

Der Wiener-Neustädter Altar Erzherzog
Maximilians III.

Von

Ladislaus Éber.

(Mit 6 Tafeln).

Im ikonographischen Teile seiner „*Monumenta Aug. Domus Austriacae*“¹⁾ gibt Marquard Herrgott die Beschreibung eines Flügeltaltars, welcher, von Erzherzog Maximilian III. im Jahre 1582 gestiftet, sich zur Zeit der Abfassung des Herrgott'schen Werkes in der Kaiserinkapelle der Burgkirche zu Wiener-Neustadt befand. Die ziemlich umfangreiche, obwohl nur in ikonographischer Hinsicht vollständige Beschreibung wird durch einige Kupferstiche S. Nicolai's nach Zeichnungen S. Kleiner's ergänzt²⁾.

Das oben rundbogig abgeschlossene Mittelbild des Altares (vgl. Taf. 1.) stellt ein religiös-allegorisches Sujet dar, dessen einzelne Bestandteile auch noch in dem in sehr kleinem Maßstabe ausgeführten Stiche wahrgenommen werden können. Zuoberst ist die Dreifaltigkeit, von einem Engelchor umgeben, dargestellt, darunter die himmlische Schar der Heiligen, in zwei Gruppen geteilt. In der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen erscheint eine Einzelgestalt mit einer Fahne: offenbar der hl. Georg. Unten im Hintergrunde knien die Gläubigen — geistliche und weltliche — in dichter Menge, im Vordergrunde zwei, einander entgegengesetzte Gruppen: links der Papst, ein Kardinal, zwei Bischöfe und ein Mönch, rechts der Kaiser mit fünf Söhnen. Infolge der ikonographischen Bedeutung dieser letzteren Gruppe

1) *Pinacotheca Principum Austriae*, II, S. 273 u. f., Freiburg i. Br. 1760.

2) A. a. O., I. Taf. LXXIV.

wird dieselbe in einem eigenen, größeren Stiche nochmals gesondert dargestellt, so daß sämtliche Einzelheiten deutlich wahrzunehmen sind. Ganz vorn kniet Kaiser Maximilian II. (1527 bis 1576), welcher — wie es auch von Herrgott bemerkt wird — zur Zeit der Entstehung des Altares nicht mehr unter den Lebenden weilte, hinter ihm seine Söhne: Kaiser Rudolf II. (1552—1612) und die Erzherzöge Ernst (1553—1595), Mathias (1557—1619), Albert (1559—1621) und Wenzel (geb. 1561), der bereits im Jahre 1578 starb und zur Zeit der Errichtung des Altares nicht mehr am Leben war.

Herrgott beschreibt auch die Gemälde an den Außenseiten der Flügel des Wiener-Neustädter Altares; die Darstellungen an den Innenseiten desselben hatten von seinem speziellen Standpunkte aus offenbar keine Bedeutung. Von den beiden mitgeteilten Stichen stellt der eine die beiden Flügel geschlossen dar, während der andere, in größerem Maßstabe ausgeführt, das Gemälde des einen Flügels in etwas willkürlicher Reproduktion wiederholt.

Auf Grund der Beschreibung und der Stiche in Herrgotts Werk sind wir imstande, die Flügel des Wiener-Neustädter Altares mit zwei bemalten Altarflügeln zu identifizieren, welche unlängst in die Altertumsabteilung des ungarischen Nationalmuseums in Budapest gelangt sind. Das Museum verdankt dieselben der Freigebigkeit eines kunstsinnigen Magnaten, des Grafen Dionys Andrassy, welcher die Antiquitätensammlung des Institutes wiederholt mit wertvollen Geschenken bereichert hat.

Die beiden, in vergoldete Rahmen gefaßten Altarflügel sind je 35·5 cm breit und 128·5 cm hoch und enden oben, an jener Seite, wo sich die Flügel in geschlossenem Zustande berühren, in je einer Spitze. Die Außenflächen der Flügel sind mit je einem Gemälde geschmückt, während an den Innenflächen sich je zwei Bilder übereinander befinden.

An der Außenfläche des rechten Flügels (vgl. Taf. 2) ist die Gestalt eines knieenden Ritters dargestellt, zur Seite, nach links in der Richtung des andern Flügels gewandt, in voller Rüstung, mit

unbedecktem Haupte, die Hände in betender Haltung, andächtig emporblickend. Das jugendliche, doch ernste, beinahe in voller Profilansicht dargestellte Gesicht ist sorgfältig, fein ausgeführt. Der blonde Bart des Jünglings ist noch spärlich; der Kopf ist von kurz geschorenem, dichtem braunem Haare bedeckt. Die Gesichtszüge sind sehr individuell, porträthaft, der Ausdruck der Andacht ist überzeugend. Um den Hals zieht sich ein breiter, gefälteter weißer Kragen. Die Rüstung ist mit einer sich bis in die kleinsten Details erstreckenden Sorgfalt dargestellt, so daß jedes Glied ihrer ziemlich komplizierten Konstruktion unterschieden werden kann. Das Licht spiegelt sich wirkungsvoll an der glänzenden Oberfläche des polierten Stahles, dessen vornehmer Charakter noch durch reichlich angebrachte, mit geätzten Zierraten versehene vergoldete Einfassungen, Ornamente erhöht wird. Auch die Waffen sind Prachtstücke: das lange, gerade Schwert in schwarzer, mit hübschem, vergoldetem Ornamente versehener Scheide, mit verziertem goldenem Griffe und der Dolch, von welchem jedoch nur ein Teil des goldenen Griffes sichtbar ist. Die prachtvolle Ausrüstung des Ritters, welche so sehr an die Blütezeit der Waffenschmiedekunst im XVI. Jahrhundert gemahnt, wird durch den Waffenrock vervollständigt, dessen schwarzer Grund mit grauen und rotbraunen Stickereien — großen Pflanzenmotiven in entwickeltem deutschem Renaissancestile — geschmückt ist.

