

mit Putten, darüber kleine Medaillons mit vier Frauen, die mit den Attributen der Malerei, Architektur, Bildhauerei und Musik versehen sind, dazwischen vor Baldachinen, deren Draperie von zwei Putten auseinandergehalten wird, die Wappen und Monogramme Polheim-Thavonat. In den zwei anderen Zimmern dieses Traktes sind die Decken in ähnlicher Weise belebt: Im Mittelfelde je eine Frau mit Putten, die das eine Mal ein Feuerwerk abbrennen, das andere Mal sich am Spiele mit Seifenblasen ergötzen, in den Ecken hier musizierende Putten, dort römische Kaiserporträts. Im Mittelsaale steht wieder ein prächtiger Stuckkamin.

Etwas einfacher, aber gleichartig ist das Dekorationsschema in den Zimmern im II. Stocke des Westtraktes. Im Mittelfelde sind hier durch je eine Frau mit Putten die Jahreszeiten allegorisiert (Fig. 169). Ein hübscher Stuckkamin im unausgebauten II. Stocke des Südtraktes (Fig. 172) und fünf stukkierte Portale seien noch zum Schluß erwähnt.

Die Arbeiten im West- und Südtrakte scheinen mir von anderer Hand zu sein als die in der Kapelle und den Turmzimmern, wohl von einem Gehilfen des Allio, der im Figuralen, namentlich in den Köpfen, dem Meister sogar überlegen ist.

Mit der ausführlichen Betrachtung des Gegenständlichen haben wir einen Blick in das Stoffgebiet der Barocke getan. Heidnisch-heitere Lebensfreude spricht aus den gewählten Motiven, die wir als typische für die Barockzeit bezeichnen können.

Hübsche Stukkaturen aus der gleichen Zeit finden wir noch in Schloß Rosenau als Umrahmung der beiden großen Deckenbilder von Gran (Taf. XVI und XVII), in mehreren Zimmern von Schloß Ottenstein.

Auch in den Pfarrkirchen fand diese heitere Kunst Eingang. Wie in den oben genannten Schloßkapellen wurde sie auch in der vom Grafen Leopold von Schallenberg im Jahre 1740 erbauten Schloß- und Pfarrkirche Rosenau ganz allein zur Innendekoration verwendet. Auch Altäre und Kanzeln sind aus Marmorstuck (Fig. 359, 360). In Groß-Haselbach wurden im Jahre 1741 die beiden Seitenkapellen durch Bandwerkornamentik am Gewölbe und durch zwei Stuckaltäre verschönert (Fig. 47). Interessant ist die Stukkierung am Gewölbe der gotischen Frauenkapelle zu Groß-Gerungs (Fig. 192), einerseits weil wir hier wieder einmal sehen können, wie geschickt sich die Barocke der Gotik anzubequemen verstand und wie gut diese so ganz und gar nicht „stilreine“ Zusammenstellung wirkt, andererseits weil das Ornament selbst ein beachtenswertes Beispiel ist für die Entstehung der Rocaille aus dem Akanthusranken- und Bandwerk der ersten Hälfte des XVIII. Jhs. Voll entwickelt sehen wir dann das Rokokoornament, die Rocaille, schon in den Stukkaturen der Pfarrkirche zu Zwettl (Fig. 411).

Malerei.

Aus der spätromanischen Zeit hat sich ein einziger Rest der Wandmalerei erhalten, der ornamentale Fries an der Oberwand des Mittelschiffes der Pfarrkirche in Zwettl (Fig. 410).

Auch die Ausbeute an gotischen Wandmalereien ist eine recht geringe. Die 1909 in der Turmhalle der Pfarrkirche von Groß-Haselbach aufgedeckten gotischen Wandgemälde des XV. Jhs. sind wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes wieder übertüncht worden. Dagegen wurden die 1905 bloßgelegten Wandmalereien in der Pfarrkirche von Rappottenstein auf Grund der Bemühungen des Konservators P. BENEDIKT HAMMERL der Erhaltung gewürdigt, mit Ausnahme des großen Bildes aus dem Ende des XVI. Jhs. an der Stirnwand des Triumphbogens, das — zur Zeit, wo die Pfarre protestantisch war, entstanden — die Ausspendung des Abendmahles unter beiden Gestalten darstellte und daher aus begrifflichen Gründen wieder übertüncht wurde (Fig. 233 nach M. Z. K. 1906, Fig. 58). Im südlichen Seitenschiffe fand man unter der Tünche drei Gemälde, alle infolge ihrer unsoliden Sikkotechnik wenig gut erhalten. Auf dem einen, laut Inschrift 1509 von Hans Berger und seiner Hausfrau Barbara gestiftet, sehen wir die in der Spätgotik so beliebte hl. Anna-Selbdritt, unten das kniende Stifterpaar, vom hl. Erasmus empfohlen (Fig. 234); auf dem gegenüberliegenden die Hl. Rochus und Christoph mit dem Christkinde, darunter den Stifter mit seiner Familie. An der Westwand kann man mit Mühe in einer sym-

metrischen Komposition das Jüngste Gericht erkennen (Fig 235). Über den Stil der Gemälde läßt sich bei ihrem jetzigen Zustande wenig sagen; die beiden letzteren stammen aus der ersten Hälfte des XVI. Jhs., tragen aber noch ganz spätgotischen Charakter. Das Jüngste Gericht wurde um 1760 übermalt.

