

Wiener Altarbilder des siebzehnten Jahrhunderts.

Von Anselm Weissenhofer.

Die differenzierte Frömmigkeit der Spätgotik hatte wie allerorts auch in Wien Kirchen und Kapellen mit einer Überfülle von Altarwerken versehen. Zeugnis dafür die libri oblationum und die lange Liste von Meßstiftungen mit orientierendem Hinweis auf bestimmte Patronie. Die Augustiner Kirche etwa, die abgesehen vom Hochaltar und den größeren Seitenaltären noch an jedem Pfeiler ein kleines „altar“ hatte,¹ oder die Schottenkirche, wo die Sebastianibruderschaft, errichtet um 1470, in ihrer „engen und niedrigen“ Kapelle allein vier Altäre zusammengestellt hatte,² beide naturgemäß noch überboten durch den Altarreichtum der Stefanskirche, den wir aus den Weihe- und Stiftungsurkunden in hohem Maße ablesen können, sind ihrer Bedeutsamkeit und Raumgröße nach bestenfalls absolut, sicherlich aber nicht relativ als Ausnahmen des spätgotischen Altarbestandes zu nennen.

Bei Beginn des sechzehnten Jahrhunderts war nun der Großteil des also angesammelten Bestandes erst einige Jahrzehnte alt, also keineswegs gebrechlich, so daß vom seelsorglich praktischen Standpunkte aus wenig Anreiz für Auswechslung des vor kurzem Anschafften bestehen konnte. Dazu kam in der Stadt, deren allgemein konservative Grundgesinnung oft belobt, ebenso oft beklagt, aber auf jeden Fall bestens bezeugt ist, die Familientradition der Stiftergeschlechter und die nicht minder bewußte der einzelnen Zünfte, die jeder Umformung des von ihren Vorvorden Beigestellten von vornherein mit schweren Bedenken entgegenkam und es noch dem baulustigen Klerus des XVII. Jh. sehr verargte, wenn er die neue Raumgestalt consequent auch mit neuen Altartypen bereichern wollte.³ Die von den humanistischen Kreisen angeregte Renaissancebewegung, auf ganz bestimmte Intelligenzkreise beschränkt, hatte nicht die Durchschlagskraft, die nötig gewesen wäre, um die angegebenen Hemmnisse für die neue Stilgesinnung in größerem Ausmaße zu beseitigen. Nur eine intensive Bautätigkeit hätte mit einer

¹ Cölestin Wolfgruber, Die Hofkirche zu St. Augustin, Augsburg 1888, S. 5.

² Albert Hübl, Baugeschichte des Stiftes Schotten in Wien 1914 S. 33; vgl. S. 16 ff. die Aufzählung der übrigen dort nachweisbaren Altäre.

³ Z. B. verlangte besagte Sebastianibruderschaft vom Schottenabt Anton Spindler die Wiederaufstellung der alten Altäre in der neugebauten Kirche, Hübl a. a. O. S. 32.

schrittweisen Angleichung an die moderne Richtung auch hinsichtlich des Altarbaues schließlich durchgreifenden Erfolg haben können, aber diese notwendige Kontinuität ließen die kommenden kulturellen und religiösen Wirren und die damit verbundene Unsicherheit und daraus folgende Lethargie des katholischen Bewußtseins in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr aufkommen. Der Nichtausbau des zweiten Turmes von St. Stefan ist wohl das sinnfälligste, aber keineswegs das einzige Symptom dieser ungeklärten Verhältnisse. So darf es nicht Wunder nehmen, wenn der Nachweis eines monumentalen Renaissancealtars nicht einmal quellengeschichtlich zu erbringen ist. Was in diesem Sinne geschaffen wurde und zwar im ersten Auswirken der Begeisterung für die neue Form, waren fast nur kleine Objekte, Retabelaltäre für Kapellen und Nebenräume,¹ allenfalls noch solche für das Hausheiligtum angesehener Späthumanisten. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß einige hervorragende Vertreter dieser Geistesrichtung schon kleine Hausaltäre à la mode hatten, aber es fehlt bislang jegliche Andeutung über einen konkreten Fall. Das bekannte Dyptichon von 1520, das Cuspinian in dem Privatheiligtum seines Hauses in der Singerstraße von Bernhard Striegel malen ließ, ist nicht unzweideutig als eigentliches Altarbild gekennzeichnet.² Die erhaltenen kleinen Altarwerke dieser Zeit wie jenes in einem Nebenraum der Redemptoristenkirche oder das aus der St. Valentinuskapelle der Peterskirche (heute in der Krypta³) fallen als plastische Gebilde aus dem Bereich unserer Erwägungen. Als einziger kirchlicher Neubau ist das Kloster der Clarissen (genannt Königskloster), eine Stiftung der Königin Elisabeth vom Jahre 1582 zu verzeichnen. Die nicht mehr bestehende Kirche verrät nach den Abbildungen noch kaum etwas vom neuen Stilwollen und über die ursprüngliche Innenausstattung sind wir völlig im Unklaren. Auch hinsichtlich jener Palaiskapellen, die gegen Ende des Jahrhunderts eingeweiht wurden, (z. B. die Dreikönigskapelle im Palais Schwarzenberg, 1586, die Allerheiligenkapelle im Palais Trautsohn um 1590) ist nach unseren gegenwärtigen Erkenntnissen kaum mehr als der Name der Patrone festzustellen. Und schließlich versagt auch die einzige Innendarstellung einer Wiener Kirche in diesem Säkulum, jenes kulturgeschichtlich so aufschlußreiche Bild von Jakob Seisenegger⁴ „die Predigt des Nuntius Cornelius Musso in der Augustinerkirche 1560“, da der Künstler uns dabei die Ansicht irgendeines Altares vorenthält. Doch mag ein allgemein gehaltener Rückschluß auf die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts erlaubt sein

¹ Retabelaltar der Gruft der Peterskirche, in einer Nebenkapelle bei Maria Stiegen.

² H. Ankiewicz, Bernhard Striegel in Wien, in *Kunst und Kunsthandwerk* 1916 (XIX. Jhg.)

³ Schnerich, St. Peter S. 41.

⁴ Katalog der Harrach'schen Galerie von H. Ritschl, 1926, S. 40 (Saal I, Nr. 349).

und zwar von einigen diesbezüglichen Angaben über ein Altarwerk, das im vollen Anfang des kommenden Jahrhunderts entstanden ist, zwar nicht im damaligen Wien selbst, aber in unmittelbarer Nähe und aus gleichgeltenden kulturellen Bedingungen heraus.

Es war dies jener von Wolfg. Pauker¹ aus der neuen Rapulatur des Klosterneuburger Stiftsarchivs publizierte genaue Kontrakt, den Prälat Thomas Rueff mit dem Bildhauer Antonius Cribel zwecks Aufrichtung eines neuen Hochaltars für die 1605 von den Ungarn zerstörte Kirche in Hietzing im Jahre 1607 abgeschlossen hat.² Nach dem Wortlaute dieser Vereinbarung ist an eine Zwitterbildung von Gemälde und Plastik zu denken, wobei in der Konstruktion und Anordnung die übliche gotische Tradition mit Mittelstück und Flügelteilen noch einigermaßen gewahrt bleibt, aber das Überwiegen des architektonischen und plastischen Anteils festzustellen ist. Das verwendete Material ist durchwegs Lindenholz. Der Vor-Breuner'sche Altar bei St. Stefan scheint aber eine Kombination von Relief-Freiplastik und Architektur gewesen zu sein.³

Um diese Zeit setzt nun in Wien eine gesteigerte kirchliche Bautätigkeit ein und zwar handelt es sich dabei ausnahmslos um wirkliche Neuschöpfungen, die naturgemäß auch mit neuen Altären zu versehen waren. Aber dieser Urbestand wurde meist einige Jahrzehnte später, längstens aber im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts, fast restlos durch neue Werke ersetzt, und auch die gewissenhaftesten Chronisten⁴ haben sich nicht veranlaßt oder schon außerstande gesehen, über den Bestand vor diesen Veränderungen zweckdienliche Angaben zu machen. Nur ein systematisches Durcharbeiten aller einschlägigen Archivalien, die in Dutzenden oft nicht geordneter oder sonst schwer zugänglicher Stellen verstreut sind, läßt noch einige Aufklärung erhoffen, wenigstens hinsichtlich der Künstlernamen und Darstellungsthemen.

Große Leistungen sind bei der auf Zweckmäßigkeit und praktische kultliche Notwendigkeit eingestellten Bautätigkeit jener Jahre von vornherein kaum anzunehmen und gerade in jenen Fällen, die noch am ehesten ein Überniveau voraussetzen ließen, wie z. B. in der Ausstattung der Universitätskirche,⁵ die eine Art Ruhmesdenkmal zur Erinnerung an den entscheidenden Sieg am Weißen Berge sein sollte, ist die nachfolgende Veränderung besonders radikal und schonungslos gewesen.

¹ Die Pfarrkirche von Hietzing 1899.

² Abgedruckt Oest. K. T., II. Bd., S. 61. — Auch das gleichzeitig abgebrannte Gatterschlößl (nachmals Schönbrunn) wurde bald wieder in Stand gesetzt, ohne daß wir über die dortige Kapelle nähere Angaben Auskunft geben könnten.

³ E. Tomek, Das kirchliche Leben und die christl. Caritas. In Geschichte der Stadt Wien, hgg. v. WAV, V. Bd., II. Th., S. 261, Anm. 2.

⁴ z. B. Herzog in seiner Chronik (Cosmographia Austriaco Franciscana) über die Franziskanerkirchen.

⁵ H. Waschgl: Die Universitätskirche in Wien, Oest. Kunstbücher Bd. 44, S. 10.

Die für die Auswirkung der Gegenreformation so bedeutsame Ära Khlesel hatte ja erst die Vorbedingungen für ein neu erstarktes katholisches Bewußtsein schaffen müssen. Selbst die größte politische Bedrängnis konnte diese Renaissance des alten Glaubens in Wien wenigstens nicht mehr wesentlich beeinflussen. Ein symptomatisches Zeichen für diese Neuorientierung der Geister ist nicht nur die Einführung zahlreicher Ordensniederlassungen und der Neu- oder Umbau von Kloster- und Pfarrkirchen, sondern besonders auch die nachgerade zur Sucht ausartende Einrichtung zahlreicher Privatkanellen, die auch meistens ganz respektable Altäre hatten.¹ Im Jahre 1639 wurde Friedrich Philipp Graf von Breuner zum Bischof von Wien bestellt. Dieser baulustige Kirchenfürst² hatte kaum sein Amt angetreten, als er es für eine seiner ersten Obliegenheiten erachtete, in seiner Kathedralkirche auf seine Kosten einen neuen zeitgemäßen Hochaltar aufrichten zu lassen und durch dieses nicht zu übersehende Beispiel die Frage des Wiener Altarbaues überhaupt in eine grundsätzlich neue Phase zu rücken. Wir sind über die Geschichte dieses Groß-Auftrages in dankenswerter Weise durch den gewissenhaften Ogesser³ unterrichtet, der, soweit sich kontrollieren läßt, das ihm zur Verfügung stehende Aktenmaterial verständig und verläßlich benutzte. Darnach wurde das Werk 1640 angefangen und in 7 Jahren vollendet. Es war gemeinsame Arbeit der Brüder Pockh aus Konstanz. Joh. Jakob Pockh, der Bildhauer übernahm die Leitung und sehr zum Verdruß der wienerischen Bildhauer auch die Ausführung des nicht geringen plastischen Anteiles, wofür ihm nach Vergütung aller Unkosten 25.497 Gulden ausbezahlt wurden. Die Gesamtausgaben für Hochaltar und Zubehör waren nach eigener Aufzeichnung des Bischofs 50.581 fl 9 kr. (Tomek a. a. O. S. 267 Anm. 8) Das Altarbild, ein Hauptwerk des Tobias Pockh, ist auf Zinnplatten gemalt,⁴ die Joh. Georg Diepolt⁵ um den Preis von 522 fl gegossen und zusammengefügt hatte. Am vierten Sonntag nach Ostern 1647 wurde der neue Altar, der auch mit einem besonders kostbaren Tabernakel von einem Künstler in Palermo geschmückt war, feierlich konsekriert.⁶

Ungeklärt mag es annoch bleiben, was den Wiener Bischof bestimmte, gerade das Meister-Brüderpaar aus Konstanz zur Ausführung seines großen Auftrages zu berufen. Die Anwesenheit eines Bodenseekünstlers in Wien an sich, ist allerdings für damals keine

¹ Ernst Tomek, a. a. O., S. 265, Anm. 5.

² Umbau des bischöflichen Hauses auf der Freyung. Wiederaufbau des Schlosses Ober-St. Veit (vgl. Öst. Kunst-Top., II, Bd., S. 195).

³ Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stefan in Wien 1779. S. 112 ff. und 231.