Rechts hinter dem knieenden Ritter steht der heilige Georg und berührt mit seiner Rechten die Schulter desselben. Die Züge seines mit einem Glorienschein umgebenen Gesichtes sind um vieles konventioneller, weniger individuell, als diejenigen des Ritters. Das volle Gesicht strahlt ruhige Heiterkeit; die Augen blicken ohne jeden besonderen Ausdruck in das Leere. Das dicke, gelockte, lichtblonde Haar fällt auf die Schultern herab. Unter der ziemlich stark entwickelten Nase sind nur spärliche Spuren eines Schnurrbartes zu entdecken. Die Rüstung des Heiligen ist ähnlich ausgeführt, jedoch etwas anders geformt und einfacher, als diejenige des Ritters. Besonders auffallend ist der untere Teil des Harnisches, mit seinen langen, von den

Schenkeln abstehenden Enden. Hinter dem mittleren Einschnitt desselben kommt der Rand des goldgesäumten Panzerhemdes zum Vorschein. Der hl. Georg hält in seiner vor die Brust gestreckten Linken eine lange Fahnenstange, an welcher eine große rote Fahne befestigt ist. Die Hände stecken in Stahlhandschuhen, das lange, mächtige, mit sehr reichem goldenem Griffe versehene Schwert in einer rötlichen Lederscheide. Hinter der Gruppe des Ritters und seines Schutzheiligen liegt der besiegte Drache, ein mächtiges, eidechsenartiges Tier, mit offenen Augen und Rachen, sich im Todeskampfe wälzend. Der Kopf des Drachen ruht bei dem linken Fuße des Heiligen, während der geringelte Schwanz sich bis an das entgegengesetzte Ende des Ritters erstreckt.

Die räumliche Umgebung der Gestalten ist im Vordergrunde der kahle, steinige Erdboden, mit kaum einigen Grashalmen, hinter der Gruppe eine waldige, ziemlich oberflächlich charakterisierte Gegend, während im Hintergrunde sich hohe, kahle Berge erheben. Ganz oben, links, erscheint eine eigentümlich gestaltete Wolkenbildung am blauen Himmel, derart, daß sie durch den linken Rand des Bildes abgeschnitten wird. Dieser Umstand weist auf den anderen Flügel hin. In der Tat, an dem anderen Flügel sehen wir die Fortsetzung des Gewölkes. Die beiden Flügel bilden geschlossen ein Ganzes. Die Ergänzung und Erklärung der am rechten Flügel dargestellten Gruppe des Ritters und seines Schutzheiligen wird von dem Gemälde des linken Flügels geliefert.

Rechts, also unmittelbar vor dem knieenden Ritter, erhebt sich ein Baumstumpf, an welchem mittels eines roten Bandes ein großes, ovales Wappenschild aufgehängt ist. Am hellroten, mit goldenen Nägeln versehenen Rande des Schildes lesen wir folgende Inschrift:

Maximilianvs D: G: Arch: Avst: Dvx. Bvrgvndiae Com. Tirolis Et Habspurg Año Aetatis XXIII. Mense V. Diae V.

Hieraus erfahren wir den Namen des Besitzers des Wappenschildes, des Ritters, dessen Bild an dem andern Flügel des

Altare dargestellt ist. Es ist der Erzherzog Maximilian, im 23. Jahre, 5. Monate und 5. Tage seines Lebens. Das Wappenschild ist durch die Wappen des Hauses Habsburg und der Erbländer ausgefüllt. Diese Daten wurden noch durch eine mit kleinen goldenen Lettern an den Baumstamm unter das Wappenschild gemalte, jedoch größtenteils vernichtete Inschrift (A n n o D n j D i a e X V .) ergänzt. All dies würde genügen, um die dargestellte Persönlichkeit, also den Donator des Altares, außerdem den Zeitpunkt der Entstehung, bzw. der Widmung des Werkes festzustellen, selbst in dem Falle, wenn Herrgott uns die jetzt verstümmelte Inschrift nicht überliefert hätte.

Vor dem Baumstamme liegt ein Paar Stahlhandschuhe mit reichen, vergoldeten Zierraten, sowie ein ähnlich ausgeführter Helm mit geschlossenem Visier und einem riesigen, weiß-grau-roten Federbusch, aus welchem einige Reiherfedern emporragen.

Unmittelbar hinter dem Wappenschild bildet dichtes, dunkelgrünes Gesträuch einen malerischen Hintergrund für dasselbe. Der Hintergrund selbst ist hier viel reicher gestaltet, als am rechten Flügel. Zuhinterst erheben sich die hohen Berge, alpinen Charakters, kulissenartig vom linken Rande nach hinten angeordnet. Auf dem Gipfel des mittleren Berges sehen wir eine umfangreiche, gut gezeichnete Burgruine, deren Anlagen sich auch auf den Abhang des Berges erstrecken. Eine Burgruine bekrönt auch eine kleinere Erhöhung vor dem hintersten, sehr hohen Berge. Die Berge sind von links sehr effektiv, rosig beleuchtet. Im Mittelgrunde des Gemäldes erstreckt sich eine Ebene mit einem überbrückten Flusse und mit Gebäudegruppen, unter welchen besonders ein mit einem spitzen Helme bekrönter Kirchturm und ein großes, rundbogiges Portal auffallen.

Im oberen Teile des Gemäldes erscheint Maria mit dem Jesuskinde am Arme. Sie steht auf der goldenen Mondsichel; hinter ihr strömt der Himmel rosiges Licht aus und aus flammenartigen, regelmäßigen goldenen Strahlen ist ein ovaler Glorionschein gebildet. Die himmlische Erscheinung ist von dichtem

Gewölk umgeben, welches sich auch auf den Altarflügel erstreckt.