Aus dem Ende des XVI. Jhs. stammt ein nur teilweise bloßgelegtes geringes Wandgemälde (Auferstehung Christi) in der Pfarrkirche zu Friedersbach (S. 309).

Das kunstgeschichtlich wichtigste Denkmal der mittelalterlichen Kunst in unserem Bezirke ist der Zyklus der gotischen Glasgemälde im Chore der Pfarrkirche zu Friedersbach, die zu den besten ihrer Art in Österreich gerechnet werden können. Wir haben hier nicht, wie bei den Holzskulpturen und den beiden Altären (siehe unten) Erzeugnisse einer rückständigen, groben Landkunst, sondern Werke von wirklich künstlerischer Qualität vor uns, deren Entstehung wir in einem größeren Kunstzentrum suchen müssen. Die jetzige Anordnung der noch erhaltenen 30 rechteckigen Scheiben in den beiden Fenstern der Schrägseiten des 1408 gebauten Chores ist nicht mehr die ursprüngliche, sondern erfolgte — nachdem schon 1840 Veränderungen vorgenommen worden waren — im Jahre 1891 gelegentlich der Restaurierung der Gemälde. Eine Untersuchung der Tafeln nach den Prinzipien der Morellischen Methode ergibt, daß sie von verschiedenen Händen herrühren. Ich scheidet vier Meister: A mit Scheibe I 4 (Matthias, Fig. 269); B mit den Scheiben I 5 (Maria mit dem Kinde), 6 (St. Hippolyt), 7, 8 (Wunder des hl. Klemens), 13—15 (Menschwerdung Christi), III 5 (Kreuzigung), 14 (Frau am Altare) (Fig. 270—273, 278—280, 282, 289); C mit den Scheiben I 9—12 (Marter des hl. Klemens, Fig. 274—277); endlich einen vierten Meister, den von 1479, mit den Scheiben III 2 (Christoph), 4 (Eduard), 6 (Stephan), 7—13, 15 (Barbara, Leonhard, Helena, Ulrich, Magdalena, Dorothea, Stifter Ulrich Oeder, Stifter Pfarrer Kadold 1479) (Fig. 283—288).

Die Scheibe mit dem Apostel Matthias (Meister A, Fig. 269) fällt durch das verschiedene Kolorit und die gedrungenen Proportionen aus den übrigen heraus. Der Meister B (für den besonders die Rundbogenabschlüsse, die Details der Gesichtszeichnung, die steifen, gliederlosen Finger charakteristisch sind) gibt uns mehrere Rätsel auf. Wer ist die Frau mit der Fessel am Arme (Fig. 289), die jetzt — sicher unrichtigerweise — zwischen den beiden knienden Stiftern angebracht ist? Was bedeutet das Abbrechen (oder Aufrichten?) der Altarkerze? Dann, wie kommt die Tafel mit dem hl. Hippolyt und der Inschrift *sant iboldus patronus* (Fig. 271) in die dem hl. Laurentius geweihte Kirche? Endlich ist es fraglich, ob die Scheiben I 7, 8 (Fig. 272, 273) zur St. Klemenslegende gehören, wie 9—12, oder ob sie nicht die Wunder eines andern Bischofs darstellen. Ikonographisch höchst interessant ist die auf drei Scheiben verteilte Darstellung der Menschwerdung Christi (Fig. 278—280). Der noch streng zeichnerische, auf Durchmodellierung der Gesichter und Gewandfalten Verzicht leistende Stil, die starke S-Krümmung des Körpers beim Matthias, die Vorliebe für den Rundbogen, die Kostüme des Hippolyt und der Frau veranlassen uns, diese Tafeln der Meister A und B in eine relativ frühe Zeit, Anfang oder erste Hälfte des XV. Jhs. zu setzen. Nach dem fortgeschritteneren Stil (schlanke Proportionen, reiche gotische Architekturen, stärkere Faltenbildung) dürfen wir die vier Scheiben des Meisters C (Fig. 274—277) weiter herauf, um die Mitte des XV. Jhs. ansetzen. Etwas vollkommen Neues in Technik und Stil zeigen die elf Scheiben des vierten Meisters, die nach der Jahreszahl an der letzten Scheibe im Jahre 1479 entstanden sind: Die außerordentlich reich gefalteten Gewänder sind durch parallele Strichlagen rund durchmodelliert, auch die Gesichtszeichnung ist eine detailreichere.

Noch bleibt eine Frage zu lösen. Die beiden in den zwei unteren Tafeln des Südostfensters als Stifter dargestellten knienden Männer, Ulrich Oeder, Ritter zu Oed, Pfleger auf der benachbarten Burg Lichtenfels, und sein Bruder Kadold, Pfarrer zu Friedersbach, haben laut Steininschrift im Jahre 1408 den gotischen Chor der Pfarrkirche zu Friedersbach erbaut; Ulrich ist nach einem an der Kirche eingemauerten Grabstein schon 1411 gestorben. Wie reimt sich damit die an ihren Stifterporträts angebrachte Jahreszahl 1479 (1479) zusammen? Der Möglichkeiten sind zwei. Entweder wurden aus den von den beiden Stiftern hinterlassenen Mitteln nur sukzessive die Glasfenster hergestellt und erst 1479 die Ausschmückung abgeschlossen. Oder aber: Die von den beiden Brüdern gleichzeitig mit dem Chorbaue gestifteten Glasfenster wurden bei den verheerenden Hussiteneinfällen von 1426 und 1427 bis auf wenige Reste (Meister A und B) zerstört; erst in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. erneuerte man den alten Schmuck, wobei man — entsprechend den jedenfalls schon

Gotische Glasgemälde in Friedersbach.

