SCHMARSOWS und seiner Schule in der Spätgotik die Renaissance zu finden. Da es aber der psychologischen Analyse der genannten Forscher meines Erachtens nicht gelungen ist, die Kongruenz zwischen der nordischen Spätgotik und der italienischen Renaissance zu erweisen — das wäre, da letztere vorderhand als Ausgangspunkt der versuchten Stilbegriffsbestimmung ist, das methodisch Richtige — so glaube ich, aus ihren richtigen Voraussetzungen den umgekehrten Schluß ziehen zu sollen: ist eine scharfe Abgrenzung der Spätgotik zur Renaissance nicht möglich, ist eine Übereinstimmung dieses Stilkomplexes mit der italienischen Renaissance nicht erweisbar, so wird das fragliche Gebiet mit Unrecht von der Gotik losgelöst, mit anderen Worten, die deutsche Renaissance ist nichts als ein weiteres Stadium des Stils, den wir Spätgotik zu nennen pflegen. Eine Untersuchung über die Allgemeingültigkeit dieser Aufstellung für das Gesamtgebiet der deutschen Kunst gehört nicht in den

Bauten der
Renaissance.

beschränkten Raum dieser „Übersicht“; ihre Richtigkeit für das untersuchte lokale Gebiet glaube ich an Hand der Denkmale zeigen zu können¹⁾.

Der Exponent eines Stils ist die Detailform, das Ornament; wenigstens für die Vor-Schmarsowsche Phase der Frage nach der deutschen Renaissance ist das unleugbar, denn alle früheren Untersuchungen haben auf das architektonische Detail Jagd gemacht und in dem ersten schüchtern sprießenden Akanthusblättchen das Schneeglöckchen begrüßt, das den Frühling deutscher Renaissance einläutet.

Ein glanzvolles Beispiel des Fortlebens einer gotischen Grundtendenz, die sich mit den der Renaissance entlehnten Formen aufputzt, ist das Portal in der Kirche in Ferschnitz (Taf. I u. II). Der Bukranienfries, bei uns eine der reinsten Formen antikisierender Richtung, tritt am Schweizertore der Wiener Burg 1552, etwas später, um 1580, am Neugebäude in Wien auf; wir werden in Ferschnitz um 1570 datieren und das ganze Portal mit dem Umbaue der Kirche durch Richard Streun von Schwarzenau in Zusammenhang bringen dürfen. Das gotische Sentiment des ganzen Aufbaus mit dem aus dem gestutzten Kleeblattbogen hergeleiteten Kragsteinen, den energischen, auf gedrehten Basen aufstehenden Rundstäben, den den Querbalken durchschneidenden Pfosten, den Zierrosetten ist unverkennbar. Das mit Bukranien und Clipeis besetzte, mit Eierstab und Tropfen verzierte Gebälk bildet den Abschluß, bekront den Rahmen, der das gotische Tor einschließt, ohne seinen Charakter zu ändern. Die Renaissanceformen erscheinen als bloße Verzierung einer gotischen Konstruktion.

Ähnliche Beobachtungen machen wir bei der Betrachtung der Raumgestaltung und der Gewölbekonstruktion in diesem Zeitabschnitte. Das erste Stadium der Entwicklung zeigt das Langhaus der Pfarrkirche in Ferschnitz (Fig. 54 f.). Noch an der Dreischiffigkeit festhaltend, die Seitenschiffe aber durch mächtigen Bogenschlag abgetrennt. Das Gewölbe mit besonders charakteristischer Umbildung eines gotischen Rippensystems; rechteckige und ovale Felder zu reicher Abwechslung verbunden, ihre Rahmungen sogar in der Profilierung noch eine Erinnerung an die Gotik wachend. So repräsentiert das Gewölbe ein Stadium der Auflösung der Gotik, das den Decken im Schlosse Zaissing und in Stein, Landstraße 21, entspricht (Kunsttopographie I 21). Den ersten Schritt zu positiver Umbildung bedeutet die Pfarrkirche zu Loosdorf (Fig. 144 f.).

Diese, eine der wenigen für den protestantischen Gottesdienst gebauten Kirchen in Niederösterreich, entstand 1587 durch die Fürsorge und den evangelischen Eifer des prachtliebenden Hans Wilhelm von Losenstein. Stilistisch entspricht sie genau dem Chore der Pfarrkirche von Altmünster in Oberösterreich, eine Tatsache, die mit aller Schärfe hervorgehoben zu werden verdient, denn sie bezeugt mit größtem Nachdrucke die Haltlosigkeit der Versuche, die Kunstentwicklung mit bestimmten kulturellen oder kirchlichen Richtungen in direkten Zusammenhang bringen zu wollen, in diesem Falle speziell die Renaissance in Österreich als den Stil der Reformation zu bezeichnen. Denn jener Chor in Altmünster verdankt seine Entstehung dem Haupte der Antireformation in Oberösterreich, dem Bauernzwinger Adam von Herberstorff, dem Veranstalter des blutigen „Frankenburger Würfelspiels“, und doch stimmt er völlig mit jener protestantischen Kirche Niederösterreichs überein. Die Wände sind durch kannelierte Pilaster gegliedert, über deren sehr einfachen Deckplatten die Decke durch entsprechende Gurtbögen in einzelne Deckenfelder gegliedert ist, in die Stichkappen beiderseits einschneiden. Die Grundrißbildung der Loosdorfer Kirche zeigt dem Langhause beiderseits seichte Kapellen angeschlossen, die die Höhe jenes erreichen. Minder deutlich als bei der Baugruppe Göttweig—Krems (Kunsttopographie I 40 f.) ist der Zusammenhang doch noch deutlich erkennbar; charakteristisch ist für ihn — zum Unterschiede von der gleichzeitigen italienischen Frühbarockkirche — die Koordination der Seitenkapellen zum Hauptraume. Beim nordischen Baue ist die Kapellenseite eben eine Umwandlung der Seitenschiffe, die in der spätgotischen Hallenkirche oder der Basilikananlage mit mäßig überhöhtem Mittelschiffe — unseren heimischen typischen Formen — zur vollen Geltung gekommen waren; beim italienischen Baue sind die Kapellen Nebenräume, die die Langhauswände im selben Sinne auflösen wollen wie die Emporen darüber und durch

¹⁾ Vgl. dazu GG. HAGER, Die Kunstentwicklung Altbayerns in Heimatkunst usw. 1909, S. 139.

welche dem Hauptschiffe eine seinen künstlerischen Kontrast zur Vierungskuppel abschwächende Konkurrenz nicht erwachsen soll.

Den Profanbau dieser Zeit vertritt eines der glanzvollsten Monumente, das Niederösterreich der „deutschen Renaissance“ verdankt, das Schloß Schallaburg bei Loosdorf (Fig. 19 ff.). Eine Schöpfung Hans Wilhelms von Losenstein, des Erbauers der Loosdorfer Pfarrkirche, verhüllen die Formen der Spätzeit des XVI. Jhs. den älteren Kern des Baues bis nahezu zur Unkenntlichkeit. Aber die unregelmäßige Anlage des Haupthofes zeigt doch sehr deutlich den gotischen Charakter; noch besser offenbart das die Übereinstimmung mit dem zweiten Hofe, dessen Detailformen gleichfalls durchaus der Spätzeit des XVI. Jhs. angehören, denn hier wirkt der mittelalterliche Eindruck unmittelbar, weil die Täuschung durch die zugefügte Renaissancedekoration entfällt. Gratgewölbte Laubgänge mit Pfeilern oder Säulen als Stützen sind in der bürgerlichen Baukunst des ausgehenden Mittelalters sehr verbreitet; sie vermögen den Karyatiden und anderen klassizierenden Detailformen nicht zum Siege gegen die Asymmetrie der Gesamtanlage, die unregelmäßige Verteilung der Portale, die unmonumentale Willkür der Treppenaufgänge zu verhelfen. Die Dekoration selbst — in der gedämpften Terrakottafärbung von wohlthuender Gesamtwirkung — ist im einzelnen betrachtet, das Allerdeutsche, das es gibt. Es ist der Ton der deutschen Kleinmeister, der aus den figuralen wie aus den rein ornamentalen Bestandteilen spricht. Nur für eine einzige Serie der Pfeilersockel, die Reliefs der Herkulestaten, konnte ich die direkten Vorlagen in Stichen Aldegrevers finden (B. 85, 86, 87, 90, 91, 93 s. S. 19); aber auch alle anderen sind aus demselben Geiste geboren, aus der halbnaiven, halb selbstbewußten Auffassung des deutschen Humanismus, der mit heimlicher Scheu an dieses antike Teufelszeug herangeht, zu dessen Assimilierung auch er noch immer einer starken Dosis mittelalterlichen Aberglaubens bedarf. Nichts von der willenslosen Hingabe oder der ironischen Gleichberechtigung, durch die dem italienischen Humanismus aus der Antike eine neue reiche Formenwelt erblühte; wo er formengebend ist, hat der deutsche Humanismus aus demselben Stoffe außer dem Anekdotenkram nur die dekorativen Elemente geschöpft und diese zu einem außerordentlichen Reichtume wachsen lassen. Denn trotz allen Strebens nach architektonischer Gestaltung kann das organische Wachstum des deutschen Ornaments nicht völlig abgebunden werden, zwischen den gliedernden Masken, Vasen, Muscheln suchen einzelne Abschnitte ihr selbständiges Leben zu betätigen. Auch die gewissenhaft ihres allegorischen Amtes waltenden Karyatiden, die mehr struktiven Atlanten, der Maskenschmuck von Konsolen und Schlußsteinen, in dem hie und da der derbsatirische Ton der Zeit anklingt, entfernen uns keinen Augenblick aus der hyperboräischen Atmosphäre des deutschen Humanismus. Haben wir keinen Grund zu bezweifeln, daß diese ganze Dekoration von einem deutschen Meister herrührt, so liegt wohl kein Anlaß vor, nach einem andern Künstlernamen zu suchen, als dem auf einer der seitlichen Reliefplatten genannten, Jakob Bernecker. Eine lokale Tradition hält ihn für den Meister des Schweizertores in der Wiener Hofburg, wofür aber weder eine urkundliche noch eine stilkritische Betätigung vorhanden ist. Jenes Wiener Tor ist einfacher, strenger, in der Form von der Schmuckhäufung der Schallaburg weit entfernt; eher scheint mir das auch zeitlich besser übereinstimmende Grabmonument des Endres Wolf von Oberrn-Volckhach von 1568 an der Stephanskirche in Wien von Bernecker sein zu können.

Unter den Skulpturen der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. sind, vom Schmuck der Schallaburg abgesehen, zwei Gruppen sepulkraler Bestimmung von Bedeutung, beide mit Männern zusammenhängend, die zu den führenden Geistern ihrer Zeit gehörten und in denen das Renaissankestreben nach Individualität einen starken Ausdruck gefunden hat. Richard Streun von Schwarzenau, Jurist und Kunstsammler, Politiker und Gelehrter, hat den Seinen und sich selbst in seiner uns schon bekannten Kirche in Ferschnitz Monumente gesetzt. Die wichtigsten sind die Grabsteine seiner Eltern Hans Caspar und Margareta Streun von Schwarzenau von 1570 und 1572, zwei rote Reliefplatten, die eine gemeinsame graue Steinrahmung zusammenfaßt (Taf. III). Beide stimmen in der allgemeinen Anordnung und im Gegenstande überein, vertreten aber zwei verschiedene Stilrichtungen; das eine ist eine italienische, das andere eine deutsche Arbeit und ihre Verschiedenheit führt uns direkt in den Gegensatz nordischer und italienischer Renaissance herein.