⁴ für tägliche Kost, 1280 Gulden und vier silberne, vergoldete Becher.

⁵ Derselbe (Hans Diepolt) lieferte 1653 das Zinnblatt für das Benediktaltarbild in der Schottenkirche um 160 fl., A. Hübl: a. a. O., S. 35.

⁶ Ogesser, a. a. O. S. 113 der Wortlaut der Gedächtnisschrift über der Sakristeitur. Der frühere Hochaltar wurde ins Bürgerspital abgegeben.

besondere Ausnahme. Denn wie die Pfarrmatrikeln erweisen, war die Künstlerwanderung vom Bodensee an die Donau damals ein viel begangener, wenn auch nicht immer ein direkter Weg. Das dem Steinmetzmeister und Bildhauer Joh. Jakob und damit indirekt seinem Bruder und Mitarbeiter Tobias vom Wiener Bischof erwiesene Vertrauen stellte mit einem Ruck beide in die vordersten Reihen der Wiener Künstlerschaft. Es sollte an weiteren Aufträgen kein Mangel sein. Während seiner Tätigkeit am Hochaltar übertrug der Rat der Stadt Wien Johann Jakob, der schon 1639 seine Bürgerrechtstaxe erlegt hatte, den Einbau des neuen Oratoriums, das Kaiser Ferdinand 1642 anbefohlen hatte, wofür dem Künstler kontraktlich elfhundert Gulden ausbedungen und nach zufriedenstellender Vollendung 1645, noch ein Silbergeschirr „mit darauf gemachten wienerischen Wappen“, eine Arbeit des Goldschmiedes Staindl, als Recompens verehrt wurde.¹ Welch hohes Ansehen er genoß, beweist wohl am allerdeutlichsten, daß gerade ihm die Ausführung der 1647 eingeweihten, steinernen (die Figur vergoldet) Mariensäule am Hof zugewiesen wurde. Die Säule, zunächst in der Schwedenbedrängnis 1645 gelobt, sollte des weiteren als ein bewußtes Dokument der Gegenreformation, ein sinnfälliges und beispielgebendes² Bekenntnis für das Dogma der unbefleckten Empfängnis zu gelten haben. Der Ort wurde gewählt, damit der Kaiser vom Profesthaus der Jesuiten den Ceremonien beiwohnen könne. Ein entscheidendes Wort hatte bei den Verhandlungen besonders der Beichtvater des Kaisers Johannes Gans S. J.³ An ihn wurde Pockh wohl vom Bischof empfohlen. Er legte zwei Entwürfe vor, einen eigenen und eine leichte Variation nach der Mariensäule in München, welche letztere zur Ausführung bestimmt wurde. Die nötigen Gelder wurden zum Teil aus dem Ertrag des „Weinkreuzers“ aufgebracht. Dieses Werk Pockhs wurde aber schon nach 20 Jahren wieder durch den Erzguß B. Herolds ersetzt,⁴ und 1667 als kaiserliche Schenkung vom Grafen Sinzendorff auf seinem Gute in Wernstein wieder aufgerichtet.⁵

Der Künstler starb im Alter von siebenundvierzig Jahren am 12. Februar 1651. Sein Epitaph mit Porträtbüste wurde von seinem pietätvollen „Nachfahr“ geschaffen und ist an der Eingangswand

¹ Archiv der Stadt Wien, Kammeramts-Rechnungen 1643—1646, Rubrik: Ainzig und Gemeine Ausgaben. Der Kontrakt nicht mehr erhalten; außerdem noch beteiligt der bürg. Tischlermeister Hans Schiele, der Schlossermeister Kaspar Ziehrer.

² Hofkammerarchiv. N.Ö. Herrschafts-Akten Fasc. 32/2, Lit. W. Bericht des Wiener Bischofs an den Kaiser.

³ Schreiben des P. Johann Herb an P. Joh. Gans, 2. Okt. 1645, l. c.

⁴ Kontrakt zwischen Herold und kaiserl. Hofkammer, 7. Sept. 1664. Es sollte sein „gleich dem allhier von Stein“, wurde aber schließlich in den Proportionen nicht unwesentlich verändert. Tietze, Berühmte Kunststätten; Wien S. 142.

⁵ Die Abbrucharbeit besorgte Carlone.

der sogenannten Grabkapelle des Schottenstiftes angebracht.¹ Sein um einige Jahre jüngerer Bruder, der Maler Tobias (ein dritter Bruder war Paulus S. J. und Theatermaler), der durch ihn in Wien eingeführt worden war, ist der damals selbst von nicht wenigen über Sandrart geschätzte² Schöpfer von Altarbildern in Wien und Umgebung.

Schon seine Stellung als „Maler des Bischofs“ verschaffte ihm die nötige wirtschaftliche Subsistenz, daß er am 31. Mai die Wiener Bürgertochter Catharina Fischer an den Traualtar führen konnte.³ Er wird sodann in die Gilde der bürgerlichen Maler aufgenommen, Hausbesitzer auf der Sailerstett und stirbt dort am 12. Juni 1683, 74jährig „altershalber“.⁴ Er war in Kollegenkreisen sehr geschätzt, unter anderen mit dem Familien Managetta und Fruehwirth näher befreundet und scheint auch zum sonstigen Geistesleben Wiens Beziehung gehabt zu haben. Seinen Sohn Ferdinand Friedrich ließ er die hohe Schule besuchen, wo er als philosophiae et medicinae Doctor promovierte.⁵ Leicht zu motivieren ist sein Anteil an der Neuausstattung der zu Pfingsten 1648 eingeweihten Schottenkirche, da sein Bruder nicht nur dort begraben liegt, sondern schon sehr früh einige Fühlung mit der Abtei gehabt haben muß, denn in dem schon genannten Schreiben des Jesuiten Herban P. Gans 1645 wird er geradezu als „lapidaria ad Scotos“ bezeichnet, ohne daß freilich bestimmte Arbeiten für dieses Gotteshaus nachzuweisen wären.

Tobias Pockh hatte die Altarblätter für den Marien-⁶ und Sebastianialtar zu malen und zwar zwischen 1651 und 1655.⁷ Außerdem hatte er auch mit Stukkos gerahmte Deckenbilder, die auch Sandrart erwähnt, zu schaffen. Sie verteilten sich auf das Gewölbe des Chores und die Seitenwände des Chores und Schiffes, auf die Decken über und unter dem Choranbau und ihr Darstellungsinhalt ist leidlich bekannt durch die Chronik des Stiftsmessners Josef Schäfer, der sie noch sah, ehe sie der durchgreifenden Restaurierung von 1816 zum Opfer fielen.⁸ Die Hauptthemen dogmatischen und alttestamentarischen Inhaltes, daneben entsprechend dem Chä-

¹ Berichte u. Mitt. d. W. A. V., Bd. XVII., S. 40. Über dem Conterfey redendes Wappen, ein Bock. Ebenso die Inschrift auf dem ausgespannten Fell eines Bockes.

² Hübl a. a. O., S. 34.

³ Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I/6. 6680. Trauzeugen: sein Bruder und Hans Hertensreit, bürgl. Tischler.

⁴ A. a. O., 11054.

⁵ In seinem Hause in der Kärntnerstraße wohnte 1691 Joh. Bernhard Fischer (v. Erlach), königl. Ingenieur, a. a. O., 11, 263.

⁶ Die Himmelfahrt Mariens 1658 variiert im Hochaltarbild für den Dom in St. Pölten. Abb. Taf. VII, bei Imberg, Die lf. Stadt St. Pölten 1910. Abermals gleiches Thema 1673 für die Pfarrkirche Aggsbach bei Melk, das aber als kopierende Arbeit zu werten ist. In der Stiftskirche in Admont. (nicht mehr erhalten) vgl. Jak. Wicher. Kloster Admont S. 112 und 127.

⁷ Hübl a. a. O., 32 ff.

⁸ Hübl a. a. O., S. 29.

rakter der Kirche ein ganzer Areopag von Benediktinerheiligen. Heute erinnert nur mehr die Felderverteilung des Gewölbes, zumal im Langhaus,¹ an die ursprüngliche Disposition.

Ein Hauptwerk des Meisters war sein Hochaltarbild für St. Dorothea:² Das Martyrium der Heiligen 1656. Der Altar wurde 1660 von Bischof Breuner konsekriert.³ Im Jahre 1668 entstand sein Hochaltarbild für die Deutschordenskirche: Madonna mit Heiligen, und bei den Serviten in der Rossau:⁴ der hl. Antonius von Padua, ferner im selben Jahre das Martyrium der hl. Katharina von Alexandrien in die gleichnamige Kapelle der Dominikanerkirche.⁵

Seiner früheren Wiener Periode dürften die zwei Altarblätter, Sendung des hl. Geistes (Apostelaltar) und die vierzehn Nothelfer, angehören, die für die Michaelerkirche bestimmt waren. Auch das Bild des St. Blasiusaltars in der letzten Kapelle rechts wird ihm zugeschrieben.⁶

Außerdem seien erwähnt, ein kleines Altarbild in der Stefanskirche: die Jungfrau Maria mit dem Kinde und Anna (im Frauenchor) und „die Apostelfürsten auf Wolken, unten Landschaft“. Dieser Altar „Bei der alten Orgel“ ist laut Aufschrift von der bürgerl. Mauer- und Steinmetzzunft im Jahre 1677 errichtet worden. Ogesser (S. 140), der nachweist, daß schon mindestens 1556 ein Altar solchen Titels vorhanden war, bemerkt dazu, daß die genannte Zunft zu seiner Zeit (um 1779) entschlossen war, den hölzernen durch einen neuen aus Stein zu ersetzen.

In der Augustinerkirche war in der zweiten Kapelle rechts, die Graf Paul Palffy 1632 hatte erbauen und Graf Anton 1679 mit Altar und „Malerey in Vndt auswendig“ hatte zieren lassen, hinter dem Holzcrucifixus von Pettel noch 1779 eine gemalte Kreuzigung zu sehen, die unter dem Namen des Meisters ging.⁷ Das Verzeichnis der raresten Gemälde in der Neuesten Beschreibung Wiens von 1779 weiß schließlich noch ein Bild von ihm auf dem Hochaltar bei den Clarissen in der Singerstraße, darstellend: „St. Nicolaus

¹ Die Felder des Langhauses seit 1886, geschmückt mit Leinwandbildern von Julius Schmidt. Inhaltlich sind nur die Seitenmedaillons und das Bild unter dem Chore früherem Ausstattungsprogramm angenähert.

² Die Skizze sig.: Tobias Pockh und datiert 1655, im Museum der Stadt Wien, vgl. Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens, 1779, S. 164. Die „Mutter der hl. Dorothea“ im Depot des kunsthist. Museums.

³ Kirchl., Top. v. Öst., Bd. 15, S. 110.

⁴ Aug. Leutnötzer, Die Kirche Mariae Verkündigung, S. 40; nach Archivnotiz um 1280 fl, sig. T. B. f. 1668.

⁵ Eduard M. Pranter, Die Dominikanerkirche in Wien, S. 40. Seit 1836 Begräbnis der hl. Kath. v. Mayer. Das alte Bild sig. rechts unten: Tobias Pockh F. 1668, war lange Zeit im Klosterkreuzgang, gegenwärtig in der Sakristei.

⁶ Neueste Beschreibung S. 155 und 163.

