

## KUNSTGESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

Ungemein spärlich sind die Spuren urgeschichtlichen Lebens im Bereiche des politischen Bezirkes Pöggstall, die man bis heute kennt, was bei der geographischen Situation dieses Gebietes nur sehr begreiflich erscheint. Diese heute noch dünn bevölkerte, hochgelegene Gegend mit ihren kurzen Sommern und langen, harten Wintern mag wohl bei ihrem Waldreichtum den an den Hängen des Donautales bei Aggsbach und Willendorf kampierenden Jäger im Diluvium angelockt haben und es werden ihn des öfteren seine Jagdausflüge in die wind- und wildreiche Einsamkeit von Ottenschlag und Pöggstall geführt haben; aber er kehrte wohl, ohne längeren Aufenthalt zu nehmen, wieder zu seinem Standlager an der Donau zurück. In den jüngeren Stufen menschlicher Kulturentwicklung bevorzugte der Mensch die fruchtbaren Ebenen und wir dürfen auch aus diesen Zeiten in diesem Teile Niederösterreichs nicht viel an Kulturzeugnissen erhoffen, wenn auch zu berücksichtigen ist, daß bei den obwaltenden Verhältnissen (der Bewaldung des größten Teiles des Gebietes) auch etwa reichlich vorhandene Spuren der Vorzeit verborgen bleiben müßten. In den Gegenden an der Donau, dieser uralten Verkehrsstraße, sind wohl vor allem künftig noch manche Funde zu erwarten, wie ein anlässlich des Bahnbaues Krems—Grein im Jahre 1908 bei Klein-Pöchlarn gemachter sogenannter Depotfund verrät, der ein Zeugnis für die Anwesenheit des Bronzezeitmenschen bietet. Er bestand aus mindestens achtzehn großen Bronzeringen, in welcher letzterer Form damals anscheinend die Bronze als Handelsware kursierte. — Die Armut vornehmlich an Relikten der jüngeren Perioden (Metallzeiten) teilt übrigens der politische Bezirk Pöggstall mit dem ganzen Waldviertel<sup>1)</sup>.

Zwei Sammlungen im politischen Bezirke Pöggstall enthalten ägyptische Altertümer und Denkmäler der griechisch-römischen Kultur; alle Objekte, auch die zuletzt genannten Reste römischer Zeit, stammen durchweg aus anderen Gegenden und kamen erst durch die jetzigen Besitzer hierher. Auf Schloß Artstetten befindet sich eine bedeutendere Sammlung ägyptischer Denkmäler: zwei Mumien, drei kleine Skulpturen aus Granit und viele Erzeugnisse des altägyptischen Kunstgewerbes. Unter den gleichfalls ziemlich zahlreich vertretenen Resten griechischer und römischer Kunst sind besonders hervorzuheben einige künstlerisch sehr hoch stehende Fragmente von griechischen Terrakottafigürchen und der Marmor-torso einer weiblichen Figur, der, in römischer Zeit gearbeitet, sich im Typus an ein gut komponiertes, dekoratives Werk der hellenistischen Kunst anlehnt (Fig. 24). Einige von den auf Schloß Artstetten bewahrten Antiken sollen aus Catajo dahin gekommen sein. Herr Karl Kramler, Pfarrer in Pöggstall, besitzt mehrere, in der Gegend von Enns und von Strengberg von ihm selbst gefundene Fragmente römischer Legionsziegel und Terrasigillatascherben; seine Sammlung enthält auch noch geringfügige Reste von bemaltem Wandverputz aus Carnuntum und andere kleine Antikaglien<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Die Übersicht über den prähistorischen Charakter des Bezirkes hat Herr Dr. JOSEF BAYER verfaßt.

<sup>2)</sup> Die archäologische Übersicht hat Herr Dr. HEINRICH SITTE verfaßt.

Der politische Bezirk Pöggstall existiert erst seit 1899 als Verwaltungseinheit; seine drei Gerichtsbezirke Ottenschlag, Persenbeug und Pöggstall wurden damals aus den politischen Bezirken Zwettl, Amstetten und Krems ausgeschieden und einer neuen Bezirkshauptmannschaft unterstellt. Der Bezirk ist am linken Donauufer gelegen und erstreckt sich von der oberösterreichischen Grenze bis zum Weitentale und dem Mittellaufe der Krems, von der Donau bis an die sehr unregelmäßige Grenze gegen den Bezirk Zwettl. Dieses sehr ausgedehnte Gebiet gehört nach seiner geographischen Lage und nach seinem Gesamtcharakter zum Waldviertel, denn ein großer Teil seiner Bodenfläche ist auch heute noch von ausgedehnten Waldungen bedeckt; die Ansiedlungen sind spärlich, weit voneinander entfernt, das Klima ist rau, die Kommunikationen schwierig; eine einzige Lokalbahn schneidet den nördlichsten Teil des Bezirkes, an dessen Südrand seit 1909 die neue Donauuferbahn läuft.



Fig. 1 Weitentale

Während so die Vorbedingungen zu einer besonderen kulturellen Blüte des Bezirkes nicht besonders günstige waren, ist er durch eine große Fülle landschaftlicher Reize ausgestattet, deren Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit außerordentlich ist. Der westliche Teil seines Donauebietes setzt den düstern, schroffen Charakter des anschließenden oberösterreichischen Machlandes fort; von der Mitte an, wo sich das weithin sichtbare Persenbeug in die „böse Beuge“ des Stromes hineinschiebt, schließt sich gegen O. die fruchtbare Ebene bei Gottsdorf an, die dann wieder in die ruhigeren Linien der Uferberge am Eingange der Wachau übergeht. Landeinwärts von diesem Uferstreifen führen zwei Waldtäler, vom Weitenbache (Fig. 1) und von der Isper durchflossen, beide lieblich und anmutig und nach N. von einem zweiten Tale fortgesetzt, das verwandte Landschaftsmotive mit größerer Energie wieder aufnimmt und ihre Anmut zu düsterer Grandiosität steigert (Fig. 2). Auch sonst wird der Charakter des Landes immer rauher; ausgedehnte Waldungen — „Gutenbrunn im großen Weinspergerwalde“, heißt es auf den Mildnerschen Gläsern — wechseln mit kahler Hochebene, auf der ungeheuere Felstrümmer, deren seltsame

Formen allerhand Sagen und Märchen umspielen und charakteristische, volkstümliche Namen bezeichnen, wie Ruinen von Vorwelten liegen und den schaurigen Landschaftscharakter verstärken (Fig. 3). All diese Elemente des allgemeinen Charakters unseres Gebietes geben die Erklärung für seine kulturelle Entwicklung. Die Kolonisation hat ziemlich früh hier Fuß gefaßt und verschiedene bayrische Stifte und Adelige erscheinen hier schon früh im Mittelalter begütert (863 Persenbeug, 998 St. Oswald, 1073 Münichreith); aber die Kulturansätze sind spärlich und vermögen in dem ungeheueren Gebiete nicht starke

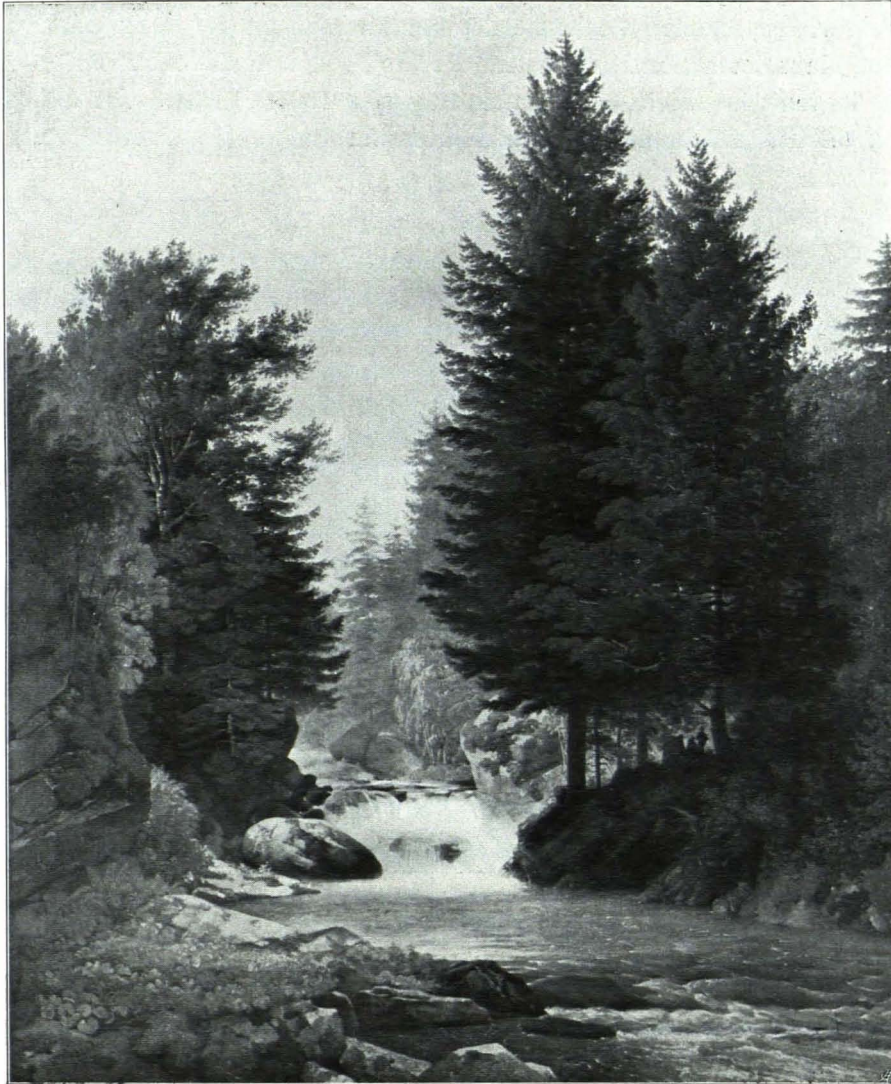


Fig. 2 Hölltal, nach dem Gemälde von Th. Ender im Schloß Persenbeug

Wirkung auszuüben. Es fehlt an einem bedeutenderen Zentrum; keine Stadt, kein Kloster bietet den zerstreuten Kräften einen Brennpunkt; so mangelt hier noch mehr als in anderen dieser neugeschaffenen administrativen Gebiete den Denkmälern ein einheitlicher Zug und eine charakteristische Note. Nur zweimal stoßen wir bei der Betrachtung unseres Gebietes auf ein Zusammenfassen zu einer künstlerischen Einheit, beidemale charakteristischerweise durch eine bedeutende Persönlichkeit, die den Anstoß zu einer Gruppe von künstlerischen Leistungen bietet. Diese beiden merkwürdigen Mäzene des Waldviertels, die durch drei Jahrhunderte voneinander getrennt in dem Meteorenglanze ihres Auftretens einige Verwandtschaft zeigen, sind Kaspar von Roggendorf und Josef von Fürnberg.

1478 löste Kaspar von Roggendorf das Schloß Pöggstal ein und baute es um; neben dem sehr umfangreichen und stattlichen Gebäudekomplex des Schlosses baute er um 1480 die jetzige Pfarrkirche, die

trotz mancher Verluste, die sie erlitten hat, noch immer an Altären, Skulpturen, Glasfenstern usw. überreich ist. Mehrere Altäre, die sein Wappen tragen, kamen von Pöggstall nach Wien und von da nach Schloß Ambras in Tirol. Eine sehr interessante Krönung Mariae mit dem Allianzwappen Roggendorf-Wildhaus befindet sich auf Schloß Rosenberg im Kamptale und ebenso trug der Heiligenbluter Flügelaltar, der gleich jenen Pöggstallern nach Ambras kam, sein Wappen. Auch die gemalten Glasfenster in Heiligenblut sind zum Teil von ihm gestiftet. Sein Sohn Wilhelm setzte die väterlichen Traditionen fort; ein Flügelaltar mit seinem Wappen und der Jahreszahl 1520 befand sich ehemals in Schönbüchel (Kunsttopographie III). Die vielen schönen Grabmale der Familie machen die Pöggstaller Pfarrkirche zu einer Art Roggendorfschen Mausoleums, und mit vollem Rechte — aber leider nicht mit dauerndem Erfolge — bedang die Familie in dem Kaufbriefe, mit dem sie Pöggstall 1601 an Ulrich von Öttingen verkaufte, aus, daß die von ihr errichteten „Epitaphia, Krufften, Fänen und andere Monumente“ stehen bleiben sollten.