Renaissance-
Skulpturen.

Das breitere Relief ist bezeichnet: *hoc opus fecit Antonius Zoia Venetus*. Bildfeld, obere und untere Inschrifttafel, Aufsatz sind streng und organisch voneinander getrennt. Im Bildfelde der Kruzifixus zentral angeordnet; er und die knienden Personen sowie die Wappen heben sich in halbstarkem Relief Übergangslos vom Grunde ab. Die untere, mit Voluten bekrönte Inschrifttafel faßt reines Akanthusornament, die obere ist architektonisch gerahmt. Die halbrunde Aufsatzlunette, die auf profiliertem Gebälke aufsteht und deren Reliefbehandlung der unteren Platte entspricht, wird von zwei antikisierenden Urnen flankiert. Die andere Grabplatte entbehrt der streng architektonischen Gestaltung; ihrem Hauptteile, den die Umschrift noch in der Art gotischer Grabsteine umläuft, ist — wie um die Höhe des Nachbargrabsteins zu erreichen — ein Aufsatz angefügt, dessen Rippung einen perspektivischen Muschelabschluß nachahmt. Beide Inschrifttafeln sind in Rollwerkrahmen. Im Bildfelde ist die Komposition asymmetrisch; vor dem schräg gestellten Kruzifixus kniet betend die Verstorbene; hinter ihr steht ein Heiliger (Christus?), von der Knienden überschritten, also deutlich einem andern Grunde angehörend; der ganze Vorgang in Landschaft, die ohne sonderliche Tiefe dem Charakter der deutschen Plastik jener Zeit gemäß mehr eine bildmäßige Hintergrundkulisse bildet.

Bei dieser Analyse wurden zur Verdeutlichung die Abweichungen und Gegensätze scharf unterstrichen: der architektonisch folgerichtige Aufbau des einen, die Zusammenstückelung des andern; Akanthus und Rollwerk; hintergrundloses, absolutes Relief und solches mit malerischem Grunde. In der Tat aber können diese Kontrastpaare durchaus nicht ohne weiteres mit den Schlagwörtern „italienisch-nordisch“ abgetan werden, da es Zwischenstufen aller Art bei beglaubigten Arbeiten des Nordens und des Südens gibt. Wo aber solche Zwischenstadien auftreten, bleibt es — bei dem jetzigen Stande unseres Wissens — immer noch fraglich, wo Norden oder Süden empfangend, wo gebend sind. Die drei letzten Viertel des XVI. Jhs. zeigen in ganz Europa ein Ringen zweier mächtiger Strömungen; was wir in Italien Manierismus (inklusive Giovanni di Bologna und Vittoria), was wir im Norden „deutsche Renaissance“ nennen, ist das Problem der Überwindung der Renaissance¹⁾.

Etwas jünger ist der Grabstein der Beatrix, Gemahlin des Hans von Streun, gleichfalls von Richard gesetzt (Fig. 59); in einer aus verschiedenen Teilen zusammengesetzten Rahmung, in deren Ornament sich bereits die zweite Epoche des gotischen Blattwerkes ankündigt, Christus am Ölberge; eine stark subjektive Komposition, von eigentümlich welligem Flusse der Linien und voll handwerksmäßiger Genauigkeit im Detail; die Komposition selbst nicht malerisch, sondern bildmäßig; den Zusammenhang mit gleichzeitiger Zeichenweise merken lassend. Gleichzeitig ist der merkwürdige Grabstein eines totgeborenen Kindes aus dem Hause Streun (Fig. 58). Wie die Unterschrift einer stark persönlichen Gläubigkeit Ausdruck gibt, so ist auch das Relief von eigentümlicher Stärke der Empfindung: der große flügelstarke Engel, der das Kinderseelchen über die weiten Lande in den sich öffnenden Himmel trägt, ist eine so schlicht und glücklich ausgedrückte Verbindung von Einzelschicksal und allgemeinem Menschenlos, daß das — technisch nicht bedeutende — Relief modern und unmittelbar menschlich wirkt, wie etwa Thorwaldsens im Motiv verwandte Tageszeiten. Den Abschluß der Ferschnitzer Reihe bildet der Grabstein Richard Streuns selbst (Fig. 57), eine Wappentafel von großer Eleganz der Ausführung, deren Einfachheit man etwa dem persönlichen Geschmacke des gebildeten Altertumsfreundes unterzulegen — gewiß mit Unrecht — geneigt ist.

Die Loosdorfer Skulpturen gruppieren sich gleichfalls um einen bedeutenden Mann und tätigen Kunstfreund, Hans Wilhelm von Losenstein, den eifrigen Vorkämpfer des Protestantismus in Niederösterreich und Neubauer der Schallaburg. In der Vorhalle der von ihm gebauten Loosdorfer Kirche ist sein Grabstein eingemauert (Fig. 154), jetzt von nicht sehr glücklicher Wirkung, da der nunmehr vertikal stehende Stein ursprünglich als die horizontale obere Abschlußplatte einer Grabtumba gedacht war, die

¹⁾ Es ist hier nicht Gelegenheit, dem Problem der italienischen Renaissance nachzugehen; es sollte nur daran erinnert werden, daß das Anklingen der deutschen Kunst des XVI. Jhs. an gleichzeitige italienische Kunstwerke zum guten Teil durch deren Durchdringung mit Nordischem verständlicher wird. Verwandte Gedanken glaube ich aus THODES Renaissanceauffassung herausfinden zu können; klarere Andeutungen enthält RIEGLS „Entstehung der Barockkunst in Rom“, Wien 1908.

mit einer Schmalseite an die Wand anstieß, an den anderen drei Seiten mit den Reliefs verziert war, die jetzt drei Seitenaltären als Antependien dienen. Als Beispiel einer solchen Tumba sei das Grabmonument des Georg Ernreich von Roggendorf in Pöggstall genannt. Die Deckelplatte enthält das Bildnis des Beigesetzten, die handwerksmäßig ausgeführte Gestalt eines geharnischten Ritters, der in steifer Haltung auf einem Kissen liegt; ähnliche gerüstete Ritter zieren auch die Gräber der anderen ständischen Führer, wie das Monument Hans Georgs von Kufstein in Maria-Laach (Kunsttopographie I Fig. 181) und das des Wolf Matthias Teufel in Winzendorf (M. Z. K. N. F. XVI 180) usw. Interessanter sind die Reliefs (Fig. 148 ff.); die der Langseiten gehören paarweise zusammen und beruhen auf dem im hohen Mittelalter so weit verbreiteten typologischen Gedankenkreise, der den Ereignissen des Neuen Testaments vorbildliche Vorgänge (Typen) im Alten gegenüberstellt; eine Idee, die im späten XVI. Jh. nicht mehr als Ausdruck allgemeinen Volksempfindens, sondern als eine Äußerung persönlichen Geschmacks oder literarischer Beschlagenheit anzusehen ist (vgl. Jahrb. Z. K. 1904 S. 75 ff.). In dieser Weise gehören hier Jakob mit dem Engel ringend und Christus am Ölberge, die Opferung Jakobs und die Kreuztragung zusammen. An der Schmalseite ist das Jüngste Gericht dargestellt und so der Todesangst und Todespein tröstlich die Verheißung der Auferstehung entgegengesetzt.

Ebenso interessant wie die ikonographische ist die stilistische Seite dieser Reliefs; denn sie zeigen in sehr charakteristischer Weise die Anlehnung an den Bildstil, die für die Skulptur jener Zeit so charakteristisch ist. Die Erklärung dieser sehr auffallenden Erscheinung, auf deren Tatsache schon SCHÖNHERR sehr nachdrücklich hingewiesen hat (SCHÖNHERR, Gesammelte Werke I 207; siehe dazu die Rezension von ALOIS RIEGL in Mitteil. des Inst. für österr. Gesch. XI 343), kann nur im Zusammenhange mit dem gesamten Probleme der deutschen Renaissance gefunden werden; bei einer früheren Gelegenheit habe ich sie als eine der Verbindungen bezeichnet, „die der oberflächliche Italianismus in der sogenannten deutschen Renaissance mit dem kräftig fortlebenden gotischen Empfinden eingeht, das erst am Ende des XVII. Jhs. in die Barocke ausströmt“ (Jahrb. Z. K. 1905, 194). Daran möchte ich auch heute noch im allgemeinen festhalten, wenn ich jetzt eher geneigt bin, den Anteil des Italienischen noch zu verkleinern, weil ich jetzt auch in der italienischen Kunst des XVI. Jhs. eine starke nordische Beimengung erblicke. Was im einzelnen die Anlehnung der Loosdorfer Reliefs an Bildkompositionen anbelangt, so ist zunächst auf den Ölberg hinzuweisen, der die Hauptfigur des betenden Christus, das Gattertor mit den nahenden Schergen sowie die Hintergrundlandschaft mit den zwei charakteristischen schrägen Hügellinien und dem den Himmel durchschneidenden schiefstehenden Baum dem Dürerschen Holzschnitte in der großen Passion (B 6; Klassiker der Kunst IV 245) entlehnt. Nicht minder deutlich ist die Übernahme des ganzen Mittelteils der Kreuztragung aus Dürers kleiner Passion (B 37; Klassiker 230). Die übrigen Skulpturen des XVI. Jhs. sind weniger bemerkenswert. Das von Abt Michael Grien von Melk zu seinen Lebzeiten in Angriff genommene Grabmonument (Fig. 284), gegen dessen Ausführung der angeblich zu großen Kosten wegen Einspruch erhoben wurde und dessen Vollendung erst gegen Ende der Regierung des nächsten Abtes Urban I. Perntaz erfolgte, ist arg verstümmelt auf uns gekommen. In der alten Stiftskirche hatte es sich an der Wand unweit der Tür in den Kreuzgang befunden, nach dem Abbruche der Kirche blieb es verwahrlost, bis seine Trümmer, die Brustbilder der beiden Äbte in Relief und eine Christusstatuette vor kurzem im Kreuzgange aufgestellt wurden.

Von zerstreuten Arbeiten sind das Grabmonument des David Enenckhel in Albrechtsberg (Fig. 142), dessen Dreifaltigkeitsrelief ganz handwerksmäßig ausgeführt ist, und ein Grabstein (Fig. 403) in Petzenkirchen zu nennen. Wichtiger als die letztgenannten Grabmonumente sind eine Reihe kirchlicher Einrichtungsgegenstände, die der Übergangszeit von der Gotik zur Barocke angehören. Das seltenste Stück für unsere Gegenden ist die Kanzel in Säusenstein, die durch das darauf angebrachte Wappen des Abtes Jakob III. für die Zeit 1617—1622 gesichert ist; sie gibt nicht mehr den ursprünglichen Farbeneindruck, da sie durch weißen Anstrich der Gesamtwirkung der spätbarocken Kirche angepaßt wurde. Ein ziemlich nahe verwandtes Werk ist die Kanzel von 1637 in der Kirche von Krenstetten in der Nähe von Seitenstetten (vgl. Abb. in Kirchenschmuck 1905, 12).