1408 vorhanden gewesenen Stifterbildnissen — auch die beiden Stifter des Chores im Bilde verewigte und darüber die Jahreszahl der Vollendung dieser Restaurierung und Ergänzung setzte.

Die Umschau nach stilistisch enger verwandten Glasgemälden des Landes bleibt erfolglos. Auch die zahlreichen, zum größten Teil aus der ersten Hälfte des XV. Jhs. stammenden Fenster zu Weiten (Gerichtsbezirk Pöggstall, Kunsttopographie IV, Fig. 273 f.) zeigen keine direkten Ähnlichkeiten.

Gotische
Altäre.

Gotische Altarwerke können wir — da wir hier von dem schönen Altar der Zwettler Stiftskirche noch abzusehen haben — nur zwei anführen. Der einfache Flügelaltar im Schlosse Rappottenstein hat leider eine so radikale verständnislose Übermalung erfahren, daß sich sein Stil nur mehr mit Vorsicht beurteilen läßt (Fig. 256, 257). Doch kann man nach den Typen der Figuren mit einiger Sicherheit sagen, daß er aus dem Anfange des XV. Jhs. stammt und böhmischen Einfluß verrät.

Von einem zweiten, vermutlich aus der Zwettler Spitalskirche stammenden gotischen Altar haben sich in Privatbesitz in Zwettl nur zwei beiderseits bemalte Flügeltafeln erhalten (Fig. 432—435), die auf der einen Seite Christus unter den Schriftgelehrten und den Sturz Christi unter dem Kreuze, auf der andern die Apostel Philippus, Jakobus Maior, Judas Thaddäus und Bartholomäus zeigen. Von ihrem Stil gilt das gleiche wie von den meisten gotischen Holzplastiken: Sie repräsentieren einen robusten, den der Donauschule vergrößernden Lokalstil.

Von den in anderen Bezirken so häufig vorkommenden bemalten Totenschilden haben wir im Bezirke nur einen, den eines Freiherrn von Kuenburg vom Jahre 1588 (Fig. 64).

Wand-
gemälde des
XVI. Jhs.

Die Renaissance-malerei ist nur durch einige charakteristische Fresken im Schlosse Rappottenstein aus dem Ende des XVI. Jhs. vertreten. Das gut konservierte Bogenfeld über der Tür (Fig. 252) gibt uns ein Beispiel für die in dieser Zeit beliebten Motive: Musizierende Putten, reiche Vasen, Vögel, Eichhörnchen, Fledermäuse, Rollwerkornamente. An den übrigen Wandflächen große, die Tugenden darstellende Frauengestalten, von denen die Hoffnung am besten erhalten ist (Fig. 253). Diese grün in Grün gemalten Bilder sind qualitativ recht gut und bekunden deutlich italienischen Einfluß.

Altarbilder
des XVII. Jhs.

Sehr dürftig ist das Material an Altarbildern des XVII. Jhs., besonders aus der ersten Hälfte. Die traurigen Folgen des Dreißigjährigen Krieges finden ihren beredten Ausdruck in diesem Mangel, der um so auffälliger wird, wenn man sich den Reichtum an Bildern aus dieser Zeit in einem Lande vor Augen hält, das die Kriegswirren verschont haben, in Salzburg. Freilich muß auch noch in Betracht gezogen werden, daß das, was an mobiler Kircheneinrichtung das Jahr 1648 überdauerte, in dem Jahrhunderte höchster österreichischer Kunstblüte, das dem Abschlusse der Türkenkriege folgte, den Neuschöpfungen dreier Generationen weichen mußte, die das starke künstlerische Bewußtsein in sich fühlten, mit ihrem Kunstschaffen das der vorangegangenen Epochen übertreffen zu können. — Das den hl. Nikolaus darstellende Gemälde, welches sich jetzt in Döllersheim in Privatbesitz befindet (Fig. 28), können wir mit Hilfe archivalischer Notizen genau datieren (vgl. S. 20). Es war das Altarbild des St. Nikolausaltars, den Hans Albrecht Freiherr von Lamberg im Jahre 1629 im südlichen Seitenschiffe der Pfarrkirche zu Döllersheim aufstellen ließ. Die Ausführung ist eine spitzpinselig-genaue, wie in den gotischen Bildern. Die kleinsten Details der reichgestickten Bordüren des Pluviales und des Pedumaufsatzes sind mit größter Exaktheit vermerkt. Gerade und ruhig fallen die kleingefälten Untergewänder, dem Gesichte merkt man die genaue Wiedergabe des Modells an. — Ein recht gutes Bild, das uns doch einen Begriff von der Art damaliger größerer Kompositionen gibt, ist die Krönung Mariens durch die hl. Dreifaltigkeit, die jetzt in der Dorfkapelle zu Rohrenreith sich befindet und vermutlich aus der nächsten Pfarrkirche, d. i. Groß-Göttfritz (Fig. 386), stammt. In den Engeln, der ätherisch zarten Gestalt der Madonna mit ihrem feinen Gesichtchen, der weichen malerischen Behandlung klingt leise die Kunst zweier Meister wider, deren Wesen Verfeinerung und Zartheit war, des Correggio und noch mehr des van Dyk. Damit sind auch die indirekten Einflüsse gekennzeichnet, die für die Kunst des österreichischen Meisters bestimmend waren, der dieses lieblich-innige Bild geschaffen hat. Das Hochaltarbild in der Kirche zu Edelbach (Fig. 34), Maria mit dem Kinde, trägt einen bekannten Meisternamen. Es ist von Klemens Beuttler im Jahre 1674 gemalt, und zwar für die Stiftskirche

