

II. Denkmale des Mittelalters und der Neuzeit

Der politische Bezirk Horn¹⁾ besteht aus den Gerichtsbezirken Eggenburg, Geras und Horn und bildet den nordöstlichen Teil des niederösterreichischen Waldviertels; doch decken sich die jetzigen Grenzen des administrativen Gebietes nicht vollständig mit der alten, in der Diözesaneinteilung fortlebenden Viertelung des Landes, so daß ein schmaler Streifen (Wartberg, Straning, Röschitz, Theras, Stoitzendorf) am Ostende des Bezirkes Eggenburg aus dem Viertel ober dem Manhartsberge herausfällt und der Erzdiözese Wien angehört. Sein landschaftlicher Charakter ist nicht einheitlich; die bergigen Teile des Kampgebietes im Süden, der Wild im Westen und des Thayatales im Nordwesten kontrastieren mit der sich gegen Mähren zu erstreckenden Hochebene um Geras und dem weiten Talkessel des Hornerbodens. Die mittelalterliche Besiedlung dieses Gebietes gewinnt schon in früher Babenbergerzeit einen verhältnismäßig dichteren Charakter, der — etwa mit Ausnahme der schon durch den Namen charakterisierten Wild — keine wesentlichen Gegensätze bietet. Überhaupt ist eine kulturelle Gleichmäßigkeit für dieses Gebiet in höherem Grade vorhanden, als dies bei den früher erörterten Bezirken (Krems oder Melk) der Fall war; eine große Anzahl kleinerer weltlicher und geistlicher Zentren sorgen für eine intensivere Kulturverbreitung, als es ein übermächtiger, alles beherrschender Mittelpunkt vermocht hätte. Dieser Sachlage entspricht die kunsthistorische Ausbeute, die wir in dieser Übersicht prüfen wollen. Es gibt kein Werk von überragender Bedeutung, keine Kunststätte allerersten Ranges, aber wir finden eine große Anzahl von Städten und Märkten (Eggenburg, Horn, Drosendorf, Gars), von Kirchen und Klöstern (Altenburg, Geras, Pernegg, St. Bernhard, Dreieichen) und Schlössern (Greillenstein, Rosenberg, Buchberg, Horn, Drosendorf usw.), die wertvolles Material zum Ausbau unserer heimischen Kunstgeschichte und darüber hinaus allgemein Bedeutungsvolles bieten.

Romanische
Architektur.

Durch die beiden Klöster Altenburg und Geras, denen sich die Frauenklöster Pernegg (kurz nach 1150) und St. Bernhard (zirka 1280) als Niederlassungen von etwas minderer Bedeutung angliedern, hat unser Gebiet schon um die Mitte des XII. Jhs. zwei Kulturzentren erhalten, die ihren zivilisatorischen Aufgaben durch die folgenden Jahrhunderte hindurch gerecht zu werden bemüht waren; 1144 gründete Hildeburg, Gräfin von Rebegau, das Benediktinerstift Altenburg, zirka 1149—1159 Ulrich von Pernegg das Prämonstratenserstift Geras. In beiden Klöstern haben spätere Bauperioden von den ursprünglichen Bauten fast nichts übrig gelassen; im einen spärliche Details, deren ursprüngliche Bestimmung nicht ganz sicherzustellen ist, im andern ein Fortwirken der allerältesten Anlage, die sich durch alles später Geschaffene hindurch noch immer bemerkbar macht.

¹⁾ Die ältere Literatur über unseren Bezirk, beziehungsweise über das ganze Waldviertel ist von FEIL in W. A. V. II 87 sehr sorgfältig zusammengestellt; die kunstgeschichtliche Erschließung seines Gebietes hat Freiherr VON SACKEN angebahnt. Von den noch lebenden Forschern, die sich speziell der Durchforschung dieses früher etwas vernachlässigten Teiles Niederösterreichs widmen und die teils zusammenhängende Werke, teils zahlreiche Einzelstudien darüber veröffentlicht haben, sind zu nennen: P. FRIEDRICH ENDL in Altenburg, Ingenieur FRANZ KIESSLING in Drosendorf, S. Erlaucht Graf KARL KUEFSTEIN in Greillenstein, Pfarrer ALOIS PLESSER in Klein-Pöchlarn und Pfarrer ALPHONS ŽAK in Pernegg. Als Praktiker gesellt sich ihnen — nicht nur als Prähistoriker, sondern auch auf dem Gebiete späterer Kulturen — JOHANN KRAHULETZ in Eggenburg zu.

Den Forschungen P. FRIEDRICH ENDLS ist es gelungen, unter dem jetzigen Kapitelsaal im Osttrakt des Konventgebäudes zwei Räume zu finden, deren Formen deutlich auf die zweite Hälfte des XII. Jhs. hinweisen. Ein rechteckiges, mit vier rundbogigen Kreuzgewölben gedecktes Gemach, dessen freistehende Mittelstütze jetzt in späterer Ummauerung verschwindet, und ein quadratischer, ebenfalls durch jüngere Konstruktionen zerschnittener und unklar gewordener Raum, der eine durch ein romanisches Säulchen untergeteilte Doppelnische enthält. Über den ursprünglichen Zweck der Räumlichkeiten (Oratorium, Kapitelzimmer[?]) sind nur Kombinationen möglich (vgl. W. A. V. XXVI 196 f.), über die Entstehungszeit geben die vorhandenen Reste genügende Kunde. Die allgemeine Anordnung eines Gewölbesystems um eine frei stehende Mittelstütze erinnert an eines der wichtigsten romanischen Werke im Waldviertel, an den Kapitelsaal in Zwettl von 1182 (vgl. W. A. V. V 83); damit stimmt auch das Detail der Doppelnische überein, denn die kräftige attische Basis der Trennungssäule (W. A. V. XXVI, Fig. 15) findet sich auch an der Mittelsäule jenes Saales (HEIDER-EITELBERGER, *Mittelalterliche Kunstdenkmale II* 56). Die Datierung ins letzte Viertel des XII. Jhs. wird auch noch durch die Ähnlichkeit mit den romanischen Trennungssäulen an den Turmfenstern der Eggenburger Pfarrkirche bestätigt (W. A. V. XI 151), die gleichfalls dem Ende des XII. Jhs. angehören dürften (s. u.).

In Geras hat sich von derartigen Einzelheiten nichts erhalten; hingegen scheint die Stiftskirche die ursprüngliche Anlage in den Hauptzügen noch zu zeigen. Die Kolonisierung von Geras erfolgte von Selau in Böhmen und schon deshalb dürfen wir einen stilistischen Zusammenhang mit den böhmischen Prämonstratenserklöstern erwarten, die im XII. Jh. rasch nacheinander entstanden waren; hatten diese doch — vielleicht in Anlehnung an sächsische Vorbilder (Marienkirche in Magdeburg) und darüber hinaus an das Mutterhaus Premontré — einen Bautypus entwickelt, der ihren Kirchen eigentümlich ist (NEUWIRTH, *Gesch. d. christl. Kunst in Böhmen*, Prag 1888, S. 84). Selau selbst fällt aus dieser Gruppe heraus, da hier die Prämonstratenser ein von Benediktinern gebautes Haus übernommen hatten. So verkörpert uns vielleicht Mühlhausen bei Tabor jenen Typus der Prämonstratenser Kirche am deutlichsten, den ich auch im Grund- und Aufriß der Geraser Stiftskirche fortleben sehe (Fig. 199, 202, 203, 207). Die Kirche von Mühlhausen (NEUWIRTH a. a. O.; GRUEBER, *Kunst in Böhmen I*, 18; *Topographie der hist. u. Kunstdenkm. Böhmens V*, Fig. 122 und 125; M. Z. K. 1863, 36—40) bildet ein mächtiges Rechteck, dessen Längen- und Breitenverhältnis sich mit dem Geraser nahezu deckt; aus diesem Rechteck springt nur der Apsisraum mit seinen Abschlußseiten vor. Die Seitenschiffe haben ungefähr die halbe Breite und die halbe Höhe des Mittelschiffes, lauter Grundelemente, die sich in der Geraser Kirche erhalten haben, deren Inneneindruck durch die Niedrigkeit und Schmalheit der Seitenschiffe bestimmt wird und trotz nachträglicher Gotisierung und Barockisierung die Verwandtschaft mit der romanischen Mühlhausener Kirche nicht verleugnet (Topographie Böhmens a. a. O. Fig. 125). Auch die Fassadengestaltung, in der nun die barocke Umformung eines schmalen hohen gotischen Giebels die Wirkung bestimmt, läßt sich bis in die Anfänge zurück verfolgen; offenbar hätten auch hier zwei massige hochragende Türme eine verhältnismäßig schmale Front einklemmen sollen, wie wir dies in Mühlhausen oder Tepl (NEUWIRTH a. a. O. Fig. 3) sehen können; schwere Zeiten, die gerade dieses Stift von Anfang an besonders reichlich heimgesucht haben, mögen die Erbauung des zweiten Turmes verhindert haben, die allgemeinem Prämonstratenserbrauch entsprechend, unbedingt als ursprünglich beabsichtigt angenommen werden darf.

Dieser Zusammenhang der Geraser Kirche mit Böhmen ist deshalb wichtig, weil wir hier das erstmal an einem wichtigeren Objekt einen für den Norden Niederösterreichs bedeutungsvollen Faktor der künstlerischen Entwicklung auftreten sehen, den Einfluß der benachbarten Sudetenländer nämlich, der für alle folgenden Jahrhunderte dem Wiens das Gleichgewicht hält, ja, ihn stellen- und zeitweise sicher übertrifft. Nicht minder fragmentarisch und der ergänzenden Kombination bedürftig ist das, was uns an sonstigen Kirchen des Bezirkes aus romanischer Zeit erhalten blieb. Die Kirche in Kühnring bestand unter ihrem jetzigen Titel schon im XII. Jh.; an dem Gebäude sind Überbleibsel aus jener Zeit wohl sichtbar, aber im ganzen scheint es mir doch durch die radikalen Umgestaltungen, namentlich im XVII. Jh., allzusehr verändert zu sein, um so bestimmte Schlußfolgerungen über seine ursprüngliche Gestalt ziehen zu dürfen,

wie SACKEN in W. A. V. V 76 versucht (s. Fig. 98—100). Ob zu dem rechteckigen Hauptraume, aus dem eine halbrunde Apsis gegen Osten vorsprang, ein südliches Seitenschiff von Anfang an gehörte, ist zweifelhaft; das jetzige gehört wohl sicher dem Bau Adam Hareslebs um 1660 an. Die Stellung des Turmes, dessen östliche Apsisausladung bemerkenswert ist, beweist kaum etwas für jene Annahme; denn die Anordnung eines festen Turmes von quadratischem Grundriß neben der Ostapsis wäre durchaus kein Unikum. Im Waldviertel zeigt Rastbach (Bez. Krems; Kunsttopographie I 345 f.) die gleiche Anlage; ja, die Analogie erstreckt sich sogar auf das Vorhandensein einer Ostapsis im Turmuntergeschoß, so daß wir in beiden Fällen die Existenz einer separierten Turmkapelle anzunehmen berechtigt sind. Von Details sind die einfachen Rundbogenfriese an beiden Apsiden und eine sehr verwitterte Skulptur an der überragenden östlichen Langhauswand zu nennen. — Ähnlich dürfte auch die ursprüngliche Stellung des Turmes in Theras (Fig. 139 f.) gewesen sein, der in seiner kräftigen Massigkeit erhalten, jetzt zwischen dem im XVII. Jh. barockisierten Langhaus und dem senkrecht auf dieses stehenden, dreijochigen gotischen Chor eingeklemmt ist.

Unklar erscheint mir die ursprüngliche Situation bei der Pfarrkirche von Gars-Thunau (Fig. 641 f.); das Langhaus dürfte seiner ganzen Anlage nach romanisch sein und das Verhältnis der Seitenschiffe zum Mittelschiff hat eine Erinnerung daran gewahrt. Dieses aber war ursprünglich niedriger und flachgedeckt; ein großer Teil des Turmes ragte frei empor, wie das im zweiten Geschoße gegen die Kirche gerichtete spätromanische Doppelfenster beweist. Der Turm war in die Westfassade eingebaut, die in den sechs- und achtpaßförmigen Rundfenstern und gekuppelten Rundbogenfenstern, alle mit typischem Detail, charakteristische Reminiszenzen an ihre Erbauungszeit um die Mitte des XIII. Jhs. besitzt.

Beträchtlicher sind die spätromanischen Überreste der Eggenburger Pfarrkirche; zwei Türme flankieren den schmalen gotischen Chor unmittelbar an seiner Anfangsstelle (Fig. 15, 17, 18). Diese auffallende Stellung hat SACKEN veranlaßt (W. A. V. XI 151), eine ursprünglich sehr abweichende Anordnung der Türme anzunehmen, nämlich an der Westfassade der alten Kirche; „nimmt man die Distanz zwischen ihnen als das Maß der Quadrate des Mittelschiffes und die normalmäßige Anlage von drei Quadraten für das Mittelschiff mit Abseiten von der halben Breite desselben, ferner ein Vierungs- und ein Chorquadrat, an letzterem den halbrunden Abschluß, so stellt sich die romanische Kirche in einer Länge von zirka 160 Fuß bei 60 Fuß Breite heraus; sie dürfte sonach etwas länger, dagegen aber schmaler gewesen sein als die gegenwärtige“. Abgesehen von den ganz hypothetischen Grundlagen dieses Rekonstruktionsversuches scheint mir seine Richtigkeit schon wegen des Terrains unmöglich, dessen nicht unbeträchtlicher Abfall gegen Osten für eine so lange, erst bei den Türmen beginnende Kirche keinen Raum gewährt. Viel wahrscheinlicher ist, daß auch die romanische Kirche den ganzen ebenen Platz ausnutzte und wie die jetzige nahe dem steilen Westabfalle des Kirchenhügels begann. Die Türme flankierten von Anfang an den Chor, der allerdings nur um ein geringes, wohl nur um die Apsisrundung vor ihre Flucht vorgetreten sein dürfte; das genaueste Analogon zu dieser Anordnung bietet die Michaelskirche in Altenstadt (Bez. Schongau; Abb. Kunstdenkm. d. Königreiches Bayern, S. 573, Taf. 71 u. 74), die zwischen 1180 und 1220 datiert wird. Die Übereinstimmung beschränkt sich nicht auf die Stellung der Türme, sondern erstreckt sich auch auf ihre Einteilung und ihr Detail; sie sind hier und dort viergeschoßig, durch Lisenen, Bänder und Bogenfriese gegliedert und durch gekuppelte, verschieden breite Fenster durchbrochen. Demnach braucht die romanische Kirche Eggenburgs durchaus nicht die von SACKEN angenommene abnorme Länge besessen zu haben, sondern konnte, als dreischiffige Gewölbekirche mit kurzen Chören angelegt, durch querrechteckige Anordnung der Gewölbefelder des Mittelschiffes eine kurze, gedrungene Gestalt haben, wie sie die Altenstädter Kirche zeigt. Hinter dieser aber steht die Jakobskirche in Regensburg (DEHIO-BEZOLD, Kirchliche Baukunst Taf. 211) mit den Türmen über den östlichen Quadraten der Seitenschiffe und weiter die mächtige Hirsauer Schule, die diesen Typus fördert.

Einen bescheidenen Beitrag zur Geschichte des romanischen Stils in Eggenburg bietet endlich die jetzt in ein Privathaus eingebaute Apsis der damaligen Rathauskapelle (Fig. 78), deren einfache Formen auf das Ende des XII. Jhs. hinweisen.

Mit diesen romanischen Architekturresten verglichen, die doch wenigstens von ferne an größere Kunstkreise erinnern, erscheint alles, was sonst aus dieser Zeit erhalten blieb, ganz unbedeutend; ein paar dekorative Skulpturen an den Kirchen von Kühnring und Eggenburg sind ebenso wie das sagenumspinnene Götzenmandl in Drosendorf so stark zerstört, daß kaum die Erkennung des Gegenständlichen, geschweige denn eine Würdigung des Formalen möglich ist. Von den Miniaturhandschriften des Stiftes Altenburg reicht ein nicht sehr bedeutendes Stück in die Frühzeit des Klosters zurück, in dem es in der zweiten Hälfte des XII. Jhs. wohl ausgeführt wurde (Fig. 351); bedeutender ist das aus derselben Zeit stammende Pastorale desselben Stiftes (Fig. 323), dem Exemplar in Göttweig (Kunsttopographie I, Fig. 352) in Grundidee und Ausführung nahe verwandt; danach kann das Pastorale sehr wohl zur ältesten Ausstattung des neugegründeten Klosters gehört haben.

Reicheres Material steht für die nächsten Jahrhunderte zur Verfügung; was aber speziell die Plastik anbelangt, so ist das Vorhandene nicht allzu bedeutend. Wohl finden sich hier wie überall Arbeiten aus Holz und Stein, namentlich des XV. Jhs., aber sie fügen sich nicht zum Gesamteindruck einer zusammenhängenden Provinzentwicklung zusammen; es sind Einzelstücke, die sich hier und da anknüpfen lassen oder auch ganz unverbunden bleiben müssen.

Gotische und
Frührenais-
sanceplastik.

Dies gilt z. B. von der Pietà in Gars-Thunau (Fig. 661); der Typus der aufrecht sitzenden schmerzhaften Mutter Gottes mit dem langgestreckten Leichnam Christi im Schoß kommt in ganz Deutschland ungemein häufig vor. Weil wir ihm hier in Niederösterreich begegnen, werden wir geneigt sein, eine nähere Verwandtschaft mit anderen alpenländischen Beispielen zu finden, etwa mit der Pietà in Admont, der aus Österreich stammenden im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin oder der in der Gruft zu Lienz in Tirol (ATZ, Kunstgeschichte Tirols, Fig. 553); aber die aus allen Gegenden Deutschlands stammenden Vesperbilder, die bei DEHIO-BEZOLD, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst Taf. V (vgl. auch noch B. RIEHL, Gesch. d. Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern in den Sitzungsberichten der bayr. Akademie III. Kl., XXIII. Bd., I. Abt., Taf. V) zusammengestellt sind, beweisen, daß diese Unterschiede minimale oder vielleicht ganz fiktive sind. Wahrscheinlich haben zur starren Gebundenheit gerade dieser Gruppe auch ikonographische Motive beigetragen; auf einzelnen der Pietädarstellungen ist ausdrücklich vermerkt, daß der geschnitzte Leichnam genau in der überlieferten Körperlänge Christi ausgeführt sei (z. B. bei dem Vesperbild der Kapelle auf der Trausnitzkapelle in Landshut), wahrscheinlich wird sich die starke Uniformität der Auffassung durch ein — vielleicht durch gruppenweise Filiation sich vollziehendes — Zurückgehen auf ein verehrtes Gnadenbild erklären lassen. Jedenfalls müssen wir uns vorderhand damit begnügen, wo nicht ausnahmsweise die Möglichkeit einer engeren Gruppierung vorliegt, wie z. B. die der Pietà in Neumarkt (Kunsttopographie III, Fig. 392) mit dem Vesperbilde des k. Nationalmuseums in München (K. VI 553), eine ganz allgemeine Einordnung vorzunehmen und etwa die Garser Gruppe als deutsch um 1420 zu notieren.

Anders verhält es sich mit der zunächst zu besprechenden Arbeit, der Madonnenstatuette an der Pfarrkirche in Theras (Fig. 143); hier ist der süddeutsche, ja bayrisch-österreichische Charakter zur Genüge ausgeprägt. Den Ausgangspunkt bilden jene Madonnen, die mit der starken Betonung des Stand- und Tragemotivs ein deutliches Archaisieren in der Gesichtsbildung verbinden, wie die Maria in Weildorf (B. RIEHL a. a. O. Taf. IV) oder die Steinfigur der Frauenkirche in München (Kunstdenkmäler Bayerns, Oberbayern, T. 141); von österreichischen Arbeiten entspricht die Madonna in Hollenburg (Kunsttopographie I 87). Die Weiterentwicklung zeigt einerseits eine Häufung des ornamentalen Gewandschwalles, also ein Forcieren des gotischen Elements; andererseits ein Betonen des architektonischen Aufbaues der menschlichen Figur, dem sich die sinnvolle Bescheidenheit der Gewandbehandlung unterordnet. Letztere Richtung ist hier für uns von Interesse; sie enthält das Renaissanceelement, das den Problemen der offiziellen Renaissance in ähnlicher Weise den Boden vorbereitet wie die spätgotische Raumauffassung der Renaissance in der Architektur. Hier ist die Theraser Figur einzuordnen, die man wegen des deutlichen Festhaltens an dem überkommenen Arrangement in der Entwicklung nicht zu weit herunterrücken

möchte; auch fehlt die behäbige Fülle, die den Figuren in der Spätzeit des XV. Jhs. eigen ist; sie wird wohl um die Mitte des XV. Jhs. zu datieren sein.

Eine größere Anzahl von Holzskulpturen begegnen uns erst an der Wende des XV. zum XVI. Jh.; österreichisch ist zunächst ein schlanker hl. Christoph, der das pausbackige segnende Christkind auf den Schultern trägt (Fig. 629; Schloß Rosenberg); die Umwandlung des Standmotivs in ein Schreiten ist charakteristisch für das neue Wollen der Zeit. Verwandt (vgl. die Gesichtstypen der Männer) sind zwei zusammengehörige, sehr reizvolle kleine Gruppen im Krauletz-Museum in Eggenburg (Fig. 55 und 56, aus einer abgerissenen Kapelle bei Harmansdorf stammend), wahrscheinlich Bruchstücke einer heiligen Sippe. Ein besonderes Interesse scheint mir in der recht großen Verwandtschaft mit der überaus anmutigen, aus St. Florian stammenden „Allegorie der Vergänglichkeit“ des Wiener Hofmuseums (SCHLOSSER, Album ausgewählter Gegenstände, Taf. III u. III a), die einst als Arbeit Tilman Riemenschneiders galt. Allerdings sind der Vergleichung durch die große Verschiedenheit der Gruppen starke Schwierigkeiten in den Weg gelegt; die Eggenburger bestehen aus bekleideten, die Wiener aus nackten Figuren; die Typen (vgl. besonders die jungen Frauen) sind aber so ähnlich, daß wir wohl in der unzweifelhaften österreichischen Provenienz der Eggenburger Gruppen eine Bekräftigung der alten Ansicht Schnaases und Bodes finden können, die den Meister der Wiener „Vergänglichkeit“ in der reichen Holzschnitzerschule der österreichischen Alpen suchen wollen. Innerhalb dieser allgemeinen alpinen Kunst scheinen Erzeugnisse, wie die hier besprochenen, eine eigene Note zu besitzen, deren Feststellung nicht sogleich auch zum Vorschlag einer bestimmten Lokalisierung verleiten muß; der kräftigste Einschlag jener alpinen Schnitzkunst, der Tiroler, lebt sicher in unseren Gruppen noch fort — man ziehe die aus Saltaus im Passeier Tal stammende Madonnenfigur der Sammlung Figdor in Wien, die Anbetung des Kindes bei Hr. Hans Schwarz daselbst und den Nikodemus mit dem Leichnam Christi auf Schloß Kreuzenstein (LEISCHING, Figurale Holzplastik, Taf. XII, Fig. 23; Taf. XIII, Fig. 25; Taf. XXVI, Fig. 51) zur Vergleichung heran — aber sie ist zu schwächerer Anmut, zu sanfterem Liebreiz abgedämpft. Dies würde der größeren Zierlichkeit entsprechen, die der Kunst Nieder- und Oberösterreichs vor dem Eindringen des herberen Tiroler Einflusses eigen gewesen war, und so erklären sich auch die unzweifelhaften, allgemeinen Anklänge an schwäbische Anmut, die bei dem Werke im Wiener Museum an Tilman Riemenschneider oder an den Meister von Creglingen denken ließen.

Geringere heimische Arbeiten sind die beiden Skulpturen, hl. Jungfrau mit dem Kinde und hl. Anna Selbdritt im Mittelschrein des Flügelaltars von Engelsdorf (Fig. 82); eine hl. Anna Selbdritt in Gars-Thunau (Fig. 658) und eine hl. Margarete in Grünberg (Fig. 535). Weiter das stark überarbeitete und übermalte Relief mit den Halbfiguren der vierzehn Nothelfer (Schloß Rosenberg, Fig. 630), das denselben recht biderben Provinzcharakter zeigt wie die vier Kirchenväter an der Kanzel der Pfarrkirche zu Eggenburg (von 1515, Fig. 29), von deren Gesamtaufbau weiter unten die Rede ist (s. S. XXX). Noch etwas jünger ist die Holzstatuette einer gekrönten Heiligen in der letztgenannten Kirche (Fig. 26), eine richtige Donauschularbeit in ihrer malerischen Auffassung und mit dem freundlichen, fraulichen Typus, dem wir um 1520 wiederholt begegnen.

Nach diesen Arbeiten, deren autochthoner Ursprung außer Zweifel zu stehen scheint, seien einige Stücke genannt, in denen die Anklänge an fremde Schulen stark genug sind, um eine Verwandtschaft mit ihnen vermuten zu lassen; eine außerösterreichische Entstehung dieser Werke muß damit nicht behauptet sein; ähnlich wie in der österreichischen Malerei kreuzen sich auch in der Skulptur des XV. und XVI. Jhs. die verschiedensten, künstlerischen Fäden und bilden ein Gewebe von großem Reiz und eigentümlicher Mannigfaltigkeit (Oberitalien; der Niederländer Niklas von Leyen, der die wichtigsten Aufträge Kaiser Friedrichs ausführt; Tirol, dessen Einflußsphäre noch gar nicht abgegrenzt ist; Veit Stoß, von dessen Hand Wien ein so interessantes Spätwerk besitzt [RATHE im Kunsthist. Jahrb. d. Z. K. 1909, S. 187 f.]; schwäbische Meister usw.). Vielleicht können Arbeiten so verschiedener Stilrichtungen nebeneinander bestehen, weil die heimische Kunst nicht stark genug war, sich sie alle zu assimilieren; daher vielleicht das Sprunghafte und Unausgeglichenere, das dem Forscher gerade auf dem Gebiet der österreichischen Skulptur

so viele Rätsel aufgibt. In einer Rumpelkammer des Schlosses Rosenberg befinden sich zwei etwas abgestoßene (unbemalte) Reliefs, die mir ein besseres Schicksal zu verdienen scheinen (Fig. 627 u. 628); denn die beiden sind sehr anmutig und entfalten bei näherem Zusehen nicht unbedeutende, künstlerische Qualitäten. Mehr als beim Abendmahl, dessen gedrängte Querovalkomposition interessiert, ist das bei dem hl. Nikolaus der Fall, der als Patron gefährdeter Schiffer erscheint; in beiden derbe, vierschrötige Figuren mit einem gewissen, trüben Ernst in den eckigen Gesichtern; dicke Nasen über wulstigen Lippen, vortretende Augen, Bart und Haare als Masse behandelt, in die hineingearbeitet wird; die Gewandungen breitflächig, die Falten seicht und brüchig. Das Beste ist sicher das Schiffchen mit seiner aufgeregten Besatzung; zwei Männer sind eifrig bemüht, das mächtig geschwellte Segel zu reffen, zwei erleichtern das Boot, indem sie Ballast über Bord werfen, zwei haben ihre Zuflucht zum Gebet genommen. Prächtig greifen die Hände, deren Arbeit Ausdruck und Blick unterstützen.

Woher sind diese Reliefs, über deren Provenienz nichts bekannt ist? Zunächst sei auf ein Relief des Abendmahls verwiesen, das sich in der Kirche zu Drumm (bei Böhm.-Leipa) befindet und viele Ähnlichkeiten in Auffassung und Arbeitsweise zeigt; die Komposition ist etwas lockerer, das Breitoval etwas länglicher. Die Köpfe sind auffallend übereinstimmend, ebenso die innerhalb der zeitgenössischen Plastik auffallend nüchterne Gewandbehandlung. Verwandt ist ferner ein Relief mit dem Tode Mariä, das aus der demolierten Holzkirche von Schlatten in Schlesien stammt und sich jetzt im Kaiser-Franz-Josef-Museum in Troppau befindet (Abb. in Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 53); auch hier bekunden die bereits hervorgehobenen Eigentümlichkeiten einen Schulzusammenhang. Alles in allem scheint mir diese nach den Sudetenländern führende Spur die beachtenswerte, da ein Suchen in anderer Richtung ganz ohne Erfolg blieb. Ein allerdings qualitativ beträchtlich höher stehendes Holzrelief mit einer Szene aus dem Leben des hl. Eligius im Wiener Hofmuseum (SCHLOSSER, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Taf. V 2) erinnert auch noch in einigen Eigenschaften an unser Nikolausrelief; dieselbe nüchterne Sachlichkeit, dasselbe kräftige Greifen, der gleiche stille Ernst im Ausdruck und die gleiche ungewöhnliche Knappheit der Faltenbehandlung deuten auf einen allgemeinen Zusammenhang hin. Für die Bestimmung des Rosenburger Stückes ist damit allerdings nicht gedient, da das Wiener Relief, seit die Zuschreibung an Riemenschneider fallen gelassen wurde, einfach als süddeutsch gilt (SCHLOSSER a. a. O. S. 4).

Ein großes Stück, das in ähnlich unbestimmter Weise aus den engeren Grenzen hinausweist, ist die polychromierte Holzstatuette einer hl. Katharina in Strögen (Fig. 400); eine tüchtige, spätgotische Arbeit um 1510 mit unklarem Standmotiv, das hinter dem Gewande verschwindet, ohne daß dieses in einen maleischen Faltenwall umgestaltet wäre. Diese Art der Gewandbehandlung, wo einfache glatte Partien plötzlich durch unmotiviert viereckige Falten — wie Beulen — unterbrochen werden, begegnet uns in jener Schule, der die Wiedergabe derartiger ruhig-existenziell wirkender heiliger Frauen ein besonders beliebtes Thema war, der unterfränkischen Produktion, die sich um Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt gruppieren läßt. Die hervorgehobenen Züge der Gewandbehandlung begegnen sogar bei Spätwerken des Meisters selbst, z. B. der hl. Elisabeth des Germanischen Museums in Nürnberg und der Madonna des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. (Abb. in MAX SAUERLANDT, Deutsche Plastik des Mittelalters, Düsseldorf, Taf. 80 und 81), am stärksten bei der hl. Dorothea in der Marienkapelle zu Würzburg (TÖNNIES, Riemenschneider, S. 266; auch Kunsthist. Jahrb. Z. K. 1909, Fig. 2).