Maria hält auf dem linken Arme das Kind, in der Rechten einen prächtigen goldenen Szepter und auch den Saum ihres Mantels. Hinter ihrem Kopfe schwebt der riesige, sich auch hinter den Kopf des Kindes erstreckende, mit Sternen besetzte Glorienschein. Auf dem Kopfe trägt sie eine mit Perlen verzierte goldene Krone; ihr langes, blondes, gelocktes Haar fällt ganz offen auf ihren Rücken herab und faßt das heitere, liebevolle Gesicht ein, welches einigermaßen an dasjenige des hl. Georg erinnert, jedoch durch die fein geschwungene Nase, den schwach lächelnden Mund und die kleinen Augen doch verschieden ist. Ihr Kleid ist licht-graulich-rosenrot, in den Falten rot nuanciert; der viereckige Halsausschnitt und der kurze Ärmel mit breitem, gemustertem Goldsaum versehen. Der rechte Oberarm ist mit einem weiten, außerordentlich sorgfältig gemalten weißen Hemdärmel bedeckt, welcher unten lang herabhängt und in eigentümlicher Weise zu einem Knoten geschlungen ist. Darunter kommt der mit einem goldgelben, engen Ärmel bekleidete Unterarm hervor. Der weite, große, dunkelblaue, mit einem einfachen, goldgestickten Saume geschmückte Mantel ist von der rechten Schulter herabgeglitten. Das Jesuskind, zur Hälfte in ein weißes Tuch gewickelt, schmiegt den blonden Krauskopf an das Gesicht der Mutter, hält in der Rechten einen roten Apfel, läßt die linke Hand herabhängen und blickt nach unten, in der Richtung der knieenden Gestalt.

Der Zusammenhang der beiden Gemälde an der Außenseite des Altarflügels ist sehr einfach. Rechts kniet der junge Erzherzog Maximilian, der Stifter des Altares unter dem Schutze des Patronen der Ritter und blickt andächtig betend zu der Mutter Gottes empor. Bei geschlossenem Zustande üben die beiden Bilder trotz der tektonischen Trennung eine einheitliche Gesamtwirkung aus.

Der Altar, dessen Bestandteil sie bildeten, wurde von dem Erzherzog Maximilian, dieses Namens dem dritten, gestiftet. Er ist der knieende Ritter. Seine Gesichtszüge sind uns auch

durch die Medaillen von Antonio und Alessandro Abondio bekannt. Darum fehlt sein Bildnis aus jener Gruppe des Mittelbildes, welche Kaiser Maximilian II. mit seinen Söhnen darstellt. Der Altar wurde am 17. März 1582 aufgestellt, als der Stifter — am 12. Oktober 1558 geboren — 23 Jahre, 5 Monate und 5 Tage zählte.

Der Wiener-Neustädter Altar war ein Ausdruck des tiefen religiösen und Familiensinnes seines erlauchten Stifters. In der abwechslungsreichen, an Kämpfen reichen Laufbahn Erzherzog Maximilians III., des Hoch- und Deutschmeisters, war die letzte Periode seines Lebens am erfolgreichsten. Im Jahre 1602 wurde er Statthalter von Tirol und entwickelte von nun an eine große Tätigkeit im Interesse des Katholizismus, der Ordnung der Thronfolge, sowie der Befestigung der kaiserlichen Macht. Er war ein entschlossener Bekämpfer des Ketzertums, welches er in Tirol vollständig auszurotten bestrebt war. „Ohne persönlichen Ehrgeiz wachte er sein ganzes Leben über für die Interessen seiner Familie und trug vielleicht durch seine Uneigennützigkeit, mit der er zuletzt auf seine Erbansprüche zu Gunsten Ferdinands von Graz verzichtete, mehr zu dessen endlichem Siege bei, als Spanien mit seinen großartigsten Subsidien“¹⁾.

Im Mittelbilde des Wiener-Neustädter Altares erscheinen die Bildnisse des Vaters und der Brüder, dem Papste und den Vertretern der geistlichen Macht gegenüber, in idealem Zusammensein mit denselben, als Träger der weltlichen Herrschaft.

Außer der Beschreibung und den Stichen Herrgott's aus dem Jahre 1760 besitzen wir auch eine ältere Nachricht über den Altar des Erzherzogs Maximilian. Als kurz nach seinem Tode (1618) sein dem deutschen Ritterorden zufallender Nachlaß im Jahre 1619 amtlich inventarisiert wurde, kommt unter den ungemein vielen kirchlichen Geräten, Kleinodien, Geschmeiden, Raritäten, Büchern, Bildern und Schnitzereien auch der

¹⁾ Gindely, Rudolf II. und seine Zeit. I², S. 38.

Wiener-Neustädter Altar vor. „Dann auf der Paar Kirchen ein Altar mit doppelten gemalten flüegeln, Oben die Heylige Dreyfaltigkeit, Inn der mitten Alle Heyligen, herundten die Geist: unnd Weltliche Obrigkeit, vnnd am fuess das letzte Abendmahl vnnsers herrn gemahlt¹⁾. Hieraus erfahren wir erstens, daß der von Herrgott beschriebene Altar — es ist ja unzweifelhaft der im Inventar verzeichnete — sich ursprünglich nicht in der Georgskirche, sondern in der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt befand, außerdem, daß dessen Unterteil, die Predella, mit einem Gemälde des Abendmahls geschmückt war. Die Bilder an den Innenseiten der Flügel werden jedoch auch in dem Inventar nicht erwähnt, wie ja in der gar zu kurzen, ausschließlich zu amtlichem Zwecke verfertigten Beschreibung des Altares sogar das Bildnis des Erzherzogs unerwähnt geblieben ist.

Wir können es kaum feststellen, wann der Altar aus der Pfarrkirche in die Burgkirche gelangt ist. Am letzteren Orte stand er zu Herrgott's Zeiten. In der Beschreibung der Burg zu Wiener-Neustadt aus dem Jahre 1834 beruft sich deren Verfasser nur mehr auf die Beschreibung und Abbildungen in Herrgott's Werke; der Altar selbst war damals nicht mehr vorhanden²⁾.

