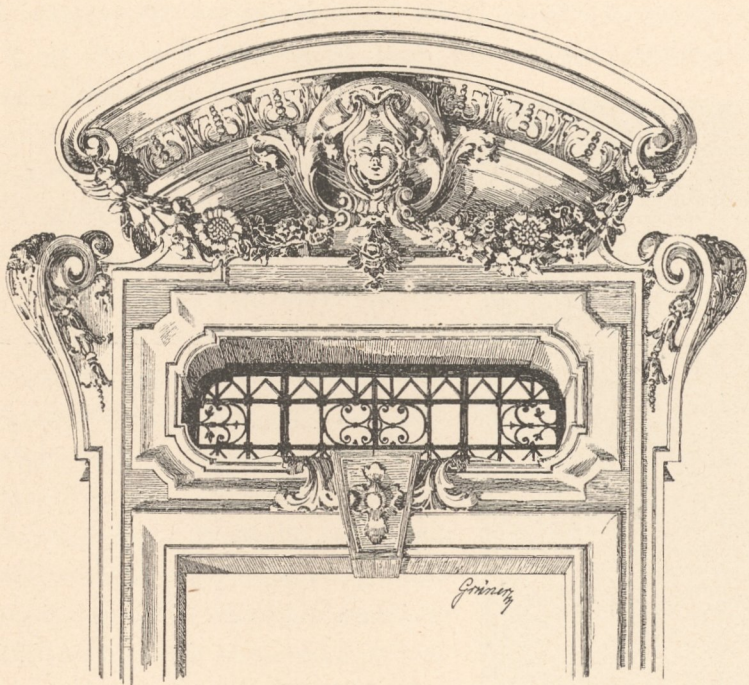


Gurte vom Gang des alten Convents.



Thür auf der Treppe.

Die vorliegende Publication, das erste Unternehmen in seiner specialistischen Richtung, verdankt seine Entstehung dem seltenen und uneigennütigen Eifer Prof. Karl Drexler's. Seit einer Reihe von Jahren zu einer meisterlichen Geübtheit im Aufnehmen von künstlerischen und antiquarischen Gegenständen gelangt, zählt derselbe längst zu den geschätztesten Amateurphotographen überhaupt; auf dem kunstwissenschaftlichen Gebiete aber ist seine Thätigkeit als Veranstalter solcher Publicationen eine — leider fast vereinzelt. Die unermüdliche Rührigkeit, mit welcher Drexler die allerdings beinahe unerschöpflichen Kunstschatze seines berühmten geistlichen Hauses durch seine mustergiltigen Darstellungen der Fachwelt zu vergegenwärtigen bestrebt ist, hat daher auch bereits vielfach die lebhafteste Anerkennung gefunden, vor Allem von Seiten der für ein so verdienstvolles Wirken naturgemäss besonders interessirten k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Selbstverständlich ermangelte ein so beschaffenes Walten aber auch nicht der Würdigung und Beachtung von noch weiteren Kreisen, und so wandte man sich denn vor einiger Zeit seitens der königlich sächsischen Regierung an meinen verehrten Freund, als eine gewisse Angelegenheit es wünschenswerth machte, sich seiner bewährten Geschicklichkeit und seiner Gefälligkeit zu

bedienen. Es handelte sich um die künstlerische Ausstattung von Baulichkeiten in Dresden, welche nach guten alten Vorbildern mit Stuccaturen geschmückt werden sollten. Man erinnerte sich der ungeheuren Auswahl von Typen und Mustern, welche auch in dieser Hinsicht die reiche Kunstwelt des Stiftes darbierte, und so sendete denn Prof. Drexler eine Anzahl diesbezüglicher Aufnahmen nach Sachsen. Natürlich wuchs nun aber das Interesse an der Sache bei der Arbeit, umsomehr als diese specielle, durch einen äusserlichen Anstoss geweckte Thätigkeit einem eigenen, längst gehegten Unternehmungsplan entsprach und daher alte Projecte auffrischen half.

Drexler, welchem seinem Amte gemäss die Aufsicht über die herrliche Stiftskirche zusteht, welcher zum Hüter der kostbaren Schatzkammer, zum Verwalter des reichen Museums sowie des Lapidariums des Hauses bestellt ist, ein hochgebildeter Kunsterkenner, der sich auch bei der Jahrzehnte umfassenden Restaurierung jenes gefeierten Gotteshauses grosse Verdienste gesammelt hatte — dieser für den kunstgeschichtlichen Ruhm Klosterneuburgs so unermüdliche Mann — hatte schon seit Jahren dem Gefertigten die Idee entwickelt, auf Grund seiner photographischen Aufnahmen eine Serie von Publicationen herausgeben zu wollen, in welchen der gewaltige Vorrath nach den Gesichtspunkten der einzelnen Kunst- und Kunsthandwerkszweige vorgeführt werden solle. Das alte, stolze Haus ist trotz so mancher Schicksalsschläge noch immer ein so grossartiger Kunsthort, dass sich sehr leicht einzelne Folgen von Aufnahmen von Architekturen, Bildhauerwerken, Fresco- und Tafelbildern, Stuccaturen, Kleinplastik (besonders in Elfenbein, Stein und Holz), Goldschmiedekunst, Glasmalerei, Bronzen, Keramik, Textilkunst (vornehmlich Gobelins), Möbeln, Waffen, Siegeln, Miniaturen und Urkunden, Eisenarbeiten, sowie endlich nach modernen, stilrichtigen Schöpfungen anfertigen lassen könnten. Ob der gewiss schöne Gedanke nun in seiner Ganzheit auf Vollendung hoffen könne, müssen wir den gütigen Göttern überlassen; für diesmal soll ein Anfang gemacht werden mit dem reichen Schatze von Stuccaturen, deren das Stift von der spätesten Hochrenaissance bis zum Rococco eine wahre Blütenlese in üppigster Fülle aufzuweisen vermag — eine wahre Fundgrube für das moderne Kunsthandwerk.