Fig. 3 Partie bei Traunstein

Eine ähnlich glänzende Figur suchen wir in den nächsten Jahrhunderten in unserem Gebiete vergebens; es fehlt hier der kunstliebende Vorkämpfer der Reformation, der in anderen Teilen des Waldviertels etwa durch Hans Lorenz von Kuefstein oder Hans von Puchheim repräsentiert wird; dagegen begegnen wir der eifrigen Förderin der Gegenreformation, Gräfin Margarete Abensberg-Traun-Strattmann, die überall in Niederösterreich Kirchen und kirchliche Kunstwerke gestiftet hat und der auch unser Bezirk die Kirchen von Grainbrunn und Reinprechts, sowie den reichen Schmuck der Kirche in Schönbach verdankt. Seinen zweiten charakteristischen Kunstfreund erhält Pöggstall aber erst im ausgehenden XVIII. Jh. durch die neuen wirtschaftlichen Bestrebungen, die das entlegene Waldland zu erschließen sich anschickten.

Josef von Fürnberg hat das Waldviertel gewissermaßen entdeckt; in groß angelegten, ineinander greifenden Unternehmungen versuchte er sich des ungehobenen Schatzes seines Holzreichtums zu bemächtigen. Er legte Holzschwemmen und Sägemühlen an und baute sich hie und da Schlößchen, in denen allen ein sehr persönlicher Geschmack zum Vorschein kommt. Mitten im Herzen seines Waldreiches liegt das Schloß Gutenbrunn; an der Donau, an der einstigen Hainerau, Luberegg (Kunsttopographie I 344, siehe auch Kunst und Kunsthandwerk 1910, Heft 2), wenig landeinwärts der Pfarrhof von Ebersdorf, am jenseitigen Donauufer in Melk das jetzige Posthaus (Kunsttopographie III, Fig. 209). All diese Gebäude nehmen

deutlich eine Übergangstellung von der Barocke zum Empire ein; auf die Symmetrie der Gesamtanlage ist ein sehr großes Gewicht gelegt, aber das Strenge und Monumentale des Eindruckes wird durch die Zierlichkeit der Einzelformen und durch die Zerlegung in Einzelteile aufgehoben. Besonders in den beiden Schlössern Gutenbrunn und Luberegg ist eine Art Pavillonsystem gewählt, eine Gruppierung gleichartiger Flügel und Nebengebäude um ein bescheidenes Hauptgebäude; der Zwanglosigkeit des Landsitzes bleibt eine gewisse vornehme Steifheit beigemischt. Eigenartig ist auch bei allen Fürnbergischen Gebäuden die Gestaltung des Daches, der der Architekt besondere Liebe vergönnt hat; von den reichen Mansarden in Melk und Gutenbrunn bis zum „Napoleonshut“ des Pfarrhofes in Ebersdorf finden wir eine Reihe von reichen Varianten.

Im Schloßchen Luberegg befanden sich von Ablasser gemalte Tapeten, auf denen die wichtigsten Sägemühlen, Schwemmen usw. des Fürnbergischen Gebietes dargestellt sind; sie sind jetzt größtenteils in das Schloß Pöggstall gebracht worden. Und noch einen Kunstzweig können wir wenigstens mittelbar mit Fürnberg in Zusammenhang bringen, die blühende Glashütte in Gutenbrunn, die in J. J. Mildner einen eigenartigen und geschätzten Künstler besessen hat (über ihn s. unten).

Mit diesen beiden Personen haben wir aber die Ansätze zu künstlerischer Einheit, soweit sie unser Gebiet betreffen, erschöpft; alles übrige sind vereinzelt Leistungen, die sich den ärmlichen Entstehungsbedingungen entsprechend selten über das Mittelmaß erheben. Immerhin läßt sich vielleicht im Vergleiche zu den benachbarten Bezirken noch eine Eigentümlichkeit feststellen; das ist die zäh konservative Gesinnung, die dem langsameren Pulsschlage dieses von Natur und Kultur stiefmütterlich behandelten Landstriches entspricht und der wir die Erhaltung einer verhältnismäßig großen Anzahl von Denkmälern früherer Kunstepochen verdanken.

Die Reste romanischer Architektur sind allerdings wenig bedeutend. Meist stark verbaute Kirchenteile, Apsiden, wie in Eitental, Wimberg, Kirchschatz, Purk, Groß-Reinprechts und Sallingberg, Schiffsanlagen wie in Traunstein, Kottes, Streitwiesen (Fig. 120 ff.). Letzterer Bau hat trotz späterer Gotisierung den ursprünglichen Gesamteindruck recht stark gewahrt.

Architektur.

Unter den kirchlichen Bauten der Gotik folgen die meisten dem landläufigen Typus der dreischiffigen Basilika- oder Hallenanlage mit Chorabschluß in den Achteckseiten. Innerhalb dieser Gruppe, bei der das Langhaus in der Regel der Erweiterungsbau des älteren Chores ist, sind nur einzelne durch größeren Reichtum bemerkenswert, so Klein-Pöchlarn, dessen spätgotisches Netzgewölbe von 1517 die Auflösung des konstruktiven Systems in ein Netz rechtwinklig verschnittener Rippen und einen reich variierten Abschluß gegen den Triumphbogen zeigt (Fig. 164 ff.). Die Annakirche in Pöggstall, deren Chor noch aus der ersten Hälfte des XIV. Jhs. stammt und die im jetzigen Verfall eine überaus malerische Baugruppe bildet (Fig. 199—202). Weiter mit dem stark überhöhten, die Straße überbrückendem Chore (Fig. 264).

Die der Spätgotik im ganzen Norden Niederösterreichs sehr geläufige Form der zweischiffigen Halle wird hier durch Kottes und Leiben vertreten (Fig. 61 u. 73 ff.), beide Kirchen sind sehr späte, erst der Wende zum XVI. Jh. angehörende Beispiele einer Bauform, deren ältere Beispiele (aus dem XIV. Jh.) sich in benachbarten Bezirken, Waidhofen und Zwettl, finden. Anormal sind der chorlose Bau der Pfarrkirche in Pöggstall (Fig. 173 f.) und die Pfarrkirche von Münchreith (Fig. 126 f.), eine dreischiffige Halle, deren spitzes Kreuzgewölbesystem von kräftigen, ungegliederten Säulen getragen wird, die auf runden, zylindrischen Sockeln aufstehen und die kräftig profilierten Rippen übergangslos aufnehmen. So häufig dieser Typus in Nachbarländern ist — z. B. in Böhmen Klattau, Dechanteikirche (Topographie der Kunstdenkm. Böhmens VII, Fig. 39), oder in Bayern (Kemnath, Pfarrkirche; Kunstdenkm. Bayerns, Oberpfalz X, Taf. III) u. v. a. — so vereinzelt ist er bei uns; mir ist im ganzen Waldviertel kein weiteres Beispiel für ihn bekannt.

Einer nicht nur lokal, sondern an sich seltenen Bauform begegnen wir in der 1450—1457 gebauten Wallfahrts- und Pfarrkirche von Schönbach (Fig. 228 ff.). Die Hallenanlage mit mäßig überhöhtem Mittelschiffe ist dadurch bemerkenswert, daß die Seitenschiffgewölbe halbiert sind und sich mit ihrem Scheitel an das

Mittelschiff anlehnen. Eine analoge Querschnittbildung ist mir nicht bekannt; es wäre nur auf eine entsprechende Erscheinung hinzuweisen, die allerdings drei Jahrhunderte früher für eine Gruppe südfranzösischer Kirchen charakteristisch ist. Bei den Kirchen von La Garde-Adhémar, S. Trophime in Arles, S. Paul-Trois-Châteaux usw. steigen die Halbtonnen der Seitenschiffgewölbe in ähnlicher Weise gegen das Mittelschiff auf (F. DEHIO-BEZOLD, *Baukunst des Abendlandes*, Taf. 134); vielleicht geben die dort vermuteten Gründe (vgl. Textband I 381) auch eine Erklärung für das Schönbacher Analogon: die Möglichkeit, die Scheidebogen zwischen den Schiffen höher zu führen — d. h. in Schönbach, Erzielung einer geschlossenen Raumeinheit im Sinne der spätgotischen Halle — oder die Möglichkeit kräftiger Verstärkung des Hauptschiffes und ökonomischer Dachführung?

In der ersten Hälfte des XVI. Jhs. wird die kirchliche Bautätigkeit wie fast überall in Niederösterreich durch die Reformation abgeschnitten. Statt dessen wendet sich — gleichfalls ein typischer Vorgang — das Interesse der Bauherren den Schlössern zu, die um diese Zeit einschneidende Neu- und Umbauten erfahren. Der Anteil unseres Bezirkes an dem Schloßbaue ist kein sehr beträchtlicher, immerhin hat er einige interessante Modernisierungen mittelalterlicher Anlagen aufzuweisen. Die bedeutendere Anlage ist Pöggstall, das seine definitive Form um die Mitte des XVI. Jhs. erhalten hat; ein Komplex von Wehr- und Wohnbauten, deren charakteristischer Teil die vorgeschobene Rundelle ist, diese für die erste Hälfte des XVI. Jhs. so typische Fortifikationsanlage, die von Deutschland aus die Nachbarländer eroberte und deren klassischer Theoretiker Albrecht Dürer ist (Fig. 206 ff.). Mitbestimmend für den Eindruck waren die schönen steilen Satteldachtürme, die 1882 abgebrochen wurden; von Details sei die schlanke Wendeltreppe mit dem Roggendorfschen Wappen hervorgehoben. Aus deren Zeit stammt auch der in einiger Entfernung vom Schlosse stehende Meierhof, der die alte Krenelierung seiner Mauern behalten hat. Auch das Schloß Leiben hat einen mittelalterlichen Kern, der aber stärker, als es bei Pöggstall der Fall ist, hinter der Vereinheitlichung durch die Renaissance verschwindet (Fig. 97 f.). Auch die Innenausstattung mit den italianisierenden Deckenmalereien zeigt eine ähnlich stärkere Lostrennung von der heimatlichen Überlieferung und der fortlebenden Gotik. Was hier an einem vereinzelt Falle nur erwähnt werden muß, wird bei dem an Schlössern reichsten Bezirke des Waldviertels, dem Bezirke Horn, nähere Erörterung finden müssen.

Im Schlosse Persenbeug zeigt die Kapelle die Umwandlung der Gotik, die uns etwa in Ferschnitz (Kunsttopographie III 41) begegnet war, die Stuckdecken des Schlosses aber größtenteils den kräftigen Reliefstil der zweiten Hälfte des XVII. Jhs. (Fig. 152), der der Vorherrschaft der welschen Stukkateure in unseren Gegenden entspricht, aber alle Intervalle zwischen den Bildfeldern mit Fruchtkörben, Putten und Akanthusgeranke ausfüllt (eine verwandte Decke im Schlosse Kaiserebersdorf, siehe Kunsttopographie II, Fig. 10).

Die Barockzeit hat wenigstens ein Gebäude von größerer Bedeutung in unserem Bezirk entstehen gesehen; die Wallfahrtskirche von Maria-Taferl, deren Bau sich von 1660—1710 hinzog, aber nach einem einigermaßen einheitlichen Plane durchgeführt wurde, an dem wohl Carlo Luragho den Hauptanteil hatte (Fig. 96 ff.). Im Mai 1660 schrieb der bischöfliche Notar Dr. Langetl nach Passau um einen Baumeister, der die Bauleitung übernehmen könne; diese Funktion übernahm der niederösterreichische Hof- und Landschaftsbaumeister Georg Gerstenbrand, der die Arbeit laut Kontrakt vom 16. April 1662 nach dem eingereichten Riß fortzuführen hat. Seine in dem Kontrakte festgelegten Obliegenheiten sind durchaus die des Bauführers. Er starb 1670, nachdem wichtige Teile des Gebäudes fertiggestellt waren, und an seiner statt bestellte der Administrator Carlo Luragho in Prag zum Bauleiter; in dem Kontrakte heißt es, er habe den Bau „laut von ihm ausgehändigten Abriss“ zu führen und er solle, sooft er nach Passau komme, auch beim Maria-Taferl Kirchenbau zusehen und „dass khünfftige Khürchenpaw anordnen“. 1673 wurde der Vertrag mit Luragho wieder gelöst, weil die Baukosten sich bereits auf 66.000 fl. beliefen, der Bau der Türme nicht so dringend erschien und der Polier den Bau vorläufig allein führen könnte.