Die Kirche in der ehemaligen Burg zu Wiener-Neustadt³⁾,

¹⁾ Inventarium der verlassenschaft der Hochfrst. Dhlt. Ertzhertzogen Maximiliani etc. Seeligster gedechtnuss, was sich in der Newstatt befunden, vnnd auss der Kön. Kay. Mayst. Allernedigstem Beuelch in beysein herrn von Hoyss Nieder Oesterreichischem Cammer Präsidenten, herrn Hanns Jacobus von Stain Teutsch Ordens Commenthurn vnd der Frl. Dhlt. Ertzhertzog Alberti Agenten h. Seeländer, beschrieben vnd versorgt worden, wie volgt. — B. Dudik, Des Hoch- und Deutschmeisters Erzherzog Maximilian I. Testament und Verlassenschaft vom J. 1619. Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, XXXIII. (1865) S. 336.

²⁾ F. K. Böheim, Die Burg zu Wiener-Neustadt und ihre Denkwürdigkeiten. Beiträge zur Landeskunde Oesterreichs unter der Enns, IV (1834), S. 40.

³⁾ K. Lind, Die St. Georgskirche in der ehemaligen Burg zu Wiener-Neustadt. Berichte und Mittheilungen der Alterthumsvereines zu Wien, IX (1865-66), S. 1 u. ff.

welche ursprünglich der heiligen Jungfrau gewidmet war und erst später den Namen des hl. Georg erhielt, verdankt ihre Entstehung Kaiser Friedrich III., der bereits als Herzog seine Residenz aus Graz dorthin versetzt, die Stadt wiederholt mit Privilegien bedacht und in jeder Weise im Gegensatze zu Wien ausgezeichnet hatte. Die Kirche wurde um die Mitte des XV. Jahrhunderts erbaut und ging um das Ende des Jahrhunderts in den Gebrauch der Ritter des von Kaiser Friedrich III. zum Gedächtnis seiner Befreiung aus der umschlossenen Wiener Burg gestifteten Sankt Georg-Ritterordens über. Der Altar stand hier wahrscheinlich bis zum Jahre 1770, in welchem die Burgkirche wesentlichen Umgestaltungen unterworfen wurde. Bei dieser Gelegenheit ließ Kaiserin Maria Theresia auch den neuen Hauptaltar dortselbst aufstellen.

Die beiden, nun im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Altarflügel mögen um diese Zeit nach Krasznahorka, dem Erbsitze der Familie Andrassy gelangt sein, wo sie bis in die jüngste Zeit im Besitze der gräflichen Familie waren. In Ermangelung positiver Nachrichten vermuten wir nur, daß Freiherr Anton von Andrassy, ein hervorragendes Mitglied der Familie, der erste Besitzer derselben gewesen sei. Anton von Andrassy (1742—1799) trat im Jahre 1750 in den Jesuitenorden ein, verbrachte sein Probejahr in Wien und zog sich nach der Auflösung des Ordens nach Krasznahorka zurück. Bei der Errichtung des Bistums von Rozsnyó wurde er im Jahre 1776 Mitglied des Domkapitels, später Großpropst und wurde von der Königin Maria Theresia im Jahre 1780 zum Bischof von Rozsnyó ernannt. Es dürfte eine begründete Hypothese sein, daß die Flügel des Altars bereits zur Zeit, als derselbe aus der Burgkirche zu Wiener-Neustadt entfernt wurde, nach Ungarn gelangten und zwar vielleicht als Geschenk Maria Theresias.

Während der aus Wiener-Neustadt verschwundene Altar Erzherzog Maximilians nur auf Grund von Herrgott's Werke in der Fachliteratur erwähnt wird, verblieb ein anderes, auf dieselbe Person bezügliches Kunstwerk bis auf den heutigen Tag auf seinem ursprünglichen Platze, u. zw. gleichfalls in der

Burgkirche zu Wiener-Neustadt. Da dasselbe ein inneres Verhältnis zu dem Altare verrät, darf es bei dieser Gelegenheit nicht außer Acht gelassen werden.

Anlässlich der im Jahre 1851 unter der Leitung des Majors Franck durchgeführten Restaurierung der Georgskirche wurde ein in der Sakristei befindliches Relief an der Wand des nördlichen Seitenschiffes angebracht¹⁾. Das aus gebranntem Ton hergestellte, 1·63 m hohe und 1·47 m breite Relief (vgl. Taf. 4) wurde in neuerer Zeit mit dunkler, schwärzlicher Farbe angestrichen. Man sah das Werk lange Zeit hindurch für ein Votivgeschenk Kaiser Maximilians I. an, bis Böheim es als auf Erzherzog Maximilian den „Deutschmeister“ bezüglich erkannt hatte. In der Mitte des Reliefs kniet eine Männergestalt auf einem Kissen, in Profilansicht nach rechts gewendet mit zum Gebet erhobenen Händen. In der Richtung seines Blickes erscheint rechts oben die heilige Jungfrau inmitten eines ovalen Gewölkes auf der Mondsichel stehend, von sechs geflügelten Engelsköpfen umgeben, mit dem Jesuskinde am Arme. Die knieende Gestalt ist in voller Rüstung; in den einzelnen Feldern seines Wappenrockes befinden sich die Wappen von Elsaß, Cilly, Tirol und Steiermark. Vor ihm liegt ein geschlossener, gekrönter Helm mit dem riesigen habsburgischen Pfauenstutz. Hinter dem Ritter steht der heilige Georg, legt seine Rechte auf die Schulter seines Schützlings, hält in der Linken eine Fahne und blickt gleichfalls in der Richtung der himmlischen Erscheinung. Neben ihm wälzt sich der besiegte Drache mit gesenktem Kopfe und zuckenden Flügeln.