Zu Zwecken der hiemit an den Tag tretenden Sammlung konnte nur ein Theil der massenhaft in allen Uicationen des alten und des neuen Stiftsgebäudes, der Kirche, der Leopolds-



kapelle etc. erhaltenen Stuccaturarbeiten in Contribution gesetzt werden. Quantitativ wäre wohl dreimal so viel zusammenzubringen gewesen. Wir wählten aber nur das Schönste aus und hielten uns an ein natürlich einfaches, chronologisches System, welches mit den schwerbarocken ersten Arbeiten in der alten Praelatur von 1628 beginnt und nun durch alle am hiesigen Orte vertretenen Entwicklungsphasen dieses Stiles, der Baugeschichte dieses Hauses entsprechend, heraufgelangt, bis es über die Stilgrenze zum Rococo hinübersteigt und endlich in dessen blühendster, graziösester Periode abbricht. Es ist die Kunstthätigkeit von mehr als einem Jahrhundert auf einem Specialgebiete in diesen Blättern zusammengedrängt, von einem Jahrhundert, in dem sich Aenderungen und Wechsel des Stiles überaus rasch folgten.

Begreiflicherweise ist zum Verständnisse dieser mannigfachen Formen der Erscheinungen die Kenntniss ihres Zusammenhanges mit der Baugeschichte des Stiftes unerlässlich. Die Stuccatorer ziehen stets im Gefolge der jeweilig am Bau beschäftigten Architekten ein, sind häufig Mitglieder ihrer aus Norditalien eingewanderten Familien oder doch ihre Landsleute, sie wechseln mit den neuberufenen Baumeistern — man muss daher die wechselnden Schicksale der Bauunternehmungen in ihrer Folge kennen. Hiefür hat die jüngste Kunstgeschichts-Literatur vorgesorgt, wenn auch noch gar Manches unangehellt bleiben mag. Die wichtigsten Arbeiten sind: »Das Chorherrnstift Klosterneuburg« von Ubald Kistersitz. Würzburg und Wien 1882. — »Das Stift Klosterneuburg.« Eine kunsthistorische Skizze von Karl Drexler. Wien 1894. — »Urkundliches zur Kunstgeschichte des Stiftes Klosterneuburg unter Propst Andreas Mosmüller (1616 bis 1629)« von Ilg in: Berichte des Wiener Alterthumsvereines 1890, pag. 104 ff.

Ausserdem wurden aber eben zum Behufe der vorliegenden Erläuterung neue Forschungen im Stiftsarchive angestellt, deren Ergebnisse im Nachstehenden verwerthet worden sind.

Da jedoch über das Stucco noch sehr wenig Genügendes in der Fachliteratur geboten ist, erachten wir es für zweckmässig, unseren Erörterungen über die hier abgebildeten Klosterneuburger Stuccoarbeiten etwas Allgemeines über den Gegenstand voranzuschicken.

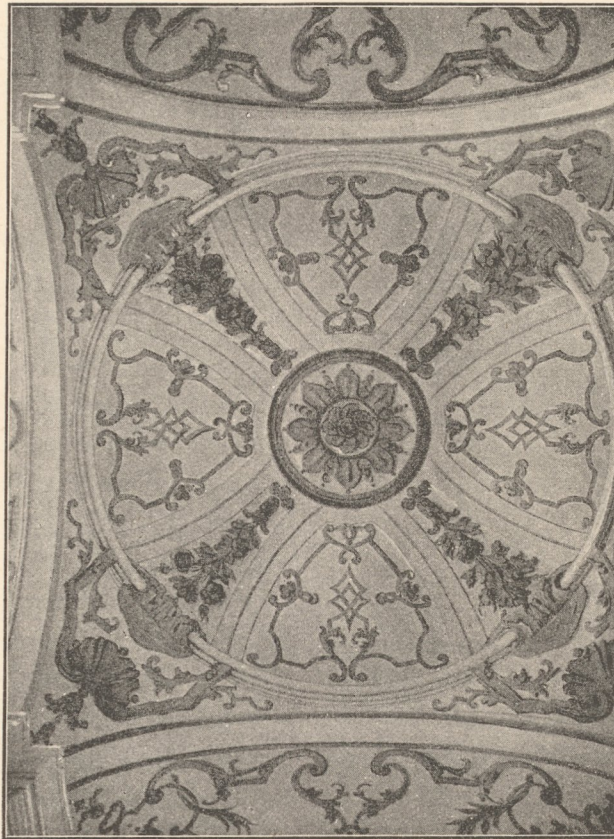
Nach italienischem Vorgange gebrauchen wir die Worte Stuck, Stucco, Stukkierung, Stuccatur seit drei Jahrhunderten für zwei von einander in Zweck und Wirkung höchst verschiedene Techniken: für das Auftragen plastischer Gebilde auf Wänden und Decken in weisser, den weissen Marmor imitirender Gyps-  
masse nämlich, und ferner für die Incrustation von Wänden,