Trotz dieser nicht ganz regelrechten Entstehung, für die sich bei anderen gleichzeitigen Bauten Analoga finden ließen (zum Beispiel Waidhofen an der Thaya), wirkt der Bau ziemlich einheitlich, und zwar bestimmt das Luraghosche Element den Eindruck. Ob Luragho, dessen Beziehungen zu Passau so zahl-

reiche waren, schon 1660 beim ersten Entwurfe beteiligt war und Gerstenbrand nach diesem gearbeitet hat, läßt sich nicht feststellen. Stilistisch zeigt die Kirche von Taferl sicher die ängstliche Art und die auffallende nüchterne Glätte, die GURLITT für Luragho charakteristisch findet (Gesch. des Barockstils in Deutschland, 133). Dies gilt ebensowohl von dem Äußern, bei dem allerdings die beiden dicken Fronttürme für die bei dieser hochgelegenen Wallfahrtskirche wichtige Silhouettewirkung ausschlaggebend sind, wie vom Innern.

Die späteren Bauleiter haben an dem Gesamteindrucke der stattlichen Kirche nichts geändert, sondern sich mit abschließendem Fortführen des Begonnenen begnügt; zwei namhafte Architekten begegnen uns noch in der weitem Baugeschichte der Kirche. Der eine ist Jakob Prandauer, dem 1707 die Einwölbung der Kuppel oblag, eine kleine Arbeit, die neben den gleichzeitigen großen Werken zurücktritt. Der zweite ist der Linzer Johann Michael Brunner, ein Schüler Hildebrandts, der 1734 einen Entwurf für den Hochaltar verfertigt und 1735 die Erhöhung des Chorgewölbes durchführt; auch diese Arbeit hat keinen nennenswerten selbständigen Wert und ist vorderhand nur als weiterer Baustein dem bereits recht stattlich gewordenen Oeuvre des Meisters zuzufügen (vgl. BECKER-THIEME, Allgem. Künstlerlexikon IV). Aus dem Kunstkreise Prandauers stammt die Gestaltung des Turmes von Sallingberg im Jahre 1764, die die charakteristische Verjüngung des Obergeschosses, das von kleinen Spitzpyramiden eingefäßt wird, zeigt; ähnliche Turmanlagen finden wir in Dürnstein sowie in Emmersdorf. Auch in Albrechtsberg begegnen wir dem bekannten Schüler Prandauers, Munkenast, der aber an der Ausführung des Neubaus nicht beteiligt gewesen sein dürfte.

Die Betrachtung der vorhandenen Skulpturen läßt uns den konservativen Charakter unseres Kunstgebietes noch deutlicher erkennen als die Sichtung der Baudenkmäler. Eine verhältnismäßig große Anzahl gotischer Statuen sind, namentlich als Gnadenbilder verehrt, erhalten geblieben. Diese volkstümlichen Erzeugnisse gehören der größeren lokalen Gruppe des Donautales an, lassen aber im Vergleiche zu den Arbeiten am andern Donauufer einen etwas abweichenden Charakter erkennen. Es fehlen hier alle Züge, die den Einfluß des Wiener Zentrums und damit eine gewisse Tendenz zu Zierlichkeit und Verfeinerung vertragen würden, das populäre Element überwiegt und damit eine starke Verwandtschaft mit Bayern, die hier unmittelbar an der oberösterreichischen Grenze natürlich erscheint. Auch einige Grabskulpturen und Ölberge fügen sich zwanglos diesem Kunstkreise ein, während die größeren Altarwerke ihm nur teilweise angehören.

Skulptur.

Aus dem XIII. und XIV. Jh. sind nur Grabsteine allereinfachsten Charakters vorhanden, Steinplatten mit gravierten Stangenkreuzen. Daran schließt sich ein Grabdenkmal von 1386 in Gottsdorf, das im Hauptfelde Christus als Schmerzensmann, in ganzer Figur zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, in einer kleinen Aufsatznische Christus am Ölberge zeigt, beides Darstellungen, die bei uns in so früher Zeit sehr selten sind (Fig. 37). Die Figur Christi ist stark pathetisch, die ganze Komposition der drei Figuren von glücklicher Wirkung; die kräftigen, ausdrucksvollen Bewegungen, die große Einfachheit der Gewandmotive, die archaisierende Behandlung von Haupt- und Barthaar geben der Arbeit einen herben Reiz und einen Platz für sich. Ähnliche Vorzüge hat das kleine Ölbergrelief, bei dem namentlich die Stilisierung des Hügels mit den drei schlafenden Jüngern ein interessanter archaischer Zug und die Zufügung des knien den Stifters ikonographisch von Interesse ist.

Stilistisch schließt sich die Halbfigur des Schmerzensmannes an der Außenseite der Kirche von Weiten an (Fig. 265); solche Andachtsbilder wurden in Friedhöfen häufig angebracht und die unmittelbare Nachbarschaft des Lichthäuschens macht in diesem Falle die ursprüngliche Bestimmung besonders deutlich. Ähnliche Figuren sind z. B. die Ecce-Homo-Halbfigur von 1415 an der Pfarrkirche von Langenlois (Kunsttop. I 187) oder der Zahnschmerzheiland am Chore der Wiener Stephanskirche usw.; die Weiterer Figur steigt aus einem Blattkranze auf, die Ringelung der Locken, die das Gesicht regelmäßig einrahmen, ist altertümlicher als der sonstige Habitus der Figur, die etwa dem zweiten Viertel des XV. Jhs. angehört.

Zeitlich nahestehend ist die große und ziemlich bedeutende Madonnenfigur auf dem Hochaltare in Neukirchen am Ostrong; die Y-Stellung der überlebensgroßen Figur ist zu einem kraftvollen Gesamteindruck

ausgenutzt (Fig. 28). Stilistisch steht sie etwa auf der Stufe der schönen Madonna in Hollenburg (Kunsttop. I, Fig. 87), wo aber Lieblichkeit und Zierlichkeit an Stelle der wuchtigen Haltung der Neukirchener Madonna angestrebt ist; die Verwandtschaft mit bayrischen Arbeiten aus dem zweiten Viertel des XV. Jhs. ist eine sehr enge. Die gleiche typische Haltung, der einfache Gewandzug und die grobzügigen Gesichter von Mutter und Kind kehren erweicht und gemildert bei einer jüngeren Madonnenfigur in Ebersdorf wieder (Fig. 68), die schon dem Ende des XV. Jhs. angehört; die starke Abrundung der sonst so brüchigen Falten erscheint mit Rücksicht auf das Altertümliche der Haltung sogar auffallend. Nahe verwandt ist die zierliche hl. Katharina in Persenbeug (Fig. 145), wo die immer noch runden Falten doch schon die bei den Figuren der ausgehenden Gotik stereotype steife und regelmäßige Anordnung angenommen haben; die Ziehfallen in drei bis vier Bauschen übereinander, die Hängefallen des frei endenden Gewandzipfels in korkzieherartigen Drehungen. Dieses System, das etwa bei dem Gnadenbilde „Maria Rast“ in Schönbach aus der Mitte des Jhs. schon ganz ausgebildet erscheint, ist bei dieser Figur, der die Behäbigkeit jener gotischen Spätwerke noch fehlt, nicht besonders betont; sie kann ins letzte Viertel des XV. Jhs. gesetzt werden. Zeitlich geht damit die thronende sehr derbe Madonna von Marbach zusammen (Fig. 93).

Das nächste Stadium der Entwicklung wird durch die Figuren repräsentiert, in denen an Stelle der früheren regelmäßigen Gewandbehandlung eine solche tritt, die eine malerische Häufung der Falten vornimmt und das gleichbleibende Gerüste unter der beabsichtigten starken Zerknitterung fast verbirgt. Bei einigen dieser Figuren bildet die gezierte Stilisierung des Haares einen merklichen Gegensatz zu der malerischen Gesamtfigur, z. B. bei dem hl. Paulus in Gottsdorf oder dem hl. Johannes d. T. in Nöchling (Spätzeit des XV. Jhs.; Fig. 35 und 133).

Deutlicher wird der Unterschied zwischen den künstlerischen Intentionen der verschiedenen Phasen der spätgotischen Entwicklung, wenn man mit der früher genannten thronenden Madonna in Marbach eine ähnliche Figur vergleicht, die sich auf dem Sakristeiboden der Kirche von Persenbeug befindet (Fig. 147). Die steife Haltung, die derbe Ausführung der Gesichter und Hände usw. könnten an eine ältere Entstehungszeit denken lassen, mit der der malerische Faltenwurf des Gewandes aber im Widerspruche stünde; die Figur gehört erst dem Beginne des XVI. Jhs. an. In derselben Zeit ist die zierliche Madonnenstatue in Salingberg entstanden, die schon das Streben nach größerer fraulicher Anmut erkennen läßt und mit der Holzstatue in Haitzendorf (Kunsttopographie I, Fig. 82) verwandt ist. Dieselbe Richtung auf das Behäbige, Liebliche läßt auch die schöne Gruppe der Anna Selbdritt auf dem Marienaltar der Pöggstaller Pfarrkirche erkennen, bei der die beiden Frauengestalten auf das glücklichste durch das Kind zwischen ihnen zusammengehalten werden. Eine Einzelfigur dieses vielverbreiteten Typus ist die Madonnenstatue auf dem Hochaltar in Grafenschlag (Fig. 42), deren Verwandtschaft mit den Heiligenfiguren in Freischling (Kunsttopographie I, Fig. 62) eine sehr deutliche ist (um 1510). Hier sind dann als Zwischenglieder von den Einzelfiguren zu den größeren Altarwerken zwei Schreine an der Emporenbrüstung in Weiten zu nennen, die je drei Statuen von Heiligen in kraftvollen, malerischen Gestalten zeigen, die der Wende des XV. zum XVI. Jh. angehören mögen (Taf. X).

Zeitlich sind nun einige größere Schnitzaltäre einzufügen, zunächst der in Pöggstall, dessen liebliche, langgestreckte Frauengestalten — in flachem Relief der Rückwand appliziert — heimischen Ursprungs sind (Fig. 183 f.) und vielleicht, wie so viele andere in Pöggstall, auch der Kunstliebe Kaspars von Roggendorf, dessen Zeit es jedenfalls angehört, ihren Ursprung verdanken. Auch die Seitenaltäre in Schönbach (Fig. 245 ff.) gehören, wenigstens was die als Appliken gearbeiteten Heiligen betrifft, der Donauschulkunst um 1520 an; die Seitenflügel zeigen Szenen aus der Kindheitsgeschichte Mariae und aus der Legende der hl. Katharina in sehr flachem Relief, in sehr unpersönlichen, handwerksmäßigen Kompositionen, die in detailreiche Landschaften gesetzt sind. Diese Gründe wirken ganz flach, unorganisch und vermehren den unpersönlichen Eindruck dieser Arbeiten, die deutlich genug die Entstehung in einem werkstattmäßigen Betriebe vermuten lassen. Damit stimmt überein, daß nur bei dem einen der Altäre die gemalten Außenseiten österreichisch sind, während die des andern trotz ziemlich starker Zerstörung oberrheinische Züge erkennen lassen. Es ist ein ähnliches Zusammenwirken verschiedener, meist geringer Kräfte, wie wir es



bei dem großen Flügelaltare in Maria-Laach kennen gelernt haben (Kunsttopographie I, S. 25); am Altar in Mauer sind zumindest zwei Hände zu unterscheiden (Kunsttopographie III, XVIII f.), die Nachrichten über den ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche sprechen von 6 Mitarbeitern (W. A. V. XXVIII), kurz, die hier beobachtete Erscheinung der werkstattmäßigen Herstellung größerer Objekte erscheint als die allgemein übliche.

Größere Schwierigkeiten bietet die Einordnung des Schönbacher Hochaltars, der jetzt aus der außerordentlich interessanten barocken Umkleidung, die ihn zu einem der prächtigsten Werke des Waldviertels gemacht hatte, herausgeschält, einigermassen kahl wirkt und nur als gotische Arbeit gewürdigt werden will. Die beiden Wappen an der Predella deuten auf eine Alliance Starhemberg-Dachsberg hin und geben somit keinen Anhaltspunkt für die Datierung (vgl. S. 208); für die kunstgeschichtliche Bestimmung bleibt nur der stilistische Befund zur Verfügung, der keine allzu präzise Sprache spricht (Taf. V; Fig. 234 ff.). Der erste Eindruck scheint nämlich eine direkte autochthone Entstehung zu verneinen; der jährlich wachsende Denkmälervorrat, von dem die österreichische Kunstgeschichte Kenntnis und bestimmtere Vorstellungen besitzt, ermöglicht immerhin bereits diese negative Meinung auszusprechen. Fahnden wir nun nach Zusammenhängen mit anderen deutschen Schulen, so werden wir unstreitig nach Westen geleitet. Dem bloßen Hinweis auf Bayern widersetzen sich manche Erwägungen: die Häufung der Kompositionen, die, auf architektonischen Aufbau, Raumwirkung und jegliche Andeutung von Landschaft verzichtend, bloße Flächenfüllung anstrebt; in dem dem österreichischen Donauanteil zunächst benachbarten oberbayrischen Gebiete ist der Reliefstil ein anderer. In ihm wie in der entsprechenden Malerei ist das ungeklärte, instinktive Raumgefühl der auffallendste Einschlag; es ist die verhängnisvolle Mitgift, mit der die südostdeutschen Schulen ihr behagliches Auskommen finden und durch die sie nie zu einem konsequenten Erkämpfen der Herrschaft über den Raum gelangen, wie es anderen, ursprünglich minder bevorzugten Schulen gelingt. Etwas anderes kommt dazu. Ein gewisser trüber Ernst in den Gesichtern, ein Versuch persönlichen Charakterisierens, der der oberbayrischen Kunst fremd ist.