Bedeutend sind auch die Altäre in St. Gotthard (Fig. 82 f.), die trotz mancherlei Beschädigung und Veränderung von stattlicher Wirkung sind. Namentlich der Hochaltar mit den strotzenden Fruchtschnüren um die gewundenen Säulen und der ganzen Handwerksfreude an der Detailfülle ist ein wichtiges Werk, zu dessen zeitlichen und stilistischen Verwandten auch noch die Altäre von Sarling (Fig. 435 ff.) gehören. Es fehlt bei ihnen allen die Kühnheit, fast Unmäßigkeit des Aufbaues und das Streben nach Silhouettenwirkung, wie es für die Altäre dieser Zeit z. B. im Waldviertel charakteristisch ist.

Diesen Werken schließt sich das Lavabo in der Wintersakristei in Melk an (Fig. 260), das 1654 von einem nicht bekannten Bildhauer gefertigt wurde und einem in der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. sehr geläufigen Typus folgt. 1682 arbeitete Johann Franz Pernegger ein ähnliches Lavabo für die neue Sakristei, das nach den Angaben im Kontrakte mit jenem sehr verwandt gewesen sein muß; vielleicht sind Bruchstücke davon zu dem Wandbrunnen in dem Gange gegenüber vom Turnsaale zusammengesetzt. In der Sommersakristei selbst befindet sich ein Lavabo, das mit dem alten Typus noch immer zusammenhängt, ihn aber zu viel größerem Reichtume ausgebildet hat (Fig. 263); stark bewegte Engel stützen das gebrochene Gebälke, über dessen Aufsatz die Statue des Heilands vor einer strahlenden Glorie steht. Puttenfiguren treiben überall ihr Spiel und fügen auch das Lavabo dem einheitlichen Eindrucke der frühbarocken Gesamtdécoration ein.

Für die Kunstliebe des Stiftes im XVII. Jh. legen auch noch die damals angeschafften Paramente und Geräte Zeugnis ab, die, wie die meisten in jenem Zeitraume, von Augsburger Händlern bezogen wurden. Johann Jakob Pfalzer, der auch für Göttweig 1688 einen schönen Reliquienschrein lieferte (Kunsttopographie I 445, Fig. 350), verkaufte dem Stifte Ornate; augsburgisch scheint auch das Pastorale von 1641 zu sein (Fig. 267). Eine Wiener Arbeit ist dagegen der schöne Emailkelch, den der aus Prag zugewanderte Goldschmied Michael Dietrich verfertigte (M. W. A. V. 1894, 137) und für den der Abt 1545 fl. zahlte (Taf. XXIV).

Für die zweite Hälfte des XVII. Jhs. sind auch mehrere Bildstöcke charakteristisch, die zum Teil als bloße Tabernakelpfeiler oder -säulen eine gotische Form ornamental weiterbilden oder Gruppen tragen, deren Zusammenhang mit älteren Mustern sich gleichfalls nachweisen läßt; für den ersteren Typus sind die zwei Bildstöcke östlich von Melk (Fig. 205 f.), für letzteren das Schwabegg-Kreuz bei St. Gotthard und die Doppelgruppe von Pietà und Dreifaltigkeit in Pöchlarn charakteristisch (Fig. 87 und 415). Daran schließen sich öffentliche Brunnen an; zwei gleichgebildete in Pöchlarn, die mit 1640 bezeichnet sind und zeigen, wie unverändert sich im Norden Formen erhielten, deren italienische Vorbilder fast um ein Jahrhundert älter sind (Fig. 416); der Kolomannbrunnen in Melk (Fig. 207), dessen treuherzige Hauptfigur auf einem aus gewundenen Delphinen geformten Schafte steht (vgl. den ähnlichen Herkulesbrunnen von 1682 in Krems (Kunsttopographie I 231). Er kam auf den Hauptplatz des Ortes, als das Stift Melk, wo er früher stand, seine glänzende barocke Umgestaltung erfuhr.

Barock-
bauten.

Für die Barocke steht das Stift Melk mit seinem großartigen Neubaue von 1702—1749 völlig im Mittelpunkt des Interesses, zu dessen Befriedigung das vorhandene, sehr reiche archivalische Material, das uns den Bau Schritt für Schritt zu verfolgen gestattet, das Seinige beiträgt. Nach dem Brande von 1683 waren die Schäden nur einigermaßen gut gemacht worden, wichtiger aber als der etwa dadurch entstandene Wunsch, der jahrhundertelangen Flick- und Erweiterungstätigkeit durch einen völligen Umbau ein Ende zu machen, wirkte die allgemeine Baulust, die um diese Zeit alle Stände ergriff und geistliche und weltliche Fürsten in stolzen Bauten wetteifern ließ (vgl. meine Ausführungen in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1907 S. 55 ff.). Diese monumentale Baugesinnung fand in Melk ihre Verkörperung in dem Abte Berthold von Dietmayr, der in ähnlicher Weise auf vielen Gebieten ein Mann von überragender Bedeutung wie Gottfried Bessel in Göttweig, aber diesem, wie es scheint, gerade in Baulust und künstlerischen Bestrebungen noch überlegen war. Den jüngst von angesehener Seite erhobenen Vorwurf, Dietmayr sei von einer wahren Bauwut besessen gewesen und habe in dieser Beziehung einen verhängnisvollen Einfluß auch auf andere Klöster ausgeübt (PAUKER, Zur Baugeschichte von Klosterneuburg I 19) scheint mir dennoch unbegründet; die Opposition eines Teils der Kapitularen, die sich durch die

geplante Säkularisation in ihrer Existenz bedroht fühlten, versuchte jeden Anlaß zu einem Angriffe gegen ihn auszunutzen und klagte ihn deshalb auch der übergroßen Baulust an (KEIBLINGER I 952). Daß diese Vorwürfe nicht berechtigt waren, ergibt sich mehr noch als aus der ihm gelungenen Rechtfertigung vor den untersuchenden Behörden aus dem Umstande, daß er das Stift in blühender wirtschaftlicher Lage zurückgelassen hat. Von einer das Stift gefährdenden oder schädigenden Bauwut — wie sie bei dem gleichzeitigen Propste des Chorherrenstiftes St. Pölten Michael Führer auftritt — kann bei ihm nicht die Rede sein.

Der großen Unternehmung des Stiftsbaues geht ein kleines Probestück voran, die Ausstattung der Sommersakristei, die während des Kirchenbaues für den Gottesdienst dienen sollte. Ein wirkliches Juwel österreichischer Frühbarockkunst ist damit geschaffen worden, dessen heitere Pracht und Harmonie aller Teile gleich bewunderungswürdig sind (Taf. XI). Dieses aus einem Guß entstandene Werk ist als Ganzes von dem kais. Theateringenieur Antonio Beduzzi erdacht worden, von dem die Altar und Lavabo festlich einrahmenden Wandmalereien herrühren; in seine Dekoration fügen sich die die beiden Langseiten ausfüllenden Sakristeischränke, die von dem Wiener Tischlermeister Franz Andre Pogner verfertigt und von dem Bildhauer Michael Josef Höchenwaldt¹⁾ mit geschnitzten Adlern verziert wurden, aufs glücklichste ein. Der Stil des Werkes läßt den Zusammenhang seines Schöpfers mit der Theaterdekoration deutlich erkennen; es ist ein Effekstück besten Ranges und es ist nicht wunderlich, daß Beduzzi auch bei späteren künstlerischen Fragen des Stiftsbaues einen entscheidenden Einfluß besaß. Von ihm rühren die entzückenden, phantasievollen Emporenbrüstungen her (Fig. 241 f.), von ihm das Hauptportal der Kirche (Fig. 236), der erste Entwurf für den Hochaltar (Fig. 226 und Taf. VI) und die großen Seitenaltäre und endlich das Programm für die von Rottmayr durchgeführte Ausmalung der Kirche²⁾. Diese Vielseitigkeit, der bei allen Arbeiten bewiesene feine Geschmack und ornamentale Sinn machen ihn zu einem der wichtigsten Meister der österreichischen Frühbarocke; ist er, wie ich sicher glaube, auch der Architekt der Kirche auf dem Leopoldsberge bei Wien (Kunsttopographie II 412), wäre es in der Tat eine wichtige Aufgabe, das Bild dieses Künstlers über die Darstellung LOS (W. A. V. 1894) hinaus auszugestalten.

Den Stiftsbau selbst leitete Jakob Prandauer aus St. Pölten, mit dem der Kontrakt am 6. April 1702 abgeschlossen worden war. Die Eigentümlichkeit, daß Prandauer verhältnismäßig stark an der technischen Bauführung beteiligt ist, habe ich im Texte genauer erörtert (S. 166 ff.); ich wiederhole das dort gegebene Resultat, daß nämlich auch das künstlerische Verdienst des monumentalen Werkes Prandauer zukomme. Außer dem Zeugnisse der Urkunden ist diesbezüglich der kunstkritische Befund von entscheidender Bedeutung, denn der Melker Bau reiht sich mühelos unter die anderen Werke des Meisters ein.

Der kolossale Bau ist völlig aus einem Gusse geschaffen; trotz der überraschenden Verschiedenheit der Hauptansichten sind die Hauptmotive überall die gleichen, nur in reichen Varianten verwendet. Die ausgedehnte Südfront wirkt besonders durch die ungeheuren Maße, denen eine bescheidene Gliederung den Rhythmus gibt: Mittelbau und Eckrisalite, mäßig überragend und vorspringend, durch Verdopplung der Vertikalglieder und Einschiebung eines Halbstockes genügend betont. Am stolzesten ist die Westfront mit der den Prunksaal und die Bibliothek verbindenden Terrasse, einem für die Fernsicht berechneten Schaustücke, das dem Donaureisenden einen märchenhaft phantastischen Anblick darbietet. Diese zwei Fronten bestimmen mit ihren reichen Silhouetten die Fernwirkung des Baues.

Der näheren Betrachtung entfaltet sich seine Bestimmung zum Nutzbau, dessen Hauptflügel um einen mächtigen rechteckigen Binnenhof gelegen sind, während andere Trakte um andere, zum Teil unregelmäßige Höfe angeordnet und in ihrer Anlage wahrscheinlich durch früher vorhandene Baulichkeiten mitbestimmt sind. Den vollen Zauber der Persönlichkeit Prandauers erschließt aber erst die Betrachtung des Details; keiner der großen österreichischen Architekten hat sich in derartig liebevoller Weise der

¹⁾ Michael Josef Hagenwald, hofbefreyter Bildhauer, in Linz geboren, in Wien 1699—1718 nachweisbar, vor 1722 gestorben HAYDECKI, Reg. 7181, 7400, 7924, 8189, 8537, 8585, 8634, 11848).

²⁾ Für ein persönliches Verhältnis zum Prälaten zeugt der Umstand, daß dieser bei der Taufe eines der Kinder Beduzzis am 20. September 1721, durch den Hofmeister des Stiftes in Wien vertreten, als Pate fungierte (HAYDECKI 9817).