Sockeln, Pilastern, Säulenschäften, Panneaux etc. mit ebenfalls aus Gyps, jedoch aus farbigem, hergestellten Flächen, wodurch bunte Marmorarten nachgeahmt werden sollen. Die erstere Technik arbeitet also stets en relief, zum Theil, und zwar besonders in der Hochbarocke, sogar in ganz freien, runden Formen; die letztere immer in Flächen. Jene kennt nur Weiss oder höchstens leichte Tönungen in Gelblich, écru, Hellgrau, lässt wohl auch partielle Vergoldung zu; diese gefällt sich in allen Farben, Flecken und Aederungen der verschiedensten natürlichen Marmorarten und erreicht durch Polirung auch deren spiegelnden Glanz, weshalb ihr auch der unterscheidende Beiname stucco-lustro gegeben wird. In unseren Urkunden und Rechnungen werden die Vertreter der ersteren Richtung in der Regel Stukkatores, die anderen aber Marmorierer genannt, was nicht ausschliesst, dass, so wie auch

heute noch, ein und derselbe Geschäftsunternehmer beide Zweige cultivirte und daher Kunsthandwerker der einen wie der anderen Technik beschäftigte. Wir haben es in diesem Werk aber fast nur mit der einen Gattung zu thun.

Der plastische weisse Stucco hat seine Stätte und schlug Wurzel überall dort, in allen jenen Kunststilen und -Perioden, welche den weissen Marmor in ihrer Architektur und Decoration verwenden, denn er fand seine Entstehung als Surrogat von Meisselarbeit in jenem Materiale. Daher kennt die Antike schon seit der voralexandrinischen Zeit diese Kunstart, daher verschwindet dieselbe während des Mittelalters, welches Sandstein und Ziegel als Baumaterialie gebraucht, lebt aber seit der Wiederaufnahme der classischen Stile auf das Kräftigste wieder auf, um in der Barocke zur höchsten Höhe technischer Vollendung emporzuklimmen.

Die Technik des antiken Stucco ist ganz dieselbe wie sie später von den Italienern geübt wurde. Pompeji ist reich an Proben davon, so im Gewölbe des Apodyteriums in den öffentlichen Bädern, im Reinigungsraum des Isistempels, in den Nischen der Gräberstrasse und an anderen Orten. Sogar die Werkstätte eines Handwerksmeisters des Faches will man sammt ihren Gypsformen gefunden haben. Das Material erwies sich als Gypsstaub, welchem, während man ihn mit Wasser stark verdünnte, fortwährend weiteres Pulver beigemischt wurde. Aus dieser weichen Masse wurde nun die Form mit der freien Hand herausmodellirt. was rasch geschehen musste, da der Brei schnell hart wird, daher die flotte, kecke, leichte und geistreiche Tractirung, was uns an den Stuccoornamenten so besonders anzieht. Hier sieht man, wie sich aus der Anwendung neuer Stoffe, wenn auch zu denselben Zwecken, stets neue Stilformen entwickeln. Ist der Stucco auch aus der Nachahmung von Meisselwerk hervorgegangen, so leiteten



Plafond-Detail an der Treppe.



die Verschiedenheit des Materiales und die nothwendig daraus resultirende andere Behandlungsweise zu ganz abweichenden aesthetischen Erfolgen: dort der harte, schwer und langsam zu bearbeitende Stein, hier die weiche, schnell starr werdende Masse; dort gestählte Eisen, hier leichte Formhölzer. Verlaufende Linimente, Profile, gleichförmige Reihenornamente haben aber auch die Alten bereits mit hölzernen Schablonen ausgepresst.

Vitruvius erwähnt zwar den plastischen Stuck ornamentaler, freier Arbeit aus der Hand nicht, sondern meint unter *opus albarium* und *tectorium* nur den allerdings marmorglatten Wandverputz (V, 10), lehrt dann auch das Löschen des Kalkes zum Zweck der Herstellung des Stucco (VII, 2), die Anlage der gewölbten Decken mit Verputz (VII, 3) und dessen Anbringung an feuchten Stellen (VII, 4). Doch redet er gleichfalls schon von ornamentalen Gesimsen und weiss auch, dass schon bei den Griechen solche Arbeiten gemacht wurden.

In den Tagen des Mittelalters scheint trotz der gänzlichen Umwälzung der Kunstanschauungen, des Stiles, Geschmacks und der Technik, im Süden wenigstens, der ja die antiken Ueberlieferungen nie ganz vergass, doch noch eine schwache Erinnerung an die Sache lebendig geblieben zu sein. Der Giotteske Maler Cennino Cennini gibt in seinem um 1400 verfassten »*libro dell' arte*« verschiedene Recepte zur Herstellung von Gypsreliefs, von denen diejenigen, wobei es sich um Anbringung plastischer Nimben u. dgl. auf Tafelbildern handelt, hier zwar minder wichtig scheinen, im 126. Capitel lehrt er aber, wie man Reliefs auf der Mauer durch Bewurf herstellen müsse, im folgenden, wie solche aus Kalk auf der Mauer zu machen seien. Er arbeitet dabei

aber nass und dann trocken darauf. — Sehr eingehend bespricht in der Hochrenaissance Giorgio Vasari (gest. in Florenz, 27. Juni 1574) in der *Introduzione* seiner *Vite* die Technik. Zuerst lässt er sich im 4. Capitel über die Bereitung des Stucks vernehmen, eine lehrreiche Anweisung, die ich in Uebersetzung hier einschalte.