Der große Charakteristiker unter den deutschen Bildhauern des XV. Jhs. ist Veit Stoß; und zu seiner Art führen zahlreiche Fäden von dem Schönbacher Altar. Zunächst in der Typenbildung und im Ausdrucke; die schlanken Figuren des Mittelschreines, namentlich die hl. Jungfrau mit dem lebhaft bewegten Kinde, deren Haar eine flache Folie um das kindliche Gesicht bildet, erinnern an die Madonna des Stoß im Germanischen Museum (Abb. bei SAUERLANDT, Deutsche Plastik, 84). Dann die Kompositionen mit dem ausgeschalteten Grunde (vgl. den Schrein des Marienaltars in Krakau), die Trübseligkeit der Köpfe, die eckigen Brüche der Falten, die aus Stoß' polnischen Frühwerken in den Stil seiner Schüler übergehen — vgl. besonders den Meister Paul bei DAUN, Veit Stoß und seine Schule, Leipzig, HIERSEMANN 1903, 112 ff. —, während er selbst daraus den malerisch gehäuften Kleiderpomp oder den einfachen großflächigen Faltenwurf seiner späten Jahre macht. Alles in allem möchte ich im Schönbacher Altare genug Nürnberger Züge sehen — auch auf die Ähnlichkeit des auferstandenen Christus in Schönbach mit dem des Wolfgangaltars in St. Lorenz zu Nürnberg (Abb. C. GEBHARDT, Die Anfänge der Tafelmalerei in N., Straßburg 1908, T. XXX) sei hingewiesen — um eine allgemeine Beeinflussung seines Meisters durch Veit Stoß anzunehmen, nicht genug aber, um einen direkten Zusammenhang annehmen zu dürfen. Überhaupt dürfte sich innerhalb der spätgotischen Plastik des österreichischen Donaugebietes eine direkte Abhängigkeit von fremden Schulen — außer wo es sich um das Anknüpfen an Niklas Lerch und an Michael Pacher handelt — nicht zeigen lassen; die Einflüsse, die auf das österreichische Kunstgebiet, in dem der allgemeine konservative Grundzug ein nicht genug zu betonendes Element bildet, einwirken, werden von hier und dort zugetragen, wirken mehr als zufliegende Keime und nicht als eine feste Brücke, die die österreichische Kunst mit der anderer Landschaften verbindet. Ein solcher Keim, der von Nordwesten zustößt, sind auch die Züge, die an der Handwerksarbeit des Schönbacher Hochaltars an das deutsche Kunstgebiet gemahnen, dessen schulbildende und ins Breite wirkende Kraft zu ihrer Zeit die allergrößte war.

Zwei Holzfiguren in Heiligenblut (Fig. 91) bilden den Übergang zum Stile von etwa 1520, den wir wegen der starken Übereinstimmung mit der klassischen Malerei des Donaustils auch in der Skulptur als spezifisch heimatlich zu empfinden geneigt sind. Volle Auflösung des Architektonischen, starke malerische Wirkung; deutliches Streben nach Anmut und Gefälligkeit; ein Typus, der uns von Altdorfers Bildern her geläufig ist und der Stammeseigenart der deutschen Alpenländer besonders zu entsprechen scheint. Als Beispiel nenne ich die hl. Katharina in Kottes (Fig. 65) mit ihrer behäbigen Würde einer reifen Frau (vgl. die Madonna in Weißenkirchen, Kunsttopographie I, Fig. 469) und den hl. Bischof in Purk (Fig. 218) mit den lockengerahmten Donauschulköpfchen. Das warme Empfinden, das schon solche Einzelfiguren beseelt, spricht doppelt deutlich aus einer pathetischen Gruppe wie der Madonna mit dem Leichnam Christi an der Kirchhofmauer in Weiten (Fig. 268).

Das ungebrochene Weiterleben des gotischen Empfindens ist ein wichtiges Element in der Fortentwicklung der Kunst in Österreich; auch volkstümliche Erzeugnisse dieses Nachlebens entbehren oft nicht der Kraft und Größe wie z. B. der hl. Urban in der Nische eines Hauses in Gutenbach (Fig. 299), während Figuren wie die hl. Margarete in Weinling einer bereits völlig erstarrten Richtung angehören.

Eine kleine Nachlese hat sich zumeist mit Steinplastik, namentlich mit Grabdenkmälern zu befassen. Der Grabstein des Wolfgang Erndorfer von 1484 in Neukirchen (Fig. 30) zeigt das gravierte Bild des bestatteten Ritters, das in merkwürdiger Weise zwischen Kostümtreue und Umrißstilisierung die Mitte hält und ein höchst eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit und Raffinement darbietet. Der Ölberg in Klein-Pöchlarn (Fig. 412) vom Ende des XV. Jhs. ist dem in dem gegenüber liegenden Groß-Pöchlarn deutlich verwandt (Kunsttopographie III, Fig. 413). Ikonographisch merkwürdig sind die zwei bärtigen Männer auf dem Felsen hinter dem knienden Christus; ihre auf dem Ölberge nicht motivierte Anwesenheit läßt sich vielleicht durch eine Reminiszenz an die Transfiguration erklären, die beiden Männer würden dann Moses und Elias darstellen.

Einige Beispiele dekorativer Skulptur aus spätgotischer Zeit sind besonders wertvoll für uns, weil unser Besitz an solchen Denkmälern ganz besonders dahingeschmolzen ist und einige jener Arbeiten, auch abgesehen von ihrer relativen Seltenheit, selbständiges Interesse verdienen. So z. B. das Sakramentshäuschen in Heiligenblut (Fig. 88 f.) vom Ende des XV. Jhs., das den besten österreichischen Arbeiten dieser Art ebenbürtig ist. Der Typus des aus dem Sechseck konstruierten, in Stockwerke gegliederten reichen Fialenaufbaues ist der gleiche wie etwa in Mauer (Kunsttopographie III, Fig. 190). Seine außerordentliche Lebenskraft bewährt sich z. B. bei der Übertragung in Renaissanceformen, wofür wir ein außerordentlich schönes und lehrreiches Beispiel gleich außerhalb der Grenze unseres Bezirkes in der Kirche von Waldhausen in Oberösterreich besitzen. Einen besonderen Schmuck besitzt das Heiligenbluter Sakramentshäuschen an den prachtvollen schmiedeeisernen Türen, die zu den Meisterstücken spätgotischen Kunsthandwerks gezählt werden dürfen. Ein paar weitere Sakramentshäuschen sind ganz einfach, Albrechtsberg, Nöchling, Weiten, Neukirchen, letzteres nicht uninteressant, weil die Türflügel noch die alte figurale Bemalung zeigen, deren Datierung um 1520 durch die stilistische Übereinstimmung mit den Predellenfiguren des linken Seitenaltars gesichert ist (Fig. 27).

Ist das Heiligenbluter Sakramentshäuschen der prächtige Vertreter einer immerhin in mehreren Exemplaren vorhandenen Gruppe, so ist das gut erhaltene Chorgestühl von 1493 in Pöggstall bei uns zulande nahezu ein Unikum (Fig. 188 ff.). Wilhelm Rollingers Chorgestühl in St. Stephan in Wien kann nicht gut zum Vergleiche herangezogen werden, denn bei diesem handelt es sich vorwiegend um figurale Schnitzereien, in Pöggstall aber um rein ornamentale Füllungen. Eine weitere Reihe ähnlicher Füllungen findet sich an der Emporenbrüstung derselben Kirche; eine davon trägt den Wappenschild der Roggendorf (Fig. 175). Als Abschluß dieser Gruppe von Denkmälern sei ein schöner spätgotischer Bildstock, das gedrehte Kreuz bei Salingberg (Fig. 227), genannt, das der bekannteren Wegsäule vor dem Kloster Zwettl nahe verwandt ist.

Das spätere XVI. Jh. und der Beginn des XVII. Jhs. sind das Zeitalter der vorwiegend profanen Kunst und was wir an Skulpturen aus dieser Zeit in Kirchen antreffen, beschränkt sich zumeist auf sepulkrale

Plastik. Diese teilweise sehr prächtigen Monumente und figurenreichen Kompositionen spiegeln die neuen künstlerischen Richtungen wider, die sich dem gotischen Grundtone zugesellen und ihn verschiedentlich fortbilden. Ein Beispiel solchen Fortlebens eines sehr alten Typus ist der Grabstein der Frau Anna Goldin von 1541 in Pöggstall, auf dem zwischen zwei Pilastern ein stehender Knochenmann, das typische mit Muskeln überzogene Gerippe, dargestellt ist, an dem Schlangen, Kröten und allerhand Gewürm herumkriechen (Fig. 192). Der Grabstein gehört jener Gruppe von sepulkralen Monumenten an, auf denen der Beigesetzte selbst dargestellt erschien und die sich seit dem XV. Jh. mehren (vgl. TH. VON FRIMMEL, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes in M. Z. K. N. F. XI, LXXXVII). Als Beispiele aus deutschen Landen seien die Grabsteine des Nikolaus Röder von 1510 in der Thomaskirche zu Straßburg (F. X. KRAUS, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I 539), des Johann von Mosbach von 1486 in Reichenbach (Kunstdenkmäler des Kgr. Bayern, Oberpfalz I Taf. IV), des Bernhard von Scherffenberg von 1513 in Lorch bei Enns (M. Z. K. 1868 S. 182) und des Bernhard von Polheim von 1501 in Wels (M. Z. K. N. F. XI, LXXXVII) genannt. Diese Anwendung des Bildes menschlicher Hinfälligkeit und körperlicher Auflösung auf die eigene Person ist immerhin etwas Neues in der alten Vorstellung des als Knochenmann verkörperten Todes; das Memento mori gewinnt an Eindringlichkeit und Schärfe und diese Grabreliefs werden dadurch die Ahnherren jener zahllosen „Tödlein“ für den Hausgebrauch, die das XVII. Jh. dann hervorbringt.

Das bedeutendste Grabdenkmal des XVI. Jhs. ist das des Freiherrn Georg Ernreich von Roggendorf, das in der Pöggstaller Pfarrkirche steht (Fig. 195 ff.); der Typus der freistehenden Tumba mit der liegenden Porträtfigur des Bestatteten in der Mitte und biblischen Reliefs an den Seiten kommt wiederholt vor. Ähnlich wie das Pöggstaller Monument muß auch das Grabdenkmal des Hans Wilhelm von Losenstein ausgesehen haben, dessen Bestandteile jetzt in der Loosdorfer Pfarrkirche zerstreut sind (vgl. Kunsttopographie III 122 f.). Stilistisch bemerkenswert sind besonders die seitlichen Reliefs, deren Meister die italianisierende Seite der „deutschen Renaissance“ besonders stark verrät. Sehr lehrreich ist in dieser Hinsicht die Auferweckung des Lazarus, deren Deuteragonist eine freie Weiterbildung von Michelangelos Adam ist.

Andere bedeutende Grabdenkmäler des XVI. Jhs. besitzt die Kirche von Leiben, die in ihrer jetzigen Verlassenheit dadurch fast den Eindruck einer Begräbniskirche gewinnt: Das große Monument des Wolf Dietrich von Trautmannsdorf von 1567 mit den derben gliedernden Hermen und der unverhohlenen Kunsthandwerkerfreude am reichen Ornamente (Fig. 76), die die erste Stufe der deutschen Renaissance von dem späteren Streben nach Vereinfachung und monumentalerer Wirkung unterscheidet; das Grabmal des Joachim von Volchkra und seiner beiden Frauen mit dem Relief des Kruzifixus und der knienden Stifterfamilie (Fig. 77). Nahe verwandt mit dem zuletzt genannten Werke ist das Epitaph des Mang Irnfried von Rothenhof in Gottsdorf, das aber stilistisch fortgeschrittener ist (Fig. 39); denn deutet schon bei ersterem die Schrägstellung des Kruzifixus das Streben nach räumlicher Wirkung an, so ist bei dem zweiten die Richtung auf eine Bildwirkung hin noch stärker betont. In ganz bildhafter Weise sind die Elemente der Landschaft zu einem hinter die Hauptszene gelegten Hintergrunde zusammengestellt und damit jener höchst charakteristische Reliefstil der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. erreicht, den ich an anderer Stelle zu charakterisieren versucht habe (vergl. Kunsttopographie III S. XXVII und Jahrbuch der Z. K. 1905, 194).