Freude an der Einzelausschmückung hingegeben, derartig im unerschöpflichen Reichtume der Profile geschwelgt. „Hat man einmal ein Profil Prandauers gesehen,“ sagt GURLITT, „so wird man überall seine Hand leicht von jener seiner italienischen Zeitgenossen zu unterscheiden wissen.“ Man könnte noch weiter gehen, denn dieselbe außerordentlich starke persönliche Note macht sich in allen Details bemerkbar. Zu den charakteristischen, von Prandauer bevorzugten Einzelheiten gehört die Zusammenfassung mehrerer Stockwerke durch Ineinanderfließen von Sohlbank und Sturzbalken; in irgend einer Weise gehen die bald abgerundeten, bald kielbogigen, einfach gestutzten oder reicher geschweiften Stürze in die Parapette darüber über, so daß beide Fenster ein dekoratives Ganzes bilden. Besonders bei den Eckbauten sind außerordentlich glückliche Effekte auf diese Art erzielt. Wie hier die horizontale Gliederung lose und spielerisch behandelt ist, so ist auch die Vertikalgliederung ihrer Strenge beraubt. Die zu einem durchlaufenden Simse verbundenen Parapette bilden über dem rustizierten Sockel eine an- und abschwellende Stütze für die Pilaster, die gekuppelt oder durch Halbpilastervorlagen verstärkt den Rhythmus der ganzen Anlage mitmachen. Dazu ein weiterer, wohl nicht Prandauer ausschließlich angehörender, aber bei ihm zuerst ausgebildeter Zug, die Einschiebung eines Baugliedes zwischen Pilaster und Gebälk, wodurch die strenge Symbolik des Tragens abgeschwächt, die Klarheit der Konstruktion verhüllt wird. Eine ebensolche Veränderung hatte Pacassi an Fischer von Erlachs Plan für Schönbrunn vorgenommen (Kunsttopographie II S. XVI), auch sonst begegnen wir ihm um 1740 vielfach (dasselbst 544). Bei Prandauer vermählt er sich mit den vorher beschriebenen Zügen zum Bilde einer sehr deutlichen Kunstabsicht. Dieser dienen auch die reichbewegten Profile, deren Aufgabe mir nicht so sehr die Erzielung einer wuchtigen Formengebung im schwächlichen Lichte des Nordens zu sein scheint (GURLITT, a. a. O. 248), sondern die Auflösung der Fronten in malerische Wirkungen. Diese antikonstruktive Tendenz verstärken die besprochenen Detailformen, die das starre Gerüst des Baues auflösen, umranken, in den wohl lautenden Rhythmus hineinziehen. Der ganze Bau scheint in Bewegung; je mehr man sich in sein Ganzes oder seine Details hineinsieht, desto mehr wird man selbst hineingezogen, fortgerissen von dem jubelnden Reigen der Formen.

Zu höchstem Jubel steigert sich seine Kunst bei der Gestaltung der Kirche, die GURLITT mit Recht eines der hervorragendsten Werke der ganzen Periode nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa nennt (a. a. O. 251 f.). Von ihrer Außengestaltung kommt infolge der Einzwängung zwischen die Klostergebäude nur die Westfassade in Betracht (Fig. 234f.), aus der das — wohl von Beduzzi herrührende — Hauptportal etwas herausfällt; die reich gegliederten Türme, zwischen denen sich über dem Giebel die hohe Kuppel erhebt, fassen die besonders in der Fernwirkung glückliche Silhouette ein. Die Grundrißbildung — Verbindung von Zentral- und Longitudinal-Anlage — ist für den Gesamteindruck weniger bestimmend als die Gestaltung der Langhauswände, bei der er diesmal den vollen Reichtum seiner Phantasie entfalten durfte. Nahe verwandte Bildungen — die Kirchen von Sonntagsberg (Abb. in AUG. PLAPPERT, Das Benediktinerstift Seitenstetten S. 30 und 32) und Dürnstein — zeigen die nächste Verwandtschaft mit bescheidener Pracht; nur in Melk ermöglichten die Emporen mit dem grüngoldenen Filigranwerke ihrer Brüstungen dem Architekten die Aufbietung seiner ganzen Phantasie, über deren reichem Spiele das mächtig verkröpfte und vorkragende Abschlußgebälk beruhigend, besänftigend dahinstreicht. Der Dreiklang von Gelb, Rot und Grau in der Marmorierung der Wände findet einen Widerhall in der Deckenbemalung, die, über die gliedernden Gurten überquellend, die harmonische Farbenwirkung des Ganzen unterstützt.

Die Tradition nannte Prandauer von jeher einen Tiroler; seine Vetterschaft mit seinem Schüler und Nachfolger bei so vielen Bauten, Munkenast, dessen Familie bis auf den heutigen Tag in Stanz bei Landeck nachweisbar ist, verstärkt die Glaubwürdigkeit jener Überlieferung¹⁾. Seine Ausbildung als Bau-

¹⁾ Professor KATSCHTHALER bereitet die Veröffentlichung dieser und weiterer biographischer Einzelheiten über Prandauer vor. — Es sei noch erwähnt, daß der Bau des Jesuitenkollegiums in Büren 1717—1728 von einem ausgezeichneten Architekten, dem Laienbruder Fr. Ambrosius Brandhauer, geleitet wird, der ein Tiroler war. Könnte das ein Verwandter unseres Architekten sein? (BRAUN, Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg 1908 I 234).

meister scheint er bei Carlo Antonio Carlone erhalten zu haben, dessen stolzesten Bau, das Stift Florian, er seit 1708 weiter geführt hat; seine Beziehungen zu St. Florian datieren nicht von diesem Jahre, in dem ihm Propst Franz Claudius Croell die Bauleitung anvertraute (ČERNÝ, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886 S. 127). Noch ehe er seinen Vertrag mit dem Abte von Melk abschloß, verzeichnet die Baurechnung: „3. Juni 1701 R. P. Priori u. H. Prandtauer die raißuncosten nacher St. Florian bezahlt . . . 50 fl.“ Was diese Reise, die ohne Zweifel mit dem geplanten Stiftsbaue in irgend einem Zusammenhange stehen muß, für einen Zweck hatte, läßt sich nicht sagen, da die Florianer Archivalien vor 1708 nichts über Prandauer enthalten.

Aber diese wahrscheinliche Teilnahme an dem Carlonebaue war nicht die erste künstlerische Betätigung Prandauers. Noch in der Heimat war er als Bildhauer tätig gewesen und aus diesem Berufe war ihm das liebevolle Eingehen auf die Einzelform in den neuen Schaffenskreis gefolgt. Im Detail ist es, wo er den überreichen Born seiner Phantasie quellen läßt und einen unerschöpflichen Reichtum immer neu variiert Formen ausgießt.

Die Hauptzüge seiner Bauten sind sonst weniger wandlungsfähig, immer ist es hauptsächlich die geschmackvolle Anbringung des Details, die dem gleichen Hauptgedanken zur Wirkung einer originellen Schöpfung verhilft. Den Typus der Melker Kirche hat er noch zweimal geschaffen, in Sonntagsberg und in Dürnstein. In beiden ist hauptsächlich die Deckengestaltung von der Melker verschieden, bei jener mit dem einheitlichen großen Deckengemälde von Gran, dessen Feld über alle Gurten hinweg eine Einheit bildet, bei dieser mit den getrennten, mit Stuckreliefs verzierten Deckenfeldern. In Melk steigert gerade die Wirkung der aus allen Feldern über die trennenden Gurten überströmenden, ungemein dekorativen Plafondbemalung den Gesamteindruck unendlichen Reichtums, an dem auch die Ausbauchungen unter den Emporen, deren durchbrochenes Gitterwerk und das mächtig profilierte, ein- und ausspringende Kranzgesims teilhaben.

Im Stiftsbaue überwiegt der Charakter des Nutzbaues. Auch hier — besonders bei den reicheren Gebäudeteilen — begegnen uns Analogien mit anderen Bauten des Meisters. Das Portal von 1718 mit den krönenden Figuren auf den Schenkeln des Flachgiebels und der charakteristischen Tür- und Oberlichtverteilung in den rustizierten Wandfeldern ist nächst verwandt mit dem „Bischofstor“ in St. Pölten, dem monumentalen Zugange zu dem ehemaligen Chorherrenstifte, als dessen Untertan Prandauer bezeichnet wird (Abb. in M. Z. K. 1908, 373, Fig. 72). Schon hier ist ein effektvoller Durchblick durch Höfe und Torwege erreicht, der beim Blicke durch die Benediktinhalle noch zu größerem Reize gesteigert ist. Einen ähnlichen Durchblick zeigt das reiche Portal von St. Florian, das das unmittelbare Vorbild des einfacheren Melker Tores gewesen zu sein scheint (Abb. in Kunst und Kunsthandwerk 1899 S. 48). Das Motiv der Flügelbauten (Bibliothek und Prunksaal) mit der gliedernden Riesenordnung von Pilastern und den zusammengefaßten hohen und runden Halbgeschoßfenstern ist das gleiche wie am Marmorsaale in St. Florian (a. a. O. S. 135). Die Innengestaltung der Bibliothek ist ebenfalls der von St. Florian nahe verwandt (a. a. O. S. 137) und kehrt noch einmal variiert in Seitenstetten wieder (Abb. in PLAPPERT, Das Benediktinerstift Seitenstetten S. 37), diesem Munkenastischen Baue, der so viele Prandauersche Ideen verwertet (z. B. im Stiegenhause).

So sehr auch Einzelmotive des Stiftsbaues mit anderen Werken Prandauers übereinstimmen, ihm gebührt doch vielleicht der Vorrang diesen gegenüber, vielleicht deshalb, weil Bildhauer und Maler dem Baumeister hier so glücklich in die Hände gearbeitet haben, daß die herausgeholt Wirkung immer die denkbar größte ist. Der Bildhauer war Lorenzo Mattielli, jener für die Frühzeit des XVIII. Jhs. so un-gemein charakteristische Virtuose, dessen Oeuvre über das bei ILG, Fischer von Erlach, S. 777 ff., zusammengestellte Material hinaus vielfach vermehrt werden muß (s. auch Kunsttopographie II 480 f.). In Melk taucht er schon 1714 auf, also in demselben Jahre, in dem er überhaupt mit Sicherheit in Österreich nachweisbar ist. Seine Melker Arbeiten sind ruhiger und maßvoller als die jüngeren des Schwarzenbergparkes und viele andere, die ihn scheinbar auf eine stark bewegte Kontur das Hauptgewicht legen lassen. Dies gilt von den überlebensgroßen Figuren der Hl. Koloman und Leopold vor

dem Hauptportale (Fig. 268) wie von den religiösen Allegorien im Stiegenhause, von denen besonders der jugendliche Genius (Fig. 282) Mattiellis gewohnte Zierlichkeit und Anmut zeigen. Nach und nach tritt neben ihn Prandauers Landsmann und Vetter Peter Widrin aus St. Pölten, der bei den großen Altären unter Mattiellis Leitung arbeitet. „Es hat aber“, wie die Baurechnung von 1731 sich ausdrückt, „mit diesen Figuren dergleichen Bewendung, dass nemblichen Ihro Exzellenz durch einen Bildthauer und Künstler zu Wienn Herrn Mattielli alle zu disen Hochaltar zugehörigen Statuen in kleine Form oder Modelle seyndt dem Bildthauer zu St. Pölten (Widrin) als Formular vorgewisen und von Ihme hernach in die große Figuren gestellt worden.“ Da der Entwurf des ganzen Hochaltars Ideen Beduzzis benutzt (s. o.) und seine Gestaltung sich dem Gesamteindrucke der Kirche so glücklich einfügt, daß der Architekt notwendig beteiligt gewesen sein muß, ergibt sich eine merkwürdige Arbeitsteilung und ein prinzipiell höchst beachtenswertes Ineinandergreifen der beteiligten Kräfte¹⁾. Stilgeschichtlich gehört der Altar (Fig. 245) jener malerischen Phase der Altarentwicklung an, die, vom Architektonisch-Struktiven absehend, einen einheitlichen malerischen Eindruck anstrebt, deshalb mit Skulpturen als Hauptmotiven arbeitet und auf ein Altarbild verzichtet (vgl. Hochaltar in Zwettl, Wilhering, Sonntagsberg, Wien XIII Hietzing, Kunsttopographie II Taf. III usw.).