»Nun soll noch gezeigt werden, wie der Stucco bereitet wird. Da lässt man also mit einer Vorrichtung in einem Steinmörser Marmorabfälle zerstossen, doch nimmt man hiezu keinen anderen als weissen Kalk, entweder von Abfällen des Marmors oder Travertins gewonnen. Anstatt des Sandes nehme man den gestossenen Marmor, siebe ihn sorgfältig und knete ihn mit dem Kalke, indem man zwei Drittheile Kalk und ein Drittheil des gestossenen Marmors zusetzt; und das mache man dicker oder dünner an, je nachdem man gröber oder feiner arbeiten will.«

Die grössere Stelle folgt im Abschnitte über die Sculptur, im 6. Capitel. Sie hat die Ueberschrift: »Wie man aus Stucco

weisse Arbeiten ausführt und von dem Vorgang, wie man die Form des Mauerkerne darunter macht, und wie man sie fertigt.«

»Es pflegten die Alten, wenn sie Gewölbe oder Verkleidungen oder Thüren oder Fenster oder andere Ornamente aus Stuck machen wollten, den Kern der darunter befindlichen Mauern, wenn sie aus gebrannten Ziegeln oder Tuffsteinen bestehen, zu lassen, nämlich aus Steinen, welche weich seien und sich mit Leichtigkeit schneiden lassen. Und daraus machten sie in Form von Mauerwerk den innern Kern, dem sie die Form von Gesimsen oder Figuren, oder was sie sonst machen wollten, gaben, indem sie die Ziegeln oder Steine, welche mit Kalk gemauert sein müssen, darnach zuschnitten. Sodann müssen sie mit dem Stuck, von welchem wir im 4. Capitel gesagt haben, dass er aus gestossenem Marmor und Travertinkalk anzumachen sei, über diesem Mauer-

kerne den ersten rohen Stuckbewurf machen, nämlich grob und körnig, auf dass man darauf den feineren anbringen könne, wenn jener untere haftet, so dass er fest ist, aber nicht gänzlich trocken. Denn wenn man die Masse des Materials auf dem Feuchten bereitet, so greift sie besser an, weshalb fortwährend dort wo man den Stuck hinsetzt, befeuchtet wird, damit er sich zur Arbeit leichter schicke. Und will man nun Gesimse oder Blattwerk von ausgeschnittener Form machen, so benöthigt man hölzerne Formen, hohl ausgeschnitten, von derselben Gestalt, welche Du fertigen willst. Darauf nimmt man den Stuck, welcher weder zu fest noch zu zart sei, aber von einer zähen Beschaffenheit; bringt dann so viel auf das Werk, als die Masse des Dinges, das man formen will, erfordert, und setzt dann die genannte geschnittene Form darauf, welche mit Marmorstaub eingepulvert sei. Nun



Plafond-Detail.

klopft man mit dem Hammer mit gleichförmigen Schlägen darauf und das Stuck behält die Form, welche man dann reinigt und polirt, damit die Arbeit nett und gleich werde. Will man aber, dass das Werk aussergewöhnlich starkes Relief habe, so befestigt man dort, wo es Platz finden soll, Eisen oder Nägel oder andere dergleichen Befestigungen, welche den Stuck frei in der Luft halten, und zwar so, dass er sehr sicher hält, wie man das an den antiken Gebäuden sieht, woran man heute noch die Stuccos und die Eisen erhalten entdeckt. Endlich kann der Künstler, wenn er will, auf der glatten Mauer eine Geschichte in Basrelief darstellen, wozu er zunächst in die Mauer viele Nägel einschlägt, hier weniger und dort mehr, je nachdem die Figuren zu stehen kommen; zwischen diese bringt er nun kleine Stückchen Ziegel oder Tuffstein an, damit deren Spitzen oder Köpfe dem ersten groben und rohen Stucco Halt gewähren. Nach diesem macht er ihn sorgfältig fein und mit Geduld, auf dass er fest werde. Und während er hart



wird, geht der Künstler fortwährend darüber, indem er ihn sorgfältig bearbeitet und polirt und mittelst Pinseln befeuchtet, so dass er ihn schliesslich fertig bringt, so vollendet, als wäre es Wachs oder Thon. In eben diesem Vorgange mit Nägeln und Eisen, die vorsätzlich dazu gemacht sind, grösser und kleiner, nach Bedürfnis, verziert man mit Stucco die Gewölbe, die Scheidebögen und die Gebäude im alten Stil, wie man diese Gepflogenheit heute durch ganz Italien geübt sieht, bei vielen Meistern, die sich diesem Handwerke gewidmet haben. Auch braucht man nicht zu besorgen, als wäre das so geschaffene Werk eine undauerhafte Sache, denn sie erhält sich unendliche Zeit und verhärtet im Stehen derartig, dass sie mit der Zeit wie Marmor wird.«