Zeitlich steht dieser Figur der Pernegger Schmerzensmann nahe (Fig. 524), ein krasses Bildwerk von großer Kraft, mit starkem Streben nach naturalistischer Durcharbeitung des gequälten Körpers, unter dessen Haut die geschwellenen Adern stark vortreten. Nichts in dieser kräftigen, ja fast bäuerischen Skulptur erinnert an die österreichische Kunst; dagegen gehört der Gegenstand schon seit dem XIII. Jh. zu den beliebtesten in Niedersachsen, wo zahlreiche, auch stilistisch verwandte Exemplare in Kirchen und Sammlungen zu finden sind. In dieser Richtung möchte sich am ehesten eine Spur für den Ecce-Homo in Pernegg suchen. Noch größeres Interesse als die zuletzt besprochenen Arbeiten, die doch hauptsächlich die Frage nach genauerer Einordnung in irgend welche bestimmbar lokale Gruppe aufkommen lassen, erregt

eine Pietà in Pernegg, die im ersten Augenblick etwas derb anmutet, dann aber merkwürdig starke künstlerische Absichten und energische Inangriffnahme neuer Probleme bekundet (Fig. 531). Wir haben in Gars-Thunau eine typische, deutsche Quattrocentopietà gesehen und können an ihr und dem bei ihrer Besprechung herangezogenen Vergleichsmaterial die Länge der durchlaufenen Bahn ermessen. Schwer liegt der Leichnam Christi im Arm der Madonna; die von dem hilflos herabgesunkenen Haupt herabhängenden Haare und die überlangen Arme, die bis zum Boden herabreichen, erhöhen eindringlichst den Eindruck der Entseeltheit und bloßen Körperlichkeit. Diesem wirksam zum Ausdruck gebrachten Lasten entspricht bei der Madonna ein wirkliches Tragen; mit kräftigem Griff hält sie den Oberkörper umfaßt und trägt die lastende Schwere mittels des aufgestützten, rechten Fußes. Dieses Artikulieren von Kraft und Last, dieses Auseinanderlegen von Gegenkräften, ist neu; es ist das grundlegende Renaissanceproblem, das hier aufgegriffen ist. Michelangelo hat der Pietà mit seinem Jugendwerk in St. Peter die neue Form gegeben; ist die Pernegger Gruppe ein fernes Ausstrahlen, die nachgefühlte Arbeit eines italienisierenden Nordländers? Das Motiv des aufgestützten rechten Fußes, auch bei Michelangelo ein Angelpunkt der Komposition, ist auffallend genug; aber ist es entscheidend? Gehört es nicht zu jenen allgemeineren künstlerischen Ausdrucksmitteln, die aus ähnlichem Kunstwollen selbständig herauswachsen? Wie zwei Jahrtausende früher dieses Motiv aus Lysipps Bedürfnis nach Steigerung von Kontrapostwirkungen zu so großer Bedeutung gelangt war, so möchte auch jetzt das Bestreben nach deutlicher Wiedergabe des organischen Aufbaues des Körpers von selbst — auch ohne italienisches Vorbild — auf dieses kräftige Mittel drängen. Denn die Gruppe ist sonst urdeutsch. Nichts von der für Michelangelos Gruppe so überaus entscheidenden Frontalwirkung (vgl. JUSTI, Michelangelo 357), nichts von dem klaren, formalschönen kompositionellen Aufbau, von dem raffinierten Kontrast zwischen dem glatten nackten Körper und dem Faltengewirre dahinter. Eine kubische Masse, deren Geschlossenheit der wehende Mantel verstärkt; eine Dreidimensionalität, die echt gotisch ist, und eine nordische Steigerung des Ausdruckes, die gerade mit der weihevollen Würde und stillen Ergebenheit der Pietà Michelangelos (KNAPP, Michelangelo XV) verglichen herausschreit: Eine Mutter weint um ihr totes Kind.

Man muß die Wichtigkeit unseres Resultates im Auge behalten: Die Entwicklung der Plastik des XV. Jhs. führt folgerichtig zu Problemen, die sich mit denen der italienischen Renaissance in Einklang befinden und deren Lösungen die einzelnen oft im Anschluß an vorhandene italienische Vorbilder versuchen (... die aus der Nachbildung des Lebenswahren resultierende Disposition für die über die Alpen herüberkommenden organisch-formalen Tendenzen; W. WÖRINGER, Abstraktion und Einführung 1909, S. 114), ohne daß die Hauptrichtung der nordischen Kunst eine wesentliche Änderung erfährt. Somit ist die Übereinstimmung mit der Entwicklung der Malerei, wie wir sie gleich darzulegen haben werden, bis zirka 1540, um welche Zeit ich die Pernegger Pietà aussetzen möchte, eine völlige; die weitere Entwicklung läßt sich nach der Natur des uns vorliegenden Materials von der der Architekten nicht gut abtrennen.

Gotische und
Renaissance-
malerei.

Die Betrachtung der Malerei zeigt ähnlich wie der Überblick über die Skulptur eine verhältnismäßig große Anzahl von Einzelobjekten, die sich in keiner Weise zu einem einheitlichen Ganzen aneinandergliedern lassen; davon abgesehen, bieten Wandmalereien, Tafelbilder und Miniaturhandschriften genug des Interessanten. Von den Wandmalereien finden sich die wichtigsten in der Gertrudskirche in Gars; ein Teil wurde 1880/81, ein anderer 1906 aufgedeckt. Die ältesten dürften langgestreckte Heiligenfiguren an der Südwand des südlichen Seitenchors sein, die noch der ersten Hälfte des XIV. Jh. angehören. Wohl atmen sie schon den Geist des neuen Stils, aber sie sind stark dekorativ in Haltung und Durchführung, ohne Konzession an den flotten zeichnerischen Stil, der zunächst aus den Bedürfnissen der Handschriftenillustration entstanden, auch Tafel- und Wandbild beeinflußt. Etwa gleichzeitig sind die Wandmalereien der zerstörten Kapelle in der Ruine Grub, elegante langgestreckte Heiligengestalten; dem volkstümlichen Stil der nächsten Generation gehört eine Darstellung der Garser Kirche an, die, zweimal mit geringen Varianten wiederholt, trotzdem aber nicht minder schwer deutbar ist (Fig. 644 f.). An einem Baum eine nimbierte Gestalt in langem Gewande, an den Ästen hängen oder klettern nimbierte nackte Männer, jeder mit einem Barett, das einem Herzogshut nicht unähnlich ist. Die landläufige Erklärung, daß es sich

um einen Stammbaum Christi handle, scheint mir unwahrscheinlich; eher möchte ich die Darstellung des Lebensbaumes nach dem hl. Bonaventura darin erblicken (vgl. KRAUS, *Christl. Kunst* II/1, S. 279, Fig. 192). Dieselbe Darstellung findet sich im Chor der Pfarrkirche in Znaim und dies spricht abermals für eine kulturelle Zusammengehörigkeit der beiden Grenzgebiete, was durch die Geschehnisse der weiteren Folge bestätigt wird. Unter der einen der Darstellungen, deren symbolischer Charakter wahrscheinlich ist, sind in drei Streifen Szenen einer Legende gemalt, die ich ebenfalls nicht sicher zu deuten vermag.

Sicheren Boden betreten wir erst mit der Schutzmantelmadonna des Mittelschiffes (Fig. 647), die um 1400 anzusetzen ist, was in deutschen Landen ein für diese Darstellung verhältnismäßig frühes Datum bedeutet (P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1908); das Garser Typus dürfte auf die Miniatur des *Speculum humanae salvationis* zurückgehen, dessen weite Verbreitung das frühe und vereinzelt Auftreten an dieser Stelle erklären mag (PERDRIZET a. a. O. Taf. XV; s. auch BUBERL in *M. Z. K.* 1906, 249). Es folgt endlich ein Zyklus aus der Passionsgeschichte, ein recht derbes, handwerksmäßiges Erzeugnis aus der zweiten Hälfte des XV. Jhs., in dem das Streben nach deutlichem Erzählen alle anderen Interessen zurückgedrängt zu haben scheint (Fig. 646). Ähnlich sind die 1909 bloßgelegten, etwas älteren Fresken im Chor der Pfarrkirche in Burgschleinitz.

Denselben zeichnerischen Stil wie jene Wandmalereien in Gars-Thunau zeigen auch die sieben gemalten Scheiben derselben Kirche, die Szenen aus dem Leben der Hl. Johannes d. T. und Gertrud darstellen (Fig. 649—652); eine größere Anzahl zugehöriger Scheiben kam von hier ins Stiftsmuseum nach Herzogenburg (W. A. V. XXVII und XXXII.) Wie die Übereinstimmung mit den um das Jahr 1377 zu gruppierenden Glasmalereien in Weiten zeigt (*Kunsttopographie* IV, Taf. VIII, Fig. 273, 278), gehören auch die in Thunau in die zweite Hälfte des XIV. Jhs. Eine bestimmte Lokalisierung läßt sich vorderhand nicht vorschlagen; immerhin sei auf die Ähnlichkeit mit den 1360/70 datierten Scheiben des Nationalmuseums in München (Kataloge IX, Taf. Vff.) und auf die übereinstimmende Rahmung der etwas jüngeren Scheiben in der Barth'schen Kapelle der Münchner Frauenkirche (*Kunstdenkmäler Bayerns* I, Taf. 148) hingewiesen.

Noch uneinheitlicher ist der Eindruck, den wir von den Tafelbildern und Miniaturen empfangen; hier bringt fast jedes einzelne Stück sein eigenes Problem vor. Die Provenienz der meisten läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; aber bei einigen werden wir in der Lage sein, einen autochthonen Ursprung anzunehmen und dadurch Material für den Ausbau der heimischen Kunstgeschichte zu gewinnen. Und wir gewinnen den Eindruck, daß wir der lokalen Entwicklung im nördlichen Teile Niederösterreichs innerhalb der allgemeinen Entwicklung der Kunst in diesem Kronlande, die durch ein Ineinanderspielen der verschiedensten Kräfte charakterisiert ist, eine ganz bestimmte Stellung einräumen können. Die böhmische Komponente, für die niederösterreichische Kunst des XV. Jh. überhaupt wichtig, gewinnt hier an Kraft und verdrängt den Einfluß des Zentrums Wien und des konkurrierenden Nachbarlandes Bayern.

Dieser Zusammenhang mit den Sudetenländern erscheint schon bei dem ältesten in Betracht kommenden Stück, dem Geraser Missale von 1371, das enge mit den Handschriften des Johann von Neumarkt zusammenhängt (Fig. 249 f.). Dies zeigen ebensowohl die schlanken gebrechlichen Figuren mit den geschnörkelten Gewandmotiven und die charakteristischen Gesichter mit dem reichen Haupthaar und den zugespitzten Bärten — ein Typus, der auch zu den Lieblingen der Wenzelsbibel gehört — als auch Anordnung und die Flora der Randleisten, die italienisches Erbe selbständig verarbeiten (vgl. das reiche Illustrationsmaterial bei M. DVOŘÁK, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXII, Heft 2, ferner von verwandten Handschriften das Missale des Wenzeslaus von Radič in der Prager Metropolitanbibliothek, ANTON PODLAHA, *Die Bibliothek des Metropolitan Kapitels Prag* 1904, S. 232, Fig. 261 usw.).

Dieselbe Handschrift führt uns aber noch ein zweites Mal in die Sudetenkunst; das Kanonbild (Taf. XIII) fällt auf den ersten Blick aus der Entstehungszeit der Handschrift heraus; diese kurzen gedrungenen Figuren mit den durchmodellierten, ziemlich klobigen Köpfen und den einfachen, in verständige Falten gelegten Gewändern sind ein Jahrhundert jünger als der übrige Schmuck des Missale. Entweder war das

Kanonbild ursprünglich weggelassen worden, oder wurde es später aus irgend einem Grunde durch ein jüngeres Erzeugnis ersetzt, jedenfalls ist das jetzige Bild in das Ende des XV. Jhs. zu datieren. Wieder gelangen wir auf der Suche nach Vergleichsmaterial nach Böhmen und Mähren; das Marienbild in der Kirche von Sepekau zeigt den gleichen derben und dabei doch durchgearbeiteten Typus, ein Gesicht, dessen Züge der Schmerz nicht durchgeistigt, sondern vergrößert (gute Abbildung in Topographie der Kunstdenkmale im Königreich Böhmen V, Fig. 181). Noch ähnlicher ist eine Verspottung Christi im Augustinerstift in Altbrünn, die durch die Entlehnung eines Schergen aus Schongauers kleineren Kreuztragung wenigstens einen ungefähren Terminus a quo besitzt. Alle drei Figuren der Geraser Kreuzigung kehren dort wieder: der großköpfige Christus mit der starken Nase, mit den anatomischen Velleitäten und der schematischen Blutrünstigkeit der populären Kunst; Maria und Johannes, plump und gedrungen, mit breiten Gesichtern, in denen Nase, Mund und Augen wie geschwollen erscheinen; alles dabei von unleugbarer Kraft der Empfindung getragen. Ob es sich hier um versprengte Kunstwerke aus den Sudetenländern handelt oder ob sie unter dem Einflusse dieser in den nördlichen Grenzgebieten Niederösterreichs selbst entstanden sind, läßt sich vorderhand kaum mit Sicherheit sagen; auch in der Barocke, wo uns hier ein ähnlicher Mischstil begegnet, wirken beide Ursachen nebeneinander, obwohl der Import von mährischen Künstlern und Kunstwerken die bloße Beeinflussung weit überwiegt. Im XV. Jh. mag dagegen letztere — und damit heimischer Ursprung — dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn wir in nächster Nähe einem Bilde von ausgesprochenster Stilverwandtschaft begegnen, einem Tod der Jungfrau Maria, im Redemptoristenkloster in Eggenburg (Fig. 38). Eine Vergleichung der hl. Jungfrau hier und dort, des hl. Johannes Ev. auf beiden Bildern zeigt diesen Zusammenhang in voller Deutlichkeit.

Wurzelt der Stil dieser Handschrift in doppelter Beziehung im fruchtbaren Kunstboden der Sudetenländer, so erscheint dieser Ursprung bei der kleinen Grablegung im Stifte Altenburg zweifelhaft, wenn auch meines Erachtens wahrscheinlich. Der erste Eindruck deutet auf die Niederländische Malerei und innerhalb dieser wohl am stärksten auf Rogier van der Weyden, aus dessen Formenreichtum dieses verhältnismäßig arme Erzeugnis gespeist ist (vgl. Rogiers Beweinung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin oder die des Petrus Christus im Museum von Bruxelles, HEIDRICH, Altniederländische Malerei, Taf. 34 u. 45). Aber die nähere Betrachtung verwischt den ersten Eindruck; weder die Typen sind niederländisch, noch die Landschaft, in der die Stadtarchitektur recht schematisch geworden ist. Das niederländische Übergewicht flutet durch die meisten Länder Europas und verwischt in den handwerksmäßigen Erzeugnissen die lokalen Züge bis nahezu zur Unkenntlichkeit; auch das Altenburger Bild hat eine recht allgemeine Physiognomie, nur der kräftige, süddeutsche Kopf des Johannes deutet auf die Spur, die ein paar ähnliche Bilder in Böhmen bestätigen. Eine solche Verwandtschaft besteht z. B. mit der aus der Schloßkapelle zu Schwechau stammenden Pietà in Chudenitz (Böhm. Top. VII, Fig. 10); noch ähnlicher ist ein Tafelbild gleichen Gegenstandes in Rokytzan (Böhm. Top. IX, Fig. 148).

Den Boden der engeren Heimat betreten wir mit einem wichtigen und interessanten Stück, der Kreuzauffindung des Altars in der Schloßkapelle zu Buchberg mit den Seitenbildern der Heiligen Michael und Christoph (Taf. XVII). Zierliche Hübschheit zeichnet die schlanken Figuren aus, hinter denen sich die Landschaft unter dem Goldgrund des Himmels kräftig vertieft; diese Tiefenwirkung lag dem Künstler auch sonst am Herzen, der den Heiligenschein der hl. Helena das eine der begleitenden Jungfräulein überschneiden läßt. Dieses Bild gehört einer Schule an, deren Zentrum noch nicht gefunden ist, die aber die Voralpenkunst vor der Entstehung des Donaustils im engeren Sinne des Wortes vertritt; die östlichen Teile Bayerns, Oberösterreich, Niederösterreich, besonders das rechte Donauufer, gehören dieser Kunstweise an, deren vorhandene Beispiele zwar vorläufig nicht die Feststellung der positiven Qualitäten des Stils, wohl aber die Abgrenzung gegen den Stil des linken Donauufers gestatten, den ich in der Übersicht zum IV. Bande der Kunsttopographie zu charakterisieren versucht habe. Ein Ausgangspunkt für die Einordnung des Buchberger Bildes ist die Auffindung des hl. Kreuzes im Stifte Lambach von 1487 (abgebildet im Kunsth. Jahrb. Z. K. 1908, Fig. 20). Die Typen, namentlich der weiblichen Figuren, sind sehr ähnlich; schwächliche Körper, rundwangige Gesichtchen. Auch das Verhältnis zur Landschaft,

die sich vertieft und ihre Vertiefung mit den gleichen Mitteln erreicht, ist dasselbe; die Protagonisten im Vordergrund wirken ganz flächenhaft. Aber das Lambacher Bild ist namentlich in der Landschaft vorgeschrittener als das Buchberger Gemälde, das schon durch das Beibehalten des Goldgrundes ein gewisses Archaisieren verrät. Zeitlich steht ihm der — qualitativ allerdings sehr überlegene — Zyklus aus dem Leben Christi im Schottenstift in Wien näher, der von 1462—1468 datiert ist; vergleichen wir den Buchberger Altar mit der einzigen publizierten Tafel aus jener Folge (Flucht nach Ägypten im *Kunsth. Jahrb. Z. K.* 1909, Beiblatt), so finden wir wieder außer großer Verwandtschaft der Typen — vgl. die hl. Helena mit der Madonna, Judas mit dem hl. Josef — dasselbe große Interesse an der Landschaft, die ohne Verbindung und inneren Zusammenhang mit den flächenhaften Hauptpersonen des Vordergrundes bleibt. Also die für das süddeutsche Quattrocento charakteristische Trennung von Menschen- und Raumdarstellung, die die Erzielung des Eindruckes eines einheitlichen Naturausschnittes verhindert oder wenigstens dem Zufall anheimgibt.

Andere Bilder, die zur Vergleichung mit dem Buchberger Bild heranzuziehen wären, sind die Votivtafel des Ritters Jörg von Pottendorf von 1467 in Ebenfurth und des Florian Winkler von 1477 im Rathause von Wiener-Neustadt usw. Eine bestimmte Lokalisierung läßt sich vorderhand nicht versuchen; doch scheint eine Regensburg-Passauer Schule, wie ich sie in *Kunsth. Jahrb. Z. K.* 1908 zu umreißen versucht habe, ihre direkte Fortsetzung in einer lokalen Kunst gefunden zu haben, deren Mittelpunkt vielleicht doch am ehesten Wien sein könnte. Hier bietet sich auch am besten Gelegenheit, ihre Wurzeln in die Miniaturmalerei der früheren Zeit zu verfolgen (vgl. z. B. solche für den Wiener Hof ausgeführte Handschriften, wie *Hofbibl.* 1942 [zwischen 1462 u. 1467]; siehe auch die „Handschriften der Concordantiae caritatis in *Jahrb. Z. K.* 1905). Ob die Einflußsphäre dieser Schule auf das linke Donauufer herüberreichte oder ob solche Bilder wie das Buchberger als versprengte Erzeugnisse anzusehen sind, läßt sich vorderhand nicht entscheiden; vielleicht sehen wir einmal klarer, wenn das ganze Material sorgfältig gesichtet sein wird. Dann dürfte sich auch das Epitaph des Ritters Hans Dachpeckh in Röhrenbach von 1499 (Fig. 538) als ein nicht ganz bedeutungsloses Spätwerk dieser Schule entpuppen.

Zeitlich übereinstimmend ist das Epitaph des Kaspar von Roggendorf und seiner Gattin Margarethe, geb. Wildhaus von 1493 in Rosenberg (Fig. 624); auch bei diesem — leider stark übermalten — Bilde möchte ich am österreichischen Ursprung festhalten, der aber durch einen deutlich wahrnehmbaren fremden Einschlag eine bestimmte Färbung annimmt. Die stille Feierlichkeit der Gesamtanordnung, der schwermutige Typus der göttlichen Personen, Haltung und Ausdruck der Madonna, der Aufbau des Ganzen über dem quadrierten Fußboden — all das weist ziemlich deutlich auf Augsburg, namentlich auf den älteren Holbein hin, der dieselbe Szene in sehr ähnlicher Auffassung auf einem Bilde in der Augsburger Galerie dargestellt hat (vgl. *Kunsth. Jahrb. Z. K.* 1908, Beiblatt S. 35). Die Darstellung der hl. Dreifaltigkeit als dreier völlig gleichgebildeter Personen hat im XV. Jh. besondere Beliebtheit gewonnen; dabei mag, wie GRAUS (*Kirchenschmuck* 1901, Nr. 5) hervorhebt, die Denkweise der christlichen Mystik fördernd eingewirkt haben. Besonders verbreitet scheint diese Trinitätsdarstellung in den Alpenländern gewesen zu sein, wo sich eine erkleckliche Anzahl erhalten hat (vgl. *Kirchenschmuck* und *Jahrb. Z. K.* a. a. O.; ferner RATHÉ in der *Mappe des Vereines zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs* 1910); wenige haben die dieser Auffassung mögliche Monumentalität und Rhythmik der Komposition so kräftig herausgeholt, wie das sonst im Handwerksmäßigen stecken gebliebene Bild auf der Rosenberg. Eine gewisse Verwandtschaft damit zeigt ein noch roheres Erzeugnis, der kleine Flügelaltar in Engelsdorf, dessen Tafeln sich zudem in recht üblem Zustande befinden; der abgebildete hl. Michael als Seelenwäger mag den Höhepunkt der Qualität in dieser Bauernkunst zeigen, deren Wurzeln in der allgemeinen, alpenländischen Typik durch die Übereinstimmung des Michael mit dem frühen Holzschnitt desselben Heiligen von Cranach (Abb. bei LIPPMANN, *Cranachs vorzüglichste Holzschnitte* 1895) offenbar wird.

Das merkwürdigste Werk „altdeutscher Malerei“ in unserem Bezirk dürfte das Votivbild des Eggenburger Bürgers Gregor Meindel von 1515 sein, das jüngst durch Widmung des Fürsten Johann von und zu

Liechtenstein an das Krahuletz-Museum gelangt ist (Taf. VII). Den Mittelgrund nimmt der Abschied Christi von Maria ein, der sich vor einem Tor mit phantastischen Renaissanceelementen abspielt; hinten dehnt sich eine tiefe Landschaft mit Büschen und Häusergruppen, vorn knien Stifter unter der Patronanz der Heiligen Nikolaus und Ursula. Obwohl manche Züge des Bildes eine Entstehung in Österreich selbst wahrscheinlich erscheinen lassen, sprechen andere Eigenschaften für eine starke schwäbische Einwirkung. Von unserem heimischen Bilderbesitz dürfte das Epitaphium des Bischofs Ludwig Ebner von 1516 in Klosterneuburg (DREXLER-LIST, Tafelbilder des Stiftes Klosterneuburg, Taf. XXVI) dem Meindelepitaph am nächsten kommen; für jenes Bild ist jüngst der Augsburger Leonhard Beck mit großer Bestimmtheit als Meister vorgeschlagen worden (DÖRNHÖFFER in Beckers und Thiemes Allgem. Künstlerlexikon).

Bei der Untersuchung des Klosterneuburger Bildes müßte, glaube ich, das in der Innsbrucker Universitätsbibliothek befindliche Missale des Propstes Augustinus I. Posch herangezogen werden, dessen Titelblatt speziell (HERMANN, Tiroler Miniaturen-katalog Taf. XIII) mit ihm in auffallender Weise übereinstimmt. Von beiden Werken führen Fäden zum Eggenburger Bild herüber; das Klosterneuburger bietet die Ähnlichkeit der ornamentalen Elemente in der Architektur, die Miniaturhandschrift die schwulstigen Faltenmotive, die besonders bei den beiden Hauptfiguren in Eggenburg, beim Kanonbild in Innsbruck (HERMANN a. a. O. Taf. XIV) auffallen. Sicher gestatten diese Züge nicht, mehr als eine ganz allgemeine lokale Verwandtschaft zu vermuten, aber sie scheinen doch die Urheberchaft eines in Schwaben geschulten Österreicher oder eines hier tätigen Schwaben mutmaßen zu lassen.

Dagegen dürfte der alpenländische Ursprung des Madonnenbildes von 1511 in Pernegg (Fig 528) zweifellos sein, das durch das Monogramm A A den Gedanken an Albrecht Altdorfer erwecken könnte; es ist eine alte Wiederholung des Bildes 702 der Liechtenstein-Galerie in Wien, das in der Tat als Schulbild Altdorfers gilt. Doch dürfte diese Spur kaum eine richtige sein, an den Regensburger Meister erinnert gar nichts; es ist ein ziemlich derbes Erzeugnis, in dem manche manierierte Züge in Form- und Farbenbehandlung — die Rundung der Falten, die Engel zuhäuften der Madonna, auch das Christkind — für das Datum auffallend vorgeschritten wirken. Ob dieses Bild mit dem Flügelaltar von Großreifling (jetzt in der Landesgalerie in Graz), der dasselbe Monogramm und das Datum 1518 zeigt, irgendwie zusammenhängt, muß umso mehr dahingestellt bleiben, als dessen Kompositionen sich alle an Dürer'sche Holzschnitte anlehnen; auch die von Graus in diesem Zusammenhang vorgeschlagene Auflösung des Monogramms als Andreas Amberger (auf Grund von M. Z. K. 1860, 352) muß ganz hypothetisch bleiben. (Vgl. GRAUS in „Der Kirchenschmuck“, 1902, S. 39 ff. und SUIDA in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, 6. Heft, S. 535.)

Von außerdeutschen Stücken sind nur zwei Handschriften zu nennen: ein Officium B. V. Mariae in Altenburg (Fig. 353), dessen Kalendar schon auf England hinweist und dessen Ornament eine spezifisch englische Weiterbildung der Dornblattranke des XIV. Jhs. zeigt; Ornament und Figuren deuten auf das zweite Viertel des XV. Jhs. hin. Etwas jünger — aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — ist das Officium im Schloß Horn, eine jener typischen nordfranzösischen Arbeiten, die ein in ganz Europa beliebter Modeartikel waren.

Gotische
Architektur.

Unter den Bauwerken dieser Periode müssen die Reste des Frauenklosters St. Bernhard, was Qualität und Datum anbelangt, vorangestellt werden (Fig. 367 u. 372 ff.). Nach mannigfachen Widerwärtigkeiten hatten die Zisterzienserinnen von Altmelon endlich an der früher Krug genannten Örtlichkeit eine feste Heimstätte gefunden; 1284 war das Kloster vollendet, dessen stetiges Aufblühen auch in der Folge weitere Zubauten nötig machte. Um diese erwarb sich Pfarrer Heinrich von Neukirchen um 1330 besondere Verdienste: partem namque ambitus ipse incepit et suis propriis sumptibus perfecit. Da der Kreuzgang mit dem Kapitelsaal in engem baulichem Verband und stilistischem Zusammenhang steht, dürfen wir auch diesen wichtigsten Teil der Klosterruine in die erste Hälfte des XIV. Jhs. setzen. Vier kräftige achteckige — jetzt durch die starke Anschüttung noch derber wirkende — Pfeiler gliedern mit einem System von Wandpfeilern die Halle in neun Kreuzrippengewölbejoche, deren durch Kehlen abgefaßte, breit abgeplattete Rippen auf einfach profilierten Gebälken aufruhren und zu skulptierten Schlußsteinen zusammen-

laufen. Im ganzen zeigen die Verhältnisse des ungemein stimmungsvollen Raumes jene Gedrungenheit und Schlichtheit, wie sie unserer Architektur gerade in der ersten Hälfte des XIV. Jhs. eigen ist (vgl. z. B. den Chor von St. Stephan in Wien oder die Südseite des Kreuzganges in Klosterneuburg; DREXLER, Klosterneuburg S. 86). Derselben Zeit gehörte der Karner von Kühnring an (Fig. 103 f.), in dessen stark verstümmelten Details noch romanische Erinnerungen fortleben, wie dies auch im Chor der Pfarrkirche von Neukirchen a. d. Wild der Fall ist. Der zweite Karner dieser Gegend, der in Burgschleinitz (Fig. 3 f.), stammt aus dem Beginn des XV. Jhs.; er ist kreisrund, mit hohem Kegeldach, das in eine Kreuzblume endet. Ein weiterer in Neukirchen, achteckig, mit einem zierlichen barocken Dach (Fig. 508) vom Anfang des XVI. Jhs., wurde 1897 demoliert, der in Sallapulka schon 1835 weggerissen.

Von den übrigen gotischen Kirchenbauten ist wenig zu berichten; das meiste wurde in barocker Zeit radikal umgestaltet (Altenburg, Geras), anderes erst im XIX. Jh. in eine neue Form gebracht (Eggenburg, Redemptoristenkirche). Auch was besser erhalten ist, bedarf keiner besonderen Hervorhebung; es sind nur einfache Landkirchen, die die gebräuchlichsten Typen darstellen, sehr oft aber malerische Baugruppen, in denen in vielen Fällen nur noch der Chor gotisch, das Langhaus ein Erweiterungsbau des XVII. oder XVIII. Jhs. ist. Wartberg (Fig. 152 f.), aus einem spätgotischen Langhaus und einem etwas älteren Chor bestehend, durch seine weithin dominierende Lage auffallend; Mödring mit dreischiffiger (Fig. 481 ff.), Neukirchen mit zweischiffiger Hallenkirche (Fig. 503), erstere von 1499, letztere vom Anfang des XVI. Jhs. Die Chöre von Strögen (Fig. 398) und Maria im Gebirge (Fig. 272), durch originelle Behandlung des reichen Sockels und der übereck gestellten Strebepfeiler ausgezeichnet, endlich der Chor der Pfarrkirche Theras (Fig. 139 f.), der einer im XIV. Jh. erfolgten Gotisierung des ursprünglichen Langhauses die jetzige sehr eigenartige Stellung senkrecht auf die Hauptachse verdankt.

Von den landläufigen Typen unterscheidet sich am meisten die dreichörige Anlage in Thunau (Fig. 641 f.), die ich — schon wegen der älteren Wandmalereien und Glasfenster — unmöglich mit SACKEN ins XV. Jh. heraufücken kann. Die kräftigen, eher derben Formen der drei Apsiden gestatten ein Hinaufgehen bis zur Mitte des XIV. Jhs.