⁷ Wolfsgrubner: Die Hofkirche St. Aug. S. 12 und Neueste Beschreibung S. 166. Der Altar war 1732 durch einen neuen ersetzt worden. Die Kapelle wurde August 1784 abgebrochen. (Wolfsg., a. a. O., S. 22.)

und Clara“ (S. 171) und eine „hl. Familie“ im Himmelfahrtskloster (S. 170) und bei St. Ivo in der alten Jesuitenschule in der Schulerstraße das Altarblatt des Namens der Anstalt zu nennen. (S. 177). Dagegen weist die genannte Quelle (S. 169) das sonst in der Literatur meist unter diesem Meister aufgezählte Hochaltarbild in der Maltheserkirche: „Joh. der Täufer“, Joh. Georg Schmidt zu. Umgekehrt haben die zwei in den letzten Kapellen der Schottenkirche dort (S. 161) als Pockh eingereihten Bilder nach der Stiftstradition eine andere Zuweisung.¹ Das Altarbild des hl. Dominikus, die Dreifaltigkeit anbetend, in der gleichnamigen Kapelle der Dominikanerkirche ist von einem J. Bock gemalt,² der auch der Maler der Anna Selbdritt gewesen sein soll.³ Die Tätigkeit des Künstlers blieb aber keineswegs auf Tafelmalerei beschränkt. Auch auf dem Gebiete der Wandmalerei leistete er manches Nennenswerte. Außer den schon erwähnten diesbezüglichen Arbeiten für die Schottenkirche, ist wohl in diesem Zusammenhang die ganze Ausschmückung der Palfykapelle in der Augustinerkirche zu nennen, ferner einige wandfixe Bilder (hl. Anna, hl. Josef, hl. Johannes, hl. Elisabeth) in der 1632 geweihten Kaiserkapelle bei den Kapuzinern.⁴

Neben dem hochgeehrten Tob. Pockh arbeitete in der ersten Jahrhunderthälfte mit bescheidenerem Erfolge Georg Bachmann (Pachmann).⁵ Er war 1613 zu Friedberg in Böhmen geboren — vorausgesetzt, daß es statthaft ist, ihn mit jenem Georg Poschmann zu identifizieren, der als Bürger und Maler 39 Jahre alt am 11. September 1652 in die Totenlisten der Stadt Wien eingetragen wurde (Quellen VI/1, 10591) — und starb in Wien am 10. September 1652. Sein Grabmal wurde 1852 in der ehemaligen Dreifaltigkeitskapelle im Lazenhof entdeckt.⁷ Er war bürgerl. Maler und Hausbesitzer in der Riemerstraße.⁸ Seine Hauptwerke sind das Hochaltarblatt für die Stefanskirche in Eggenburg, datiert 1642, seine Arbeiten für Melk und Admont. In Wien sind nachweisbare Werke seines Pinsels das

¹ Hübl a. a. O. 35, nämlich die hl. Barbara dem älteren Schmidt, die hl. Anna Selbdritt Meister Jochum, Fr. H. Böckh, Wiens lebende Schriftsteller 1822, S. 497, Jeron. Jochmus. Letzterer vielleicht identisch mit dem bürgerl. Maler Jeremias Jachmus, der einundvierzigjährig am 9. März 1660 im gräflichen Veteranihaus in der Herrengasse starb. Quellen I/6, 10675.

² Pranter a. a. O. 35 u. 42.

³ Das Bild früher in der Annakapelle.

⁴ Wolfsgruber: Die Kaisergruft, S. 14. Nach dem im Besitze des Kapuziner-Konventes befindlichen Protokolle p. 84 wäre auch das damals aufgestellte Bild der Unbefleckten Empfängnis von Pockh und zwar zu Rom gemalt worden. Ob diese Angabe nicht mit der Tatsache verwechselt ist, daß das heutige Altarbild in Rom als Kopie von Maler Matthäi geschaffen wurde? Andernfalls wäre diese Notiz sehr zu beachten.

⁵ Thieme-Becker, K. L., II. Bd., 1908, dort: geboren um 1600.

⁶ Hübl a. a. O., S. 34, Anm. 5.

⁷ Sacken, Österreichische Blätter für Literatur u. Kunst. Beilage zur Oest. Kaiserl. Wiener Zeitung, 1853, p. 89, gibt die Grabschrift. Er verwechselt aber Friedberg mit der gleichnamigen Stadt in Steiermark.

⁸ Quellen z. G. d. St. W. I. 6. 11451 und 6696.

Altarbild: „Thomas von Aquin“ in der gleichnamigen Kapelle der Dominikanerkirche.¹ 1651 verdingte er sich dem Schottenstift, um 800 fl. einen hl. Gregorius mit Engeln zu malen und zwar auf einer Zinnplatte, die Zinngießer Otto Kropf, geliefert hatte.² Dieses Bild und sein Gegenstück der hl. Benedikt von Tob. Pockh von 1654, kamen anlässlich einer späteren Umgestaltung (1885) der Altäre in die Kirche St. Ulrich, wo sie an den Hochwänden hängen.³

Als zeitlich Erster der in Wien in dieser Art schaffenden Künstler wäre allerdings Christian Steinmüller zu nennen. Leider sind wir nur auf eine etwas genauere Beschreibung seines Hauptwerkes und auf recht spärliche Berichte über sein Leben und sonstiges Schaffen angewiesen. Erhalten hat sich von ihm weder ein Original, noch eine Abbildung. Sandrart⁴ weiß aus seinem Leben zu erzählen, daß er eines Goldschmieds Sohn in Augsburg war, sich „anfänglich durch zierliche Handrissen in der Zeichenschul wol perfektioniert und mithin große Hoffnung von sich gegeben: Hernach begab er sich nach Rom und hielt sich daselbst so wohl, daß sein Lob bis nach Augsburg erschollen: Weißwegen er nach Haus berufen und sich zwar auf die Rückreise begeben, aber nach Wien gekommen“ und daselbst geblieben ist.⁵ Er starb als Hofmaler achtzig Jahre alt im Dorotheerhof, am 3. Februar 1651.⁶ Seine erste bislang nachweisbare Arbeit in Wien war das Altarbild für den zwischen 1634 und 1637 neu errichteten Hochaltar bei den Augustinern, den Ferdinand III. noch ehe er römischer König wurde, auf seine Kosten erbauen ließ.⁷ Er erhielt dafür 1800 Reichstaler. Dargestellt war der hl. Augustinus auf Wolken knieend, umgeben von Heiligen seines Ordens und die hl. Maria. In der unteren Bildpartie, Vertreter aller monastischen und militärischen Ordensgenossenschaften, die auf die Regel des hl. Augustin ihr Gelübde ablegen, die meisten Porträts einiger großer Herren.⁸ Dieses Altarbild blieb an Ort und Stelle bis zum 8. Juni 1784, wo mit dem Niederreißen des Aufbaues begonnen wurde.⁹ Seither ist es spurlos verschwunden. Eine Abbildung des Inneren der Kirche vor den josefinischen

¹ Pranter a. a. O., S. 30.

² Hübl a. a. O. 34. Das Gegenstück: hl. Benedikt, siehe oben!

³ Sie wurden durch Bilder gleichen Themas von Prof. Eisenmenger ersetzt.

⁴ Teutsche Akademie 1675 II/3. CCXLIV.

⁵ P. v. Stetten: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Bd. I, 288, läßt ihn dagegen nach der Rückkehr (1616) von seinen weiten Reisen (bis Malta und die Barbarei) gegen den Willen der Maler in Augsburg die Zunftgerechtigkeit erhalten. Stetten beruft sich auf archivalische Angaben.

⁶ Quellen z. G. d. St. W. I/6. 10565. 1638 wird er als Taufzeuge für ein Kind des Malers Joh. Ertl fälschlich Christoph genannt (9831). 1641 in gleicher Eigenschaft einfach als Maler eingetragen. Seine Gattin hieß Katharina (9835).

⁷ 1634 begann der Umbau der Augustiner-Kirche. (Wolfsgruber, Die Hofkirche zu St. Augustin, S. 6, Anm. 1).

⁸ Beschreibung des Altares, Wolfsgruber a. a. O.

⁹ a. a. O., 18.

Veränderungen (Schönbrunn, Zeremoniensaal, Zyklus auf die Hochzeit Josef II. mit Isabella von Parma, Trauung; Schule Meytens) läßt leider vom Hochaltarbild so gut wie nichts sehen.

Nach Vollendung dieser Riesenleistung ist er aller Wahrscheinlichkeit nach im Neugebäude beschäftigt gewesen, wo Joh. Matth. Traunholtz, der 1637 dort Verwalter geworden war, eine neue Kapelle eingerichtet hatte.¹ Außerdem wird ihm noch ein Altarblatt in der Minoritenkirche (Kapelle links hinten): „Antonius von Padua auf einer Wolke, unten ein Besessener“, zugeschrieben.²

Sein letztes Werk, eine Himmelfahrt Mariens, das für den im Auftrage des Wiener Stadtrates 1650 errichteten großen Frauenaltar der Stefanskirche bestimmt war und das Ferdinand III. beim Künstler bestellt hatte, mußte unvollendet abgeliefert werden und war provisorisch angebracht, bis zum Jahre 1672, wo es dann durch ein solches von Spielberger ersetzt wurde.³

Ein Künstler von starker Eigenart und hohem Ansehen war Johannes Spielberger (Spillenberger).⁴ Er ist geboren 1628 in Kaschau in Ungarn,⁵ aus adeligem Geschlecht, bildete sich zuerst in Deutschland aus, ging dann nach Italien, hielt sich absonderlich um das Jahr 1660 herum längere Zeit in Venedig auf,⁶ kehrte dann wieder nach Deutschland zurück, um schließlich sein Arbeitsfeld nach Wien zu verlegen. Er starb auf der Flucht vor der Pest 1679 in einem oberösterreichischen Spital. Er war vielseitig, malte in Fresco und Öl und war auch als Radierer tätig, wie umgekehrt seine Bilder gelegentlich wieder als Vorlagen für andere Radierer dienten. Obwohl das Gebiet des Mythologischen und Porträtfach⁷ heimisch war, sind doch seine Altarbilder als Hauptbestandteil seines Oeuvres zu werten. Großaufträge dieser Art hatte er zu erledigen für die Hl. Geistkirche und Annakirche in Augsburg, wo er verschiedene Jahre als Bürger lebte, für die St. Michaelskirche zu Passau; dann für St. Emmeran in Regensburg. Auf dem Gebiete der ehemaligen österr. Monarchie war seine Hauptleistung das Hochaltarblatt: „Abschied

¹ Dort besuchte ihn sein Landsmann, der Augsburger Benediktiner P. Reginald Möhner, *Öst. K. T.* II., 18.

² Neueste Beschreibung, S. 162.

³ Ogesser a. a. O., 144.

⁴ Sandrart: *Teutsche Akademie*, 1675, II/3 CCLXXVIII. P. v. Stetten: *Kunstgewerbe und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779*, S. 305 und 381. Eine wertvolle Vorarbeit für eine Monographie gab Th. v. Frimmel in „*Neue Blätter für Gemäldekunde*“, 1922, I. Jhg., Heft 3/4.

⁵ Ein Bild des Kaisers Leopold (gestochen von Matth. Küssel, 1664), hat rechts unten die Beischrift: Joh. Spielberger Cassoniensis Nobilis Vngarus. Auf Grund dieses Bildes dürfte er den deutschen Reichsadel erworben haben, weshalb er später als „*Imperii Nobilis*“ signiert.

⁶ Auf einer Zeichnung, die schon in Wien entstanden, nennt er sich Giann Spillenberger, auf einer anderen heißt es: J. Sielnberger Hung. fec. Venet 1660.

⁷ Sandrart a. a. O. erwähnt etliche ovidische Figuren in dem großen Saal des Schlosses in Stockerau im Auftrag von Baron von Mayer.

der Apostelfürsten“, für den Dom zu Brünn, ferner seine Arbeiten, Altarbilder für Göttweig, etc. In Wien stand oben an Wert und Größe seine „Himmelfahrt Mariens“, im Frauenchor der Stefanskirche.

Steinmüller hatte bekanntlich aus „Uebereylung des todts“ sein Werk nicht ganz vollenden können, so daß es nur „pro interim“ aufgestellt worden war. Spielberger verpflichtete sich kontraktlich, das Bild seines Vorgängers zu übernehmen und gegen eine Daraufbezahlung von 1.000 Gulden bargelts ein „gleichmeßig habendes“ in den Altar, „mit beysetzung der abgehenden Pildnis Gott des himmlischen Vatters“ — wohl als Oberbild — einzusetzen.¹ Der Kirchenmeister wird angewiesen, „wenn diese gepflogene traktation würrklich vollzogen sein würdt“, die vereinbarte Ausgabe aus dem Kirchenamtsgefohl zu leisten.

Genauer informiert sind wir des weiteren hinsichtlich der Anschaffung des Altarbildes: „Mariae Opferung“ in der Kapelle der Prälatenstube des n.-ö. Ständehauses.² Die dort neu errichtete Kapelle (1659) hatte längere Zeit keinen Altar und keine Paramente. Christoph Graf Althan urgierte bei den Verordneten „die stete Entlehnung bringe den löbl. Ständen „mehr schimpf: als rühmlich sein würde“, diese äußerten in ihrer Eingabe an die drei oberen Stände (22. August 1668): es sei unglaublich, daß die Stände die Kapelle „allein zum anschauen“ hätten bauen lassen. Das daraufhin eingereichte Verzeichnis der nötigen Auslagen, nennt als Maler des Altarbildes³ unseren Meister, mit einem Einsatz von 400 fl. Alles in Allem, mit Einrechnung der anzuschaffenden Paramente, belief sich der vorschlag des Aufwandes auf 1000 fl.⁴ Außerdem hatte Spielberger noch ein einfaches Fastenbild „Kruzifixus mit Magdalena“ zu liefern. Die Kapelle 1759 umfassend renoviert, wurde 1842 verlegt, der bisher festgemauerte Altar freigestellt und das Altarbild, „weil es zu klein“, in die Sakristei gehängt.⁵ Von dort kam es in die Kapelle der Strafanstalt Korneuburg, wo es sich heute noch befindet.