in Zwettl, wo es bis 1728 den Frauenaltar im nördlichen Querschiffe zierte. Ein Bild stillen Mutterglückes, ohne jede feierliche Repräsentationstendenz; nur in dem schon bombastischer drapierten Gewande kündigt sich die Kunst der Hochbarocke an. — Der Meister des Altarbildes in Ottenstein (der junge Tobias mit dem Engel, um 1680) ist unbekannt (Fig. 62).

Unter den naturgemäß zahlreicher vorhandenen Altar- und Kirchenbildern des XVIII. Jhs. sind wenig erstklassige. Es möge daher genügen, wenn ich die besseren darunter in chronologischer Reihenfolge aufzähle. In Edelbach zwei ehemalige Seitenaltarbilder mit je zwei Heiligen, vom Jahre 1705, in den alten Originalrahmen (Fig. 36). — In Franzen das Hochaltarbild (Taufe Christi) von Pichler (1719) und zwei gleichzeitige Seitenaltarbilder (hl. Anna mit der hl. Maria, hl. Johann von Nepomuk), alle drei mit kleineren Aufsatzbildern (S. 43). — In Groß-Gerungs das Hochaltarbild (Marter der hl. Margareta), vom Anfange des XVIII. Jhs. (um 1719). — In Kirchberg a. d. Wild am Hochaltare die Heiligen Petrus und Paulus, an den Wänden vier große Ovalbilder mit Halbfiguren von Heiligen (Fig. 121); alle um 1730. — In der Schloßkapelle von Schwarzenau ein beschädigtes, aber gutes Gemälde, die hl. Apostel Simon und Judas; um 1730. — Im Schlosse Rappottenstein ein Einzelbild, der hl. Beltramus von Ferrara (Fig. 254), das ebenso wie eines im Pfarrhofs zu Langschlag (der hl. Hieronymus von Brindisi) zu einer Serie von Heiligenbildern gehörte, die sich in dem 1700 von der Gräfin Margarethe von Strattmann gegründeten und am Anfange des XIX. Jhs. eingegangenen Hieronymikanerkloster Schönbach befanden; beide aus der ersten Hälfte des XVIII. Jhs.

Altarbilder
d. XVIII. Jhs.

Vom Kremser Schmidt kann unser Bezirk zwei gute Bilder aufweisen, den Tod des hl. Ägidius in der Kirche zu Schweiggers, 1770 datiert und signiert (Fig. 376) und den hl. Nikolaus in der Kirche zu Griesbach vom Jahre 1797 (Fig. 206); das letztere leider mehrfach restaurierte Bild ist eine freie Wiederholung des Meisters nach seinem in der Komposition sehr ähnlichen Altarbild vom Jahre 1796 in der Pfarrkirche zu Münchreith am Ostrong (Kunsttopographie IV, Fig. 128).

Von Johann Ignaz Zimbal (Cimbal) befinden sich zwei ehemalige Seitenaltarbilder aus den Jahren 1764, Befreiung Petri (Fig. 413) und Wunder des hl. Paulus, in der Stadtpfarrkirche von Zwettl. Das Hochaltarbild in Arbesbach (der hl. Ägidius) ist von Hubert Maurer 1778 gemalt (Fig. 179). Das Oeuvre des namentlich in Waidhofen a. d. Thaya vielbeschäftigten Malers J. L. Daysinger können wir bereichern durch das große ehemalige Hochaltarbild in der Pfarrkirche zu Alt-Pölla, das die Himmelfahrt und Krönung Mariae darstellt (Fig. 135), 1783 datiert und voll signiert ist. Recht lehrreich für die Kenntnis des Stilwandels in der Barocke ist der Vergleich dieses Bildes mit dem etwa 150 Jahre älteren in Rohrenreith (Fig. 386).

Die klassizistische Richtung vom Ende des XVIII. Jhs. ist vertreten durch das Seitenaltarbild (hl. Anton von Padua) in Scheideldorf (Fig. 153) und das ehemalige Hochaltarblatt in Friedersbach (Marter des hl. Mauritius) (S. 312). Drei Altarbilder von Leopold Kupelwieser in Kirchbach, vom Jahre 1844, sind die einzigen, die aus dem XIX. Jh. zu erwähnen wären (S. 244).