Weiteres Material zur Kenntnis dieses Reliefstils bietet in anderer Beziehung das Grabmal mit der Anbetung der Könige in Weiten (Fig. 287). Dieses Relief ist ganz italienisch empfunden; man beachte die wirkliche Raumkomposition der Hauptfiguren, wie die vier Männer um die hl. Jungfrau gruppiert sind und zwei kompositionelle Diagonale markieren, deren Kreuzungspunkt die Mutter mit dem Kinde ist. Es ist das eine Komposition, die mit Hilfe italienischer Zwischenglieder auf Lionardos berühmtes Uffizienbild zurückgeführt werden kann. Dem Grundcharakter des Reliefs entspricht auch der Hintergrund, der durch Architekturen abgeschlossen und, wo er sich öffnet, durch das Gefolge und die Tragtiere der drei Könige völlig ausgefüllt ist.

Die Gegenreformationsbewegung hat hier wie überall in Niederösterreich eine Reihe von Werken entstehen lassen, Altäre, Bildstöcke, Kanzeln usw. Von Einzelfiguren ist der „Blaue Herrgott“ in Kirchschlag, die interessante Nachbildung eines spanischen Gnadenbildes, zu nennen (Fig. 59).

Unter den barocken Skulpturen steht die Ausstattung der beiden großen Wallfahrtskirchen des Bezirkes voran. Die Kirche von Schönbach hat durch die Fürsorge der Gräfin Margaretha Strattmann am Ende des XVII. Jhs. angefangen, eine neue Einrichtung zu erhalten, deren Fertigstellung sich bis tief in die erste Hälfte des XVIII. Jhs. hinzog. Die acht Altäre rühren aus jener Zeit her, der große Reichtum an schmückendem Beiwerke ist für sie charakteristisch (Taf. VI; verwandt ist der Kreuzaltar in Klein-Pöchlarn, Fig. 167). Von hervorragender Bedeutung ist aber die Art, wie die beiden gotischen Flügelaltäre im Ostabschlusse des Langhauses und namentlich der große Flügelaltar im Chore in einen barocken Rahmen eingefügt wurden. Der Hochaltar war in der Form, wie er bis 1900 stand, ein Werk von größter Originalität und von allergrößter Seltenheit<sup>1)</sup>, und seine Zerlegung aus veralteten Stilreinheitsgründen kann nicht lebhaft genug beklagt werden (Fig. 245). Der frühere Aufbau war kolossal und füllte die Höhe des Chores völlig aus; sein ungeheures Altarbild, das über dem als Predella dienenden gotischen Flügelaltar angebracht war, hängt jetzt an einer Chorwand; der ganze Reichtum des Beiwerkes, die Figuren und Vasen, Reliquiare und Schmuckspiegel sind in verschiedenen Nebenräumen aufgestapelt. Der ganze Altar war ein wegen der bedeutenden Dimensionen besonders lehrreicher Beweis von dem außerordentlich sicheren Geschmack, den die Barocke für die Grundeigenschaften auch fremder Stile besaß und ihrer wunderbaren Geschicklichkeit, verschiedene Elemente zu einer einheitlichen Wirkung zu vereinen. Die künstlerischen Grundelemente — Hell und Dunkel, Vertikale und Horizontale usw. — in ihrer Bedeutung zu erfassen und entsprechend zu verwerten, darauf kam es der Barocke an; das Nebensächliche der archäologischen Stilmerkmale, auf deren Kenntnis und Beachtung wir so stolz sind, hat sie mit Fug und Recht außer acht gelassen.

Die Künstler, die in Schönbach gearbeitet haben, sind uns nicht bekannt geworden; wir müssen ihre Werke als die Erzeugnisse des hochgebildeten Kunstsinnes ihrer Zeit im allgemeinen hinnehmen. Anders verhält es sich in Maria-Taferl, wo uns ein reiches archivalisches Material genügende Aufschlüsse bietet. Von den größeren Einrichtungsteilen kam nach Vollendung des Gebäudes zunächst die Kanzel an die Reihe. Der Bischof von Passau verfügte 1726, daß die Kanzel nach dem Muster der im Dom zu Passau befindlichen herzustellen sei<sup>1)</sup>; der Tischler Matthäus Tempe machte die Nachbildung, der vielbeschäftigte Bildhauer Peter Widerin in St. Pölten (s. über diesen Kunsttopographie III, XXXIII) übernahm die Ausführung der Figuren, der Maler Markus Miller in St. Florian (s. über ihn A. CZERNY, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, 1886) die Staffierung (Fig. 106). Der Umstand, daß hier eine Kanzel genau nach einem bestehenden Muster gefertigt wird, ist prinzipiell wichtig, zumal es sich hier um ein Werk für eine Hauptkirche handelt; bei kleineren Kirchen ist ähnliches sicher sehr häufig vorgekommen.

Interessant ist auch die Geschichte des Hochaltars (s. S. 92 f., Taf. II). Es wurden mehrere Projekte ausgearbeitet, von denen das von Josef Götz von S. Nikola bei Passau herrührende zur Ausführung gewählt wurde; Götz arbeitete gerade damals in Zwettl, in dessen Kunstbestrebungen er eine leitende Stellung einnahm (vgl. Kunsttopographie I 50 und ausführlicher in dem vorbereiteten Band Zwettl der Kunsttopographie). Von Götz stammt nicht nur der architektonische Entwurf, sondern auch die wichtigsten Marmorskulpturen, während der Linzer Goldschmied Johann Peter Schwendter die sehr reichen Metallteile arbeitete. Der Metallschmuck des Altars ging 1810 größtenteils verloren und die Wiederherstellung vom Jahre 1811 ließ den Aufbau doch wesentlich vereinfacht entstehen. Von Götz sind auch die beiden kleineren Seitenaltäre, einfache Wandaufbaue mit geringem skulpturalem Schmucke.

Von größerem Interesse sind wiederum die beiden Seitenaltäre des Querschiffes. Schon 1754 hatte der Bildhauer Jakob Schletterer, Georg R. Donners bekannter Schüler und Mitarbeiter, von dem wir bei dieser Gelegenheit auch erfahren, daß der — jetzt zerstörte — Hochaltar in der Pfarrkirche zu Stein sein Werk

<sup>1)</sup> Einen ähnlichen Einbau eines gotischen Flügelaltares in einen barocken Aufbau zeigt der Hochaltar von Prachatitz in Böhmen.

war, Entwürfe für diese Altäre verfertigt, die aber zunächst nicht in Angriff genommen wurden. Zuerst hören wir nur von der Herstellung des Tabernakels und vier großer Engel für den einen dieser Altäre im Jahre 1759. Ob bei der erst 1775 erfolgenden Ausführung dieser Altäre die Entwürfe Schletterers benutzt wurden, läßt sich nicht feststellen; das größte Interesse erwecken außer den Altarbildern des Kremser Schmidt die seitlichen Figurengruppen, die der Wiener Bildhauer Joh. Georg Dorfmeister arbeitete. Aus der Donnerschule hervorgegangen, setzt dieser noch nicht genügend gewürdigte Künstler (s. über ihn den monographischen Aufsatz von E. TIETZE-CONRAT in Kunstg. Jahrb. der Z. K. 1910 Heft I, II) die Richtung des Meisters fort, die eine spezifisch österreichische Barockskulptur der italienischen gegenüberstellt; durch den steilen Aufbau seiner Gruppen arbeitet er auch selbständig an der Entwicklung mit, die in einen österreichischen Empirestil ausmündet (Fig. 102 ff.).

Was sonst in kleineren Kirchen an Altären, Kanzeln, Grabsteinen usw. aus dem XVIII. Jh. vorhanden ist, lehrt uns den hohen Durchschnitt der kunstgewerblichen Erzeugnisse jener Zeit kennen, der zum Teil auch aus der bemerkenswerten Dezentralisation der Kunst in jener Periode zu erklären ist. Es ist wichtig, im Gedächtnis zu behalten, daß, während an den Hauptzentren wahre Pflanzstätten von Künstlern und Kunsthandwerkern erwachsen, gleichzeitig in den kleinen Provinzstädtchen einzelne Bildhauer, Stukkateure, Hafner usw., die ganz auf der Höhe ihrer Zeit stehen und mit bescheidenen Mitteln Gutes und Tüchtiges leisten, leben und Beschäftigung finden; ich erinnere an die Hafner von Hadersdorf, die Stukkateure von Ravelspach und so viele tüchtige Arbeiter, denen wir in ganz geringen Orten begegnen. Solche Dinge sind für den Unterschied der künstlerischen Gesamtkultur von damals und jetzt sehr wichtig; denn sie erklären, warum damals überall achtens- und beachtenswerte Werke entstanden, während heute schablonenhaftes Fabriksgut alles Kunsthandwerk verdrängt hat.

Von solchen Arbeiten seien Altäre in Klein-Pöchlarn (Fig. 167) und Albrechtsberg (Fig. 10), in Kottes (Fig. 64) und Traunstein (Fig. 258) usw., von Einzelfiguren der treffliche hl. Sebastian in Ebersdorf (Fig. 69), der hl. Nikolaus in Gottsdorf (Fig. 36) usw. genannt.

Unter den Grabmonumenten sind vielleicht zwei besonders typisch, die zwei Phasen einer Entwicklung vertreten. Der Grabstein des Joh. Arg. Teophilus Winkler in Gottsdorf (Fig. 38) ist ein architektonischer Aufbau; eine von Steilvoluten eingefasste Nische, die mit einer Art Kielbogen in das Abschlußgebälk einschneidet und mit einem Vorhange verdeckt ist. Ein Zipfel des Vorhanges ist zurückgeschlagen und läßt Totenschädel und Knochen sehen. Das Wesentliche des Aufbaues ist seine architektonische Struktur und die Symmetrie seiner Hauptteile. Das Grabmal der Eheleute Ledtner in Sallingberg (Fig. 226) verhüllt das tectonische Gerüst durch das sich emporwindende Gewölk, auf dem Christus und eine kniende Frauengestalt in ungleicher Höhe postiert sind; die ikonographische Bedeutung der Szene scheint mir nicht unbedingt sicher zu stehen. Handelt es sich um den auferstandenen Heiland vor der knienden Maria oder Magdalena (die Handbewegung Christi scheint dem zu widersprechen), oder beugt sich der Heiland zu einer Seele herab? Gerade dieses Zweideutige des Vorganges gibt dem Monumente den Reiz des Ungezwungenen und läßt das Unorganische, gewissermaßen Improvisierte der ganzen Anordnung als eine sehr glücklich gefundene Form erscheinen.

