

Kremser Barockbildhauer 1650–1770¹⁾

In memoriam Günter Heinz

von *Dr. Ulrike Schultes-Harhammer*

Es gibt nicht nur einen Grund, der die Beschäftigung mit dem Schaffen der Bildhauer des Barock in Krems besonders interessant macht, sind wir doch in der glücklichen Lage, von der Mitte des 17. bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts eine ununterbrochene Reihe von Bildhauern nachweisen zu können. Drei von ihnen waren sogar unmittelbar hintereinander in derselben Werkstatt tätig. Dies ist umso erstaunlicher, da das provinzielle Kunstschaffen in anderen Gebieten häufig anonym bleibt. Freilich ist trotz intensiver Forschung auch von diesen namentlich bekannten Bildhauern nur ein Bruchteil ihres Schaffens heute noch greifbar. Die erhaltenen Werke befinden sich selbstverständlich nicht nur in Krems, sondern auch im weiteren Umfeld der Stadt. Der abgesteckte Zeitraum markiert darüber hinaus sinnfällig die Stilphasen von Hoch- und Spätbarock.

Die Behandlung des Themas war vor ein Ungleichgewicht von Materialfülle und unzulänglichem Dokumentationsstand sowie mangelnden archivalischen Grundlagen gestellt. Den Einstieg in diese Arbeit boten die Beiträge im Katalog der Ausstellung „1000 Jahre Kunst in Krems“ und die vorangegangenen Quellenforschungen H. Kühnells, die freilich nur die Stadt berücksichtigten. Außerdem lag ein Oberseminarreferat von R. Petsche am Kunsthistorischen Institut in Wien vor. Die übrige, zum Teil schon ältere Literatur (Österreichische Kunsttopographie, F. Epel, Dehio, W. Zotti und Kirchenführer) beschränkt sich auf Beschreibungen der Werke oder kurze Notizen, abgesehen von verschiedenen Hinweisen in verstreuten heimatkundlichen Publikationen. Nur wenige positive Resultate brachte die nicht überall mögliche Durchsicht der – wenn überhaupt – nur lückenhaft überlieferten Archivalien (meist allgemeine Kirchenrechnungen) in den Pfarr- und Klosterarchiven; Verträge und Quittungen von Künstlern sind nur selten erhalten. Vielfach beginnen erst mit der Zeit des vorgerückten 18. Jahrhunderts die Urkundenbestände umfangreicher zu werden. Daher ist es durchaus möglich, daß sich auf Grund von neu bearbeitetem Quellenmaterial noch Korrekturen dieser Arbeit ergeben werden. Die vorliegende Arbeit setzt sich die Darstellung der monumentalen Holzplastik zum Ziel, die vornehmlich für einen sakralen Bereich – zumeist das Kircheninnere – geschaffen wurde. Steinskulpturen sollen allerdings so weit Aufnahme finden, als

¹⁾ Mit dieser Abhandlung gelangt ein Auszug aus der 1988 abgeschlossenen Dissertation der Verfasserin zur Veröffentlichung. Neuere Literatur und Forschungsergebnisse wurden soweit wie möglich ergänzt. Dabei ist darauf hinzuweisen, daß der 1990 erschienene Band des „Dehio Niederösterreich nördlich der Donau“ die Ergebnisse der Dissertation bereits zum Teil berücksichtigt. Ulrike HARHAMMER, Barocke Holzskulptur im Kremser Raum. Studien zur Kunstgeschichte des Donautales, phil.Diss., Wien 1988.

sie das Bild des Gesamtwerkes eines Künstlers vervollständigen oder zum Vergleich dienen. Es ist jedoch zu bedenken, daß monumentale Steinskulpturen im großen und ganzen an anderen Aufstellungsorten zu finden sind und somit auch andere Aufgaben zu erfüllen haben als Holzplastiken.

Es mag verschiedene Gründe haben, daß die Zahl der erhaltenen Werke des 17. Jahrhunderts im Vergleich zu jenen des 18. wesentlich geringer ist. In erster Linie sind sie in der Veränderung des Geschmacks zu suchen; doch auch der Wandel der religiösen Andacht hat eine Rolle gespielt²⁾. So ist der erste Hochaltar der 1630 vollendeten Kremser Pfarrkirche ebenso verlorengegangen wie der um 1624 aufgestellte Hochaltar der Dominikanerkirche und der 1669 errichtete Hochaltar der Jesuitenkirche in Krems³⁾. Auch der ehemalige Hochaltar der Steiner Pfarrkirche vom Ende des 17. Jahrhunderts wurde anlässlich einer Neugestaltung des Kircheninneren um die Mitte des 18. Jahrhunderts entfernt; er gelangte durch Verkauf in die Filialkirche St. Michael in der Wachau⁴⁾.

Den ersten schwerwiegenden Eingriff in die Substanz der Plastik des 18. Jahrhunderts verursachten die Klosteraufhebungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die damit verbundene Vernichtung oder Zerstreuung von Klosterbesitz und Kircheneinrichtungen. Betroffen waren das Dominikanerkloster in Krems (1785), das Kapuzinerkloster in Und (1796) und das Minoritenkloster in Stein (1796)⁵⁾.

Die Geringschätzung der barocken Kunst war in der Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts tief verwurzelt und räumte mancherorts gründlich mit den als „monströs“ empfundenen Werken auf. Einem Bericht über die Pfarrkirche Hollenburg ist zu entnehmen: *Die Kirche hat drei Altäre, auf welchen celebriert werden kann: den Hochaltar, den Floriani- und Josephs-Altar, sämmtlich mit dem gothischen Styl der Kirche in Disharmonie und ohne Kunstwerth. Nur eine sehr alte, mehrmals renovierte Statue der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Hochaltare ist schön und werthvoll* (gemeint ist die Muttergottesstatue aus der Zeit um 1430)⁶⁾. Noch am

²⁾ Zu dieser Problematik: Günter HEINZ, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Elisabeth KOVÁCS (Hrsg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 349–370.

³⁾ Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Barockplastik, in: Ausstellungskatalog 1000 Jahre Kunst in Krems, Krems an der Donau 1971, S. 264–266.

⁴⁾ Harry KÜHNEL, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems an der Donau 1963, Bd. 3, S. 50/51. – Alois PLESSER, Der Hauptaltar in der ehemaligen Pfarrkirche zu St. Michael in der Wachau, in: Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien 1918, XII. Bd., 35. Jg., Nr. 8/9, S. 138/139.

⁵⁾ Gerhard WINNER, Die Klosteraufhebungen in Niederösterreich und Wien, Wien, München 1967, S. 202–204, 243–245. – Alois BRUCKNER, Geschichtliche Heimatkunde des politischen Bezirkes Krems, Horn o.J., S. 75/76. – Gerhard WINNER, Die Aufhebung des Kremser Dominikanerklosters, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a.d.D. 1961, Bd. 1, S. 131–142. – Harry KÜHNEL, Tausend Jahre Kunst und Kultur, in: Ausstellungskatalog, 1000 Jahre Kunst in Krems, Krems an der Donau 1971, S. 23/24.

⁶⁾ Zitiert nach: Geschichtliche BELAGEN zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, hrsg. vom bischöflichen Consistorium in St. Pölten, St. Pölten 1888, III. Bd., S. 197, weiters S. 196, 226. Damals mußten der Hochaltar und der Florianialtar neugotischen Altarbauten weichen. – Wilhelm ZOTTI, Kirchliche Kunst in Niederösterreich. Diözese St. Pölten. Pfarr- und Filialkirchen südlich der Donau, St. Pölten/Wien¹, 1983, Bd. 1, S. 180. Unter den Literaturangaben Zottis ist jeweils auch der in dieser Arbeit nicht mehr eigens angeführte Hippolyt-Kalender erfaßt: Die Pfarren der Diözese St. Pölten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Wegweiser, in: HIPPOLYT-KALENDER 1966–1971.

Anfang unseres Jahrhunderts wurden barocke Kircheneinrichtungen ohne Scheu vollständig beseitigt. So sollte die gotische Pfarrkirche von Stein in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt und mit einer dem Stil entsprechenden Einrichtung ausgestattet werden (1901 bis 1904). *Daher brach man den prächtigen Marmoraltar (mit Sandsteinstatuen von J. Chr. Schletterer) im Priesterchore ab, schlug die kunstvollen Stuckkapitäle von den Pfeilern herab, entfernte auch die fünf Seitenaltäre, die zwei Kapellen an der Südseite, sowie die reiche Kanzel aus Marmor mit Emblemen und vergoldeten Figuren und das derselben gegenüberliegende hochangesetzte Grabdenkmal⁷⁾.* Anstelle dessen wurden ein neuer Hochaltar sowie Kanzel und Chorgestühl aus Holz aufgestellt.

Bei der folgenden Betrachtung sollen die zu besprechenden Skulpturen nicht ganz aus ihrem Zusammenhang mit Altar- und Kanzelarchitektur gelöst werden. Auch die Fassung ist ein wesentlicher Bestandteil der hier vorwiegend behandelten provinziellen Holzskulpturen. In diesen Themenkreis spielt die Organisation der Werkstätten und das Unternehmertum herein, die Vergabe eines Auftrags an einen leitenden Künstler, der seinerseits einen Teil der Arbeiten weitervergab. An mehreren Beispielen ist es möglich, die komplexe Arbeitsweise von Bildhauer, Maler und Tischler näher zu beleuchten und das Bild der untersuchten Skulpturen und Künstler abzurufen. Gleichzeitig wird versucht, die Fragen des Einflusses zu klären und ebenso auf das Problem des Provinziellen in seinen verschiedenen Ausprägungen einzugehen. Schließlich erhebt sich die Frage, ob eine spezifische Stilart der Plastik des Kremser Raumes festzustellen ist. Der Einfluß gründet einerseits in der Mobilität der Bildhauer, andererseits in der Lieferung von Bildwerken über Landesgrenzen hinweg oder in der Vermittlung künstlerischen Ideengutes, liegt doch die Stadt Krems von alters her an bedeutenden Verkehrs- und Handelswegen an der Donau zwischen West und Ost, aber auch zwischen Nord und Süd. Diese spiegeln sich in den Künstlerwanderungen, ebenso wie im Transport von Kunstwerken zwischen Bayern, dem Land ob der Enns, Tirol und Wien, zwischen den böhmisch-mährischen Gebieten und der Steiermark wider.

Kunst war im provinziellen Bereich sehr stark mit dem Handwerk verbunden. Die Bildhauer – in der Regel bürgerliche Kräfte – standen in der Werkstatttradition. Akademische Ausbildung und höhere humanistische Bildung waren ihnen daher ebenso fremd wie der überwiegenden Mehrheit der Auftraggeber.

In den landesfürstlichen Städten Krems und Stein hatte der Adel gegenüber dem dominierenden Bürgertum kaum Bedeutung erlangt. Soweit die wenig ergiebige Quellenlage für das Barockzeitalter Schlüsse zuläßt, dürfte der landsässige Adel im Raum von Krems im allgemeinen nur in bescheidenem Maße als Auftraggeber kirchlicher Kunstwerke aufgetreten sein⁸⁾. Vielmehr scheinen Bürger, Richter

⁷⁾ ZOTTI, Kirchliche Kunst (wie Anm. 6) Bd. 2, Pfarr- und Filialkirchen nördlich der Donau, St.Pölten/Wien¹ 1986, S. 201. – Zitiert nach Alois PLESSER, Barockisierung der Pfarrkirche in Stein an der Donau im XVIII. Jahrhunderte, in: Monatsbl. d. Altertums-Vereines 1918, XII. Bd., 35. Jg., Nr. 12, S. 155.

⁸⁾ Wiederaufbau des Kapuzinerklosters in Und durch Gräfin Katharina von Verdenberg auf Grafenegg ab 1656; Errichtung der Loretokapelle in Straß im Straßertale durch Gräfin Maria Caecilia von Verdenberg auf Grafenegg seit 1666; Stiftung eines Altares für diese Kapelle von Johann Ferdinand von Enckevoirt 1706, Erweiterung und Ausstattung der Pfarrkirche von Schiltern durch Karl Freiherrn von Hackelberg auf Kronsegg-Schiltern in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts; Bau einer Pestkapelle in Schiltern unter Ernst Sigismund Freiherrn von Hackelberg und Landau 1713; Errichtung von Kapellen, Kloster und Kirche in Schönbü-

und Rat oder auch Bruderschaften als Stifter auf. Diesen Auftraggebern lag wenig an gelehrten Programmen kirchlicher Ausstattungsstücke bzw. dem Vortrag akademischer Lehre der Kunst. Doch waren sie an der Darstellung der vertrauten Heiligen, speziell der Namenspatrone, interessiert⁹⁾. Neben dem Bürgertum spielte in den Städten Krems und Stein der Klerus als Auftraggeber eine beachtliche Rolle. Bedeutsame Persönlichkeiten mit höherem Bildungsstand waren nicht nur die Prälaten der Stifte in der Wachau, Göttweig und Dürnstein, sondern befanden sich auch unter den Jesuiten des Kremser Kollegs und unter den Kremser Dechanten. In Krems hatten sich die Dominikaner und Jesuiten (später Piaristen), in Stein die Minoriten niedergelassen. Im Vorort Und hatten die Kapuziner ein Kloster gegründet. Dabei ist zu konstatieren, daß die Verbindungen zwischen einzelnen Ordensniederlassungen bei der Auftragsvergabe von gewisser Bedeutung gewesen sein müssen. Auf eine Kontaktnahme mit dem Wiener Konvent läßt unter anderem der Entwurf des Marienaltares der Kapuzinerklosterkirche in Und durch den kaiserlichen Hoftheatermaler Franz Anton Danne schließen¹⁰⁾.

Von Bürgertum, landsässigem Adel – trotz eines anzunehmenden Bildungsunterschiedes – und Klerus wurden ortsansässige Künstler (der Bildhauer Andreas Krimmer oder der Maler Johann Bernhard Grabenberger), aber auch Künstler der Residenzstadt Wien (der Ingenieur Matthias Steinl oder der Schüler und spätere Professor der Akademie, Jakob Christoph Schletterer) herangezogen. Bei der Vergabe der Aufträge spielten offenbar die Bedeutung des Werkes neben den finanziellen Mitteln eine gewisse Rolle.

Aus der Herkunft der Bevölkerung von Krems und Stein geht hervor, daß im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert ein Zuzug aus dem Süden, etwa dem Gebiet des Comosees, erfolgte; in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hingegen sowie im 18. Jahrhundert kamen die Zuwanderer vorwiegend aus Bayern und Schwaben¹¹⁾. Diese Bevölkerungsbewegungen lassen sich auch an den hier tätigen, eingewanderten Künstlern deutlich nachvollziehen.

Aus dem Süden kamen hauptsächlich Baumeister, Maurer und Steinmetze nach Krems¹²⁾. Demgegenüber ist für die im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zuge-

hel (Bezirk Melk) durch Konrad Balthasar Graf von Starhemberg seit 1666; Stiftung eines Seitenaltares in der Pfarrkirche von Albrechtsberg (Bezirk Krems) durch die Witwe Franz Josephs Freiherrn von Lempruch, geborene Ehrmans zum Schlag, 1778.

⁹⁾ Häufig findet sich der Namensheilige des Stifters auf dem Altarblatt, wie am ehemaligen Hochaltar der Steiner Pfarrkirche (heute St. Michael in der Wachau) oder an einem Seitenaltar, dem Barbaaraaltar, der Kremser Pfarrkirche. Für den ehemaligen Hochaltar der Frauenbergkirche in Stein (heute Ottenthal, Bezirk Mistelbach) wurden die Namenspatrone des Stifters – Johannes Evangelist und Christophorus – plastisch ausgeführt.

¹⁰⁾ Nicht nur die Tätigkeit Franz Anton Dannes ist überliefert; Daniel Gran, kaiserlicher Hof- und Kammermaler, schuf das Deckenfresko der Klosterkirche. Die Beschäftigung dieser beiden Künstler läßt sich wohl über die Verbindung der Kapuzinerklöster von Und und Wien hinaus, durch die engen Beziehungen des Wiener Konvents – mit der Anlage der Kaisergruft unter der Kirche – zum Kaiserhaus erklären.

¹¹⁾ Harry KÜHNEL, Krems an der Donau. Stadt mit eigenem Statut, in: Alfred HOFFMANN (Hrsg.), Österreichisches Städtebuch, 4. Bd., Niederösterreich, 2. Teil, Wien 1976, S. 152. – Harry KÜHNEL, Wegweiser durch die Geschichte der Stadt Krems an der Donau, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a. d. D. 1967, Bd. 7, S. 9.

¹²⁾ Die namhaftesten unter ihnen sind Cipriano Biasino, der den Neubau der Kremser Pfarrkirche leitete und für Stift Göttweig tätig war, Johann Baptist Spazio, einer der Mitarbeiter an der Kremser Pfarrkirche, sowie Domenico Sciasia, der an der Göttweiger Stiftskirche

wanderten Bildhauer – soweit sie in den schriftlichen Quellen bisher faßbar wurden – die Herkunft aus dem Westen bezeichnend. Einige dieser Künstler ließen sich hier nieder, andere waren vorübergehend für Pfarrkirchen und Klöster tätig.

In der Stadt Krems ist ab der Mitte des 17. bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts eine ununterbrochene Werkstatttradition von drei aus Bayern stammenden Bildhauern nachzuweisen. Die Werkstatt war jeweils durch Heirat der Witwe des einen auf den nächsten übergegangen. Auf Franz Kern aus „Altkirchen“ – Altkirchen bei Wolfratshausen, unweit von Weilheim in Oberbayern – folgte Matthias Schwanthaler, der um elf Jahre jüngere Bruder Thomas Schwanthalers, aus Ried im Innkreis (das Innviertel gehörte bis 1779 zu Bayern) und schließlich Andreas Krimmer aus Tölz – nächst Weilheim – in Oberbayern. Nach Andreas Krimmer hatte der bürgerliche Bildhauer Johann Baptist Peran durch vierzig Jahre hindurch seinen Wohnsitz in Krems, ohne allerdings Krimmers Werkstatt zu übernehmen. Johann Baptist Peran stammte im Gegensatz zu den überwiegend aus dem Westen zugewanderten Bildhauern vermutlich aus Böhmen oder Mähren. Der aus Passau kommende Joseph Carl Höfer ließ sich im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zunächst in Stein, später in Krems nieder¹³).