Auch die dekorativen Malereien stehen auf demselben hohen Niveau (Taf. IX u. X, Fig. 243). Wie sehr die von Rottmayr in der Kirche ausgeführten Malereien den architektonischen Eindruck verstärken, wurde bereits hervorgehoben; hier sei nur an das wiederum eigentümliche Verhältnis von Entwerfendem und Ausführendem erinnert. Im Kontrakte mit Rottmayr ist es diesem freigestellt, die Deckenfresken „entweder nach dem ihm vorgelegten oder von demselben selbst zu erfunden habenden Desegno“ auszuführen; er hat sich für ersteren Entwurf entschieden, denn in den Jahren 1718, 1720 und 1722 erhält Beduzzi sehr beträchtliche Summen für seine Entwürfe zu den Malereien in der Kuppel und im Chore, im Langhause, der Oratorien und Vorhalle. Als Beduzzi 1710 das große Deckengemälde im Wiener Landhaussaale malte, erhielt er ein literarisches Programm von dem Grafen Joh. Bapt. Comazzo ausgearbeitet (W. A. V. XXX); trotzdem kann er sehr wohl die Entwürfe für Rottmayr hergestellt haben. Ähnlich hat z. B. Daniel Gran das Programm für die Decke der Hofbibliothek von Conr. Adolf Matthias v. Albrecht bekommen (List, Hofbibliothek, S. 11), das für den Marmorsaal in Klosterneuburg selbst ausgearbeitet (Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 1908, 234) und anderseits Entwürfe hergestellt, die Bartol. Altomonte in der Bibliothek in St. Florian ausführte (ČERNÝ, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, S. 252; Über die Bedeutung der Malereien Trogers und Bergls s. u.).

Nach der Betrachtung des stolzen Stiftsbaues und seines plastischen und malerischen Schmuckes erübrigt uns naturgemäß nur eine wenig versprechende Nachlese im Reste unseres Gebietes. Unter den Architekturen steht die Pfarrkirche — ehemals Stiftskirche — in Säusenstein an erster Stelle (Fig. 422 ff.); gleich dem zur Hälfte erhaltenen und als Schloß dienenden Stiftsgebäude zeigt sie das starke Nachleben Prandauerschen Kunstgeistes bis tief in die zweite Hälfte des XVIII. Jhs. und in eine neue Richtung hinein. Das Äußere der Kirche ist unscheinbar und bereitet kaum auf die Wirkung des Innern vor, deren Hauptgrundlagen die effektvolle Emporenbehandlung und die sorgfältige und meisterhafte Gestaltung des architektonischen Details sind. Der Name des Erbauers ist leider nicht bekannt, wir können ihn aber unbedenklich im Prandauerschen Kunstkreis, etwa in der Nähe Munkenasts, suchen; die auffallende Übereinstimmung mit einem der Hauptbauten des St. Pöltener Meisters klingt ja sogar in dem gelegentlich für die Säusensteiner Kirche gebrauchten volkstümlichen Namen „Klein-Sonntagsberg“ wieder. Ihrer späten Bauzeit (um 1770) entspricht die Kühle des Gesamteindruckes, der völlige Verzicht auf farbige Wirkung, dem die blaß und zart abgetönten Berglschen Deckenfresken entgegenkommen. Was sonst an Barockarchitekturen im Bezirke vorkommt, ist nicht eben bedeutend und erhebt sich nicht über den ländlichen Durchschnitt. Ausgenommen sei die überaus reizvolle Neugestaltung des gotischen Kirchturmes in Kilb (Fig. 106) nach dem Brande von 1761, dessen zierliche durchbrochene Haube ein Werk Grubers aus St. Pölten ist, und

¹⁾ Einen nachträglichen Schmuck erhielt sie auch noch durch die Tabernakeltür, die 1825 von dem Olmützer Goldschmiede Johann Würth nach einem Entwurfe des Wiener Bildhauers Georg Kininger verfertigt wurde.

am Schlusse des XVIII. Jhs. die Post in Melk (Fig. 209). Dieses ursprünglich für Herrn Josef von Fürnberg gebaute Gebäude zeigt manche Züge, die für diesen höchst merkwürdigen und geschmackvollen Kunstfreund charakteristisch zu sein scheinen: die ausnehmend deutliche Artikulierung der Anlage, die in Hauptgebäude und Seitenflügel zerlegt wird, die reiche Gestaltung des Mittelmotivs, die Freude an eigenartigen und reichen Dachbildungen. Es würde jedenfalls der Mühe wert sein, der Bautätigkeit dieses Mannes nachzugehen und seinen Architekten auszuforschen, der in Melk sowie in den Schlössern Luberegg (Kunsttopographie I 344 Fig. 230) und Gutenbrunn (Kunsttopographie IV) wahre Kabinettstücke der verklingenden Barocke geliefert hat.

Auch die Skulptur hat naturgemäß anderwärts nicht den kräftigen Rückhalt gefunden wie im Stifte Melk; einer der dort beschäftigten Bildhauer, Peter Widrin, begegnet uns noch als Verfertiger der schönen Kanzel in Mank (Fig. 170) und wohl auch der großen Figurengruppe der Anbetung der Könige in derselben Pfarrkirche (Fig. 169). Von anonymen Arbeiten erheben sich namentlich einige Altäre in St. Leonhard, ein Kruzifix in St. Gotthard (Fig. 85), die Ölberggruppe an der Kirche von Bischofstetten über den Durchschnitt (Fig. 52). Besonders beachtenswert sind zwei Arbeiten in Melk: der große Brunnen im Prälatenhofe des Stiftes (Fig. 279), der der Tradition nach aus dem aufgehobenem Stifte Waldhausen in Oberösterreich stammt, im Besitze des Stiftes Melk aber erst in der ersten Hälfte des XIX. Jhs. nachweisbar ist; die allgemeine, auf Silhouettewirkung ausgehende Anordnung und viele Einzelheiten, wie die gewundenen Delphine, zeigen ihn nahe verwandt mit dem Brunnen auf dem Marktplatze in Linz; nähere Entstehungsdaten fehlen leider auch hier, doch deuten die stilistischen Merkmale sicher genug auf die Zeit um die Mitte des XVII. Jhs. und vielleicht auf die um diese Zeit in Oberösterreich florierende Familie der Spaze.

Barocke
Skulptur.

Die andere bemerkenswerte Arbeit ist das Grabrelief mit der Auferstehung Christi, das ehemals ein Monument des 1771 verstorbenen Grundschreibers und Klosterhauptmannes Karl Paul Müller schmückte (Fig. 202). Warum dieses späte Datum kein Ausschließungsgrund für die Urheberschaft Donners ist und in welcher Weise sich das — jetzt leider arg zerstörte — Relief der Jugendentwicklung des Meisters einfügt, ist in Jb. Z. K. 1905 S. 214 ff. ausführlich dargelegt. Hier sei nur nochmals auf die Nachricht hingewiesen, die Donners gelegentliche Anwesenheit in Melk 1721 bezeugt; die Aufstellung der Donnerschen Figuren an der Deutschordenskirche in Linz verzögerte sich Anfang September, „da Donner und Hildebrandt sich unterwegs im Kloster Melk aufgehalten hatten“ (Lg in M. Z. K. N. F. XXII). Konnte das Relief an der Pfarrkirche uns eine Begründung für Donners Aufenthalt in Melk bieten, so ist von Beziehungen Hildebrandts zum Stifte nach wie vor nichts bekannt; vielleicht handelt es sich um einen Besuch aus kollegialem Interesse am Stiftsbaue, das wir bei dem Meister, der seit 1719 den Bau des Stiftes Göttweig leitete, voraussetzen dürfen (Kunsttopographie I 445 ff.).

Die Werke der Barockmalerei sind in unserem Bezirke zahlreich und mannigfaltig; sie repräsentieren uns fast alle Phasen ihrer Entwicklung, und die frühesten unter ihnen schließen sich unmittelbar an die Bilder vom Ausgange des XVI. Jhs. an, mit denen wir einen früheren Abschnitt abgeschlossen haben. Denn von den Meistern der Frühzeit, die, an der Weise niederländischer Wandervirtuosen geschult, eine eigentlich österreichische Note noch nicht zeigen, sind zwei durch wichtige Arbeiten hier vertreten; sie charakterisieren jene an heimischen Kräften Mangel leidende Epoche, die ihren Bedarf durch fremde Kräfte decken mußte. Der eine ist Georg Bachmann aus Friedberg in Böhmen, der auch sonst manches in Niederösterreich geschaffen hat (Altarbilder in der Schotten- und Dominikanerkirche in Wien, Altarbild von 1642 in Eggenburg); in Melk sind zwei Altäre von ihm, der hl. Leopold in der Kirche (Fig. 250) und der Colomannialtar in der Wintersakristei, ein drittes, ein Allerheiligenbild im Kapitel, dient jetzt als Deckenbild des Herrschaftsarchivs. Mit seinem Landsmanne und Zeitgenossen, dem zu unverhältnismäßigem Ruhme gelangten Karl Skreta, verglichen, erscheint er viel weniger italienisierend, viel mehr nordisch (vgl. die Abbildungen in PAZAUREK, Skreta, Prag 1889). Und zwar scheint nicht niederländische, sondern deutsche Kunst entscheidend auf ihn gewirkt zu haben, ein Vorbild etwa in der Art des Sandart, mit dessen hartem Helldunkel und dessen ungefügiger Komposition sein Stil ziemlich verwandt ist

Barocke
Malerei.

(vgl. PAUL KUTTER, Joachim von Sandrart als Künstler, Straßburg 1907, T. III und VI, ferner das Hochaltarbild in Zwischenbrücken in Kunsttopographie II, Fig. 595).

Der zweite Maler Tobias Pock, ein Konstanzer, vielleicht der beste von den deutschen Künstlern, die damals österreichische Kirchen mit Bildern versorgten, hat das 1673 datierte Hochaltarbild von Aggsbach gemalt. Seine Bilder sind zahlreich genug, seine künstlerische Persönlichkeit fest umrissen erscheinen zu lassen (Nothelferaltar bei St. Michael in Wien 1642, Hochaltar bei St. Stephan 1640, Altar im Frauenchore von St. Stephan, mehrere Altäre bei den Schotten, einer von 1658, den Augustinern, Dominikanern, Johannitern, Deutschherren [1668] in Wien, Hochaltar in St. Pölten [1658], Seitenaltarbild in Göttweig [1675, Abb. Kunsttopographie I], ehemaliges Hochaltarbild in St. Dorothea in Wien von 1656 [Kontrakt in Qu. S. W. I/3 2582, die Skizze im Hofmuseum, das Bild jetzt in Rovereto?], andere Werke in Admont, Mähren, verschiedenen öffentlichen Galerien usw.). Auch das Aggsbacher Bild zeigt die guten Eigenschaften Pocks, die fröhliche, etwas derbe Buntheit, die ein einheitliches Helldunkel zusammenfaßt und die pathetische Feierlichkeit der Komposition.