Wie unter den romanischen Bauten, so kann auch innerhalb der gotischen Stilperiode die Eggenburger Kirche besonderes Interesse beanspruchen, da sie den engsten Zusammenhang mit der Bauhütte von St. Stephan in Wien erkennen läßt (Taf. I und Fig. 17 ff.). Der Neubau, der von der romanischen Anlage nur die beiden massiven Türme schonte, — vielleicht eine weitere Anlehnung an Wien — war wohl durch die kriegerischen Ereignisse des XV. Jhs. notwendig geworden, unter denen die damals noch außerhalb der Stadtmauern gelegene Kirche besonders leiden mochte; mit der Neuerbauung der Kirche, die durch einen Ablass von 1452, einen weiteren von 1480 und das traditionelle Datum des Bauabschlusses von 1485 ihre ungefähren Zeitgrenzen erhält, hängt ihre um 1480 erfolgte Einbeziehung in die Stadtbefestigung wohl sicher zusammen. Da das Langhaus der Wiener Stephanskirche mit der 1446 erfolgten Einwölbung in der Hauptsache fertig war, möchte ich den Bau des Eggenburger Langhauses, dessen Anlehnung an das Vorbild ein ganz unmittelbares ist, möglichst weit zurückrücken und etwa mit dem ersten Ablassdatum in Verbindung bringen, während die Fertigstellung des Chores sich bis in die stürmischen Zeiten der Corvinianischen Kriege hingezogen haben mag. Mit diesem Sachverhalt, der hinter die Sackenschen Ansätze, wenn ich sie richtig verstehe, um etwa ein Vierteljahrhundert zurückgeht, stimmt auch das Verhältnis zu den beiden anderen Kirchen überein, die noch zu dieser von der Wiener Bauhütte abhängigen Gruppe gehören: das Langhaus stimmt genau mit den reichen Formen des Chores der Pfarrkirche von Steyr, der Hans Buchsbaum und dem Jahre 1443 zugeschrieben wird, während der nüchterne Chor größere Verwandtschaft mit der Piaristenkirche in Krems aufweist, für die die Konsekrierungsdaten 1457 und 1508 vorliegen (Vergleichsmaterial: St. Stephan in Wien in *Gesch. d. Stadt Wien* III 489 ff.; Steyr, *W. A. V.* IX 97; Krems, *Kunsttopogr.* I 218 ff.).

Die zu dieser Gruppe gehörenden Langhäuser sind dreischiffige Hallen mit mäßig überhöhtem Mittelschiffe, deren Pfeilergliederung die höchste Verwandtschaft zeigt. Jedesmal ist die Grundform des Bündelpfeilers gegen die Schiffe rund, gegen die Scheidebogen polygonal, ebenso die Form der Dienste gegen

die Schiffe rund, gegen Osten und Westen birnförmig. Erstere tragen die Gewölberippen über hoch angebrachten, ihrer Dreizahl entsprechend gruppierten Deckplatten, während die seitlichen Dienste, ohne Unterbrechung geführt, die spitzen Scheidebogen als innerer Besatz begleiten.

Dieser Zusammenhang mit der Wiener Bauhütte, dessen Genauigkeit erst die detaillierte Vergleichung, namentlich der Pfeilerschnitte, völlig erschließt, bleibt nicht auf die Hauptformen des Baues beschränkt; seine Ausstattung und Einrichtung, die sich bis ins XVI. Jh. hinzog, zeigt dieselbe künstlerische Herkunft. Besonders deutlich ist dies bei der Steinkanzel von 1515 (Fig. 28 f.), deren sechseitige, an vier Seiten freie Brüstung in beiden Kirchen aus einem reich durchbrochenen und fein durchflochtenen Schaft herauswächst; ähnlich ist auch das Maßwerk, das die hohen Reliefbrustbilder der Kirchenväter überdacht, und die in schönem Schwung um den Pfeiler gedrehte Stiege, in deren Balustrade ein unterer Sims die Stufen betont, während der breitere Hauptteil in Feldern, die von senkrechten Pfosten geschieden sind, reiches, durchbrochenes Fischblasenmaßwerk enthält. Während der architektonische Aufbau und die Dekoration der Kanzeln ganz übereinstimmen, scheinen die eigentlichen skulpturalen Teile unabhängiger voneinander zu sein. Denn während das stilistische Rätsel der vorzüglichen Wiener Skulpturen noch immer ungelöst erscheint, machen die Eggenburger Kirchenväter, soweit die ziemlich grobe Übermalung von 1895 das Aussprechen eines Urteils gestattet, den Eindruck biederer, künstlerisch nicht übermäßig hochstehender, lokaler Arbeiten von ausgeprägt niederösterreichischem Charakter¹⁾. Auch das von Matthäus Lang 1505 gestiftete Sakramentshäuschen (Fig. 23 u. Taf. II) ist aus derselben Werkstatt hervorgegangen wie die Kanzel; dies zeigt namentlich die Gestaltung der Kapitäle der stützenden Schäfte; ein direktes Wiener Vorbild liegt hier nicht vor, von anderen niederösterreichischen Arbeiten kann wenigstens das Lichthäuschen in Mauer von 1506 herangezogen werden (Kunsttopographie III, 190 u. 193), das, bei viel größerem Reichtum des Aufbaues und der Ausführung, doch dasselbe gegenseitige Verhältnis der Hauptteile, ähnliche Auflösung der Kanten in Figurennischen und ein ähnliches Festhalten an der struktiven Klarheit des Aufbaues erkennen läßt. Dagegen zeigt z. B. das zweite, vorzügliche Sakramentshäuschen unseres Bezirkes, das in Altstadt-Drosendorf (Fig. 168), ein durchaus anderes Verhalten; eine spielerische Auflösung der konstruktiven Teile, ein verwirrendes Zerfasern und Wiederezusammenschließen des komplizierten Pfostenwerkes, die auf den ersten Blick den Eindruck toller Ungereimtheit hervorbringen und erst mühsamem Nachprüfen die ungemein sinnreiche Konstruktion erkennen lassen. In einigen Zügen — z. B. den dünnen hohen Pfosten, die sich erst ganz oben wieder zum Baldachin verflechten — ist das Lichthäuschen in Heiligenblut in Nieder-Österreich verwandt (Kunsttopographie IV, Fig. 88 f.). Minder bedeutend sind die übrigen Sakramentshäuschen und Steinkanzeln des Bezirkes; von ersteren besitzt Thunau ein einfaches Häuschen, das mit einer Barockfigur Gott-Vaters glücklich abgeschlossen ist (Fig. 653), und Eggenburg eine Nische mit stark überschmierten Engelsfigürchen, die den Kelch tragen (Fig. 22). Unter den Kanzeln ist, von der Eggenburger abgesehen, die der Horner Pfarrkirche die eigenartigste, deren Brüstung mit durcheinander geflochtenem Maßwerk besetzt ist (Fig. 424); die Nennung des Stifters, des 1495 erwähnten Pfarrers Veit von Horn, ergibt die Datierung um 1500. Die steinernen Kanzeln von Theras und Fuglau (von 1547 [Fig. 144], 1633 [Fig. 404]) folgen im Typus und Gesamtcharakter noch der gotischen Tradition, zeigen aber in der Detailverzierung Schmuckformen, die den späteren Daten entsprechen.

Ebenso zäh erweist sich der gotische Typus bei den Bildstöcken, deren frühestes Beispiel in Pernegg (Fig. 533) in den Hauptformen mit den späteren übereinstimmt; ein abgefaster Schaft aus Sandstein oder Granit, der auf einem Würfelsockel aufsteht und mittels eines Würfelkapitälts in einen entweder ganz geschlossenen oder an einer oder mehreren Seiten offenen Tabernakel übergeht, den Spitzdach und Kreuz bekrönen. Die Zierlichkeit der Profile, das durchbrochene Maßwerk, die umfassenden Stäbe weichen nach und nach größerer Einfachheit der Linien und Geschlossenheit der Formen, so daß die zahllosen späteren Beispiele dieser „Tabernakelpfeiler“ ziemlich schematisch wirken. Als Übergangs-

¹⁾ Die wiederholt im Zusammenhang mit diesen beiden Kanzeln genannte Kanzel in Kuttendorf dürfte doch nicht in unmittelbarster Verbindung mit ihnen gehören; hier handelt es sich wohl mehr um eine weitere, hauptsächlich motivische Verwandtschaft.

formen seien der Bildstock im Stranzlwald bei Altenburg genannt, dessen kahler, neuer Mittelschaft den Reichtum von Sockel und Kapitäl unterbricht (Fig. 365); denselben malerischen Stil der ausgehenden Gotik zeigt die Figur der Madonna in der Hauptnische. Ganz ausgesprochen ist die neue Geschlossenheit der Form beim Bildstock neben dem Hauptportal von Pernegg (Fig. 533); hier sind die Seiten des festen Tabernakelkerns mit den Relieffiguren von Heiligen besetzt, die dem Stil der Entstehungszeit von 1595 entsprechen, während die gotischen Elemente nur im Profil der Stäbe fortleben; sonst sind die eckigen Formen abgerundet, z. B. bei der Abfasung des Schaftes, wo die Abschrägung unten mit eingerolltem Blatte, oben mit einer Gesichtsmaske in den Sockel, beziehungsweise das Kapitäl übergeht. Bei den späteren Bildstöcken wird dann die kubische Geschlossenheit sowohl beim Tabernakel als beim Schaft, der nun zumeist nicht mehr abgefast wird, noch stärker betont und die Flächen beider Bestandteile geben Gelegenheit zur Anbringung figuraler und ornamentaler Reliefs (z. B. Wartberg, Fig. 156); in dieser Fortbildung lebt der gotische Typus fort, erreicht eine quantitative und qualitative Blüte im XVII. Jh., um sich dann neben anderen Formen bis in die Gegenwart zu erhalten. Eine abweichende Variante, die uns wieder zum Ausgang unserer Betrachtung zurückführt, ist das dicke Kreuz bei Gars (Fig. 408), das bereits 1558 genannt wird, wegen der großen Ähnlichkeit mit dem Pührakreuz im Waidhofener Bezirk, das von 1405 datiert war, in seiner ursprünglichen Form wesentlich älter sein könnte.

Noch wäre von solchen Bauten zu sprechen, in denen die Spätgotik ihr letztes Stadium erreicht hat; für den Auflösungsprozeß der struktiven Formen ist die Katharinenkapelle an der Mödringer Pfarrkirche von 1525 charakteristisch, wo Rippen und Rippenansätze zu naturalistischem Astwerk umgeformt sind, und die Seitenkapelle der Wallfahrtskirche zu Maria im Gebirge, deren reiches Netzgewölbe nach dem Muster der berühmten böhmischen Beispiele (Wladislawsaal der Prager Burg usw.) frei herabhängt (Fig. 272).

Viel wichtiger als derartige Ableger von Richtungen, die anderwärts größere Triumphe feierten, ist eine Kirche, die die positiven Elemente jener Auflösung der Spätgotik in starkem Maße besitzt und — außer dieser stilgeschichtlichen Wichtigkeit — einen mächtigen künstlerischen Eindruck zu vermitteln vermag, die Pfarrkirche, ehemals Stiftskirche zu Pernegg (Fig. 515 ff.). Sie erhielt im Jahre 1590 ihre jetzige Form, die in konsequenter Weise einen vom ursprünglichen gotischen Empfinden stark abweichenden Raumeindruck anstrebt. Die Hauptelemente dieser neuen Tendenz sind die Zusammenziehung des Langhauses mit einem durch nichts abgeschiedenen und unterschiedenen Chor zu einem einheitlichen, saalartigen Raum; der bei der stattlichen Größe der Kirche auffallende Verzicht auf eine Gliederung in Schiffe; die Einbeziehung der Strebepfeiler ins Innere der Kirche, die den einheitlichen Raum nicht nur übersichtlich gliedern, sondern auch die ausschließliche Bedeutung des Innern selbst für die konstruktive Erkenntnis des Baues betonen; endlich die Anbringung eines Emporenganges zwischen den Strebepfeilern. Durch diese Züge stimmt die Pernegger Kirche mit einer Gruppe von Kirchen überein, an denen man gegenwärtig die Umwandlung der Spätgotik in die Renaissance mit besonderer Vorliebe nachzuweisen liebt; im Erzgebirge, wo die rasch nacheinander erfolgenden Entdeckungen von Silberlagern rasch aufblühende Städte aus dem Boden schießen ließen, hat das neue künstlerische Bedürfnis am ehesten und ungehindertesten Befriedigung finden können. Die Annenkirche in Annaberg (1499—1525) und die Wolfgangskirche in Schneeberg (1515—1526) sind die bekanntesten Vertreter dieses Typus des dreischiffigen Hallensaals mit bloßer Altarnische statt des Chors und mit Emporenanlagen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern (CORN. GURLITT, *Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation*, Halle 1890; HÄNEL, *Spätgotik und Renaissance*, 1899 usw.). Daß die Anfänge dieser Kirchenbauten alle noch in den „Vorabend der Reformation“ fallen, daß sie die letzte Konsequenz aus Bestrebungen sind, die sich innerhalb der Gotik viel weiter zurückverfolgen lassen, beweist, daß es sich um ein rein künstlerisches Problem handelt, daß die Rücksicht auf die neuen kultlichen Zwecke der protestantischen Predigtkirchen, deren Einwirkung man hier finden wollte, mit der Entwicklung dieses neuen Raumproblems nichts zu tun hat; viel wichtiger ist in diesem Prozeß die Ausbildung der Pfarrkirche, die erst im XIV. Jh. ihre monu-

Kirchliche
Architektur
der Renaissance.

mentale, von der Episkopal- oder Klosterkirche natürlich abweichende Form erhielt (vgl. ALFRED SCHRÖDER, Spätgotik und Protestantismus in Zeitschrift für christliche Kunst 1900, S. 150 ff.). Daß die neue Form in der Tat den neuen, kulturellen Bedürfnissen, der auch in katholischen Ländern stärkeren Betonung der Predigt und des stärkeren Kontakts mit der Gemeinde, der ganzen Rationalisierung von Lehre und Glauben im XVI. Jh. entsprach, ist ein Beispiel für die enge Verwobenheit von Gebrauchszweck und Formzweck, deren wechselseitige Beziehungen weit über die Möglichkeit rein rationaler Erklärung hinaus innig sind.

Die Tendenz, die Hervorbringung des einheitlichen und geschlossenen Raumeindrucks zum Mittelpunkt des architektonischen Schaffens zu machen, entspringt demselben neuen Kunstwillen, das auch die anderen Künste in ihren Grundlagen umwandelt; der neuen künstlerischen Absicht, die man als Auflösungsform der Gotik auffassen oder als Parallelerscheinung der Renaissance ansehen kann. Diese Verschiedenheit der Benennung darf uns nicht allzusehr verwirren; denn schließlich ließe sich jede Stilphase in derselben Weise nach der vorangegangenen oder nach der folgenden orientieren; wichtiger als der Streit um den Namen ist an der neuen Erkenntnis des Wesens der Spätgotik die Einsicht, daß sie neben den destruktiven Elementen auch einen starken positiven Einschlag besitzt, ein prinzipiell neues Raumgefühl. Ferner ist beachtenswert, daß sich ein ähnliches Neubilden des Raumgefühls auch im Auflösungsprozeß der Spätbarocke vollzieht, also dort, wo wir bisher gleichfalls ausschließlich die negativen Seiten zu beachten gewohnt sind; diese Übereinstimmung des architektonischen Gefühls, die durch überraschende Ähnlichkeiten in der Komposition, in der Auffassung der Einzelformen und in der Farbenempfindung weit über die Bedeutung einer zufälligen Analogie emporgehoben wird, legt den Gedanken nahe, daß es sich um einen gesetzmäßigen Vorgang handelt, der in einem bestimmten Stadium der Entwicklung eintritt und daher von fremden Einwirkungen nicht herbeigeführt, sondern höchstens gefördert werden kann. Gerade die Analogie mit der Architekturentwicklung des XVIII. Jhs. läßt auch die des XVI. als eine innerlich notwendige und im wesentlichen von Italien unabhängige erkennen.

Dies wird noch deutlicher, wenn wir bedenken, daß die Pernegger Kirche wohl als künstlerischer Eindruck, nicht aber als stilgeschichtliches Faktum allein steht; selbst auf unserem engen Gebiet finden wir Analogien im Streben nach einheitlichem Raumeindruck. Die Stadtkirche in Drosendorf (Fig. 172 f.), eine Anlage der zweiten Hälfte des XV. Jhs., hat wohl auch im XVI. Jh. einen Umbau erfahren, der diesen Raumeindruck bedingt: eingezogene Strebepfeiler — wie sie übrigens bereits für das am Anfang des XVI. Jhs. erbaute Langhaus der Kirche von Wartberg (Fig. 153) charakteristisch sind —, die ein Emporenang über Altarnischen durchbricht und in der Gewölbebehandlung ein Kunstgriff, der den Raum für die Hauptansicht (gegen den Chor) gewaltig steigert; die Transversalrippe des östlichen Jochs ist fortgelassen und die Scheidebogenwand steigt in sanfter Biegung direkt ins Gewölbe auf, dessen Höhe dadurch nicht meßbar wird, ein ungemein überraschender Eindruck, den zu erhalten die im Vorjahre durchgeführte Restaurierung der Kirche bemüht war. In der Anlage ist auch noch die Pfarrkirche in Weitersfeld verwandt (Fig. 173 f.), bei der vielleicht die für das Jahr 1580 berichtete Baufälligkeit einen ungefähren Zeitansatz für die Emporenanlage gestattet. Wie von hier dann der direkte Übergang in die Barockkirche sich vollzieht, zeigen die Kirchen in Loosdorf (Kunsttopographie III, Fig. 144) und Krems (Kunsttopographie I, Fig. 121), die in den früheren Bänden dieses Werkes erörtert wurden. Die der Loosdorfer Kirche (1587—1588) in Datum (1593—1597) und Bestimmung — beide gehören zu den wenigen niederösterreichischen Kirchen, die direkt für den protestantischen Gottesdienst gebaut wurden — verwandte Georgskirche in Horn (Fig. 427 f.) zeigt eine allgemeine, äußere Übereinstimmung mit ihr, wirkt aber sonst altertümlicher und befangener, wie dies wohl der handwerksmäßigen und etwas mühsamen Entstehungsgeschichte entspricht.

Wichtiger noch als für die kirchliche Architektur dieses vielumstrittenen Zeitabschnittes erscheint unser Gebiet, wenn wir uns der Betrachtung der profanen Baukunst zuwenden; es ist das Verdienst des Kunsthistoriographen des Horner Bodens, P. FRIEDRICH ENDLS, die Bedeutung dieser Gegend für die Renaissance in Niederösterreich erkannt und in verschiedenen Vorarbeiten betont zu haben (Die Stadt Horn um das Jahr 1600, Stift Altenburg 1902; Studien über Ruinen, Burgen, Kirchen, Klöster usw. des

Horner Bodens, Altenburg 1895 usw.). Das für die ganze Epoche so charakteristische Überwiegen des Profanbaues wird durch die kulturellen Verhältnisse besonders gefördert. Adel und Bürger benutzen das An- und Eindringen der reformatorischen Bewegung, um noch einmal einen Auflehnungsversuch gegen die landesfürstliche Zentralgewalt zu machen; und die Horner Gegend erweist sich als ein Hauptherd der Bewegung. Hier ist jahrelang das Hauptquartier der landständischen Fronde, von deren Führern einer, Hans von Puchheim, in Horn selbst residiert; hier wahrte sich eine selbstbewußte, nackensteife Bürgerschaft trotz ihrer Rechte und unterwirft sich den kaiserlichen Kommissären erst spät im XVII. Jh., als der Schwedenkrieg alle ihre Kräfte gebrochen hatte. Das war das Auslaufen der Bewegung; an ihrem Anfang aber werden wir eines stolzen Selbstgefühls und einer schaffensfrohen Energie gewahr, die sich auf dem uns hier beschäftigenden Gebiet als eine monumentale Baugesinnung äußert.

Der oben genannte Hans von Puchstein steht auch hier an der Spitze; schon 1532 beginnt er Tore und Mauern von Horn neu zu bauen, 1540 folgt der Umbau seiner Schlösser in Horn und Wildberg. Im nächsten Jahre (1541) bauen Erasmus und Margaretha von Schneckenreith ihr Schloß Breiteneich um und viele andere Bauten schließen sich in der weiteren Folge des Jahrhunderts an. Von 1571 ist Wisent datiert, vom Ende des Jahrhunderts die großen Schlösser Greillenstein, Rosenberg, Buchberg; auch Kattau, Harmansdorf, Burgschleinitz, Drosendorf, Frohnsburg, Gars, Starein, Stockern usw. erfahren um diese Zeit umfassende und einschneidende Veränderungen. Neben dem Adel die Bürger. Von 1547 ist das gemalte Haus in Eggenburg, von 1570 das in der Fassade barockisierte Haus Grätzl Nr. 2 in Eggenburg; 1577 stand auf dem Erker des abgebrochenen Freundlichschen Hauses in Horn (Abb. bei ENDL, Horn, Fig. 1), von 1582 ist der Thurnhof in Horn datiert und im selben Jahr erhielt das gemalte Haus daselbst einen Sgraffitoschmuck.

So reich die Anzahl der Baudenkmäler auch ist, so ärmlich sind die Nachrichten über die näheren Umstände ihrer Entstehung; die Geschlechter, die hier gehaust und gebaut haben, sind meist längst ausgestorben oder fortgezogen und mit ihnen sind die Dokumente verschwunden. Und selbst wo das nicht der Fall ist — wie z. B. beim Geschlecht der Grafen Kuefstein — setzt sogar ein so reiches und wohl durchforschtes Archiv, wie das in Greillenstein, allem Forschen nach Baunachrichten ein hartnäckiges Schweigen entgegen. Denn hier handelt es sich nicht um die Datierung, die kaum irgend welche Schwierigkeiten macht, sondern der Kern der Frage wäre: wer hat diese Dinge gebaut, gemalt, skulpiert, Deutsche oder Italiener? Und darüber erfahren wir wenig.

1540 schloß Hans von Puechheim mit Meister Caspar von Wels einen Dienstvertrag, nach dem ihm dieser in seinem Schlosse Horn verschiedenes zu bauen hat. Hier haben wir es also mit einem deutschen Meister zu tun. Dann aber dürften welsche Maurer auch hier die Oberhand gewonnen haben, worüber uns ein wichtiges Dokument vorliegt. Am 8. Dezember 1593 erscheinen vor dem Rate von Horn „beede Maurer Thoman Prunner und Christoff Zängerl, begern: weil'n sie Statmaurer und alhie Anforderung der Obrigkeit verrichten müessen, soll man die wälschen Maurer, so alhie nit angesessen mit irer Arbeit auß der Statt schaffen etc. — Bschaid: Hierauf Inen auferlegt, das sie Ire supplication durch den Stattschreiber nit allain für ein E. R., sondern auch für ein gantze Gemain und beynebens auch den Wolff Kroissen sollen einstellen lassen.“

Ferner am 28. Dezember 1593: „Fürs ander ist ein Supplication Christoffen Zängerl's Thomann Prunners und Wolfen Kreuzen, der dreyen Maurern alhie, fürkhumen, in der sie sich wider die frembten unnd wälschen Maurer beschweren und begern, weil dieselben nit allain mit Besserung der Gebeu, sondern auch neuen Gebeuen Inen eingriff thuen, das man solche abschaffen und weil'n sie mit Robath und andern Herrn Forderungen mit der Burgerschaft in glaicher beschwer sein, das man Inen die arbeit bey gemainer Statt vergünnen soll.“

Ein „Ehrsamer Rath und gantze gemain“ geben folgenden Bschaid: „Da sie irem er bieten nach ein treuliches zu nemen von Irer arbeit gedacht, sie auf ir begern hierinnen bewilligen. Da sie aber ein Ersame Bruderschaft mit der Arbeit obersetzen wurden, sol Inen hiemit außlendische und frembte zu brauchen ungewert sein“ (ENDL, Horn 136 f.).

Die Dinge scheinen sich auf dem Horner Boden ähnlich abgespielt zu haben wie anderwärts in Niederösterreich, das Eindringen der welschen Mauer wird erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jhs. allgemeiner, so daß sich die heimischen Zünfte zur Abwehr gedrängt sehen. Um die stilistische und allgemein kunstgeschichtliche Seite der Frage würdigen zu können, ist hervorzuheben, daß den ersten Anstoß zur reichlicheren Berufung von Welschen nach Wien nicht so sehr künstlerische Motive boten, sondern ihre anerkannte Überlegenheit in fortifikatorischen Bauten. Die Belagerung Wiens im Jahre 1529, noch mehr die abermalige Drohung einer solchen im Jahre 1541 waren der Anlaß zu einem umfassenden Umbau der Wiener Befestigungswerke, der großenteils von welschen Baumeistern durchgeführt wurde (Domenico Illalto, Francesco de Poro); die wichtigsten rein künstlerischen Aufgaben derselben Zeit lagen noch in den Händen des deutschen Meisters Benedikt Kölbl (vgl. WEISS, Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken 1864, 19 f.). In diesem (5.) Jahrzehnt begegnen uns welsche Namen auch in der Provinz (1547 werden z. B. beim Umbau des Admonter Hofes in Wösendorf die welschen Maurer Giorgio und Martino genannt, Kunsttopographie I 574; 1551 entlohnt die Stadt Eggenburg den Anthony Walchen für eine Arbeit am Kanzlerturm [S. 49]). Diese Tatsachen müssen beachtet werden. Italienische Maurer und Steinmetze beginnen bei uns erst im 5. Jahrzehnt des XVI. Jhs. eine Rolle zu spielen, zu einer Zeit also, wo die italienisierende, humanistische Flut ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, und ihre Zahl mehrt sich mit den nächsten Jahrzehnten fast im selben Verhältnis, wie wir ein Zurückkehren zu den nordischen Traditionen auf dem ganzen Kunstgebiete beobachten können. Und da sollten wir ihnen einen besonders breiten Platz in der Stilentwicklung einräumen? Ich bin nicht der Ansicht, daß wir das sollen, und meine, daß HAYDECKI im Recht ist, wenn er diese welschen Maurer in die Stellung gewöhnlicher Handlanger und untergeordneter Hilfskräfte verweist (HAYDECKI, Die Dynastenfamilien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien in W. A. V. XXXIX). Dem verschlägt nichts, daß bisweilen bedeutendere Künstler, wie Donato Felice d'Allio oder Carlo Antonio Carlone, aus dieser Schar hervorgingen. So können wir meines Erachtens diese Bauten uneingeschränkt als Zeugnisse nordischer Kunstentwicklung betrachten. Zunächst ist hervorzuheben, daß es sich bei den meisten von ihnen nicht um Neubauten handelt, sondern um die Adaptierung älterer Anlagen, deren Kern unverkennbar bleibt. Dies gilt z. B. von Buchberg (Fig. 380 ff.) oder Wildberg (Fig. 475 ff.), wo der mittelalterliche Charakter im Außenbau überhaupt nicht berührt wird; bei solchen Gebäuden beschränkt sich das Neue auf eine mehr oder weniger durchgreifende Adaptierung der Innenräume, um Sgraffitobemalung der Wände und um Anbringung moderner Portale, Kamine usw. Daneben aber entstehen verschiedene Neubauten, die zum Unterschiede von den unregelmäßigen, mittelalterlichen Burganlagen, deren Grundzug in der Einteilung in einzelne, auch einzeln verteidigbare Teile besteht, regelmäßige Anlagen sind, gewöhnlich vier Trakte um einen rechteckigen oder quadratischen Hof; die Außenfronten glatt und ungebrochen aus den Befestigungsgräben aufsteigend, die Innenfronten z. B. in Laubengänge aufgelöst (z. B. Wisent, 1571 gebaut, Fig. 109; Starein Fig. 275f. usw.). Also das befestigte Schloß, das gleichzeitig dem Wohlleben des Friedens dienen soll, jenes altererbte nordische Ideal, das um dieselbe Zeit, um 1550, auch in Italien Eingang und in Vignolas berühmtem Bau in Caprarola die stolzeste Verkörperung findet (vgl. GURLITT, Barockstil in Italien, S. 46). Nicht um Festungsanlagen handelt es sich hier, die die neuen fortifikatorischen Grundsätze in Anwendung bringen, sondern um anspruchlose Landsitze, die sich des umstreifenden Gesindels, der herumfreibeuternden Soldatenabteilungen erwehren können und dabei das stärker erwachte Bedürfnis nach ästhetischer Gestaltung des Lebens zur Geltung bringen. Und so stellen sich diese Schloßanlagen des ständischen Adels, der sich aufs Land zurückzieht, nicht unglücklich als der architektonische Ausdruck dieser ganzen Kultur dar, in der sich die Individualitäten schärfer gegeneinander absetzen und in der die großen Bauherren fast ausnahmslos auch die auf politischem oder religiösem Gebiete führenden Männer sind (Hans von Puchheim, Hans Wilhelm von Losenstein, Hans Georg III. von Kuefstein, Richard Streun von Schwarzenau usw.).

Anders sind die Bedingungen der bürgerlichen Baukunst in den Städten; hier gestattet die Sicherheit des Lebens dem persönlichen Selbstgefühl auch nach außen Ausdruck zu geben und neben den Lauben-

gängen spielt hier der Fassadenschmuck der Häuser eine wichtige Rolle. Reiche Portale, verzierte Erker an glatten Fronten setzen mit neuen Formen die gotische Tradition fort: Schmuck einzelner Bauteile ohne Rücksicht auf architektonische Gliederung des Ganzen (vergl. Kunsttopographie I S. 21). Der charakteristische Fassadenschmuck der Periode ist aber die Sgraffitobemalung; von unserem spärlichen niederösterreichischen Denkmälerbesitz (vgl. Jahrb. Z. K. 1908, Beiblatt für Denkmalpflege 123 ff.) gehören zwei Beispiele unserem Bezirke an.