Nicht ohne Wirkung auf die lokalen Werkstätten ist die Tätigkeit von Joseph Matthias Götz und Jakob Christoph Schletterer geblieben. Dem bei Passau ansässigen Ingenieur, Unternehmer und Bildhauer Joseph Matthias Götz wurden während der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts bedeutende Aufträge im Gebiet von Wachau und Waldviertel (Stift Zwettl, Pfarr- und Dominikanerkirche von Krems, Wallfahrtskirche Maria Taferl, außerdem Stift St.Andrä an der Traisen) erteilt¹⁴). Der akademische Bildhauer Jakob Christoph Schletterer, ein gebürtiger Tiroler aus Wens, hatte sich von 1737 bis etwa 1743 in Stein niedergelassen¹⁵). Dieser West-Ostbewegung¹⁶) folgte zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch der allerdings nicht

beteiligt war und den Neubau des Kapuzinerklosters in Und führte. – Harry KÜHNEL, „... und sie trugen das große darzu bereitete Kreuz“ – Zur Baugeschichte des ehemaligen Kapuzinerklosters in Und bei Krems, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 1986/87/88, Bd. 26/27/28, Krems a.d.D. 1989, S. 37. – KÜHNEL, Tausend Jahre Kunst (wie Anm. 5), S. 14/15. – KÜHNEL, Wegweiser Geschichte Krems (wie Anm. 11), S. 27. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S.26/27, 29. – Gregor Martin LECHNER OSB, Stift Göttweig und seine Kunstschatze, St.Pölten, Wien 1977, S. 33/34. – Ilse WENINGER, Die Geschichte der Pfarre Stein in ihren Anfängen bis zum Jahre 1780, phil.Diss., Wien 1966, S. 145. – Hans TIETZE, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Österreichische Kunsttopographie (künftig ÖKT), Bd. I, Wien 1907, S. 205, 418, 443.

¹³) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 265–267, 281, 285, 300–302. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S.30–33, 52.

¹⁴) Johann BAURNSTÄTTER, Der Barockbildhauer Joseph Matthias Götz (1696–1760), phil.-Diss., Wien 1986, S. 72–83, 87–123. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 270–272, 291–295. – Rudolf GUBY, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Josef Matthias Götz. Bildhauer und Architekt zu St.Nikola nächst Passau, 1696 bis 1760, in: Niederbayerische Monatschrift, Heft 1, S. 62–87.

¹⁵) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 297. – Franz WINDISCH-GRAETZ, Jakob Christoph Schletterer, ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, phil.Diss., Wien 1950, S. 60/61, 99, 208, 213–216.

¹⁶) In der Geschichte der Plastik des süddeutschen Raumes war bereits während des 17. Jahrhunderts eine deutliche West-Ostbewegung zu beobachten. Zu Beginn dieses Jahrhunderts bildete Weilheim in Oberbayern deren Ausgangspunkt. Hans Degler und Hans Spindler – er ließ sich später in Oberösterreich nieder – arbeiteten für oberösterreichische Klöster und

in Krems ansässige Bildhauer Johann Schmidt, der Vater des Malers Martin Johann Schmidt. Er war im nördlichen Oberhessen, in „Pinstatt“ – Bönstadt bei Assenheim, Kreis Friedberg – geboren. Johann Schmidt wird nach seinem Wohnsitz zunächst als „Bildhauer von Grafenwörth“, später „am Förthof“ und schließlich „zu Mau-tern“ bezeichnet¹⁷). Über die Ausbildung der genannten Künstler, mit Ausnahme Jakob Christoph Schletterer, sind keinerlei Nachrichten überliefert. Zwar gehen die Namen der angeführten Bildhauer aus den Quellen hervor, doch sind die Werke Franz Kerns, Matthias Schwanthalers und Johann Baptist Perans zumeist nur archivalisch zu belegen.

Franz Kern

Die Reihe der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Stadt Krems nachweisbaren Bildhauer beginnt mit Franz Kern. Dieser stammte aus „Altkirchen“ – Altkirchen bei Wolfratshausen, unweit von Weilheim in Oberbayern – und machte sich 1655 durch Vermählung mit der Tochter eines Kremser Ratsbürgers in der Stadt ansässig. Seine Tätigkeit für das ehemalige Kapuzinerkloster in UND wird nur in schriftlichen Quellen faßbar: Er schuf zwölf Apostel und neun Heilige für das nicht erhaltene Tabernakel der Kirche (1658) und einen lebensgroßen, geschnitzten Kruzifixus (1659). Der figurenreiche Aufbau des Tabernakels scheint jenen des Göttweiger Hochaltars zu reflektieren. Es wird vermutet, daß Franz Kern auch im Stift Göttweig gearbeitet hat. Seine Steuervorschreibung aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts verweist darauf, daß es damals um das Handwerk *allhie schlecht bestellt* war¹⁸).

Kirchen; Hans Krumper trat dabei mehrfach als Unternehmer auf. – Herbert SCHINDLER, Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland, München 1985, S. 24/25. – Eva GROISS, Die Bildhauerstadt Weilheim, in: Ausstellungskatalog Die Bildhauerfamilie Zürn 1585–1724, Braunau am Inn 1979, S. 88–94. – Eva GROISS – Benno ULM, Vorstufen, in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848, Reichersberg am Inn 1974, S. 52/53. Seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts übernahm die bayrische Stadt Passau diese Schlüsselrolle. Hans Wendelin Perg, Johann Seitz und Johann Matthias Högenwald, die einen geschlossenen Werkstattzusammenhang bildeten, lieferten Werke nach Niederösterreich (Stift Seitenstetten), Oberösterreich und auch Salzburg. – Benno HUBENSTEINER, Passauer Barockbildhauer. Die Werkstatt Perg – Seitz – Högenwald, in: Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte, München 1972, Bd. 35, Heft 1, S. 174–185.

¹⁷) HARHAMMER, Barocke Holzskulptur im Kremser Raum (wie Anm. 1), S. 115–147. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 290. – Emmeram RITTER OSB, Der Bildhauer Johann Schmidt, in: Kulturberichte aus Niederösterreich, Jg. 1961, Folge 11, S. 81/82. – Wolfgang PAUKER Can.Reg., Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherren zu Dürnstein. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 1910, Bd. 3, S. 226–229.

¹⁸) KÜHNEL, Baugeschichte Kapuzinerkloster (wie Anm. 12), S. 38. – Rotraud PETSCHKE, Untersuchungen zur Wachauer Barockplastik, Oberseminarreferat, Univ. Wien 1979, S. 6/7. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 265/266. – WENINGER, Geschichte Pfarre Stein (wie Anm. 12) S. 146. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 29/30. – Ludwig KOLLER OSB, Waldviertler Barockkünstler im Dienste des Stiftes Göttweig, in: Das Waldviertel, NF., Krems 1957, 6. Jg., Nr. 3/4, S. 58.

Matthias Schwanthaler

Der am 5. September 1645 in Ried im Innkreis (damals Bayern) geborene Matthias Schwanthaler vermählte sich 1673 in Krems mit der Witwe des wahrscheinlich 1672 oder 1673 verstorbenen Bildhauers Franz Kern, in dessen Werkstatt er wohl schon zuvor als Geselle tätig war. Matthias war der jüngste Sohn Hans Schwabenthalers – des Begründers der Bildhauerdynastie – und seiner Ehefrau Katharina, geb. Oeberl. Es ist anzunehmen, daß Matthias bei seinem um elf Jahre älteren Bruder Thomas – dieser hatte 1656 nach dem Tod des Vaters die Werkstatt in Ried übernommen – das Bildhauerhandwerk erlernte. Thomas erhielt in dieser Zeit seine ersten großen Aufträge: die Skulpturen für den Hochaltar und den Florianialtar der Pfarrkirche in Ried sowie für den Hochaltar der Stiftskirche in Mattighofen.

Da Matthias Schwanthaler weder Geburts- noch Lehrbrief vorweisen konnte, suchte er erst 1680 um das Bürgerrecht in Krems an, nachdem ihm seine erste Frau das Haus vermacht hatte. Die teils noch vom Vorbesitzer her auf dem Haus lastenden Steuerschulden konnte auch er nicht tilgen. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Matthias Schwanthaler ein zweites Mal. Er selbst starb Ende 1686 oder Anfang 1687 in Krems.

Sein archaisch belegbares Werk umfaßt wenige, nur zum Teil auch erhaltene Arbeiten: 1675 ein unbekanntes „Altär“ für STIFT GÖTTWEIG, 1678 die Bildhauerarbeiten – vier Engelputti und Cherubsköpfe als figürliche Plastik – für den noch existierenden Altar der Kapelle des HELLERHOFES, eines Göttweiger Gutshofes in Paudorf. Aus seinem Nachlaß zu schließen war Matthias Schwanthaler auch für Stift HERZOGENBURG tätig¹⁹⁾. 1684 quittierte er die Bezahlung von vier Figuren, Sebastian, Rochus, Carolus „Parameo“ (Karl Borromäus) und Rosalia zum Sebastiansaltar der Pfarrkirche von SPITZ;²⁰⁾ doch sind sie uns nicht überkommen.

¹⁹⁾ Udo E. FISCHER OSB, Hellerhof. Der weite Weg vom versunkenen Dietmannsdorf zum Zentrum der Pfarre Paudorf-Göttweig, Paudorf 1992, S. 59/60 m. Abb. – LECHNER, Stift Göttweig (wie Anm. 12), S. 21. – Benno ULM, Die Familie Schwanthaler, in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848, Reichersberg am Inn 1974, S. 73, 75/76. – Waltrude OBERWALDER, Die Schwanthaler der Barockzeit. Matthias Schwanthaler, in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848, Reichersberg am Inn 1974, S. 140–142. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 266/267, 281–283. – Max BAUBÖCK, Stammbaum der Schwanthaler, Sonderdruck aus dem 92. Jahresbericht des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis 1963/64, S. 4. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 30–32. – KOLLER, Waldviertler Barockkünstler (wie Anm. 18), S. 58. Der Name des Bildhauers Matthias Schwanthaler und seine Tätigkeit am Hochaltar der Kremser Bürgerspitalkirche werden erstmals genannt in: Fritz DWORSCHAK, Rupert FEUCHTMÜLLER, Karl GARZAROLLI-THURNLACKH und Josef ZYKAN (bearb.), Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremser Schmidt“, 1718–1801, Wien 1955, S. 10.

²⁰⁾ DEHIO-HANDBUCH. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990, S. 1106. – Reinhold NOTHNAGL, Pfarrkirche Spitz an der Donau, Spitz 1985, S. 17, 20. – Erich SCHÖNER, Geschichte des Marktes Spitz an der Donau, Spitz/D. 1979, II. Bd., S. 126. Anlässlich einer späteren Ausstattungphase im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde der Sebastiansaltar offenbar durch einen neuen, heute noch vorhandenen ersetzt und wieder denselben Heiligen – in Malerei und Skulptur dargestellt – gewidmet. Die anscheinend aus dem Kirchenführer im Dehio übernommene Zuschreibung der vorhandenen Skulpturen am Sebastiansaltar an Matthias Schwanthaler ist demnach unzutreffend.

Die einzige urkundlich nachweisbare Bildhauerarbeit Matthias Schwanthalers, die auch für weitere kunsthistorische Betrachtungen in Frage kommt, sind die Figuren am Seitenaltar der heiligen Elisabeth in der Kremser Bürgerspitalskirche von 1683. Rückschließend von diesen wurde versucht, das noch erfaßbare Schaffen Matthias Schwanthalers und seiner Werkstatt aufzurollen.

Nicht nur seine stilistischen Eigentümlichkeiten, auch die künstlerischen Einflüsse – vor allem seines Bruders Thomas – fielen dabei ins Gewicht. Demnach hatte Matthias Werkstatt eine beachtliche Streuung von der Donau bis ins Waldviertel. Den Auftakt der Arbeiten macht die Plastik des 1674 – ein Jahr nach der Eheschließung Matthias' Schwanthalers in Krems – datierten Hochaltars der Magdalenenkapelle in Emmersdorf.

Bei der folgenden Zusammenstellung der weiteren Altarplastiken fällt auf, daß die Figuren von Petrus und Paulus relativ häufig erscheinen; auf den Hochaltären der MAGDALENENKAPELLE²¹⁾ und der PFARRKIRCHE in EMMERSDORF (Abb. 1, 2)²²⁾ sowie auf den Hochaltären in MARTINSBERG (Abb. 3, 4)²³⁾ und REHBERG (Abb. 7, 8)²⁴⁾. Die monumentalen, überlebensgroßen Skulpturen der Apostelfürsten stellen den Neubekehrten sinnfällig die Eckpfeiler der nach dem Glaubenskampf wieder erstarkten katholischen Kirche und deren Primat vor Augen, zumal die protestantische

²¹⁾ Die derzeitige Fassung der beiden Altarfiguren in der Magdalenenkapelle geht anscheinend auf die Restaurierung im Jahre 1896 zurück, wobei überdies die Gesichter der Skulpturen etwas übergegangen worden sein könnten. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 187. – J. KAISERLEHNER, R. SINN, Emmersdorf an der Donau, Emmersdorf/D. 1989, S. 9. – Josef KAISERLEHNER (Hrsg.), Kleiner Führer der Pfarre Emmersdorf, Emmersdorf o.J., o.S. – Die PFARRE EMMERSDORF im Wandel der Zeiten. Aus der Pfarrchronik 1336–1986, Hrsg. Pfarramt Emmersdorf an der Donau 1986, S. 14/15, 32. – Franz EPPPEL, Die Wachau, Nibelungen- und Strudengau. Ihre Kunstwerke und historische Kultur, Salzburg 1964, S. 79. – F. LEEB, Chronik des Marktes Emmersdorf und Umgebung, Emmersdorf 1959, S. 50, 53. ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 126.

²²⁾ DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 186/187. – KAISERLEHNER, SINN, Emmersdorf (wie Anm. 21), S. 6. – KAISERLEHNER (Hrsg.), Kleiner Führer (wie Anm. 21). – PFARRE EMMERSDORF. Pfarrchronik (wie Anm. 21), S. 7, 25. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 80. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 15. – EPPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 81. – LEEB, Chronik Markt Emmersdorf (wie Anm. 21), S. 55. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 124. – Geschichtliche BEILAGEN zu Consistorial-Currenden (wie Anm. 6) 1890, IV. Bd., S. 30, 49–51. – Abgesehen von R. Petschke und Dehio wird die Entstehung des Hochaltars mit dem Jahre 1766 angegeben, was auf eine Notiz im Gedenkbuch der Pfarre Emmersdorf zurückgeht. Dieses Datum kann sich jedoch nur auf eine Restaurierung des aus dem 17. Jahrhundert stammenden Altares beziehen, anlässlich derer auch die Inschriftkartusche angebracht wurde. – GEDENKBUCH der Pfarre Emmersdorf, erhalten in einer Abschrift Johann Beimbergers, Emmersdorf 1885, S. 115. – Für die Erlaubnis der Einsichtnahme in das Pfarrgedenkbuch bin ich Herrn Konsistorialrat Dechant Josef Kaiserlehner sehr dankbar.

²³⁾ Friedrich POLLEROß, Neuere Literatur zur Kunstgeschichte des Waldviertels, in: Das Waldviertel, Krems 1990, 39. Jg., Heft 3, S. 217. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 724. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 244. – Franz EPPPEL, Das Waldviertel. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg³ 1964, S. 162. – Alois PLESSER, W. GROß, Heimatkunde des politischen Bezirkes Pöggstall, Pöggstall 1928, S. 230. – Alois PLESSER – Hans TIETZE, Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall (Österreichische Kunsttopographie, Bd. IV), Wien 1910, S. 113.

²⁴⁾ Ernst ENGLISH, 850 Jahre Rehberg. Burg Rehberg 1141–1991, Krems/Donau o.J., o.S. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 953. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 167. – EPPPEL, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 192. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 353.

Familie der Thonradl Schloß und Markt Rehberg erst 1650 aufgegeben hatte. Auf dem Hochaltar der Emmersdorfer Pfarrkirche befinden sich außerdem die den Aufsatz flankierenden Figuren von Barbara und Katharina, zweier beliebter Nothelferinnen. Allen vier Altären gemeinsam sind die Engelputti auf den Giebel-schenkeln. Der laut Inschrift von Wohltätern 1674 gestiftete Hochaltar der Magdalenenkapelle in Emmersdorf²⁵⁾ ist durch die Statuette des Erzengels Michael bekrönt.

Eine zentrale Glaubenswahrheit ist in der Kreuzigungsgruppe der Pfarrkirche von GROßHASELBACH gestaltet. Seit Beginn unseres Jahrhunderts sind das Kruzifix sowie die Figuren von Maria und Johannes (Abb. 6) anstatt eines Altarretabels im nördlichen Seitenschiff aufgestellt; der ursprüngliche Ort und Zusammenhang der Anbringung sind unbekannt²⁶⁾.

Weiters rühren aus der Werkstatt Matthias Schwanthalers wohl die Skulptur des heiligen Sebastian in der Pfarrkirche von St. JOHANN bei GROSSHEINRICH-SCHLAG²⁷⁾ sowie die zwei nunmehr im Chor der Pfarrkirche von MAUTERN aufgestellten Engelsfiguren her. Ein Ensemble von Altarplastiken Matthias Schwanthalers hat sich in der BÜRGERSPITALSKIRCHE in KREMS erhalten, das in seiner Geschlossenheit für die Zeit des 17. Jahrhunderts im Kremser Raum eine Besonderheit darstellt. Von diesen ist seine 1683 ausgeführte Bildhauerarbeit am Seitenaltar der heiligen Elisabeth, wie bereits erwähnt, quellenmäßig zu belegen. Die anderen Skulpturen – am Seitenaltar der heiligen Familie, der gleichfalls 1683 errichtet wurde, und am Hochaltar – sind durch stilistische Vergleiche zuzuschreiben (die beiden Seitenaltäre um 1800 verändert)²⁸⁾. Auch über die Entstehung des Hochaltars gibt uns interessantes urkundliches Material Aufschluß. Demnach bestimmte Caspar Schönwetter von Nondorf die der Bürgerspitalskirche 1679 testamentarisch vermachte Erbschaft zur Aufrichtung eines neuen Hochaltars. Mit dem in Stein ansässigen Maler Johann Bernhard Grabenberger wurde der Kontrakt so abgeschlossen, daß selbiger (Grabenberger) neben seiner Maller arbaith auch den Bildthauer und Tischler ihrer darbey erfordernden arbaith halben genzlich zu vergnuegen undt zu bezallen und also daß völlige

²⁵⁾ Geschichtliche BEILAGEN zu Consistorial-Currenden (wie Anm. 6) 1890, IV. Bd., S. 67. – GEDENKBUCH Pfarre EMMERSDORF (wie Anm. 22), S. 93/94.

²⁶⁾ POLLEROß, Neuere Literatur (wie Anm. 23), S. 208. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 332. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 129. – Paul BUBERL, Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl (Österreichische Kunsttopographie, Bd. VIII), Wien 1911, S. 56. – Dehio, Zotti sowie Kunsttopographie datieren die Kreuzigungsgruppe erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

²⁷⁾ DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 334. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 329. – EPPPEL, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 202. – Der Dehio gibt die Entstehung der Figur Mitte des 18., Zotti in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an.