In der Gestalt des knieenden Ritters hat bereits Böheim mit voller Bestimmtheit das Bildnis des Erzherzogs Maximilian erkannt, was durch seine an Medaillen, Gemälden und Stichen überlieferten Porträts auch keinem Zweifel unterliegen kann. Außerdem erinnert die dargestellte Situation in ihrer Komposition

¹⁾ Böheim, a. a. O., S. 41; Lind, a. a. O., S. 20; Albert Camesina, Über ein in der Burg zu Wiener-Neustadt in der Georgskirche befindliches Basrelief. Mittheilungen der k. k. Central-Commission, II, (1857), S. 300 ff., Taf. XI.

so stark an das Gemälde an den Flügeln des Wiener-Neustädter Altares, welches Böheim natürlich nur in dem Herrgott'schen Stiche bekannt war, daß außer der persönlichen Beziehung beider Kunstwerke auch deren künstlerischer Zusammenhang auffällt. Böheim ging so weit, daß er in dem Relief gar das Modell des Altarbildes erkannte, während — worauf bereits Camesina hingewiesen hatte — das bärtige Gesicht der Hauptperson des Reliefs viel älter ist, als das des 23jährigen Maximilian im Gemälde. Dieser Unterschied ist jetzt, da uns das verschollen geglaubte Werk¹⁾ bekannt ist, noch auffallender, weil in dem Herrgott'schen Stich die Gesichtszüge ziemlich gealtert reproduziert sind.

Infolge dieses Umstandes ist das Verhältnis naturgemäß ein umgekehrtes. Nicht das Relief hat dem Gemälde als Muster gedient, sondern der Meister des ersteren war es, der das Bild nachahmte und zwar nicht nur im allgemeinen, in dem Gegenstand und der Komposition seines Werkes, sondern auch in den einzelnen Details. Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit in der Darstellung der Madonna.

Das Wiener-Neustädter Relief, welches als ein Zeugnis dafür angesehen werden dürfte, daß unser Altar seinerzeit ein bekanntes, nachahmungswertes Kunstwerk war, steht auch mit einem anderen, größeren und berühmteren Kunstdenkmal in innerem Zusammenhange.

Erzherzog Maximilian hat, als Statthalter Tirols, indem er sein im Jahre 1595 in Wien verfaßtes Testament, laut welchem er in der Stefanskirche in Wien bestattet werden sollte, änderte, in seinem im Jahre 1614 zu Innsbruck geschriebenen Testamente die Pfarrkirche zu St. Jakob zu Innsbruck zu seiner letzten Ruhestätte erwählt. Gleichzeitig hat er auch für sein Grabdenkmal Sorge getragen, welches kurz nach seinem Tode, bereits im Jahre 1619, vollendet war²⁾.

¹⁾ Camesina, a. a. O.

²⁾ „Zur gedächtnus, oder an statt eines Epitaphij wollen wir vnser vnndt St. Geörgen biltnuss sambt dem drachen, in Metall gegossen, vber der Sacristey Thür vnder

Mit der Ausführung des Werkes wurde Kaspar Gras be-
traut. Gras¹⁾, zu Mergentheim im Jahre 1560 geboren, ge-
langte unter Erzherzog Maximilian nach Innsbruck und wurde
als dessen Hofbossirer und Gießer angestellt. Sein berühmtestes
Werk ist die aus Bronze gegossene Reiterstatue des Erzherzogs
Ferdinand zu Innsbruck, an welcher hauptsächlich die vortreff-
liche technische Ausführung die Bewunderung der Zeitgenossen
und der Nachwelt erregte. Besonders in dieser Hinsicht ist
auch das unter Mithilfe des Erzgießers Heinrich Reinhart voll-
endete Grabmal Maximilians bemerkenswert, ein Hauptdenkmal
jener Kunst, welche in Tirol auch noch nach der Vollendung
des berühmten Maxgrabes eben in der Person Erzherzog Maxi-
milians einen eifrigen Förderer fand.

Das Grabdenkmal bestand ursprünglich aus einer auf vier
gewundenen, mit reichem Weinrankengewinde und plastischen
Tieren geschmückten Bronzesäulen ruhenden Marmorplatte, auf
welche eine gleichfalls aus Bronze gegossene Gruppe in Lebens-
größe gestellt war: die kniende Gestalt des Erzherzogs unter
dem Schutze des hl. Georg, vor ihm der Helm mit dem Pfauen-
stutze, hinten der Drache, zu beiden Seiten die mächtigen
Wappenschilder Österreichs und des deutschen Ritterordens, in
den vier Ecken je ein fackelhaltender Putto. Da das Denkmal
im Chor der Jakobkirche zu viel Raum einnahm, wurde es
später, und zwar im Jahre 1724, auseinandergenommen und

dem Oratorio auf Zwo Mettallinenseülen setzen, vnnndt Zue
endt dess Oratoryo an der wandt neben dem Altar zwo
Fahnen sambt schildt vnnndt helm b, also dem österreichi-
schen vnnndt des hochmeistertumbs, stellen lassen.“ Du-
dik, a. a. O., S. 245; D. v. Schönherr, Urkunden und Regesten aus
dem k. k. Statthaltereia-Archiv in Innsbruck. Jahrbuch der Kunsthistor.
Sammlungen des AH. Kaiserhauses, XVII, II. Th., besonders Nr. 14.846,
14.857, 12.882 etc.

¹⁾ Nachrichten von den bildenden Künstlern und der bildenden
Kunst in Tirol. Tiroler Almanach für das Jahr 1803, S. 227; Nagler,
Neues allgemeines Künstler-Lexicon, V. (München, 1837), S. 336 f.; All-
gemeine deutsche Biographie.

in zwei getrennten Teilen über den beiden Seiteneingängen des Chores angebracht¹⁾, (vgl. Taf. 5 u. 6).