Ueber das Wort Stucco hat meines Wissens noch Niemand nachgeforscht, es dürfte deshalb ebenfalls eine Anmerkung darüber hier am Platze sein. Aus den classischen Sprachen stammt es nicht, es begegnet zuerst bei italienischen Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts, taucht da mit der Sache auf und geht gleich dieser dann zu den übrigen civilisirten Nationen über. Es ist also gewiss ein italienisches Wort und tritt in den Formen stuccare, stuccato, stuccatore, stucco, neulateinisch stuccum, auf. Französisch entsprechen stuc, stucateur, englisch stucco, deutsch Stuck, Stuckatorer, dialectisch aber auch Stockatorer. Trotzdem dass die Sache nun zweifellos eine italienische Erfindung oder Wiedererfindung ist und das italienische Wort dafür sich bei allen Nordländern fast gleichlautend eingebürgert hatte, nachdem Künstler aus Wälschland die Technik bei ihnen eingeführt hatten, trotzdem ist es ein germanisches Wort, d. h. es ruht, wie so viele italienische, auf germanischer Wurzel. Nennt der Italiener die verkürzte Darstellung in der Zeichnung nicht scurzzo, obwohl er diese Darstellungsweise nicht von dem Deutschen, sondern umgekehrt dieser von ihm gelernt hat? Heisst ein Pfahl, ja selbst ein Stossdegen nicht stocco, weil diese Dinge stockartige Form besitzen? ein Banner bandiera, ein Becher bicchiere? Fiasco, fianco, balcone, salone u. v. A. auch in der Terminologie der Kunst sind germanischen Ursprungs. Wenn solches nun auch bei stucco der Fall ist, mit welchem germanischen Worte hängt es zusammen? Gewiss nicht mit Stück, fragmentum, denn beim Stucco wird nichts gestückelt, nichts aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, sondern aus dem Formlosen durch die Modellirung sofort rasch ins Ganze, Einheitliche hinübergearbeitet. Ich finde daher die Wurzel vielmehr in unserem stocken, fest, starr, steif werden denn darauf beruht das Wichtigste in der Sache, dass die weiche Breimasse erhärtet, verstockt. Daran scheint die süddeutsche Form Stockatorer zu gemahnen, aber auch im Italienischen deuten einige sprichwörtliche Anwendungen des Wortes in ethisch-bildlichem Sinne darauf hin. Restar di stucco heisst ganz starr bleiben in Folge irgend eines Eindruckes; das Adjectiv stucco bedeutet übersättigt, ähnlich drücken die Worte stucchevole, stucchevolezza etc. einen unangenehmen, gelangweilten, also steifen, starren Zustand aus. Der norddeutsche Student endlich nennt das übermässige, geistlose Auswendiglernen, wobei die Denkkraft zuletzt erlahmt und starr wird, also stockt — stucken.

Wir wenden uns nun der übersichtlichen Erklärung der Tafeln zu. Die ältesten der erhaltenen Stuccaturen des Hauses sind diejenigen im imposanten Corridore des alten Conventes, wie der Tract heute genannt wird, laut Bezeichnung an einem der Fenster im Jahre 1628 vollendet. Der Bau war die Unternehmung des von 1616—1629 regierenden Propstes Andreas Mosmüller, eines ausgezeichneten Verwalters und grossen Kunstfreundes, von dessen Freude an solchen Schöpfungen noch Goldschmiedearbeiten, Gemälde, sein Grabrelief u. A. Zeugnis geben. Er wollte die zu seiner Zeit noch ganz mittelalterliche Anlage des Stiftes durch einen im Stil der Spätrenaissance gehaltenen Neubau einer Praelatur und Dechantei verschönern, von denen die letztere später aber dem Barockbau unter Ernst Perger weichen musste. Zugleich aber wurde dieser Mosmüller'sche Neubau auch schon auf die Beherbergung kaiserlicher Gäste und ihres Hofstaates eingerichtet. Als Baumeister und Stuccator dieser Räume und auch des auf Taf. 1 dargestellten Ganges erscheint urkundlich Meister Keldin Reddy, Reddi, Retti, aus einer italienischen Künstlerfamilie, deren berühmtestes Mitglied, der Römer David Retti, 1603 die prachtvollen Stuccoornamente an den Pilastern der Kuppelkirche Sta. Maria Inviolata in Riva in Südtirol geschaffen hatte. Auch in der Jesuitenkirche zu Rom ist Ende des XVII. Jahrhunderts noch ein Bildhauer Leonardo Reddi thätig. Unser Andrea begegnet aber in den Stiftsrechnungen noch längere Zeit als Baumeister des Gotteshauses, ist in der Nikolauskapelle beschäftigt, in dem dem Kloster gehörigen Schloss Stoizendorf, 1635 macht er die Stuccaturen in der Afrakapelle, wozu Gyps aus Landshut in Bayern bezogen wird. Seine Arbeiten an den Gurten, Rippen und Schlusssteinen der einfachen Kreuzgewölbe im Gang der alten Praelatur zeigen noch den Uebergang von der Spätrenaissance zur eigentlichen Barocke und sind von den später in Klosterneuburg dominirenden der oberitalienischen Schule der Carlone sehr verschieden. Als ein zweiter Italiener, welcher an den Stuccaturen dieses alten Bautheiles thätig war, wird ein Solla namhaft gemacht.

Die Tafeln 2—13 repraesentiren in stilistisch-chronologischer Reihenfolge durchaus Stuccodecorationen aus der Stiftskirche und ihren Nebenkapellen, wie sie seit dem dritten oder vierten Jahrzehnt des XVII. Saeculums bis in die carolinische Aera entstanden waren, also seit dem Propst Bernhard I. Waiz (1630—1643) bis unter Ernst Perger (1707—1748). In diese lange Frist fällt die Umgestaltung des mittelalterlichen dreischiffigen Gebäudes in die heutige Erscheinungsform sammt all ihren prachtvollen Auszierungen im Einzelnen. Unter Bernhard I. geschah bereits die Ummauerung der romanischen Pfeiler in Form der jetzigen Flachpilaster und das Einziehen von Querwänden zwischen denselben und den seitlichen Kirchenmauern, wodurch die ehemaligen Seitenschiffe in zwei gegenüberstehende Reihen von Altarkapellen mit senkrechter Stellung gegen das Mittelschiff — nun das alleinige — verwandelt wurden, wie dieser Process in so vielen Kirchen damals vor sich ging. (Siehe Taf. 3 und 4.) Um diese Zeit war aber auch schon die grossartige, noch bestehende Orgel fertig, welche Freund aus Passau 1642 vollendete, somit auch die reizende