²⁸⁾ Der Tischler in Stein, Caspar Mück (Möck), erhielt für seine Arbeit am Altar der heiligen Elisabeth 22 fl., der Bildhauer Matthias Schwanthaler wegen .. verrichter Bildthauer arbaith gedingtermassen 44 fl. Helmut BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche Krems-St.Veit, Krems 1993, S.30 (irrtümlich Michael Schwanthaler) 27, 31 m.Abbn. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 561. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 193/194. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 7–9. – OBERWALDER, Matthias Schwanthaler (wie Anm. 19), S. 140/141. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 266/267, 281/282. – EPPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 119. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 30–32, 36, 39. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 228.

*werckh an die stöll verfertigen und sezen zu lassen über sich genohmen*²⁹⁾. Als Unternehmer dieses Werkes erhielt er auch in den Jahren 1681, 1682 und 1683 die Zahlungen. Der beschäftigte Bildhauer wird, wie in den meisten Fällen, in den Archivalien nicht genannt. Die figürliche Plastik des Hochaltars dominieren die beiden überlebensgroßen Statuen heiliger Bischöfe, des heiligen Nikolaus und eines zweiten (in Ermangelung individueller Attribute) nicht näher bestimmbarer (Abb. 9, 10). Auf den Giebelschenkeln über dem Hauptgeschoß sitzen zwei große Engelsfiguren, auf jenen des Aufsatzes zwei Putti, die auf ein den Altar überragendes Kreuz weisen, so wie am Altar der Kapelle des Hellerhofes und am Hochaltar der Pfarrkirche in Emmersdorf. Die Plastik der beiden Seitenaltäre der Bürgerspitalskirche bringt eine Vielfalt von Heiligen: Johannes Evangelist (fälschlich auch als heilige Barbara gedeutet) und Florian am Altar der heiligen Elisabeth (Abb. 11) sowie den in einer kleinen Nische unter dem Altarbild liegenden heiligen Jakobus (oder Rochus)³⁰⁾. Am Altar der heiligen Familie sehen wir einen Jesuitenheiligen und eine heilige Nonne, ferner die heilige Barbara und eine zweite heilige Jungfrau am Gebälk über den Säulen und liegend in der Nische unter dem Altarbild die heilige Rosalia. Noch figurenreicher ist der Altar im rechten Seitenschiff der Wallfahrtskirche MARIA LAACH. Zwei heilige Bischöfe, Augustinus und Erasmus, flankieren wieder das Hauptgeschoß; der Aufsatz trägt die Figuren des heiligen Josef, Johannes des Täufers, zweier Jesuitenheiliger und – wie am Hochaltar der Magdalenenkapelle in Emmersdorf – als Bekrönung die Statuette des Erzengels Michael³¹⁾. Ikonographisch wie auch stilistisch ergibt sich ein Zusammenhang mit den Skulpturen des Hochaltars (Abb. 9, 10) der Kremser Bürgerspitalskirche.

Der Versuch, das Schaffen Matthias Schwanthalers zu umreißen, machte deutlich, daß sich bestimmte Figurentypen mehrfach wiederholen und auch keine wesentliche stilistische Entwicklung zu beobachten ist. Es wird daher kaum möglich sein, innerhalb der kurzen Zeitspanne von zwölf Jahren, in der er die Bildhauerwerkstatt in Krems innehatte, die Werke zeitlich noch genauer zu bestimmen. Einzig der Hochaltar der Magdalenenkapelle in Emmersdorf ist mit der Jahreszahl 1674 bezeichnet, und die Entstehung der Skulpturen zu den Altären der Kremser Bürgerspitalskirche ist zwischen 1681 und 1683 zu fixieren.

Sicherlich ist einzuräumen, daß Matthias Schwanthaler sowohl in der Erfindungsgabe als auch in der künstlerischen Gestaltung und Schnitztechnik im Schatten seines bedeutenderen Bruders Thomas steht. Matthias knüpft an Frühwerk und mittlere Schaffensperiode seines Bruders an; er übernimmt Figuren- und Gesichtstypen ebenso wie Drapierungsmotive. Doch das Pathos seiner Skulpturen bleibt trotz der scheinbaren äußeren Bewegtheit in Starrheit gefangen. Denn die Figuren Matthias Schwanthalers sind in steifer, frontaler Haltung konzipiert, nur die Köpfe deuten mitunter eine Drehung an. Charakteristisch sind das feste Standmotiv und die Geschlossenheit der massigen Skulpturen. Dem entspricht die Kompaktheit der Draperie – gleichgültig ob die Gewandung

²⁹⁾ KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S.31.

³⁰⁾ Die beiden in der Sakristei aufbewahrten Statuetten haben offenbar ursprünglich zum Altar der heiligen Elisabeth gehört.

³¹⁾ Augenscheinlich ist eine Reihe von Attributen der Figuren – Bischofsstab, Lilie, Palme oder Kreuz – verlorengegangen. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 716. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 239. – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 137.

an den Beinen durchscheinend oder den Körper umhüllend gedacht ist – und der dicke Körper der Falten; sie sind durch große Dellen, tiefe Kerben und Knicke differenziert. Damit bleibt Matthias Schwanthaler auf der Stilstufe der frühen Arbeiten seines Bruders Thomas, etwa der Plastik des Hochaltars (1661–1665) der Pfarrkirche in Ried. Darüber hinaus sind Matthias' Stileigentümlichkeiten im Kremser Gebiet offenbar durch die Plastik des Hochaltars der Stiftskirche Göttweig – Matthias stand durch Aufträge mit dem Stift in direkter Beziehung – weiter beeinflusst worden; ein Vergleich der Figuren von Petrus und Paulus unseres Bildhauers – besonders geeignet sind jene am Hochaltar der Pfarrkirche in Emmersdorf (Abb. 1, 2) – mit den beiden von Hermann Schmidt in Göttweig führt dies deutlich vor Augen.

In der Wahl von Typen und Motiven, die von Matthias schematisiert und für beliebige Wiederholungen gebraucht wurden, sind eindeutig Vorbilder seines Bruders Thomas zu erkennen (der überhaupt typenbildend auf die Bildhauerdynastie wirkte). Das beste Beispiel bieten Matthias' Statuen von Petrus und Paulus in Emmersdorf (Abb. 1, 2), Martinsberg (Abb. 3, 4) und Rehberg (Abb. 7, 8). Für seine Skulpturen des Apostels Paulus war Thomas' Figur desselben Heiligen (Abb. 5) am Hochaltar (1668–1676) der Pfarrkirche in Mattighofen Vorbild. Nicht nur der eindrucksvoll lebendige, breite Gesichtstypus mit wallendem Haupt- und Barthaar um dem leicht geöffneten Mund (dessen Urbild Thomas' heiliger Joachim am Florianialtar der Pfarrkirche in Ried), sondern auch das Pathos der ausgebreiteten Bewegungsmotive der gestreckt proportionierten Figuren wurden nachgebildet; Buch (dem heiligen Paulus in der Magdalenenkapelle in Emmersdorf sowie in Martinsberg ist dieses Attribut zu ergänzen) und übergroßes Schwert haben die Paulusfiguren – gegenüber dem Vorbild wechselseitig – in Händen. Bezeichnend für Thomas' Faltenstil sind die eingedrehten Mantelenden, die auch im Schaffen von Matthias wieder erscheinen. Die Ausbreitung der Draperie läßt Matthias' Skulpturen bildhaft erscheinen; ein Merkmal, das namentlich an seinen früheren Arbeiten in Emmersdorf und Martinsberg ausgeprägt ist. Selbst die Putti auf dem Hochaltar der Magdalenenkapelle in Emmersdorf stehen mit ihrer hohen Stirn und den dicken Locken noch ganz in der Tradition von Thomas Schwanthaler.

Matthias' schon zuvor erwähnter Figurentypus des heiligen Petrus – die Statuen von Martinsberg und Emmersdorf (Pfarrkirche Abb. 3, 1) sind auch in der Gesichtsbildung besonders ähnlich – lehnt sich in der allgemeinen Figurenauffassung wieder an die Hochaltarskulptur desselben Heiligen in Mattighofen, in der Drapierung der Gewandung offensichtlich mehr an Thomas Schwanthalers Skulptur des heiligen Josef am Florianialtar (1669) der Pfarrkirche in Ried an; die von Matthias Schwanthaler bevorzugten Drapierungsmotive finden sich aber auch an der Johannesfigur (Abb. 6) aus der Kreuzigungsgruppe in Großhaselbach und in abgewandelter Form an dem heiligen Paulus in Rehberg (Abb. 8) sowie dem Evangelisten Johannes (Abb. 11) am Elisabethaltar der Bürgerspitalkirche in Krems, welcher für unseren Bildhauer 1683 bezeugt ist. An allen diesen Werken ist der Überwurf kunstvoll um den linken Arm geschlungen, schwingt an der rechten Hüfte in Schüsselfalten aus und ist mit einem Zipf am Gürtelband befestigt – das bei den Figuren Matthias Schwanthalers häufig mit einem Knoten versehen ist –, von wo bewegte Tütenfalten auseinanderstreben; dieses Motiv der strahlenförmigen Anordnung von Tütenfalten ist schon in der Innviertler Schnitzkunst um die Mitte des 17. Jahrhunderts und dann in den frühen Werken

Thomas Schwanthalers häufig zu finden³²). Ein gebräuchlicher Kunstgriff ist die seitenverkehrte Verwendung bekannter Motive – wie die Anordnung der Gewandung des heiligen Petrus in Martinsberg (Abb. 3) –, um sie dadurch neu erscheinen zu lassen.

Trotz einer äußeren, durch die Draperie vermittelten Bewegtheit bleiben die Figuren Matthias Schwanthalers infolge ihrer strengen Frontalität ohne Bewegung oder innere Beziehung zueinander, was namentlich an der Kreuzigungsgruppe in Großhaselbach (Abb. 6) spürbar wird. Selbst die leichte Neigung der Marienfigur zum Kreuz hin ist auf den ersten Blick kaum zu bemerken. Einsam sind die am Geschehen Beteiligten in ihrem Schmerz; Maria wird von ihrem umhüllenden Mantel sinnbildlich geradezu isoliert.

Insbesondere im Kruzifixus erreicht unser Bildhauer in der leidvollen Physiognomie sowie der Durcharbeitung der Oberfläche – Rippen und Adern werden sichtbar – ein beachtliches handwerkliches Können. Die Gesichtsbildung mit niedergeschlagenen Augen sowie das in dicken Wülsten geschlungene Lententuch des Gekreuzigten aus Großhaselbach sind der Figur des heiligen Sebastian in St. Johann bei Großheinrichschlag vergleichbar. Vom heiligen Johannes aus der Kreuzigungsgruppe ist in Anbetracht des breiteren Gesichtes mit feineren Zügen, der schmalen Augen sowie der über die Schultern fallenden Locken eine Beziehung zu den erwähnten Engelsstatuetten in Mautern herzustellen, die deshalb ebenfalls in der Werkstatt Matthias Schwanthalers entstanden sein dürften.

Eine weitere künstlerische Verbindung ergibt sich schließlich, wie bereits angedeutet, zwischen den Altarskulpturen der Kremser Bürgerspitalskirche und der Seitenaltarplastik in Maria Laach; insbesondere zwischen den Figuren der beiden heiligen Bischöfe (Abb. 9, 10) am Hochaltar in Krems, sowie Augustinus und Erasmus in Maria Laach. Gleichzeitig ist noch einmal auf einen verwandten Figurentypus bei Matthias' Bruder Thomas hinzuweisen, denn die rechte Bischofsfigur in Krems ist ähnlich dem heiligen Erasmus in Maria Laach in der Haltung der Arme, der Gestaltung des bewegten Pluviales sowie im Standmotiv wohl vom heiligen Wolfgang Thomas Schwanthalers am 1679 fertiggestellten Sippenaltar in Maria Plain inspiriert. (Die ungeschickte Umsetzung eines Vorbildes durch Matthias Schwanthaler zeigt etwa das an der falschen Stelle durchgedrückte Knie des rechten Bischofs in Krems). Matthias' Bischofsfiguren erwecken im Gegensatz zum Werk seines Bruders den Eindruck der Bewegung eher durch die Drapierung der Gewandung – gerafft und gebauscht schwingt das Pluviale über ein geradlinig gefälteles Unterkleid – als durch ein wirkliches Drehen des Körpers. Der Körperkern von Matthias' Skulpturen verschwindet hinter der schweren Draperie. Doch in der Bildung des knochigen Gesichtes mit lebhaft geöffnetem Mund bezieht sich der rechte Bischof in Krems (Abb. 10) anscheinend wieder auf den heiligen Wolfgang von Thomas Schwanthaler.

Bei der Betrachtung der Altarplastiken Matthias Schwanthalers fällt auf, daß sie stets stark tektonische Aufbauten flankieren und in ihrer Haltung den Säulen parallel gesetzt sind. Das variierte Architekturschema – Säulenaufbau und Aufsatz mit rund abgeschlossenen Bildern, stark verkröpftes Gebälk und gesprengte Giebel – ist jedoch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so geläufig, daß kaum abzuschätzen ist, ob Matthias Schwanthaler einen Anteil am Gesamtentwurf der Altäre gehabt haben könnte. Zusammenfassend ist zum Werk von Matthias Schwanthaler

³²) Waltrude OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848, Reichersberg am Inn 1974, S. 103.

zu sagen, daß er merklich in der Tradition der Arbeiten seines Bruders Thomas stand, den er jedoch in der schöpferischen Gestaltungskraft und künstlerischen Höhe nicht erreichte. In seiner relativ kurzen Schaffenszeit in Krems entwickelte Matthias kaum Neues, doch schlug sich übernommenes Vorlagenmaterial in seinen Arbeiten nieder. Noch deutlicher wird dieses Phänomen an einige Skulpturen in der Nachfolge Matthias Schwanthalers im Waldviertel und im Donauraum, die Typus und Stil seiner Figuren über ein halbes Jahrhundert hinweg ungebrochen schablonenhaft kopieren (beispielsweise Katharina und Barbara in Großgöttfritz, Florian-darstellungen in Großgerungs, Raxendorf, Maria Laach). Somit erweist sich der Traditionalismus als eines der typischen Merkmale provinzieller Kunst.

Andreas Krimmer

Andreas Krimmer (auch K(h)rimber, Khrüner, Khriner usw. geschrieben), der um 1665 als Sohn des bürgerlichen Bildhauers Johann Krimmer zu Tölz in Oberbayern geboren wurde, heiratete als Bildhauergeselle 1688 in Krems die Witwe Matthias Schwanthalers. Damit ging auch das Haus auf ihn über, welches zuvor schon Franz Kern und Matthias Schwanthaler bewohnt hatten. Außerdem besaß Andreas Krimmer Ackergrund und Weingärten. Nach dem Ableben seiner ersten Frau verehelichte er sich noch zweimal.

Nachrichten über die Schulung Andreas Krimmers fehlen. Rückschlüsse aus den stilistischen und formalen Qualitäten seiner Werke erlauben – dem Weg nach Krems folgend – eine Gesellenwanderung durch Bayern, Salzburg und Oberösterreich anzunehmen, wo offenbar die Arbeiten Ehrhott Bernhard Bendls und Michael Zürns des Jüngeren den stärksten Eindruck hinterließen; auch Arbeiten Thomas Schwanthalers wird er wohl kennengelernt haben. Zu den Einflüssen aus dem Westen kommt später die Verbindung zur Kunst Wiens, etwa durch Werke Michael Joseph Höchenwaldts und Entwürfe Matthias Steinls. Durch archivalische Hinweise und stilistische Vergleiche ist es möglich, Andreas Krimmer zahlreiche Bildwerke in der Umgebung der Doppelstadt Krems-Stein zuzuweisen.

Die Reihe und Bedeutung der Aufträge läßt schließen, daß Andreas Krimmer im lokalen Bereich ein angesehener Künstler war. Er unterhielt seine Werkstatt bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts und führte Arbeiten in Holz und Stein aus. 1735 starb er hochbetagt in Krems³³).

Ein jüngst veröffentlichter Urkundenfund im Stiftsarchiv Göttweig ermöglicht überraschenderweise, sich nunmehr eine genauere Vorstellung vom frühen Schaffen Andreas Krimmers zu machen, das bisher kaum greifbar war. In einem 1689 abgeschlossenen Kontrakt verpflichtet sich Andreas Krimmer, für den Kalvarienberg von ROSSATZ einen Kruzifix mit auf die Wunde weisendem Engel zu fertigen. Zu Beginn des folgenden Jahres wurde der Vertrag um die Ausführung der beiden Schächer sowie der Figuren Mariens (*Unser Lieben Frauen*) und des Evangelisten Johannes erweitert. In einer zeitgenössischen Beschreibung ist darüber hinaus auch von einer *statua S Mariae Magdaleneae cum sua pyxide* beziehungsweise einer *Magdalena lachrymante* die Rede. Noch 1690 wurde Krimmer für alle genannten Arbeiten entlohnt, von denen sich allerdings nur die beiden Schächer erhalten haben. Diese befinden sich heute im Seitenschiff der Kirche von Rossatz. 1691 wurde als End-

³³ PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267,285. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 32/33.

punkt des Passionsweges im Bereich der Kirche von St. Lorenzen ein Heiliges Grab errichtet, dessen figürliche Ausstattung wieder vom *Pildhauer in Crembs*, also Andreas Krimmer, geschaffen wurde. Einige davon erhaltene Figuren und Fragmente gehörten einst zur Sammlung Theyer in Rossatz, sind aber seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen³⁴).

Während die beiden heftig bewegten, wild aussehenden Schächer auf Grund ihres Erhaltungszustandes stilistisch kaum zu beurteilen sind, weist eine in einer Photographie überlieferte weibliche Halbfigur der Sammlung Theyer stilistisch auf die anschließend zu besprechende Türkenmadonna voraus. Besonders die Gestaltung des Oberkörpers mit dem eng anliegenden Gewand und dem fein gefältnen Brusttuch ist vergleichbar. Außerdem entsprechen einander die ausdrucksvoll gestalteten Hände.

Die auf einem gestürzten Türken stehende, gekrönte Madonna mit Szepter in der Rechten und segnendem Kind mit Weltkugel in der Linken (Abb. 12) befand sich ursprünglich an der Ecke des Wohnhauses unseres Bildhauers in KREMS, Obere Landstraße Nr. 22. Erst wenige Jahre zuvor (1683) waren die Türken vor Wien besiegt worden, was allgemein der Hilfe Mariens zugeschrieben wurde. Der Typus dieser „Türkenmadonna“ – einer ungewöhnlichen Darstellung – wird in der Nachfolge der Marienfigur Hubert Gerhards von 1613 auf der Säule des Münchener Marienplatzes gesehen, wobei an die Stelle der Mondsichel ein sich krümmender Türke (durch den Turban gekennzeichnet) trat. Die Polychromierung der durch die Witterung beeinträchtigten Kremser Holzskulptur ist fast spurlos verschwunden³⁵).