Die außerordentliche Ähnlichkeit des Reliefs zu Wiener-Neustadt und der Statuengruppe des Innsbrucker Grabmales fiel bereits Comesina auf. Diese Ähnlichkeit erstreckt sich in der Tat nicht nur auf die Anordnung, sondern auch auf die Einzelheiten. So stimmen z. B. die Details der Rüstung Maximilians an beiden Bildnissen beinahe vollkommen überein. Während Böheim in dem Relief das Muster der Flügelbilder des Altars gesehen hatte, betrachtet es Comesina als den Entwurf des Innsbrucker Grabdenkmales. Außer dem in dem Wesen der beiden Kunstformen — der Statuengruppe und des Reliefs — wurzelnden Verschiedenheiten ist der augenfälligste Unterschied, daß an dem Grabdenkmale die Gestalt der heiligen Jungfrau nicht angebracht worden ist. Die größte Wahrscheinlichkeit dürfte jene Annahme beanspruchen, daß das Relief ursprünglich zu dem Zwecke dem Flügelbilde des Wiener-Neustädter Altars nachgebildet wurde, um dem Erzherzog als Grabmal zu dienen, es mag jedoch nachträglich als zu bescheidenen Umfanges, nicht prächtig genug erkannt worden sein. Darum wählte Maximilian, das Grundmotiv immerhin beibehaltend, jedoch den ursprünglichen Plan erweiternd, eine Form, welche dem Geschmacke und den Ansprüchen der Zeit eher entsprach und welche selbst in Innsbruck, dessen Hofkirche das berühmte Maxgrab in sich birgt, das Gedächtnis des einstigen Gebieters von Tirol mit gebührender Pracht zu verewigen würdig war. Der Erzherzog selbst mag dann das Relief nach Wiener-Neustadt gesandt haben, wo der in seiner Jugend gewidmete Altar

¹⁾ K. Schwarz, Das Denkmal Erzherzog Maximilians des Deutschmeisters in der Pfarrkirche zu Innsbruck. „Tiroler Stimmen“, 1898. Nr. 274 ff. Hiedurch ist der Sinn der Gruppe natürlich ganz vernichtet. Auch Lind geißelt in scharfer Weise diesen unkünstlerischen Vandalismus (Archäologische Reise-Notizen. Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XIX., S. 221). Die Beschreibung des Denkmals, Abbildungen seines ursprünglichen und jetzigen Zustandes s. Gerbert, Taphographia (Bd. IV. der Monumenta Herrgott's), I., S. 384 ff., Taf. LXIX.

stand. Der künstlerische Zusammenhang dieses letzteren mit den beiden späteren Werken ist kaum zu bezweifeln und so dürften auch die beiden, nun im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Flügel eine allgemeinere kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen.

Diejenigen, welche sich bisher — zwar nur auf Grund ziemlich unvollkommener, manierter Kupferstiche — mit dem Altar Erzherzogs Maximilian III. beschäftigt haben, trugen beinahe ausschließlich nur für dessen ikonographische Beziehungen Interesse. Natürlich war dies der alleinige Gesichtspunkt auch für Herrgott, der doch das vollständige Original noch gesehen hatte. „*Tabula . . . egregie picta*“, — dies ist der einzige, gar zu allgemeine Ausdruck, welcher sich auf die künstlerischen Eigenschaften des Werkes bezieht. Die Gemälde an den Innenseiten der Flügel und an der Predella werden nicht einmal erwähnt und auch das Mittelbild offenbar bloß wegen der dort angebrachten fürstlichen Bildnisse. Das Sujet des Predellabildes ist uns wenigstens aus dem nach dem Tode Maximilians aufgenommenen Inventar bekannt, jedoch über die Bilder an den Innenseiten besitzen wir gar keine schriftliche Übersicht.

Die innere Fläche der Altarflügel ist in vertikaler Richtung in je zwei bemalte Felder geteilt. Die Breite der Bilder beträgt je 35·50 cm, die Höhe der beiden unteren je 60, die der beiden oberen, welche sich der Form der Flügel entsprechend oben verschmälern, 60 cm.

Diese vier Bilder (vgl. Taf. 3), deren Darstellungen — Geburt Jesu, Kreuzigung und Auferstehung Christi, Ausgießung des heil. Geistes — der christlichen Kunst so sehr geläufig sind, weichen im ersten Augenblicke von den an die Außenfläche der Flügel gemalten Bildern so stark ab, daß man beinahe geneigt wäre, in ihnen die Hand eines andern Künstlers zu erkennen. Die ruhige Feierlichkeit, schlichte Natürlichkeit der äußeren Bilder steht in starkem Gegensatze zu der hastigen Bewegtheit der Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Die Ausführung ist dort sorgfältig, selbst das kleinste Detail berücksichtigend, hier

oberflächlich, was infolge der geringen Dimensionen der einzelnen Bilder noch mehr auffällt. Das Unruhige, Gekünstelte des Ausdruckes ist mit einem bunten, konventionellen Kolorit und stellenweise mit allerhand phantastischem Aufputze vereint. —

Der Unterschied zwischen der religiösen und der Porträt-darstellung würde gewiß noch handgreiflicher zutage treten, wenn wir das von Herrgott leider nur in dem gar zu kleinen Stiche publizierte, verschollene Mittelbild des Altares, welches auf Grund der Maße der Flügel cca. 70 cm breit und 128 cm hoch gewesen sein mag, im Original kennen würden. Der obere Teil desselben mit der Darstellung der himmlischen Erscheinung mag im Stil den Innenbildern, der untere Teil mit den Porträts der im Vordergrund knieenden geistlichen und weltlichen Würdenträger dem Porträt Erzherzog Maximilians entsprochen haben.