Das große Altarbild in der Dominikanerkirche (links Querschiff): „die Anbetung der Hirten“, dürfte um 1674 entstanden sein. Das Bild in der Augustinerkirche: „Erziehung Mariens durch die hl. Anna“ war ehemals Altarbild des Anna-Altars an der Rückwand der Loretto-kapelle⁶

¹ Archiv der Stadt Wien 1672, Nr. 34. Decret des Stadtrates an den Kirchenmeister der Stefanskirche Ferd. von Randtegger 18. Juni 1672. Das Bild wurde im XIX. Jh. (Tschischka, Kunst und Altertum, 1836, S. 9 erwähnt es noch), entfernt und neuestens vom Domkurat Jos. Popp auf dem Dachboden der Kirche wieder in sehr restaurierungsbedürftigem Zustande gefunden.

² N.-Ö. Landesarchiv B. VIII, 3. und Anton Mayer: das n.-ö. Landhaus in Wien; die Kapelle 55 ff.

³ Die Darstellung ist angegeben im Inventar Fitzingers von 1794 (Mayer a. a. O. 57, Anm. 9).

⁴ Bildhauerarbeit 80 fl., Vergolden und fassen 100 fl. Bewilligung der Auslagen 17. Dezember 1668.

⁵ Mayer a. a. O. S. 102.

⁶ Wolfsgruber: Die Hofkirche zu St. Augustin S 24/1. u. S. 12. Der Altar 1747 der Gemeinde Baumgarten übergeben, vg. Oest. K. T. II, S. 56.

Die 1675 geweihte Kirche der Ursulinen in der Johannesgasse bekam als Schmuck drei Bilder dieses Meisters, nämlich das Hochaltarblatt,¹ „das Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen“, beiderseits die „Unbefleckte Empfängnis“ und den „hl. Franz von Paula“. An drei Stellen wird eine „Anbetung der Weisen“ erwähnt: bei den Minoriten (rechts über der Kapelle der schmerzhaften Mutter Gottes), im Kloster der Himmelföhrnerinnen, wo auch ein Bild: Bekehrung des hl. Paulus und in der Kapelle des Zeughauses auf der Seilerstätte.

Die Stanislauskapelle schließlich soll eine Darstellung gehabt haben: Tod des Heiligen, dem die hl. Barbara erscheint und Engel die Wegzehrung bringen.²

Auch der anerkannte Großmeister der damaligen Malergenerationen Joachim von Sandrart hat nicht wenige, und zwar zum Teil beste Zeugnisse seines Könnens in Wiener Kirchen beigestellt. Er war nach dem Urteil seiner Zeitgenossen schon der hochberühmte Meister, der „Apelles“ seines Säkulums, als er in Beziehung trat zu Wien, wohin er um die Jahrhundertmitte (1651) berufen worden war, um Kaiser Ferdinand III. in „dero kaiserlichen Ornat“ samt Familie zu contereien, wofür er fürstliche Anerkennung und Entlohnung erhalten sollte.³ Schon 1646 war Erzherzog Wilhelm gelegentlich seines Aufenthaltes in München durch Maximilian von Bayern auf den Künstler aufmerksam gemacht worden, der ihn als Kunstdolmetsch nach Neuburg zu begleiten hatte. Und der große Auftrag, die Mitglieder des westfälischen Friedenskongresses zu porträtieren, konnte fürderhin seinen Namen ohneweiters der Aufmerksamkeit des Wiener Hofes nicht mehr entgehen lassen.⁴

Eine genauere Zeitbestimmung, wenigstens einen sicheren terminus a quo für seine Ankunft in Wien und Einblick in die Stimmung interessierter Kreise gibt eine von Houbracken⁵ zitierte Notiz aus einem Briefe Hoogstratens vom 9. August 1651, „gerüchtweise hört man hier als Neuigkeit die Ankunft Sandrarts, des größten Malers Deutschlands, der, wie man erzählt, Ehren und Würden beim Kaiser sucht und dem Kammermaler seiner Majestät Luix — d. h. Leux Franz — den Rang ablaufen und sich selbst bei Hof in Gunst zu setzen beabsichtigt.“ Das nach seiner Ansicht für ihn wichtigste Ergebnis seines Wiener Aufenthaltes war jedenfalls die Erlangung des Adelspatentes, das am 29. Juli 1653 ausgestellt wurde.⁶

Das fördernde Beispiel des Hofes erweckte naturgemäß auch in

¹ Neueste Beschreibung 1779, S. 168.

² a. a. O. 177. Das heutige Bild gleichen Namens von Stecher S. J. 1840. vgl. J. Kurz, Gedenkbuch der Stadtpfarre zu den neun Chören am Hof S. 84.

³ Lebenslauf. 1675 S. 20 a.

⁴ J. L. Sponsel: Sandrarts Teutsche Akademie. 1896 Dresden. S. 108.

⁵ De groote Schouburgh II, S. 170, deutsche Übersetzung A. v. Wurzbach. S. 230.

⁶ P. Kutter, Joachim v. Sandrart (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 83. Heft), Straßburg 1907, Anm. 82.

kirchlichen Kreisen den Wunsch, Proben seiner Kunstfertigkeit für ihre Gotteshäuser zu gewinnen. Schon im Jahre 1652 bestellte Abt Anton Spindler für die neuerbaute Schottenkirche ein Altarbild „Abschied der Apostelfürsten von den Jüngern“¹ um 350 fl., 1654 das Bild des Kreuzaltares Crucifixus mit Maria, Johannes, Magdalena, Longinus und zwei Rottknechten um 300 fl.² Sie wurden in der von ihm inspirierten, von seinen Vettern und Schülern abgefaßten Biographie einer eigenen Beschreibung würdig erachtet.³

Um dieselbe Zeit erhielt die Stefanskirche ein Altarblatt für den Passionsaltar in der Kaiser Friedrich-Kapelle (am Schlusse des Zwölfbotenchores).⁴ Es stellt dar die Kreuzigung Christi, „worinn Er die völlige Historie und Beschreibung der Hl. Schrift ganz genau in acht genommen“.⁵ Es wurde von den Zeitgenossen, auch von Italienern sehr bewundert. Heute hängt es hoch oben über dem Eingang unter dem unausgebauten Turm. Der ursprüngliche Barockaltar ist durch einen neugotischen Herz Jesu-Altar ersetzt.⁶ Die Gemahlin Ferdinand I., Witwe Eleonore von Mantua († 1657) verlangte für ihr Frauenkloster zu St. Josef (= Carmeliterinnen, vulgo Sieben-Büchnerinnen, wo sie seit 1649 lebte) ein Bild des hl. Josef mit Jesukind. Es wurde später durch ein Bild von Strudl ersetzt.

Durch Epigramme des Barläus und Franciscus de Licht besungen waren seine Arbeiten für das Profeßhaus der Jesuiten

1. Vermählung Josefs mit Maria
2. Flucht nach Ägypten
3. Der zwölfjährige Jesus im Tempel.⁷

Das ersterwähnte war Altarblatt in der zweiten Kapelle rechts, die beiden anderen waren fix über dem Verbindungsgange.⁸

Die Beziehung zu den Jesuiten war schon dadurch gegeben, daß ein Verwandter dieses Künstlers diesem Orden angehörte. Schon früher hatte er für die Jesuiten in Landshut zwei Bilder in Auftrag übernommen.

Noch einmal von Augsburg aus sollte er für Wien beschäftigt werden und zwar für das große Hochaltarblatt in der Schottenkirche. In seiner Biographie wird aus Anlaß dieses Auftrages der sich stetig mehrende Ruhm angegeben, den seine früher für dieses Gotteshaus geschaffenen Altarbilder ihm gegeben hatten. Der ange-

¹ Sig: Joachimus Sandrart De Stockau fecit 16—5?

² Hübl a. a. O. S. 34. Die Bildhauerarbeiten für diese Altäre wurden Tobias Kracker übergeben. Seit 1886 in neuer Fassung.

³ Lebenslauf, S. 23.

⁴ Nach Ogesser a. a. O. S. 121, signiert und datiert 1653.

⁵ Lebenslauf, a. a. O. S. 22.

⁶ Heinrich Swoboda in: Festgabe zum hundertjährigen Jubiläum des Schotten-Gymnasiums 1907, S. 318. Auch für die Kapuziner in Linz schuf er einen Kruzifixus, ebenso für Lambach.

⁷ Lebenslauf, p. 22 und 23.

⁸ Das Altarblatt ist verschollen, die beiden anderen noch an Ort und Stelle. Ungenau Kurz a. a. O., S. 21, alle drei als Altarblätter, vgl. Neueste Beschreibung, 1779, S. 159.

gebene Grund mag stichhältig sein, den Ausschlag dürfte aber eher die Tatsache gegeben haben, daß der höchst kunstsinnige Abt Johann XI. Schmitzberger (1669–83) als einstiger Profepriester von Lambach¹ hinreichend Gelegenheit hatte, seine dortige umfangreiche Tätigkeit (9 Altarbilder der Stiftskirche)² in den Fünfzigerjahren zu betrachten und zu bewundern.

Schon Abt Anton hatte, ehe er noch Sandrart kennen gelernt hatte, im Jahre 1645 bei einem „genuesischen“ Maler³ ein Hochaltarblatt bestellt, aber wegen der inzwischen eintretenden Kriegsnot und dadurch veranlaßten finanziellen Bedrängnis wieder abbestellen müssen.⁴ Der große Auftrag lockte die Wiener Künstlerschaft ungemein stark — es waren schon mehrere Entwürfe eingereicht — und es fehlte nicht an Versuchen, sich durch kaiserliche Rekommandation in den Vordergrund der Bewerber schieben zu lassen.⁵ Im Frühjahr 1671 wurde der Kontrakt aufgesetzt, zu St. Michaelstag, für welchen Termin der Besuch des Kaisers in Aussicht gestellt war, sollte es fertig sein.

Sandrart, der vorher eine Farbskizze zur Begutachtung eingesendet hatte, war laut Kontrakt also verpflichtet, in 7 Monaten die Riesenaufgabe zu bewältigen. „Ob uns wol solches wegen der kürze der Zeit fast unmöglich geschienen“, hielt er doch den Termin ein, ja er fand sogar noch Zeit, es vorher noch „auf anhalten der Liebhaber“ im großen Ratsaal der Stadt Augsburg aufzustellen, um vom Magistrat, vornehmen geistlichen Herren und von vielen tausend Personen besichtigen zu lassen. Der Auftraggeber war voll zufrieden, zumal auch der Kaiser und der Hofstaat mit Ausdrücken der Bewunderung nicht kargten!⁶

Die Kirche ist der hl. Jungfrau und dem hl. Gregor I., dem ersten Benediktinerpapst geweiht, beide Patrone waren aber schon bereits durch Seitenaltarbilder verherrlicht. Also war das für den Hochaltar gewünschte Thema, „die himmlische Gloria“, eine Art Allerheiligenbild,⁷ in freier Interpretation der diesbezüglichen Litanei, mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenpatrone, vorab der Mutter Gottes, als Königin der verschiedenen Stufen der himmlischen Hierarchie. Im Oval des Oberbildes „die Gottheit“, d. h. ein Bild der hl. Dreifaltigkeit. Der Altar wurde 1883 abgebrochen, das Oberbild hing lange Zeit gegenüber dem Choreingange,⁸ das Hauptbild kam

¹ Hauswirth: Abriß einer Geschichte der Benediktiner Abtei zu den Schotten 1858, S. 106.

² R. Guby: das Benediktinerstift Lambach in O.-Oe. (Oest. Kunstbücher Bd. 6).

³ Auch in der 1632 eingeweihten Kaiserkapelle bei den Franciskanern sind Bilder eines Meisters aus Genua. Wolfsgruber: Die Kaisergruft. S. 14.

⁴ Hübl a. a. O. 35.

⁵ Lebenslauf a. a. O. S. 23 b.

⁶ Lebenslauf a. a. O. S. 23 b.

⁷ An diesem Tage wurde der Altar eingeweiht. Der Altar nach einem Aquarell von Rud. v. Alt als Titelbild bei Hübl. vgl. Swoboda a. a. O. 314.