Zum Statuenschmuck des rechten vorderen Seitenaltares der EHEMALIGEN KREMSER JESUITENKIRCHE gehören zwei weibliche Heilige – eine mit Kopftuch, eine bekrönt (Abb. 13) –, der Erzengel Michael und der Schutzengel im Hauptgeschoß. Das Oberbild flankieren zwei in römischer Soldatentracht gekleidete Heilige neben

³⁴) Ausgehend von der Pfarrkirche St. Jakob in Rossatz bestand die damals viel besuchte Anlage aus den Stationen der „7 Fälle Christi“ nach dem Vorbild der Via dolorosa in Jerusalem, dem eigentlichen Kalvarienberg an einem felsigen Abhang nahe der Donau, einem Bildstock der Pietà und schließlich dem Heiligen Grab. – Otto F. WINTER, Pestabwehr im Bereich der Wachau 1679/80 – Maßnahmen und deren wirtschaftliche Auswirkungen – Mit einem Exkurs: Die Wallfahrt zum Berg Calvari in der Pfarre Rossatz, gestiftet im Jahr 1689, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, NF. 57/58, 1991/1992, Wien 1990, S. 259–261, Abb. S. 294–296. – Otto F. WINTER, 300 Jahre. Die Wallfahrt zum Berg Calvari in der Pfarre Rossatz, gestiftet im Jahr 1689 (ungedr.), Rossatz 1989, S. 1–3 (mit Urkunden im Anhang). – Karl SCHÖBER, Der Calvariberg bei St. Lorenz, Pfarre Rossatz, in: Gemeindenachrichten der Marktgemeinde Rossatz 9., Juni 1989, S. 10/11. – Christoph STEINER (P. Lukas OSB), Der Kalvariberg zu St. Lorenzen/Rossatz in der Wachau (1689–1697) – ein Beitrag zur barocken Volksfrömmigkeit, theol. Diplomarbeit, Salzburg 1986, S. 17–23 (mit zahlreichen abgedruckten Quellen). – Otto F. WINTER, Rossatz. Heimat im Weinland zwischen Wald und Strom. Ein geschichtlicher Überblick, in: 500 Jahre Marktgemeinde Rossatz 1462–1962, Rossatz 1962, S. 75. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 359/360, Fig. 249.

³⁵) Die Türkenmadonna in Krems gilt in der Literatur allgemein als Arbeit Matthias Schwanthalers; nur in der Kunsttopographie wird sie auch erst später, um 1700, datiert. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 580/581. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 9/10. – OBERWALDER, Matthias Schwanthaler (wie Anm. 19), S. 140/141, Kat. Nr. 120. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 282/283. – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 120. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 32. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 256.

großen auf Giebelfragmenten sitzenden Engeln und Putti. Die Skulpturen dieses Altares wurden in der bisherigen Forschung als Arbeiten Matthias Schwanthalers bzw. seiner Werkstatt betrachtet³⁶).

Im Stilistischen neigen Türkenmadonna und Seitenaltarplastik eher Andreas Krimmer als Matthias Schwanthaler zu, wofür im besonderen das gelängte Figurenideal der schlanken Gestalten, die Angabe von Ponderation und Drehung sowie die feinere Behandlung der Oberfläche und des Stofflichen sprechen. Die frontale Haltung der Türkenmadonna könnte durch die Verwendung eines überlieferten Typus ebenso wie durch den Anbringungsort bedingt sein. Der Schutzengel weist mit ausfahrender Geste gegen den Himmel, die andere Hand hält er schützend über den ihm anvertrauten Gläubigen. Auch die großen Engel auf den Giebelschenkeln sind im Unterschied zu den steif sitzenden Matthias Schwanthalers in heftiger Bewegung gegeben, was einen neu verarbeiteten Einfluß Thomas Schwanthalers, etwa durch die Engelsingestalten am Doppelaltar der Wallfahrtskirche St. Wolfgang am Abersee (1675/76), annehmen läßt. Die Faltensprache der Kremser Skulpturen wird lebendig durch den zügig schwungvollen Linienfluß der Faltengrate und die schmalen, divergierenden Kerben. Wegflatternde Mantelteile, mitunter wie die Mantelenden spiralig eingerollt, lockern den Umriß der Figuren auf. Solche Spiralfalten wirken als übersteigertes Motiv der für Thomas und Matthias Schwanthaler typischen Tütenfalten, die unser Bildhauer nicht nur an der Türkenmadonna (Abb. 12) und den Heiligen (Abb. 13) des Seitenaltares der Jesuitenkirche in Krems, sondern etwa auch am heiligen Simon des Kreuzaltares der Kremser Pfarrkirche sowie am heiligen Judas Thaddäus (Abb. 17) des Seitenaltares in Niederranna verwendet. Dieser Gegensatz von wirbelnden und am Körper anliegenden Gewandpartien ist überhaupt für die Arbeiten Krimmers charakteristisch. In der Türkenmadonna scheint sich schon die später entstandene Immaculata (Abb. 21) der Pestkapelle in Schiltern anzukündigen, etwa darin, wie sich ihr bewegter, vor dem Körper ineinandergeschlungener Mantel von den längsgerichteten Faltenzügen des Kleides abhebt.

Diese Beobachtungen zum Stil von Türkenmadonna und Seitenaltarplastik der ehemaligen Jesuitenkirche in Krems legen nahe, ihre Entstehung zwischen dem Eintritt Andreas Krimmers in die Werkstatt Matthias Schwanthalers und der Jahrhundertwende zu vermuten.

Die Sandsteinstatuen von Maria mit Kind, den drei Erzengeln und dem Schutzengel der Mariensäule auf dem Körnermarkt in Krems sind auf Grund ihres Erhaltungszustandes nur sehr schwer zu beurteilen. Die stark beschädigten sowie an der Oberfläche, an Gesichtern und Faltenrelief, verwitterten Skulpturen wurden in der Literatur nach verschiedenen Datierungsversuchen zuletzt Andreas Krimmer und seiner Werkstatt als Frühwerk (aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts) zu-

³⁶) Die Figuren des in der Literatur nur kursorisch behandelten linken Seitenaltares scheinen einer geringfügig älteren Stilstufe anzugehören. Fraglich bleibt allerdings, ob sie noch zur Zeit Matthias Schwanthalers in dessen Bildhauerwerkstatt entstanden sind. – Piaristenkirche Krems (Hrsg. Piaristenkollegium Krems) Krems 1993, S. 8, 10. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 567. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 197. – Piaristenkirche Krems (Hrsg. Piaristenkollegium Krems) Krems 1985, S. 4, 6. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 12, 14. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267. – EPPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 112. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 224.

geschrieben. Dies ist allerdings mit den hier erarbeiteten Vorstellungen vom Stil dieses Meisters kaum in Einklang zu bringen³⁷⁾.

Auf dem nicht im ursprünglichen Zustand und Zusammenhang erhaltenen, heute im rechten Querschiff der PFARRKIRCHE VON KREMS befindlichen Kreuzaltar stehen seitlich die vermutlich nicht zugehörigen Statuen der Apostel Simon und Judas Thaddäus.

In den Jahren 1706/1707 ließen Richter und Rat der Stadt Krems nach den Plänen Matthias Steinls den linken Querschiffarm der Pfarrkirche als freskierte Kapelle ausstatten und einen Kreuzaltar aufrichten. Der „inventor“ dieses Werkes, Matthias Steinl, verfaßte neben dem Altarriß Konzepte für Fassung sowie Freskomalerei und war darüber hinaus mit der Direktion über Tischler, Bildhauer und Maler betraut. Der Idee des Gesamtkunstwerkes entsprechend schließt die für Matthias Steinl bezeichnende Altarinvention Architektur, Plastik und Malerei, durch verbindende Girlanden verstärkt, zu einem dekorativen Ensemble zusammen³⁸⁾. Den Kontrakt über die Bildhauerarbeit des Kreuzaltars – Statuen und Zierat nach dem Riß Matthias Steinls – schlossen Richter und Rat mit dem Kremser Bildhauer Andreas Krimmer. Er mußte die Modelle seiner Statuen dem Kremser Magistrat zur Begutachtung vorweisen und war verpflichtet, sich für diesen Auftrag mit einem kunstfertigen Bildhauergesellen zu versehen. Dieses typische Beispiel gibt eine genaue Vorstellung von der Zusammenarbeit der an einem Projekt beteiligten Künstler und läßt überdies Schlüsse auf die im Barock allgemein gebräuchliche Arbeitsweise zu. Denn die ausführlich überlieferten Quellen des Kremser Stadtarchivs stellen ein exzeptionelles Dokument dieser Zeit dar.

Es ist zwar bekannt, daß für die Ausführung der Plastik des Kremser Kreuzaltars Andreas Krimmer herangezogen wurde, doch ist fraglich, ob die Statuen von Simon und Judas Thaddäus (Ab. 14) schon von Anfang an zu diesem Altar gehörten (außer es handelte sich um ein erweitertes Figurenprogramm). Mit größerer Sicherheit ist zu sagen, daß vom ursprünglichen Skulpturenschmuck des Kreuzaltars noch die das ovale Gemälde Gottvaters umschwebenden Engel im Auszug sowie der ältere Kruzifixus vorhanden sind. Die stilistische Verwandtschaft von Simon und Judas Thaddäus mit den Engeln des Kreuzaltars spricht jedenfalls dafür, Andreas Krimmer auch als Schöpfer dieser beiden Heiligenfiguren anzunehmen und ihre Entstehung gleichzeitig mit der Kreuzaltarplastik anzusetzen³⁹⁾.

³⁷⁾ DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 590. – Ernst ENGLISCH, Führer durch das Historische Museum und Weinbaumuseum der Stadt Krems an der Donau, Krems 1981, S. 9. – PETSCH, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 16. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 286/287.

³⁸⁾ Die Einfügung des von Engeln umschwebten, ovalen Gemäldes in die dekorative Auszugsgestaltung ist dem kurz zuvor, 1701–1704, nach dem Konzept M. Steinls errichteten Hochaltar der Stiftskirche von Vornau vergleichbar. Zu Vornau siehe Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Matthias Steinl, Wien, München 1966, S. 230/231.

³⁹⁾ Im Jahre 1796 wurde der Kreuzaltar vom linken Querschiffarm der Kirche in den rechten übertragen und dabei anscheinend auch verändert. Abgesehen von dem in den Quellen genannten älteren Kruzifix und den zwei Schächern werden die von A. Krimmer auszuführenden Statuen (üblicherweise Maria, Johannes und Maria Magdalena auf Kreuzaltären) im Kontrakt nicht näher angegeben. Die Aufstellung der Skulpturen von Simon und Judas Thaddäus wäre eher als am Kreuzaltar auf dem gleichzeitig, zwischen 1701 und 1709, durch Dechant

Die beiden monumentalen Holzskulpturen von Simon und Judas Thaddäus kennzeichnen wie die schwebenden Engel exemplarisch einen stilistischen Wendepunkt. Zur Proportionsstreckung kommt starke äußere Bewegung, ein die gesamte Oberfläche der Figuren zergliederndes Lineament macht die innere Erregung sichtbar. Die expressiv-dekorative Wirkung der Skulpturen wird durch den Einsatz des übersteigerten Lineaments erreicht; ein Gestaltungsmittel, das die vermutlichen Arbeiten Andreas Krimmers von der übrigen Produktion des Kremser Raumes abhebt. Wo sich diese Linienführung in der Gewandung der Figuren verselbständigt, tritt der Körper zurück. Eine Entmaterialisierung, die schließlich eine Vergeistigung bedeutet, ist die Folge. In dieser graphischen Durcharbeitung ist die äußerste Differenzierung der Ausdrucksträger – des Gesichtes und der Hände – angelegt: Augenbrauen und Nasenwurzel treten über den tiefen Augenhöhlen fast unnatürlich hervor, Stirne und Wangen sind zerfurcht. Der Dynamik des Lineaments entspringt der flackernde Wechsel von beleuchteten und schattenden Partien der Oberfläche. Dementsprechend sind auch die Figuren selbst, in besonderem Maße die Engel, in Bewegung begriffen. Die Körperhaltung des heiligen Judas Thaddäus erweckt in der Gegenbewegung von Kopf und Arm den Eindruck einer Torsion. Von Emotion erfaßt wendet der heilige Simon seinen Kopf und richtet den Blick ins Unendliche. Seine abwehrende Handbewegung ist eine typische Geste barocker Heiligendarstellungen.

Für das künstlerische Konzept der Skulpturen von Simon und Judas Thaddäus scheinen Arbeiten Michael Zürns des Jüngeren sowie des Augsburger Bildhauers Ehrgott Bernhard Bendl wesentlich geworden zu sein; letzterer stand seinerseits unter dem Einfluß des 1681 aus Olmütz zurückgekehrten Michael Zürn d.J., der sich in Gmunden niedergelassen hatte. Anregungen Matthias Steinls, die bei Andreas Krimmer zu vermuten wären, fallen weniger ins Gewicht. Akzentuierte Proportionsstreckung und brodelnde Faltengeschiebe – ein böhmisch-mährisches Erbe Michael Zürns d.J. – sind Übernahmen von Zürn und Bendl. Ebenso bei Michael Zürn d.J. vorgebildet sind die Torsion der Figur, etwa an der Dolorosa im Österreichischen Barockmuseum in Wien (um 1683 bzw. um 1685 zu datieren), sowie an der heiligen Katharina in Frauenberg bei Admont (um 1684 bis 1686) die waagrecht vom Körper abstehenden, gewellten Faltenbäusche des heiligen Judas Thaddäus – ein mehrfach wiederkehrendes Motiv im Werk Andreas Krimmers. Darüber hinaus ist die durch Erhebungen und Tiefen genau definierte herbe Gesichtsbildung

Petrus Franz Gregory als Gegenstück des Kreuzaltares errichteten Peter- und Paulsaltar denkbar, bei dem der Bildhauer allerdings nicht namentlich genannt wird. Bis zur Übertragung des Kreuzaltares in den rechten Querschiffarm der Kremser Pfarrkirche stand der Peter- und Paulsaltar an dieser Stelle. Nur von letzterem kann auch die unterhalb des ovalen Gemäldes am Kreuzaltar angebrachte Kartusche mit Inschrift und Wappen Gregorys stammen. Simon und Judas Thaddäus waren für die Kremser Bürger insofern bedeutsam, als zu ihrem Fest seit dem 14. Jahrhundert ein Jahrmarkt abgehalten wurde. Zur Geschichte des Kreuzaltares BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S.14. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 558. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 190. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 269, 287–289. – PÜHRINGER, M. Steinl (wie Anm. 38), S. 233/234. (Hier auch die schriftlichen Quellen aus dem Kremser Stadtarchiv wörtlich abgedruckt: S. 279–288). – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 111. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 33/34. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 50, 213/214. – Sebastian LIEBHART, Geschichte und Beschreibung der Stadtpfarrkirche zum hl. Veit in Krems, Niederösterreich, Krems 1875, S. 30–33.

des heiligen Rochus Michael Zürns d.J. in der Kollegiatstiftskirche Mattsee (um 1685) den Kremser Heiligenfiguren gegenüberzustellen⁴⁰). In der graphischen Durchstrukturierung steht jedoch der ältere Männerkopf einer zweifellos Ehrgott Bernhard Bendl um 1700 zuzuschreibenden Gottvaterfigur im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg den zerfurchten Gesichtern der beiden Kremser Apostel mit langem, zweigeteiltem Bart noch näher. Auch die mächtige Figurenauffassung von Simon und Judas Thaddäus ist den Skulpturen Bendl's zu vergleichen⁴¹). Erstaunlich sind die handwerklichen Fähigkeiten des anscheinend mit Andreas Krimmer zu identifizierenden Kremser Bildhauers, mit denen ihm eine Umsetzung der angeführten Vorbilder gelingt.

Mit den beiden Andreas Krimmer zugewiesenen Heiligenstatuen auf dem Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche steht der plastische Schmuck der Kanzel der Pfarrkirche von SCHILTERN in stilistischem Zusammenhang. Er besteht am Korb aus den vier Evangelisten mit ihren Symbolen und dem heiligen Petrus sowie den das Schalldach tragenden Engeln. Am Schalldeckel sind zwischen Putti und Ziervasen die Personifikationen der drei göttlichen Tugenden angebracht, an der Spitze befindet sich der heilige Paulus (Abb. 15).

Die Bereicherung des formalen Aufbaues durch zwei große schwebende, das Schalldach ohne Anstrengung unterstützende Engel – transitorische Momente zwischen den schweren architektonischen Gebilden von Schalldeckel und Kanzelkorb – ist unter den erhaltenen Kanzelbauten des Kremser Raumes einzigartig⁴²). Hinter

⁴⁰) P. Placidus SUPPAN (Hrsg.), Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont, Steiermark, Liezen³ o.J., S.27 m.Abb., 45. – SCHINDLER, Bayerische Bildhauer (wie Anm. 16), S. 36. – Elfriede BAUM, Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien, München 1980, Bd. II/2, S. 759/760, Kat. Nr. 535. – Heinrich DECKER, Michael Zürn d.J. (1654–1698), in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Zürn 1585–1724, Braunau am Inn 1979, S. 107, 110/111, Kat. Nr. 172, 174. – Zum Einfluß M. Zürns d.J. auf A. Krimmer: PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 16/17. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 28.

⁴¹) Das überragende Mitglied Ehrgott Bernhard (um 1660 Pfarrkirchen – 1738 Augsburg) der aus dem Seeschwäbischen nach Pfarrkirchen in Niederbayern gelangten Bildhauerfamilie Bendl ließ sich nach seiner Wanderschaft – vermutlich durch Salzburg, Innviertel und Mondseegebiet – 1684 in Augsburg nieder. Die stilkritische Zuschreibung der Gottvaterfigur erfolgte im Vergleich mit den vier Evangelisten, der Paulusfigur und dem Salvator aus der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Georg in Augsburg von 1697 durch M. Stahlknecht. – Peter VOLK, Rokokoplastik in Altbayern, Bayrisch-Schwaben und im Allgäu, München 1981, S. 90. – Marita STAHLKNECHT, Ehrgott Bernhard Bendl (1660–1738). Ein Augsburger Bildhauer des Spätbarock, phil.Diss., München 1978, S. 93, 95/96, Kat. Nr. 1, 7 (dort auch weitere Literatur).