Der verschiedene künstlerische Charakter der einzelnen Teile ist kaum auf das Zusammenwirken zweier Meister, sondern auf die eigentümlichen künstlerischen Verhältnisse ihrer Entstehungszeit zurückzuführen. Der Altar Erzherzogs Maximilians ist mit der Jahreszahl 1582 bezeichnet. Diese Zeit, die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts, spielt eine bekannte Rolle in der Geschichte der nordischen Malerei. Manirismus, akademischer Charakter, Virtuosität — das sind die Schlagworte, mit welchen die Werke dieser Periode gekennzeichnet zu werden pflegen. Der italienische Manirismus beherrscht die deutsche und niederländische malerische Produktion in dem Maße, daß außer der Betätigung eines bemerkenswerten landschaftlichen Sinnes sich beinahe nur noch die Porträt-darstellung in der althergebrachten Natürlichkeit zu behaupten vermag. Auch der im Ungarischen Nationalmuseum befindliche Teil des ehemaligen Altares Erzherzog Maximilians III. weist den für die Zeit charakteristischen Mangel an Selbständigkeit, das eigentümliche Zusammenwirken entgegengesetzter Richtungen auf. Vom künstlerischen Standpunkte ist die Darstellung des Stifters am erfreulichsten.

Der Meister des Wiener-Neustädter Altares ist unbekannt. Auf Grund einer schriftlichen Nachricht oder der Übereinstimmung mit einem andern Werke wird sein Name vielleicht noch zu ermitteln sein. Wahrscheinlich ist er im Kreise jener Künstler zu suchen, die in dem Dienste der Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. gearbeitet haben.

Éber L.: Wiener-Neustädter-Altar.

Tafel I.



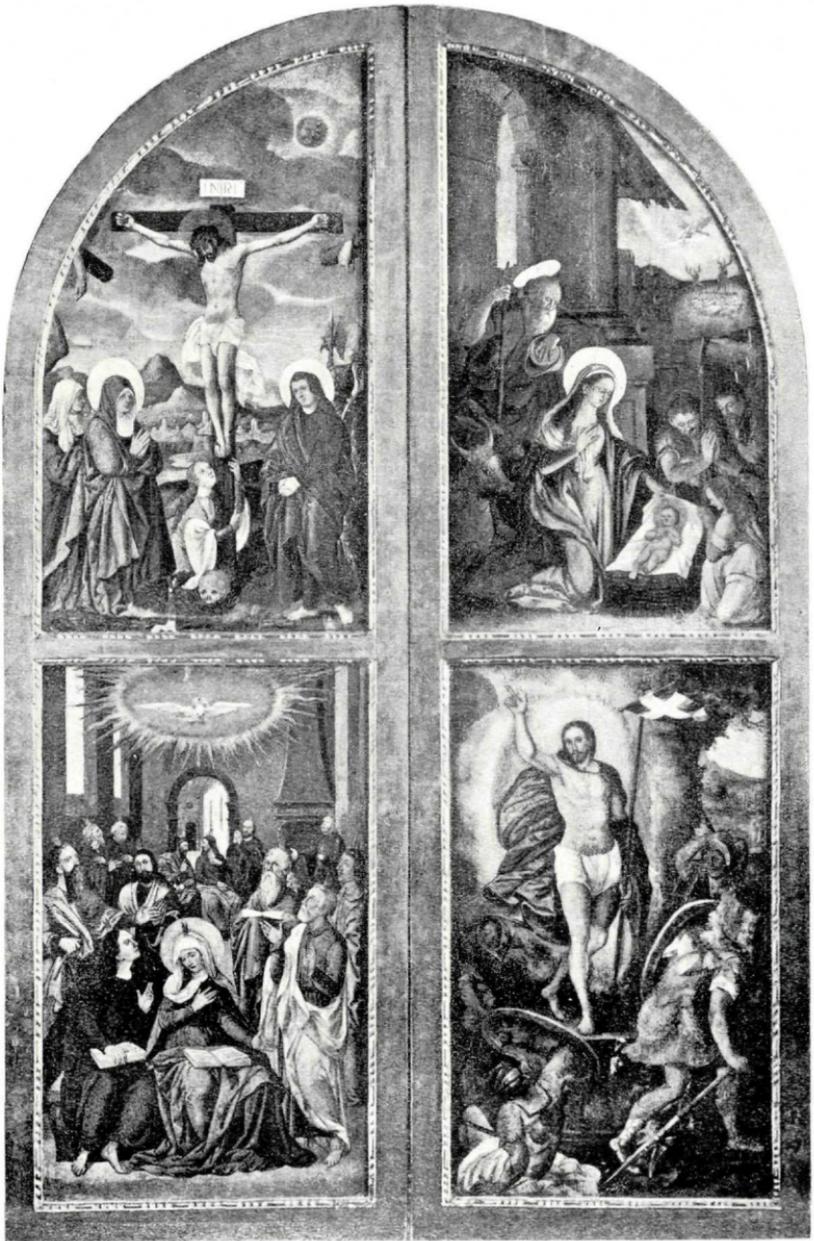
Mittelbild des Wiener-Neustädter Altars Erzherzog
Maximilians III.

(Nach Herrgott, vergrößert.)



Flügel des Altares Erzherzog Maximilians III. (Außenseite).

(Ungarisches Nationalmuseum.)