Das ältere der beiden ist das gemalte Haus in Eggenburg, das vor den jüngeren Beispielen dieser Kunstgattung — und namentlich dem Bezirksgerichte Horn von 1581 (Fig. 447 f.) — auch noch durch schönes architektonisches Detail und durch die im Jahre 1903 pietätvoll und sachgemäß durchgeführte Restaurierung ausgezeichnet ist. Der Bilderschmuck (Fig. 57 ff.) wurzelt in jener Almanachmythologie, die seit dem XVI. Jh. die Requisitenkammer für alle möglichen dekorativen Zwecke geworden war; dazu gesellen sich Gestalten des Alten Testaments, die ja der Volksphantasie des XVI. Jhs. so hoch willkommen waren, die Parabeln, deren künstlerische Gestaltung gleichfalls größtenteils diesem Jahrhundert angehört und billige Sentenzen, die den Kalendereindruck dieser volkstümlichen Zyklen erhöhen. Einem Gemisch von erbaulichen, unterhaltenden, satirischen Absichten gesellt sich ein Schmucktrieb, der um diese Zeit einen ganzen Vorstellungskreis — den antikmythologischen —, von seiner geistigen Bedeutung absehend, rein als seine Vorratskammer zu betrachten beginnt und in echt populärer Weise keine Lücke duldet, sondern ohne Rücksicht auf die geistigen Zusammenhänge jedes Fleckchen auszufüllen strebt. Ein Schmückungsbedürfnis, das seine Elemente aus mehreren, in der Volksphantasie nebeneinander bestehenden Vorstellungskreisen entnimmt und sie beliebig kombiniert und anwendet, scheint mir die Grundlage all dieser Fassaden zu sein und nicht ein so bestimmt gefaßtes Programm, wie etwa: die Frage nach der Stellung des Individuums im kosmischen Ganzen und der eigenen Rechtfertigung (W. SUIDA, Über die Restaurierung der Sgraffiti am „gemalten Hause“ zu Eggenburg vom Jahre 1547 in M. Z. K. 1903, Sp. 349).

So wie den mythologischen Serien und Einzelbildern dieser Häuser die geistige Bedeutung und der ursprüngliche Sinn abgeschliffen ist, so ist jeder Zusammenhang zerrissen, der zur ursprünglichen Einbruchsstelle dieser Vorstellungskreise, zur italienischen Kunst hinleiten würde. Die formale Assimilation ist mit der inhaltlichen Hand in Hand gegangen und nur vereinzelte italianisierende Ornamente treiben auf der deutschen Strömung mit. Denn wenn die einzelnen mythologischen Figuren auch in letzter Linie bis auf die Planetengötter des berühmten, oberitalienischen Tarockspiels von zirka 1465 (LIPPMANN, Die sieben Planeten, Publikation der Chalkographischen Gesellschaft in Berlin 1895) zurückverfolgt werden können, so waren sie doch längst im Norden heimisch geworden und zahlreiche Zwischenglieder, von denen die Holzschnittfolge Hans Burgkmairs für Eggenburg sicher die unmittelbar vorbildliche war, hatten die ursprünglich italienischen Gestalten längst in Deutschland eingebürgert und sie ins Nordische umgeformt (A. WARBURG, Über Planeten-Götterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519, S.-A. aus dem ersten Bericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1910). So führt die schon eingangs dieses Abschnittes aufgeworfene Frage nach der nationalen Zugehörigkeit dieser Künstler und Kunsthandwerker wieder zu dem Ergebnis, daß der nordische Charakter des ganzen Stils, ohne Rücksicht auf einzelne Ausübende, unbezweifelbar ist. Bei letzteren fehlen uns alle Nachrichten, da für keines dieser Häuser ein Künstlernaame überliefert ist; heimische Maler begegnen uns zur fraglichen Zeit, z. B. in Horn, wie in Krems, ohne daß daraus Folgerungen gezogen werden dürfen. Auch eine stilistische Zusammengehörigkeit dieser Fassaden, die sie etwa als Erzeugnisse einer einzigen Werkstatt erscheinen ließe, ist nicht vorhanden; die Ähnlichkeit geht über die durch Ort und Zeit, durch technische Elemente und geistige Grundlagen bedingte nicht hinaus und so erscheint es mir nach dem heutigen Stande am wahrscheinlichsten, daß diese Fassaden als rein lokale Erzeugnisse anzusehen sind, die von heimischen Malermeistern in den verschiedenen Orten ausgeführt wurden, wobei die Gemeinsamkeit des Bilderkreises die Verwendung gleicher oder ähnlicher Vorlagen herbeiführen konnte.

Noch wichtiger als diese figuralen Malereien, mit denen doch stets nur einzelne Gebäude verziert waren, sind die Werke der dekorativen Skulptur. Denn diese bildete einen Zweig des Kunsthandwerks, der über

Dekorative
Skulptur der
Renaissance.

die engere Umgebung hinaus von Bedeutung war und dessen Erzeugnisse uns überall in Niederösterreich begegnen. Die Unterlage dieses blühenden Handwerks war das Vorhandensein des sehr verwendbaren Sandsteins, der namentlich in den Zogelsdorfer Steinbrüchen gewonnen wurde. Eine Rolle spielen diese bereits 1300, als Herzog Rudolf zur Beschießung der Feste Falkenberg im Strassertal Steine „was 72 Wagen Tag und Nacht führen konnten“ aus Zogelsdorf herbeischaffen läßt (Ottokars Reimchronik, ed. Seemüller, S. 979).

Im XVI. Jh. bot die vielfache Bautätigkeit in der ganzen Gegend Gelegenheit zur Beschäftigung und außer den lokalen Bedürfnissen waren auch fremde Bestellungen zu befriedigen, wie etwa 1555, als der Abt von Zwettl die neue steinerne Kanzel seiner Stiftskirche in Eggenburg bestellte, oder 1558, da der Regierungsbefehl unter den Ortschaften, wo die Stadt Wien die Hausteine zu Türen und Fenstern zu besorgen habe, auch Burgschleinitz nennt (siehe S. 1).

Diese weit zurückgehenden Anfänge des Steinmetzhandwerks lassen wohl vermuten, daß es bereits in früher Zeit in die festgefügtten Formen eines Innungsbetriebs gebracht war; doch haben wir die Belege dafür erst aus späterer Zeit (s. unten), in der wir abermals eine hohe Blüte des Steinmetzgewerbes finden werden. Im XVI. Jh. müssen die Werke allein für sich sprechen, die, zumeist dekorativen Charakters, an den Bauwerken der Zeit noch ziemlich zahlreich vorhanden sind. Der Gang der Entwicklung ist dabei der, daß zunächst — im fünften Jahrzehnt — gotische Formen neben denen der Renaissance auftreten, wie z. B. am gemalten Hause in Eggenburg (Fig. 57 ff.), daß letztere aber dafür den Anschluß an Italien reiner und vollständiger vollziehen, als dies später der Fall ist. Dieses Eindringen noch nicht assimilierten Italianismen zeigen außer dem Breiterker des gemalten Hauses (1547) etwa noch das Schloßtor von Breitenreich, die Kanzel in Theras (Fig. 144), das Pfarrhofportal in Eggenburg (Fig. 37) und das Grabmal des Erasmus von Schneckenreith in Weitersfeld (Fig. 285 f.). Diese direkte Entlehnung italienischer Renaissanceformen, die sich meist großer Schlichtheit und Bescheidenheit befleißt, dauert nicht lange; schon in den Sechzigerjahren werden sie umgearbeitet und um 1570 sind sie, nur mehr in ihren Grundelementen fortexistierend, wieder völlig von der Fülle organischen Lebens überströmt, die aus der Gotik herkommt. Ein charakteristisches Beispiel für diese Stilphase ist das zierliche Nordportal der Pfarrkirche in Theras (1574, Fig. 142); die architektonischen Bestandteile haben wieder zu leben begonnen, jede Volute wird zum gebogenen Blatte, jede Spirale zur Blütenranke. Weitere Beispiele sind die Wappentafeln in der Mühle in Gars (1575) und im Thurnhof in Horn (1582), ferner die Teile der Dekoration der Rosenburg, die noch auf Sebastian Grabner zurückgehen (Fig. 612).

Auch in der figuralen Plastik verändert sich die gotische Tradition in charakteristischer Weise, ohne daß die Umwandlung sich in wesentlichem Anschlusse an italienische Kunst vollziehen würde. Außer den Freifiguren der Pranger in Drosendorf (Fig. 172) und Eggenburg (Fig. 43) und der Figur beim Hauptportal der Rosenburg kommen die Grabsteine in Thunau und Weitersfeld in Betracht; neu ist einerseits die klare Auseinanderhaltung der Grabtafel und der architektonischen Rahmung, andererseits die Formgebung der figuralen Teile. Durch jene Teilung wird der Charakter des isolierten Kunstwerkes stärker betont, die Selbständigkeit gegenüber der übrigen Architektur hervorgehoben, der sich das Grabmal nun nicht mehr einfach unterordnen will. Die stilistische Fortentwicklung wird am deutlichsten, wenn man ältere Beispiele den neueren gegenüberstellt, etwa die beiden Grabsteine des Ulrich von Hallpach und der Anna Stadlerin von 1527 und 1528 an der alten Kirche in Stockern (Fig. 124 f.) mit den beiden Rittergräbern in Thunau (Fig. 665 und 667); dort bei flacher Reliefbehandlung eine spätgotische malerische Wirkung (siehe besonders die Faltengebung bei der Frau), eine völlige Unterordnung unter die Rahmung, in die die Figur sich auch mit den abgestreckten Extremitäten hineinzwängt (siehe den rechten Arm des Ritters); ein völlig unklares Standmotiv, das den Beschauer im unklaren zwischen Stehen, Schweben oder Liegen läßt. Bei den Grabsteinen der Teuffel ein leicht unterschnittenes Hochrelief, das durch die kräftigen, sich sammelnden Schlagschatten die Rittergestalten stark heraustreibt und isoliert; dieser plastischen Isolierung der Figuren dient auch die Überschneidung der Rahmung durch Rennfahne und Kommandostab; endlich ist das Standmotiv nicht nur betont, sondern sogar übertrieben. Standbein und Spielbein

sind überscharf kontrastiert und diese Klarlegung der wirkenden Kräfte durch die energische Knickung in der Hüfte und den Kontrapost im Oberkörper noch verdeutlicht. Fassen wir diese Gegensätze zusammen, so ergibt sich als Charakteristik des neuen Stils, daß das Monument als solches undekorativer verwendet und daß die Einzelfigur in ihrer plastischen Bedeutung nach Tunlichkeit hervorgehoben wird; beide Züge, die sicher einen Parallelismus mit der italienischen Kunstentwicklung darstellen, innerhalb der deutschen aber auch aus den vorangegangenen Tendenzen erklärt werden können, ergeben eine Übereinstimmung mit dem ausgehenden Barockstil, wie wir schon bei der Architektur hervorzuheben Gelegenheit hatten; denn auch in der zweiten Hälfte des XVIII. Jhs. ist die neuerliche Bevorzugung und Durcharbeitung der Einzelfigur auf Kosten der kompositionellen, aber namentlich der dekorativen Zusammenhänge charakteristisch.

Wenn auch für das Ende des XVI. Jhs. m. E. das Wiederanknüpfen und Fortspinnen der gotischen Überlieferung charakteristisch ist, so schiebt sich doch zwischen die organischen und konsequenten Entwicklungsvorgänge eine Gruppe von Arbeiten ein, zu deren Erklärung vielleicht Ereignisse auf allgemein kulturellem Gebiete mit herangezogen werden müssen. Die Denkmäler, an die ich denke, lassen sich um das Jahr 1580 gruppieren: Grabmal Peter Spanberger 1579 (Fig. 34), Grabmal Georg Hueber 1580 (Taf. V), Grabmal Maria Pechher 1582 (Fig. 31), Grabmal Math. Faber 1582 (Taf. VI), sämtliche in oder an der Pfarrkirche von Eggenburg, denen die Evangelistenreliefs an der Außenkanzel des Karners in Burgschleinitz (Fig. 5) als stilistisch verwandt zuzugesellen sind. Auffallend ist jedesmal die Überfüllung des Aufbaues, dessen Elemente aus figuralen und sehr verschiedenen, ornamentalen Teilen bestehen; das sinnlos gewordene Stützmotiv, das seine konstruktive Bedeutung gänzlich eingebüßt hat. In den figuralen Partien eine überraschende Verwilderung, eine Roheit der Bewegungen und eine schematische Steife in den Gewändern, wodurch ein halb primitiver, halb degenerierter Eindruck hervorgebracht wird. Zum Teil erklären die Schwankungen in der Stilentwicklung und die Unklarheit, die das Zurückgreifen auf die gotischen Tendenzen mit sich brachte, diese auffälligen Eigenschaften; gleichzeitig darf aber vielleicht auch auf die Umwälzung innerhalb der sozialen Verhältnisse, auf die Auflösung aller Tradition hingewiesen werden. Dann wäre die scheinbare Barbarisierung der Formen als Parallelerscheinung zu viel bedeutenderen Vorgängen anzusehen, zur Zerbröckelung der antiken Kultur in die Wirrnis der Völkerwanderung, zum Zusammenbruche der künstlerischen und kulturellen Tradition am Anfange des XIX. Jhs. Sicher legt das Aufkommen der vielen welschen Maurer und Steinmetzen, mit denen endlose Fehden geführt werden, die Vermutung nahe, daß die rein handwerksmäßige Tradition gelockert wurde und daß ein so entfesselter Subjektivismus der Ausführenden durch die neuen Bedürfnisse der maßgebend gewordenen Gesellschaftsschichten und durch die teilweise veränderten Aufgaben noch gefördert wurde. Jedenfalls dauert die Zeit auch des künstlerischen Gärens ungefähr bis zur neuerlichen Konsolidierung der handwerklichen Verhältnisse im Jahre 1627, in dem die Haupthütte von St. Stephan, wie wir sehen werden, auch den Innungen in der Provinz das Signal zu einer neuerlichen Konstituierung gibt.

Diese drängende Freude an Fülle und Überfülle, dieser dem naiven Kunstschaffen eigentümliche Horror vacui spielen auch dort hinein, wo in vornehmen Schloßdekorationen danach gestrebt wird, den ganz modernen Strömungen zu folgen; denn die Einrichtungen der Rosenberg und von Greillenstein standen wohl ganz auf der Höhe der Zeit. Die Rosenberg war viele Jahre dem Verfall preisgegeben, den jetzigen Eindruck bestimmt vielfach die von 1859 an mit heller Freude am eigenen künstlerischen Schaffen durchgeführte Restauration; dafür bietet das reiche Illustrationsmaterial der Topographia Windhagiana ein gutes Bild der im XVI. Jh. ausgeschmückten Partien des Schlosses. Die charakteristischsten Räume sind wohl die großen Säle mit den reichen Kassettendecken (Fig. 622 f.), deren Felder abwechselnd mit figuralen und ornamentalen Malereien ausgeschmückt sind, die Fortbildung der alten gemalten Balkendecke, und die aus den gotischen Gewölben abgeleiteten Plafonds, in denen eierstabgerahmte Stichkappen mit ihren Spitzen ähnlich eingefasste rechteckige Spiegel berühren (Wildbädl, Fig. 604; Stiegenhaus, Fig. 619 f., Speisesaal und der Saal daneben). Beides sind beliebte Typen der deutschen Renaissance; ersteren zeigen z. B. die Decken des Schlosses Leiben (Kunsttopographie IV, Fig. 80), letzteren klassische Bei-

spiele, wie das Augsburger Fuggerhaus oder die kgl. Residenz in München; am nächsten kommen diesen Sälen der Rosenburg die Räume des 1577—1580 ausgeschmückten italienischen Anbaues der Trausnitz in Landshut (Abb. bei E. BASSERMANN-JORDAN, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, 1900, Fig. 54 f.).

In Greillenstein ist der Charakter der alten Interieurs durch keine Restauration alteriert worden; nur müssen wir zur Ergänzung des prächtigen Bildes in Gedanken die Decken restituieren, die am Anfange des XIX. Jhs. als Geschenk an Kaiser Franz gelangten, um seine romantische Schöpfung, die Franzensburg in Laxenburg, zu zieren (in die übrigens auch Plafonds aus der Rosenburg gekommen sind, vgl. ILG, Führer durch die Franzensburg in Laxenburg). Diese schweren, reich kassettierten Decken bilden die Ergänzung zu den geschnitzten Türen (Fig. 574 u. 585), die im Schlosse verblieben. Auch einfachere Holzdecken sind noch vorhanden, mit gemalten Grottesken von 1590 (Fig. 589 f.) zwischen den profilierten Durchzügen; diese Dekoration geht auf italienische Kunst zurück, die mit der Grotteske, wie sie sich im XVI. Jh. ausbildet, durch die Entfesselung organischen Lebens nordisches Empfinden am stärksten zu berühren vermag. Auch hiefür bietet die Dekorationsmalerei in Bayern Vergleichsmaterial, z. B. in der Gewölbmalerei im zweiten Stockwerk der Kaisertreppe in der königl. Residenz in München (BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., Fig. 91). Ein Unikum ist aber die Schloßkapelle, die ihre Gestalt und Einrichtung aus dem ersten Jahrzehnt des XVII. Jhs. behalten hat; überaus reiche Einzelstücke, deren Formen die richtige Schreinerrenaissance zeigen (Fig. 586 ff.). Ein rastloser Schmucktrieb, der sich kaum genug tun kann, eine Freude an fröhlicher Buntheit geben den Einrichtungsstücken ihr Gepräge; die figuralen Darstellungen — namentlich vier Evangelistenbilder — zeigen die prahlerischen Stellungen von Gewandfiguren und Putten und das grelle Kunstmittel der Changeantfarben, die bekannten Züge also, mit denen in den Köpfen deutscher Manieristen die maniera grande des italienischen Cinquecento sich malt (vgl. die Putten am Gewölbe des italienischen Anbaues der Trausnitz oder die Deckenmalereien des Thronsaales daselbst bei BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., Fig. 56 und 52).

Kirchliche
Architektur
und Kunst-
gewerbe im
XVII. Jh.

Ähnliche Üppigkeit und Fülle entfaltet die Kanzel in Pernegg um 1620 (Fig. 525), ein Prunkstück, das uns die veränderten, künstlerischen Ziele sehr gut erkennen läßt, wenn wir es mit ähnlichen Zierarchitekturen der Gotik, etwa den Sakramentshäuschen in Eggenburg (Taf. II) oder Drosendorf, vergleichen. Noch immer macht sich ein deutlicher Hochdrang bemerkbar, ein sieghaftes Emporstreben, das den ganzen Aufbau sich nach oben verjüngen und in eine Einzelfigur ausklingen läßt; aber wie stark ist daneben das Betonen der Horizontalen, wie kräftig sind die Gebälke hervorgehoben. Aus dem jubelnden Emporstreben, das über alle Hindernisse fortriß, ist ein bedächtiges Übereinandertürmen von Stockwerken und aus dem phantastischen, verwirrenden Verflechten von Baugliedern ein klares, übersichtliches Artikulieren der einzelnen architektonischen Elemente geworden.

Die Pernegger Kanzel leitet uns zu der neuerlichen Inangriffnahme kirchlicher Aufgaben über; hier, wo dem besonders intensiven Festhalten am Protestantismus eine systematisch betriebene Rekatholisierung entsprach, bilden sich eine Anzahl gegenreformatorischer Zentren, die alle auch durch Bauen und Schmücken von Kirchen und Klöstern für die Kunstgeschichte des Bezirkes von Interesse sind. Die seit 1586 in St. Bernhard ansässigen Jesuiten und die 1656 vom Grafen Kurz nach Horn berufenen Piaristen gesellen sich zu den alten Stiften Altenburg, Geras, Pernegg, die nunmehr auch ihre künstlerische Wirksamkeit wiederum intensiver aufnehmen können. Jedes der drei alten Häuser des Bezirkes hat schon im XVII. Jh. einen Bauherrn gefunden, dessen Spuren durch die reichere Tätigkeit eines im folgenden Jahrhundert schaffenden kunstsinnigen Kloostervorstandes nicht vertilgt worden sind; Placidus Much, Paul Gratschmayr und Franz von Schöllingen lassen uns nicht vergessen, was schon im XVII. Jh. von Maurus Boxler, Johannes Westhaus und Norbert Bratitz geleistet worden war.

In Geras galt es zunächst völligem Verfall Einhalt zu tun; 1619 waren Stift und Kirche von Mansfeldschen Truppen derart verwüstet worden, daß kein Teil benutzbar war. Einen Augenblick schien sogar die völlige Auflösung des Klosters beschlossen zu sein, die nur ein wunderbarer Vorgang verhinderte. Langsam erholte sich das Haus, dessen bauliche Herstellung dann Johann VII. Westhaus (1650—1674)

energischer betrieb; außer zahlreichen Nutz- und Wehrbauten, an denen Gedenksteine den Namen des Erbauers nennen, ist namentlich die Umgestaltung der Kirche sein Werk. Ein schlichter Frühbarockbau umschloß nun den romanisch-gotischen Kern, der sich nach außen durch die steile Schmalheit der Giebelfront und durch die aus der langen, einheitlichen Palastfassade der Südseite vortretende Apsis zu erkennen gibt, während im Innern das gotische Gewölbe die barocke Decke noch jetzt überspannt. Von einzelnen Stücken gehört das Hauptportal (Fig. 204) in diese Zeit, mit den ungleich hohen, flankierenden Säulen, den strotzenden Stukkos und der Kerbung des Rankenrandes, die zum Knorpelwerk überleitet; dieses ist dann ganz ausgebildet bei dem Beichtstuhle in der Kirche (Fig. 221), der auch an dem bekrönenden Ornament erkennen läßt, wie aus der geschwungenen, keulenförmigen Ranke, die gekerbt das Knorpelwerk bildet, durch Zerfaserung das stachelige, spitze Blattrankenwerk wird, das das letzte Viertel des Jahrhunderts charakterisiert. Von Skulpturen sind besonders einige Marienfiguren und -reliefs in dieser Zeit entstanden (Fig. 203, 254), einem kurzen derben Typus in der Art der Bavarica folgend (vgl. z. B. die Madonna an der Residenz in München bei LÜBKE, Deutsche Renaissance, II, Fig. 232).

Verwandt sind in dem, dem Stifte Geras unterstellten Pernegg die Arbeiten, die das Bärenwappen des Norbert Bratitz zeigen. Seine wichtigste, künstlerische Verlassenschaft ist die Stukkierung der Seitenkapellen und Oratorien; reiche Frucht- und Blattgewinde umschließen ausgesparte Medaillons und Felder mit gemalten Darstellungen, die ein gedankliches Band, die Beziehung auf einen bestimmten Seitenaltar, zusammenfaßt. Ornamentgeschichtlich interessant sind der Beichtstuhl von 1652 (Fig. 526), bei dem der materielle Charakter der ornamentalen Teile durch Durcheinanderflechten und -schlingen betont wird und mehrere von den prachtvollen Seitenaltären; bei diesen schlingen sich langgezogene, knorpelbesetzte Ohrmuschelranken zu einem krausen Wirrsal zusammen, von dem sich die klarer werdende Architektur des Altaraufbaues schärfer abzuheben beginnt.

Am reichsten sind die Einblicke, die uns in die Kunsttätigkeit des Stiftes Altenburg gewährt sind; hier sind ganze Trakte unter Abt Maurus Boxler (1658—1681) aufgebaut worden, und in besonders lehrreicher Weise laufen z. B. in der Prälatur zwei Zimmerfluchten einander parallel, von denen eine dieser Zeit, die andere der Tätigkeit des Abtes Placidus Much (1715—1756) ihre Entstehung verdankt. Das Gewölbe bildet die Renaissancedecke fort; ein großer Mittelspiegel, auf dessen Umfassung Stichkappen konvergieren. Kleinere Nebenspiegel schließen sich an, deren Motive auf den Kappen und in den Zwickeln wiederaufgenommen werden. Die einzelnen Teile sind nicht mehr durch scharf abgrenzende Rahmungen voneinander geschieden; reiches Rankenwerk und Fruchtgebilde quellen von den kapriziös bewegten Kartuscherahmen aus und füllen jede Lücke aus. So wird die Klarheit der Struktur verhüllt und ein dekoratives Ganzes geschaffen, in dem jedes Einzelne versinkt; in dem Rahmen und Bilder, Malereien und Stukkaturen als gleichwertige Materialien verwendet werden. Im einzelnen finden wir kräftig gedrungene, manchmal bis zur Plumpheit derbe Formen bei den figuralen, schwerfällig gewundene, aufgedunsene und geschlitzte Bildungen bei den ornamentalen Teilen. Den ganzen Abstand von der lebhaften Zierlichkeit und geistreichen Anmut, zu der Stuck und dekorative Malerei im Lauf eines Jahrhunderts gelangten, zeigt der Büchersaal der Prälatur (Fig. 325), in dem in die Gewölbekartuschen des XVII. Jhs. zierliche Rocailerrahmen, duftig gemalte Landschaftsbilder umschließend, eingefügt sind.

Wir sind in Altenburg auch über die ausführenden Kräfte unterrichtet; der Baumeister des Hauses ist Bartholome Lucas aus Waidhofen, der 1662 auf die Fortführung der Arbeit verzichtet (s. S. 263); an seine Stelle trat Hans Hochaltinger aus Horn, der für das Stift zunächst an den Kirchen in Stiefern (Kunsttopographie I, 534) und St. Marein, dann aber im Hause selbst mit dem Bau eines neuen Stockwerkes beschäftigt ist; bei all diesen Aufgaben war für künstlerische Tätigkeit wenig Platz, es handelt sich vorwiegend um nüchterne Nutzbauten oder Erweiterungen bestehender Gebäude. Die Stukkos im Oratorium arbeitete Georg Hiemer¹⁾ aus Wien 1664, die im neuerbauten Prälaturstock Jakob Schlag vom Jahre

¹⁾ Dieser Hiemer (Hümmer) war Hofstukkatorer und wird 1687 als bereits verstorben bezeichnet (Quellen zur Gesch. der Stadt Wien, 1. Abt., VI. Bd., Reg. 8492).

1676 an; dies bestätigt uns die auch sonst gemachte Beobachtung vom deutschen Charakter des Wiener Stukkateurgewerbes in der Frühbarockzeit, das erst später verwelscht wird.

Die Tätigkeit dieses Abtes wird durch seinen Nachfolger, Raimund Regondi, fortgesetzt, der am 14. Oktober 1698 einen Kontrakt mit dem Bildhauer in Znaim Mathias Angerer über die Herstellung eines Dreikönigsaltars abschließt, wodurch wir zum ersten Male in der Barocke an die bereits bei früherer Gelegenheit konstatierten Beziehungen zu Mähren erinnert werden. Unter ihm erfolgt auch der definitive Umbau der Pfarrkirche St. Marein (1682), der die ehemals gotische Kirche in die charakteristische Frühbarockkirche umwandelt (Fig. 461 f.); ein tonnengewölbtes Langhaus mit begleitenden Kapellen- und Emporenreihen, ein Typus, dessen Herkunft aus der gotischen Hallen- und nicht aus der römischen „Jesuitenkirche“ doch endlich als abgemachte Tatsache angesehen werden sollte. Dieser Bau in St. Marein leitet zu den zahlreichen Werken über, die im Laufe des XVII. Jhs., teils in Altenburger Stiftskirchen, teils an anderen Stätten entstanden; denn gerade für das XVII. Jh. bietet unser Bezirk ein ausnehmend reiches Material, das uns gestattet, sowohl die Entwicklung der wichtigsten, kirchlichen Einrichtungsstücke als den Wachstum der Ornamente zu verfolgen.

Als das wichtigste Stück der Kirchengenausstattung ist zuerst der Altar zu nennen, dessen Entwicklung in Deutschland ja eine so eigenartige ist, daß ihre monographische Untersuchung und Darstellung wenigstens für die unserem Vaterlande kulturell verwandte Diözese Freising erfolgreich versucht werden konnte (RICH. HOFFMANN, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, in Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising, IX, München 1905). Der Altar des XVII. Jhs. wächst zweifellos aus dem gotischen Flügelaltar heraus; dies zeigt rudimentär der uns bereits bekannte Altar der Greillensteiner Schloßkapelle, mit voller Deutlichkeit aber ein Seitenaltar in Mödring (Fig. 486), der mit auffallender Zähigkeit einem Typus folgt, der um diese Zeit (Mitte des XVII. Jhs.) doch nur mehr recht vereinzelt vorkommt (vgl. Kunstgeschichtliche Anzeigen 1907, S. 29). Der auf einer Predella aufstehende, mit einem Aufsätze bekrönte Mittelschrein wird von zwei freihängenden Seitenflügeln flankiert; aber das System ist starr geworden und ein festes architektonisches Gerüst gliedert nun den Aufbau. Gedrehte Säulen mit naturalistischen Astansätzen zeichnen die Mitte gegenüber der glatten Pilastereinfassung der Außenflügel aus; ein festes Gebälk, das das Mittelbild sprengt, ein von naïv raffinierten Baugliedern eingefasster Aufsatz, an dem sich Sockel mit seltsamen, aus Blattranken und Gesichtsmasken gebildeten Akroterien und Flachgiebelschenkel anlehnen, vervollständigen den architektonischen Aufbau. Dieser architektonische Charakter des Altars bleibt nun für die Folgezeit maßgebend, nur verstärkt sich immer mehr das Bedürfnis nach einer großzügigen, aus wenigen dominierenden Gliedern zusammengefügtten Architektur. Dieser Tendenz folgt auch die Altarform, in der die Seitenflügel zu frei angesetztem Ornament verkümmert waren (Altar in Fuglau, Fig. 403), das das Mittelbild in immer üppigeren Bildungen umschloß (Pernegg, Fig. 522 ff.), bis es wiederum Figuren aufnimmt und durch die stetig gewachsene Bedeutung seines architektonischen Gerüsts (Pernegg, Fig. 523) in die Hauptentwicklung zurückgeleitet wird.

Für diese ist die Geschoßeinteilung charakteristisch. Über der Mensa trägt eine ein- oder zweistöckige Staffel den Hauptaufbau, dessen Giebel von einem, die Formen des Hauptbaues in der Regel verjüngt wiederholenden Aufsatzgeschoß durchbrochen wird; alle Geschosse werden durch Gebälke voneinander geschieden, von Säulen oder Pfeilerstellungen eingefasst. Ein charakteristisches Beispiel aus früher Zeit ist der Altar der Schloßkapelle in Drosendorf (Fig. 182), der durch die Wappen Mollart-Muschinger einen Terminus ante quem erhält, denn Jacob von Mollart, der Gatte der Maria Katharina Muschinger, starb 1637. Bei einem von 1653 datierten Seitenaltar in Mödring (Fig. 485) ist die ungleich größere Klarheit und Eindringlichkeit sowohl der horizontalen als der vertikalen Gliederung offensichtlich, während bei einem etwas früheren Altar derselben Kirche (Fig. 484) der Rahmen des Altar- und Aufsatzbildes dem architektonischen Aufbau von Säulen und Gebälken noch gleichberechtigt ist und seine Übersichtlichkeit mindert. Ein gewaltiger Aufbau ist der Hochaltar von St. Marein (Taf. XVIII), der 1685 errichtet wurde, wobei Matthias Sturmberger als Bildhauer, Johann Holland als Maler mitwirkten; er verwendet zur Steigerung

seiner Wirkung die Umgangstüren, auf denen die Seitenfiguren aufstehen. Durch die übermäßige Anwendung frei angesetzter Ornamentranken wirkt er etwas provinziell und altertümlich, im Aufbau aber steht er auf der Höhe der Zeit durch die Verdoppelung der Säulen im Hauptgeschoß, das dadurch energisch aus der früheren Koordination mit den übrigen Bauteilen herausgerissen wird (vgl. den Hochaltar der Michaelerkirche in München bei HOFFMANN a. a. O. S. 136). Durch diesen bedeutsamen Schritt wird die allgemeine Tendenz des Barockstils, alle Teile eines Ganzen einer dominierenden Hauptachse, einem alles beherrschenden Zentrum unterzuordnen, ebenso verfolgt wie durch die gewaltigen Dimensionen, zu denen der Hochaltar nun emporgetürmt wird; denn er soll nunmehr auf den ersten Blick den Eindruck der Kirche beherrschen. Dasselbe gilt von dem Hochaltar in Thunau (Fig. 654), der etwas früher (1673—1675) von dem Tischlermeister Hans Georg Müllner gefertigt wurde; der jetzige Eindruck wirkt durch den lichtumströmten Kruzifixus, der an die Stelle eines von dem Maler Fischer gelieferten Altarbildes getreten ist, etwas vorgeschrittener; die nähere Betrachtung zeigt seine Zusammengehörigkeit mit dem Mareiner Altar sehr deutlich. Von kleineren Altären ist etwa noch der in Wapoltenreit (Fig. 675) zu nennen, bei der die Markierung des Mittelschreins durch Vorstellen der Säulen erfolgt.