Der seltene Prozeß, wie die letzten Formen der Barocke sich in die Neogotik umsetzen, hat noch keine Schilderung gefunden; die vorbereitenden Bedingungen künstlerischer und allgemein kultureller Natur sind sehr komplizierte und ihre Darlegung müßte den Rahmen dieser Übersicht sprengen. Nur im allgemeinen möchte ich hervorheben, daß wir in den letzten Jahrzehnten des XVIII. Jhs. Versuchen gotischen Bauens und Einrichtens begegnen, denen wir nicht die Absicht unterzulegen haben, den konstruktiven Gesetzen und den ornamentalen Bedürfnissen des ausgehenden Mittelalters ernstlich nachzuspüren und diese Formen getreu nachzubilden. Noch handelt es sich nicht um einen stilistischen Historismus, sondern, allgemein künstlerisch, um ein Wiederanklingenlassen mittelalterlichen Geistes, dem die veredelt gemeinten Formen als Behelfe dienen sollen; rein formal, um eine Fortbildung der schlanken Formen, der Naturfarbigkeit, der steifen Grazie der Empire. In der Architektur und der Dekoration wird es uns am ehesten klar, daß Klassizismus und Romantik einen gemeinsamen Knotenpunkt besitzen, daß ihre

künstlerischen Absichten von verschiedenem Ethos abweichend gefärbt, im wesentlichen die gleichen sind. Es bedarf keines besonderen prophetischen Scharfblickes, um voraussagen zu können, daß es eine der wichtigsten kunstgeschichtlichen Aufgaben der nächsten Zeit sein wird, dem Problem des Klassizismus in der deutschen Kunst endlich zu ernstlicher Erörterung und Lösung zu verhelfen und das künstlerische Wollen eines der wichtigsten Abschnitte des europäischen Geisteslebens klarzustellen. Und kaum minder sicher ist, daß auch der allgemeine Geschmack, der sich in seinem historischen Reflex von beiden Seiten, vom Empire wie vom Biedermeierstil aus, der bezeichneten Periode nähert, unter dem Einflusse der allerletzten Entwicklungsphase der modernen Kunst sehr bald für den Klassizismus — oder ist es die Romantik? — in der Kunst reif sein und den Reiz der ersten Schöpfungen dieses Stils mit ganz ähnlichem Vergnügen genießen wird, wie etwa dieser selbst die keusche Anmut und die jugendliche Herbheit der italienischen und deutschen Primitiven entdeckte (vgl. Kg. Jahrb. d. Z. K. 1909, H. III/IV). Auch unser Bezirk trägt ein Scherflein bei, das mehr durch seine typische Form die weite Bedeutung der Frage bezeugt, als spezielle Beachtung verdient; denn der Hochaltar in Kottes (Fig. 63) ist durchaus als Parallelerscheinung zu dem ungleich bedeutenderen und prächtigeren Hochaltar in Kilb anzusehen (Kunsttopogr. III, Fig. 109 f.) und das dort prinzipiell Vorgebrachte kann auch auf ihn Anwendung finden. Auch hier handelt es sich weniger um ein Mißverstehen der gotischen Konstruktion und der gotischen Formen als um eine ganz bewußte künstlerische Umbildung von Elementen, die Gotik nicht nachahmen, sondern an sie erinnern wollen. An diese Empiregotik schließt sich eine Biedermeiergotik, die in Altären, Kanzeln und anderen Einrichtungsstücken der Kirche in Pöggstall ganz vortreffliche Beispiele besitzt (Fig. 182, 187). Die historische Note ist etwas stärker geworden, die künstlerische Selbständigkeit ist leicht abgeschwächt, aber keineswegs übertönt, denn ebensowenig wie vier Jahrzehnte früher kann jetzt von einer unbedingten Nachbildung gotischer Formen die Rede sein: Auffassung und Details haben wiederum eine Wandlung erlebt; an Stelle der überschulenkten Trennungspfeiler mit den Kelchkapitälern und der zierlichen Festons und farrenartigen Blätter sind nüchterne, kräftige Bestandteile getreten, deren Zierformen auf das allersparsamste beschränkt sind. Auch diese Formen sprechen sehr deutlich die Sprache ihrer Zeit und hinter der gotischen Vermummung erkennen wir die wohlvertrauten Züge des tüchtigen und etwas unbeholfenen Biedermeierstiles.

Malerei. Viel minder zahlreich als die Skulpturen sind die erhalten gebliebenen Malereien, und die älteren von diesen sind noch dazu in sehr zerstörtem Zustande auf uns gekommen. Als ältestes Werk können wir — von ganz dürftigen Resten ornamentaler Malereien in Purk abgesehen — die Fresken im Innern des Langhauses und Chores der Annakirche in Pöggstall betrachten; der Zug der hl. drei Könige und die Kreuztragung Christi lassen sich noch deutlich erkennen und zeigen in Komposition und Einzelheiten die frische Erzählungsweise, die zeichnerische Behandlung und das Streben nach Zierlichkeit, wie sie das Ende des XIV. Jhs. charakterisieren. Unter den ärmlichen Denkmälern der Malerei, die uns aus jener Zeit geblieben sind, scheinen mir nur die Fresken der Frauenbergkirche in Stein einigermaßen mit denen in Pöggstall verwandt zu sein. Ein anderer Freskenrest an der Außenseite des Chores derselben Annakirche — Christus am Ölberge, mit einem merkwürdigen kirchlichen Bau im Hintergrunde — gehört bereits der zweiten Hälfte des XV. Jhs. an (Fig. 204); die große Unbeholfenheit und Zurückgebliebenheit, die daraus spricht, gestattet vielleicht eine noch spätere Datierung, wie das etwa bei dem Rapotensteiner Fresko von 1509 der Fall ist (vgl. M. d. Z. K. 1906 Sp. 159).

Zeigen diese Arbeiten nicht einmal ein bestimmtes lokales Gepräge, so finden wir den österreichischen Charakter bei den Tafeln des Pöggstaller Hochaltars deutlich genug wahrnehmbar (Fig. 177 ff.). Langgestreckte Jünglingsgestalten mit unverhältnismäßig kleinen Köpfen, deren lange Locken bis an die Schultern herabwallen, scharf geschnittene, etwas hängende Nasen, unter denen dicke Lippen eingekniffen sind; mangelhafte Standfestigkeit, die bei dem hl. Florian bis zu völliger Unmöglichkeit verzeichnet ist; Andeutung der Räumlichkeit durch das Pflastermosaik und durch undeutliche Seitenkulissen. Trotz des uns auf diesem Gebiete Schritt für Schritt hemmenden Mangels an Vorarbeiten ist es doch möglich, diesen Bildern einiged Vergleichsmaterial an die Seite zu stellen. Ausgangspunkt ist der elegante höfische Stil

des XV. Jhs., der, von Böhmen einerseits, von Wien andererseits ausgehend, auch die provinziellen Erzeugnisse der zweiten Hälfte des Jhs. beeinflußt. Ein datiertes Stück ist der aus Aspern an der Zaya stammende Flügelaltar von 1491, der jetzt in der Schloßkapelle von Grafenegg steht (Kunsttopogr. I, Beiheft Grafenegg Taf. IV, Fig. 31 ff.). Die Typik und die kompositionellen Elemente sind in beiden Fällen die gleichen; man vergleiche die Dornenkrönung mit der Gerichts- oder Hinrichtungsszene in Grafenegg. Die Raumgestaltung ist trotz aller zur Anwendung gebrachten Hilfsmittel rein instinktiv, wie der Aufbau der einzelnen Figuren fern von aller Architektur ganz gefühlsmäßig erfolgt; vergleiche die Schergen der beiden Altarwerke. Die Übereinstimmung der beiden Altäre wird noch durch ein weiteres Detail bestätigt, die Halbfigur der schmerzhaften Mutter Gottes an den Predellen. Eine Vergleichung der Abbildungen macht eine weitere Erörterung überflüssig; wir können, über die Feststellung der Schulzusammengehörigkeit hinausgehend, eine zeitliche Übereinstimmung konstatieren und den Pöggstaller Altar um 1490 ansetzen. Zugehörig erscheint ferner ein hl. Valentin in der Sammlung des Stiftes Kremsmünster, dessen Provenienz mir nicht bekannt ist. Dagegen führt uns der große Flügelaltar in der Prälatenkapelle in Melk wieder in den Norden Niederösterreichs, nach Wullersdorf (Kunsttopogr. III, Taf. XVII ff., Fig. 299 ff.); er mag das Ende der rein lokalen Entwicklung kennzeichnen, die der Rezeption Tiroler Elemente und der damit verbundenen Entstehung des Donaustils vorangeht; figurenreiche Kompositionen und Einzelgestalten zeigen bei dem Melker Altarwerke bei aller Steigerung der Energie in Statik und Ausdruck den unmittelbaren Zusammenhang mit dem um eineinhalb bis zwei Jahrzehnte älteren Altar in Pöggstall. Auf die Entstehung aller drei hier besprochenen Altäre in der nördlichen Hälfte Niederösterreichs muß wohl einiges Gewicht gelegt werden; denn die drei könnten uns der Grundstock zur Erkenntnis einer Lokalschule werden, deren Zentrum und deren Verhältnis zu den benachbarten Sudetländern wir vorderhand nicht kennen, deren Verschiedenheit von den Erzeugnissen am rechten Donauufer wir aber heute bereits feststellen und aussprechen können. Erst gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts schlagen über beiden die Wellen des Donaustiles zusammen.

Diesen vertreten in unserem Bezirke die Malereien in Neukirchen am Ostrong (Fig. 27). Auf den beiden Predellenflügeln sind Bildnisse von Stiftern gegeben, die durch das beigefügte Wappen als Mitglieder der Familie Schauchinger gekennzeichnet sind; der in der Kirche vorhandene Grabstein von Hans und Barbara Schauchinger von 1521/22 gibt die ungefähre Datierung der Malereien, mit denen die gemalten Türen des Sakramentshäuschens genau übereinstimmen. Die zierlichen Heiligenfigürchen mit den langen, schlicht gewellten Haaren um die pausbäckigen Gesichter sind charakteristische Erzeugnisse unseres Donaustils. Demselben Stile gehören die stark zerstörten gemalten Tafeln des einen Schönbacher Seitenaltars an, während wir uns die des andern von einem fahrenden Malergesellen gefertigt denken, der etwa vom Oberrhein herkam.

Hängt aber diese Arbeit doch noch durch die geschnitzten Teile des Altarwerkes mit dem heimatlichen Boden zusammen, so erscheinen drei Bilder des XVI. Jhs. als völlige Findlinge, deren Auftauchen im Waldviertel wundernehmen muß. Das älteste ist ein arg zerstörtes Halbfigurenbild in Pöbring (Fig. 162); die hl. Jungfrau mit dem Kinde, von zwei männlichen Heiligen flankiert, vor einer reichen Landschaft mit zierlichen Staffagefigürchen, herum noch der fragmentierte Originalrahmen mit dem charakteristischen Blau-Gold Venedigs. Gewiß ist es nur ein Maler dritten oder vierten Ranges, der das Bild gemalt hat, aber er ist charakteristisch genug, um eine bestimmte lokale und zeitliche Einreihung zu gestatten. Der Maler ist auf dem venezianischen Festlande zu suchen und gehört der Gruppe an, deren feinsten Vertreter Cima da Conegliano ist; ein Hinweis auf Pasqualino Veneto dürfte die Richtung am besten charakterisieren. Das zweite Bild, ein hl. Sebastian, neben der Kanzel in der Pfarrkirche von Pöggstall ist leider so ungünstig angebracht, daß es sich näherer Untersuchung und photographischer Abbildung entzieht; es scheint gleichfalls der venezianischen Malerei oder wenigstens der venezianischen Einflußsphäre um 1530 anzugehören, der prächtige Rahmen aus derselben Zeit zu stammen. Ganz anders ist die Herkunft des dritten Bildes, das sich als Gnadenbild in der Bründlkapelle in Grainbrunn befindet (Fig. 136). Die Jahreszahl 1517 scheint in ihrer gegenwärtigen Form nicht authentisch zu sein, steht aber mit dem Stil des

Bildes so sehr in Einklang, daß wir sie vielleicht für die Erneuerung einer älteren Datierung halten dürfen. Viel schwieriger als über die Entstehungszeit ist über die örtliche Herkunft zu urteilen; die Madonna, die das Kind auf dem Arme hält, ist von einer hieratischen Steife in Haltung und Ausdruck, wobei sicher auch Unbeholfenheit und Befangenheit mitspielen. Deshalb wäre ich geneigt, das Bild für ein sehr zurückgebliebenes Produkt der Schule zu halten, mit der es durch verschiedene kleine Züge verknüpft ist, der französischen nämlich, deren Gesamtstufe allerdings um 1517 eine andere war. Immerhin ist die Ähnlichkeit mit dem spärlichen, zur Vergleichung verfügbaren Materiale (vgl. *Gaz. des Beaux Arts* 1905, 304) groß genug, um eine Verlegenheitslösung der Frage durch Hinweis auf eine stark zurückgebliebene französische Provinzschule (vielleicht am ehesten ostfranzösisch) berechtigt erscheinen zu lassen.

Zahlreicher und wichtiger als die Malereien selbst sind die Glasgemälde des Bezirkes. Abgesehen von der Pfarrkirche in Weiten, deren Besitzstand an gemalten Scheiben überhaupt mit zu den reichsten Niederösterreichs zählt, hat auch Heiligenblut einen nicht unbeträchtlichen Schatz an solchen aufzuweisen und weitere Einzelstücke in Pöggstall, Neukirchen am Ostrong usw. schließen sich an. Allerdings sind wir gerade bei dieser Gruppe von Denkmälern zu besonderer Zurückhaltung verpflichtet und zu einer bloßen Bereitstellung des Materials genötigt. Denn der bisherige Stand unserer Kenntnisse über dieses Gebiet mittelalterlicher Kunst gestattet eine Aufteilung des ziemlich reichen Materials auf verschiedene stilistische Richtungen, geschweige den auf bestimmte Werkstätten oder gar Meister, vorderhand noch nicht. Eine statistische Zusammenstellung alles erhalten Gebliebenen hat FAHRNGRUBER in *W. A. V. XXXII* geboten; einzelne Gruppen hat LÖW in verschiedenen Bänden derselben Zeitschrift bearbeitet und sich namentlich durch gute Abbildungen, durch technische Würdigung und Aufbringung der einschlägigen Archivalien ein Verdienst erworben. Für Wien speziell sind diese zahlreich genug, aber ihr Zusammenhang mit den erhaltenen Glasmalereien — ein dürftiger Rest eines einst beträchtlichen Reichtums — sind auch hier sehr locker; immerhin bietet das Wiener Material einige Vergleichsmomente für die Leistungen auf dem Lande.