Den Übergang zum eigentlichen österreichischen Barockstile vertreten die Italiener, in unserem Gebiete Antonio Beduzzi mit seiner früher gewürdigten Sakristeidekoration in Melk; die nationale Note jenes Stils aber tönt uns zuerst bei Rottmayrs Deckenmalereien in der Melker Stiftskirche entgegen, deren Bedeutung für die architektonische Gesamtwirkung ich weiter oben, deren stilgeschichtliche Stellung innerhalb der Stilentwicklung Rottmayrs ich an anderer Stelle gewürdigt habe (J. M. Rottmayr in Jb. d. Z. K. 1906, 1087). Hier erübrigt nur noch, sie mit österreichischen Arbeiten des weiter vorgeschrittenen XVIII. Jhs. zu vergleichen, wozu die Fresken Paul Trogers im Stifte Melk und die Johann Bergls im Stifte und in verschiedenen Orten des Bezirkes Gelegenheit bieten.

Die Malereien Rottmayrs zeigen am stärksten Unterordnung unter die Architektur; die Notwendigkeit, auf die verschiedenen Bauteile Rücksicht zu nehmen, wirkte auf ihre freie Entfaltung hemmend ein, so daß das allgemein österreichische Problem der Raumdurchbrechung, das Rottmayr bei seinen großen Kuppeln völlig erfaßt hatte, nur unklar zur Geltung kam. Zu völligerer Beherrschung ist Paul Troger gelangt. Bei seiner Charakteristik drängt sich am stärksten von all seinen Zeitgenossen das Beiwort des Virtuosen auf, im Sinne — wie etwa Sandrart das Wort gebraucht — völliger Beherrschung aller Mittel, an der keine Spur der angewandten Mühe bemerkbar bleibt.

In diesem Sinne ist Troger die glanzvollste Figur des österreichischen Barocks, ein überall willkommener Gast, dem die mächtigen Flächen der Bibliotheksdecken und Kirchenplafonds zur Verfügung gestellt werden und die er mit der leichten Anmut seines geschickten Pinsels zielt. Dabei zeigt er die größte Anpassungsfähigkeit an Lokal und Aufgabe und eine Skala von Koloriten, die von branstigem Rotbraun bis zu einem kühlen Silbergrau geht, das seines großen Vorbildes Tiepolo würdig wäre. Auch die beiden Hauptarbeiten unseres Bezirks, die Deckenmalereien in der Bibliothek (Fig. 333 f.) und im Marmorsaale in Melk (Taf. XXVII), zeigen ihn auf der Höhe seines Könnens. Das Verhältnis zum Raume ist bei beiden das gleiche; reiche Architektur rahmt das ganze Bildfeld und hebt mit den gekuppelten Säulen, die die Höhenrichtung verstärken und das feste Gerüste des perspektivischen Aufbaues bilden, die Hauptszene in die Höhe. Dadurch, daß dieser auf die Mitte des Raumes orientiert ist — wodurch das Grell-Subjektive einer für den Eintretenden berechneten Perspektive vermieden wird — und daß die Architektur den Charakter des Rahmenden dadurch wahrt, daß sie, nur ausnahmsweise als naturalistischer Bau aufgefaßt, handelnde Personen aufnimmt, bleibt die Architekturmalerei — zum Unterschiede von Pozzos und seiner Nachfolger „Prospettiven“ — dienendes Glied und ihre Unterordnung unter die figurale Bemalung völlig gewahrt. Bei dieser ist — wie ich an anderer Stelle des genaueren gezeigt habe — der Eindruck des Oben und Unten mit Absicht verwischt, hier sollen nicht die mathematischen Gesetze der Perspektive, sondern die unberechenbaren Eindrücke des endlosen Luftraumes walten. Dieses Grundproblem der österreichischen Barockmalerei bestimmt ihre Formen im einzelnen, die Komposition im ganzen, die Wahl und Gestaltung ihrer Stoffe. Denn wenn diese mythologischen und allegorischen Haupt- und Staatsaktionen ihr Rüstzeug auch

aus den vielverbreiteten Ikonologien und allegorischen Wörterbüchern geschöpft haben oder auf Grund hochgelehrter Programme entstanden sein mögen, sie wirken nie mit der Frostigkeit derartiger Erudition; es ist kein seriöser Olymp, viel eher eine zügellose Republik unheiligen Geistervolks, das in fröhlichem Gewimmel rauscht und tollt wie in den glänzenden Ausstattungsopten der Zeit.

Dann verklingt das rauschende Fest; die Farben werden gedämpfter, die Formen zierlicher, die Barocke weicht dem Rokoko, dessen vielgeschäftiger Repräsentant in unserem Bezirke Johann Bergl ist. Seine zahlreichen Arbeiten für das Stift Melk (1763—1764 Gartenpavillon (Fig. 385 ff.), 1764 Gastzimmer, 1766 Schloß Pielach (Fig. 451), 1767 Gastzimmer, Theater, obere Bibliotheksräume (Fig. 337), 1773 Gastzimmer und Prälatur, 1782 Prälatenkapelle und Gastzimmer) haben ihn in der Gegend bekannt gemacht; so schlossen sich weitere Malereien an: 1767 Kirche zu Säusenstein und Peregrinuskapelle zu Schönbühel, um 1770 Saal im Schlosse Donaudorf¹⁾ (Fig. 426 f., 442, 452). In der Formgebung von Gran und Troger beeinflußt, worauf auch Weixlgärtner in seiner Arbeit hingewiesen hat, in der Farbgebung von abgedämpfter Buntheit und bisweilen von außerordentlicher Diskretion und Zartheit, zeigt er sich namentlich in der Komposition als Kind des spätern XVIII. Jhs. Die Auflockerung der Menschengruppen ist noch weiter geschritten, die Figuren werden möglichst an den Rand gerückt, um freie Mittelflächen zu erhalten. Wird auch das Ideal der nächsten Generation, mit möglichst wenigen Figuren zu komponieren, mit einzelnen Gestalten seine Ideen ausdrücken zu können, noch nicht erreicht, so werden die Figuren wenigstens gewissermaßen aus dem Wege geräumt, genau wie in der gleichzeitigen Innendekoration die Möbel immer spärlicher werden, an die Wand rücken, womöglich in Alkoven verschwinden. Die Entwicklung in dieser Richtung, die niemand glänzender vertritt als Tiepolo, ist auch ein allgemeiner Zug der spätbarocken Malerei in Österreich und Bartolomeo Altomonte steht z. B. ganz auf dieser Stufe der Komposition (vgl. z. B. sein Deckengemälde bei den Englischen Fräulein in St. Pölten).

Die Altomontes wären in unserem Bezirke nur durch des Sohnes wenig bedeutendes Altarbild in Matzleinsdorf vertreten, wenn das Stift Melk nicht an je einem starken Skizzenbuche Martins und Bartolomeos einen eigenartigen und seltenen Schatz besäße (Fig. 354 ff.). Zeichnungen unserer führenden Barockkünstler sind — mit Ausnahme derjenigen Knollers und Schöpfs — bisher weder veröffentlicht noch gewürdigt worden; es ist also nicht leicht, ihnen ohne weiteres ihren Platz in der Entwicklung anzuweisen. Gleich jenen Skizzen der Tiroler Meister (vgl. HEINR. HAMMER, JOS. SCHÖPF, Innsbruck 1908 und ders., Eine Sammlung unbekannter Handzeichnungen Martin Knollers im Kloster Stams in „Zeitschrift des Ferdinandeums“ III. Folge 50. Heft) sind sie Symptome des wiedererwachten Interesses an der Einzelform und der Reaktion gegen das selbstherrliche Schalten mit den Formen. Der Inhalt beider Bücher ist sehr reich: Studien nach fremden Kunstwerken, Akte, Entwürfe eigener Kompositionen, skizzierte Einzelfiguren — in Feder- und Rötel-, Bleistift- und Tuschzeichnung — ausgeführt.

Auch die Kenntnisse über den Kremser Schmidt, dem sich in jüngster Zeit verdienstermaßen wieder größere Aufmerksamkeit zuwendet, finden in diesem Bezirke einige Bereicherung. Von eigenhändigen Werken kommt zunächst die aus der Pfarrkirche in Stein stammende Taufe Christi in Betracht, die den Hochaltar der Kapelle im bischöflichen Seminar in Melk schmückt (Fig. 203); ein prächtiges Jugendwerk des Meisters, etwa um 1755 entstanden, in den wuchtigen Formen und dem schwärzlichen Silbergrau seiner Frühzeit. Die schlanke Zierlichkeit, das goldig aufgelichtete phantastische Helldunkel der späteren Jahre klingen nur in Einzelheiten bereits an. Auch die Komposition gehört noch einer früheren Entwicklungsstufe an; durchgreifende Diagonalen, mächtige Kontraposte, ein horror vacui, der jede sich ergebende Lücke mit Köpfen und Leibern ausfüllt, alle diese in der österreichischen Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurzelnden Eigenschaften weichen später einer konziseren Gruppierung, einem Ausreichen mit wenigen, aber eindrucksvollen Elementen. Beispiele für diese reife Zeit sind die 1772 für die Melker Pfarrkirche

¹⁾ Auch sonst findet das in Jb. Z. K. 1906 zusammengestellte Material manche Ergänzung, so die Fresken im Neukloster in Wiener-Neustadt (W. A. V. XXIX) und die Arbeiten in Schönbrunn, Hetzendorf, Laxenburg (Kunsttopographie II S. XVII), wohl auch Leesdorf (M. W. A. V. 1898), Kloster Bruck bei Znaim, Speisesaal der Prälatur (PROKOP, Mähren IV 1308).

gemalten Altarbilder, die jetzt im Prüfungssaale des Stiftes aufbewahrt sind (Fig. 368 f.); das bedeutendste davon ist der hl. Sebastian, wovon die Skizze unter dem Namen Maulpertsch in der Akademischen Galerie in Wien ist. Auch die Altarbilder in Pöchlarn stammen aus dieser Zeit (Fig. 412). Minder bedeutend sind das Seitenaltarbild von 1779 in Gansbach (Fig. 74), die kleinen Bilder im Priorat in Melk, die Werkstattarbeiten in Säusenstein, in Gurhof, Kilb und Gansbach. Manche dieser Werkstattarbeiten sind prinzipiell von Interesse, weil sie das Ineinandergreifen der Einzelkräfte sehr verdeutlichen, bei den Gansbacher Stationsbildern sind deutlich drei Hände zu unterscheiden, die in verschiedenem Verhältnisse die Weise des gemeinsamen Meisters variieren. Von Schülern mit deutlicherer Individualität treten besonders zwei hervor: Haubenstricker, für dessen etwas trockene Formgebung und stumpfbraunen Gesamtton das von 1781 bezeichnete Hochaltarbild in Gansbach recht charakteristisch ist (Fig. 73); ihm kann man vielleicht auch die schöne Vermählung der hl. Jungfrau in Säusenstein zuschreiben. Der andere ist Weschl aus Tulln, der einen guten Teil der Bilder der Kilber Pfarrkirche gemalt hat, ein etwas süßlicher Maler, der außer durch Schmidt auch noch durch andere Richtungen beeinflusst wurde; vielleicht hat er in den Fünfzigerjahren des XVIII. Jhs. die Wiener Akademie besucht, wofür einige Anklänge an die Art Michelangelo Unterbergers zu sprechen scheint, der übrigens auch im Bezirke Melk gut vertreten ist, da ihm die schönen Altarbilder in Bischofstetten angehören (Fig. 49 f.).

Barockes
Kunst-
gewerbe.