Als Nebentypus möchte ich eine Ausgestaltung des Rahmenaltars nennen, der für den Ausgang des Jahrhunderts und die Wende zum XVIII. Jh. bezeichnend ist und bei kleinen Altären vorkommt; in diesen kleinen Dimensionen ist der architektonische Aufbau nicht imstande, sich das üppig wuchernde Ornament zu unterwerfen, und dieses artet zu einem krausen Geflecht um ein Mittelbild oder eine Skulptur aus, wobei sich das vielfach geschlissene und zerfaserte Blattrankenwerk vom Ende des XVII. Jhs. als ein besonders fügsames und willfähriges Element erweist. Dieser Typus kommt, wie ich glaube, aus Mähren und ist namentlich im Bezirke Waidhofen bei Kapellenaltären häufig; unser Gebiet besitzt ein schönes Beispiel im Altar der Rochuskapelle in Röschitz (Fig. 118). Eine spezielle Form ist in einem Seitenaltar in Weitersfeld (Fig. 282) ausgebildet, dessen Mittelmotiv ein sogenanntes Zachariaskreuz ist und dessen Ornament ihn schon in den Beginn des XVIII. Jhs. verweist. Um 1725 ist dann eine ungemein reizvolle Ausgestaltung eines Rahmenaltars ohne architektonischen Aufbau beim Johannes-Nepomuk-Altar der Pfarrkirche in Horn zu datieren (Fig. 422).

Die Altäre sind als die Hauptgegenstände der kirchlichen Einrichtung auch für die Geschichte des Ornaments von Bedeutung; von Rollwerkansätzen, die wie aus einem schwer biegsamen Material erscheinen und aufgelegten Zierstücken, die mit Knäufen angeheftet werden, führt ein deutlicher Weg, den wir zum Teil bereits bei Altenburger und Pernegger Stücken gegangen sind, über die gekerbten und mit Perlen besetzten Ränder (Fuglau, Fig. 403) zum eigentlichen Keulenschwung des Knorpelwerks (Pernegg, Fig. 522). Dieses knorpelige, an der Oberfläche stark reliefierte Ornament wird an den Rändern zerfasert und zerschlitzt und führt zu dem „krautigen Blattwerk“ im letzten Viertel des Jahrhunderts (Anfänge beim Seitenaltar in Mödring von 1653, Fig. 485), ausgebildet beim Hochaltar in St. Marein (Taf. XVIII), dessen Vergleichung mit dem Engelsaltar in Pernegg (Fig. 523) ungemein lehrreich ist. Diese Pflanzenranke behält, wie das Beispiel von St. Marein zeigt, den plumpen schweren Schwung des Knorpelwerkes ziemlich lang bei, bis dann am Ende des Jahrhunderts der Pflanzencharakter auch hierin völlig erreicht ist (Röschitz, Fig. 118). Dann folgt eine neuerliche Abkehr vom organischen Leben des Ornaments, für deren Beginn der erwähnte Seitenaltar in Weitersfeld (Fig. 282) charakteristisch ist; der zuletzt erreichte, vegetabile Schwung bleibt erhalten, die Ranken laufen auch noch in ebensolches stachliges Pflanzengeranke aus, aber der Körper der Ranke wird zu einem breiten Bande, das noch geriffelt und gekerbt ist, aber bald darauf zu dem glatten Riemenwerk wird, das das erste Viertel des XVIII. Jhs. beherrscht. So vollzieht sich diese Entwicklung des Ornamentes durch rein formale Abwandlungen, nicht so sehr durch Anlehnung an neue naturalistische Vorbilder, die erst bei Ausgestaltung von bereits vorhandenen Motiven zur Geltung kommen. Die alte gotische Freude am organischen Leben ist durch das ganze XVII. Jh. hindurch das treibende Element, das alle Ornamentformen in Pflanzenbildungen hineindrängt; dies bezeugen neben dem bisher Beobachteten die Reben- und Ährengewinde um die Säulen, die Frucht- und Gemüsebündel, die bisweilen in stillebenartiger Treue als Zwickelfüllungen dienen. Dasselbe Bedürfnis

spricht sich auch in anderen dekorativen Skulpturen aus, etwa im prächtigen, von einem Doppeladler gebildeten Luster der Pfarrkirche in Horn (Fig. 432) oder dem reichen, von einem Adler bekrönten Bildrahmen in St. Marein (Fig. 466), dessen Ornament dem des Zachariaskreuzes entspricht oder vielleicht unmittelbar vorangeht: langgezogene stahlige Blattränken, die sich stellenweise zu aufgekerbten Bändern zu vereinfachen beginnen.

Malerei des
XVII. Jhs.

Neben diesen dekorativen Arbeiten, deren Aufzählung sich noch durch manches interessante Stück — etwa den schönen Kamin in Greillenstein (um 1640, Fig. 576), die Kanzeln in St. Bernhard (Fig. 369) und Fuglau (1633, Fig. 404), das Pestrelief in Horn (1681, Fig. 457), die Emporenbrüstung in der Kapelle in Röschitz (1689, Fig. 117) usw. — bereichern und ergänzen ließe, treten die Einzelwerke der Malerei und Plastik verhältnismäßig zurück. Von Altarbildern erheben sich über den Durchschnitt hauptsächlich die Bilder Georg Bachmanns in der Pfarrkirche von Eggenburg (Fig. 25), die er 1642 um 200 fl. gemalt hat, die aber nunmehr, ihrer ursprünglichen Altäre beraubt, ein ziemlich ruhmloses Alter verbringen. Es sind höchst wirkungsvolle Schöpfungen des böhmischen Malers, voll warmen Lebens, in denen Rubensische Anregungen ins Deutsche umgesetzt sind; ein kräftiger Naturalismus und eine sehr energische Lichtbehandlung geben den niederländisch anmutenden Kompositionen ein eigenes Gepräge. Niederländische Reminiszenzen sind auch in einem ehemaligen Altarbild vorherrschend, das aus der Eggenburger Pfarrkirche in die Landeserziehungsanstalt daselbst gekommen ist (Fig. 50); nur entstammen diese hier bereits einer späteren Kunststufe. Auch in den besseren Porträts sticht das niederländische Element vor: etwa in dem Bildnis eines Malteserritters auf der Rosenberg (Fig. 625), das ich bereits früher einmal als meines Erachtens sicheres Jugendwerk des Franz Luycks veröffentlicht habe (Kunsthist. Jahrb. Z. K. 1908, Beiblatt, 35), in den Bildnissen des Grafen Hans Georg Adam von Kuefstein und seiner Gemahlin Eva Christina in Greillenstein (Fig. 577 f.), die ich der Art des Friedrich Stoll verwandt finde (Kunsttopographie I, Beiheft, S. 5), in dem Porträt der Gräfin Anna Maria von Kuefstein (Fig. 579), in dessen Kopf- und Brustpartie ein deutscher Maler unter Van Dyckschem Einfluß ein höchst anmutiges Werk geschaffen hat. Den niederländischen Einfluß verdrängt beim Porträt der Gräfin Lamberg in Schloß Drosendorf (Fig. 190), das von einem Maler in der Art Mignards abhängig erscheint, geltend macht; er verdünnt sich dann in Bildern, in denen ein österreichisches Element sich zu kristallisieren beginnt, etwa bei denen Stamparts, von dem ein Damenporträt in Drosendorf bezeichnet ist (Fig. 191), während ihm das Bildnis des Kardinals Leopold von Kollonitsch in Greillenstein (Fig. 574) wenigstens stilistisch nahesteht.

Unter den Landschaftsbildern des XVII. Jhs. sind drei Veduten gräflich Hoyosischer Besitzungen in Schloß Horn zu nennen, die Johann Gottfried Neuberg 1686 ff. gemalt hat; das Interesse geht kaum über das Gegenständliche an dem alten Aussehen von Horn oder der Rosenberg hinaus, denn trotz der anspruchsvollen Staffage ist der Maler doch recht im Topographischen befangen geblieben (Fig. 606 und 415). Unverhohlen dient letzterem Zwecke die sauber gerissene Vogelperspektivansicht von Drosendorf von 1677 (Fig. 167; im Schloß daselbst), die von Daniel Suttinger, dem bekannten Zeichner des Wiener Stadtplanes von 1684 (s. W. A. V. XVI, 1 f.) herrührt; was solche Zeichnungen damals wert waren, sehen wir daraus, daß Suttinger vom Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein 1676 „vor ein Kunststück oder Federries der Stadt Wien“ 40 fl., 1678 „wegen hiesigen Stadtabries“ 30 fl. erhielt (VIKTOR FLEISCHER, Fürst R. E. von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien 1910, 49, 58). Ähnliches technisches Interesse ist zunächst für die „Türkenbilder“ maßgebend, die als Andenken an die Botschaftsreise des Freiherrn Hans Ludwig von Kuefstein an Sultan Murad IV im Jahre 1628 in Schloß Greillenstein aufbewahrt werden; diese Bilder, die der Botschafter durch Maler seines Gefolges verfertigen ließ, stellen zum Teil lebensgroße Porträts und Genrefiguren dar, zum Teil in Gouache auf Pergament ausgeführte figurenreiche Szenen von der Reise selbst und auffallende Volkssitten, wie sie einen Fremden in dem damals im allgemeinen sehr abgeschlossenen Lande interessierten (Fig. 561 ff.). Verschiedene österreichische Botschafter nach der Türkei haben ähnliche Bilderfolgen mitgebracht; so besitzt die Hofbibliothek derartige Türkenbilder, die die Reise des Johann Löwenklau 1586 veranlaßt hat (Cod. 8615), und ein anderes ähnliches

Trachtenbuch vom Ende des XVI. Jhs. (Cod. 8626), die fürstl. Liechtensteinsche Bibliothek in Wien die höchst interessant illustrierte Botschaftsrelation des Hans Christoph von Teufel (MITIS im Monatsblatt des Vereines für Landesk. von Nieder-Österreich 1907, 22) usw. Die Vergleichen zeigt, daß all diese Bilderfolgen voneinander unabhängig sind und daß in der Tat eigens mitgenommene Maler solche Szenen direkt nach der Natur oder ihren persönlichen Eindrücken gemalt haben dürften.

Unter den Bildhauern des XVII. Jhs. fällt zuerst Kaspar Leusering auf, der seit 1631 auf der Rosenberg lebte und arbeitete und von dort aus weitere Aufträge ausführte; so den Hochaltar der Eggenburger Pfarrkirche, dessen Bestandteile in den schweren Zeitläuften des Jahres 1642 von „5 Muschgetürer“ an den Bestimmungsort eskortiert wurden. Da dieses Hauptwerk nicht mehr existiert, gibt uns vielleicht ein Überrest vom Kapellenaltar der Rosenberg, ein hl. Johannes d. T. (Fig. 631), eine richtige Vorstellung von der Art Leuserings; kehrt doch die gleiche, etwas gezierte Stellung, die schematische Behandlung des Haares und die harte Brüchigkeit der Falten auch an dem auferstehenden Christus wieder, der an des Meisters Grabstein in Horn (Fig. 426), wohl von seiner Hand, skulpiert ist.

Plastik des
XVII. Jhs.

Auch von den Haresleb aus Kühnring, die in Wien als Steinmetze und Baumeister von St. Stephan eine ansehnliche Rolle spielten und sich in ihrem Heimatsort durch Einwölbung der Kirche ein Denkmal setzten, sind einige Arbeiten nachweisbar: die Grabsteine von Vater und Sohn (Fig. 101) und von letzterem ein durch Meistermarke (Fig. 106) und lange Zuschrift bezeugter Bildstock mit einer Marienstatue, Werke, in denen irgend welche individuelle Züge sich mit dem besten Willen nicht nachweisen lassen.

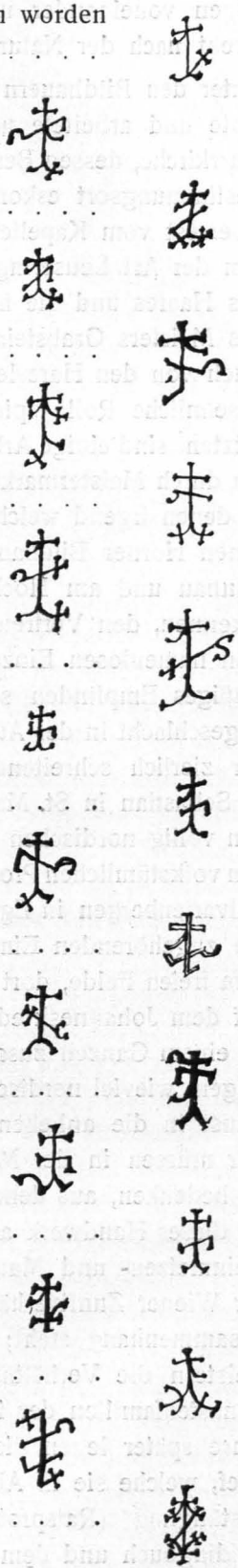
Einen Horner Bildhauer endlich lernen wir in Matthias Sturmberger kennen, der am Kalvarienberg in Thunau und am Hochaltar in St. Marein tätig ist (Fig. 464); seine Figuren lassen den Holzplastiker erkennen, den Vertreter einer nicht unbedeutenden lokalen Kunstübung und nicht mehr.




















Von namenlosen Einzelarbeiten sind namentlich einige Holzfiguren zu nennen, in denen ein echtes volksmäßiges Empfinden selbständige und originelle Schöpfungen hervorgebracht hat; zum Teil derb und ungeschlachtet in der Ausführung, aber voll urwüchsiger Kraft und innerer Ehrlichkeit. Solche Figuren sind der zierlich schreitende Ritter in Thunau (Fig. 660), der hl. Eustachius in Grünberg (Fig. 536), der hl. Sebastian in St. Marein (Fig. 467). Bei aller Verschiedenheit haben sie doch einen gemeinsamen Zug: den völlig nordischen Charakter, der ein ungebrochenes Fortleben der altheimischen Tradition gerade in den volkstümlichen Produkten beweist. Dies gilt auch von den beiden — künstlerisch sonst höher stehenden — Kalvarienbergen in Eggenburg und Stockern von 1688 und 1674 (Fig. 40 und 127); die drei Kreuze und die zugehörigen Einzelfiguren sind ohne jede kompositionelle Zusammenfassung ganz locker hier auf dem freien Felde, dort auf einer Waldlichtung verteilt, wie Adam Kraft die seinen zwei Jahrhunderte früher auf dem Johannesfriedhof in Nürnberg aufgestellt hatte. Diese erst durch das Mitwirken der Landschaft zu einem Ganzen zusammengefaßten Gruppen, die gerade dadurch ergreifend und stimmungsvoll wirken, zeigen, wieviel nordisches Streben nach Ausdruck und Beseelung, wieviel an herber Kraft die österreichische Kunst in die anhebende dekorative Auffassung der beginnenden Blütezeit der Barockplastik mitbrachte. Wir müssen in der Musterung der Werke einen Augenblick innehalten, um die Handwerksverhältnisse zu bedenken, aus denen sie hervorgegangen sind; als Beispiel mag Eggenburg dienen, dessen Bedeutung für dieses Handwerk auch in dieser Zeit andauert. Einen Wendepunkt in der Geschichte der Eggenburger Steinmetzen- und Maurerinnung bildet ihre Konstituierung im Jahre 1629, die wohl mit der Regelung der Wiener Zunftverhältnisse „auf der Haubthütten zu St. Stephans Thumbkirchen“ am 1. Juni 1627 in Zusammenhang steht; hier waren nach langwierigen Streitigkeiten zwischen deutschen und welschen Meistern die Verhältnisse der zugehörigen Handwerke endgültig geregelt worden (vgl. HAYDECKI, Die Dynastenfamilien der italienischen Bau- und Maurermeister in Wien in W. A. V. XXXIX, S. 7) und zwei Jahre später legen die Steinmetze und Maurer von Eggenburg „ihre Handwerksordnung und Artikelbrief, welche sie in Abschrift von der Haupthütten in Wien alher nach E. gebracht, vor und bitten um Bestätigung“ (Ratsprotokolle). Wie blühend das Handwerk zuzeiten war, ersehen wir am besten aus dem Aufdingbuch und dem Freysagbuch der beiden Innungen; die 1684—1739 freigewordenen Gesellen sind hier angeführt und jedem Namen das zugehörige Steinmetzzeichen beigegeben:

Freysag Buch der Steinmetzen-Jungen wie folgt.





















1684 Den 27. Februarii ist ein Ehrsambs Handtberckh der Stainmetzen und Maurer bey-
samben gewest, ist dem Maister Baulus Strickhner zu Egenburg sein Jung Nambens
Caspar Schilckh von Jungen Standt zumb Gesöhlen Standt frey gesprochen worden
und hat sein gebier völlig bezalt alß 5 f.














	Meister	Geselle
1684	Wolf Stainböckh	Michl Schiring
1685	Paul Strickner	Georg Arbeitlang
"	Jacob Obermayr	Georg Schmalz
1686	Wolf Stainböckh	Bernhardt Nader
1687	Jacob Obermayr	Ferdinandt Neumann
1689	Paul Strickner	Mathias Strickner
"	Wolf Stainböckh	Georg Harisleb
1690	Paul Strickner	Josef Stoitner
1691	Wolf Stainböckh	Philipp Winkhler
1692	Hans Gallus Higel von Kühnring	Simon Stüfft
1694	Paul Strickhner †	Bernhardt Herawech (?)
"	Wolf Stainböckh	Georg Dry
"	Johann Hügl	Sebastian Masthamer
1695	Paul Strickhner sel.	Wolfgang Wahlner
1696	W. Steinböckh	Jacob Stainböckh
1698	Johann Gallus Higl	Philipp Maurer
1699	Mathias Strickhner	Bernhardt Strickhner
"	W. Steinböckh	Joh. Heinrich Rizes
"	Andree Steinböchl	Antoni Apfel
1701	W. Steinböckh	Paul Rämmersmayr



Meister	Geselle		
1701 Joh. Gallus Higl	Joh. Jacob Lenz		
1702 Andreas Stainböckh	Mathias Müller		
1702 „ „	Adamus Hausser		
1703 Mathias Strickhner	Urban Rauscher		
„ Joh. Gallus Högel	Adam Rosenleutner		
1704 Mathias Strickhner	Jacob Pfundt		
1704 Wolfgang Steinböckh	Mathias Nader		
1705 „ „	Robertus Lecker(?)		
„ (fehlt)	Anton Löckher	(Marke fehlt)	
1707 Jacob Steinböckh	Mathias Ander(?)		
„ Andreas „	Johannes Badter		
1708 „ „	Nicolaus Schaidtvoegel		
„ Mathias Strickhner	Joseph Nader		
„ Joh. Gallus Higl	Franz Hainburcher		
1709 Mathias Strickhner	Adam Karinger		
1709 Jacob Steinbeck	Phil. Küchell		
„ Math. Strickhner	Simon Mayer		
1710 Andr. Steinbeckh	Veit Rischl(?)		
„ Joh. Gallus Higl	Jacob Rameßmayr		
1712 Jac. Steinbeckh	Joseph Scheibenhofer		
1713 Mathias Strickhner	Simon Ebner		
„ Joh. Gallus Hügl	Rochus Nader		
„ Andreas Steinbeckh	Jacob Goltnagel		

Meister	Geselle		
1714 Math. Strickhner	Johann Proberger		夫
1715 Jac. Steinböckh	Michael Römer	夫	
1715 Andr. „	Hans Gg. Mosbauer(?)		夫
„ J. G. Hügl	Andreas Kächl	夫	
1717 Jac. Steinböckh	Niglas Göbhart		夫
1718 Math. Strickhner	Frantz Str...	夫	
„ Joh. Gall. Högel	Georg Schlehbacher		夫
„ Andr. Steinböckh	Ferdinand Steinböckh	夫	
1719 Math. Strickhner	Jos. Schnaidter		夫
1720 Andr. Steinböckh	Math. Stadtlter	夫	
„ Andr. „	Caßber Högl		夫
„ Mathias Volmost	Wolfg. Steinböckh	夫	
1722 (Name fehlt)	Frantz Schäringer		夫
1722 Mathias Vollmöst	Georg Steingruber	夫	
1723 Paul Rāmaschmair	Mathias Winkhler		夫
1723 Johannes Jehmer(?)	Martin Reitter	夫	
1723 Andr. Steinböckh	Gabriel Steinböckh		夫
1724 Caspar Högl (Zogelsdorf)	Jacob Steinbuchner	夫	
1725 Paul Ramaßmair	Joh. Steininger		夫
„ Andr. Steinböckh	Norwerdus Amon	夫	
„ Mathias Millner	Wolff Schrodel		夫

Meister	Geselle		
1725 Math. Volmoß	Frantz Reingruber		
1726 Frantz Strikhner	Bernhardt Goldnogel		
" "	Georg Grueber		
1727 Casp. Högl	Johanes Strükner		
" Vollmoß	Bernhardt Staingrueber		
1728 Paul Ramesmair	Frantz Lang		
" Ferd. Steinböckh	Cristian Reingrueber		
1730 Paul Ramesmair	Martin Ramesmair		
1730 Math. Vollmoß	Johannes Stottler		
" Math. Millner	Hans Paul Millner		
1731 Franz Strickhner	Caspar Eder		
1731 Paul Ramesmair	Wolfgang Gerrl		
" Franz Strickhner	Andreas Högl		
1732 Högl	Jos. Streichtner(?)		
" "	Gg. Siegl		
" Mathias Vollmoß	Jos. Steinbochl		
1733 Frantz Leopolt Fahrmacher	Antoni Gruber		
" Fr. "	Phil. Millner		
" Ferd. Steinböckh	Leoboldus Eder		
1734 "	Michel Kellner		

Meister	Geselle		
1734 Paul Ramesmair	Antoni Schur		
1735 Math. Vollmoß	Gregori Krantzel		
1736 Paul Ramesmair	Antoni Ramesmair		
„ Fr. Strickhner	Joh. Wüdter		
„ Math. Vollmoß	Math. Geisler		
1737 Högl	Michl. Strickhner		
1738 „	Frantz Staffner		
„ Farmacher	Ant. Arbeitlang		
„ Ferd. Steinböckh	Franz Jos. Weizmann		
1739 C. Högl	Philipp Geitz von Kühnring		
1739 F. Steinbochl	Ferd. Gottschall		
1739 Paul Ramesmair	Thomas Ramesmayr		
1739 F. L. Farmacher	Ant. Nadter		

(Freysagebuch in der Sammlung Krahuletz im Museum in Eggenburg.)

Was ein solcher Steinmetz, der frei werden sollte, können mußte, ersehen wir aus den mit Regierungsbefehl vom 3. Juli 1749 geforderten Meisterstücken:

1. Die sogenannte Reunung auf gotische Art.
2. Ein gewundene Schnecken.
3. Eine wällische Hauben, und zwar alle drei, sowohl in Grundriß als in Stein oder Gips auf die Hälfte.
4. Einen Grundriß von einem fürstlichen Palast samt der Fatschada.

(Stadtarchiv Eggenburg.)

Sehen wir vom letzten, wohl als Aufputz aufgenommenen Punkt ab, so finden wir, daß ganz handwerksmäßige Arbeiten verlangt werden, die die Grundlage des Handwerks waren; für künstlerische Aufgaben kamen von den vielen aufgezählten Namen sicher nur eine weit geringere Anzahl in Betracht. Doch

leider haben diese Steinmetzen ihre Arbeiten meistens nicht bezeichnet, so daß wir nur ausnahmsweise in der Lage sind, die Werke auf Grund eines Zeichens einem bestimmten Meister zuzuschreiben; stilistische Zuweisungen aber können aus prinzipiellen Gründen nur mit größter Vorsicht vorgeschlagen werden. Denn außer den zahlreichen, heimischen Meistern kommen ja noch fremde in Betracht, die hier Material beschafften und bei dieser Gelegenheit Beziehungen anknüpfen mochten. So hören wir, daß Giuliani Steinfiguren im Eggenburger Steinbruch abbozzieren läßt (Kunsth. Jahrb. Z. K. 1907, 113, Kontrakt Giulianis mit dem Fürsten Liechtenstein); von Stanetti besaß die Pfarrkirche ein schönes Frauenkleidl zu der Mutter-Gottes-Statue auf dem Frauenaltar, das 1736 aus der Albrechtburgischen Verlassenschaft, in die es irrtümlich geraten war, nachträglich ausgeschieden wurde (Wien, Statthaltereiarhiv C 211/7); auch hier liegt der Gedanke an vorangegangene, künstlerische Beziehungen nahe.

Umgekehrt begegnen wir Eggenburger Steinmetzen überall bei den stolzen Bauten, die das XVIII. Jh. in den österreichischen Ländern entstehen sieht; überall sehen wir, daß ein guter Teil der architektonischen Bauglieder hier bezogen wird, sehr oft, daß auch wichtigere skulpturale Teile (Schönbrunn, Klosterneuburg, St. Florian usw.) von Eggenburgern verfertigt werden. Aber auch im engeren Gebiet des jetzigen politischen Bezirkes konnten sie reichliche Beschäftigung finden, denn auch hier hat das glänzendste Jahrhundert österreichischer Kunst hochbedeutende Werke hervorgebracht.

Wieder gebührt der Löwenanteil den beiden Klöstern Altenburg und Geras. Besonders ersteres hat in Abt Placidus Much (1715—1756) einen Bauherrn erhalten, der gewillt war, sein Haus in monumentaler Hinsicht mit in die erste Reihe der eifrig miteinander wetteifernden Klöstern zu bringen und der in der Tat einen wunderbaren Bau geschaffen hat, den die kleineren Verhältnisse der Gegenwart nicht auszufüllen und kaum zu erhalten imstande sind und der in der Waldeinsamkeit seiner Lage doppelt überrascht. Die neue Bauperiode Altenburgs ist direkt aus der des XVII. Jhs. hervorgegangen; ein völliges Niederreißen des eben erst Geschaffenen, wie es wohl anderwärts vorkam, erschien untunlich und so blieb die neue Gesamtdisposition von der alten vielfach abhängig. Trotzdem wird aus der Vergleichung der Stiftsansicht vor und nach der Muchschen Bautätigkeit ersichtlich (Fig. 290 u. 291), in welcher Weise diese bemüht war, das etwas wüste Konglomerat der Klostergebäude zu größerer Symmetrie und monumentaler Einfachheit umzugestalten. Durch Schaffung einer riesigen einheitlichen Ostfassade, in der der zu einem überragenden Mittelmotiv barockisierte Kirchenchor die Hauptachse betont, ist eine Hauptrichtungslinie gegeben; von den senkrecht darauf stehenden Flügeln behielt der südliche die alte Gestalt, während der nördliche, mit dem Osttrakte und dessen Parallelarm im Westen in Übereinstimmung gebracht, einen offenen Wirtschaftshof mit monumentalen Fassaden bilden hilft. Ebenso charakteristisch ist die Modernisierung des Haupthofes, dessen frühere, unregelmäßige Gestalt zu einer rechteckigen Anlage mit paarweise gleichen Fronten geworden ist. So handelt es sich bei den Neubauten vielfach um die Ummantelung eines alten Kerns, im großen Stil bei der Umformung des Prälatenhofes, wo an die Zimmerfluchten des Boxlerschen Baues Paralleltrakte gelegt wurden, die ihre Unabhängigkeit — nach außen nicht sichtbar — durch getrennte Dächer betonen.

Um eine Umformung einer alten Anlage handelte es sich bei der Kirche, die in dem kühl und nüchtern behandelten Außenbau die ursprüngliche Form im großen und ganzen beibehalten hat (Fig. 298); überall stecken die gotischen Überreste in den neuen Mauern und aus den Strebepfeilern des Ostabschlusses ist ein überaus reizvolles Motiv innerhalb der neuerrichteten, barocken Schauwand geworden. Ungemein wirkungsvoll erscheint nach der Kahlheit des Äußern das Innere (Fig. 302 f.), in dem die frühere Gestalt zu einem einheitlichen Zentralraum gezwungen ist; der Ausladung des Chors entspricht das Vortreten der Emporenanlage, beide die Längsrichtung des gewaltigen Mittellovals betonend. Demgegenüber wird der Zentralgedanke durch die großen Seitenkapellen im Norden und Süden und durch die Auflösung der vier Kuppelpfeiler in diagonal korrespondierende Kapellennischen mit Emporen darüber festgehalten. Zur Einheitlichkeit des Raumes trägt die harmonische, alle Teile beherrschende Dekoration in bunter Marmorierung und reicher Stukkierung das Ihrige bei, das Ganze von der feingestimmten Farbenharmonie der Trogerschen Fresken überspannt.

Architektur
und Dekora-
tion des
XVIII. Jhs.