⁴²) H. Schweigert vermutet, daß die früheste Ausbildung von schalldachtragenden Karyatidenfiguren – im Gegensatz zu den von Schweigert besprochenen stehenden Karyatidenfiguren sind die Engel in Schiltern in Bewegung dargestellt – im österreichischen Raum an der Kanzel der Stadtpfarrkirche in Leoben (ehemals Jesuitenkirche, um 1665) erfolgte. Bereits vorangegangene Forschungsergebnisse erbrachten, daß schalldachtragende Karyatidenfiguren in Süddeutschland überaus selten vorkommen. Erstmals trat dieses Motiv im Kanzelentwurf Friedrich Sustris' für die Michaelskirche in München (1593) auf, im 17. Jahrhundert frühestens an der Kanzel von St. Ulrich und Afra in Augsburg (1608) von Hans Degler und im Dom zu Freising (1624). Anscheinend waren es Stiche, etwa von Jean Lepautre um die Mitte des 17. Jahrhunderts, die das Karyatidenmotiv weiter verbreiteten. – Horst SCHWEIGERT, Die Entwicklung der Kanzel des 17. Jahrhunderts in der Steiermark, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, Graz 1972, Bd. 7, S. 72–74, 81, Abb. 15, 16, 18.

den auf einer Kanzel eher seltenen Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus standen in Schiltern unter Umständen gegenreformatorische Absichten, da sich im Gebiet der Wachau und ihren Seitentälern die Reformation sehr lange gehalten hatte. Die Evangelisten der Schiltener Kanzel sind in seelischer Erregung charakterisiert. Matthäus mit gerunzelter Stirn, aufgewühltem Haar und konzentriertem Blick sinnt über dem Evangelium; Lukas ist inspiriert, seine körperliche Bewegung verdeutlicht die Aktion des Schreibens (Abb. 15). Johannes wendet sich hörend dem Wort Gottes zu. Faltenwirbel unterstreichen die Erregung der Figuren. Die Darstellung des Affektes sowie der Stil der Schiltener Kanzelplastiken – wellige Faltenlinien, seltsam vom Körper abstehende Faltenbäusche, besonders an den großen Engeln, und die Graphismen in der Stirne des Evangelisten Matthäus – sind den beiden Heiligenfiguren am Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche verwandt. So liegt die Annahme nahe, die Entstehung der Kremser Altar- und Schiltener Kanzelplastiken ungefähr um dieselbe Zeit, also im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts anzusetzen⁴³).

Ergänzend seien die beiden wenig qualitätvollen Figuren der Heiligen Sebastian und Rochus eines Seitensaltares der Filialkirche in REHBERG⁴⁴) sowie eine weitere, ungelenke Replik des heiligen Sebastian im HISTORISCHEN MUSEUM der Stadt KREMS⁴⁵) erwähnt, die wohl als untergeordnete Arbeiten der Werkstatt Andreas Krimmers zu betrachten sind. Aus stilistischen Erwägungen ergibt sich für die Skulpturen eine Datierung am Beginn des 18. Jahrhunderts, etwa bis 1710.

Im selben Museum ist auch die Statuette einer gekrönten weiblichen Heiligen ohne Attribute ausgestellt, die als heilige Katharina gilt und dort mit Vorbehalt Matthias Schwanthaler zugeschrieben wurde. Sie gehört allerdings auf Grund ihrer Haltung mit markanter Wendung des Kopfes sowie dem schwungvollen Fall der Falten und Saumlinien doch eher der Stilrichtung Andreas Krimmers an. Die nur noch mit Resten von Polychromierung erhaltene Figur ist vor allem im Faltenstil mit der heiligen Anna am Seitenaltar der Pfarrkirche von Hollenburg zu vergleichen, mit der sie etwa gleichzeitig entstanden sein wird.

Einer der Seitenaltäre der Pfarrkirche von HOLLENBURG ist der Konzeption nach offensichtlich in Abhängigkeit vom Hochaltar der Filialkirche in St. Johann im Mauertale zu sehen. In den nischenartigen Öffnungen der Säulenstellungen stehen die Skulpturen von Anna (Abb. 16) und Joachim, der Voreltern Christi. Durch die Wendung des Kopfes lenken sie die Aufmerksamkeit des religiösen Betrachters auf den Mittelpunkt, das Christuskind, das mit Maria und Josef am Altarbild dargestellt ist. Auf dem Gebälk über den inneren Säulen knien zwei adorierende Engel. Eine Wolkenglorie mit dem Monogramm Mariens ist ähnlich dem Altar in St. Johann, den Giebel überschneidend, angebracht. Doch stilistisch

⁴³) POLLERROSS, *Neuere Literatur* (wie Anm. 23), S. 226. – DEHIO, *Niederösterreich 1990* (wie Anm. 20), S. 1031. – ZOTTI, *Kirchl. Kunst 2* (wie Anm. 7), S. 341. – EPPPEL, *Waldviertel* (wie Anm. 23), S. 205. – Stephan BIEDERMANN, *Schiltern, seine Herrschafts-, Pfarr- und Marktgeschichte*, St. Pölten 1934, S. 25/26. – Während Biedermann die Kanzel der Pfarrkirche von Schiltern in die achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert, geben Zotti und Eppel für ihre Entstehung die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Im Dehio wird zwar Andreas Krimmer schon angeführt, die Datierung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch beibehalten.

⁴⁴) DEHIO, *Niederösterreich 1990* (wie Anm. 20), S. 953. – ZOTTI, *Kirchl. Kunst 2* (wie Anm. 7), S. 167. – ÖKT, *Krems* (wie Anm. 12), S. 353.

⁴⁵) Die Fassung des heiligen Sebastian im Historischen Museum ist vollkommen zerstört.

sind die Altarplastiken von Hollenburg und St. Johann unabhängig. Die eminente Proportionsstreckung der Figuren in Hollenburg (Abb. 16) wird durch den Fluß der schwingenden, in Graten aufstehenden Falten unterstrichen. Auch die Ponderation und der gleichmäßige Figurenschwung, speziell der heiligen Anna, gehen mit den früheren Arbeiten Andreas Krimmers zusammen, etwa dem heiligen Judas Thaddäus in Niederranna (Abb. 17). Aus den verschiedenen Kriterien ist daher für die Seitenaltarplastik in Hollenburg eine Datierung um 1710 abzuleiten⁴⁶).

Am kleinen Seitenaltar der Pfarrkirche von NIEDERRANNA ist vielfältiger plastischer Schmuck von bemerkenswerter Eleganz angebracht. Flankierend stehen die Statuen des heiligen Judas Thaddäus (Abb. 17) und des seligen Petrus Pectinari⁴⁷). Den Aufsatz des Altares übergreifend ist eine plastische Gruppe der Himmelfahrt Mariens (Maria ist bereits gekrönt) mit Christus, Gottvater und der Taube des heiligen Geistes angeordnet. Zu seiten knien zwei im Verhältnis zu dieser Gruppe übergroße Engel (Abb. 18). Wolken und Putti wurden zwischen dem Figurenensemble und am übrigen Altar verstreut⁴⁸).

Allgemein fällt an den Skulpturen dieses Altares ein anmutiger, kontinuierlich angelegter Figurenschwung auf. Der heilige Judas Thaddäus (Abb. 17) erinnert durch die betonte Wendung des Kopfes und die vor dem Körper übergreifende Hand mit Buch an den gleichnamigen Heiligen am Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche. Ebenso sind die durch Unterschneidungen aufgewühlten Gewandpartien der Figuren in Niederranna jenen am Kremser Kreuzaltar (Abb. 14) verwandt, hinter welchen der Körper teilweise verschwindet.

Durch geschwungene Falten und Säume sowie dellenartige Vertiefungen entsteht eine flimmernde Oberfläche. Die übersteigerte Differenzierung der Kremser Skulpturen, vor allem die der Gesichter, wird jedoch in Niederranna gemildert, wie auch die Faltengebung teilweise einem beruhigteren Vertikalismus zustrebt, besonders ausgeprägt an der Figur des seligen Petrus Pectinarius.

In der eleganten Figurenauffassung und bewegten Draperie der großen Engel am Aufsatz des Seitenaltares in Niederranna (Abb. 18) ist eine Ähnlichkeit mit den gebälktragenden Engeln am Lavabo der Sommersakristei des Stiftes Melk festzustellen.

⁴⁶) ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 180. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 170.

⁴⁷) Judas Thaddäus hält in einer Hand ein Medaillon mit dem Bild Christi, in der anderen ein Buch. Petrus Pectinarius (Pettinato) lebte im 13. Jahrhundert als Kammacher in Siena und gehörte dem dritten Orden des heiligen Franz von Assisi an. Er wird im Bußkleid der Terziaren mit langem Mantel dargestellt und hält den Zeigefinger über den Mund. Seine in unserem Gebiet ungewöhnliche Darstellung könnte entweder in bezug auf das Altarbild des heiligen Johannes Nepomuk zu sehen sein, der gleichfalls als „Heiliger des Schweigens“ verehrt wird, oder auf eine Stiftung des Altares durch Kammacher hinweisen. – Wolfgang BRAUNFELS (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1976, 8. Bd., Sp. 192.

⁴⁸) Obwohl die Plastik dieses Altares stilistisch einheitlich ist, dürften bei der Anbringung Veränderungen vorgenommen worden sein. Es ist vorstellbar, daß sie einst zu einem anderen Altar gehört hat, in anderer Zusammenstellung gedacht war, oder aber der Aufbau des Altares umgestaltet worden ist. Diese Überlegungen gewinnen an Wahrscheinlichkeit, da die Kirche von Niederranna, den schriftlichen Quellen zufolge, 1780 noch fünf konsekrierte Altäre hatte, von denen jedoch bei einer Kirchenrestaurierung 1781/1782 drei entfernt worden sind. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 794. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 264. – EPPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 164. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 329/330.

len, die von dem in Wien tätigen Bildhauer Michael Joseph Höchenwaldt ausgeführt wurden⁴⁹).

Auch die kleinen Köpfe und schmalen, feingliedrigen Gesichter der schlanken Gestalten – ein wiederkehrender Gesichtstypus von Engelsfiguren Andreas Krimmers – sind vergleichbar. Beziehungen Andreas Krimmers zu Wien sind in anderem Zusammenhang urkundlich gesichert. Unter Umständen liegt den wohl Andreas Krimmer zuzuschreibenden Arbeiten in Niederranna, so wie den Werken Michael Joseph Höchenwaldts im Stift Melk, der Entwurf eines anderen Künstlers zugrunde⁵⁰). In Übereinstimmung mit den Engeln am Melker Lavabo ist für die Entstehung der Seitenaltarplastik in Niederranna der Beginn des 18. Jahrhunderts, etwa das erste Jahrzehnt, anzunehmen.

In das Bild der mittleren Schaffensperiode Andreas Krimmers fügt sich die Plastik des Hochaltars der Pfarrkirche von MAUTERN. In den Säulenstellungen des Hauptgeschosses stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus (Abb. 19, 20), im Geschoß darüber die heiligen Jungfrauen Apollonia und Agatha; die Skulpturen oberhalb des Hauptgeschosses fallen in der Qualität ihrer Ausführung merklich ab. Ein Relief der Madonna auf der Mondsichel ist im Auszug zu sehen. Engel und Putti lagern auf Voluten und Giebelansätzen⁵¹). Petrus und Paulus sind schlanke Gestalten von ziemlich gelängter Proportion. Gegenüber der labilen, einer leichten Kurvung folgenden Körperhaltung des heiligen Paulus – dem seligen Petrus Pectinarius am Sei-

⁴⁹) Die Herstellung der Holzplastik zu Lavabo, Kreuzaltar und Kästen der Melker Sommersakristei wurde dem hofbefreiten Bildhauer „zu Wien auf der Laimgrubn“ Michael Joseph Höchenwaldt laut Kontrakt vom 10. Mai 1702 übertragen. Er hatte sie nach Riß und Modell Antonio Beduzzis zu arbeiten, von dem zweifellos die Entwürfe der gesamten Ausstattung – Fresken, Stuck und Einrichtungsstücke – herrühren. Michael Joseph Höchenwaldt (auch Hegenwald) stammte aus Linz. In einer Reisebeschreibung aus den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts wird er als Geselle des bürgerlichen Bildhauers Franz Jubeckh in der Herren-gasse zu Wien erwähnt. Offenkundig siedelte er sich in Wien an, wo er zwischen 1699 und 1718 tätig gewesen sein soll; allerdings sind in Wien bislang keine Arbeiten mit seinem Namen verbunden worden.

Bernd EULER – Wilhelm G. RIZZI, Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Melker Stiftskirche, in: Ausstellungskatalog, 900 Jahre Benediktiner in Melk, Stift Melk 1989, S. 441. – Burkhard ELLEGAST OSB, Zur Baugeschichte der Melker Sommersakristei, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Stift Melk 1983, Bd. 3, S. 201. – Gerhard FLOSSMANN – Wolfgang HILGER, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten, Wien 2. Aufl., 1980, S. 49/50. – Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Zur Planentwicklung des Melker Stiftsbaues unter Abt Berthold Dietmayr (1700–1739), in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Stift Melk 1980, Bd. 1, S. 153, 155. – HUBENSTEINER, Passauer Barockbildhauer (wie Anm. 16), S. 179/180. – Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Die Bildhauer um Jakob Prandtauer, in: Ausstellungskatalog, Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Stift Melk 1960, S. 37. – Justus SCHMIDT, Linzer Kunstchronik. Die Baumeister, Bildhauer und Maler, Linz 1951, 1. Teil, S. 86. – Ulrich THIEME – Felix BECKER (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1924, 17. Bd., S. 180. – Hans TIETZE, Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk (Österreichische Kunsttopographie, Bd. III), Wien 1909, S. 185/186, 267/268. – Erika TIETZE-CONRAD (Hrsg.), Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland, Wien, Leipzig 1907, S. 56.

⁵⁰) Der Versuch der Autorin, anhand der aus dem 18. Jahrhundert nur unvollständig erhaltenen Kirchenrechnungen von Niederranna eine Klärung über die beschäftigten Künstler – insbesondere die Bildhauer – herbeizuführen, blieb ohne Ergebnis.

⁵¹) ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 227. – EPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 145. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 314.

tenaltar in Niederranna vergleichbar – erscheint der heilige Petrus in größerer Statuarik und ausgeglichener Figurenschwung. Der heilige Paulus des Mautener Hochaltares erinnert in der Wendung des Kopfes und der Haltung der Arme mit den entsprechenden Attributen an den heiligen Judas Thaddäus am Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche (Abb. 14). Die Figurentypen der Heiligen Paulus und Petrus – mit Buch in der Linken und Schlüssel in der erhobenen Rechten – wiederholen sich im Werk Andreas Krimmers sowie in anderen Arbeiten aus dem Gebiet von Krems und Stein (z. B. Ottenthal, Bezirk Mistelbach, ehemaliger Hochaltar der Frauenbergkirche in Stein, 1962 übertragen). Als typisches Merkmal provinzieller Kunst zeigt sich wiederum das Tradieren von wenig veränderten Figurentypen. Die allgemeine Figurenauffassung sowie die Faltengebung der Draperie rücken die Plastik des Hochaltares von Mautern stilistisch und zeitlich in die Nähe der erwähnten Immaculata in der Schiltener Pestkapelle. Für die ebenfalls Andreas Krimmer zuzuschreibenden Arbeiten in Mautern ist daraus eine Datierung um 1710 abzuleiten⁵²⁾.

⁵²⁾ Die Tätigkeiten des Bildhauers Johann Peter Thornier aus Mautern im Jahre 1692 sind mit den besprochenen Plastiken des Hochaltares nicht in Zusammenhang zu bringen. Er lieferte Schnitzereien für die Kanzel der Pfarrkirche und hatte alle Bilder, Rahmen und Engel vom Hochaltar, Frauen- und Dreifaltigkeitsaltar, wie auch das Chorgestühl und die Orgel abzubereiten, dem Maler Johann Bernhard Grabenberger zum Vergolden zu bringen und sie danach wieder aufzusetzen. – Wolfgang HÄUSLER, Ein Rundgang zu den kirchlichen Kunststätten der Pfarre, in: 1000 Jahre Stadtpfarre Mautern. Festschrift zur Ausstellung der Stadtgemeinde und Stadtpfarre Mautern, Mautern 1980, S. 51. – Wilhelm G. RIZZI, Zu Carlo Antonio Carlones Tätigkeit im Dienste des Stiftes Göttweig, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a. d. D. 1978, Bd. 17/18, S. 242. Die Persönlichkeit und das Werk des Bildhauers Johann Peter Thornier (auch Thornir, Thoriner, Dorner, usw.) aus Mautern, dessen Name um das erste Viertel des 18. Jahrhunderts, erstmals 1692 auftaucht, konnte mangels gesicherter, erhaltener Arbeiten keine Gestalt gewinnen. Da er in der Literatur in verschiedenem Zusammenhang genannt wird, folgt hier eine zusammenfassende Übersicht der Daten. Ein J. P. Thornier in Mautern führte 1692 Bildhauerarbeiten im Stift Göttweig und, wie bereits bekannt, in der Stadtpfarre Mautern aus; 1717 lieferte er das Torwappen für das Portal des Göttweiger Gutshofes in Meidling im Tale. Die J. P. Thornier zugeschriebenen Figuren am 1707 datierten Hochaltar der Stadtpfarre Haindorf bei St. Pölten stammen ihrem Stil nach aus späterer Zeit. 1708 sowie 1726 ist er an Aufträgen in der Pfarrkirche von Stein tätig. 1708 sind zwei geschnitzte Postamente erwähnt; die beiden großen Engel von 1726 für den Johannes Nepomukaltar, die dann beim Hochaltar standen, sind nicht mehr vorhanden. Der Bruderschaftsaltar des heiligen Johannes Nepomuk war anfänglich nach Reiß und Modell von Johann Schmidt mit Skulpturen von Johann Peter Thornier vorgesehen. Nachdem die Ausführung bereits begonnen hatte, übernahm Andreas Krimmer die Bildhauerarbeit und Matthias Steinl zeichnete einen neuen Reiß. Ein Bildhauer aus Mautern – W. Pauker schließt aus den gleichzeitigen Kammeramtsrechnungen im Dürnsteiner Pfarrarchiv, daß es Peter Thornir war – wird in den Aufzeichnungen des Prälaten H. Übelbacher auch beim Neubau des Stiftes Dürnstein genannt: 1717 Arbeit in Stein am Eingangsportal in den Klosterhof, 1723 Dekoration auf den Sakristeischränken, Zierat an den Balustraden der westlichen Emporen, 1727 steinerne Laternenpfeiler für den Hof. Im Jahre 1724 war J. P. Thornier an der Ausstattung der Pfarrkirche von Els beteiligt. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 130. – DEHIO-HANDBUCH. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich, 5. Aufl., 1976, S. 107. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 268, 270, 285. – PÜHRINGER, M. Steinl (wie Anm. 38), S. 242, 288. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 35, Anm. 90. – KOLLER, Waldviertler Barockkünstler (wie Anm. 18), S. 58, 60. – P. Martin RIESENHUBER OSB, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 483. – PAUKER, Kollegiatstift Dürnstein (wie Anm. 17), S. 211, 255, 282, 325. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 116. – Geschichtliche BEILAGEN zu Consistorial-Currenden (wie Anm. 6) 1885, Bd. II, S. 243.