Das Kunstgewerbe dieser Zeit ist wiederum im Stifte Melk reich vertreten, obwohl hier das Barockmobiliar nahezu völlig verschwunden ist und unter Abt Wilhelm Eder Biedermeiermöbeln Platz machen mußte. An erster Stelle rangieren die kirchlichen Geräte aus Edelmetall, die nach den reichlich vorhandenen Inventuren allerdings nur einen Bruchteil des einst Vorhandenen darstellen. Von dem Erhaltenen ist die Sonnenmonstranz in der Schatzkammer gleichzeitig ein Andenken an den denkwürdigen Besuch der Kaiserin Amalia und ihres Schwiegersohnes Karl Emanuel in Melk 1739; die Meistermarke J. M. bedeutet vielleicht Josef Moser (Fig. 322). Dieselben Initialen zeigt die baumförmige Kolomannimonstranz von 1752, ein Prunkstück allerersten Ranges (Taf. XXVI). Verschiedene, noch im Gebrauche befindliche Kelche lassen sich nach den Initialen ihrer Meistermarken den Wiener Goldschmieden Antony Joh. Lasskie, Matthias Asamb, Georg Caspar Meichl usw. zuweisen, ohne daß die Identifikation der Monogramme mit Namen in den von LEISCHING, Zur Geschichte der Wiener Goldschmiedekunst und C. KNISS, Wiener Goldschmiedezeichen aus den Jahren 1781—1850¹⁾ veröffentlichten Meisterlisten nach dem bisherigen Stande von Vorarbeiten über das österreichische Kunstgewerbe in irgend einer Weise wirklich nutzbar gemacht werden könnte. Auch die Pfarrkirche in Ybbs besitzt verschiedene Wiener und Augsburger Goldschmiedearbeiten (Fig. 464 f.), Einzelstücke besitzen Säusenstein, Mank, Kirnberg, Bischofstetten, Kilb, von denen namentlich die schon dem XIX. Jh. angehörenden in Kilb (1806, Fig. 115) und Bischofstetten (1829, Fig. 51) stilgeschichtlich interessant sind. Kostbare Paramente besitzt nur das Stift Melk, darunter einige ganze Ornate aus der Prunkzeit des Hauses; am meisten interessiert uns der weiße (Bertholdi-)Ornat, weil der ihn betreffende Kontrakt mit dem Perlsticker Johann Jakob Edlmansperger von 1712 uns vorliegt (Fig. 265). Auch sonst bot die lange Bauzeit des Stiftes vielen Kunsthandwerkern Gelegenheit zur Betätigung, worüber die zahlreichen, in der Baugeschichte des Hauses veröffentlichten Kontrakte und sonstigen archivalischen Belege Nachricht geben und hoffentlich einer künftigen Geschichtschreibung des Kunstgewerbes in der österreichischen Barocke eine reiche Fundgrube sein werden.

Anfang des
XIX. Jhs.

Die Betrachtung der Kunstentwicklung am Ende des XVIII. Jhs. bietet das Schauspiel des Auslaufens der letzten Stadien der Barocke in ein traditionsloses Chaos, in dem vorderhand die Scheidelinien fehlen. Zu der gleich am Anfange der neuen Entwicklung stehenden Verquickung antikisierender und gotischer Formen (vgl. Kunsttopographie II, Kunsthist. Übers. S. XXIII) bietet unser Bezirk ein wichtiges Material mit dem 1800 datierten, sehr wichtigen Hochaltare in Kilb (Fig. 109 f.). Überschlank Säulen mit Kelchkapitälern gliedern den hohen Aufbau, der sich nach oben in reiches Gewölk mit Cherubsköpfchen ver-

¹⁾ Ich habe auch an dieser Stelle Herrn Direktor EDUARD LEISCHING für die Zugänglichmachung dieser sonst mit Ausschluß der Öffentlichkeit erscheinenden Literatur meinen ergebensten Dank auszusprechen.

liert; im Detail verkünden Kielbogen und plump verschränktes Spitzbogenmaßwerk, daß man eine geflissentliche Anpassung an den gotischen Stil der Kirche versuche. Die Kilber Variante ist deshalb von besonderem Interesse, weil das Nachleben der Barocke mit der Strahlen- und Wolkenglorie, der reichen Aufsatzgestaltung usw. hier noch sehr kräftig ist und die neuen Formen hier ungezwungen aus den traditionellen aufblühen. Ähnliche Stufen der Entwicklung kann man auch in Wien verfolgen, wo sie mit unvergleichlich größerer Energie und Wichtigkeit vor sich geht. Hier müßte die Untersuchung bei der Zeitspanne zwischen der Errichtung des von Auvrange entworfenen Hochaltars der Michaelerkirche, 1781, und der Gotisierung der Augustinerkirche durch Hohenberg, 1784, einsetzen. Für die provinzielle Variation des Themas ist der Kilber Altar ein Hauptobjekt, mit dem übrigens der Altar in einer zweiten gleichfalls dem Stifte Göttweig inkorporierten Pfarrkirche (Purk im pol. Bez. Pöggstall) die allergrößte Ähnlichkeit hat.

Daneben haben wir für die sichere kulturelle Grundlage dieses Landstriches einen Beweis an dem ziemlich reichen Besitze an beweglichen Kunstwerken aus der ersten Hälfte des XIX. Jhs.; denn ihn bestimmen weniger Sammlerfreude und Dekorationsbedürfnis als lebendige Tradition und warmes Familiengefühl. Auch im Stifte Melk sind leckere Proben dieser künstlerischen Hausmannskost vorhanden, ein Nachsommer künstlerischen Interesses, dessen Genius die freundliche Priestergestalt des Abtes Wilhelm Eder ist. Die behäbigen Bischofsbildnisse Mitterhofers von 1824 bilden die Einleitung (Fig. 366), Kriehubers Aquarellporträt des genannten Abtes (Fig. 287) und Leopold Kupelwiesers Ferdinand I. den Übergang zur vollen Meisterschaft, die in dem Miniaturbildnisse des Abtes Wilhelm erreicht ist (Fig. 376); die breite Behandlung, die auf Gesicht und Habit spielenden Lichtstreifen lassen an G. F. Waldmüller denken, der 1854 für eine nicht näher bezeichnete Arbeit eine Zahlung erhielt. Nach diesem Miniaturporträt scheint das große Halbfigurenbildnis des Abtes im Prüfungssaale gemalt zu sein, das in der Auffassung waldmüllerisch ist, in der Ausführung aber hinter ihm zurückbleibt (Fig. 370).

Jene Miniatur ist von der diesem Genre sonst anhaftenden Glätte und kleinmeisterlichen Feinheit weit verschieden; aus dem eigentlichen Miniaturfache finden wir in den Schlössern um Melk manches, was durch die naive Anmut der Modelle und ihrer Wiedergabe erfreulich wirkt. Reizend sind die Claude Pierres und Rungaldiers, Daffingers und Petters in Sitzenthal (Fig. 157 ff.), die Kriehuber, Daffinger, Lieder und Ender in Sooß (Fig. 90 ff.). In Matzleinsdorf lehrt das Bildnis dreier kleiner Harrach als Engel, in dem, wie in so vielen österreichischen Werken jener Zeit, direkter englischer Einfluß nachwirkt, in Franz Krammer einen geschickten Porträtisten kennen (Fig. 181). Sonst ist für Matzleinsdorf besonders die Familie Petter von Bedeutung, deren Beziehungen zum Hause Harrach wir nicht nur verschiedene Bilder im Schlosse selbst, sondern auch mancherlei Werke in der gräflichen Patronatskirche Zelking verdanken. Ein anderer Porträtist sehr liebenswürdigen Charakters ist der Grazer Tunner, dessen Familienbild in Sitzenthal eine Zwischenstellung zwischen Agricola und dem jungen Amerling einnimmt (Fig. 156). Derselben Richtung gehört auch noch Kupelwiesers feines Priesterporträt im Schlosse Kirnberg (Fig. 124) an und das frischlebendige Frauenbildnis im Pfarrhofe desselben Ortes, das dem gewohnten Tone eine sympathischerbe Note verleiht (Fig. 125). Das Schlußwort gebührt wieder dem Stifte Melk, wo Josef Neugebauer seit 1864 fallweise beschäftigt wird, dann als eine Art Familiaris des Klosters in Melk lebt und dem Stift endlich 1895 seine reiche Sammlung eigener Studien und Bilder hinterläßt.

Diese Kollektion bildet eine selbständige Abteilung der Melker Gemäldesammlung, deren Hauptstock aus einer 1782 von einem Abbate Gianni in Wien erworbenen Bildergalerie besteht, deren zumeist ganz unbedeutende Bilder in dekorativer Weise im großen Saale der Prälatur angebracht sind. Andere Bilder verschiedener Schulen, die durch Kauf oder Schenkung an das Kloster gekommen sind, sind in verschiedenen Räumen des Hauses verteilt. Eine Halbfigur der hl. Jungfrau mit dem Kinde (im Schlafzimmer des Prälaten) ist das charakteristische Werk eines italianisierenden Niederländers um 1525 (Fig. 286) und die leicht variierte Wiederholung eines Bildes, das im Brüsseler Museum einfach als niederländische Schule, im Antwerpener als Mabuse bezeichnet wird. Der Gruppe deutscher Italianisten gehören die stark übermalte Anbetung der Könige mit der Jahreszahl 1612 und dem Wappen des Erzbischofs Markus Sittikus

von Salzburg und die drei Marien am Grabe an (Fig. 297), die dem Rottenhammer zugeschrieben werden, für diesen aber wohl zu zierlich sind. Denselben Gegenstand stellt das wichtigste niederländische Bild des Stiftes dar (Fig. 354), eine große Werkstattwiederholung der Rubensschen Skizze in der Sammlung Czernin in Wien (Klassiker der Kunst 204). Dem Rubensschen Kreise gehört auch das Bild „Christus mit den reuigen Sündern“ an (Fig. 264).

Andere nennenswerte niederländische Bilder sind der Seesturm von Simon de Vlieger in der Prälatur, nach Mitteilung Dr. von FRIMMELS aus der Wiener Galerie Wenzelsberg stammend, und die Türkenschlacht vor Wien im Jahre 1683 von Huchtenburg. Von späteren Meistern ist Philipp Ferd. von Hamilton mit einem Tierstücke von 1746, Kaspar Sambach mit einer jener bekannten steinfarbenen Nachahmungen eines Donnerschen Reliefs (Fig. 289) von 1780, diesmal der Pietà am Tabernakel der Eleemosynariuskapelle in Preßburg, vertreten (vgl. Kunsttopographie I S. 51, Fig. 247, Kunsttopographie II S. 303 und M. W. A. V. 1892, 214 und 1893, 71).

Im Privatbesitze ist hie und da manches verstreut, das meiste im Hoyosschen Schlosse in Sooß, wo sich zwei sienesisische Bilder aus dem vorgerückten Cinquecento (Fig. 97), eine interessante alte Kopie von Correggios Verlobung der hl. Katharina in Paris (Klassiker der Kunst X 91), ein gutes englisches Porträt vom Ende des XVIII. Jhs. befinden. Beim Grafen Braidia zwei flotte Skizzen von Marterszenen in der Art des Sebastiano Ricci; bei Frau von Galgotzy in Matzleinsdorf ein Kosakenbild von Heß; beim Grafen Wolfgang Walterskirchen in Kimmelbach eine Landschaft (Fig. 390) von Huchtenburg und ein spanisches Genrebild (Fig. 389).