Die Anlage folgt, wie sich aus dieser Charakteristik ergibt, einem bei österreichischen Barockkirchen nicht seltenen Typus im allgemeinen, ohne daß eine ganz genaue Übereinstimmung mit einer von ihnen feststellbar wäre; am nächsten kommt die gleichzeitig (1736) erfolgte Barockisierung der Lainzer Kirche in Wien XIII (Kunsttopographie II, Fig. 101). Im Grundriß aber ist auch auf die starke Ähnlichkeit mit dem von Fischer von Erlach in der Peters- und Karlskirche in Wien geschaffenen klassischen Typus der Zentralanlage hinzuweisen (DERNJAC, Wiener Kirchen, Abb. 20 und 24), die allerdings für den Aufriß und damit für den Gesamteindruck nicht stichhält. Denn jene Wiener Bauten sind durch die in stolzer Höhe über dem mächtigen Tambour schwebende Kuppel charakterisiert, während die Altenburger Kuppel von vier gewaltigen Pfeilern gestützt wird. Trotzdem ist die Übereinstimmung im Grundriß eine so weitgehende, daß wenigstens eine indirekte, etwa durch das Architekturwerk vermittelte, Abhängigkeit von Fischer von Erlach vermutet werden kann. Diese Feststellung ist um so wichtiger, als mit der Frage nach der Altenburger Kirche eine zweite unmittelbar verknüpft ist, denn die Wallfahrtskirche von Dreieichen stimmt mit Altenburg vollständig überein (Fig. 489 ff.). Derselbe trockene, die Innenanordnung klar ausprägende Außenbau — die Westtürme wurden erst am Anfang des XIX. Jhs. in einer das ursprüngliche Projekt, das mit der Mariahilferkirche in Wien (DERNJAC, Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jhs., Fig. 95) verwandt war, wesentlich vereinfachenden Form ausgeführt, die bis auf die Pilasterordnung des Obergeschosses gleiche Innenanlage, die durch eine selbst den genauen Kenner der Kirchen oft irreführende Übereinstimmung aller Details noch ähnlicher wirkt. Nach den Baudaten ist die Wallfahrtskirche (1744—1750) sicher die Nachahmung der Stiftskirche, deren früher begonnener Umbau am Anfang der Dreißigerjahre in entschiedener Weise gefördert worden sein dürfte. Um diese Zeit erscheint Josef Munkenast aus St. Pölten mit einem Jahresgehalt von 190 fl. als der Baumeister des Stiftes; unter ihm war Leopold Wisgrill aus Horn als Polier tätig, denn auf ihn dürfte sich die Nachricht im Stiftsarchiv Klosterneuburg beziehen, daß bei dem Umbau der Kirche in Reinprechtspölla in den Jahren 1735—1737 der Polier bei Erbauung des Gotteshauses zu Altenburg und nunmehriger Maurermeister zu Horn zu Rate gezogen worden sei. Von 1735 an erscheint Wisgrill auch in Altenburg als Baumeister, und zwar mit einer Besoldung von jährlich 80 fl. Er ist der Erbauer der Kirche von Dreieichen, bei der er sich überaus genau nach dem Werke seines ehemaligen Meisters gerichtet hat; wieviel künstlerischen Anteil aber dieser Munkenast an der Altenburger Kirche hatte, muß vorderhand als eine offene Frage angesehen werden; denn in jüngster Zeit sind schwerwiegende Bedenken gegen Munkenasts künstlerische Selbständigkeit erhoben worden (PAUKER im Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg II u. III), die durch die auffallend niedrige Besoldung — Hildebrandt erhält als Architekt von Göttweig 600, Allio von Klosterneuburg 500 fl. —, die er in Altenburg erhält, eher bekräftigt wird. Sicher ist vor der definitiven Klärung dieser Frage die größte Vorsicht am Platze und es kann keine Vermutung gewagt werden, inwieweit Munkenast hier selbständig war, inwieweit er die Ideen eines andern nur ausführte. Die Frage kann um so eher eine offene bleiben, als die stilistische Abhängigkeit der Bauten von jenen Wiener Kirchen bis zu einem gewissen Grade als feststehend gelten kann.

Das bei der Kirche Besprochene gilt auch vom ganzen Stiftsbau; auch hier ist die Rolle Munkenasts und Wisgrills und der Anteil der beiden nicht klar. Für ersteren käme jedenfalls noch der große Marmorsaal der Prälatur in Betracht, der mit dem entsprechenden Saal in Geras, als dessen Baumeister ebenfalls Munkenast genannt wird, sehr genau übereinstimmt (Fig. 341). Es ist der typische Prunksaal, wie er in den meisten österreichischen Klöstern variiert wird und dessen Typus vielleicht auf den französischen Schloßsaal, wenigstens in letzter Linie, zurückgeht. Die anderen Teile des Stiftsbaues gehören der Zeit nach 1735 an; für sie käme also, wenigstens als ausführendes Organ, Wisgrill in Betracht.

Im Äußern macht sich durchwegs eine gewisse klösterliche Einfachheit geltend; nur die schwach vortretenden Risalite der langen Gebäudetrakte und ihre freien Endungen sind etwas reicher bedacht, aber auch hier ist fast der ganze Schmuck durch die reich angewendete dekorative Skulptur gebildet. Sonst bestehen die Fronten (Fig. 293) aus einem gebänderten Sockelgeschoß und einem Hauptgeschoß, das nur bei den Mittelrisaliten um einen Halbstock erhöht ist; Türen und Fenster in einfachen Rahmen, in den einzelnen

Stockwerken streng geschieden, mit einigem skulpturalen Schmuck an Hauptpunkten. Das Innere wirkt durch die ungeheure Anzahl der Räume, durch die unerschöpfliche Phantasie in ihrer Dekoration, besonders der Stuckplafonds, die eine große Menge mustergültiger Vorbilder bieten. Von einzelnen Räumen wäre das große Stiegenhaus im nördlichen Arm des Ostraktes zu nennen, das leider in sehr schlechtem Zustande ist; namentlich aber das Südende desselben Traktes, wo in dem Komplex von Bibliothek, Stiegenhaus und Krypta eine der kühnsten und prächtigsten Barockdekorationen Österreichs geschaffen ist. Der ungeheure Bibliotheksraum (Fig. 346 f.), von dessen Raumwirkung keine Abbildung eine genügende Vorstellung gibt, ist in drei Kuppelräume gegliedert, zwischen denen rechteckige Gelasse die Verbindung herstellen; die Wandgliederung erfolgt durch eine Riesenordnung von Kompositpilastern, die in den Kuppelräumen als kräftige Säulen vor die Wand treten. Malereien von Troger und seinen Schülern schmücken die drei Kuppeln und die Lünetten über den Bücherschränken; die zweigeteilten Tonnen der Zwischenräume, die Kuppelpendentifs, die Schmalseiten sind mit den üppigsten und originellsten Stukkos in Weiß und Schwarz auf bunt getontem Grund bedeckt und der tolle Wirbel dieser pikanten und überreichen Dekoration steigert sich zu überraschender Monumentalität, wo in der überragenden Mittelkuppel überlebensgroße Pferde und Sphingen aus den vier Ecken frei in den Luftraum hinaushängen. Und will man sich einen Augenblick von der berausenden Wirkung dieser raffiniert zusammengestellten Farbenpracht sammeln und zieht sich eine der Fensternischen zurück, so blickt man nach allen Seiten tief herunter auf ein wogendes grünes Meer, auf die rauschenden Gipfel des Waldes, der das ragende Stiftrings umschließt.

Unter der Bibliothek dehnt sich — in ihrer Länge — eine Krypta, ein mäßig erhellter Saal, geheimnisvoll in Bestimmung und Ausschmückung (Fig. 355 f.); denn die Malereien, die in eigentümlich barockisiertem Grotteskencharakter alle Wände und die vielgliedrige Tonne des Gewölbes überspinnen, zeigen ein seltsames Gemisch von maritimen Elementen und Todesattributen. Hier scheinen Muscheln, Korallen und Fische eine jener Grotten zu zieren, wie sie das XVIII. Jh. als Lustsaal von den vorangegangenen übernommen hatte (vergl. die Grotte von 1719 in Hirschstetten, Kunsttopographie II, 481 f.); dort mahnen Anspielungen auf den Tod an eine ernstere Bestimmung des Raumes, der etwa der Aufbahrung der verstorbenen Brüder gedient haben mochte. Der moderne Totentanz an den Wänden arbeitet zum Teil mit grotesken Mitteln, so sind die bekannten Figuren des Gianbologna, der Neptun und der fliegende Merkur, durch Totengerippe parodiert. Außer dem geheimnisvollen Stimmungsreiz der ganzen Anlage und der grotesken Originalität der Dekoration bietet der Raum ein exquisites Kunstwerk in seiner Treppenanlage, die sich in wohliligstem Behagen und feinst abgemessener Anmut in zwei Ästen, die eine Brunnenanlage umfassen, über einen breiten Podest herabsenkt (Fig. 355).

Ähnliche Vorzüge zeichnen das Stiegenhaus vor der Bibliothek aus (Fig. 349), wo die Anordnung der Stiege abermals durch bloße architektonische Mittel, ohne Zuhilfenahme irgend welchen andern Schmuckes, ungemein glücklich wirkt; die Wände selbst gliedern Pilasterhermen, die zu den in den hellsten fröhlichsten Farben gehaltenen Fresken der Kehlen und des Plafonds überleiten.

Überall sehen wir so Plastik und Malerei der Architektur erfolgreich in die Hände arbeiten und über die Künstler, die hierbei tätig waren, fließen die Nachrichten etwas weniger spärlich als über die Meister des Baues. Zur Seite standen diesen die Steinmetzen, unter denen der Eggenburger Meister Franz Leopold Farmacher die Hauptrolle spielt; von 1714—1745 ist er der Lieferant aller steinernen Architekturdetails für das Kloster, dessen Kirchenbau in Dreieichen er 1745 dadurch unterstützt, daß er ein Gelübde ablegt, alle Steinmetzarbeit für diese Kirche ohne einen Kreuzer Nutzen auszuführen. Die sonstigen Lebensschicksale dieses Mannes, der auch für Schönbrunn gearbeitet und in Korneuburg an der Dreifaltigkeitssäule und am Kirchturm mitgeholfen hat, sind von Ludwig Brunner im Tätigkeitsbericht der Krauletzgesellschaft 1905, S. 26 ff. zusammengestellt. Neben den 15.548 fl. 53 kr., die er dem Kloster Altenburg im Laufe der Jahre verrechnet, treten die 626 fl. 42 kr. seines Berufsgenossen Johann Caspar Högl sehr zurück; dieser scheint namentlich feineres Material geliefert zu haben, denn seine Rechnung von 1742 spezialisiert Stücke für den Bildhauer von Horn, weitere für Herrn Schletterer. Dieser ist der einzige,

selbständige Bildhauer, der beim Klosterbau genannt wird; er verspricht 1738 um 70 fl. eine „statuam sambt Schwan unter der Stiege mit einer Muschel seiner Kunst gemäß zu verfertigen“, wozu Farmacher laut Spezifikation von 1739 den Stein lieferte. Die Leda unter der Hauptstiege ist in stark zerstörtem Zustande noch erhalten; den Stil dieses bekannten Donnerschülers, dem wir fast überall in der niederösterreichischen Provinz begegnen, verrät auch der schöne Torso einer liegenden Frauenfigur im Schloßparke von Greillenstein (Fig. 599).

Das Gros der dekorativen Bildhauerarbeiten dürfte von den großen Unternehmern, die das Material lieferten, mit übernommen worden sein; wobei die Grenzen zwischen Steinmetzen, Marmorierern und Stukkatoren nicht allzu streng eingehalten erscheinen. Das meiste hat keinen sehr persönlichen Charakter, trifft aber in sehr geschmackvoller Weise das Wesentliche der Steindekoration, wie z. B. in der Art, wie die Putten und Vasen die Torbögen abschließen (Fig. 296 u. 301) usw. Von Einzelstücken sind namentlich die dekorativen Skulpturen in Garten und Vorhof hervorzuheben, die zu dem herrschaftlichen Aussehen des Ganzen sehr wesentlich beitragen. Allegorische Frauengestalten und lagernde Sphingen flankieren den Eingang; abseits davon steht auf freiem Wiesenplan ein reich skulptierter, spitzer Obelisk, dessen ursprüngliche Bestimmung gewiß die des Sonnenzeigers war, der im XVIII. Jh. aus England nach Deutschland gekommen war; zahlreiche Beispiele dafür existieren noch in deutschen und englischen Parks. Im Garten steht jetzt auch eine ursprünglich auf der Prälaturstiege befindliche Figur (Fig. 362), die eine ziemlich alte, zuerst durch REIL fixierte Tradition als Porträtstatue Munkenasts bezeichnete (vgl. ENDL in Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden XXVII); indessen müßte schon die Tatsache eines Künstlermonumentes zu einer Zeit sehr befremden, in der selbst die Standbilder fürstlicher Personen bei uns noch ungemein selten sind, abgesehen davon, daß die Auffassung des Dargestellten eine höchst absonderliche wäre. Nun erwähnt aber Farmachers Rechnung von 1735 den Stein für den „Diroller Hießl auf der Stiegen“. Offenbar ist damit unsere Skulptur gemeint, die demnach ursprünglich eine den Eintretenden auf der Hauptstiege bewillkommene Genrefigur gewesen ist. Wie beliebt solche, leicht groteske Genrefiguren um diese Zeit waren, sehen wir aus den Zwergelfiguren, die sowohl im Altenburger Stiftsgarten selbst ([Fig. 363], ein Zwerg, der das „Äugel“ macht) als im benachbarten Greillenstein im Schloßparke aufgestellt sind.

Die Marmorierung der Kirche führte Franz Joseph Holzinger 1734—1735 durch, dessen Abrechnung von dem St. Pöltener Stukkator Johann Christoph Kirschner überprüft wurde. Unter den Stukkatoren, die sich mit der Malerschar Paul Trogers in die Dekoration der zahlreichen Säle und Zimmer teilte, sind die drei Brüder Scheffler hervorzuheben, die aus Wessobrunn stammten und somit, wenigstens genealogisch, die Verbindung mit der wichtigsten süddeutschen Stukkatorenschule herstellen; stilistisch zeigen die Altenburger Stukkos keinen Zusammenhang mit Wessobrunn, wo übrigens die Brüder Scheffler nicht bekannt waren (vgl. G. HAGER, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren, München 1894). Die wichtigste Persönlichkeit dieses Zweiges scheint Johann Michael Flor aus Ravelspach gewesen zu sein, der in der Dekoration der Bibliothek, über die seine detaillierten Rechnungen vorliegen, 1742 ein Meisterwerk geschaffen hat (siehe oben).

Die Altenburger Stukkatoren der Bauzeit von zirka 1735—1745 stehen, wie bereits hervorgehoben wurde (S. XXXIX), in scharfem Gegensatz zu den unter Abt Boxler ausgeführten; an Stelle der schwerfälligen Üppigkeit und gedrängten Fülle dieser ist nun eine ungemein zierliche Beweglichkeit getreten, die jetzt auch andere technische Ausdrucksmittel erheischt. Die Stukkos werden nicht mehr in schwerem Hochrelief mit starken Unterschneidungen aufgetragen, sondern treten in zartem Flachrelief aus Wand und Decke vor. Diese beiden werden nicht mehr in architektonischer Weise untergeteilt und gegliedert, sondern als Einheiten aufgefaßt, die der Filigranschmuck der Stukkos überzieht. Der Charakter der Dekoration ist ein konservativer; die Kornische, die Wand und Decke trennt, ist noch stärker betont und kräftiger ausgebildet, als etwa bei den wenig jüngeren Zimmern in Schönbrunn und Hetzendorf; eine breite Bordüre schließt sich an, von deren Eck- und Mittelmotiven Bindeglieder zum Medaillon des Deckenspiegels überleiten. Das Ornament ist das rein architektonische des klassischen Barocks (Fig. 333), Band- und Riemenwerk, Palmetten und Baldachine, Rosettengitter und Tressen sind die Elemente, die rein symmetrisch ange-

wendet und streng gehandhabt werden. Unter den figuralen Dekorationen wirkt etwa die mit der Geschichte des Simson (Fig. 330ff.) durch ihre strenge Scheidung und Rahmung der einzelnen Szenen ziemlich altertümlich, während eine andere Gruppe — für die der Plafond mit dem Sturz des Phaëton (Fig. 335) als Beispiel genannt sei — moderner erscheint; hier ist an Stelle der Einteilung, die die Funktion der Decke betont, die freie Verteilung der Darstellungen getreten, wodurch die völlige Aufhebung der Decke vorbereitet wird. Denselben Weg macht die Wanddekoration durch, die bei den großen Prunkräumen (Marmorsaal) noch an der architektonischen Gliederung festhält, die in der ungemein geschmackvollen Dekoration mancher Zimmer — z. B. Fig. 334 — der beginnenden Wandauflösung durch zierliche Veduten und andere Durchblicke gewichen ist.

Minder umfangreich als in Altenburg ist der Anteil des XVIII. Jhs. im Stifte Geras; hier ist der wichtigste Neubau der westlich an den alten Stiftskomplex angefügte Flügel (Fig. 228), der außer einer Reihe von Gastzimmern hauptsächlich den großen Marmorsaal enthält. Dieser Hauptraum macht sich nach außen durch die Erhöhung des Mittelrisalits bemerklich, an dem die beiden Geschosse des Saalbaues durch eine Riesenordnung von Kompositpilastern zusammengefaßt werden; die Gliederung wird von einem gebänderten Sockelgeschoß aufgenommen, das das reizvolle Portalmotiv enthält. Rechteckige Türen, die von Schmuckvasen in Ovalnischen bekrönt sind, flankieren das reich verzierte Hauptportal, das zu der schön gegliederten Durchfahrtshalle führt. Reicher Skulpturenschmuck ist beim Portal (Fig. 229) und bei der einarmigen Stiege (Fig. 232) angebracht, die zu dem Marmorsaal emporführt (Fig. 234), dessen nahe Verwandtschaft mit dem in Altenburg wir anlässlich der Besprechung des Munkenastischen Anteils an diesem bereits erwähnt haben. Auch hier wird der Eindruck durch das mächtige Trogersche Fresko bestimmt, dessen Besprechung im Zusammenhang mit den übrigen Werken der Malerei erfolgen soll; auch in den anderen Räumen der Klosterkirche, die in dieser Zeit umgestaltet wurden, spielen die Malereien Trogers und seiner Schüler eine Hauptrolle (siehe unten). Auch die Kirche erhielt erst jetzt ihre letzte Innengestaltung, die aber den alten Kern ziemlich unberührt ließ.

Von einzelnen Kirchenbauten dieser Zeit sind besonders folgende zu nennen: die allerliebste Gruft- und Spitalskapelle in Röhrenbach (Fig. 543) vom Anfang des Jahrhunderts, die stattliche Pfarrkirche von Straning (Fig. 134f.), die ein Kompromiß zwischen Longitudinal- und Zentralbau darstellt; dann Japons dessen Kirche Abt Paul Gratschmayr in genauer Übereinstimmung mit der von Blumau (Bezirk Waidhofen an der Thaya) und von Fratting in Mähren bauen und ausmalen ließ, charakteristische spätbarocke Bauten von saartiger Wirkung, in denen die nüchterne Klarheit der zweiten Jahrhunderthälfte bereits zur Sprache kommt, wie dies auch von der 1768—1782 erbauten Röschitzer Kirche gilt (Fig. 114f.); bei dieser ist die Verwandtschaft mit der 1735—1737 unter Mitwirkung Wisgrills umgebauten Pfarrkirche von Reinprechtspölla auffallend (Fig. 113).

Von den Einzelstücken kirchlicher Einrichtung ist zunächst der Altar zu besprechen, dessen Entwicklung die bereits charakterisierte des XVII. Jhs. fortsetzt. Dies erfolgt dadurch, daß an Stelle der früher bloß die Mitte markierenden Säulenpaare reichere Säulenstellungen treten, deren Riesenordnung das Hauptgeschoß des Altars gliedern; ferner wird der selbständige Charakter sowohl des Sockels als des Aufsatzes immer mehr herabgedrückt, sie werden zu dienenden Gliedern eines Aufbaues, der nunmehr über sein architektonisches Gerüste hinaus noch als ein malerischer, Säulen und Gebälke, Figuren und Altarbild, Marmor, Gold und bunte Leinwand zu einheitlicher Wirkung zusammenfassender Abschluß des Kirchenchors eine künstlerische Bedeutung hat; in diesen mächtigen, höchst malerischen Gesamtkunstwerken erweist sich ein gemaltes Altarbild als zu schwach, sich die dominierende Stellung zu sichern, weshalb gerade bei diesen pompösen Schöpfungen der Hochbarocke mit besonderer Vorliebe eine Skulptur als Hauptmotiv verwendet wird.

Den Übergang vom XVII. Jh. her bildet der Hochaltar von Ober-Höflein (Fig. 259), der ungefähr um 1700 anzusetzen sein dürfte (vgl. den Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche von 1706, Kunsttopographie I, Fig. 131); vergleichen wir ihn mit den Hochaltären von St. Marein oder Gars-Thunau (siehe oben), so sehen wir, daß der Aufbau infolge der Verminderung des Ornamentes klarer wirkt und daß das Hauptgeschoß viel

stärker dominiert, schon weil die Säulen, die es flankieren, zu einem als Figurennische dienenden Intervall auseinandergezogen sind; dabei sind aber die architektonische Gliederung trotz des Wolkenkranzes, der den Aufsatz verhüllt, und die Scheidung der Stockwerke noch ziemlich streng gehandhabt. Bei dem Fischer von Erlachschen Entwurf von 1720 für die Wallfahrtskirche Maria im Gebirge (Fig. 276) ist die Architektonik, der persönlichen Richtung des Meisters entsprechend, vielleicht noch strenger, aber das Aufsatzgeschoß hat aufgehört selbständige Bedeutung zu haben; es ist ein bloßer Abschluß des Hauptteils geworden, was auch inhaltlich durch den Engelreigen, der zur Madonna unten gehört, zum Ausdruck kommt. Von zirka 1730 ist der Hochaltar von Altenburg (Fig. 308) mit einem großen Trogerschen Altarbild zwischen mächtigen Säulenstellungen, deren gebrochenes Gebälk sich zu dem Aufsatz emporbiegt, das abermals formal und gedanklich den Abschluß des Hauptteils bildet. Von etwa 1740 sind die einander nahe verwandten Altäre von Dreieichen und Geras (Fig. 498 u. 207), bei denen sich die Säulenstellungen schon sehr deutlich nicht mehr mit der Rolle architektonischer Gliederung begnügen, sondern kräftig vortreten, um den Kontrast zu der tief beschatteten Mittelnische mit der Altarskulptur um so lebendiger und wirkungsvoller zu gestalten; der Aufsatz wölbt sich wie eine Halbkuppel darüber, den Abschluß nach oben zu bilden. Die nächste Stufe ist der Altar der Schloßkapelle in Kattau (Fig. 94), wo gekuppelte Säulen und Pilaster das Altarbild umfassen, aber kaum mehr aus der Wand vortreten, in die auch der Aufsatz mit den prächtigen lebendigen Stuckfiguren direkt übergeht; der Altar hört auf selbständiges Bauglied zu sein, er ist zu einer bloßen, die alten Elemente schematisch verwendenden Wandverkleidung geworden. Ähnliches gilt von dem 1774 errichteten Hochaltar von Weitersfeld (Fig. 279); auch hier fungieren die Bauglieder nicht mehr im alten Sinne. Nicht Säulen oder Pfeiler gliedern oder stützen einen Bau, sondern seichte Pilasterbänder sind in stumpfen Winkeln aneinandergestellt und bilden eine reiche Wandverkleidung um Altargemälde und Aufsatzbild, die diese minder tiefe Dekoration nun wieder beherrschen können.

Etwas abweichend entwickelt sich der Seitenaltar, der in der Barockkirche — als künstlerisches Element — etwas vom Hochaltar durchaus Verschiedenes ist; denn nur dieser hat die Aufgabe, den ganzen Raum zu dominieren und alle Blicke sofort auf sich zu ziehen. Der Seitenaltar ist ein dienendes Glied; er kann unter Umständen einen Sonderraum — etwa einen Querarm oder eine Seitenkapelle — ähnlich beherrschen wollen wie der Hochaltar die ganze Kirche oder kann bescheiden in eine Gesamtdekoration zurückzutreten haben, um den Haupteindruck nicht zu stören. In beiden Fällen schreitet er als der beweglichere in der Entwicklung dem Hochaltar voran, der, durch Größe und monumentalere Bestimmung stärker gebunden, sich in langsamerem Flusse umwandelt. Schon bei den Rahmenaltären der Kapellen des XVII. Jhs. fanden wir eine größere Bereitwilligkeit, sich einer Wand einzufügen; jetzt finden wir beim Johannes-Nepomuk-Altar der Kirche in Thunau (Fig. 659) einen Aufbau, den erst die Stuckverzierung seitlich und oben vervollständigt, der also ohne Zuhilfenahme der Wand ein bloßes Bruchstück wäre. Anderwärts finden wir Seitenaltäre, deren architektonischer Aufbau sich völlig in ein reiches Rahmenwerk aufgelöst hat, dessen üppige Glieder sich in freiem Spiel um das Altarbild ranken (Johannes-Nepomuk-Altar in Horn, Fig. 422; Ignatiusaltar in St. Bernhard, Fig. 368) oder die, wie die Seitenaltäre der Geraser Stiftskirche (Fig. 216 f.), aus einem um den Kirchenpfeiler geschmiegtten Rahmenaufbau bestehend, einzeln betrachtet asymmetrisch sind und erst mit dem Gegenüber zusammen ihre Aufgabe, den Blick zum Hochaltar zu leiten, erfüllen.

Bei den übrigen Stücken der Kircheneinrichtung ergibt sich nirgends eine solche Reihe, die uns die ganze Entwicklung eines Typus verfolgen ließe; so begnüge ich mich damit, die bemerkenswertesten hervorzuheben. Die Weihwasserschalen tragenden, lebensgroßen Engel in Eggenburg und Dreieichen, das prächtige Chorgestühl und die Ampel in Geras (Fig. 220, 223), das üppige Speisegitter beziehungsweise Kirchengestühl in der Horner Piaristenkirche (Fig. 437), die 1723 von Matthias Fieß gearbeitet wurden, die Kanzel von Geras (Fig. 219), die den freien Schwung derer von Thunau (Fig. 663) sehr glücklich weiterbildet usw.; lauter Stücke, die außer ihrem Sonderinteresse auch noch ein ornammentgeschichtliches Interesse haben (siehe unten). Besonders beachtenswert ist die Kanzel in Mödring (Fig. 487 f.), deren

gotischer Ständer um 1765 in ungemein origineller Weise in ein barockes Muschelkapital übergeleitet wurde; es ist dies ein neuerlicher Beweis erstens dafür, daß man die Barocke ungerechterweise einer prinzipiellen und unterschiedlosen Feindseligkeit gegen die Gotik bezichtigt, zweitens, wie geschmackvoll und geschickt sie derartige Kompromisse mit der Gotik zu vollziehen imstande war. Ein zweiter Beweis in unserem Bezirke selbst sind die Fenster der Stadtkirche in Drosendorf (Fig. 173), deren gotisches Maßwerk eine sehr geschickt angebrachte Barockstuckierung einrahmt.

Unter den Profanarchitekturen steht unbedingt das Schloß Greillenstein an erster Stelle; hier hat die Barockisierung eines auf mittelalterliche Anfänge zurückgehenden Renaissancebaues ein Gesamtbild von größter Schönheit und originellstem Reize geschaffen. Graf Hans Georg von Kuefstein hat den Neubau begonnen; seiner Zeit gehört in erster Linie die Anlage des Hauptportals an, das noch die wuchtigen Formen des ausgehenden XVII. Jhs. zeigt (Fig. 553); derbe gebänderte Säulen tragen ein höchst charaktervolles Gebälk, das unter dem kräftig profilierten, gesprengten Segmentgiebel mit Triglyphen und Bukranien besetzt ist; es ist die robuste, noch halb fortifikatorische Architektur der leopoldinischen Zeit, deren Hauptvertreter in Wien Lodovico Burnacini war. Die große Ähnlichkeit mit seinem Werk, speziell mit dem Portal des ehemals kaiserlichen Schlosses Ebersdorf in Wien (Kunsttopographie II, Fig. 7), wird nur durch die Zutaten unter Graf Hans Leopold Kuefstein etwas abgeschwächt, die eine stärkere dekorative Wirkung bezwecken; durch die auf den Giebelschenkeln gelagerten Frauengestalten, durch die aus Blütenkelchen zusammengesetzten Hängegirlanden, die die Überleitung zum Kuefstein-Kollonitschischen Wappen über dem Fenster bilden, erhält die Fassade Züge, die die überlieferte Nachricht, sie sei 1722 fertig geworden, bestätigen. Ebenso beginnt die Ausgestaltung des Hofes unter Hans Georg, dessen Wappen am Pegasusbrunnen im unteren Hof angebracht ist; auch der Schmuck der die obere Hofterrasse abteilenden Balustrade könnte noch unter dem Vater begonnen oder geplant worden sein, während wir die Vollendung aus stilistischen Gründen sicher erst in die Zeit des Sohnes setzen dürfen. Die Vasen dieser Balustrade erinnern wie die Motive der skulpturalen Dekorationen an der Schloßbrücke und auf der Brüstung des Grabens im allgemeinen an französische Motive, wie etwa die Sphinx mit dem Putto (Fig. 594) an die entsprechende Gartenskulptur von Lerambert in Versailles (Abb. bei P. DE NOLHAC, La Création de Versailles 1901). Die Durchführung aber ist eine ganz österreichische, denn die Vasen stimmen ganz genau mit den Stichen in Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur“ V, Taf. 8 und 12 überein. Da Fischer im „Entwurf“ verschiedene eigene ältere Erfindungen reproduziert, wäre es nicht unmöglich, daß die Greillensteiner Vasen direkt auf den großen Architekten zurückgehen; wahrscheinlicher ist aber selbstverständlich, daß sie nach der ersten Druckausgabe des Kupferstichwerks gearbeitet wurden, also nach 1721 entstanden (Fig. 558 ff.). Zu diesen typischen Dekorationsmotiven gesellen sich der Mohr und der Löwe, die Wappentiere der Kuefstein und der Kollonitsch, die an den Erbauer und seine Gattin erinnern.

Einen wesentlichen Zug im Bilde des Schlosses bietet der Florianibrunnen im Park (Fig. 596 f.); die schlanke, aus dem reich skulptierten Brunnenbecken aufsteigende Figur des Heiligen mit der warmen, patinierten Oberfläche überschneidet in reizvollster Weise die Hauptfront des Schlosses. Hinter dem Brunnen führt ein reiches, schmiedeeisernes Portal in den Wildpark über (Fig. 598); es bezeichnet die Stelle, wo der gepflegte Park sich in die Natur verliert.

Stärker noch als in Greillenstein ist die Einheit von Schloß und Park in Harmansdorf; auch hier war eine mittelalterliche Anlage, deren Wartturm alle späteren Wandlungen überdauert hat, im XVI. Jh. in ein Wasserschloß umgestaltet worden, das in der zweiten Hälfte des XVIII. Jhs. nochmals modernisiert wurde. Der einstige Wehrgraben ist jetzt mit Sandsteinfiguren besetzt und eine Terrasse an der Rückseite des Schlosses leitet in den Park, dessen Parterres symmetrisch zu einem Hauptwege angeordnet sind. Freistehende Schmuckvasen (Fig. 87), mythologische Figuren vor dunkeln Laubwänden (Fig. 88), reiche Gittertore (Fig. 86) und zierliche Gartenhäuser vervollständigen das Bild eines französischen Parkes, der jetzt zur alten Vornehmheit wieder hergestellt wird. Ähnlich ist die Geschichte des Schlosses Kattau, das auch im XVIII. Jh. modernisiert wurde und namentlich die prächtige Kapelle erhielt.