Die schweren Architekturformen des Altares mit den gedrehten, rankenumwundenen Säulen erscheinen jedoch für diese Zeit altertümlich. Im vierzonigen Aufbau des Hochaltares von Mautern ergibt sich eine frappante Ähnlichkeit mit dem einige Zeit früher entstandenen Hochaltar der Zisterzienserstiftskirche Schlierbach in Oberösterreich: Über einem hohen Sockel staffeln sich zwei unterschiedlich große Säulenaufbauten mit abschließendem Auszug. Die seitlichen Partien der beiden Säulenaufbauten sind schräg in den Raum gerichtet, das Gebälk des unteren wird vom Altarblatt unterbrochen⁵³). Selbst die Stellung der gedrehten und glatten Säulen sowie die Anbringung der Figuren dazwischen stimmt überein. Das Bildfeld des Auszugs ist an beiden Altären als Relief gestaltet. Wenn auch die daraus resultierenden Fragen in dieser Arbeit nicht zu lösen sind, könnten die vorangestellten Überlegungen eine Grundlage für weitere Forschungen bieten. Eine Verbindung zwischen Mautern und Schlierbach wäre durch eine Künstlerpersönlichkeit, nämlich Carlo Antonio Carlone, denkbar. Unter der Leitung dieses Baumeisters wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Zisterzienserklsterkirche Schlierbach aufgeführt; die stilkritische Zuschreibung ist bislang unbestritten⁵⁴). 1695/96 war ihm die Barockisierung der Pfarrkirche von Mautern übertragen⁵⁵). Carlo Antonio Carlone könnte also mit der Vermittlung des Entwurfs des Schlierbacher Hochaltares nach Mautern in Verbindung stehen; bzw. der entwerfende Künstler wäre im Gefolge Carlo Antonio Carlones nach Mautern gekommen. Schließlich ist zu fragen, ob nicht Carlo Antonio Carlone selbst auch Entwürfe für Altarbauten geliefert hat⁵⁶).

Das Pestjahr 1713 gab Anlaß für eine Reihe von Stiftungen. Andreas Krimmer wurde damals mit der Gestaltung der Altarwand der Kapelle in Schiltern, der Dreifaltigkeitssäule in Langenlois und wohl auch mit dem Skulpturenschmuck des Sebastiansaltares der Pfarrkirche in Krems beauftragt. Die Zuschreibung der Heiligen Sebastian und Florian in der Pfarrkirche von Großpertholz an Andreas Krimmer in diesem Jahr ist stilkritisch nicht nachweisbar⁵⁷).

Als eine der schrecklichsten Pestepidemien im Jahre 1713 auch in SCHILTERN wütete, wurde hier unter dem Patronat von Ernst Sigismund Freiherrn von Hackelberg und Landau eine VOTIVKAPELLE errichtet. Die Intention dieses Baues ist in seinem Innern deutlich abzulesen. Das gläubige Volk empfahl sich in seiner Not den beliebtesten Fürbittern und Pestzufluchten, die in einem horror vacui als nahezu vollplastische Darstellungen anstelle eines Altares an

⁵³) Die eigenartige Krümmung des Verbindungsbogens der Säulenstellungen mag auf spätere Umgestaltungen zurückgehen, bei denen beide Altarbilder gewechselt wurden.

⁵⁴) Johann STURM, Barocke Baugeschichte Garstens, in: Ausstellungskatalog, Kirche in Oberösterreich. 200 Jahre Bistum Linz, Garsten 1985, S. 190. – Johann STURM, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss., Wien 1969, Teil I, S. 32–42.

⁵⁵) HÄUSLER, Kirchliche Kunststätten (wie Anm. 52), S. 50/51. – RIZZI, C.A. Carlone (wie Anm. 52), S. 234–237.

⁵⁶) J. Sturm konnte die seit dem 19. Jahrhundert in der Literatur tradierte Behauptung, Carlo Antonio Carlone sei der Entwerfer des Hochaltares der ehemaligen Benediktinerklsterkirche von Garsten gewesen, in den Archivalien nicht bestätigt finden. – STURM, Architektur der Carlone (wie Anm. 54), Teil II, S. 23/24.

⁵⁷) ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 131.

der Stirnwand zusammengedrängt erscheinen: die zentrale Immaculata vor einem großen Stern⁵⁸), von Putti umschwebt (Abb. 21), ist von den Heiligen Josef, Aquilin von Mailand, Sebastian, Karl Borromäus, Franz Xaver, Rochus, Petrus von Alcántara und Johannes Nepomuk umgeben; darüber erscheint die heilige Dreifaltigkeit. Der Freiraum dazwischen wurde mit plastischen Wolken ausgefüllt. In einer Nische unterhalb der Mensa liegt die heilige Rosalia.

Diese Gestaltung einer Altarwand ist im Kremser Raum einmalig. Im formalen Aufbau, insbesondere in der schlichten Nebeneinanderreihung von Figuren ohne räumliche Disposition sowie durch die Namensinschriften unter den Heiligendarstellungen erinnert diese Altarwand an volkstümliche Motivbilder. Die Illustration des Themas als das Grundproblem provinzieller Kunst schlechthin wird hier beispielhaft vorgestellt. Das primäre Anliegen ist die für den Gläubigen genau ablesbare Mitteilung des Inhalts.

Die eminent gelangt proportionierte Immaculata im Mittelpunkt folgt einem aufwärtsstrebenden Figurenschwung. Bewegung erfaßt ihre in kleinteilige Motive zergliederte Draperie. Der aufgewirbelte Mantel schafft einen unruhigen Umriß. Die übrigen Skulpturen des Ensembles sind zwar in der Konzeption von Andreas Krimmer bestimmt, ihre Ausführung mag er – wie auch L. Pühringer-Zwanowetz meint – doch eher der Werkstatt überlassen haben. Bemerkenswert ist, daß die Ziervasen auf den Pilastern seitlich der Altarwand jenen des Schalldachs der Kanzel in der Schiltener Pfarrkirche gleichen. Die angedeuteten Zusammenhänge werden durch die urkundliche Lage bestätigt. Aus einem Gedenkbuch der Pfarre Schiltern läßt sich entnehmen, daß der Kremser Bildhauer Andreas Krimmer die Immaculatastatue „gratis“ geschnitzt und für die andere Arbeit 20 fl. erhalten habe⁵⁹).

Am 14. Oktober 1713 wurde die von den Bürgern zum Dank für die Verschonung vor der Pest errichtete Dreifaltigkeitssäule auf dem Kornplatz in LANGENLOIS (Abb. 22) geweiht. Die Pestheiligen Rochus, Karl Borromäus und Sebastian nehmen an diesem Denkmal den Platz an den Ecken des hohen, reliefierten Sockels ein. Dieser ist von üppigen, vegetabilen Formen überwuchert, in die an den drei Seiten figürliche Darstellungen (die heilige Rosalia von Palermo an der Hauptseite) eingefügt sind. Die Spitze des spiralförmig von Wolken umwundenen Obeliskens wird von der Gruppe der heiligen Dreifaltigkeit mit der auffahrenden Maria bekrönt. Putti und Engelsköpfe bereichern das Werk.

In den Kammeramtsrechnungen des landesfürstlichen Marktes der Jahre 1713/14 wird die Bezahlung Andreas Krimmers, Bürgers und Bildhauers in Krems, wegen *Aufrichtung der Säulen* mit 350 fl. verzeichnet. Die Autorschaft Andreas Krimmers ist durch Vergleich mit seinem übrigen Schaffen – in erster Linie den Skulp-

⁵⁸) Die literarische Grundlage bildet ein Pestgebet jener Zeit: *Maria, du milder und gütiger Stern, die Pest vertreibe uns fern!* – BIEDERMANN, Schiltern (wie Anm. 43), S. 23.

⁵⁹) Der derzeitige Erhaltungszustand beeinträchtigt das Erscheinungsbild des gesamten Ensembles. – POLLEROß, Neuere Literatur (wie Anm. 23), S. 226. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 1031. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 17/18. – H. RAMEDEK, Kleine Chronik von Schiltern-Kronsegg, Krems 1978, S. 8, 17. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267. – Günter PANHANS, Die Dreifaltigkeitssäule von Langenlois, Aufnahmearbeit am Institut für Kunstgeschichte, Wien 1965, S. 14/15, 21/22. – BIEDERMANN, Schiltern (wie Anm. 43), S. 23. – Johann SIEBMACHER's grosses und allgemeines Wapenbuch ..., Nürnberg 1909, 4. Bd., 4. Abteilung, S. 150. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 364.

turen der Altarwand in der Kapelle von Schiltern – an Figurenauffassung ebenso wie Detailformen zu belegen⁶⁰).

Bereits einige Jahre zuvor hatte der Kremser Bildhauer eine kleine Arbeit für die Pfarrkirche von Langenlois übernommen. Zu dem 1699 in Auftrag gegebenen, neuen Hochaltar fertigte *Andre Krimber* sechs Leuchter, die vergoldet wurden⁶¹).

Ebenfalls zum Dank für den Schutz zur Zeit der Pest wurde im Jahre 1715 in der KREMSEMER PFARRKIRCHE ein Sebastiansaltar errichtet. Zu den dargestellten Pestheiligen Sebastian, Rochus und Rosalia kommt hier der Landespatron von Österreich. Den heiligen Sebastian – am Altarbild Martino Altomontes – flankieren die Skulpturen von Rochus und Leopold (Abb. 23, 24), zwei Engel sind oberhalb der Figuren angebracht. Die heilige Rosalia liegt in einer Nische über der Mensa. Bei einer Restaurierung im Jahre 1867 wurde der Altar teilweise im Aufbau verändert⁶²).

Der Schöpfer der Plastik des Sebastiansaltares ist wohl mit Andreas Krimmer zu identifizieren, wie Vergleiche vor allem mit den Skulpturen der Dreifaltigkeitssäule in Langenlois und der Altarwand der Pestkapelle in Schiltern ergaben. Übereinstimmungen sind – trotz unterschiedlichem Material – sehr deutlich an den Figuren des heiligen Rochus des Sebastiansaltares (Abb. 23) und der Dreifaltigkeitssäule (Abb. 22) in bezug auf divergierende Bewegungen des Körpers, Tracht, Drapierung der Gewandung sowie Gesichtsbildung aufzuzeigen. Kontrastierende Bewegungsrichtungen ergeben sich aus der Körperhaltung mit vorgestelltem linken Bein und der Wendung des Kopfes, der gleichsam von göttlicher Kraft angezogen erscheint; im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen dieses Heiligen im Werk Andreas Krimmers hat der heilige Rochus des Sebastiansaltares die Hände vor dem Körper gefaltet. Die Tracht – dreiviertelärmeliges Unterkleid, langer Überwurf und Schulterkragen – ist in Krems, Langenlois und Schiltern in ähnlicher Faltung angeordnet.

In der Gestaltung von Figurentypen hat sich offensichtlich die Zusammenarbeit von Andreas Krimmer mit Matthias Steidl und der Kontakt zu Wien niedergeschlagen; denn dem heiligen Leopold am Sebastiansaltar der Kremser Pfarrkirche (Abb. 24) ist in Statuarik, Kontrapost und Tracht die Stückfigur desselben Heiligen am Sebastiansaltar der Peterskirche in Wien (Abb. 25) gegenüberzustellen.

⁶⁰ Erst 1958 wurde die Dreifaltigkeitssäule in die Mitte des Kornplatzes versetzt. – POLLE-ROSS, Neuere Literatur (wie Anm. 23), S. 216. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 647. – J. RUCKER, Langenlois in alten Ansichten, Zaltbommel 1981, Abb. 3. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267. Ihrer Meinung nach ist die Dreifaltigkeitssäule in Langenlois Andreas Krimmer abzuschreiben. – PANHANS, Dreifaltigkeitssäule Langenlois (wie Anm. 59), archivalische Unterlagen und Geschichte der Säule, S. 9/10, 14, weiters S. 22. – EPPLE, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 148. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 34. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 51, 295.

⁶¹ Diese Information entnehme ich dem Manuskript August ROTHBAUER, Daten zur Baugeschichte der Pfarrkirche von Langenlois, S. 20. – Durch das freundliche Entgegenkommen von Geistlichem Rat Anton Hobeck, Pfarrer in Langenlois, war mir der Einblick in diese Arbeit gestattet.

⁶² BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S. 11. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 558. – ZÖTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 191. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267. – EPPLE, Wachau (wie Anm. 21), S. 111. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 214/215. – LIEBHART, Stadtpfarrkirche Krems (wie Anm. 39), S. 37.

len⁶³). Jede der Figuren hält eine große Fahne in ihrer Rechten, mit der Linken rafft sie ihren Umhang und hebt ein Kirchenmodell empor⁶⁴). Trotz dieser Annäherung bleibt an der Kremser Skulptur der lebhafteste Faltenstil Krimmers gut erkennbar, der sich durch schwingende Draperie und wirbelnde Faltenwülste auszeichnet. Es ist nicht auszuschließen, daß Krimmer auch die Vorlage für den weniger gebräuchlichen Typus des heiligen Rochus am Sebastiansaltar in Krems – er faltet die Hände zum Gebet – in Wien fand⁶⁵). Die Vorlagenferne – die zeitliche Verzögerung, mit der ein Bildhauer der Provinz das Vorlagenmaterial aus einem künstlerischen Zentrum bekommt – ist also für Andreas Krimmer kein Problem. Doch in der künstlerischen Umsetzung des Vorbildes zeigen sich manche Schwierigkeiten. Dennoch ist nicht nur bei Andreas Krimmer, sondern ganz allgemein festzustellen, daß entsprechendes Vorlagenmaterial den provinziellen Bildhauer meist über sein künstlerisches Niveau erhebt.

In der von der kunsthistorischen Forschung bisher unbeachteten Kirchenrechnung von St. JOHANN aus dem Jahre 1719 heißt es: *Anstath der alt unformblich und ungelegensammen wurde ain neüie Canzl aufgerichtet. ... Andreen Khrüner Bürger und Bildhauern zu Crembs für ein neüie: von Bildhauerarbeith Verfertigte Canzl, samt der Tischlerarbeith mit accord bezahlt 75 fl. Mathiasen Pichler bürgerlichen Malern zu Crembs, so dise Canzl mit gueten glanzgoldt Vergoldt, marmoriert und mit glanzfürneiß yberzogen, die accordierten 125 fl. bezahlt*⁶⁶).

Mit dem genannten Bildhauer kann niemand anderer als Andreas Krimmer gemeint sein. Aus den Aufzeichnungen geht weiters hervor, daß Andreas Krimmer auch der Lohn für die Tischlerarbeit ausgehändigt wurde. Es ist jedoch zu vermuten, daß er

⁶³) L. Pühringer-Zwanowetz und F. B. Polleroß schreiben die Invention des Sebastiansaltars sowie der übrigen Seitenaltäre der Peterskirche Matthias Steinl zu. Deren Ausführung erfolgte im wesentlichen um 1715. – Friedrich B. POLLEROß, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: Jahrbuch d. Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Wien 1983, Bd. 39, S. 166–168. – PÜHRINGER, M. Steinl (wie Anm. 38), S. 237/238.

⁶⁴) Auf vergleichbare Weise ist auch der heilige Leopold am Hochaltar der Wiener Rochuskirche gestaltet; allerdings sind Figurenauffassung und Stil altertümlicher. Die Skulpturen des 1689 von Leopold I. gestifteten Hochaltars werden in den Umkreis Paul Strudels gestellt. – Ausstellungskatalog, Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Stift Klosterneuburg 1985, Kat. Nr. 625 m. Abb. – Géza HALÓS, Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XLI), Wien 1974, S. 167. – Gertraud SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, Bd. VII, I, Wien 1970, S. 107/108.

⁶⁵) Als Beispiel für diesen Typus sei eine Nischenstatue an der Fassade der Rochuskirche in Wien angeführt, die der Bildhauer Georg Anton Eberl etwas später, um 1720, schuf. – ÖKT, Wien, Kirchen III. Bezirk (wie Anm. 64), S. 156, 161.

⁶⁶) Zit. nach M. HAMMEL, Von St. Johann im Mauertale, in: Aus der Heimat 1962, 1. Jg., Folge 2, S. 6. – Am gleichzeitig errichteten Anbau am Presbyterium, der als Aufgang zur Kanzel und als sogenannte Opferkammer zur Aufbewahrung von Votivgegenständen diente, war gleichfalls die Jahreszahl 1719 zu lesen. J. F. KEIBLINGER, Die Filialkirche St. Johann im Mauertal, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Wien 1868, XIII. Jg., p. XCIII. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 128. – EPPLE, Wachau (wie Anm. 21), S. 181. – DEHIO, Niederösterreich 1976 (wie Anm. 52), S. 233. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 76. – Während W. Zotti und F. Eppel als Datierung der Kanzel die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vorschlagen, wird von beiden letztgenannten das Ende des 18. Jahrhunderts angegeben.

nach der Gepflogenheit barocker Werkstattbetriebe mit der Ausführung dieser Arbeit einen Tischler beauftragt hat. Der architektonische Aufbau sowie die Verteilung des reichen figuralen und ornamentalen Schmuckes der Kanzeln von St. Johann und Schiltern lassen Abwandlungen eines Modells annehmen, die damit offenbar beide von Andreas Krimmer herrühren.

Allgemein wirken Kanzelbau und Skulpturenschmuck von St. Johann im Vergleich mit jenen von Schiltern zarter, vierteiliger und mithin auch dekorativer. Die Figuren der vier Evangelisten vor den Volutenpilastern am Kanzelkorb (Abb. 26, 27) sind gegenüber jenen in Schiltern kleiner. Die schalldachtragenden Hermen – eine Reduktionsform der beiden großen, schwebenden Engel in Schiltern – stellen die Verbindung von Korpus und Kanzeldeckel her. Johannes der Täufer, der Titelhellige der Kirche, Engel und Putti scharen sich am Schalldeckel. Zartes Blatt- und Akanthuswerk rankt sich über die Architektur der Kanzel. Es wird eine größere Einheit von Architektur, Plastik und Ornament im Sinne eines dekorativen Gesamtkunstwerkes erreicht; die Form der Hermen selbst bringt eine Verschmelzung von Plastik und Architektur.