Orgelbühne, welche Taf. 2 vorstellt. Ihre graciöse Architektur und Stuccoausstattung trägt, gleichwie jene des ganzen Langhauses, das Gepräge der Comaskischen Schule der Carlone-Canevale, jener für unsere frühere Barocke so überaus einflussreichen lombardischen Strömung. Wir haben in zahlreichen Schriften uns bereits so eingehend mit diesem wichtigen Gegenstande beschäftigt, dass wir, um Wiederholungen zu vermeiden, hier nur auf die Monographie über Joh. Bernh. Fischer von Erlach hinweisen wollen (Wien 1895, bei Konegen), wo sich nach den Angaben des Index sub voce Carlone die ganze reichzersplitterte Literatur ergibt. Wir haben ferner bereits angedeutet, dass die Barockisirung der Klosterneuburger Stiftskirche und ihre Metamorphosirung aus dem mittelalterlichen Substrat eine auffallende Verwandtschaft mit jener des ehemaligen Cistercienserstiftes Baumgartenberg in Oberösterreich bekunde (siehe das Werk »Intérieurs von Kirchen und Kapellen in Oesterreich, XII.—XVIII. Jahrhundert«, Wien 1895, bei Schroll & Co., Taf. 50), was in beiden Fällen nicht nur die Carloneske Provenienz, sondern auch den Zusammenhang dieser Modernisirungen mit jenen am Passauer Dom, an der Stiftskirche zu Kremsmünster und anderen Bauten jenes unsäglich thätigen Künstlergeschlechtes darthut. Neu ist aber die urkundliche Nachricht, dass Gianbatista Carlone 1639 in Klosterneuburg schon als Stiftsbaumeister erscheint, als Stuccatorer treten in den Rechnungen Gianbatista Rosso und Andrea Vertinalis 1638 bis 1641 bei den Arbeiten in der Kirche auf, auch Carlantonio Carlone wird als Verfertiger der üppigen Decorationen an den Gewölben, Wänden, Pfeilern etc. angeführt, heute ist es natürlich aber unmöglich, den Antheil der Einzelnen zu bestimmen. Unter den folgenden Praelaten Rudolf II. Müller (1643—1648), Bernhard II. Schmeding (1648 bis 1675), Adam I. Scharrer (1675—1681), Sebastian Mayer (1681—1686) und Christoph Mathaei (1686—1706) nehmen die Verschönerungen der Stiftskirche, allerdings von vielen Hindernissen, besonders durch das Türkenjahr 1683, gestört, ihren Fortgang.

Der Praelat Mathaei nahm nach dem Abzug der Feinde die Ausstattung des Gotteshauses wieder energisch in Angriff. Von ihm rühren die acht Marmoraltäre der Seitennischen von dem Linzer Bildhauer Spazio, zum Theil nach Entwürfen des Wiener Hoftheatral-Ingenieurs Antonio Beduzzi, mit den werthvollen Gemälden von Peter Freiherrn von Strudel und dem Venezianer Antonio Belucci her, ferner die reichen Stuccaturen in den Wölbungen über denselben (Taf. 5—7), sowie die in deren cartouchenartigen Feldern eingeschlossenen Fresken von Hans Georg Greiner und dessen Sohn aus Wien.

In den Gewölben des Lang- und Querschiffes, ferner über den Altären der heiligen Petrus, Paulus und Afra fertigte die Stuccos seit 1698 Domenico Piazzol. Dies ist ein in der Kunstgeschichte der Barocke in Wien sehr bekannter und vielbeschäftigter Stuccaturer, der aber auch auswärts vielfach thätig war. Gianbatista Piazzol besass 1684—1700 ein Haus am Stockmeisenplatz und war Hofstuccatorer, ein Johann Georg machte 1722 die Stucco im zweiten Stock des Stiftes St. Florian in Oberösterreich, Francesco Piazzol war schon 1684 Hausbesitzer in der Rossau, ein jüngerer, Franz, Stuccatorer, wohnte 1741 in der Vorstadt St. Ulrich bei dem goldenen Anker. Die dargestellten Gewölbe auf Taf. 5—7 über den Altären der heiligen Anna, Barbara und Sebastian enthalten in den Fresken die Apotheosen der beiden genannten weiblichen Heiligen, sowie ein Heilwunder Sebastians nach seiner ersten Marter, aus der ihn Irene wieder gerettet hatte.

Am rückwärtigen Ende des Langhauses unter dem nördlichen der beiden, die Façade der Kirche flankirenden, bis in die allerneueste Zeit unvollendeten Thürme, also rechts von dem schönen, auf Taf. 2 vorgestellten Orgelchor, befindet sich die sogenannte Märtyrerkapelle, deren Portal wir auf Taf. 8 sehen, Taf. 9 bringt eine Partie der Decke. Sie hat ihren Namen daher, dass unter Propst Bernhard II. 1666 der Chorherr Adalbert die Leiber der Heiligen Claudius, Gregorius und Eugenius aus Rom mitbrachte, worauf sie in dieser eigenartig schönen Kapelle beigesetzt wurden, die aber vielfache, nicht immer glückliche Modernisirungen erfahren sollte. Der Thurm, dessen unterstes, nach Osten mit drei Oktogonseiten ausgeformtes Geschoss die Kapelle bildet, war schon 1637 durch Gianbatista Carlone begonnen



Plafond-Detail.

worden, welcher Barockmeister sich dabei höchst merkwürdigerweise bemühte, freilich unverstanden genug, in dem Aufbau desselben noch als archaisirender Gothiker aufzutreten, was kunsthistorisch über die Massen bedeutsam ist. Als die Reliquien der römischen Heiligen hier bestattet wurden, schmückte man die Felder zwischen den üppigen Stuccaturen des Gewölbes bereits mit auf ihre Geschichte bezüglichen Malereien. Dieselben sind aber heute verschwunden und wurden unter Propst Berthold III. Fröschl 1879—1880 durch moderne von dem 1890 gestorbenen Maler Franz Jobst erneuert, wie sie unser Blatt zeigt. Sie haben unleugbar manche künstlerische Verdienste, jedoch Jobst war zeitlich ein eingefleischter Gothiker, konnte sich daher nie in den Geist der Barocke hineinfinden, und es war daher ein arger Missgriff, ihn für eine derartige Aufgabe auszuwählen. Wer der Verfertiger der schweren, aber wirkungsvollen Stuccaturen, wer der Schlosser des schönen Eisengitters war, ist uns leider nicht über-



liefert. Es ist nur bekannt, dass der Wiener Bildhauer Frühwirth, welcher später an der Pestsäule am Graben viel zu thun hatte, dabei verschiedene Arbeiten besorgte. Auch über ihn findet man Näheres in meinem Fischer von Erlach.