⁸ Heute verschollen.

als Geschenk des Abtes in das Depot der kaiserlichen Sammlungen, von wo es 1905 in die Notkirche in Zwischenbrücken überstellt wurde, deren Bildwand in den Maßen glücklicherweise übereinstimmte, so daß es nicht sonderlich deformiert zu werden brauchte.¹

Ein heute kaum mehr genannter Künstler war ferner Matthäus Managetta. Er war ein Vetter des berühmten Leibarztes dreier Kaiser, des Wilhelm Managetta,² der ihn auch in seinem Testamente bedachte. Er war geboren zu Hainfeld, heiratete 1664 bei St. Stefan Susanne Adlerin,³ war bürgerlicher Maler und wohnte wenigstens die letzten Lebensjahre im Deutschen Hause. 3. Oktober 1679 ist er noch am Leben, 11. Oktober 1680 heiratete seine Witwe den Maler Julian Wagner.⁴ Er malte das Altarblatt des von etlichen Bürgern 1674 errichteten Andreasaltares (gleich neben der Kirchentür) in der Stefanskirche.⁵

Nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht nachweisbar ist es auch, daß die Witwe Wilhelm Managettas, die den dortigen Florianialtar, vor dem 1666 ihr Mann begraben wurde, 1667 neu ausgestalten ließ, seine Dienste in Anspruch nahm.⁶

Ein Dokument von nicht gewöhnlicher kulturhistorischer Bedeutung ist das Gemälde des Alkantaraaltares in der Franziskanerkirche.⁷ Es ist auf eine Zinnplatte gemalt und stellt den Heiligen (Petrus von Alcantara) in Glorie dar, unten kniend die Stifter der Kapelle, Kaiser Leopold I. und seine Gemahlin Margarethe-Theresia, sie empfehlen die Stadt Wien dem Patron. Die Verherrlichung dieses spanischen Ordensreformators, der eben erst (1669) heilig gesprochen worden war, und seine Einführung in den Codex der österr. Heiligen ist zweifelsohne zurückzuführen auf den Wunsch der Kaiserin, die eine Tochter Philipps IV. war. Eine im Schilde vorne am Altare angebrachte Inschrift gibt das Jahr der Entstehung mit 1672 an. Der Altar selbst war privilegiert und wurde an bestimmten Tagen von der kaiserlichen Familie offiziell besucht.

¹ Swoboda a. a. O. 315. Anders ist der obere Rahmenabschluß: vgl. das genannte Aquarell und Abbildung 595 in Oest. K. T. II.

² Vgl. Wurzbach, Lexikon und Geschichte d. Stadt Wien hsg. vom Altertumsverein Bd. VII (Universität).

³ Ein Zeuge Tobias Pockh.

⁴ Quellen der G. d. St. Wien I/5, 6139, I/6, 6826, 10980, 6953.

⁵ Ogesser a. a. O. 138, nennt ihn Manigella.

⁶ Ogesser a. a. O. S. 128 und Quellen I/V 6139.

⁷ M. S. im Franciskaner Archiv. Vgl. A. Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen, S. 67. Küchelbecker, Allerneueste Nachricht, 1732, S. 623 rühmt den Altar „der von solcher Schönheit, daß ihm kaum einer in der gantzen Stadt gleichkommt“, ohne einen Künstlernamen zu erwähnen. — a. a. O. 646, wird der übrigens schon 1666 verstorbene Wilhelm Managetta, der Leibarzt, ein trefflicher Maler genannt. Jedenfalls verdankte der Künstler seiner Beziehung zu diesem Manne seinen Auftrag. Herzog in seiner Cosmographia Austriaco-Franciscana (1740) p. 203 sagt uns: Das Bild sei ein „artificium cuiusdam Penicilli sane per Urbem celeberrimi“. Die Geschichte des Franciscaner Convents in Wien von Kopelik und Holzland 1894 geht nicht über Herzog hinaus.

Schon über die Grenze des Jahrhunderts führt die Tätigkeit Peter Freiherrn v. Strudels,¹ der 1689 Hofkammermaler wurde, nachdem er sich ein Jahr vorher den nach ihm benannten „Strudlhof“ in Währing gekauft hatte. Die Zahl der von seiner Hand für Wiener Kirchen geschaffenen Altarbilder ist beträchtlich. Eines der frühesten ist jedenfalls das „Peststückh“ für St. Rochus und Sebastian auf der Landstraße.² Die Kirche war 1683 von den Türken arg hergenommen worden, wurde aber bald hernach wieder aufgebaut. Das Thema des Hochaltarbildes ist die Verherrlichung der Kirchenpatrone St. Rochus und Sebastian.³ Die übrigen Altarbilder des Meisters sind entweder chronologisch unfixierbar, wenn nicht mit mehr oder minderer Sicherheit schon dem nächsten Jahrhundert zuzurechnen. Der ersteren Gruppe gehören an das ehemalige Bild in St. Augustin: „der hl. Wenzel von seinen Mördern überfallen“,⁴ dann „Maria mit Leichnam Christi in den Armen“ (vielleicht identisch mit dem gleichthematischen Bild im Belvedere, Lützow a. a. O., S. 9) und „Geburt Christi“ (eine zweite derartige Darstellung in Augsburg, Museum, Lützow a. a. O., S. 140), im ehemaligen Köllnerhof, ferner das Hochaltarblatt: „Josef mit Jesus“.⁵ Nachweisbar dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert gehören an die zwei Seitenaltarblätter in der Hofkammerkapelle (Josefi-Kapelle).⁶ Der „Erlöser am Ölberg und hl. Theresia“ und der hl. Joh. von Nepomuk und sein Brückensturz“ bei den Dominikanern „von einem gutten und berühmten Mahler“⁷ (von Frimmel in Stud. u. Skizzen VI, Bd. 1, Hft. 14, ihm zugeschrieben) wäre um 1724 zu datieren.

Genauer zu verfolgen sind die Schicksale eines seiner Hauptwerke, des Hochaltarbildes bei den Laurenzerinnen am Fleischmarkt: Die Glorifikation des Kirchenpatrones, das Jlg. als eines der bedeutendsten Bilder der österr. Barockkunst klassifizierte.⁸ Es kam nach der Aufhebung des Frauenklosters nach Schottenfeld⁹ und ist

¹ Vg.: Lützow, Geschichte der kais.-königl. Akademie der bild. Künste 1877, S. 2 ff und Beilagen I/1.

² Um 1697 so genannt in: „des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung“, hsg. v. E. Tietze-Conrad 1907. Wohl um das Jahr 1689.

³ Das Bild schwer beschädigt und schlecht beleuchtet. Im Rathausmuseum, Bruderschaftsbilder, Stich bestellt von der St. Rochusbruderschaft: Wahre Abbildung des Hochaltarblattes bei den Augustinern auf der Landstraße, Schaur del. et sculp.

⁴ Archiv des Schottenstiftes Scrin. — 26, Nr. 44, vgl. Neueste Beschreibung, 1779, S. 166. Ob der Crucifixus in der Gardikirche (erbaut 1755—63) tatsächlich oder nur der Überlieferung nach von Strudel ist, einstweilen bei seinem Erhaltungszustande nicht zu erweisen.

⁵ Neueste Beschreibung S. 175 und 158.

⁶ M. Dreger: Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien, S. 279. Neueste Nachricht, S. 179, vgl. Lützow a. a. O. S. 140

⁷ Prantner a. a. O. S. 38.

⁸ Alt Wien in Wort und Bild, S. 19.

⁹ Honorius Kraus: Denkbuch der Pfarre Schottenfeld 1839, S. 7, dort Abbildung nach Stich von L. Rieder, Oest. K. T. II S. 298. Ein anderes Bild dieses Inhaltes war im Schlosse Schleisheim, vgl. Katalog von Teichlein, S. 799.

heute in der Kirche St. Laurenz in Währing.¹ Wohl in Verwechslung des Stifters Namens mit dem des Künstlers schrieb Thonhäuser in seinem Werk: *Ortus et progressus aedium Religiosorum* (1727) das Werk einem als Künstler unbekannten DeHarte zu, eine Zuschreibung, die bis ins XIX. Jh. hinein sich hartnäckig behauptete.² Die Entstehungszeit dürfte mit der Neuweihe des Hochaltars 1702 fixiert sein.³

Ein Zeitgenosse Strudels war Antony Schoonjons, genannt Parhasius, ein Schüler des Erasmus Quellinus, geboren zu Antwerpen 1755 als Sohn eines dortigen Weinhändlers. 1695 ist er schon Hof- und Kammermaler Leopold I., den er kurz damals als Türkensieger porträtiert hatte.⁴ Er wurde Bürger von Wien und starb hochangesehen, 71 Jahre alt, am 13. August 1726 in seinem Hause in der Schauflegasse.⁵

Knapp an der Wende des Jahrhunderts 1699 erstand sein Bild: „Josef mit Jesukind“ für die Stefanskirche.⁶

Daß auch österr. Provinzkünstler gelegentlich in Wien Beschäftigung fanden, beweist das H. A. Weissenkircher signierte und 1689 datierte Bild „Maria mit Engeln“ bei St. Rochus und Sebastian.⁷

Einzelne Bilder, deren Existenz aus dem Gesamtverlauf der Entwicklung sichtlich herausfällt, sind wie erratische Blöcke durch Sonderschicksale an ihren jetzigen Bestimmungsort verschlagen worden. So die beiden Tafeln, die nun beiderseits der rückseitigen Schlußwände der Gumpendorferkirche hängen; nämlich ein Dreikönigsstück und das Wunder des Franziskus Xaverius. Ersteres ist nach Frimmel⁸ ein italienisches Bild, das einem P. Cosmas von Castrofonco zugeschrieben wird, das andere ein Werk des jüngeren Quellinus.⁹ Sie gehörten ursprünglich der Kunstkammer Rudolfs II. an, um dann über die Kirche der Schwarzspanier nach der Aufhebung jenes Klosters im Jahre 1795 nach Gumpendorf zu gelangen.¹⁰ 1807 erhielt auf Ansuchen des Pfarrers die Kirche zum hl. Kreuz (Gardekirche) am Rennweg einen Spagnioletto (freilich ungewiß, wann von ihm geschaffen), aus dem Depot der kaiser-

¹ Oest. K. T. II, Bd. 298 seit 1872.

² Neueste Nachricht S. 174 dagegen schon richtige Angabe.

³ Laurenzer Archiv-Index. Staatsarchiv.

⁴ Darnach gestochen als größtes der vorhandenen Thesenblätter von G. A. Wolfgang, vg. Lützow a. a. O. S. 19, Anm. 3.

⁵ Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I/6. 12687.

⁶ Jetzt hinter Glas. Frimmel, Stud. u. Skizzen 1921, Bd. VI, 1. Hf. S. 7. Außerdem sind noch bekannt: hl. Anna, Mariahilferkirche und Martyrium des hl. Sebastian bei St. Peter 1714.

⁷ Pemmer: Wiener Heimatbücher, Landstraße S. 167. Über diesen hochberühmten steirischen Künstler, vgl. Wastler: Steir. K. L. 179 ff. In der Liste seiner Werke das Bild nicht angeführt.

⁸ Studien und Skizzen zur Gemäldeskunde, VI. Bd., 2. Jhg. S. 90. Meinrad Adolf. Gedenkbuch der Wiener Vorstadt Pfarre zum hl. Aegid 1857, S. 109, dort als „altdeutsche Malerei“ bezeichnet.

⁹ Geb. zu Antwerpen 1607, gest. dort 1678.

¹⁰ Sind allerdings nicht als Altarbilder verwendet.

lichen Galerie.¹ Die persönlichen Beziehungen des Wiener Hofes zu fremden Künstlern haben ihren Niederschlag besonders in der Hofkapelle gefunden. Das heute im kunsthistorischen Museum aufbewahrte Bild: Tod des hl. Josef von Carlo Maratta war 1676 für die Kammer(Amalia)kapelle in der Hofburg gemalt und noch anfangs des neunzehnten Jahrhunderts an Ort und Stelle. Denselben Weg nahm der Domenico Fetti aus der Hofburgkapelle²

Ein lose anzufügendes Kapitel ist das der Gnadenbilder. Es gibt gegenwärtig kaum eine ältere Wiener Kirche, die sich nicht des Besitzes eines oder mehrerer solcher Kostbarkeiten zu rühmen hätte.³

Das Bestreben, Altäre damit höher zu werten, entspricht in seiner Intensität genau dem religiös-künstlerischen Niveau der jeweiligen Periode. So brachte naturgemäß erst das achtzehnte Jahrhundert jene Hochflut der bildlich symbolisierten Gnadenerweise, die dem in jedem Belange theatralisch gestimmten Geschlecht willkommenen Anlaß für großartige Prozessionen boten. Die reichen, nun oft schonungslos beseitigten Bestände aus dem Mittelalter waren bis auf wenige, besonders beachtenswerte, Ausnahmen vergessen. Das siebzehnte Jahrhundert, ist auch in dieser Hinsicht mehr Auftakt als Erfüllung, mehr Auslese als Fülle. Allem voran ist das Gnadenbild Maria Pötsch in der Domkirche zu St. Stefan. Es wurde nach einem altbyzantinischen Typ⁴ für die Ortschaft Pötsch in Ungarn gemalt und kam nach wechselnden Schicksalen durch Vermittlung des Grafen Corbelli 1697 in das kaiserliche Lustschloß Favorita, von wo es im selben Jahre über die Augustiner Hofkirche nach St. Stefan getragen wurde, wo es fortan in höchsten Ehren stand.⁵ Ihm steht an Ruhm nicht nach die sogenannte Madonna von Candia, ebenfalls die Kopierung eines byzantinischen Ikons, auf dem Hochaltar der Michaelerkirche, wobei das Weihebild nach der Übergabe jener Stadt 1672 den Barnabiten übergeben worden ist.⁶ Um diese zwei gruppiert sich eine Anzahl ähnlicher Bilder, die neu aufgestellt oder deren Verehrung neu belebt wurde. Es sind durchweg mehr oder minder gute Kopien nach byzantinischen oder altitalienischen Vorbildern. Der Fall, wo Künstlernamen damit in Verbindung zu setzen wären, wie es in der Folgezeit hie und da möglich ist,⁷ liegt

¹ Fuger: Journal. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, III. Jhg.; vgl. Pemmer, a. a. O. hl. Elisabeth, darunter Mater Dolorosa. Im Journal: Brustbild der Madonna mit Engeln. Also abweichende Angaben.