Einen ganz eigenartigen Schmuck enthält das Oratorium neben der Kapelle im Schlosse Ottenstein. Die Wände und Fensterlaibungen sind von oben bis unten bemalt in sieben Reihen übereinander mit 241 Rundmedaillons mit den Porträtköpfen aller Päpste von Petrus bis auf Innozenz XI. Unter jedem dieser bis auf die jüngeren Päpste natürlich fiktiven Porträts steht eine entsprechende Legende. Über der Eingangstür prangt unter dem Bilde des Papstes Innozenz XI. die Jahreszahl 1688 und der Name des Malers: *Mauricio Andora*. Den Auftrag zu dieser in unseren Gegenden wohl einzig dastehenden Dekoration gab Graf Leopold Joseph von Lamberg. Als im XVIII. Jh. die Malereien — zu denen vermutlich eine Kupferstichserie als Vorlage gedient hatte — schadhafte wurden, übertünchte man sie und hing darüber eine aus Anlaß der Papstwahl vom Grafen Leopold Joseph in Auftrag gegebene Serie von 71 Ölbildern, Porträts der Päpste Innozenz XII. und Klemens XI., der 68 Kardinäle und des damaligen kaiserlichen Botschafters Grafen Leopold Joseph von Lamberg, die damals am Konklave teilgenommen hatten (vgl. S. 107). Erst 1876 wurden die Fresken wieder aufgedeckt und restauriert. — Über den Hergang der Arbeit des Andora sind wir auch aus dem Archiv unterrichtet (vgl. S. 75). Der wälsche Maler Mauricio Andora hat 1689 auch

Fresken des
XVII. und
XVIII. Jhs.

noch ein zweites Zimmer ausgemalt (siehe S. 75, die Fresken sind zugrunde gegangen oder noch unter der Holzverkleidung verborgen), außerdem hat er eine Ölgemäldeserie von Ansichten Lambergischer Schlösser und Höfe gemalt.

Einen zweiten wälschen Freskenmaler namens Rincolin finden wir 50 Jahre später in Schloß Rosenau beschäftigt. Recht interessant ist die von ihm 1747—1748 geschaffene Ausmalung des „Saletts“, eines loggienartigen Raumes über der Einfahrt (S. 384). Die Wände sind bedeckt mit dekorativen Architekturen, Säulenhallen, Arkaden, Palästen, Hafenstädten. Darüber tummeln sich Putti als Maler, Bildhauer, Gärtner, Musiker, Fischer, Jäger. Am Gewölbe thronen Jupiter und Juno. Nach Ottensteiner Nachrichten (S. 76) war Rincolin in Rosenau schon seit 1744. Außer dem Salettl rührt von diesem geschickten Dekorator wahrscheinlich auch das große Fresko der „Jakobsleiter“ im Hofe an der Kirchenseite (Fig. 354) her. Von seinen Arbeiten in Schloß Ottenstein (vgl. S. 76) hat sich nichts erhalten als vielleicht die gemalte Sonnenuhr mit dem Chronos am Einfahrtsturme.

Decken-
gemälde von
Daniel Gran.

Von wirklicher Bedeutung für die Geschichte der österreichischen Barockkunst sind drei andere Werke der Malerei in Schloß Rosenau, durch deren Publikation — sie waren in der Fachliteratur ganz unbekannt — das Oeuvre eines Mannes bereichert wird, der sich als österreichischer Barockmaler eines ausgezeichneten Rufes erfreut, das des Daniel Gran. Seine — wenn auch nur mehr schwach sichtbare — Signatur trägt das Deckenfresko eines kleinen Kabinetts im I. Stocke des Südtraktes (Fig. 355), vier allegorische Frauengestalten, in der Mitte Malerei und Bildhauerei, links eine Frau mit den Attributen des Herbstes, rechts eine andere mit denen des Fleißes (Bienenkorb) und der Wissenschaft (Eule). Nicht signiert, aber durch stilkritischen Vergleich mit authentischen Werken Grans als sichere Arbeiten des Meisters nachweisbar, sind die zwei großen, in die Plafonds eingelassenen Ölgemälde in den zwei großen Zimmern im I. Stocke des Osttraktes, südlich neben dem Turme (Taf. XVI und XVII).

Beide haben ebenfalls Allegorien — eine Gattung der Malerei, die ja in der Barockmalerei sich außerordentlicher Beliebtheit erfreute — zum Gegenstande. Auf dem einen sehen wir oben einen jungen Festungsbaumeister, dem ein fliegender Genius den Turnierspeer reicht; über ihm erstrahlt die Ruhmessonne. Durch eine Reihe von Göttern und Göttinnen ist angedeutet, was den Jüngling freut: Jagd, Krieg, Liebe, Dichtkunst. Daß in diesem Bild eine Anspielung auf die künstlerische Tätigkeit des Schloßherrn selbst zu sehen ist, liegt nahe. Das zweite versinnbildlicht allgemein verständlich die Jahreszeiten.

Diese drei um 1746 anzusetzenden Arbeiten Grans fallen also in den Beginn des letzten Jahrzehnts seiner Tätigkeit (gest. 1755), in das gleiche Jahr, in dem er für das Stift Lilienfeld eine Reihe von Arbeiten ausführte (ALBERT ILG, Daniel Gran, Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F. II [1887], S. 257 f.).

Die Figur des fliegenden Genius mit dem Turnierspeer stimmt im Gegensinne ganz genau überein mit der das Sternbild der Wage personifizierenden Frauengestalt des großen Deckengemäldes im Brünner Landhaussaal (Skizze dazu in der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien). Genau dieselbe Figur findet sich bei Gran noch ein drittes Mal, in dem Deckenfresko „Triumph des Glaubens“ in der Stiftskirche zu Herzogenburg, hier mit einem Kelch in der Hand. Stilistisch sind die Gemälde am meisten verwandt mit den Deckenfresken im Landhaussaale in Brünn.