Im ganzen und großen bleiben wir für die Einreihung auf allgemeine stilistische Eigenschaften angewiesen; denn ein direkter Zusammenhang mit den klassischen Stätten der Glasmalerei der Schweiz und des Oberrheins, die uns die Forschungen HANS LEHMANNs und ROBERT BRUCKs erschlossen haben (LEHMANN, *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, in *Mitteil. der Antiquar. Ges.* in Zürich 1906—1910 und BRUCK, *Die Glasgemälde im Elsaß*), läßt sich nicht nachweisen. Eher kommen in einzelnen Fällen, besonders in Gars, bayerische Arbeiten in Betracht, worauf in der Übersicht zum Bande Horn der *Kunsttopographie* zurückzukommen sein wird. Im allgemeinen haben wir es mit einer lokalen Kunstweise zu tun, deren Entwicklung den nächsten Zusammenhang mit der Tafel- und Miniaturmalerei zeigt. Die Erzeugnisse dieser kommen hauptsächlich für die ältesten Glasmalereien des Bezirkes, für einen Teil der Weiterer Scheiben in Betracht.

Eine glücklicherweise erhaltene Inschrift gibt das Datum: *Anno dni MCCCLXXVII obiit dns Utricus plbūs in Weiten die miliū virginū*; dieser älteren Gruppe gehören z. B. Taf. IX, die Fig. 237, 238 und 239 an. Ihre Ähnlichkeiten mit zahlreichen österreichischen Handschriften bestätigt die Datierung in die zweite Hälfte des XIV. Jhs. Von sonstigen Glasmalereien sind einige aus der Wiener Stephanskirche datiert, die LÖW um die Mitte des XIV. Jhs. ansetzt (z. B. *W. A. V. XL*, Taf. III Fig. 12 und 13). Der weitaus größte Teil der Weiterer Fenster stammt aber aus der ersten Hälfte des XV. Jhs. und ist wahrscheinlich kurz nach der Einverleibung an das bayerische Stift Vilshofen (1432) entstanden. Eine Scheibe der sieben ursprünglich mit Glasmalereien ausgestatteten Fenster zeigte das Wappen des Stiftes mit der Devise *Allein*, das REIL noch 1823 sah. Diesem derben und etwas spießbürgerlichen Stile gehören die meisten Scheiben an, die sich auch sonst bei uns zulande erhalten haben; die aus der Wiener Stephanskirche in das dortige städtische Museum gekommenen Malereien bieten dafür reichliche Beispiele.

Demselben Stile gehört auch die einzelne Scheibe in Pöggstall an (Fig. 186), während er in dem östlichen Fenster in Heiligenblut viel feiner auftritt. Dem Anfange des XVI. Jhs. gehört die schöne Scheibe mit dem knienden Ritter Wolfgang Erndorfer in Neukirchen am Ostrong an (Taf. I), eine sehr charakte-



ristische österreichische Arbeit, und das westliche Fenster in Heiligenblut (Fig. 90), dessen behäbige und gedrungene Gestalten schwäbische Züge erkennen lassen. Eine Reihe von Wappenscheiben in Heiligenblut und Weiten rührt von den Lindeggs auf Mollenburg her und vertritt die handwerksmäßige Kunstübung der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. (Fig. 285).

Für die Spätzeit des XVI. und die erste Hälfte des XVII. Jhs. kommen namentlich einige dekorative Aufgaben in Betracht; dazu gehören zunächst die gemalten Epitaphien, von denen die Leibener Kirche eine ganze Kollektion besitzt. Die reichste und schönste davon ist die Grabtafel der Erbauer der Kirche, Wolf Dietrichs und Christina von Trauttmansdorff, von 1594 (Fig. 78); die Mitteltafel enthält in zwei Streifen übereinander oben die Kreuzigung Christi, eine figurenreiche Breitkomposition, unten die Anbetung der Könige und der Hirten sowie Moses mit den Gesetzestafeln. Die Staffel zeigt die mitgliederreiche Familie der Stifter im Gebete vor dem Kruzifixus, alles typisch deutsche Kompositionen mit dem für ihre Zeit so charakteristischen italienischen Einschlag; von reichem, fröhlichem Geschmack zeugt die ausgeschnittene und bemalte Umrahmung. Diese Art bemalter Epitaphien bleibt auch in der Folge üblich und gerade in Leiben finden wir interessante Beispiele bis zum Ende des XVII. Jhs.

In Leiben, und zwar im Schloß, existieren auch zwei sehr interessante Deckenverzierungen, die nach den daran angebrachten Wappen in der Zeit der Geyer von Osterburg (1617—1659) entstanden sind; jede der Decken bildet ein reiches Kassettensystem mit ungleich geformten Feldern, deren Rahmungen kräftig ausladen (Fig. 80 f.). Diese Deckenbildung ist für einen bestimmten Zeitabschnitt sehr charakteristisch; die spätgotische Wölbung mit ihren kunstvollen Systemen von Feldern wird im Ganzen und im Detail unkonstruktiv (Kunsttopographie I, XXI und III, 23); der leicht gewölbten Decke ist ein Zerrbild der einstigen Konstruktion vorgeklebt. Die Flachdecke des Profanraumes übernimmt davon den Reichtum der Feldereinteilung, das kunstreiche Ineinanderschachteln verschieden großer und verschieden geformter Felder. Das ist der prinzipielle Unterschied von der Kassettendecke der italienischen Renaissance, wo auf die Regelmäßigkeit und Eurythmie der Teilfelder Gewicht gelegt wird; bei ihr handelt es sich um Raumgliederung. Auch hier finden wir wiederum die deutsche Renaissance nur scheinbar an die italienische angenähert, im innersten Kern aber von ihr verschieden. Infolge ihres gut gotischen Ursprungs behält der Plafond die Bemalung bei, die schon die gotische Balkendecke geziert hatte; jedes Feld ist kompositionell selbständig, inhaltlich aber sind die Bilder zu Zyklen zusammengeschlossen, deren Gedankengehalt sich mit dem der etwa gleichzeitigen „gemalten Häuser“ deckt: eine Verbindung biblischer, mythologischer, allegorischer Szenen und Figuren. Im Hauptsale sind die Gottheiten zusammengestellt, nach denen die Wochentage benannt sind, und der philiströsen Gesinnung dieses Humanismus entspricht die spießbürgerliche Einzelausführung dieses Olymps zu Kalenderzwecken.

Einer freieren und großzügigeren Malerei begegnen wir erst wieder am Ausgange des XVII. Jhs. und im XVIII., an dessen Kunstblüte unser ärmliches Gebiet allerdings nur in sehr bescheidener Weise teilnimmt. Ansätze zu selbständiger, aktiver Beteiligung an diesem frisch pulsierenden Leben der Barockzeit fehlen fast gänzlich; ein einziger Lokalmaler, Albert Punz in Persenbeug, wird wiederholt genannt und scheint sich eines über seine engere Heimat hinausgehenden Ansehens erfreut zu haben, seine Leistungen bleiben aber durchaus im Handwerksmäßigen. Eine größere Aufgabe war der monumentalen Malerei überhaupt nur mit der Ausmalung der Kirche von Maria-Taferl gestellt; der Kontrakt darüber wurde 1713 mit einer Gruppe von Malern geschlossen, an deren Spitze der rühmlichst bekannte Antonio Beduzzi erscheint; dieselben Künstler — mit Ausnahme des Figuristen Haager — erscheinen 1715 bei der Dekoration des Saales im Schloß Hirschstetten, dessen Hauptbild ich Daniel Gran zuschreibe (vgl. Kunsttopographie II 482 und M. Z. K. N. F. XXVII 212), vielleicht hatte auch hier Beduzzi seine Hand im Spiel. Dieser merkwürdige Künstler, über den uns auch die beiden vorhergehenden Bände der Kunsttopographie so viel neues, reiches Material gebracht haben, scheint mir aber aus stilistischen Gründen an der Ausführung der Deckenfresken nicht mitbeteiligt gewesen zu sein, wofür vielleicht auch der Umstand ins Treffen geführt werden kann, daß er wohl am Kopfe des Vertrages unter den Kontrahenten genannt ist, die Abmachung, die sich mit der technischen Ausführung der Arbeit befaßt, aber

nicht mit unterschrieben hat. Ich stelle mir das Verhältnis so vor, daß Beduzzi der Unternehmer war und von ihm der vorgezeigte Riß herrührte, daß er aber die Ausführung seinen Hilfskräften überließ, unter denen einer, Johann Reichhardt Haager, ausdrücklich als Figurist bezeichnet ist. In der Entwicklung steht die Malerei, die in lauter kleine Einzeldarstellungen geteilt (Fig. 101), nicht zu einer Gesamtwirkung gelangt, in der Nähe von Beduzzis Dekoration im Wiener Landhause, während die Fresken Rottmayrs der Melker Stiftskirche, die gleichfalls auf Beduzzi zurückgehen, eine weitere Stufe der Entwicklung darstellen.

Was sich sonst an Malereien über das Handwerksmäßige erhebt, stammt vom Kremser Schmidt und seiner Schule. Eigenhändige Arbeiten sind zwei Seitenaltarbilder in Maria-Taferl von 1775 und der schöne hl. Martin von 1768 (Fig. 20) in Artstetten, Schulbilder die Kirchenfahnen in Groß-Reinprechts und die Kreuzwegbilder in Klein-Pöchlarn (Fig. 186) usw. Unter dem Einflusse des Schmidt steht auch Josef Fürst, der die Kirche in Albrechtsberg ausgemalt hat (Fig. 7).

Die Malereien späterer Zeit entbehren vollends des Zusammenhanges untereinander und mit dem Lande; von Bodenständigkeit kann wenigstens in bescheidenem Maße bei den elf Gemälden Thomas Enders gesprochen werden, die einen großen Saal des Schlosses Persenbeug schmücken (Taf. IV, Fig. 153 ff.). Es sind verschiedene Schlösser und Orte des kaiserlichen Donauländchens dargestellt, in derselben romantischen Auffassung gegeben, die den Besitzer des Schlosses und Besteller der Bilderfolge zu einem besonderen Gönner und Freund dieses einsamen Waldländchens machte. Denn diese österreichische Romantik findet ihr Gefallen nicht an seltsamen Vorgängen und exotischen Stoffen wie die französische noch auch an einem Hinabtauchen in die fromme Vergangenheit des Mittelalters wie die deutsche im allgemeinen, sondern sie flieht aus dem Lärm der Welt in die idyllischen Landschaften der Heimat; romantische Partien werden bevorzugt, aber die bäuerische Staffage der Vordergründe sorgt dafür, daß wir den Zusammenhang mit der Wirklichkeit nicht verlieren.

In dieselbe, für die heutige Generation so anheimelnde Zeit führt uns das Miniaturporträt einer jungen Dame von Em. Petter im Besitze des Herrn Bürgermeisters Lump in Pöggstall (Fig. 214), das den geschätzten Porträtisten von seiner besten Seite, als Darsteller anmutiger Mädchenjugend zeigt. Anspruchsvoller ist ein Gruppenporträt bei Herrn Erndt in Klein-Pöchlarn, das dem Danhauser zugeschrieben wird und die Familie des Bürgermeisters Wohlleben von Wien darstellen soll. Trotzdem es sicher Danhausersche Züge zeigt, gehört das treffliche Bild doch wohl nur in die Umgebung dieses Meisters (Fig. 170).