Von kleineren Profanbauten ist die Vogelsangmühle bei Eggenburg, als der charakteristische Landsitz eines glanzliebenden Geistlichen, der stattliche Gutshof Stoitendorf des Stiftes Klosterneuburg (Fig. 132), das ehemals dem Franz Leopold Farmacher gehörende, jetzige Sparkassengebäude in Eggenburg (Fig. 51) zu nennen. Auch sonst bezeugt noch manches Haus in Eggenburg, daß die Freude an künstlerischem Gestalten auch im Bürgerstande noch nicht erloschen war, und manches alte Bürgerhaus erhält eine neue Zierde, wie etwa das Haus Grätzl Nr. 1 mit dem schönen, stuckverzierten Saale (Fig. 75) oder Hornerstraße Nr. 1 mit dem zierlichen, skulptierten Weberzeichen (Fig. 79). Bedeutender ist eine Inneneinrichtung, durch die das alte Schloß Drosendorf neue, sehr reiche und einheitliche Interieurs erhalten hat; bei sorgsamster Obhut haben sich dort einige Zimmer und Kabinette erhalten, die sich den Charakter der thesesianischen Zeit ungeschmälert bewahrt haben. Namentlich das Schlafzimmer mit seiner braunen Täfelung (Fig. 185), mit der die Möbel übereinstimmen, und den tiefen Alkoven und das Maria-Theresienkabinett (Fig. 184) mit seinen feingliederten und eingelegten getäfelten Wänden haben den ganzen Reiz einer einheitlichen echten Einrichtung.

Ornament des
XVIII. Jhs.

Ehe wir uns der zusammenfassenden Betrachtung der Malerei und der Plastik zuwenden, ist es vielleicht ratsam, einen Blick auf die Entwicklung des Ornamentes zu werfen, die wir früher bis dorthin verfolgt haben, wo sich an der Wende des XVII. zum XVIII. Jh. das stachlige, langblättrige Pflanzenornament zu desorganisieren, in ein architektonisches Bandornament mit Blattenden umzuwandeln beginnt; derselben Übergangsstufe gehört auch noch die zarte Girlande aus ineinander gesteckten, dütenförmigen Blütenkelchen an (Fensterrahmung über dem Hauptportal in Greillenstein, Fig. 550; Hochaltar, Ober-Höflein, Fig. 258). Zu diesen Elementen gesellen sich andere dazu, die eine abgeschlossene Form darstellen, also nicht in andere hinüberwachsen, sondern zu einem wirksamen Tableau zusammengestellt werden: Blumenkörbe, Baldachine, Palmetten, Tressen, alle von Riemenwerk, das in Blätter endet, umschlungen (Speisegitter und Kirchengestühl der Piaristenkirche in Horn, 1723, Fig. 434 und 437). Dazu kommt das Füllmuster, das von zirka 1725—1750 unser Ornament am sichersten kennzeichnet, das Rosettengitter, ein regelmäßiges Rautengeflecht mit einer Rosette in jeder Raute. Frühes Beispiel in den Zwickeln unter dem Altarbild und an der Staffel am Johannes-Nepomuk-Altar in Thunau, um 1725, noch in Verbindung mit „krautigem Blattwerk“, in das die Bänder auslaufen. Etwas später (1730—1740) in Altenburg im Marmorsaal (Fig. 343) und an den Stuckdecken oder an dem schönen Ofen in Geras (Fig. 235), wo Reminiszenzen an das Pflanzenelement nur noch leise im Ornament nachleben, das, ganz symmetrisch gebildet und architektonisch zusammengesetzt, die klassische Form des österreichischen Hochbarockdekors darstellt.

Dieses strenge Barockornament wird um die Mitte des XVIII. Jhs. noch einmal aufgeweicht, zu organischer Lebendigkeit aufgelockert; es entsteht die Rocaille. Ein lehrreiches frühes Beispiel ist der Einband eines Missale in Geras (Fig. 251), dessen Beschläge bereits Rocailleformen zeigen, während der gepreßte Buchdeckel, der wohl gleichzeitig sein dürfte, noch mit Rosettengittern ornamentiert ist. Betrachten wir diese Beschläge, so finden wir die Gesamtanordnung ganz symmetrisch, jedes einzelne Stück für sich ganz regelmäßig und symmetrisch gebildet. Noch gibt es Palmetten (Mittelbeschlag, unten) und blanke Schilder (Seitenbeschläge), aber die Rocaille beginnt zu herrschen. Die Formen erscheinen weich, wie geknetet, kein geschlossener Umriß, keine feste Form kommt mehr vor; alles scheint aus einer weichen, zähflüssigen Masse gebildet zu sein und es ist kein Wunder, daß die Verwandtschaft mit dem Knorpelwerk des XVII. Jhs. oft überraschend groß wird. Umso mehr, als die Symmetrie bald lebendigerer und eigenwilligerer Anordnung Platz macht; im sechsten Jahrzehnt ist die Symmetrie in der allgemeinen Anordnung noch gewahrt (Geras, Tasse, Wiener Arbeit von 1758, Fig. 246), aber bisweilen gehören, sie zu erzielen, zwei Motive schon untrennbar zusammen, weil sie, allein gesehen, bereits asymmetrisch sind. Im nächsten Jahrzehnt ist die Asymmetrie, auch im Gesamtaufbaue, bereits die Regel und die Quelle eines neuen Reizes (Grabmal Tauchner in Straning 1766, Fig. 137); rechts und links von der Mittelachse sind alle Details, alle Einzelornamente verschieden, aber die beiden Hälften halten einander das Gleichgewicht, die Komposition wirkt ziemlich regelmäßig, erst bei näherem Zusehen entpuppen

sich die Kapriren der Anordnung. Auch darüber hinaus gibt es noch eine Auflösung; der Grabstein an der Kirche in Langau (Fig. 268), ein Beispiel für einen im Bezirke sehr verbreiteten Typus, zeigt um 1770 eine völlige Asymmetrie im Aufbau wie im einzelnen; ebenso ein rein ornamentales Exempel, ein Bilderrahmen in der Spitalskirche in Drosendorf.

Inzwischen hat sich auch der Charakter der Rocaille verändert; die frühen Beispiele (Fig. 251 und Fig. 246) zeigen noch ziemlich schwerfällige, anspruchsvolle Gebilde, später wird die Rocaille immer schmaler und anschmiegsamer (Fig. 137), haftet sich an die Ränder an, wird immer langgestreckter und gedehnter, bis sie endlich fast zerfasert oder als bloße Randzierde erscheint (Leuchter in Weitersfeld 1774, Fig. 281). Dadurch bereitet sich schon gegen Ende der Siebzigerjahre jene Kahlheit vor, die den Stil des nächsten Jahrzehnts, den josefinischen, charakterisiert, der die Reaktion gegen den schrankenlosen Subjektivismus der Spätbarocke bedeutet. Er verwendet wieder naturalistische Motive, aber gebraucht sie maßvoll und bescheiden, verstreut dünne Blütengewinde oder Pflanzengirlanden an seinen Objekten (Geras, Bilderrahmen um 1780, Fig. 237, naturalistische Blütenranke und Rocaille; Ofen in Pernegg, Blütengirlande und Zweiggeflecht, Reste von Rocaille). Aber auch dieser bescheidene Schmuck erschien bald allzu frivol für eine Zeit, deren künstlerisches Programm das Schlagwort von stiller Größe und edler Einfachheit bezeichnet. Die Anmut der bewegten Ornamente wird zu größerer Stille und Einfachheit abgedämpft; wohl abgemessene, fest geflochtene und angebundene Kränze heben sich nun von kanneliertem Grunde ab; Flechtbänder, Perlstäbe und Zierurnen vervollständigen den edel bescheidenen Schmuck, in dem die Anlehnung an die Antike wie von selbst entstehen mußte (Ofen in der Prälatur in Altenburg um 1785, Fig. 334; Bilderrahmen in Buchberg, Fig. 387ff.). An dem sehr merkwürdigen Reliquienkreuze in Altenburg, der zu dem 1792 datierten Tabernakel des Hochaltars gehört (Fig. 309), findet eine eigentümliche Mischung von Ornamentelementen statt: das Flechtband und ein eierstabartiges Schuppenband (an den Voluten des Kreuzpostaments) charakterisieren am eindringlichsten, aber daneben führen langgezogene Rocaillefasern in die Vergangenheit zurück, deutet das naturalistische Eichenlaub unzweifelhaft auf die Zukunft hin. Damit hat die schrittweise Entwicklung des Ornaments uns bis zu jenem Stadium geführt, das als Empire ins XIX. Jh. überleitet.

Sicher müßte die Betrachtung der Skulptur und der Malerei uns im wesentlichen denselben Entwicklungsgang erkennen lassen; doch wird seine klare Gesetzmäßigkeit durch die individuellen Eigenschaften und Eigenheiten der in diesen freien Künsten unbeschränkter schaffenden Persönlichkeiten vielfach getrübt. Dazu kommt die Freizügigkeit der Künstler, die Vertreter verschiedener Nationen- und Schulrichtungen nebeneinander führt.

Für die Skulptur wird diese Ungebundenheit allerdings dadurch zum Teil aufgehoben, daß ein großer Teil ihrer Werke unmittelbar von der Architektur abhängt; einiges von solchen dekorativen Skulpturen haben wir bei Kloster- und Schloßbauten, an Gebäuden und in Parks bereits kennen gelernt. Auch bei den Bildstöcken spielt das architektonische Element eine große Rolle und infolgedessen wird die gesetzmäßige Entwicklung wenigstens bei einigen Typen weniger verwischt. Die reichste Form ist die Immakulata- oder Dreifaltigkeitssäule, die Gelegenheit zur Aufstellung mehrerer Figuren bietet; im XVII. Jh. war der Typus, den die Mariensäule Am Hof in Wien (im Anschlusse an die Mariensäule in München) in Österreich eingebürgert hatte, fast überall verwendet worden. Ein hoher vierseitiger Sockel mit auspringenden Ecken trägt eine Säule, die der Figur der Immakulata oder der Gruppe der Dreifaltigkeit als Postament dient; auf den vier Ecken des Sockels stehen Freifiguren von Heiligen, von Engeln oder allegorische Gestalten (z. B. Mariensäule in Horn, um 1680, Fig. 443). Der architektonische Aufbau ist völlig klar; Sockel, Säule, Figur sind übersichtlich geschieden und letztere so hoch hinaufgerückt, daß sie mit den Sockelfiguren keine dekorative Einheit bildet. Diese architektonische Strenge wird dann gemildert; um die Säule schlingt sich zunächst ein fest anliegendes Wolkenband, das aber doch schon die rein tragende Funktion der Stütze abschwächt (Eggenburg, Dreifaltigkeitssäule beim Kremstertor, Anfang des XVIII. Jhs., Fig. 45); oder es wird der Sockel reicher — also funktionell weniger deutlich — gebildet, die Säule wird zum Obelisk, die Hauptfigur wird nur mäßig über die Sockelfiguren erhoben

Plastik des
XVIII. Jhs.

der dekorative Verband wird enger (Kattau, Mariensäule, Anfang des XVIII. Jhs., 1728 umgestaltet, Fig. 92). Noch mehr weicht die strenge Architektur einem dekorativen Aufbau, wenn der dreiseitige Obelisk von Wolken umwunden und Putten umschwebt wird, wie bei der Dreifaltigkeitssäule in Drosendorf (1713, Fig. 176). Diese zeigt schon die Einwirkung des neuen Prototyps, das Burnacini in seiner Dreifaltigkeitssäule geschaffen hatte, als er etwas „Ungemeines inventiren“ sollte, „weil die Säulen (Typus Horn, s. oben) bereits auf denen Dörffern fast zu gemein werden wollen“ (Kh. Jb. Z. K. 1909, Beiblatt 160). Diesen neuen Typus, dessen große dekorative Wirkung in der starken Belebung und Bewegung aller Teile, in der Verhüllung der tragenden Elemente und im allmählichen Herauswachsen der Bekrönung aus den unteren Partien begründet ist, wird durch die Dreifaltigkeitssäule auf dem Marktplatze in Eggenburg vertreten, die anlässlich der Pest von 1713 gelobt und 1715 eingeweiht wurde (Fig. 42); der Hauptteil der Bildhauerarbeit rührt von Andreas Steinböck her. Eine Weiterentwicklung zeigt sich auch in der Anordnung der bekrönenden Hauptgruppe; während diese zunächst symmetrisch gestaltet worden war, also Gott-Vater und Christus nebeneinander thronten (Fig. 42) oder ersterer den Kruzifixus zwischen den Knien hielt (Fig. 45), erregt später eine etwas weniger regelmäßige Anordnung größeres Gefallen; bei der Drosendorfer Säule (Fig. 176) ist der erstere Typus zu einer bewegteren Gruppe verschoben, Gott-Vater ist leicht über Gott-Sohn emporgerückt; bei der Wartberger Dreifaltigkeitssäule von 1733 (Fig. 155) ist der zweite Typus aufgelöst, Gott-Vater hält den Leichnam Christi in den Armen; hoch oben schwebt, an einer gebogenen Stange befestigt, die Taube des hl. Geistes. Hier handelt es sich nicht um eine rein chronologische Entwicklung, sondern m. E. gleichzeitig um eine nachbarliche Beeinflussung durch die mährische Kunst, in der diese reicher bewegten plastischen Gruppen charakteristisch sind; jedenfalls nimmt ihre Zahl in Niederösterreich gegen N. stetig zu. (Am charakteristischsten vielleicht die Dreifaltigkeitssäule in Pulkau, Bez. Oberhollabrunn.)

Dieser mährische Einfluß, dessen Vorort das an der Grenze gelegene, in der Barocke sehr kunstreiche Znaim war, konkurriert im XVIII. Jh. auf allen Gebieten der Plastik mit der eigentlich niederösterreichischen, von Wien abhängigen Richtung. Diese entsendet ihre direkten Vertreter bis in unsern Bezirk: wir finden eine dem Giovanni Giuliani stilistisch sehr nahestehende Arbeit in der Urlaubergruppe bei Eggenburg (Fig. 46), wir begegnen dem Schletterer in Altenburg und vielleicht in Greillenstein (siehe S. LII). Wichtiger aber ist, daß die Eggenburger Bildhauer selbst in einem ganz ähnlichen Stil arbeiten; die Dreifaltigkeitssäule von Andreas Steinböck (Fig. 42), die Marienstatue auf dem Kalvarienberg in Eggenburg (Fig. 41), die Immakulata am Chor der Pfarrkirche daselbst (Fig. 27; wohl von Mathias oder Franz Strickner gearbeitet, die Johannes-Nepomuk-Kapelle daselbst (Fig. 44) und die Figur desselben Heiligen in Kühnring (Fig. 105) zeigen alle Züge, wie sie etwa auch dem Giuliani eigen sind. Als Beispiele für die mährische Richtung stelle ich ihnen die Johannes-Nepomuk-Statuen in Weitersfeld (Fig. 287) und in Langau (Fig. 269) gegenüber. Bei der ersten Gruppe ist die reiche Bewegtheit des Konturs, die Zerrissenheit der Komposition, die lose Verbindung der Architektur mit den Figuren charakteristisch; bei der mährischen ist die Silhouette viel geschlossener, der Zusammenschluß der Figuren sowohl untereinander als mit dem architektonischen Gerüste ein viel engerer. Die mährischen Figuren im einzelnen sind eleganter in der Haltung und Bewegung (besonders Fig. 269), die materielle Charakterisierung der verschiedenen Stoffe ist genauer; die Aufbauten sind dekorativer; die niederösterreichischen Figuren sind intensiver im Ausdruck, tiefer in der Empfindung, aber schematischer und naiver in der Formbehandlung; und wieviel Architektonisches ihren Kompositionen anhaften bleibt, zeigt am besten die Vergleichung des Johannes Nepomuk in Eggenburg (Fig. 44) mit dem in Langau (Fig. 269), dessen eleganter und kühner Aufbau an Winterhalder erinnert.

Diese Unterscheidung gilt auch für die skulpturalen Teile der Altäre; man vergleiche z. B. die trefflichen Figuren der Altäre in Altenburg (Fig. 310 f.) oder in Straning (Fig. 136) mit dem hl. Sebastian oder der Immakulata (Fig. 213 f.) in Geras; bei ersteren wieder eine intensive Empfindung, aber die Haltungen entweder ganz schlicht und einfach oder ziemlich gewaltsam gespreizt. Bei den beiden Figuren in Geras ein außerordentlicher Schwung in der Stellung, eine elegante Grazie in der Haltung und eine Anmut in

der ganzen Erscheinung, die diese Figuren unendlich sympathisch machen; die Madonna, zu der sich im Bezirke Waidhofen a. d. T. und in Mähren (z. B. Znaim, Pfarrkirche, hl. Elisabeth auf dem nordöstlichen Langhausaltar) eine Reihe ähnlich reizvoller Schwestern finden lassen, stimmt sehr genau mit einer Madonnenfigur im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (VÖGE, Die deutschen Bildwerke der königl. Museen in Berlin 1910, 421) die zweifellos auch mährischen Ursprungs ist. Von ganzen Altären halte ich den in der Schloßkapelle zu Kattau (Fig. 94) für mährisch, dessen intensive dekorative Einheit und dessen schwungvolle Eleganz ihn von gleichzeitigen österreichischen Arbeiten (vgl. z. B. den sogar etwas jüngeren prunkvollen Hochaltar in Weitersfeld, Fig. 280) unterscheiden und dem Stile Winterhalters nahebringen (vgl. z. B. die Kanzel der Pfarrkirche in Znaim oder die der Dominikanerkirche in Brünn, A. PROKOP, Mähren in kunstgesch. Beziehung IV, Fig. 1566).

Wenn wir neben dieser allgemein niederösterreichischen und der mährischen Richtung noch eine spezifisch lokale Note unterscheiden dürfen, so könnte das am ehesten bei den Grabmalern der Fall sein; bei diesen Erzeugnissen, bei denen wohl meist heimische Kräfte im engsten Sinne herangezogen wurden, entwickeln sich innerhalb der Eggenburger Innung gewisse Züge, die zumindest eine Handwerkstradition verraten. Eine Reihe von Beispielen mag diese Eggenburger Note vergegenwärtigen: Grabstein Christ. Frid. von Schmid in Eggenburg, 1705 (Fig. 30), Grabmal Wolfgang Steinböckh daselbst, nach 1708 (Fig. 32, 33), Grabmale Johann Leopold und Maria Franziska Kuefstein in Röhrenbach, zirka 1740 (Fig. 545 u. 546), Grabmal Ludwig Tauchner in Straning, 1765 (Fig. 137). Bei diesen Arbeiten ist eine gewisse Kleinlichkeit unverkennbar; ein Streben nach Häufung der Motive, nach übermäßiger Zierlichkeit charakterisiert diese selbständigen Erzeugnisse von Leuten, die doch sonst eher nach fremden Entwürfen zu arbeiten gewohnt waren; daher wohl auch ein zähes Haften an gewissen Typen, das den Steinböckschen Grabstein (Fig. 32) und die Kuefsteinschen (Fig. 545 f.), die wir doch wohl zwei bis drei Jahrzehnte auseinander rücken müssen, in der allgemeinen Anordnung frappant ähnlich erscheinen lassen. Infolgedessen bilden sich Formen aus, die durch Jahrzehnte typisch bleiben und denen wir überall begegnen, wo ältere Grabsteine reichlicher erhalten geblieben sind, z. B. in Burgschleinitz, Kattau, Zöbing (Bez. Krems) usw.; als Beispiele zweier der üblichsten Typen mögen Grabsteine in Langau (Fig. 268) und Neukirchen a. d. Wild (Fig. 508) dienen. Noch eines charakterisiert diese Grabsteine: die große technische Sauberkeit der Ausführung, die handwerksmäßige Freude an sorgfältiger Arbeit; man betrachte etwa ein Detail vom Steinböckschen Grabstein (Fig. 33) und man wird diese liebevolle Durchführung der Aufgabe mit Vergnügen wahrnehmen.

Von einzelnen Stücken, die ein Zufall in den Bezirk getragen hat, möchte ich nur zwei nennen: das Relief eines Feldherrn (angeblich des Prinzen Eugen) in Rosenberg (Fig. 632), das mit einer Serie ähnlicher Reiterbildnisse im Hofmuseum in Wien (Elfenbeinvitrine II, 46 ff.) wenigstens in den allgemeinen Zügen übereinstimmt, und eine ganz exotische polychromierte Holzskulptur in Wildberg, Christus einem Jesuiten erscheinend (Fig. 480), die am ehesten spanisch sein könnte.

Noch weniger als in der Skulptur ist es in der Malerei möglich, eine lokale Entwicklung festzustellen; denn auf diesem Gebiet hat keine heimische Kraft irgend eine Rolle gespielt, ja, es ist nicht einmal ein niederösterreichischer Meister, sondern ein Tiroler, der hier fast alle großen Aufgaben an sich gerissen hat. Paul Troger und seine Schüler haben mächtige Deckenmalereien und viele Altarblätter hier geschaffen und namentlich die Entwicklung des dekorativen Fresko, des wichtigsten Zweiges der österreichischen Barockmalerei, seit den Vierzigerjahren des Jahrhunderts bestimmt. Vor ihnen hatte es nur die recht zurückgebliebene, der Jahrhundertwende angehörende Devisenmalerei gegeben, wie sie Franz von Schöllingen in Pernegg bevorzugte (Fig. 519, 529 f.), und wurde ein einziger Maler von Rang und Namen zu einer größeren Arbeit berufen, Johann Georg Schmidt aus Wien, der 1733—1734 vier Seitenaltarbilder und die Sakristeidecke in Altenburg ausmalt (siehe die interessanten Spezifikationen über die von ihm benötigten Materialien S. 270f.), aber auch Schmidt, der noch mit Kartuschen und gemalten Deckenfeldern operiert, ist schon zu altmodisch für einen Kunstliebhaber vom Schlage des Abtes Placidus Much, der Paul Troger 1732 den Auftrag zur Ausmalung der Kirche erteilt. Im Anschluß daran entstanden dann die übrigen großen Fresken,

Malerei des
XVIII. Jhs.

Marmorsaal, Hauptstiege, Bibliothek usw., wobei ihm seine Schüler Johann Hauzinger und Johann Jakob Zeiller, der nachmalige Dekorateur von Ettal und Ottobeuern behilflich waren. Im Zusammenhang mit der Tätigkeit für das Stift Altenburg steht die Ausmalung der Wallfahrtskirche Dreieichen und der Kuefsteinschen Gruftkapelle in Röhrenbach.

Unter den glanzvollen Malern der österreichischen Barocke paßt wohl auf keinen die Bezeichnung des Virtuosen so unbedingt wie auf Troger und vielleicht gleicht gerade sein Schaffen mehr als das seiner Konkurrenten einem Triumphzuge durch die österreichischen Klöster. Mit einer bewunderungswürdigen Faustfertigkeit und technischen Bravour führt er die gewaltigsten Aufgaben in überraschend kurzer Zeit durch; mit proteusartiger Wandelbarkeit weiß er Art und Stil nach Ort und Aufgabe zu verändern und immer entwindet er sich dem, der versucht, seinen künstlerischen Charakter zu fassen; ein Virtuose auch in dem Sinne, daß er mit fertigen Elementen arbeitet und Teile seiner Kompositionen ungescheut neu verwendet. Das Hauptproblem seines ganzen Schaffens ist, sich vom Zwang der Architektur zu befreien, die hemmende Decke zu sprengen, aufzuheben und den entzückten Blick in ungemessene Fernen zu führen, wo sich ihm die jubelnden Glorien der himmlischen Heerscharen entschleiern oder die Geisterwelt der Allegorie verkörpert. So dient die Architektur am Rand der großen Dekorationen nur dazu, dem Blick die Richtung in den unendlichen Raum nachdrücklicher zu geben, oder es sind in den Ecken kleine Reste irdischen Bodens mit menschlichen Szenen belassen, die gleich ragenden Gipfeln den Abstand von den Sphären darüber um so fühlbarer machen.

Die ersten Malereien Trogers in Altenburg sind die Fresken in der Kirche, die gleich allen anderen Malereien des Meisters im Stifte von Dollmayr einer genauen Analyse und Würdigung unterzogen wurden (Trogers Fresken in W. A. V. XXVI, 1 ff.; siehe auch ENDL, Über Kunst u. Kunsttätigkeit in A. in Studien u. Mitteilungen aus dem Ben.-Orden XX). Gewaltige Formengebung und sehr kräftige Farbenbehandlung zeichnen diese frühen Werke aus, die besonders in der mächtigen apokalyptischen Darstellung der Mittelkuppel (Taf. XV) eine wahrhaft monumentale Wucht erreichen. Auch kompositionell ist die schräg ansteigende Kuppelmalerei ein großer Wurf; über dem Bodenstreifen, auf dem der feuerschnaubende Drache durch die übermäßige Größe erschreckend nahe wirkt (man betrachte das Fresko einmal von der Empore!), bildet der Kranz der Heiligen, durch die starke Verkleinerung sogleich erdenfern und weit entrückt, eine dichtgeschlossene Mauer, die Erde und Himmel scheidet; an allen anderen Seiten lockere Gruppen, die sich an der andern Schmalseite des Ovals abermals verdichten, um eine dunklere Folie um die hellsten Gestalten Gott-Vaters und der hl. Jungfrau zu bilden.

Oder welch blühendes Leben, welche hohe Dramatik bietet ein Fresko über der Orgelempore (Taf. XVI), wo aus bloßer Allegorisierung der Musik eine tiefe und sinnvolle Komposition gewonnen wird. Ähnliche Kraft und Energie in Komposition, Form und Farbe spricht auch aus dem Deckenfresko der Gruftkapelle in Röhrenbach von 1737 (Taf. XXI), wo aus der Knappheit des verfügbaren Raumes, aus der unmittelbaren Nachbarschaft von Himmel und Erde ein neues wirkungsvolles Kunstmittel gewonnen wird. Ebenso kräftig in der Farbe, aber konventioneller in der Komposition erscheint Troger in den Deckenfresken der Hauptstiege und des Marmorsaals; hier war kaum etwas Neues oder etwas Persönliches zu geben, im Gegenteil, das Arbeiten dieser allegorischen Dekorationen mit allgemein gültigen und verständlichen Vorstellungen und Typen war ein, in der gleichzeitigen Ästhetik auch theoretisch begründeter Vorzug (vgl. meinen gleichzeitig erscheinenden Aufsatz über Programme und Skizzen der großen österr. Barockfresken im Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1910). So entnimmt Troger im Marmorsaal die Gruppen der mit dem dunkeln Nachtdämon ringenden Lichtgenius skrupellos seiner Deckenmalerei im Marmorsaal in Melk von 1731 (Kunsttopographie III, Taf. XXVII) und die ganze Komposition des Triumphs Apollos, deren genaues Datum nicht feststeht, entspricht in Geist und Auffassung völlig dem wohl ungefähr gleichzeitig entstandenen Fresko gleichen Themas von 1739 im Stiegenhaus des Klosters Göttweig (Kunsttopographie I 363). Die letzte Arbeit in Altenburg ist die Ausmalung der Bibliothek von 1742, abermals eine Meisterleistung ersten Ranges; (Fig. 347 f.) wie hier die drei getrennten Kuppelfresken einer einzigen dekorativen Wirkung untergeordnet werden und

zur bunten Pracht des Ganzen beitragen, kann durch keine Reproduktion auch nur annähernd wiedergegeben werden. Bei der Ausschmückung der Bibliothek waren auch Schüler in halb selbständiger Weise beteiligt; die Lünetten über den Bücherschränken sind von Johann Jakob Zeiller signiert, dessen kräftigere Buntheit auch in den Fresken des Stiegenhauses der Bibliothek (Fig. 349 f.) bemerkbar ist (vgl. besonders die Fresken Zeillers in Ottobeuern in Bayern).

Das Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Dreieichen (die genaue ikonographische Interpretation bei F. ENDL, Die Wallfahrtskirche zu Dreieichen, Wien 1894), die himmlische Glorie darstellend, ist wohl das reifste und als Dekoration bedeutendste Werk des Meisters (Taf. XX); hier fehlt jene Farbenfreudigkeit, die sich in den Jugendwerken mit pathetischer Komposition und kräftigen, bisweilen fast derben Formen verband. Hier herrscht nun ein Ebenmaß des Aufbaus, ein Adel der Formen, vor allem aber eine koloristische Feinfühligkeit, die eine Parallelentwicklung zum größten Freskodekorateur, G. B. Tiepolo, erkennen läßt. Die ganze Riesenfläche ist auf ein zartes Silbergrau gestimmt, das sich glücklich dem kühleren Gesamtton der Kirche fügt, wie einst die wärmere Glut des Altenburger Freskos dem bunteren Prunk der dortigen Stiftskirche. Auch der Fortsetzer des Trogerschen Werkes in Dreieichen, Hauzinger, ist zarter in den Formen und feiner in den Farben geworden; es ist der Zug der Zeit, die nach lockerer Anordnung, zierlicher Ausführung und blasserem Kolorit verlangt.

Ein zweites Zentrum der Trogerschen Tätigkeit für den Horner Bezirk ist Geras, wo der Meister 1738 die Decke des großen Sommerspeisesaales gemalt hat (Taf. X). Die Komposition weicht von den bisher betrachteten einigermaßen ab; es ist eine Szene des Evangeliums, die Speisung der Fünftausend, dargestellt, so daß der Schauplatz größtenteils die Erde ist. Um alle vier Seiten des Rechteckes zieht sich ein bühnenartiger Bodenstreifen, auf dem der wunderbare Vorgang des Evangelienberichtes sich in zahlreichen Episoden und auf viele Gruppen verteilt abspielt; in der Mitte blicken wir in den Luftraum, in dem eine allegorische Frauengestalt schwebt. Es ist eine jener historischen Kompositionen, die die Künstler auf Deckengemälden darzustellen nach Tunlichkeit vermieden (vgl. meinen oben zitierten Aufsatz und Jahrb. Z. K. 1906, 105), weil die Versetzung eines irdischen Vorgangs hoch in die Lüfte der erstrebten raumerweiternden Wirkung entgegenarbeitete; hier wurde, wahrscheinlich einem Wunsch des Bauherrn gehorchend, eine Konzession an die spezielle Bestimmung des Raumes gemacht.