Eine Sammlung von höchst eigentümlichem Charakter ist die des Herrn Dr. J. von Newald in Melk, der außer Familienbildern und kunstgewerblichen Gegenständen ein interessantes Erbstück nach dem Wiener Buchhändler Dirnböck besitzt: eine Serie von Originalen zu dem Wiener illustrierten Witzblatte „Hansjörgl von Gumpoldskirchen“, der 1835—1875 eine Rolle spielte. Manche Meister wie Ranftl erscheinen hier von einer neuen Seite, auch der junge Josef von Führich ist mit schüchternen Beiträgen versehen; von ihm ist auch eine weitere charakteristische Zeichnung vorhanden (Fig. 216 f.).

Außer den Bildern sind auch kunstgewerbliche Objekte in einigen Sammlungen vertreten. In Sitzenthal ein reiches eingelegtes und geschnitztes deutsches Renaissancekästchen um 1600 (Fig. 161 f.), in Sooß klassische englische Möbel (Sheraton und Chippendale) und ein Berliner Schrank um 1800 (Fig. 98 f.) daselbst eine prunkvolle Berliner Porzellanvase, mit dem Überschusse von Buntheit, den man der Berliner Fabrik vielfach zum Vorwurf machte (vgl. GOTTFR. SCHADOW, Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849, S. XVII) und gute Meißener Stücke. Bei Fräulein Kratz in Melk schöne Wiener, Schlaggenwalder und andere Tassen (Fig. 215). Das geschmackvollste kunstgewerbliche Stück vom Ende des XVIII. Jhs. befindet sich aber in öffentlichem Besitze: die Milchglasampel (Fig. 462) mit bunten und vergoldeten Verzierungen sowie zierlich geflochtenem Hängewerke in der Pfarrkirche in Ybbs. Hier auch reizende silberne Meßkännchen, Wiener Arbeiten von 1822 (Fig. 465).

Reicher Kunstbesitz ist in dieser Übersicht an unserem Auge vorübergezogen. Aber es schließt sich ihm an diesem wohlhabenden rechten Donauufer weniger von jenen namen- und zeitlosen Kulturdenkmälern an, die zum künstlerischen Reize eines Landstriches so viel beitragen und an denen das jenseitige Ufer so reich ist; dem lebhafteren Entwicklungsgange, dem größeren Wohlstande mußte hier manches zum Opfer fallen. Melk selbst, das sich energisch dehnende Städtchen, hat in den letzten Jahrzehnten viel von seinem altertümlichen Charakter eingebüßt, wovon einiges auf die Herstellungen nach dem großen Brande von 1847 zu schieben ist. Manche Straßenbilder, besonders einige der an den Klosterhügel angeklebten und der zur Donau führenden Gäßchen, haben etwas vom alten Reize bewahrt. In der Hauptstraße sind viele Häuser mit spätmittelalterlichen Einzelformen, Erkern, Hallen und Höfen, die in dem Kolomannibrunnen einen künstlerischen Mittelpunkt besitzen (Fig. 199 u. 213). Ähnlich verhält es sich in Pöchlarn, während Ybbs in der Häuserzeile am Ufer und in den sich östlich und westlich an den Kirchenplatz anschließenden Straßen zusammenhängende Straßenbilder anheimelnden Charakters bewahrt hat (Fig. 471 u. 473); stärker noch wirken die Plätze in Ybbs, auf denen die vielen schönen alten Häuser,

die Beispiele bürgerlicher Baukunst von der Gotik bis zur Biedermeierzeit bieten, gut zur Geltung kommen (Fig. 470).

Von zerstreuten Einzelobjekten dieser Art seien die Kirche in Holzern (Fig. 127) mit ihrer Holzverschalung und ihrem bis fast auf den Boden herabreichenden Schindeldache und das Waldbründl bei Säusenstein genannt, dessen brettergezimmerte Kapelle unter den grünen Bäumen die Stimmung menschenfernster Waldeinsamkeit hervorruft. Ganz anders wirken einige Gehöfte in Aggsbach, behäbige Zeugen alten regen Verkehrs und sicheren Formgefühles, besonders Staffenbergers Gasthaus an der Donau sei in diesem Zusammenhange genannt (Fig. 11).

Hans Tietze

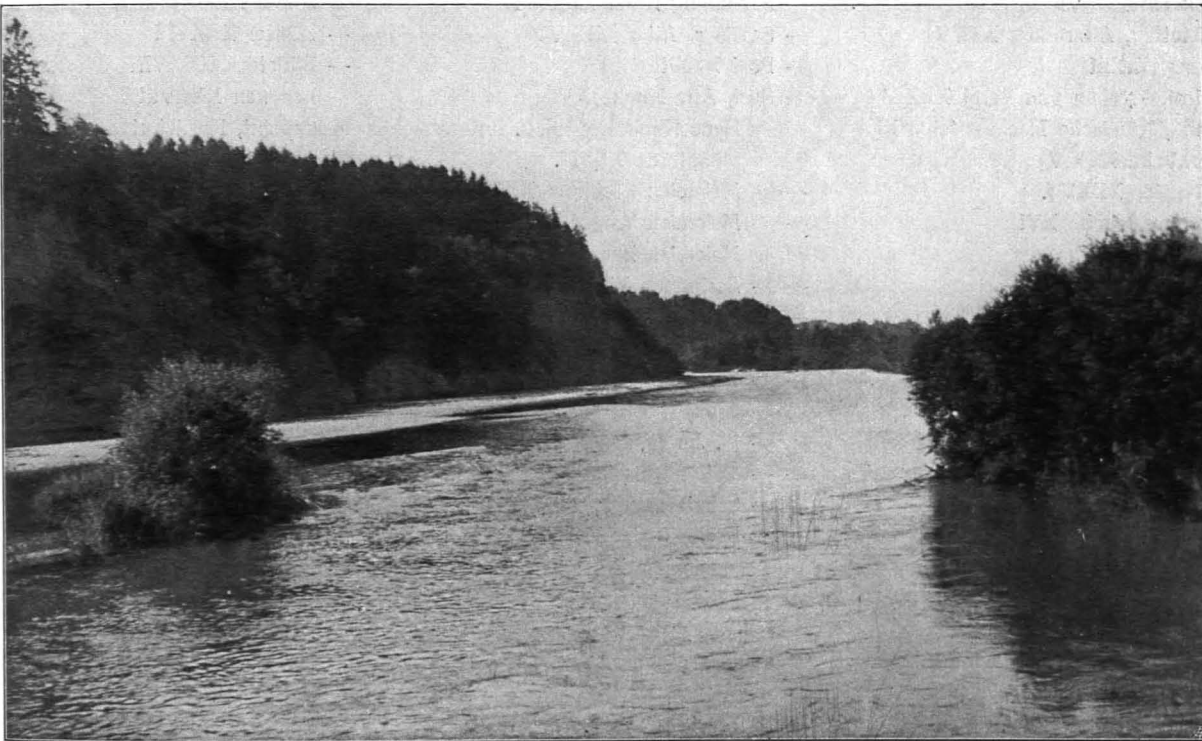


Fig. 2 Die Ybbs bei Leutzmannsdorf (S. XIII)

In der Übersicht sind folgende Objekte besprochen:

- Aggsbach, Pfarrkirche XVI
— Pietà XVII
— Hochaltar XXXIV; s. auch 486
— Privathäuser XXXVIII
- Aggstein, Kapelle XVI
- Albrechtsberg, Prähistorischer Fund X
— Grabstein XXXVII
- Bischofstetten, Altarbilder XXXV
— Ölberg XXXIII
- Donaudorf, Fresken von Bergl XXXIV
- Ferschnitz, Römische Inschriftsteine XI
— Pfarrkirche XXXIV
— Grabmäler XXXV f.
- St. Georgen, Kirche XVI
— Kanzel XXIII
- St. Gotthard, Kirche XVI
— Kruzifix XXXIII
— Altäre XXVII
— Bildstock XXXVIII
- Kemmelbach, Bilder XXXVIII
- Kilb, Pfarrkirche XVI
— Turmhelm XXXII
— Kruzifix XVII
— Hochaltar XXXVI f.
— Bilder XXXV
— Monstranz XXXVI
- Kirnberg, Porträts XXXVII
- St. Leonhard, Sammlung Glaßner X
— Pfarrkirche XVI
— Altäre XXXIII
— Ölberg XVIII
- Loosdorf, Pfarrkirche XXIV
— Grabsteine XXVI f.
— Madonna XVII
— Brunnen XXXIII
- Mank, Pfarrkirche XVI
— Kanzel und Skulptur XXXIII
- St. Martin, Skulptur XVII
- Matzleinsdorf, Altarbild, Miniaturporträts XXXVII
- Mauer, Kirche XVI
— Flügelaltar XVIII f.
- Melk, Prähistorische Funde IX f.
- Melk, Römische Funde XI
— Pfarrkirche XVI
— Ölberg XVIII
— Relief von Donner XXXIII
— Privathäuser XXXVIII
— Sammlung Newald XXXVIII
— Sammlung Kratz XXXVIII
— Seminar, Altar XXXIV
— Post XXXII
— Stift, Alte Kirche XVI
— — Neue Kirche XXVIII ff.
— — Skulpturen XXXI f.
— — Malereien Rottmayr XXXII
— — Malereien Troger XXXIII
— — Malereien Bergl XXXV
— — Bachmann XXXIII
— — Joh. M. Schmidt XXXIV
— — Sommersakristei XXIX, XXXIV
— — Gemäldesammlung XXXVII
— — Cranach XXI
— — hl. Jungfrauen XX f.
— — Österreichisches Altarwerk XXI
— — Schatzkammer, Tragaltärchen XIV f.
— — Kopfreliquiar XV
— — Holzreliefs XX
— — Ulrichsbecher XXII
— — Melker Kreuz XXII
— — Mauritiuslanze XXIII
— — Kreuze, Kelche (gotische) XXIII
— — Kelch von Dietrich XXVIII
— — Barocke Monstranzen XXXVI
— — Paramente, frühgotische XV
— — Paramente, spätgotische XXIII
— — Paramente, barocke XXXVI
— — Bibliothek, romanische Handschriften XV
— — Bibliothek, gotische Handschriften XXII
— — Bibliothek, Skizzenbücher XXXIV
— — Antikensammlung XII
- Neumarkt, Pietà XVII
— Opferstock XXIII
- Ochsenbach, Kirche XVI
- Ochsenbach, Skulpturen XVII
— Bilder XXII
- Petzenkirchen, Grabstein XXVII
- Pielach, Malereien XXXIV
- Pöchlarn, Kirche XVI
— Ölberg XVIII
— Altäre XXXV
— Häuser XXXVIII
— Bildstock XXXVIII
— Brunnen XXXVIII
- Röhrapoint, Prähistorischer Fund IX
- Ruprechtshofen, Kruzifix XVII
- Säusenstein, Kapelle XVI
— Kirche XXXII
— Fresken XXXV
— Gitter XXIII
— Kanzel XXVII
— Grabstein XX
— Joh. M. Schmidt XXXIV
- Sarling, Altäre XXVIII
- Schallaburg, Schloß XXV
- Schönbühel, Skulpturen XVII
— Fresken XXXIV
- Sitzenthal, Bilder XXXVIII
— Miniaturen XXXVII
- Sooß, Bilder XXXVIII
— Miniaturen XXXVII
— Möbel XXXVIII
— Porzellan XXXVIII
- Spielberg, Prähistorischer Fund IX
- Ybbs, Pfarrkirche XVI
— Madonnenbild XXI
— Madonnenfigur XVI
— Grabstein XVIII
— Ölberg XVIII
— Monstranz XXIII
— Kirchengeräte XXXVI
— Meßkännchen XXXVIII
— Ampel XXXVIII
— Privathäuser XXXVIII
- Zelking, Skulptur XVII