Porträts
des XVI. bis
XVIII. Jhs.

Für das Studium der österreichischen Porträtmalerei des XVI.—XVIII. Jhs. findet der Spezialforscher ein stattliches Material in dem großen Gemäldebestand des Schlosses Ottenstein, dem an Reichhaltigkeit und Qualität in den bisher kunsttopographisch bearbeiteten österreichischen Bezirken von privaten Sammlungen nur die in Schloß Grafenegg (Kunsttopographie I, Beiheft) an die Seite gestellt werden kann. Bevor wir auf die Ölbilder zu sprechen kommen, möchten wir des großen Porträtbuches Erwähnung tun, das aus der gräflich Lambergischen Bibliothek in Preßburg stammt. Es enthält 245 auf Papier mit Deckfarben gemalte Porträts aller Art (siehe S. 122), zumeist österreichische aus der ersten Hälfte des XVI. Jhs. (Fig. 96—98). Es sind technisch ganz ausgezeichnet gemachte Kopien nach Tafel- und Ölbildern, die den Charakter ihrer Vorlage vortrefflich wiedergeben. Für die Kenntnis der österreichischen Porträtmalerei dieser Zeit, aus der sich relativ so wenig Originalbildnisse erhalten haben, ist das hier vereinte Material von unschätz-

barem Werte, da es nicht nur Porträts der Habsburger von Friedrich III. bis auf Rudolf II., verschiedener fremdländischer Herrscher, österreichischer, deutscher, französischer, italienischer Adeliger, sondern auch zahlreiche von Wiener Bürgern enthält. An der Spitze stehen vierzehn Porträts der Familie Beck Freiherren von Leopoldstorff, die somit als die ursprünglichen Besitzer und Urheber anzusehen sind. Wie hoch die Qualität der Vorlagen steht, mag daraus ersehen werden, daß das Porträt Kaiser Ferdinands I. (Fig. 96) sich als Kopie nach dem im Jahre 1548 von Tizian als Pendant zu einem Bildnisse Karls V. gemalten Porträt des Kaisers darstellt, deren Originale verloren und die beide nur in alten Kopien (im Besitze des Fürsten Fugger in Augsburg) überliefert sind (Klassiker der Kunst, III. Band, Tizian, vierte Auflage 1911, Nr. 227). Deshalb sei hiermit die Aufmerksamkeit der Spezialforschung nachdrücklich auf das Ottensteiner Porträtbuch gelenkt, das eine eingehende Untersuchung — die später eingetragenen Namensinschriften stimmen nicht immer — und Publikation wohl verdienen würde.

Die ältesten der zahlreichen Lamberg'schen Ahnenbilder sind die Bildnisse des Melchior von Lamberg und seiner Frau, die man nach dem Alter der Dargestellten um 1515 datieren kann (Fig. 66, 67). Dann folgen in unserer Beschreibung — ich habe die Bilder chronologisch zusammenzustellen versucht — noch weitere fünf Lamberg-Porträts des XVI. Jhs., unter denen das des Siegmund Freiherrn von Lamberg vom Jahre 1592 besondere Erwähnung verdient (Fig. 69). Sehr reich ist das XVII. Jh. vertreten, zum Teil mit ausgezeichneten Stücken, namentlich solchen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ich hebe besonders hervor: Nr. 38, Siegmund Albrecht Graf von Lamberg, um 1660 (Fig. 74); Nr. 41, Eleonora Gräfin von Lamberg, Mitte des XVII. Jhs. (Fig. 75); Nr. 48, Hans Maximilian Graf von Lamberg, um 1660 (Fig. 76). Eine eigene Gruppe bilden die Bildnisse der vier Söhne des letzteren, alle von der gleichen Meisterhand (Fig. 77—81). Sie sind nach dem Alter der Porträtierten zwischen 1675 und 1680 zu datieren; nur das Bild des Grafen Siegmund (Fig. 77) müßte man vor seinem Tode (1672) ansetzen, doch wäre es immerhin möglich, daß es nach einer Vorlage gleichzeitig mit den übrigen gemacht wurde. Am sympathischsten ist das Bildnis des jugendschönen, schlanken Grafen Hans Philipp (Fig. 79, Taf. VI), der es späterhin zu gar hohen Würden brachte. Alle vier Bilder sind erstklassig und es ist bezeichnend für den derzeitigen Stand der Forschung in diesem Gebiete, daß wir trotzdem nicht imstande sind, einen Meisternamen zu nennen. Sie sind auch gut erhalten und wirken im Original bedeutend besser, als unsere Abbildungen es vermuten lassen, da einer guten Reproduktion die dunkelbraunen Hintergründe Schwierigkeiten machen.

Sehr gut sind auch die Bildnisse der Söhne des Freiherrn Hans Franz von Lamberg, Nr. 54 (Graf Leopold Josef, Fig. 82), Nr. 56 (Graf Karl Adam, Fig. 83), Nr. 57 (Graf Franz Siegmund) sowie ihrer Schwestern Maria Katharina (Nr. 58), Eva Maria (Nr. 59) und Anna Theresia (Nr. 60), alle um 1680, die Porträte Nr. 57, 58, 59 sicher von einer Hand. Vorzüglich Nr. 88, Isabella Gräfin von Rosenberg, eine geborene Lamberg, um 1700 (Tafel VIII).