Nach Troger waren eine Reihe von Malern im Stift und für seine Pfarrkirchen tätig, die zum Teil von ihm abhängig sind, zum Teil mährischen Einschlag zeigen. Die Arbeiten verteilen sich nach den Aufzeichnungen in der Stiftschronik folgendermaßen. Von Zoller wurde die Stiftskirche selbst, ferner die Pfarrkirchen in Fratting (in Mähren) und Blumau (Bez. Waidhofen), von Stipperger die Kirche in Altstadt Drosendorf, von Kraker die in Japons und von Steiner, der auch die gemalten Tapeten des Paulzimmers in Geras schuf, die in Ranzern (in Mähren) ausgemalt. Ein unmittelbarer Schüler Trogers ist Zoller, wie namentlich die Blumauer Fresken zeigen; in der Geraser Stiftskirche vertritt er deutlich die neue Richtung des dekorativen Freskos (Taf. VIII, Fig. 208 ff.). Die Decke ist nicht mehr einheitlich gestaltet, sondern zerfällt in einzelne inhaltlich zusammengehörende Felder, so daß einer zyklischen Darstellung oder der Paraphrasierung eines kirchlichen Themas Gelegenheit geboten wird. Die einzelnen Kompositionen sind schon recht figurenarm, die Bildfläche wirkt leerer, die Darstellungen werden auf das Minimum notwendiger Personen beschränkt.

Alle diese Züge gelten auch für die anderen Deckenmalereien; in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind überall wieder Deckenfelder eingeführt und wird auf ein Dekorationsprinzip zurückgegriffen, das dem im XVII. Jh. üblichen wenigstens äußerlich verwandt ist. Stipperger in Drosendorf (Fig. 162 f.) ist dem Zoller ziemlich nahestehend in Auffassung und Formgebung, während Krakers Malereien von 1767 in Japons (Fig. 261 f.) einen feinen und zarten Freskanten kennen lehren, der mit Johann Bergl verwandt ist. Johann Nepomuk Steiner muß trotz seiner mährischen Herkunft im Zusammenhang mit Troger genannt werden, dem sein Hauptwerk in Geras, die Tapeten des Paulzimmers, lange zugeschrieben wurde (vgl. ENDL, Die Tapeten des Paulzimmers des Stiftes Geras im St. Leopoldsblatt 1891, Nr. 11). Diese geschmackvolle Dekoration (Fig. 239 ff.) besteht aus gemalten Wandverkleidungen, auf denen Episoden aus

dem Leben des hl. Paulus dargestellt sind; herum steinfarbene Rahmen und spielende Putten, die auch in den Supraporten verwendet sind. Die nahe stilistische Verwandtschaft der Tapeten im Josefszimmer im Gutshof Stoitzendorf (Fig. 123) gestattet, für diese denselben Maler vorzuschlagen.

Auf derselben Entwicklungsstufe wie die zuletzt besprochenen Maler steht Johann Bergl, dessen Emporendecke in Dreieichen von 1768 (Fig. 495) ihn in sichtlicher Abhängigkeit von Troger, aber auch über ihn hinausgeschritten zeigt; die genrehaften Züge sind verstärkt, die Darstellung, deren tieferen Sinn Troger betont hatte, ist irdischer aufgefaßt und die Ausstattung des Schauplatzes mit hohen Bauwerken zeigt eine Unbedenklichkeit in dekorativer Beziehung, die jenem ferngelegen war (vgl. über BERGL, Kunsttopographie III, Übersicht S. XXXV). Eine neue Auffassung der Deckenmalerei aber ist in Josef Winterhalters Plafond der Geraser Bibliothek von 1803 wahrnehmbar. (Taf. XII. Die Zuschreibung ergibt sich aus der Ähnlichkeit mit der Decke der Kapelle im k. k. Garnisonsspital zu Obowitz in Brünn und wird durch die Angabe bei MEUSEL, Archiv für Künstler und Kunstfreunde, Dresden 1808, IV. Heft, ausdrücklich bestätigt.) Hier ist keine dekorative Einheit angestrebt, sondern die teils steinfarbig, teils naturfarbig gemalten Repräsentanten der menschlichen Geschichte sind zu einem Fries um das Flachkuppelrund angeordnet; keine dekorative Aufgabe, sondern bloße gedankliche Beziehung ist das Verbindungsband dieser Menschenreihe von Deukalion und Pyrrha bis zu Alexander dem Großen und von Adam und Eva bis David. Das Mittelbild ist noch in der traditionellen Barockweise zweigeteilt; unten Predigt des Paulus, oben Triumph der Religion, in seltsam undekorativer Weise durch die menschliche Seele, die ein Faunsknabe des Frieses vom Fluge gegen Gott zurückzuhalten versucht, mit den Figuren der Umrahmung, also einer ganz andern Kategorie, in unmittelbaren Bezug gebracht. Auch bei den einzelnen Figuren fühlt man die Unsicherheit, die am Anfang des XIX. Jhs. dieses totgeweihte Genre überfallen hat; Entlehnungen von den verschiedensten Meistern (vgl. z. B. die menschliche Seele mit dem letzten Bild des Maria-von-Medici-Zyklus von Rubens in Paris, Klassiker der Kunst V, 254) erhöhen die Fremdartigkeit des Eindrucks.

Auch unter den Altarbildern und Einzelgemälden steht Troger mit seinen schönen Altarbildern in Altenburg (Fig. 308) und Drosendorf-Altstadt (Fig. 164) und den Kamingemälden im großen Saal des Stiftes Geras (Fig. 234) an erster Stelle. Seinem engeren und weiteren Kreise gehören Seitenaltarbilder in Altenburg und manches sonst in den Räumen des Stiftes Verteilte an. Die Serie der alttestamentlichen Szenen (Fig. 327 f.) mit der starken Dramatik der Erzählung, mit den weichen seelenvollen Blicken und der Freude am Helldunkel könnte sehr wohl von Johann Nepomuk Steiner sein. Eine zweite Gruppe für sich bilden die mährischen Maler, die namentlich für Geras und Pernegg gearbeitet haben; das Bild des Norbertusaltars in Pernegg (Fig. 522, dessen Skizze im Priorat in Geras hängt, zeigt die Art des Josef Stern, das Norbertbild in Geras (Fig. 212) einen ähnlichen Charakter und das Prälatenporträt aus Kloster Bruck (Fig. 237) die Art des Palko.

Andere namhafte Barockmaler sind nur durch vereinzelte Werke im Horner Bezirk vertreten: Johann Georg Schmidt durch zwei Altarbilder in Altenburg und Straning, Daniel Gran durch eine Skizze in Geras (Fig. 244), die zu dem einst in der Weißspanier-, jetzt in der Minoritenkirche in Wien befindlichen Altarbild mit einem Wunder des hl. Augustin gehört; Christoph Janneck durch zwei signierte Bilder im Schlosse Harmansdorf (Fig. 89). Aus Johann Martin Schmidts Jugendzeit dürfte das aus Kirche von Kattau in das dortige Schloß gekommene Bild der Himmelfahrt Mariä stammen (Fig. 96); aus etwas späterer Zeit auch ein kleines Doppelporträt zweier Kinder aus der freiherrlichen Familie Ehrmanns in Wildberg und ein Altarbild in Maria im Gebirge (1757). Der reifsten Zeit des Meisters gehören die schönen Altarbilder der Georgskirche und der Piaristenkirche in Horn (Fig. 435), ferner eine hübsche Skizze in Geras an, der Spätzeit, zwei von 1785 signierte Bilder in Harmansdorf. Maulpertsch ist durch eine charakteristische Skizze auf Schloß Rosenberg vertreten, wo wir auch eine dekorative Ruinenlandschaft in der Art des Cramolini und bezeichnete Blumenstücke eines Malers namens J. H. Strupp finden. Das interessanteste Spätbarockbild des Bezirkes scheint mir aber das farbenprächtige Rosenkranzbild des Hochaltars in Weitersfeld (Taf. XIV) zu sein, als dessen Meister Professor Brand aus Wien genannt wird; die Tradition schwankt, welchem der beiden Brüder dieses Namens und Titels die Altarbilder zuzuschreiben seien. Ich möchte jetzt doch

lieber Friedrich August, den Schüler Graus und Trogers, in dessen Radierungen die Staffagepersonen einen viel breiteren Raum einnehmen als in den rein landschaftlichen Johann Christians, für den Meister all dieser Bilder halten, in denen die barocke Tradition sich in einer ziemlich persönlichen Weise mit der neuen klassizistischen Strömung vermischt (vgl. den Artikel in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon IV, 525).

Unter den Porträtisten haben wir Stampart bereits genannt; ihm schließt sich ein dem Jakob von Schuppen sehr nahestehendes Porträt eines Freiherrn von Suttner in Schloß Oberhöflein an (Fig. 260). Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind zu erwähnen: ein Porträt der Kaiserin Maria Theresia in Schloß Horn (Fig. 449), das ein in sonst keiner Wiederholung nachweisbares eigenhändiges Werk des Martin Meytens zu sein scheint, das prächtige Bildnis der Fürstin Maria Antonia Paar von Weikert (Fig. 572) und die Porträts des Grafen Johann Ferdinand und der Gräfin Maria Anna von Kueffstein (Fig. 581 f.) von Glunck in Greillenstein; ferner das ausgezeichnete Damenporträt unter englischem Einfluß in Horn (Fig. 451), gute Herrenbildnisse in Stockern (Fig. 129) und bei Dr. Dechant in Horn (Fig. 440), endlich das ausgezeichnete Porträt eines Barons Schönstein in Schloß Kattau (Fig. 95), trotz mancher Anklänge an die Art Friedrich Ölenhainz' dem vornehmen Stil Joh. Bapt. Lampis wohl am nächsten kommend (vgl. Ausstellung deutscher Kunst 1775—1875, Berlin, II 968) und die aus unserer heimischen Art ganz herausfallenden sechs Porträts von Mitgliedern der gräflichen Familie Westphalen in Buchberg (Fig. 387 f.). Ein paar gute Porträts führen uns noch ein gutes Stück ins XIX. Jh. hinein; eine leicht lavierte Federzeichnung, von Josef Bergler in Prag 1804 gezeichnet, ist eine interessante allegorische Komposition, die die Mitglieder der fürstlichen Familie Salm-Salm darstellt (Buchberg, Fig. 384). Zwei Miniaturbildnisse des Barons Rudolf und der Baronin Malwine Gaymüller (Fig. 97) von Daffinger in Kattau und eine Aquarellminiatur des Grafen Rudolf Hoyos-Sprinzenstein (Fig. 452) von Kriehuber in Horn vertreten dieses beliebte vormärzliche Genre. Überhaupt sind die schönsten Bildnisse aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts in Schloß Horn zu finden: Graf Ernst und Gräfin Felicie Hoyos-Sprinzenstein, von A. Einsle 1848 (Fig. 451 u. 453) und namentlich Graf Johann Ernst und Gräfin Therese Hoyos-Sprinzenstein (Taf. XVIII), von Amerling 1837 gemalt, zu dessen farbenprächtigsten und wärmsten Schöpfungen sie gehören. Aus demselben Jahre noch — gleichfalls in Horn — das zur lithographischen Reproduktion durch Eybl von Amerling gemalte Brustbild des Kaisers Franz. Den Schluß dieser Aufzählung bilden die Porträts des Grafen Franz und der Gräfin Guidobaldine Kueffstein in Greillenstein, dieses von Karl von Voglstein 1847, jenes von Johann Neugebauer um 1860 gemalt (Fig. 573).

Unter den übrigen Werken des XIX. Jhs. wären etwa noch die neogotischen Hochaltäre in Maria im Gebirge (Fig. 273) und Pernegg (Fig. 517) von 1854 und 1857 zu nennen und das kleine Motivbild von 1837 in Dreieichen rühmlich hervorzuheben, das vor einigen Jahren als anmutiges Jugendwerk Josef Führichs erkannt worden ist (Fig. 499).

Zum Schlusse möchte ich noch versuchen, die wichtigsten kunstgewerblichen Gegenstände zusammenzustellen; manches ist aus ornamentgeschichtlichen und sonstigen Gründen bereits in der allgemeinen Übersicht erwähnt, im allgemeinen aber ist bei diesen freizügigen und zum großen Teil zweifellos importierten Gegenständen eine Einordnung in einen engeren Kunstkreis sicher untunlich. Aus romanischer Zeit erschien uns (s. S. XXI) das Elfenbeinpastorale von Altenburg (Fig. 323) als eines der wichtigsten erhaltenen Denkmäler. Aus der gotischen Periode ist etwas mehr vorhanden, allerdings meist bereits der spätesten Entwicklung angehörend. Dies verraten z. B. die breiten, gedrückten Formen des emaillierten Silberkelchs (Taf. III) in der Pfarrkirche zu Eggenburg, den Stephan Cloker 1516 gestiftet hat; wahrscheinlich eine Wiener Arbeit, deren gekordelte Einfassungen und Ranken an das gleichzeitige Pastorale des Wiener Domschatzes erinnern. Ungefähr aus derselben Zeit dürfte das messingene Vortragskreuz derselben Kirche (Taf. IV) sein. Die Zählebigkeit dieses gotischen Typus zeigt sich bei einem reichen Vortragskreuz von zirka 1570 im Stift Geras (Taf. XI), dessen Figuren in der Behandlung der Gewänder wie in der der Körper und Köpfe noch deutlich gotisieren, während die gravierten oder leicht getriebenen Darstellungen an den Kreuzarmen den Geist der „deutschen Renaissance“ atmen. Ein nahe verwandtes Stück befindet sich in

Maria-Taferl (Kunsttopographie IV, Taf. III und Fig. 109 f.), ein weiteres im Domschatz des Konstanzer Münsters. Eine noch spätere Reminiszenz an gotische Formen ist das als Uhr montierte Messingkreuz im Stifte Altenburg, das sein zierliches Moreskenornament bereits in den Beginn des XVII. Jhs. zu setzen gestattet (Fig. 316).

Von profanen Goldschmiedearbeiten verrät nur ein Trinkhorn im Schlosse Horn (Fig. 455) mit reicher Montierung aus vergoldetem Silber etwas von dem höheren Luxusbedürfnis in jenen ständischen Humanistenkreisen, denen sein einstiger Besitzer, Hans von Puchheim (1588), angehörte.

Was sonst aus dem XVI. Jh. stammt, ist nicht allzu bedeutend: ein paar gute Schloß- und Truhenschläge im Museum Kießling in Drosendorf, eine Truhe in Greillenstein, deren reich ausgeschnittener innerer Deckelbeschlag in seiner Art ein Meisterstück ist (Fig. 591), das prächtige, schmiedeeiserne Brunnengehäuse in Rosenberg um 1570 (Fig. 616), das sehr glücklich einen Kunstzweig vertritt, den LÜBKE mit Recht als eine der bedeutendsten Erscheinungsarten der deutschen Renaissance in Österreich bezeichnet hat (LÜBKE, Deutsche Renaissance II, 42 f.). Von Werken anderer Techniken sind zu nennen: ein paar Öfen in Greillenstein, ein paar gute, aber leider recht abgestoßene Kacheln im Museum Kießling in Drosendorf; ein in Leder gepreßtes Relief mit der Kreuzigung in Buchberg (Fig. 393), das in überraschend genauer Weise mit einem in Privatbesitz in Wittenberg befindlichen Flachreliefs desselben Gegenstandes übereinstimmt; bei beiden ist Zugehörigkeit zum Kreise des Lucas Cranach zweifellos, bei dem Buchberger sind außerdem die deutlichen, für die Alpenkunst so charakteristischen mantegnesken Anklänge bemerkenswert. (S. die Abb. in Denkmalpflege 1908, 74 und bei Gustav Schönemark, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst, 1908.)

Aus dem XVII. Jh. sind namentlich die Holzschnitzereien beachtenswert, die wir vielfach an Altären und anderen kirchlichen Einrichtungsteilen gefunden haben; nachträglich seien noch der Taufkessel der Georgskirche in Horn (um 1600, Fig. 433), das Gestühl im Chorzimmer des Stiftes Altenburg (Fig. 358 f.) und das Chorgestühl in Frauenhofen (Fig. 397) als interessante, sonst schwer unterzubringende Einzelstücke genannt, die beiden letzteren vielleicht untereinander verwandt, durch die groteske Freude an fratzenhaftem Detail ausgezeichnet. Ihnen gegenüber wirkt ein in Schloß Rosenberg bewahrter Schubladenkasten mit reichen polychromierten Beineinlagen und zierlich geschnitzten Füllungen als ein vornehmer Fremder (Fig. 634); das Stück, zu dem sich in gräfl. Hoyos-Sprinzensteinschem Besitze in Wien ein Pendant befindet, dürfte spanischer Herkunft sein. Auch hat sich in Rosenberg als ein geretteter Rest der alten Einrichtung ein schmiedeeiserner Kaminvorsatz erhalten (Fig. 621), den wir nach der Form seiner Ranken und Blätter wohl auch ins XVII. Jh. zu setzen berechtigt sind.

Am reichsten ist die Ausbeute natürlich aus dem XVIII. Jh.; auch hier ist auf manches zurückzuweisen, was schon im Rahmen der Innendekoration, der dekorativen Skulptur oder der Ornamentik erörtert worden ist. Auffallend wenig ist an Goldschmiedearbeiten erhalten geblieben, fast nichts hat die radikalen Kirchensilberablieferungen zur Zeit der Napoleonischen Kriege überdauert. Nur im Stifte Geras sind ein paar gute Stücke zu verzeichnen; ein Wiener Kelch von 1706 mit der Meistermarke J. A., ein zweiter von 1758 mit der Meistermarke L. J. (Fig. 245). Von demselben Meister stammen auch ein Pastorale von 1753 (Fig. 247) und Tasse mit Meßkännchen von 1758 (Fig. 248); auch ein Lavabo scheint Zutaten desselben Meisters von 1754 mit einem älteren Teile (um 1600) zu verbinden. Endlich besitzt das Stift eine gute Goldschmiedearbeit in den Beschlägen eines Buchdeckels von zirka 1740 (Fig. 251), die uns wegen ihres Ornaments bereits beschäftigt haben. Auch von Paramenten besitzt nur das Stift Geras reichere Bestände; es sind Ornate und Kaseln mit den schweren Goldranken und stilisierten Mustern der Frühbarocke auf buntem Seidengrund, darunter einige mit Abtswappen und dem Datum 1706 (Fig. 224 ff.).

Unter den Schmiedeeisenarbeiten steht die Gittertür in der Durchfahrtshalle des Stiftes Geras an erster Stelle (Taf. IX); es ist ein Musterstück um 1730 mit schönen Rosettengittern und Fächerpalmetten in der wohlabgewogenen klassischen Ornamentik und einer besonders prächtigen Lünette. Auch die Parkgitter in Greillenstein, Harmansdorf und Kattau (Fig. 598, 86 u. 93) sind charakteristische Beispiele des

klassischen Barockstils. Unter den Feuerwaffen der Rosenberg sind ziemlich viele durch reiche Gravierung oder Verbeinung ausgezeichnet (Fig. 638 ff.).

Vom eigentlichen Mobiliar sind einige Nachzügler zu nennen: ein mächtiger Frühbarockofen, in bunten Farben glasiert, im Schlosse Drosendorf (Fig. 188) und ein hochbarocker mit Goldornament auf weißem Grunde, in Geras (Fig. 235); ferner Gériçons in Form von Mohren und venezianische Spiegel in Altenburg (Fig. 319 f.), ein in sehr üppigen Formen geschnitzter, in Weiß und Gold gehaltener Tisch in Geras (Fig. 236), die Stühle mit großblumig gestickten Überzügen in Drosendorf. Den Schluß bildet die Rubrik „Varia“ mit der Sänfte (um 1720) und dem Lusterweibchen (um 1760) in Rosenberg (Fig. 635, 633). Den Übergang zum XIX. Jh. stellen die Frühempireformen des Reliquienkreuzes am Hochaltare in Altenburg (1792, Fig. 309), ein Ofen daselbst (Fig. 324) und ein zweiter in Pernegg dar. Reifstes Empire zeigt ein für unsern heutigen Geschmack besonders anmutendes Mobiliar aus schwarz politiertem Holze, dessen ripsgrüne Überzüge von fahlvioletten Wolken überspannt sind (Schloß Drosendorf, Fig. 192). Das Spät-empire, das schon dem Biedermeierstile zuneigt, ist durch einige Uhren vertreten: durch die viel verbreitete Leserin aus Alabaster in Drosendorf (wie Kunsttopographie II, Fig. 451), durch eine Alabasteruhr mit Goldbronzemontierung in Altenburg (um 1830, Fig. 317) und eine schlanke zierliche Standuhr aus brüniertes und Goldbronze (um dieselbe Zeit) im Schlosse Horn (Fig. 454).

Der Schluß unserer Übersicht hat uns bis hart an die Grenze geführt, wo der engere Bezirk der Kunstgeschichte in das weitere Reich der allgemeinen Volkskunde ausmündet; nur die spezielle Methodik unseres Faches erfordert die Scheidung der erörterten Objekte von der großen Masse geformter Gegenstände, an denen die tiefsten und breitesten Grundlagen des Kunstwollens eines Volkes sichtbar werden. An allem, was es schafft und formt, werden künstlerische Absichten offenbar, aber es würde den Rahmen der Kunstgeschichte sprengen, wollte sie auch noch diese Dinge berücksichtigen; sie bleiben vorderhand das tiefe — und bisweilen noch recht unerforschte — Hinterland der Kunstgeschichte, Reservoirs, aus denen sie in Zukunft vielleicht — und wahrscheinlich — reichlicher schöpfen wird, als dies bisher der Fall ist. Deshalb sei wenigstens auf die reichen Bestände der im Krahuletz-Museum in Eggenburg aufgestellten Sammlungen Johann Krahuletz und Dr. Eugen Frischauf und auf das überraschend vielseitige und interessante Museum Kiessling in Drosendorf hingewiesen; wer die Summe von rastloser Arbeit, sachkundiger Findigkeit und idealer Selbsterleugnung ahnt, die in solchen aus kleinsten Anfängen herausgewachsenen Sammlungen steckt, wird begreifen, daß ich nur schweren Herzens mit Rücksicht auf den einheitlichen kunstwissenschaftlichen Charakter dieses Werkes darauf verzichtet habe, diese Sammlungen so ausführlich zu besprechen und so reichlich auf sie hinzuweisen, wie es ihrem allgemeinen Interesse und ihrem ethischen Wert entsprechen würde.

Hans Tietze

In der kunstgeschichtlichen Übersicht sind folgende Objekte besprochen:

- | | | |
|--|--|---|
| Altenburg, Romanische Reste XIX | Drosendorf, Dreifaltigkeitssäule LVIII | Geras, Kanzel LIV |
| — Kirche XXIX, IL | — Schloß XXXIII | — Marmorsaal LIII, LVI |
| — Hochaltar LIV | — Altar der Kapelle XL | — Missale XXVI |
| — Stiftsbau des XVII. Jhs. XXXIX f. | — Porträts von Stampart XLII | — Einband LVI |
| — Stiftsbau des XVIII. Jhs. IL ff. | — Stadtansicht von Suttinger XLII | — Bilderrahmen LVII |
| — Stukkos des XVII. Jhs. XXXIX | — Interieurs LVI | — Skulpturen des XVIII. Jhs. LVIII |
| — Stukkos des XVIII. Jhs. LII | — Museum Kießling LXIV f. | — Malereien des XVIII. Jhs. LXI f. |
| — Malereien von Troger LX, LXII | — Museum Kießling LXIV f. | — Fresko von Winterhalder LXII |
| — Andere Barockmalereien LIX, LXII | — Museum Kießling LXIV f. | — Vortragskreuz LXIII |
| — Gemälde, Beweinung Christi XXVI | — Ehemaliges Hochaltarbild XLII | — Goldschmiedearbeiten LXIV |
| — Handschrift des XII. Jhs. XXI | — Gotische Skulptur in der Kirche XXII | — Gittertor LXIV |
| — Handschrift des XV. Jhs. XXVII | — Kanzel XXX | — Paramente LXIV |
| — Pastorale XXI, LXIII | — Sakramentshäuschen XXX | |
| — Uhr LXIV | — Grabmäler des XVII. Jhs. XXXVII | Greillenstein, Schloß XXXIII, XXXVII f., |
| — Gestühl LXIV | — Grabmäler des XVIII. Jhs. LIX | — LV, LVI |
| — Reliquienkreuz LXV | — Kelch LXIII | — Schloßkapelle XL |
| — Bildstock XXXI | — Vortragskreuz LXIII | — Kamin XLII |
| — Gartenskulpturen LII | — Pfarrhof XXXVI | — Gemälde des XVII. Jhs. XLII |
| | — Dreifaltigkeitssäule LVII f. | — Türkenbilder XLII |
| St. Bernhard, Kirche und Kreuzgang | — Bildstöcke LVIII | — Skulpturen des XVIII. Jhs. LII, LVIII |
| — XXVIII f. | — Bildhauer des XVII. Jhs. XLIII ff. | — Gemälde des XVIII. und XIX. Jhs. LXIII |
| — Kanzel XLII | — Romanische Apsis XX | — Ofen LXIV |
| — Ignatiusaltar LIV | — Gemaltes Haus XXXV f. | |
| | — Privathäuser des XVIII. Jhs. LVI | Grub, Wandmalereien XXIV |
| Buchberg, Schloß XXXIII f. | — Gotische Skulpturen im Museum XXII | Grünberg, Gotische Figur XXII |
| — Flügelaltar XXVI | — Gemälde von 1515 im Museum XXVII f. | — Eustachiusfigur XLIII |
| — Relief LXIII | — Volkskundliche Objekte LXV | |
| — Bilderrahmen LVII | | Harmansdorf, Schloß LV |
| | Engelsdorf, Flügelaltar XXII, XXVII | — Gemälde LXII |
| Burg-Schleinitz, Fresken XXV | | — Gittertor LXIV |
| — Karner XXIX | Frauenhofen, Chorgestühl LXIV | |
| — Grabsteine LIX | | (Ober-)Höflein, Hochaltar LIII, LVI |
| — Kanzel XXXVII | Fronsburg, Schloß XXXII | — Porträt LXIII |
| — Schloß XXXIII | | |
| | Fuglau, Hochaltar XL f. | Horn, Georgskirche XXXII |
| (Altstadt-)Drosendorf, Sakramentshäus- | — Kanzel XLI | — Georgskirche, Luster XLII |
| — chen XXX | | — Stephanskirche, Altar XLI |
| — Deckenfresko LXI | Gars, Dickes Kreuz XXXI | — Stephanskirche, Kanzel XXX |
| — Altarbild LXII | — Wappentafel XXXVI | — Stephanskirche, Grab Leusering XLIII |
| | | — Piaristenkirche, Schnitzereien LIV, LVI |
| Drosendorf, Kirche XXXII | Geras, Stiftskirche XIX, XXIX, XXXIX | — Mariensäule LVI |
| — Fenster LV | — Stift XXXVIII f., IL, LIII | — Pestrelief XLII |
| — Götzenmandl XXI | — Skulpturen des XVII. Jhs. XXXIX | — Relief im Turnhof XXXVI |
| — Rahmen LVII | — Beichtstuhl XXXIX | — Gemaltes Haus XXXV |
| — Pranger XXXVI | — Hochaltar LIV | — Stadtbefestigung XXXIII |
| | — Seitenaltäre LIV | |

- Horn, Schloß, XXXIII
 — Gemälde LXIII
 — Pokal LXIV
 — Miniaturhandschrift XXVIII
- Japons, Pfarrkirche LIII
 — Fresken LXI
- Kattau, Mariensäule LVIII
 — Schloß LV
 — Gemälde im Schlosse LXIII
 — Altar der Schloßkapelle LIV, LIX
 — Gittertor LXIV
- Kühnring, Kirche XIX
 — Romanische Skulptur XXI
 — Karner XXIX
 — Skulpturen XLIII
 — Johann-Nepomuk-Statue LVIII
- Langau, Skulpturen LVII f.
- St. Marein, Kirche XXXIX f.
 — Hochaltar XLI
 — St. Sebastian XLIII
 — Bilderrahmen XLII
- Maria-Dreieichen, Kirche L f.
 — Hochaltar LIV
 — Weihwasserbecken LIV
 — Fresken LX ff.
 — Bild von Führich LXIII
- Mödring, Kirche XXIX
 — Altäre XL f.
 — Kanzel LIV
- Neukirchen, Kirche XXIX
 — Karner XXIX
 — Grabstein LIX
- Pernegg, Kirche XXXI, XXXIX
 — Altäre XL f., LXIII
 — Gotische Skulpturen XXIII f.
 — Gemälde XXVIII
 — Kanzel XXXVIII
 — Bildstock XXX f.
 — Ofen LVII
 — Malereien LIX
- Reinprechtspölla, Kirche L, LIII
- Röhrenbach, Gemälde XXVII
 — Gruftkapelle LIII
 — Fresko LX
 — Grabsteine LIX
- Röschitz, Pfarrkirche LIII
 — Kapellenaltar XLI
- Rosenburg, Schloß XXXIII, XXXVI ff.
 — Gotische Skulpturen XXII f.
 — Bild von 1493 XXVII
 — Leusering XLIII
 — Barockrelief LIX
 — Barockskizze LXII
 — Waffen LXV
- Sallapulka, Kirche XXIX
 — Altarentwurf LIV
 — Hochaltar LXIII
- Starrein, XXXIII f.
- Stockern, Grabsteine XXXVI
 — Kalvarienberg XLIII
 — Schloß, XXXIII
 — Porträt LXIII
- Stoitzendorf, Gutshof LVI
 — Malereien LXII
- Straning, Kirche LIII
 — Grabmal LVI, LIX
 — Skulpturen LVIII
 — Altarbild LXII
- Strögen, Kirche XXIX
 — Skulptur XXIII
- Theras, Kirche XX, XXIX
 — Skulptur XXIX
 — Kirchenportal XXXVI
 — Kanzel XXX
- Thunau, Kirche XX, XXIX
 — Gotische Skulpturen XXI f.
 — Gotische Malereien XXIV
 — Glasmalereien XXV
 — Sakramentshäuschen XXX
 — Grabmäler XXXVI
 — Hochaltar XLI
 — Skulpturen XLIII
 — Johann-Nepomuk-Altar LIV, LVI
- Wappoltenreith, Altar XLI
- Wartberg, Kirche XXIX, XXXII
 — Dreifaltigkeitssäule LVIII
- Weitersfeld, Kirche XXXII
 — Grabsteine XXXVI
 — Seitenaltar XLI
 — Hochaltar LIV, LXII
 — Skulptur LIX
- Wildberg, Schloß XXXIII f.
 — Skulptur LIX
- Wisent, Schloß XXXIV