Nicht nur formal, auch stilistisch sind die Ähnlichkeiten der Kanzelplastik von St. Johann und Schiltern unübersehbar. Der Ausdruck der Figuren Krimmers liegt in der in seinem Schaffen allmählich zurückgenommenen Bewegung; besonders reizvoll ist in St. Johann der Evangelist Matthäus – rechts außen – gestaltet, der sich weit vorbeugt, um gleichfalls am Geschehen teilhaben zu können. Die gleichsam brodelnden Faltenzüge sind am Evangelisten Johannes noch gut zu erkennen, während die Draperie der anderen Evangelisten etwas geglättet erscheint. Auch die seltsam vom Körper abstehenden Faltenbäusche der schalldachtragenden Engel in Schiltern wiederholen sich an den beiden Engeln sowie der Figur Johannes des Täufers am Schalldeckel der Kanzel von St. Johann. Überdies sind die Gesichtstypen der Figuren beider Kanzeln verwandt. Die skizzierte Gegenüberstellung der Kanzelplastik von St. Johann und Schiltern zeigt ihre künstlerische Nähe auf und bestätigt dadurch nachträglich die Zuschreibung der Arbeiten in Schiltern an Andreas Krimmer.

Ein Jahr nach der Entstehung der Kanzel von St. Johann, 1720, schuf Andreas Krimmer für dieselbe Kirche einen Kruzifix um den Betrag von 10 fl., der außen an der nördlichen Kirchenwand aufgestellt war, sich heute jedoch in der Pfarrkirche Krems-St. Paul befindet⁶⁷). Der Künstler stellt den am Kreuz aufgespannten Heiland mit magerem, geschwungenem Körper, leidend gesenktem Kopf und teils bewegt flatterndem Lententuch dar.

Als weiteres Werk Andreas Krimmers aus der Zeit der Errichtung der Kanzel von St. Johann ist wohl eine im HISTORISCHEN MUSEUM der Stadt KREMS ausgestellte Halbfigur Gottvaters anzusehen, die in der Physiognomie – älteres Gesicht mit hoher Stirne, markante Augenbrauen und rauschender Bart – an die Kanzelplastik des Evangelisten Lukas erinnert. Bei der nur noch fragmentarisch polychromierten Skulptur könnte es sich um *ein Bildnus Gott Vatters* handeln, das im Verlassenschaftsinventar Krimmers von 1734 genannt wird⁶⁸).

Für das steinerne Standbild des heiligen Johannes Nepomuk vor dem Institut der Englischen Fräulein in KREMS (Abb. 28) erhielt der Bildhauer Andreas Krimmer

⁶⁷) Den Hinweis auf den Verbleib des Kruzifixes verdanke ich Herrn Dr. J. Kronbichler. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 187. – HAMMEL, St. Johann im Mauertale (wie Anm. 66), S. 6.

⁶⁸) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 269.

am 30. Mai 1724 den Betrag von 65 fl⁶⁹). Auf Grund von Tracht, Stellung im Kontrapost und Faltenwurf der Gewandung steht die Nepomukfigur in Krems dem heiligen Karl Borromäus der Dreifaltigkeitssäule in Langenlois nahe: Während der Stoff über das abgewinkelte Bein gespannt ist und nur ein querlaufendes Faltenge-schiebe entsteht, wird der Linienfluß der vor dem Standbein herabrieselnden Falten betont. Die größere Statuarik verleiht dem heiligen Johannes Nepomuk eine monumentale Wirkung.

Es ist anzunehmen, daß auch die Statue des heiligen Josef mit dem Jesuskind im Historischen Museum in Krems, eine schlanke Figur mit schmalem Gesicht, auf die Werkstatt Andreas Krimmers um 1720 zurückgeht⁷⁰). Das Gesicht des Jesuskindes mit hoher Stirn, vorgeschobener Wangen- und Mundpartie ist mehreren Puttgesichtern aus der Werkstatt des Künstlers vergleichbar. Das empfindsame Gemüt der Gläubigen wird durch die liebevolle Geste, mit der das Kind den Kopf des Vaters umfängt, besonders angesprochen.

Aus den STEINER Kirchenamtsrechnungen geht hervor, daß Andreas Krimmer wiederholt für die dortige PFARRKIRCHE arbeitete: 1716 war er mit Ausbesserungsarbeiten an nicht erhaltenen Skulpturen beschäftigt, 1719 lieferte er einen in der Kirche noch vorhandenen Gedenkstein mit Inschrift und Wappen des Stiftes Kremsmünster, 1726 Bildhauerarbeit für die später abgebrochene Kanzel⁷¹). Auch in den Rechnungen der Johannes Nepomukbruderschaft von Stein fällt im Zusammenhang mit der Errichtung eines Altares der Name Andreas Krimmers. Im Februar 1726 wird Andreas Krimmer zu dem damals hochbetagten Matthias Steinl (gestorben 1727) nach Wien geschickt, der den Riß zum Altar angefertigt hatte, *umb das er sich des Grundtrises halber und wie sowohl die Tischler als Bilthauer Arbeith zuverfertigen seye, sich recht informiren solle*⁷²). Andreas Krimmer empfing für seine in den Quellen jedoch nicht näher präzisierete Arbeit beim Bruderschaftsaltar 200 fl.; auch ein Trinkgeld für seinen Gesellen ist notiert⁷³). Außer dem Bildhauer waren der Tischler Franz Weber aus Stein und der Maler des Altarblattes Carl Joseph Harringer aus Wien beschäftigt.

Doch bereits im September desselben Jahres wurde mit dem Bau einer eigenen Bruderschaftskapelle an der nördlichen Langhauswand der Pfarrkirche begonnen, da sich der aufgerichtete Johannes Nepomukaltar an einem engen, finsternen und für die wachsende Zahl der Andächtigen zu kleinen Ort befand. 1727 war die Bautätigkeit abgeschlossen. 1729 lieferte der Steinmetz Franz Leuthner aus Gundersdorf

⁶⁹) DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 565. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 194/195. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 18. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267. – PANHANS, Dreifaltigkeitssäule Langenlois (wie Anm. 59), S. 15, 22/23. – EPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 115. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 34. – Henriette PETERS, Die Gründung der Englischen Fräulein in Krems, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a.d. Donau 1963, Bd. 3, S. 129, Anm. 36. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 241.

⁷⁰) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 289. – Josef ZYKAN, Die Restaurierung von Museumsobjekten durch das Bundesdenkmalamt, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a.d. Donau 1965, Bd. 5, S. 171.

⁷¹) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267.

⁷²) Nachdem Matthias Steinl die Hälfte seiner Forderung für den Riß des Altares nachgelassen hatte, wurden ihm noch 10 fl. bezahlt. – PÜHRINGER, M. Steinl (wie Anm. 38), S. 289.

⁷³) Der hohe Betrag von 200 fl. könnte dafür sprechen, daß auch die Kosten der Fassung der Plastik inkludiert waren.

den neuen, marmornen Altar für diese Kapelle. Das ursprüngliche Altarblatt des heiligen Johannes Nepomuk wurde später durch eines von Martin Johann Schmidt ersetzt, der Mitstifter der Bruderschaft war. Das Bild ist signiert und 1770 datiert. Der erst 1726 errichtete Holzaltar wurde 1731 um 250 fl. an die Pfarrkirche von Stein verkauft⁷⁴).

Das Programm des Kapellenaltars orientiert sich an seiner Bestimmung. Die Altarbilder sind den beiden Patronen der Bruderschaft gewidmet: das große dem heiligen Johannes Nepomuk, der in Vision des Kreuzes in himmlische Sphäre entrückt ist, das Oberbild der Unbefleckt Empfangenen Jungfrau Maria. Ein Engel zu seiten des Oberbildes verharrt in Anspielung auf das Martyrium des heiligen Johannes Nepomuk im Schweigegegestus, der andere deutet mit der Siegespalme und dem Hinweis zum Himmel den Triumph des Heiligen an. Zwei Putti an der Spitze des Altares halten einen Kranz mit fünf Sternen, wie er nach der Legende den Leichnam des Märtyrers am Wasser umstrahlte. Der Titelheilige des Altares erscheint noch einmal auf dem Stipes in Reliefdarstellung. Petrus und Paulus (Abb. 29, 30), die Apostelfürsten und Stützen der katholischen Kirche, flankieren das große Altarblatt. Ihre Darstellungen zeichnen nahezu Charakterbilder. Petrus tritt als in sich ruhende Gestalt – der Fels auf dem Christus seine Kirche baut – in Erscheinung; ihm ist die Last des Hirtenamtes auferlegt. Der stürmische Paulus dagegen ist in Vorwärtsbewegung begriffen und weist den Weg, den er in der Nachfolge Christi zu gehen hat. Dieser wird im Irdischen mit dem Schwert enden, das ihm in unübersehbarer Größe in die Hand gegeben ist.

Der Gegensatz von Statuarik und einem die gesamte Gestalt ergreifenden Bewegungsschwung bestimmt wesentlich die inhaltliche Aussage von Petrus und Paulus. Die Wirkung der Apostelfiguren geht in erster Linie von ihrer Gesamterscheinung aus. Diesem künstlerischen Konzept entspricht auch die großzügige Gestaltung der Draperie in parallel differenzierten, tiefen Furchen und Dellen zwischen breiten, mehrfach parallelen Faltenstegen oder glatten Partien. Den vertikalen Faltenzügen in der Gewandung des heiligen Petrus wirkt der um einen Arm geschlungene, an der Hüfte breit ausschwingende Überwurf entgegen. Die Figurentypen von Petrus und Paulus stehen in der Tradition der Andreas Krimmer

⁷⁴) Noch ehe der böhmische Heilige – er erfreute sich sowohl beim Volk als auch bei Hof großer Beliebtheit – kanonisiert war (1721 Seligsprechung, 1729 Heiligsprechung), bestätigte der Passauer Offizial in Wien am 20. Juni 1725 die Statuten der Johannes Nepomukbruderschaft von Stein. Am 16. Mai 1726 erfolgte die Gründung der Bruderschaft zu Ehren des heiligen Johannes Nepomuk und der Unbefleckten Empfängnis Mariä. Nicht ohne Grund wurde in der Stadt an der Donau ein Patron der Schiffer und Flößer zum Titelheiligen auserwählt. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 594. – Rupert FEUCHTMÜLLER, Der Kremser Schmidt 1718–1801, Innsbruck, Wien 1989, S. 420 m. Abb., 580, 610. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 201. – Anna CORETH, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, Wien², 1982, S. 76/77. – PETSCHKE, Wachauer Barockplastik (wie Anm. 18), S. 18. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 267, 270. – WENINGER, Geschichte Pfarre Stein (wie Anm. 12), S. 89–93. – PÜHRINGER, M. Steinel (wie Anm. 38), S. 242/243, 288/289 (dort auch schriftliche Quellen wörtlich abgedruckt). – PANHANS, Dreifaltigkeitssäule Langenlois (wie Anm. 59), S. 15, 23/24. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 34/35. – DWORSCHAK, u. a., Kremser Schmidt (wie Anm. 19), S. 158, 255. – Heinrich RAUSCHER, Kaiserlicher Rat Jakob Oswald von Mayreck, in: Stein an der Donau. Heimatkundliche Beiträge 1946, Heft 1, S. 31. – Heinrich RAUSCHER, Die Johann Nepomukbruderschaft in Stein a. d. D., in: Unsere Heimat, Wien 1934, N.F., VII. Bd., Jg. 7, Nr. 8/9, S. 230–234. – PLESSER, Barockisierung Pfarrkirche Stein (wie Anm. 7), S. 145/146. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 408.

zugeschriebenen Apostelfürsten am Mauterner Hochaltar (Abb. 19, 20), doch sind die überstreckten Proportionen zurückgenommen. Über Jahrzehnte bestehen typenbildende Gestaltungen fort, die – wie bereits angedeutet wurde – nicht immer auf eine Bildhauerwerkstatt beschränkt sein müssen. Andreas Krimmer bleibt aber auch in der Folge nicht bei leeren Repliken, sondern sucht eine neue Variation der Figur. Typisch für seinen persönlichen Stil sind die charaktervollen Köpfe der Heiligenfiguren. Die knöchigen Gesichter kennzeichnen tiefliegende Augen unter der scharfen Linie der Augenbrauen, markante Nase und kleiner Mund. Gesichtstypus und Haarbehandlung Petri des Steiner Johannes Nepomukaltars (Abb. 29) sind am heiligen Rochus des Sebastiansaltars der Pfarrkirche in Krems (Abb. 23) wiederzuerkennen⁷⁵). Demgegenüber dominiert an den großen, häufig in eleganten, kontrastreichen Bewegungen begriffenen Engelsgestalten Andreas Krimmers ein schlankes, fein geschnittenes, jugendliches Antlitz. Zarte, schmale Nase und in gelockten Strähnen fallendes Haar zeichnet die Engel im Aufsatz des Kremser Kreuzaltars und des Seitenaltars in Niederranna (Abb. 18) ebenso aus wie die des Johannes Nepomukaltars in Stein und des Hochaltars in Obermeisling. Aus der Werkstatt Andreas Krimmers scheinen auf Grund der Ähnlichkeiten in Gesichtsbildung sowie Behandlung der Oberfläche und Gewandfalten auch die auf den seitlichen Voluten des Tabernakels knienden, flügellosen Engel des Steiner Johannes Nepomukaltars hervorgegangen zu sein.

Trotz der lückenhaft überlieferten Auftragslage und Entstehungsgeschichte des Bruderschaftsaltars in der Langhauskapelle der Pfarrkirche von Stein besteht nach der stilistischen Analyse Grund genug, die Plastik Andreas Krimmer zuzuschreiben. Es ist anzunehmen, daß die beiden Apostelfiguren vom vorangegangenen Holzaltar aus dem Jahre 1726 übernommen wurden, der nicht wesentlich abweichende Ausmaße gehabt haben mag. Die am Aufsatz sitzenden Engel sind wohl erst später für den marmornen Altar aus dem Jahre 1729 angefertigt wor-

⁷⁵) Im Zusammenhang mit der Besprechung der Arbeiten Andreas Krimmers erscheint es wert, einen Blick auf die Hochaltarplastik der Melker Stiftskirche zu werfen. Peter Widerin erreicht in den Figuren von Petrus und Paulus eine Differenzierung der Gesichtspartie, die den Statuen der beiden Apostel (Abb. 29, 30) Andreas Krimmers am Johannes Nepomukaltar der Steiner Pfarrkirche vergleichbar ist. Bemerkenswert ist außerdem, wie die Apostel über den Altar hinweg in Beziehung treten, indem sie sich einander zuwenden und der heilige Paulus in Vorwärtsbewegung begriffen ist. Auch diese Art von Zwiegespräch deutet entfernt die Petrus und Paulusgruppe des Melker Hochaltars an. Die Entwurfszeichnungen für den ausgeführten Hochaltar hatte nach den Forschungen W. G. Rizzis Giuseppe Galli Bibiena (nicht wie früher angenommen Antonio Beduzzi) geliefert, Lorenzo Mattielli die Modelle der Plastiken geformt. Nach diesen Vorwürfen führte Peter Widerin – ein 1684 geborener Tiroler, der sich in St. Pölten niedergelassen hatte – 1731/32 die Statuen aus, nachdem er zuvor (1726) ein nicht erhaltenes Modell für den Melker Hochaltar angefertigt hatte. – AUSSTELLUNGSKATALOG, 900 Jahre Benediktiner in Melk, Stift Melk 1989, Kat. Nr. 28.13, 28.17/28.18, S. 321, 324, 448/449, 451. – AUSSTELLUNGSKATALOG, Barocke Altarentwürfe, Diözesanmuseum St. Pölten 1987, Kat. Nr. 26. – AUSSTELLUNGSKATALOG, Prinz Eugen und das barocke Österreich, Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden 1986, Kat. Nr. 18.12. – Wilhelm G. RIZZI, Galli-Bibienna und die Folgen, in: Ausstellungskatalog, Die Sammlung des Theatermalers Michael Mayr 1796–1870. Architektur- und Theaterblätter, Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien I, 1984, S. 13. – FLOSSMANN – HILGER, Stift Melk (wie Anm. 49), S. 44/45. – PÜHRINGER, Bildhauer um J. Prandtauer (wie Anm. 49), S. 38–40.

den. Vorstellbar wäre, daß das Konzept des neuen Altares in Anlehnung an den ursprünglichen Entwurf Matthias Steins durch Andreas Krimmer entstanden ist. Der Hochaltar der Pfarrkirche von OBERMEISLING erzielt durch räumliches Ausgreifen und Durchbrechen der Architektur einen geradezu theatralischen Effekt, der gleichzeitig eine theologische Sinnggebung erfährt. Die einander zugewendeten Statuen des heiligen Josef mit Christuskind und der heiligen Anna⁷⁶⁾ treten durch die Blickrichtungen der Figuren und die hinweisende Geste der heiligen Anna verstärkt in Beziehung (Abb. 31, 32). Diese Kontaktaufnahme der beiden Figuren ist den Aposteln Petrus und Paulus am Johannes Nepomukaltar der Pfarrkirche von Stein (Abb. 29, 30) vergleichbar. Die beiden großen Engel am Gebälk des Hochaltares in Obermeisling sind vom Geschehen der Himmelfahrt Mariens erregt. Maria ist im Auszug von natürlichem Licht umstrahlt, das dem Gläubigen gleichsam als göttliches erscheint, zu dem die Jungfrau empor-schwebt. Der transitorische Charakter der Szene wird durch das Fluidum des Lichtes hervorgekehrt.

Unübersehbar sind die bereits bekannten Figurentypen Andreas Krimmers, die in der Plastik des Hochaltares von Obermeisling tradiert werden. In der Figur des heiligen Josef von Obermeisling (Abb. 31) ist eine Wiederholung des Apostels Petrus am Johannes Nepomukaltar der Pfarrkirche in Stein (Abb. 29) zu erkennen. Sie ahmt Ponderation und Tracht, sogar Drapierungsmotive – die am Hals ausgeschlagene Tunika, das Ausschwingen des Überwurfs an der Hüfte und die tütenförmige Falte vor dem Standbein – nach. Gegenüber den Apostelfiguren von Stein wirken die Skulpturen von Josef und Anna in Obermeisling etwas zarter und schlanker. Ein gleichmäßiger Figurenschwung tritt stärker hervor. Sich kräuselnde Gewandpartien und Säume der Plastik in Obermeisling lassen den für Andreas Krimmer typisch bewegten Figurenumriß entstehen (Abb. 32). Die flatternde Draperie bringt die Bewegung der in den Himmel auffahrenden Maria ebenso wie ihre innere Erregung zum Ausdruck. Von den beiden am Geschehen der Himmelfahrt beteiligten Engeln wurde der rechte offenbar nach dem Modell des großen, links am Aufsatz des Seitenaltares in Niederranna knien-den (Abb. 18) seitenverkehrt gearbeitet; doch läßt er ein wenig an Eleganz missen. Die schlanken Engelsgestalten mit kleinem, geneigtem Kopf folgen einer ihren Armen entgegengesetzten Bewegungsrichtung. Ihre Gewandung fällt schräg über die Brust und läßt einen Arm nackt.