Zum Schlusse seien einige Worte über das Kunstgewerbe vorgebracht, dessen Erzeugnisse — der höchsten verschiedenen Entstehungsbedingungen und der großen Freizügigkeit wegen — am wenigsten einheitlich wirken können. Manche der wichtigsten Gegenstände wurden bereits in früheren Abschnitten besprochen (Heiligenblut, Sakramentshäuschen, S. XVIII; Pöggstall, Chorgestühl und Emporenbrüstung, S. XVIII); anderes sei hier zusammengestellt. Als lokale Spezialität, deren Erzeugnisse heute auf dem Kunstmarkte besonders geschätzt werden, sei die Glasindustrie in Gutenbrunn genannt; ihre Hauptpersönlichkeit Johann Josef Mildner ist der letzte Vertreter der Zwischenvergoldungstechnik, deren Blüte ungefähr ein Jahrhundert gedauert hatte. Charakteristisch für die Mildnerschen Gläser, die sämtlich mit dem Namen und Datum bezeichnet sind und auch regelmäßig die Ortsangabe „zu Gutenbrunn im Fürnbergischen großen Weinspergerwalde“ oder seit 1797 „auf der k. k. Familienherrschaft Gutenbrunn im großen Weinspergerwalde“ tragen, ist, daß sie nicht wie die meisten in dieser Technik ausgeführten Gläser doppelwandig sind, sondern nur an gewissen Stellen hinter der einfachen Glaswand eine zweite Schicht tragen. Die Dekoration besteht aus runden oder ovalen Medaillons, die Silhouetten auf Gold oder Silbergrund enthalten und Porträts oder Heiligenbilder, auch genrehafte und landschaftliche Darstellungen zeigen; bezeichnend sind als Ornamentmotive die goldenen Vergißmeinnichtblüten mit silberner Mitte, die friesartig aneinandergereiht sind, ferner Perlstab, Lorbeerkranz und Flechtband. Zu den in der Literatur bereits zusammengestellten Produkten der Gutenbrunner Glashütte liefert unser Bezirk nur sehr bescheidene Beiträge, dagegen besitzt z. B., um im Waldviertel zu bleiben, die Sammlung Frischauf im Krahuletz-Museum in Eggenburg ein besonders gutes Exemplar (vgl. FRITZ MINKUS, Die Zwischenvergol-

dungstechnik und ihr letzter Vertreter Josef Mildner zu Gutenbrunn in Nieder-Österreich in *Mittel. des Österr. Museums f. Kunst u. Industrie* 1897, 511).

Von Goldschmiedearbeiten ist das merkwürdigste Stück das von 1588 datierte große Kreuz aus unedlem Metalle in der Schatzkammer von Maria-Taferl (Taf. III, Fig. 109 f.). Der gotischen Anordnung des Ganzen entspricht die gotische Auffassung der einzelnen Figürchen, in denen die starke Betonung der Standmotive und die analytische Behandlung der Gewänder auffällt; altertümlich ist selbst der Charakter der Buchstaben und die Wahl der alttestamentlichen Szenen, für die der alte typologische Gedankenkreis maßgebend ist. Die Rückseite des Kreuzes ist mit getriebenen Darstellungen aus dem alten Testamente bedeckt, deren Stil jenen sehr eigentümlichen Charakter zeigt, der den deutschen Kleinmeistern eignet. Unmittelbare Vorbilder unter den Stichen haben sich nicht finden lassen, vielleicht sind die Bildchen selbständige Erzeugnisse, die gleich anderen Goldschmiedearbeiten und dekorativen Skulpturen (vgl. die Tonreliefs der Schallaburg, *Kunsttopographie* III, Fig. 29 ff., S. 19 und XXV) dieser Richtung entstammen, die ein eigenes Kapitel in der Geschichte der deutschen Renaissance verdient. Allerdings läßt schon die Ausführung in unedlem Metalle gewisse Zweifel an der Selbständigkeit auch der künstlerischen Ideen entstehen; aber vielleicht handelt es sich um einen werkstattartigen Betrieb, dessen Produkte nur selten geworden sind. Ein zweites Exemplar wenigstens findet sich in verhältnismäßiger Nachbarschaft, ein Kreuz, das auf den ersten Blick seine nahe Verwandtschaft mit dem Stücke in Maria-Taferl verrät, was nähere Betrachtung bekräftigt; es ist das ein Kreuz in der Prälatur des Stiftes Geras (wird im nächsten [V.] Bande der *Kunsttopographie* veröffentlicht). Wo diese Werkstätte zu lokalisieren wäre, läßt sich kaum sagen, in Österreich wohl nicht; eher in Süddeutschland, etwa in Augsburg, das um diese Zeit bereits die kunstgewerbliche Metropole des Reiches ist.

Unstreitig ist jedenfalls Augsburgs Übergewicht im XVII. Jh., in dem auch Österreich den größten Teil seiner Edelmetallgeräte von dort erhält. In ähnlicher Weise, wie gleichzeitig dort der gewerbsmäßige Kupferstich seinen Sitz hat und alle Nachbarländer mit seinen Produkten überschwemmt, versehen die großen Händler, die Pfalzer und Warsberg usw., österreichische Klöster und Private mit allerhand Waren. Dies gilt für das ganze Jahrhundert, erst an seinem Ende beginnt die Wiener Marke die Augsburger Traube zu verdrängen, um im XVIII. fast unbeschränkt zu herrschen. Eine solche Augsburger Arbeit ist der Pokal von 1623 im Schlosse Albrechtsberg (Fig. 15), dessen Meistermarke, eine dreizackige Krone, allerdings unbekannt ist. Augsburgisch ist, wenngleich nicht bezeichnet, ein kleines Hausaltärchen in Maria-Taferl, mit Silberfigürchen auf schwarzem Holze, eine ziemlich häufige Form, die zu Zwecken privater Andacht massenhaft hergestellt worden sein muß (Fig. 111). Der Spätzeit dieses Augsburger Einflusses gehören eine Monstranz (Fig. 108) und ein Kelch in Maria-Taferl an, die 1693 von Kaiser Leopold I. und König Josef I. gespendet wurden; zusammengehörende Arbeiten mit der Meistermarke *W. M.* Ferner eine Monstranz in St. Oswald (Meistermarke *D. S.*, Fig. 139) und aus stilistischen Gründen ein Kelch in Reinprechts (Fig. 222), dessen Beschaueichen verwischt ist, dessen Meistermarke *F. M.* vielleicht auf einen Regensburger Meister (Rosenberg 1440) zu deuten ist. Die Auflösung des Korbes in figurale und ornamentale Motive, die ineinander überfließen und nicht durch ein architektonisches Gerüste gegliedert sind, scheint für die Augsburger und sonst süddeutschen Arbeiten in höherem Grade charakteristisch zu sein als für die österreichischen, die den Korb gern oben oder unten mit einer Bordüre einfassen, wie z. B. der Wiener Kelch von 1730 (Fig. 255) in Schönbach (Meistermarke *J. E. B.*). Die zierlichen Beschläge eines Meßbuches in Neukirchen am Ostrong (Fig. 29) zeigen neben dem Wiener Feingehaltszeichen von 1725 die allerdings undeutliche Meistermarke *G. J. E.*, die wohl als Gottfried Julius Eichholtz aufzulösen ist. Endlich besitzt die Schönbacher Pfarrkirche noch einen zweiten Wiener Kelch von 1760 (Meistermarke *J. K. R.* in Herzschild. Ein versprengtes Stück ist der überaus reiche Kelch in Pisching, wahrscheinlich eine belgische, ursprünglich für ein Klarissinnenkloster bestimmte Arbeit (Fig. 298).

Zu den Schmiedearbeiten übergehend, nennen wir zunächst die kunstvollen Gitter der bereits genannten Sakramentshäuschen; besonders das in Heiligenblut zeigt an jeder seiner Seiten ein neues reiches Muster

(Fig. 89). Zeitlich zugehörig ist der Türring in Heiligenblut (Fig. 87). Auch von den barocken Schmiedearbeiten sind einige bedeutend: die Gittertür hinter dem Hochaltare von Maria-Taferl (Fig. 107), die den strengen Aufbau und die symmetrische Dekorationsweise der Frühbarocke zeigt; dann verschiedene Grabkreuze (Marbach, Reinprechts), in denen diese Strenge sich lockert und wenigstens im Detail das leichtere Spiel des Rocailleschmucks gestattet, während die Symmetrie des Ganzen beibehalten wird (Fig. 94 und 223). Endlich der Wirtshausarm an der Taverne in Pöggstall, der die höchste Freiheit zeigt, zu der unsere Ornamentik um 1760/70 gelangt; eine Arbeit, deren Erhaltung an Ort und Stelle nicht freudig genug begrüßt werden kann, da sie ein wahrhaftes Denkmal feinen Geschmacks und tüchtiger Ausführung ist (Fig. 212).

Auch bei den Holzarbeiten wurde das Beste vorweggenommen; nur zwei Stücke seien noch besonders hervorgehoben: ein außer Dienst gesetzter Bilderrahmen in Schönbach, ein wahres Musterstück der österreichischen Frühbarocke (Fig. 253): an den oberen Ecken das buschige Krautwerk, das die direkte Fortsetzung des gotischen vegetabilen Ornaments ist, bei uns das letzte Jahrzehnt des XVII. Jhs. charakterisiert und im ersten Viertel des XVIII. verläuft; das Riemenwerk (an der Leiste), der Palmettenfächer (im Scheitel), die Muschel (als Bekrönung) die Hauptelemente des ersten Viertels des XVIII. Jhs., denen sich um 1725 das Rosettengitter zugesellt (unter der Muschel), das dann ein Lieblingsornament bis zirka 1740 bleibt. In der Zusammenstellung und bescheidenen Behandlung dieses ganzen Reichtums an Schmuckmotiven kann der Schönbacher Rahmen, den wir um 1720/25 datieren werden, mustergültig heißen. Ein charakteristisches Stück österreichischen Spätempires sind die hölzernen, bronzefarbig gefaßten Kandelaber bei Herrn Erndt in Klein-Pöchlarn: mit der klassischen Vermenschlichung der tragenden Kraft, den ägyptisierenden Motiven des Sockels und der ihn tragenden Löwen (Fig. 171). Auch hier ließe sich das im Strome der lebendigen Entwicklung stehende Kunstwerk als die Synthese verschiedener einander durchkreuzender Richtungen erweisen, aber es heißt sich bescheiden, da nur der Sammlergott, der Zufall, es in unseren Bezirk geführt hat, der uns trotz Armut und Weltabgeschiedenheit mit seinen bodenständigen Kunstwerken genug des Interessanten und Nachforschenswerten bietet.

**Hans Tietze**

In der Übersicht sind folgende Objekte besprochen:

Albrechtsberg, Kirche XV

— Deckengemälde XXVI

— Pokal XXVIII

Artstetten, Antiken IX

— Bild von Schmidt XXVI

Ebersdorf, Pfarrhof XIII

— Gotische Skulpturen XVI

— Barocke Skulpturen XXI

Gottsdorf, Gotische Skulpturen XV f.

— Barocke Skulpturen XXI

— Grabsteine XIX, XXI

Grafenschlag, Skulptur XVI

Grainbrunn, Gemälde XXIII f.

Gutenbach, Skulptur XVIII

Gutenbrunn, Schloß XIII

— Gläser XXVI f.

Heiligenblut, Skulpturen XVIII

— Sakramentshäuschen XVIII

— Glasgemälde XXIV

Kirchschlag, „Blauer Herrgott“ XX

Kottes, Kirche XIII

— Hochaltar XXII

— Skulptur XVIII

Leiben, Kirche XIII

— Grabsteine XIX

— Gemalte Epitaphien XXV

— Schloß XIV

— Decken im Schloß XXV

Marbach, Skulptur XVI

— Grabkreuze XXVIII

Maria-Taferl Kirche XIV f.

— Hochaltar XX

— Seitenaltäre XXI

— Kanzel XX

— Deckengemälde XXV

— Altarbilder XXVI

— Kreuz XXVII

— Kirchengerate XXVII

— Eisentüren XXVIII

Münichreith, Kirche XIII

Neukirchen, Statue XV

— Grabstein XVIII

— Sakramentshäuschen XVIII

— Malereien XXIII

— Glasgemälde XXIV

— Meßbuch XXVII

Nöchling, Skulpturen XVI

St. Oswald, Monstranz XXVIII

Pisching, Kelch XXVII

Klein-Pöchlarn, Depottfund IX

— Kirche XIII

— Ölberg XVIII

— Seitenaltar XXI

— Kreuzwegbilder XXVI

— Gemälde XXVI

— Kandelaber XXVIII

Pöggstall, Antiken IX

— Annakirche XIII

Pöggstall, Fresken XXII

— Pfarrkirche XIII

— Hochaltar XXII f.

— Marienaltar XVI

— Neogotische Altäre XXII

— Skulpturen XVI

— Glasmalerei XXIV

— Schloß XIV

— Bild von Petter XXVI

— Wirtshausarm XXVIII

Purk, Skulptur XVIII

Groß-Reinprechts, Kelch XXVII

— Grabkreuz XXVIII

Sallingberg, Kirche XV

— Gedrehtes Kreuz XVIII

— Grabstein XXI

Schönbach, Kirche XIII f.

— Hochaltar XVII

— Seitenaltäre XVI f.

— Gotische Skulpturen XVI

— Barocke Skulpturen XX

— Kelch XXVII

— Rahmen XXVIII

Streitwiesen, Ruine XIII

Weinling, Statue XVIII

Weiten, Kirche XIII

— Skulpturen XV

— Grabstein XIX

— Glasmalereien XXIV f.