Zu einer interessanten Beobachtung gibt uns das Porträt des Grafen Ferdinand Bonaventura Harrach (Nr. 66, Taf. VII) Anlaß, das nach Ottenstein kam, weil der Graf mit einer Gräfin Lamberg vermählt war. Der besonders auffällige französische Charakter des Bildes erklärt sich nämlich einfach dadurch, daß es sich als eine alte Kopie nach dem im Jahre 1698 von Hyacinthe Rigaud in Paris gemalten Porträt des Grafen erweist, das jetzt als Nr. 331 in der Harrach-Galerie in Wien hängt. (Eine Kopie dieses Bildes auch im Museum in Salzburg.) Doch ist das Wiener Bild nur Brustbild (reicht bis knapp unter das Goldene Vlies, ohne Arme) und hat ovale Form, während der österreichische Maler vom Ende des XVII. Jhs., der es wiederholte, es zu einer Halbfigur erweiterte. Wir können also an diesem einzelnen Fall ersehen, wie der starke französische Einfluß, der in der österreichischen Porträtmalerei am Ende des XVII. Jhs. den bisher — auch bei den oben genannten Porträts — vorwaltenden niederländischen verdrängt, in Österreich Eingang fand, abgesehen natürlich von den zahllosen importierten Porträtstichen. War es früher besonders van Dyk, dem man nachstrebte, so wurden nun die berühmten französischen Meister Mignard, Rigaud, Largillière die Vorbilder. Diesen neuen Stil zeigen z. B. das um 1700 gemalte Bildnis des Begründers der fürstlichen Linie des Hauses Lamberg, Leopold Matthias (Fig. 84), das um 1720 entstandene des Grafen Josef Dominik, Bischofs von Seckau (Fig. 88), und das etwas jüngere des Grafen Adam Franz (Fig. 89).

Als Graf Leopold Josef Botschafter beim Vatikan war, ließ er in Rom um 1700 eine Serie von dreizehn kleinen Kupferporträts malen (Nr. 89, Fig. 85—87), an der Spitze seinen Souverän und den Thronfolger, den König von Neapel, die beiden Päpste, unter denen er sein Amt versah, und acht Lamberge, darunter sich selbst und seinen Sohn. Die älteren Lamberg-Porträts sind zum Teil gute, zum Teil phantastische Kopien nach Vorlagen, die der Graf wahrscheinlich mitgebracht hatte, dagegen können die Bildnisse des Kardinals Johann Philipp (Fig. 85) und des Bischofs Johann Dominik, die beide damals in Rom waren, sowie die des Bestellers und seines Sohnes als wirkliche Originalporträts angesehen werden.

Es ist sehr bedauerlich, daß wir vorläufig nicht sagen können, von welchen Malern diese zum Teil wirklich ausgezeichneten Bildnisse herrühren. Das so reiche Ottensteiner Archiv, aus dem wir über die Handwerker vom Maurermeister bis zum Steinbrecher herab so genau unterrichtet sind, läßt uns in bezug auf die Maler der „Kontrafets“ ganz im Stiche. Der Grund ist darin zu suchen, daß alle diese Bilder nicht in Ottenstein, sondern anderwärts, meist wohl in Wien, wo die Lamberge gewöhnlich den Winter verbrachten, gemalt und bezahlt wurden. Vielleicht liegen die Rechnungen noch irgendwo in Archiven vergraben, jedenfalls seien die Historiker hierauf aufmerksam gemacht.

Das einzige der Ottensteiner Porträts, das signiert ist, ist Nr. 112, Franz Anton Graf von Lamberg, als Knabe in römischem Kostüm. Es ist von M. G. Hirt 1748 gemalt (Fig. 91).

Für die Monographie des Hauses Habsburg kommen zahlreiche Porträts der kaiserlichen Familie in Betracht (S. 89), qualitativ freilich nicht hervorragend, mit Ausnahme etwa des Porträts Josefs I. (Fig. 65).

Was sich sonst an Porträts noch im Bezirke findet, verschwindet neben dem Reichtume der Ottensteiner Sammlung. Ich nenne: In Allentsteig ein Porträt des Grafen Joachim Windhag, um 1670 (Fig. 16); in Schloß Rappottenstein mehrere geringe Porträts des XVII. Jhs.; in Nieder-Nondorf vier mittelmäßige vom Anfange des XVIII. Jhs.; in Schloß Schwarzenau ein gutes Bild der Kaiserin Maria Theresia (um 1760) und ein mit *J. S. Arupp Viennae 1734* signiertes Bildnis eines Feldherrn (S. 200); in Schloß Kirchberg a. d. Wild die Porträts des Dominik Josef Hayek Freiherrn von Waldstätten und seiner Gemahlin, von *F. Redel, 1771* (Fig. 122, 123).