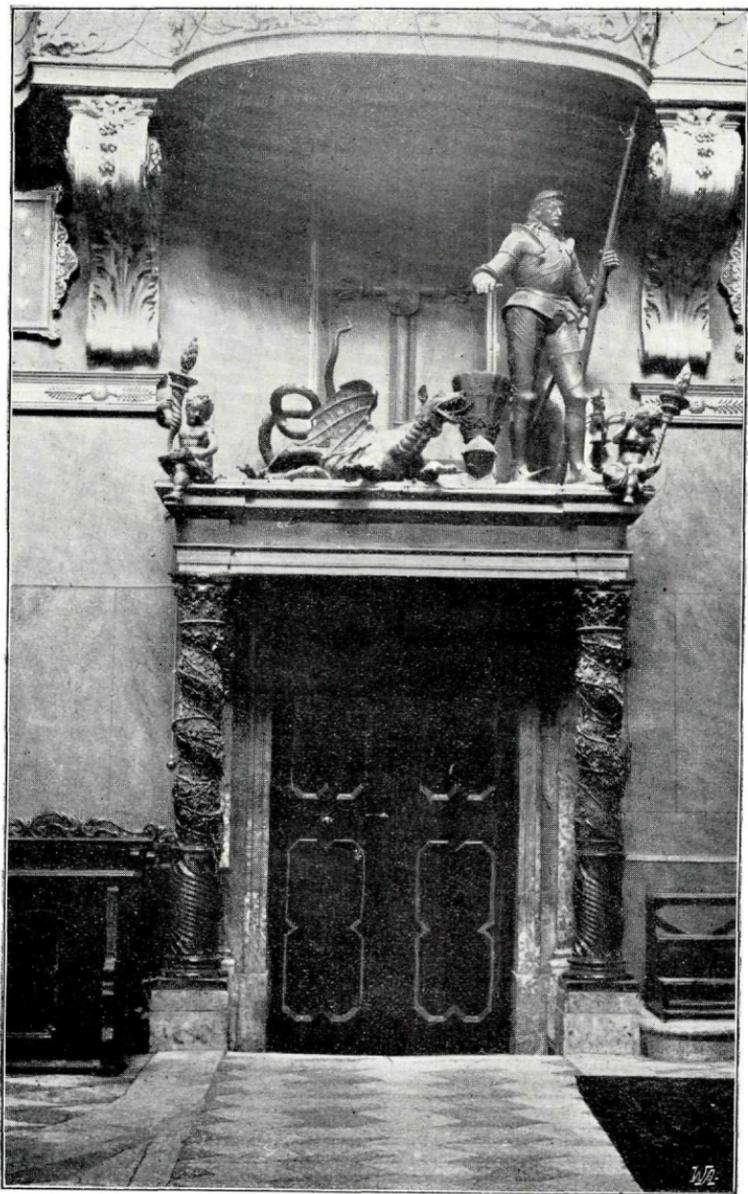


Flügel des Altares Erzherzog Maximilians III. (Innenseite).
(Ungarisches Nationalmuseum.)

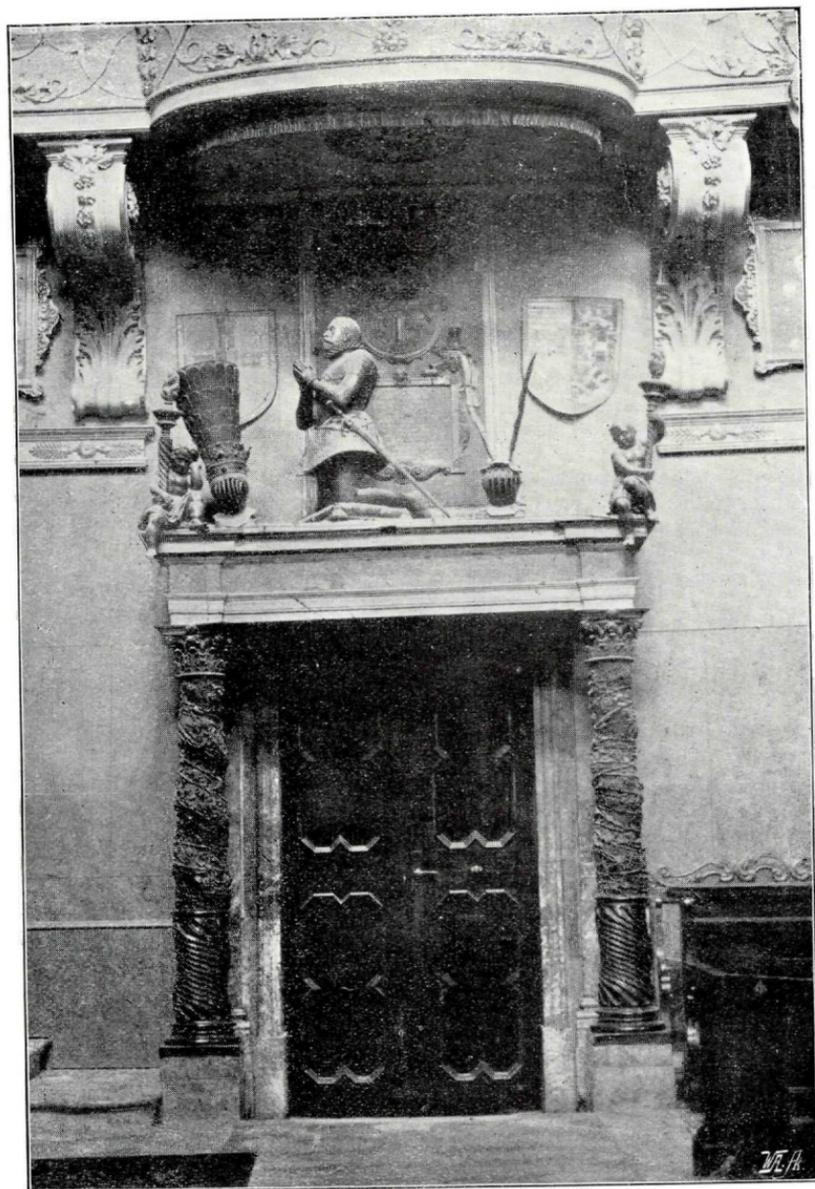


Tonrelief in der Georgskirche zu Wiener-Neustadt.

(Nach „Österr.-ungar. Monarchie in Wort und Bild“.)



Linke Hälfte des getrennten Grabmales Erzherzog Maximilians III.
in der Jakobskirche zu Innsbruck.



Rechte Hälfte des getrennten Grabmales Erzherzog Maximilians III.
in der Jakobskirche zu Innsbruck.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1905

Band/Volume: [3_49](#)

Autor(en)/Author(s): Eber Ladislaus

Artikel/Article: [Der Wiener-Neustädter Altar Erherzog Maximilians III. \(Mit 6 Tafeln\). 339-356](#)