Die Kapelle des heiligen Markgrafen Leopold III. aus dem Hause der Babenberger, des ruhmreichen Gründers Klosterneuburgs, in deren Gruft sein Leichnam unter dem berühmten Emailaltar des Nikolaus von Verdun ruht, der Capitelsaal des mittelalterlichen Klosters, von saalartiger Form mit Pfeileruntertheilung, nördlich an die Stiftskirche angefügt, verdankt ihre gegenwärtige Erscheinung dem Kunstsinn des Praelaten Adam Scharrer (1675—1681), welcher, ein besonderer Verehrer des Heiligen, dessen Biographie verfasst hatte. Taf. 10 bietet den Anblick eines der Gewölbequadrate dieser imposanten Halle, deren schwere Stuccaturen der Kreuzgewölbe auf vollendete Weise die massige Barocke des Stiles der Leopoldinischen Aera repraesentiren. In den kleinen Feldern zwischen den reichen Stuccoornamenten befinden sich Malereien von einem sonst unbekanntem Künstler, Christoph Brandel, welche Wunder des heiligen Leopold in sehr realistischer Auffassung darstellen.

Auf der 11. und 12. Tafel gewahrt man die prächtige Ausstattung eines der Kreuzgewölbe im Langhaus, sowie desjenigen in der Vierung, sowohl mit Stuccos als mit Malereien *al fresco*. Beide Decorationen unterscheiden sich trotz des allgemeinen Barockcharakters beträchtlich im Stile; sowohl an den Stuccaturen als an den Gemälden verrathen sich in der Vierung von den Langhausgewölben verschiedene, und zwar bessere Händel. Der alte romanische Thurm über der Vierung ist 1637 abgetragen worden, unter dem Bildfeld der Verkündigung erscheint das Wappen des jetzigen Praelaten Ubald Kostersitz mit der Jahreszahl 1885, auf die jüngste Restaurirung hinweisend. Von den Langhausfresken vernahmen wir bereits, dass sie von dem älteren und dem jüngeren Greiner aus Wien ausgeführt wurden — sonst bisher völlig unbekanntem Künstlern — die vier Scenen aus dem Marienleben in der Vierung besitzen höheren aesthetischen Werth.

Mit der 13. Tafel sind wir in das herrliche Presbyterium eingetreten, welches sich natürlich in der alten mittleren Apsis des romanischen Baues befindet, dessen Ausstattung jedoch einer späteren Barockisirung als diejenige der übrigen Räume des Kirchengebäudes angehört; es ist das die hohe classische Periode des genannten Stiles für Oesterreich, die echte, eigentliche österreichische Barocke, während wir es dort erst mit dem Import der oberitalienischen zu thun hatten. Die grossartige Decoration des Presbyteriums mit seinem monumentalen, von dem kaiserlichen Hofingenieur Mathias Steindl (Staindl, Steinl, Steinle) entworfenen Hochaltar von 1728, mit den farbigen Stucco-lustro-Wänden von Balthasar Haggenmüller, den prachtvollen Chorsthühlen etc. fand ihre Entstehung unter dem kunstsinnigsten aller Praelaten des Hauses, dem edlen Ernst Perger, der auch den kolossalen Neubau des Stiftsgebäudes in Angriff genommen hat. Was den Architekten dieses glanzvollen Altarraumes betrifft, so könnte es sehr wohl Steindl gewesen sein, welcher auch die Kanzeln von St. Peter in Wien, von Kloster Ostrau in Schlesien, zahlreiche Entwürfe für

Marmoraltäre, jenen für die ehemalige schöne Façade von St. Dorothea in Wien, für den Stiftskirchenthurm in Zwettl etc. geliefert hat. Freilich läge es auch nicht fern, an Felice Donato d'Allio zu denken, den Architekten des Klosterneuburger Stiftsgebäudes zur Zeit desselben Praelaten. Unsere Tafel zeigt eine der beiden seitlichen Thüren des Priesterraumes mit einem grossen polirten Stuccorelief, Auffindung des Schleiers der heiligen Markgräfin Agnes an dem Hollunderbaum; die architektonischen Ornamente sind vergoldet, der Fond Imitation grauen, spiegelnden Marmors, das Figurale aber in Weiss gehalten. Nach den Rechnungen ist im Juli 1729 Allio an dem inneren Gesims zum Hochaltar thätig und Katharina Köchlin, Steinmetzmeisterin in Wien, liefert für 1621 Gulden die Thürstöcke, deren einer hier (Taf. 13) abgebildet erscheint, die Marmorirung besorgte im selben Jahre Balthasar Haggenmüller. Aber auch von dem berühmtesten unserer Wiener Stuccatorer, dem Italiener aus Bissone, Santino Bussi, dessen reiche Thätigkeit uns im Eugenpalast, in jenem der Fürsten Liechtenstein, im Belvedere, bei St. Peter, in St. Florian, aber ebenso in Mähren, Böhmen, Würzburg etc. begegnet und über welchen hervorragenden Meister sich in meinem Fischer von Erlach manches Material findet, reden jene Rechnungen; ich glaube, dass er der Urheber der figuralen Stuccopartien sein dürfte, welche ober den Prachtthüren und in den Leibungen der Fenster angebracht sind. Wir kommen wieder auf ihn zurück bei Besprechung der Plafonds in den Kaiserzimmern des Perger'schen Stiftsbaues.