² Frimmel, Studien und Skizzen, VI. Bd., 2. Jhg. S. 32.

³ Eine Liste nach Bezirken geordnet in G. Kolb, Marianisches Oesterreich. I. Abt. A. B.

⁴ M. Fuhrmann, Historische Beschreibung 1766, II. Jhg. 1. Bd. S. 56, „so mit schlechten Farben und einfältiger Hand auf einer hölzernen Tafel gemahlen.“

⁵ E. Tomek a. a. O. 277.

⁶ Vgl. E. Tomek a. a. O., S. 322.

⁷ z. B. Das Bild Maria Trost der Betrübbten in der Kapuzinerkirche, Gabriel Matthei in Rom (eine Kopie). C. Wolfsgruber: Die Kaisergruft, S. 18, oder Maria Treu in der Piaristenkirche vom Wiener Maler Josef Herz (Kopie nach St. Pantaleon in Rom). Ant. Brandler: das Wirken der P. P. Piaristen, S. 61.

nicht vor. Für die Geschichte des Altarbildes als künstlerisches Dokument sind sie also belanglos. Auch indirekt berühren sie die Entwicklung des Altaraufbaues nicht, da sie meist ziemlich anorganisch einfach als Aufsatz über die Mensa wie später über den Tabernakel gestellt und nicht wie in dem gotisierenden Altarüberbau Hohenbergs für das Gnadenbild Maria Schnee in der Minoritenkirche mit dem Altarblatt in sinnvolle Beziehung gesetzt wurden.¹ Für die eigentlichen Altarblätter sind ihre oft recht kostbaren und umfangreichen Rahmungen eher ein negativer Faktor, indem sie dieselben gelegentlich stark verdecken und ihre einwandfreie Reproduktion so gut wie unmöglich machen.

Die Anhänger der neuen Lehre waren an vielen Orten zu fanatischen Ikonoklasten geworden. Wenn nun auch in Wien schlimmste Fälle dieser Art nicht zu verzeichnen sind, so konnte sich doch auch diese Stadt der überall fühlbaren Abneigung gegen die bisherige Form der religiösen Betätigung nicht verwehren. Solch radikale Ablösung von einer bisher konstant fortlaufenden Tradition wurde noch wesentlich erleichtert, durch den Wandel des künstlerischen Geschmacks, der sich just zur Zeit in anderen Zentren durchgesetzt hatte, da Wien schon wegen seiner politischen Zerfahrenheit und dem lähmenden Druck der immer wieder lauenden Türkengefahr nicht mittun konnte. So bedarf es keiner weitläufigen Begründung und Rechtfertigung, warum die neukatholische Bewegung wie in vielen anderen Belangen auch in künstlerischer Hinsicht vorerst auf fremde, gerufene, geworbene, oder freiwillig zugewanderte, durch den nie ganz verbläuten Glanz des Erzhauses und seiner Hofhaltung angezogene Kräfte angewiesen war. Sie gehören nichts desto weniger der Wiener Kunstgeschichte an, wenn sie auch die Grundlagen ihres Stiles anderswo ausgebildet hatten und in ihren Hauptvertretern schon eine ausgeprägte künstlerische Physiognomie mitbrachten. Zugestanden sei freilich, daß die Meister dieser Periode noch nicht in dem Grade der „Verösterreichung“ verfielen, wie jene des Hochbarock, die auf einem schon zusehends präparierten und heimisch umgeformten Untergrunde die Glanzlichter ihres Schaffens aufsetzen durften. Das Bild der Wiener Kunst jener Tage bleibt relativ kaleidoskopisch, die vereinheitlichende Zauberformel, die nur mehr individuelle Unterschiede der Begabung gelten läßt, war noch nicht gefunden.

Will man aber doch eine gemeinsame Dominante finden, so wird sie in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis von dem niederländischen Kunststilen zu sehen sein, das nicht zuletzt auch in der damaligen politischen Orientierung des Wiener Hofes begründet ist.² Allerdings ist diese Einflußsphäre in der Kunst der Kirchenmaler nicht so eindeutig und ausschließlich ausgeprägt wie bei den Hofporträtisten nachweisbar und kreuzt sich viel stärker mit dem

¹ Eine bald nach dem Bau entstandene Abbildung in der Galerie des Schottenstiftes.

² H. Tietze, *Berühmte Kunststätten Wiens*, 3. Auflage, S. 142.

Einwirken italienischer Vorbilder, besonders der venetianischen Schule und der bolognesischen, hie und da auch der stadtrömischen Richtung, vor allem in Komposition und Farbengebung, nur daß die Entlehnungen mit echt nordischem Sentiment übertragen werden.

Ein einigermaßen abgerundetes Bild über das Schaffen dieser Meister zu erwarten, ist noch verfrüht. Wenn auch das verfehrende Wort „Manierist“, das ihnen allen anhängt, seit den Forschungen M. Dvořaks viel von seiner schlimmen Nebenbedeutung verloren hat, so ist das dadurch geschaffene Interesse dieser neuen Erkenntnis doch einstweilen noch nicht so weit vorgegangen, um auch diese Meister zu erfassen,¹ mit einziger Ausnahme Sandrarts, dessen Werke und Ansichten allerdings für jene Zeit höchst typisch sind und davon abgeleitete Pauschalurteile kaum als gänzliche Mißgriffe erscheinen lassen.

Gänzlich verschollen oder, wenigstens soweit es unser Thema betrifft, nicht unter seinem Namen gehend ist das Oeuvre Christian Steinmüllers. Nach dem Wenigen, was wir über sein Leben und sein Schaffen wissen, dürfte er später die Jugendeindrücke, die er in Augsburg und München empfangen und nach Abschluß seiner italienischen Reise wieder aufgefrischt hatte, zu einem Eklektizismus geweitet haben, in dem italienische mit niederländischen Anregungen sich schlecht und recht zusammenfinden mußten.

In seinem Hochaltarbild bei den Augustinern waren nach der erhaltenen Beschreibung kompositionelle Elemente der Caraccischule, nämlich die scharfe Zweiteilung der himmlischen und irdischen Bühne, mit holländischen, religiös interpretierten, Schützenfest- und Kongreßbild-Traditionen vermengt. Besonders das Einbeziehen von Porträtfiguren entsprach dem damals auflebenden Repräsentationsbedürfnis des beginnenden Hochbarock ungemein, während die präzise Einhaltung kostümlicher und zeremonieller Eigenschaften dem nordischen Realismus seit jeher entgegenkam.

In solche Kerbe schlagen auch deutlich einige religiöse Historien-Bilder Bachmanns,² der darin sich den gleichzeitigen deutschen und niederländischen Manieristen angleicht, während er sich in seinen sonstigen Altarbildern³ mehr italienischen Vorbildern empfänglich erweist.⁴ Während seine vielfigurigen Darstellungen leicht in lose Gruppen auseinanderfallen und die Grenzen seiner

¹ Willi Drost: Barockmalerei in den germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft), S. 268. Eine kurze Charakteristik von Handzeichnungen gibt Karl Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Oesterreich, S. 27 ff.

² z. B. Das Bild für den Altar der Wintersakristei in Melk um 1650. Darstellung: Übertragung des hl. Coloman nach Melk durch Markgraf Heinrich I. im Jahre 1014. Vgl. Sandrart, 7. Ak., II. Th., III. Bd., CCXLV. „In Contrafäte war er auch sehr gut“.

³ Sein Martyrium einer Heiligen in Admont. Heilige in Glorie in Melk und die angegebenen Wiener Bilder.

⁴ Nach Eduard v. Sacken a. a. O. habe er sich namentlich der Manier des Liberi angeschlossen.

Begabung, die mehr konstruiert als intuitiv gestaltet, sich empfindlich verraten, ist sein hl. Thomas von Aquin, wenn man sich im Sinne der damaligen Anschauungen nicht allzusehr auf Originalitätswert festlegt, sicherlich ein Werk, das in seiner Raumdisposition, in der Großzügigkeit und Beseelung der Hauptfigur, in seinem fein abgestimmten, freilich etwas glatt und glasig wirkenden Colorismus,¹ dem Übermittelgut damaligen Schaffens einzugliedern ist. Alle Momente seines stark schwankenden Eklektizismus zusammenfassend, möchte man etwa Süddeutschland und Oberitalien (Venedig, Mailand) als Quellgebiete seines Schaffens vermuten.

In der frischen Buntheit des Farbenbouquets ist Managetta, wenigstens nach dem Bilde des Alcantara-Altars zu schließen,² sein legitimer Nachfolger, kompositionell allerdings kein bloßer Wahrer, sondern Mehrer im barocken Sinne, zumal was die Sicherheit in der Kontrastsetzung des irdischen und himmlischen Geschehens und die Einfügung beider Teile ins Bildganze anlangt. Es ist auch nicht zu übersehen, daß dies bekannte Bild wohl eine Ausnahme ist, da es von ganz eigenen thematischen Bedingungen, die dem Auftraggeber ein gewichtiges Wort erlaubten, abhängig ist.

Souveräner, aber auch robuster als die eben Genannten findet sich Tobias Pockh mit seinen Aufgaben ab. Falls er eine Zinnplatte vor sich hat, weiß auch er dem Material entsprechende Zugeständnisse zu machen,³ aber am wohlsten fühlt er sich doch auf den großen Leinwänden, die ihn um feinere Details unbekümmert sein lassen. Sein Wiener Frühwerk, das Hochaltarblatt im Stefansdom ist noch ohne zwingenden farbigen Zusammenklang, was sich wohl hauptsächlich aus der Zinnunterlage ableitet. Aber auch im Linienaufbau der einzelnen Figuren, in der starken Caesur zwischen oben und unten, die in der Skizze⁴ noch absichtlicher aufscheint als im Bilde selbst, auf dem die Stadtarchitektur vermittelt (ein Beweis, daß das Material doch wieder nicht allein bestimmend war), in dem Herausheben des Genremäßigen ist noch fühlbares Nachleben einer mehr reihenden als straffenden Spätrenaissancetendenz.⁵ Es gibt kaum eine schlagendere Gegen-

¹ Sandrart a. a. O., „und ware in Colorit ganz angenehm“.

² auch die Zinnplatte mußte diese Art und Technik befürworten.

³ Man vergleiche den hl. Gregor von Bachmann und das nach dessen Tode als Gegenstück gemalte Bild des hl. Benedikt für die Schottenkirche, (heute in St. Ulrich) von Pockh.

⁴ Bei Ordnung der Handzeichnungs-Bestände in der Akademie der bild. Künste von Reg.-Rat Dr. Ameseder gefunden. Nr. 12852.

Stellenweise aquarellierte Federskizze (H 69,9, B 39,6), Sig. Tobias Pockh inv: et fecit. Rückseite oben, von der Hand seines Bruders J. Jakob: „Abriß zu denn gemaldem stuckh zu S. Steffan hoh aldarchor. Von mein Bruder Maller“.

⁵ Auch K. Garzarolli-Thurnlackh a. a. O., S. 27, betont das Altertümliche der Skizze und den Stilwandel, der sich in den folgenden Zeugnissen bekundet.

probe für diese Behauptung als die relative Hochschätzung, die gerade dieses Bild einem so einseitigen Barockfeind wie Hormayr¹ abnötigte. Er, der erklärt, die ganze Stefanskirche sei in ihrer gegenwärtigen Art ob ihrer fast durchgehend barocken Ausstattung, mit „schlechten und mittelmäßigen Werken der Baukunst, Bilderei und Malerei angefüllt“, kann nicht umhin zuzugestehen, das Hochaltarblatt gehöre „in Hinsicht auf Farbe, zu den besseren Bildern einer Zeit, welche den Sinn für Farbenpracht und Klarheit der früheren Meister gänzlich verlor, und dafür, wenige Fälle ausgenommen, keinen Ersatz gab, als „Unnatur der Erfindung, Komposition und Zeichnung, Schatten ohne Licht, und ein alle Wahrheit von sich stoßendes Haschen nach theatralischem Effekt, der die Kirchenbilder entweiht und der Kunst unausbleiblich den Untergang bringt“. Es ist nur zu begreiflich, daß der Kritiker des Romantikerkreises dieses Zeugnis des Wohlverhaltens angesichts der späteren Leistungen des Meisters nicht wiederholt. Die Skizze Martyrium der hl. Dorothea für die gleichnamige Kirche und vor allem des hl. Sebastian in der Schottenkirche beglaubigen eine Schwenkung in barocke Großzügigkeit, die erreicht wird durch die strenge Unterordnung sorgsamst gewählter Beigaben unter den kompositionellen Grundgedanken, von dem aus alles, das Landschaftliche² mit inbegriffen, erst Existenz und Form zugeteilt erhält.