Aus diesen Bemerkungen über Porträts des XVI.—XVIII. Jhs. mag ersehen werden, welch großes, reichen Ertrag versprechendes Arbeitsfeld da für die heimische Kunstgeschichtsforschung noch brach liegt. Den Bearbeitern der Kunsttopographie ist es bei der ihnen für die einzelnen Bände zugemessenen kurzen Zeit nicht möglich, alle in Betracht kommenden Fragen zu lösen. Sie müssen sich oft begnügen, die auftauchenden Probleme zur Diskussion zu stellen und die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf unbearbeitete Gebiete zu lenken. Für die Geschichte des österreichischen Porträts ist wenigstens ein Anfang gemacht mit der Monographie Ernst Ebensteins über den Hofmaler Franz Luyx (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1907), freilich mit unvollständiger Heranziehung des Materials, wie die Publikation der Gemälde-sammlung des Schlosses Grafenegg (Kunsttopographie I, Beiheft, bearbeitet von HANS TIETZE) gelehrt hat. Eine systematische Durchforschung der österreichischen Adelsitze, Paläste und Schlösser, in zweiter Linie auch der Stifte müßte vorangehen. Dann werden sich gewiß aus der Masse von Bildern bestimmte künstlerische Persönlichkeiten herauskristallisieren, mit Hilfe archivalischer Notizen wird man sie doch allmählich auch benennen können und es wird möglich sein, auch die Entwicklungsgeschichte dieses Zweiges der Malerei zu schreiben, die jetzt noch vielfach im Dunkel sich verlierenden Fäden aufzudecken, durch die sie mit der Porträtkunst der Nachbarländer und der bahnbrechenden Meister des Auslandes zusammenhängt.

In Schloß Ottenstein hängen auch mehrere, zwar nicht künstlerisch, aber gegenständlich interessante Historienbilder (siehe S. 116 f.), so eines vom Reichstage zu Augsburg (1530) und ein anderes, das eine Birettverleihung durch Karl VI. darstellt und eine Innenansicht der Augustinerkirche in Wien um 1720 gibt. Auch die von Mauricio Andora um 1687 gemalten Ansichten Lambergerscher Schlösser, Orte und Höfe (S. 117) seien hier erwähnt.

Von fremden Bildern sind aus dem Ottensteiner Gemäldebestande hervorzuheben: Zwei große Küchenstücke aus der Mitte des XVII. Jhs., das eine flämisch (Taf. IX), das andere holländisch (Taf. X); eine Allegorie

auf die von den Weisen zu verachtende Jagd nach dem Glücke, ein gutes, stark italienisch beeinflusstes deutsches Bild aus der Mitte des XVII. Jhs. (Fig. 94); ein vortreffliches, im Auftrage des Grafen Leopold Josef von Lamberg von dem Holländer Christian Berentz 1702 in Rom gemaltes Stilleben (Fig. 95); vier italienische Bilder vom Ende des XVII. Jhs., Damen mit den Attributen der Jahreszeiten (S. 120, Nr. 198); drei große italienische Kaufrufe (S. 120, Nr. 199).

Von den drei Stamm- und Wappenbüchern in Schloß Ottenstein enthält das des Benedikt Ammon vom Anfange des XVII. Jhs. auch zwei künstlerisch bemerkenswerte Federzeichnungen, ein Jünglingsporträt in dekorativer Umrahmung (Fig. 99) und eine Skizze des bekannten Hofmalers Kaiser Rudolfs II., Bartholomäus Spranger, mit eigenhändiger Widmung des Künstlers (Fig. 100).

Am Eingange des von Benedikt Curipeschitz abgefaßten Itinerars einer Botschafterreise des Josef von Lamberg und Niklas Jurischitz nach Konstantinopel im Jahre 1530 (der Text neu herausgegeben von ELEONORA Gräfin LAMBERG-SCHWARZENBERG, 1910) sind neun Blätter mit gemalten Ansichten der Städte Raabs, Wien,



Fig. a Dietreichs, Dorfstraße

Graz, Grupa, Serajewo, „Obernwossen“, Sofia, Philippopol, Adrianopel eingefügt, die Hofrat JOSEF Ritter VON KARABACEK demnächst in einem Aufsatz eingehend zu behandeln gedenkt. Von dem selten vorkommenden Blumen- und Stillebenmaler Anton van der Baren hängt ein signiertes Bild (Mitte des XVII. Jhs.) in der Pfarrkirche zu Scheideldorf (Fig. 154).

Von Gemälden des XIX. Jhs. verdient an erster Stelle das 1833 gemalte Doppelporträt von Friedrich Amerling in Schloß Allentsteig genannt zu werden (Taf. I). Ebenda befinden sich auch mehrere andere Porträts aus dieser Zeit, eines von Bayer [1821] und zwei sehr gute von Schrotzberg [1843] (S. 13). Im Schlosse Wetzlas eine ganze Reihe von Porträten und Landschaften des tüchtigen Dilettanten Franz von Schrutek [um 1835—1840] und vier gute Bilder von Leander Russ [1836] (S. 48). in Schloß Ottenstein eine feine Aquarellminiatur von Kriehuber (Fig. 93) und je ein Porträt von Piloty und Lenbach.

Kirchliche Geräte.

An altem Kirchengenräte, namentlich an solchem aus Edelmetall, ist unser in den Hussitenkriegen von den Böhmen und ganz besonders im Dreißigjährigen Kriege von Freund und Feind verwüstetes und ausgeraubtes Gebiet recht arm. Ein einziges gotisches Stück ist zu verzeichnen, die kleine aus Messing angefertigte Monstranz in Groß-Globnitz vom Ende des XV. Jhs. (Fig. 304). Daß sie böhmischen Ursprunges sei, dafür sprechen