Das alte Refectorium im ersten Stock des noch mittelalterlichen Tractes, dessen gothische Fensterumrahmungen, Erker etc. noch erhalten sind, welches aber durch den Ernestinischen Bau hätte verschwinden müssen, wenn derselbe nicht ins Stocken gerathen wäre, war bis vor Kurzem ein Depot für allerlei Gerümpel, bis es im verflossenen Jahre durch Prof. Drexler geräumt und restaurirt, mit Bildern ausgestattet, die Tünche des Stuccoplafonds beseitigt wurde etc. Der schöne Saal (Taf. 14) ist eine der ersten Schöpfungen des Praelaten Perger, welcher, bevor er noch an den grossartigen Stiftsneubau dachte, hier schon im alten Gebäude zu modernisiren anfang. In den bereits leichter stilisirten Stuccos ist sein Wappen angebracht, den Künstler kennen wir nicht.

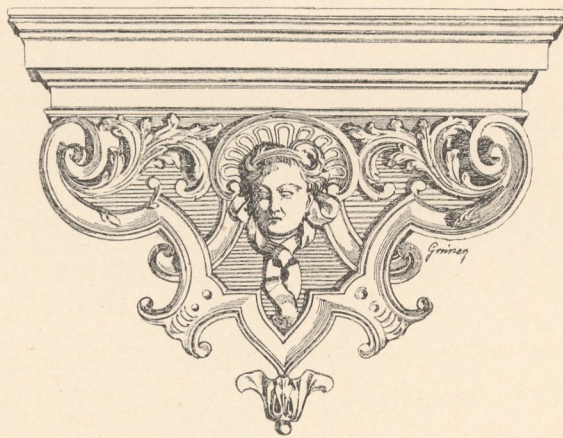
Es würde den Rahmen dieser speciell dem Stuccoschmuck Klosterneuburgs gewidmeten Publication gegenständlich allzuweit überschreiten, wenn hier die Geschichte des grossen Ernestinischen Stiftsbaues eingeschaltet werden sollte. Dazu mangeln einerseits noch die erforderlichen erschöpfenden archivalischen sowie kunsthistorischen Forschungen, andererseits jedoch, insoweit die citirte Literatur, namentlich das treffliche Buch Drexler's, sich mit dem Gegenstande schon beschäftigt hat, dürfte es für unsere Zwecke genügen, darauf zu verweisen. Die wichtigen baugeschichtlichen Fragen hinsichtlich jenes kolossalen Projectes, sein ideeller Zusammenhang mit dem Vorbild des Escorial als Fürstenbehausung und Kloster zugleich, die Untersuchungen über die erste Berufung des berühmten Prandauer als Architekten schon unter Perger's Vorgänger Jacob Cini, dann über das Eintreten des nicht minder ausgezeichneten Allio, das würde an dieser Stelle überflüssig sein, gleichwie alle Untersuchungen über das Unvollendete, Projectirte,



von dem kaum ein Viertel zur Vollendung gedieh. Diese Dinge müssen einer künftigen monographischen Arbeit anheimgestellt bleiben, zu der es heute noch allzusehr an Material gebricht — womit wir einer solchen aber jetzt schon vorarbeiten wollten, das ist die stattliche Reihe von einundzwanzig Stuccoplafondbildern, welche sämmtlich, aus dem Ernestinischen Stiftsbaue entnommen, hier zum ersten Mal an den Tag gegeben werden. Wie grossen Werth sie, abgesehen von dem Interesse des Kunsthistorikers, für moderne Kunsthandwerker aller Art haben, braucht wohl kaum angedeutet zu werden.

Der Bau begann mit der Grundsteinlegung am 26. Mai 1730; es wurde mit dem Kaisertract, der auch der allein fertig gewordene ist, der Anfang gemacht und am 16. April 1736 konnten die Stuccaturarbeiten dem Santino Bussi, sowie dem Gianbatista del Ajo übertragen werden; der Erstere starb aber schon im

nächsten Jahr, worauf Antonio Gaetano Bussi (sein Sohn?) an seine Stelle trat. Im Jahre 1731 wird auch ein im Refectorium beschäftigter Stuccatorer Joseph Mayerhoffer aus Alt-Lerchenfeld in den Rechnungen angeführt. Taf. 15 zeigt den Corridor im Hauptstock, von dem je ein Gewölbefeld damals 24 Gulden (Taf. 16) kostete; die etwas einfacheren im zweiten Geschoss (Taf. 33) kamen auf 20 Gulden. Die Appartements der Noble-étage waren nämlich für den Aufenthalt der Majestäten, jene im Stockwerk darüber für die Erzherzoge bestimmt. Taf. 22 stellt im Mittelfeld den Traum des aegyptischen Joseph von den Garben vor, im Gobelinsaal (Taf. 19) enthält das riesige Querfeld die Scene des Gastmahles der Esther, das gezäumte Ross (Clavierzimmer, Taf. 24) ist ein Embleme der Temperantia. Auf eine aesthetische und stil-kritische Erörterung der hohen Reize dieser Compositionen hier ins Detail einzugehen, erachten wir wohl als nicht nöthig.



Wand-Console vom Kaisergang.