Im genannten Martyrium des hl. Sebastian stellt er den dunklen Laubmassen der linken Bildhälfte, aus der der aufleuchtende Akt des Martyrers fast als isoliertes Eigendasein sich abhebt, die lichter Partien der rechten Seite mit dem Schimmelreiter in absichtlicher Betontheit gegenüber, die beiden Gegensätze vermittelnd durch zwei knieende Bogenspanner des Vordergrundes, die ihrerseits wieder im herabstürzenden, die Siegespalme bringenden Engel oben ihren Gegenakzent finden, sodaß ein koloristisch komplementäres Dreieckpaar innerhalb der hoch ovalen Grenzfüllung entsteht, die die Möglichkeit bietet, im mittleren Durchblick Fernraum und phantasieanregenden Tiefenblick des Beschauers zu erzwingen.³ Genau dieselben kompositionellen Eigenheiten finden sich in der „Taufe Jesu“ in der Maltheserkirche, so daß die übliche Zuschreibung an Pockh nur durch Bedenken koloristischer Art getrübt wird. Allerdings ist das Bild stellenweise stark überarbeitet. (Rahmung von 1808.) Nach ähnlichen Prinzipien ist auch die Himmelfahrt Mariens in der Schottenkirche angelegt, nur im Gegensinne vom Betrachter aus, außerdem ist durch die aufschwe-

¹ Wiens Geschichte und seine Denkwürdigkeiten, II. Jhg., I. Bd., S. 75.

² In Bildern kleineren Formats, z. B. Ruhe auf der Flucht in Dresden, gibt er der Landschaft gerne größeren Spielraum.

³ Sandrart sanktioniert diese Gepflogenheit in seiner Teutschen Akademie, I. Th., III. B., S. 79. „In der Ausmahlung sollen die Ecke des Stucks nicht leer gelassen, auch nicht überhäuffet werden. Insonderheit ist in solchen Gemälden eine Durchsicht zu machen zu Erkennung des Horizonts Höhe: welcher allemal wo es nötig niedrig seyn soll zu mehrer Erhebung der Bilder.“

bende Gestalt der Himmelskönigin kompositionell für den ersten Blick mehr Symmetrie der Bildhälften zugesichert. Aber der links sich zeigende Christus in seinem scharf auffallenden, roten Mantel setzt eine wuchtige Diagonale an, die über Maria zum Apostel rechts vorne führt. Es ist ein noch etwas forciertes, ostentativ konstruiertes Experimentieren mit Hochbarockprinzipien, wobei der Künstler in seiner Entdeckerfreude dem Beschauer nicht das fertige Resultat hinstellt, sondern ihn mit zum Zeugen seines Arbeitsprozesses macht, dem das meisterlich beruhigende Zusammenspiel, die verschweigende Distanz der letzten Beherrschung fehlt. Er stellt uns als Zeugen mitten in einen Aufstieg zu einem neuen Stilempfinden, wir hören aber gleichsam noch das Keuchen des Wegmarkierenden. Dieses Bemühen, das vielfach noch Inkonsequenzen nicht wegräumen kann, ist auch darin charakterisiert, daß es einerseits auch im Großformat eine Vorliebe für das landschaftliche Element nicht verleugnet, andererseits aber doch vom Menschen aus disponiert, ohne für beides die versöhnende, verbindende Formel zu finden, so daß in seinen Zwangsneutralien gleichsam Niederlande und Italien sich zu fröstelnder Gesellschaft bequemen müssen. Auch die gewählten Farben, mit Vorliebe ein Scharlachrot, Ultramarinblau, ein stumpfes Olivengrün, ein milchig Gelb und viel Rostbraun in reicher Skala zum grünlich Schwarz, sind Bekenntnisse dieses unsicher vortappenden Patrouillenganges in ein mehr instinktiv geahntes, als klar erkennbares Neuland der Stilentwicklung. Ernst und schwer setzen sich diese Farben nebeneinander, miteinander auseinander, in sichtlicher Neigung, gegeneinander zu geraten, werden aber doch im letzten Momente wieder durch den starken, groß-kompositionellen Willen des Künstlers in Flächengruppen eingebunden, die etwas wie Gesamtstimmung garantieren sollen. Und dies gelingt im Wesentlichen so gut, die daraus sich ergebende Wesensmonumentalität ist in den besten Leistungen so zwingend, daß es unmöglich wäre, etwa an Bilder zu denken, die für Kleinformat skizziert, dann nur zufällig ins Großmaß übertragen wurden. Dabei verschlägt es wenig, wenn gelegentlich einzelne Farbflecke wie Findlinge im Licht- und Schattengewoge herumirren, wenn ein unbefriedigender Rest die im Ganzen trefflich stimmende Wirkungsberechnung belastet. Allerdings ist der Künstler nur in seinen Bestleistungen auf diesem Niveau. Der Vorwurf, den Sandrart gegen Steinmüller erhebt, er habe unterschiedliche Stücke gefertigt, „deren etliche wol nachsinnig und vernünftig, andere aber ziemlich leicht und mit ungleicher Manier gemahlet,“ trifft auch Pockh schwer genug. Man mag z. B. angesichts der „Enthauptung der hl. Katharina“ bei den Dominikanern noch so viel auf Rechnung verfälschender Restaurierung setzen, und in der Gesamtanordnung seine Art herausfühlen, die Unbeholfenheit der Figuren ist so, daß man, es mit anderen Zeugnissen seiner Kunst vergleichend, einfach betroffen ist.

Unverkennbar Zeitgenosse Pockhs, wenngleich ganz anderen

Temperaments ist Johannes Spielberger (Spillenberger). Wenn uns nicht schon Sandrart bezeugt hätte, daß er in Italien, „absonderlich lang zu Venedig in seiner Profession aufgehalten und derselben eifrigst obgelegen“, die Analyse seiner Bilder müßte unweigerlich zu solcher Erkenntnis führen. Besonders vor Tintoretts Offenbarungen scheint er als gelehriger Schüler gestanden zu sein. Die steilen Randpyramiden, in denen Pockh so gerne seine Bilder konstruiert, werden bei ihm forciert. Schon Sandrart fiel das gesteigerte Hochformat seiner Großbilder auf. Seine Vorliebe für den Vertikalismus, lebt sich besonders auffällig in dem Bilde der Dominikanerkirche aus, wo Gott Vater den Abschluß auf einer Engelreihe bildet, während parallel dazu eine Perlenschnur von Engelsfigürchen¹ herunter gleitet. Er überträgt dieses Stilempfinden gelegentlich aber auch auf die überlang gestreckten Propositionen seiner Figuren,² z. B. der Hirte im Vordergrund des genannten Bildes, der an Correggios „Nacht“ erinnert, wie denn auch die Neuerung, den Lichtschein vom Kinde ausgehen zu lassen, letzten Endes durch diesen Meister populär gemacht wurde.

Mehr als Pockh zieht er das Architektonische ins Bild herein, wobei ihm die Verbindung von Raum und Figur weit besser gelingt, als Bachmann in seinem Bilde: „Thomas von Aquin“. Die Madonna Pesaro von Tizian war für ihn nicht umsonst gemalt.³ Seine Farbengebung, heute kaum mehr an einem seiner Altarbilder in ursprünglicher Frische zu sehen, war auf relativ helle Gesamttonung gestellt, der allerdings in den unteren Zonen meist eine gleichmäßige, sockelartig wirkende Abdunklung entspricht, während Pockh die Gegeneinanderwirkung von Hell und Dunkel fast die ganze Bildhöhe hindurch führt.

Sandrarts Stellung im Kunstleben seiner Zeit wird durch seine Wiener Arbeiten kaum wesentlich sonderbestimmt. Als er in diesen Kunstkreis einzuwirken anfang, hatte er seine künstlerische Entwicklung im Ganzen und Großen bereits abgeschlossen, hatte er durch Vermittlung seines Lehrers Honthorst und durch eigene Anschauung Caravaggios Anregungen⁴ aufgenommen, flämisch⁵ holländisches⁶ Gut verarbeitet. Die Venetianer und Mittelitaliener einschließlich des Neuerers Pietro di Cortona standen für seine Generalrezepte willig bereit. Bald ist dies, bald jenes Element in

¹ Diese Auffassung erinnert im Motive, nicht in der Form, stark an gewisse Bilder der altdeutschen Schule.

² Auch der Heiland im „Fischzug Petri“ in Göttweig und die zwei Zuschauer in Petri Pfingstpredigt in der evang. Kreuzkirche in Augsburg entsprechen diesem formalen Ideale.

³ Das Bild „Diana und Kallisto“ spricht schon thematisch für Venedig. Gelegentlich arbeitete er nachweisbar mit dem Deutsch-Niederländer Ruthardt zusammen.

⁴ vgl. seine Flucht nach Aegypten in der Kirche am Hof.

⁵ Seine Kreuzigung im Stefansdom nach dem Vorbilde des Rubens (Louvre).

⁶ Die Pharisäertypen auf dem Bilde, der zwölfjährige Jesus im Tempel, (Kirche am Hof).

seinen Wiener Bildern zu erkennen. Als er hier auftrat, war er schon der „Erzvirtuose“, der in unnachahmlicher Beweglichkeit mit allen Errungenschaften seiner Zeit meisterlich jonglierte, aber doch mehr als Kronhüter der Gegenwartswerte, denn als Eroberer der Zukunft. Von den Aufträgen, die ihm in oder aus Wien zugekommen waren, galt ihm ohne Zweifel „die himmlische Gloria“ für den Hochaltar bei den Schotten als der wichtigste. Beweis dafür, die auffallend genaue Beschreibung in seinem „Lebenslauf“. Rubens¹ und verschiedene Italiener begegnen sich auf diesem Bilde zu unbefangener Zwiesprache, Reminiszenzen nach antiken Statuen gesellen sich bei. Das Einführen von Menschenmassen hatte er schon im Rosenkranzbild und Triumph des hl. Benedikt zu Lambach sowie in dem Walburga-Altar in Eichstätt hinlänglich erprobt. Aber jetzt erst gelang ihm die Bewältigung dieses Problems in hohem Grade.² Auch in dieser vielbewunderten Leistung stecken die den Bildaufbau bedingenden Elemente, die Pöckh und Spielberger instruktiv sehen lassen, aber Sandrart gelingt es, vor allem durch eine variabelere Farbenverteilung das Resultat zu geben, die Wege dazu aber zu verschleiern. Das Oval mit dem freien Durchblick in den blauen Himmel und der Madonna als Abschluß im Hochaltarbild bei den Schotten, ist nicht so absichtlich als Tiefeninstrument fühlbar, weil die Gruppe des der Jungfrau zuschwebenden Zuges der Auferstehenden ihre Stellung gut zu motivieren weiß.³ Der sich knapp unter ihr aufreckende Johannes d. Täufer findet sein Gegenstück in den schon erwähnten Zuschauern der Pauli-Predigt bei Spielberger. Die Einheitlichkeit der Szene war von vornherein schon thematisch erleichtert, da nicht himmlisches und irdisches Geschehen in Einem zu geben war, sondern der gesamte Vorgang sich in überirdischen Sphären abspielen kann. Dazu kommt noch die flüchtige, oft rücksichtslose Art der Detailbehandlung und die verschwimmende Zeichnung des Konturs, die alle genaue Nachprüfung erschwert und nur das Ganze als Ganzes gelten läßt. Auf diese Endwirkung hin ist auch die Farbe gewählt.⁴ Der für seine späteren Bilder so charakteristische Dreiklang von Gelb-Blau-Rot⁵ sparsam durch weißliche Partien ergänzt, wird in immer neuen Zusammenstellungen abgewandelt. Der koloristische Eindruck des Originals ist verunklärt durch umfassende Restaurierungen und nur mehr in der erhaltenen Skizze⁶ ergebnisreich nachzuprüfen. Diese

¹ In einer *Mariae Himmelfahrt* im Würzburger Dom, 1670, ist er ganz in dem Kielwasser der Rubens-Manier: W. Drost a. a. O., 271.

² Lebenslauf, S. 20 ff.

³ Kutter a. a. O., S. 34, „bezüglich der Komposition relativ das beste von seinen großen Altarblättern“.

⁴ Lebenslauf . . . , S. 24, wird die „bescheidene und vernünftige Zusammenordnung der Coloriten“ besonders gepriesen.

⁵ vgl. Die Farbenlehre von Lionardo, Carel von Mander und seine eigene.

⁶ Im Archiv des Stiftes Schotten, Öl auf Leinwand, H. 57½, B. 48.

entspricht dem ausgeführten Bilde wohl in der Gesamtanordnung, aber keineswegs in allen Details. Insbesondere wurde zur Ausführung ein bedeutend schmäleres Format gewählt, so daß eine Reihe von Seitenfiguren zum Wegfall kam.¹ Ganz anders ist vor Allem die Gestalt der Madonna, die als Immakulata knieend, demütig die Hände faltend, projiziert war, auf dem Altarbilde aber mit ausgebreiteten Armen ihren Seligen entgegeneilt. Maria Magdalena nach der Beschreibung und dem Bilde „im fliegenden Haar, etwas bloß und theils mit Leinwat bekleidet“, ist auf der Skizze schwer erkennbar. Ganz ausgelassen wurde die verbindende Heiligengruppe des Hintergrundes und viele Gestalten der Vordergruppen radikal umgeändert oder ausgewechselt. Das auf der Vorlage stark störende blaue Loch in der Mitte ist den übrigen atmosphärischen Durchblicken mehr angeglichen. Man sieht, der hochberühmte Meister ließ mit sich reden. Es war seine Art, nach etlichen, auf Papier gemachten Vorzeichnungen „mit rechtem Urtheil“ die Historie, auf ein Tuch ungefähr ein oder zwei Schuh hoch, zu malen, das Gemälde „mit aufgeräumten Geist“ zu überlegen und sich zu befleißigen, alles zusammen mit Zeichnung und Kolorit wohl hervorzubringen. Dann übersandte er dieses Modell den Auftraggebern und was sie geändert verlangten, wurde in dem großen Blatt „zu köstlicher Satisfaction“ beobachtet.² Die italienische Gepflogenheit, Kartons in Bildgröße auszuführen, sagte ihm nicht zu, hätte auch sein Arbeitstempo nicht zugelassen.

Dieses Riesenbild — S a n d r a r t selbst nannte so großformatige Bilder Maschinen — stellte in vieler Hinsicht eine Rekordleistung dar. Aber es fand zunächst keine Nachahmung. Wie überhaupt das ganze Wirken der bisher genannten Meister in Wien ziemlich schnell überholt wurde. Die Meister der letzten Etappe Peter v. Strudel und Weißenkircher stehen bereits auf anderem Boden. Die Entwicklung in Italien überstürzte sich und die Götter wurden über Nacht Götzen. Carlo Lotto, der Begründer einer vielbesuchten Akademie ist der offizielle Lehrer der jüngeren Generation, was natürlich nicht ausschließt, daß sie daneben noch für alle erdenkbaren anderen Lehrer zugänglich war, so ist Strudel in seinen größeren Altarbildern sicherlich auch durch die Phantasie des Rubens geweckt. Allerdings ist die Nachahmung keine methodische oder gar sklavische. Aber seine Werke hatten nicht Eigenleben genug, sich neben den Leistungen seines größeren Mitschülers M. Rottmayr,³ der die kommende Glanzperiode eröffnet, siegreich zu behaupten. Der große Schritt zur großen Monumentalität ging über seine Kraft. Schon die ersten Jahrzehnte

¹ Daß das Bild nicht erst bei der Neuauftellung beschnitten wurde, ist von Swoboda a. a. O. bezeugt und auch durch einen Vergleich der Skizze mit einer Abbildung des alten Hochaltares der Schottenkirche nach Aquarell v. R. Alt und mit der Abbildung, Oest. K. Top. II, Fig. 595.

² Teutsche Akademie, I. Th., III. B., S. 79.

³ Beiden gemeinsam ist die häufige Verwendung schwerer, brandiger, fallweise auch üppig-saftiger Farben.

des achtzehnten Jahrhunderts bringen eine solche Fülle neuer Altarbauten und Bilder, daß auch die besten Leistungen des Frühbarock ungewöhnlich rasch als veraltet erscheinen und was die bittere, wenn auch logische Folge war, auch verschwinden mußten.

Übersehen wir zum Schlusse noch einmal die nicht allzu umfangreiche Liste der in Wien im siebzehnten Jahrhundert heimischen oder heimisch gewordenen Schöpfer von Altarbildern, so ergibt sich, daß die meisten von ihnen bürgerliche Maler waren, wenigstens scheint keiner eine fixe Besoldung als Hofkünstler bezogen zu haben.¹ Der Hof bestellte sich vorzugsweise Porträtisten und Maler von Mythologien für dekorative Zwecke. Der Hauptauftraggeber auf religiösem Gebiete war begreiflicherweise auch damals der Welt- und Ordensklerus, daneben der Magistrat, die Zünfte und Bruderschaften, reiche Einzelpersonen. Ein näheres Eingehen auf diese Faktoren und ihre beruflichen und sozialen, auch verwandtschaftlichen Beziehungen² erklärt vielfach, warum der Auftrag gerade an diesen und jenen Meister kam und wieso Bilder eines Meisters gerade da und dort zu vermerken sind. Sache des Auftraggebers war es vorerst, das Thema zu bestimmen. Der Zyklus von besonders oft wiederholten Darstellungen war teilweise festgelegt durch die mittelalterliche Tradition, da der neue Altar nicht selten mit den Stiftungen auch das Patrozinium weiterführte. So erklären sich z. B. die zahlreichen Bilder der hl. Katharina und Barbara.³ Immerhin wurde eine Auslese getroffen. Die im späten Mittelalter (allerdings meist plastische Schreifiguren) so beliebten Darstellungen der Krönung Mariae werden jetzt ausnahmslos durch Mariae Himmelfahrt ersetzt.⁴ Viel Beschäftigung gab ferner die Verherrlichung der Ordensstifter und Heiligen, auf die der neuerwachte monastische Geist sich wieder ostentativ besann.⁵ Die Pestjahre ließen wieder die Verehrung des hl. Rochus und Sebastian aufleben.⁶ Dagegen fand man scheinbar keine direkte Möglichkeit, die Befreiung Wiens von den Türken in ein Altar-thema umzusetzen, obwohl von Zeitgenossen auch dieses Ereignis dem hilfreichen Schutze der Muttergottes zugeschrieben wurde.

¹ Schlager, „Materialien“, Archiv für Kunde öst. Geschichtsquellen, 1850, führt nicht einen der Genannten an. Umgekehrt ist kein Altarbild eines dort aufgezählten Kammermalers erhalten oder auch nur als für Wien geschaffen, bisher nachweisbar.

² Pockh z. B. ist geradezu der Maler der verschiedenen Benediktinerstifte geworden. Auch Bachmann arbeitet für zwei Abteien (Schotten, Admont), die stark befreundet waren. Sandrart: Lambach-Schotten, für die Jesuiten (Landshut-Wien). Steinmüller: kaiserl. Favorita und Hofkirche von St. Augustin.

³ Das Motiv der Apostelteilung wird zum „Abschied der Apostelfürsten“ reduziert. Passionsszenen, später wieder gang und gebe, oder etwa das letzte Abendmahl sind relativ selten.

⁴ von Pockh allein mindestens vier Variationen.

⁵ Dominikaner: Thomas von Aquin, Dominikus; Schotten: Benedikt, Gregor.

⁶ Das Peststück in der Kirche auf der Landstraße.

Die zahlreichen Martyrien und Glorifikationen entsprechen vollends der barocken Exstase und finden daher in der Folgezeit eine noch weitere Ausbreitung. Hie und da liegt für die Auswahl ein besonderer Anlaß vor, so die Heiligsprechung des hl. Petrus von Alcantara und die Errichtung eines Altares in der Franziskanerkirche.¹ In der Wahl des Künstlers war man keineswegs so engherzig, wie man angesichts der religiösen Fehden etwa vermuten möchte. Wie die Jesuiten in Augsburg den Protestanten Elais Holl in ihre Dienste nahmen, so die österreichischen Äbte und Kleriker Sandrart, der Protestant kalvinischer Richtung war.

Kutter² stellt die erstaunte Frage: „Wie kam in jenen Tagen der erbitterten Glaubenskämpfe die katholische Geistlichkeit dazu, bei einem Ketzer Bilder zu bestellen?“ Man war offenbar damals noch nicht so weit, auch das Kunststüben, wenige Ausnahmen abgerechnet, in den Streit der Weltanschauungen herabzuziehen. Und besonders in Österreich, wo sich der Katholizismus nun wieder für gesichert erachten durfte, hatte man jede Spur von Überängstlichkeit verloren. Der sich steigernde Ehrgeiz der Kirchenfürsten, ihre Rivalität, den besten Maler zu haben, mag den Rest von Bedenken, die schon durch das aneifernde Beispiel des katholischen Erzhauses sehr zerstreut worden waren, verschwinden haben lassen. Es gab ja damals auch noch keine eigenen christlichen Künstler, keine exklusiv religiöse Kunst, man konnte ja ohne weiteres jedem, der im weiteren Sinne Historienmaler war, solche Aufgaben zuteilen. Andererseits hatte zweifelsohne Sandrart in den Niederlanden und Italien soviel des katholischen Geistes aufgenommen, daß er, der seinen Schülern die Weisung gibt, zuerst genau die verlangte Historie durchzulesen, sich nicht nur jedesmal gewissenhaft informierte, sondern sich auch dem Wesen und Fühlen nach einzuleben vermochte.³

Staunenswert unbefangen dachten Künstler und Auftraggeber auch in punkto Originalität oder Urheberrecht. Gerade hierin gibt Sandrart wieder Beispiele naivster und rücksichtslosester Art, ohne daß es seinem Ansehen im mindesten geschadet hätte und keiner der Mitstrebenden wäre wohl unglücklich gewesen, falls ihm ein Zeitgenosse direkte oder mittelbare Entlehnungen vorgeworfen hätte, zumal im Altarbilde, wo ja doch eine uralte Tradition bestand, die nie ganz zu umgehen war, solange sie eben bestand. Es ist sicherlich kein Vorteil für die religiöse Kunst, die doch ihrem Wesen nach Gemeinschaftskunst sein soll, wenn manche moderne

¹ Im folgenden Jahrhundert häufen sich diese Fälle; am erfolgreichsten war die Heiligsprechung des Joh. v. Nepomuk.

² a. a. O., S. 28.

³ Kutters Behauptung a. a. O., 27: „ohne Zweifel sind ihm, dem Protestanten, die Vorgänge aus der Heiligenlegende innerlich gänzlich gleichgültig geblieben“, scheint Reprojektion aus modernem Denken heraus zu sein. Allerdings ergänzt er, daß ein gewisses hohles Pathos nicht nur jenen Altarbildern, sondern auch den profanen Historienbildern zukomme. Es wurde aber sicherlich nicht von den Zeitgenossen als solches empfunden.



Phot. österr. Lichtbildstelle, Wien.

T. Pockh, Martyrium des hl. Stephanus, Skizze zum Hochaltarbild von St. Stefan, Akademie der bildenden Künste.



Phot. F. Prohaska, Wien.

T. Pockh, Mariae Himmelfahrt, Schottenkirche.



Phot. F. Prohaska, Wien.

T. Pöckh, Martyrium des hl. Sebastian, Schottenkirche.



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.

T. Pöckh, Martyrium der hl. Dorothea. Skizze zum ehemaligen Hochaltarbild von St. Dorothea, Museum der Stadt Wien.



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.

G. Bachmann, Der hl. Thomas v. Aquin, Dominikanerkirche.



Phot. F. Prohaska, Wien.

J. Spielberger, Die Anbetung der Hirten, Dominikanerkirche.



Phot. E. Prohaska, Wien.

Joachim v. Sandrart, Die himmlische Gloria, Skizze zum ehemaligen Hochaltar der Schottenkirche, Stiftsarchiv.



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.

M. Managetta, Der hl. Petrus von Alcantara,
Franziskanerkirche.

Künstler auch das Altarbild als Experiment zum Austoben ihrer oft nur vermeintlichen Individualität benutzen wollen.

Übrigens ganz so arg, als ästhetischer und historischer Kritizismus es heutzutage darzustellen beliebt, war es auch damals nicht.

Nicht nur bei Sandrart¹, auch bei jedem Andern, soweit er wirklich Künstler war, wenn auch Manierist, bleibt nach ehrlichem Abzug aller Entlehnungsposten immer noch „ein unteilbarer Rest seiner Persönlichkeit“. Und es deucht uns, die Gegenwart könnte stolz sein, wenn das Altarbild von heute im Rahmen des gesamten Kunstschaffens jene bevorzugte Stellung einnehmen könnte, die es seiner Bedeutung nach, verdient — und damals gehabt hat.

¹ Kutter a. a. O., S. 21.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich](#)

Jahr/Year: 1928

Band/Volume: [21_2](#)

Autor(en)/Author(s): Weißenhofer Anselm

Artikel/Article: [Wiener Altarbilder des siebzehnten Jahrhunderts. 189-217](#)