Trotz der aufgezeigten Analogien von Figurentypen im Werk Andreas Krimmers ist der Meister von schablonenhaften Wiederholungen der Modelle entfernt; die Figur des heiligen Petrus in Stein wurde zum heiligen Josef mit Christuskind in Obermeisling abgewandelt. Die Zuschreibung der Hochaltarplastik der Pfarrkirche von Obermeisling stützt sich also neben der formalen Konzeption der Figuren auch auf die den Skulpturen des Johannes Nepomukaltares der Pfarrkirche von Stein vergleichbare künstlerische Handschrift. Somit steht die Altarplastik von Obermeisling am Ende des erörterten Schaffens Andreas Krimmers. In ihrer stark bewegten Gestaltung, zu der unser Meister von Anfang an disponiert schien, gehört sie der Zeit um 1730 an⁷⁷⁾.

⁷⁶⁾ Die weibliche Figur einer Matrone mit Buch und Kopftuch ist wohl als heilige Anna zu deuten.

⁷⁷⁾ Zu dieser Zeit werden der Kirche von Obermeisling zwei Ablässe verliehen: einer 1729 von Papst Benedikt XIII., ein zweiter 1734 von Clemens XII., wovon zumindest einer in Zusam-

Aus den letzten Lebensjahren Andreas Krimmers sind – nach dem Auftrag der Skulpturen für den Johannes Nepomukaltar in der Pfarrkirche von Stein im Jahre 1726 – bisher keine weiteren für ihn gesicherten Arbeiten aus schriftlichen Nachrichten bekannt geworden.

Nicht nur die lange Tätigkeit und die zahlreichen ihm zuzuweisenden Arbeiten, sondern vor allem seine künstlerischen Fähigkeiten machen Andreas Krimmer zu einem Hauptmeister der barocken Plastik im Raum von Krems. Auch durch seine Kontakte zum Kunstzentrum Wien zeichnet er sich aus. Bezeichnend für den provinziellen Bildhauer ist das Schwanken in der künstlerischen Höhe, in der Qualität der Arbeit. Diese Unterschiede mögen nicht allein an der Beteiligung der Werkstatt liegen, unter Umständen waren sie auch von der Bedeutung des Werkes und der Bezahlung abhängig. Die Art der Vorlage oder das Fehlen einer solchen wird gleichfalls in Betracht zu ziehen sein. Durch den wirksamen Einsatz der künstlerischen Mittel drang Andreas Krimmer zu einer ausdrucksfähigen Figurenauffassung vor und führte so die Kremser Plastik zu einem Höhepunkt; dennoch blieb seine regionale Bedeutung zeitlich begrenzt.

Umkreis Andreas Krimmers – Johann Georg Muhrauer?

Eine Abwandlung von Andreas Krimmers Darstellungen der heiligen Josef und Anna in Obermeisling stellen zwei Figuren derselben Heiligen am Hochaltar der Pfarrkirche von St. JOHANN BEI GROßHEINRICHSCHLAG dar (Abb. 33, 34). Sie stehen über den Opfergangsportalen des breiten, kulissenartigen Säulenretabels⁷⁸). Josef trägt das Christuskind auf der Hand, das sich segnend dem Gläubigen zuwendet; Anna ist mit der kleinen, lesenden Maria beschäftigt. Verglichen mit den Skulpturen am Hochaltar in Obermeisling (Abb. 31, 32) erscheint der Formenschatz des Meisters zum einen Teil weiter gesteigert, zum anderen vereinfacht. Der Figurenschwung der schlanken Gestalt des heiligen Josef in St. Johann ist stärker betont. Sein an der Hüfte ausschwingender Überwurf übernimmt ein Motiv Andreas Krimmers in reduzierter Faltengebung. Es spiegelt sich hierin ein weiteres bezeichnendes Element provinzieller Kunst: Motive werden tradiert, gleichzeitig vereinfacht, bis sie schließlich nur noch formelhaften Charakter annehmen.

Während die Figuren des heiligen Josef in St. Johann und Obermeisling (Abb. 33, 31) einander eher im Umbrechen ihrer Gewandung am Boden und den geschwungenen Saumlinien gleichen, ist an den Statuen der heiligen Anna (Abb. 34, 32) in der Proportion und dem zart gebildeten Gesicht eine Annäherung spürbar. Die beiden Skulpturen von St. Johann sind – ähnlich jenen von Obermeisling –

menhang mit der Errichtung des Hochaltars stehen könnte. – Geschichtliche BEILAGEN zu Consistorial-Currenden (wie Anm. 6) 1885, II.Bd., S. 484. – Die Durchsicht der in der Pfarre Meisling aufliegenden Pfarrchronik brachte keinen Aufschluß über die Errichtung des Hochaltars. Im Stift Lilienfeld – die Pfarre Meisling ist diesem Stift inkorporiert – gibt es nach freundlicher Auskunft des Archivars, P. St. Sommer, SOCist., keine diesbezüglichen Unterlagen. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 822. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 274/275. – EPPPEL, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 174. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 323.

⁷⁸) P. Fidelis KEPPLINGER, St. Johann bei Großheirichschlag, St. Johann bei Großheirichschlag 1994, S. 5/6 m. Abbn. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 334. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 329. – EPPPEL, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 202. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 166.

wohl als Werke des beginnenden zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts anzusehen. Es ist vorstellbar, daß dem ausführenden Künstler Arbeiten bzw. Modelle Andreas Krimmers vor Augen gestanden sind, und er eine Zeitlang als Mitarbeiter in der Werkstatt unseres Meisters tätig war. Dafür könnte der Schwiegersohn Andreas Krimmers, Johann Georg Muhrauer, in Betracht gezogen werden, von dem allerdings bislang nur ein Werk versuchsweise archivalisch belegt werden kann.

Neben dem Altar der Johannes Nepomukkapelle der STEINER PFARRKIRCHE befindet sich ein überstrichener Kruzifix, der sich in der Gesichtsbildung – schmaler Kopf mit spitzer Nase, leicht geöffneter Mund und herabhängende Wangen – und den Faltenwülsten des Lententuches an die beiden Apostel (Abb. 29, 30) des Kapellenaltars von Andreas Krimmer anzulehnen scheint. Die bucklige Oberfläche des Brustkorbes entspricht einer älteren Tradition. Als ausführender Bildhauer käme wieder Johann Georg Muhrauer in Frage, der 1731 laut Kirchenamtsrechnung *vor schnitzendmachung eines Crucifix* 70 fl. erhielt⁷⁹).

Johann Georg Muhrauer kam von *Pogn (Bogen) auß Payrn (Bayern)* und ließ sich nach seiner Heirat im Jahre 1726 als bürgerlicher Bildhauer in Stein nieder, wo er 1736 starb. In den Kirchenrechnungen der Pfarre Stein (1727–1729, 1731), sowie von St. Johann im Mauertale und Arnsdorf (1733) ist seine Tätigkeit überliefert, ebenso wie in den Aufzeichnungen der Steiner Johannes Nepomukbruderschaft (1726).

Vor dem Jahre 1726 war in Stein anscheinend kein Bildhauer ansässig. Auf Johann Georg Muhrauer folgte im Jahre 1737 Jakob Christoph Schletterer als Bildhauer in Stein⁸⁰).

Aus Gründen der chronologischen Vorgangsweise und der Gruppierung der Arbeiten nach Künstlern wird der Einfluß des süddeutschen Raumes nicht gesondert behandelt. Doch müssen wir uns vor Augen halten, daß dieser an den erhaltenen Werken im Kremser Raum etwa vom Anfang bis ins dritte Viertel des 18. Jahrhunderts (Andreas Krimmer, Joseph Carl Höfer, Johann Baptist Peran) wirksam war.

Joseph Matthias Götz

In dieser entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung darf das Vordringen des gewandten Passauer Bildhauers, Architekten und Unternehmers Joseph Matthias Götz in den Donaauraum nicht außer acht gelassen werden, obwohl er nicht in Krems ansässig war. Joseph Matthias Götz, 1696 in Bamberg geboren, kam als Geselle nach Passau und erhielt 1715 im Augustiner Chorherrenkloster St. Nikola bei Passau eine Werkstatt. In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts war er mit bedeutenden Aufträgen betraut, so vor allem mit den Hochaltären im Stift Zwettl, in der Wallfahrtskirche von Maria Taferl und der Pfarrkirche von Krems (Abb. 35). Ferner schuf er für Krems das Chorgestühl und ein Modell zum Johannes Nepomukaltar der Pfarrkirche, den Tabernakel und die Madonna mit dem Rosenkranz der ehemaligen Dominikanerkirche (nach der Klosteraufhebung in die Pfarrkirche Tautendorf gelangt) und die Dreifaltigkeitssäule. Auch für Stift St. Andrä an der Traisen

⁷⁹) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 268.

⁸⁰) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 268/269, 285. – KÜHNEL, Tausend Jahre Kunst (wie Anm. 5), S. 18. – WENINGER, Geschichte Pfarre Stein (wie Anm. 12), S. 94, 111. – HAMMEL, St. Johann im Mauertale (wie Anm. 66), S. 6.

war er tätig⁸¹). Seine expressiven plastischen Gestalten mit pathetischen Gesten und tief aufgewühlten Gewändern stehen im vollkommenen Gegensatz zur akademischen Lehre. Sein Einfluß war deshalb nur im lokalen, provinziellen Bereich wirksam, wo die Künstler zu ähnlicher Gestaltungsweise neigten. Bemerkenswert ist, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts häufig ein Rückgriff auf die Arbeiten der dreißiger Jahre erfolgte. So wird diese Zeit auf die Wirksamkeit der Schöpfungen des Joseph Matthias Götz ebenso wie auf die daneben bestehende Ausstrahlung Wiens sowie den Einfluß Jakob Christoph Schletterers zu untersuchen sein.

Jakob Christoph Schletterer

Die entwicklungsgeschichtliche Untersuchung der Plastik des Kremser Raumes ist durch die Künstlerpersönlichkeit Jakob Christoph Schletterers zu vervollständigen, der nach seinem Aufenthalt in Zwettl (als Nachfolger des Joseph Matthias Götz) von 1737 bis 1743 in Stein wohnhaft war und im niederösterreichischen sowie im Wiener Raum eine Reihe von Werken hinterlassen hat. Leider sind die für die Steiner Pfarrkirche geschaffenen Bildwerke jedoch von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt bzw. zerstört worden. Da dieser Bildhauer bereits an anderer Stelle ausführlich behandelt wurde⁸²), soll hier eine allgemeine Charakteristik seines Stiles genügen, um Ähnlichkeiten festzustellen, bzw. Unterschiede zu zeitgenössischen Werken umso deutlicher machen zu können.

Denn der 1699 aus Wemms in Tirol gebürtige Schletterer vertritt ein künstlerisches Konzept, wie es für viele an der Wiener Akademie geschulte Bildhauer um die Mitte des 18. Jahrhunderts typisch war. Sein Werk oszilliert „zwischen hochbarocken Gestaltungsmitteln und klassischem Ideal“⁸³), zwischen Traditionsverbundenheit eines provinziellen Holzschnitzers und akademischer Lehre. Mehrfach arbeitete er nach Entwürfen anderer Meister wie Joseph Matthias Götz oder Melchior Hefe, die selbst entweder noch spätbarocken oder schon klassizierenden Tendenzen folgten. Daraus ergeben sich Schwierigkeiten bei dem Versuch, sein Schaffen konkret zu konturieren sowie eine nähere Zuordnung von Werken an den Meister selbst bzw. eine ihm nahestehende Künstlerpersönlichkeit zu treffen.

⁸¹) BAUERNSTÄTTER, J.M. Götz (wie Anm. 14), S. 72–83, 87–123. – SCHINDLER, Bayerische Bildhauer (wie Anm. 16), S. 147–152. – Herbert SCHINDLER, Die Bildhauer des Augustiner Chorherrenstiftes St. Nikola, in: Ausstellungskatalog, 900 Jahre Stift Reichersberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg, Stift Reichersberg am Inn 1984, S. 58–61. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 270–272, 291–295. – PÜHRINGER, Bildhauer um J. Prandtauer (wie Anm. 49), S. 42/43. – GUBY, J.M. Götz (wie Anm. 14), S. 62–64, 68–87.

⁸²) Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: Barock: regional-international (Kunsthistorisches Jahrbuch, Graz, 25), Graz 1993, S. 230–250. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 272/273, 297–300. – Franz WINDISCH-GRAETZ, Jakob Christoph Schletterer, die Plastiker des Donner-Kreises und die Wiener Akademie, in: Ausstellungskatalog, Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Stift Altenburg 1963, S. 27–36. – Franz WINDISCH-GRAETZ, Die Entstehungsgeschichte des Hochaltares von Sonntagberg und die Marmorengel von J.C. Schletterer, in: alte und moderne kunst 1963, 8. Jg., Heft 66, S. 16–21. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 50/51, Anm. 226. – PÜHRINGER, Bildhauer um J. Prandtauer (wie Anm. 49), S. 43/44. – WINDISCH-GRAETZ, J.Chr. Schletterer (wie Anm. 15).

⁸³) Zitiert nach Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Unbekannte Altarentwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts für die Wallfahrtskirche Maria Taferl, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1983, Bd. XXXVI, S. 229.

Mit der Verwendung überlieferter Figurentypen⁸⁴⁾ sowie pathetischer Motive und Gesten fühlt sich Schletterer der Tradition verpflichtet. Er strebt zwar eine elegante Proportionierung der Figuren an, doch fällt gleichzeitig der herbe Schnitt der etwas breiten Gesichter auf. Die betont statischen Gestalten sind in massige Draperien gehüllt, die in großen Bahnen fallen, allerdings gewöhnlich einer klaren, oftmals senkrechten Linienführung folgen. Es entsteht ein geschlossener Umriss der Skulpturen, aus dem eine physische wie auch psychische Isolation der Figuren erwächst. Auf eine detailreiche Differenzierung der Oberfläche wird verzichtet, die Draperie teilweise eher brüchig gestaltet. Typisch für die klassifizierenden Tendenzen Schletterers ist die Fassung der Skulpturen in Polierweiß oder Metall, womit er die Figuren ins Allgemeine entrückt und ihnen eine gewisse Kühle verleiht.

Exemplarisch sei in unserem Zusammenhang die für Schletterer gesicherte Plastik des Johannes Nepomukaltars (1742–1745) der KREMSEYER PFARRKIRCHE (Abb. 36, 37) oder auch die des Kreuzaltars (bis 1744) des ST. PÖLTENER DOMES⁸⁵⁾ (Abb. 38) angeführt. Das Modell zum Kremser Altar hatte Joseph Matthias Götz 1740 geliefert. Die figürlichen Gruppen zu beiden Seiten des Altarbildes nehmen eine in der Plastik ungewöhnliche Ikonographie auf: Karl Borromäus reicht einem Pestkranken die Kommunion, über welchem ein Putto mit Kardinalshut schwebt; Ambrosius erweckt das Kind einer Frau. Ferner zeigt der Altar allegorische Gestalten von Fides und Ecclesia am Gebälk und unter der Mensa die Liegefigur des heiligen Johannes Nepomuk⁸⁶⁾.

Im Raum von Krems sind darüber hinaus sechs Sandsteinstatuen für Jakob Christoph Schletterer urkundlich gesichert, die auf dem zwischen 1748 und 1751 neu

⁸⁴⁾ Es sei der in der Wiener Plastik um 1700 exemplarisch gestaltete Dolorosatypus hervorgehoben, den gegensätzliche Bewegungsrichtungen als Ausdruck des Schmerzes kennzeichnen. – SCHEMPER-SPARHOLZ, Unbekannte Altarentwürfe (wie Anm. 83), S. 227, Abb. 3. – Die einzelne Statuette der Dolorosa aus dem Depot des Krahuletzmuseums in Eggenburg ist als etwas vereinfachte, weniger klassizierende Replik der St. Pöltener Plastik zu verstehen. Das rokokohaft schlanke Figurenideal der Eggenburger Skulptur und der eher kantige Einsatz des Schnitzmessers rufen Gestaltungsweisen Johann Baptist Straubs und Ignaz Günthers in Erinnerung. Der Bildhauer, der nicht mit J. Chr. Schletterer zu identifizieren ist, mag die Eggenburger Dolorosa wohl nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, vermutlich in den sechziger Jahren, ausgeführt haben. – Zu J. B. Straub vgl. etwa VOLK, Rokokoplastik (wie Anm. 41), Tafel 44.

⁸⁵⁾ Johann KRONBICHLER, Die künstlerische Ausstattung von Dom und Stift, in: H. FASCHING (Hrsg.), Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze, St. Pölten, Wien 1985, S. 104/105. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 304. – WINDISCH-GRAETZ, J. Chr. Schletterer (wie Anm. 15), S. 85–90, 94/95, 215, 236.

⁸⁶⁾ Der Vertrag aus dem Jahre 1742, nach dem J. Chr. Schletterer sämtliche Bildhauerarbeit zum Johannes Nepomukaltar übernahm, sowie die Zahlungseintragung aus dem Jahre 1744 oder 1745 ist erhalten. Über dem 1744 datierten und signierten Altarbild von B. Poli ist das Chronogramm „MDCCIVL“ zu lesen. – BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S. 13 m. Abb. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 558. – FEUCHTMÜLLER, Kremser Schmidt (wie Anm. 74), S. 32. – BAUERNSTÄTTER, J. M. Götz (wie Anm. 14), S. 103–105. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 191. – AUSSTELLUNGSKATALOG, Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II., St. Pölten 1985, Kat. Nr. 14.7. – EPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 111. – WINDISCH-GRAETZ, J. Chr. Schletterer (wie Anm. 15), S. 80/81, 214/215, 235. – GUBY, J. M. Götz (wie Anm. 14), S. 86/87. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 215/216. – LIEBHART, Stadtpfarrkirche Krems (wie Anm. 39), S. 40/41.

errichteten Hochaltar der PFARRKIRCHE von STEIN aufgestellt waren, der jedoch am Anfang unseres Jahrhunderts abgebrochen wurde⁸⁷⁾.

Umkreis Jakob Christoph Schletterers

Daß die Plastik des akademisch geschulten Jakob Christoph Schletterer nicht ohne Wirkung auf andere Bildhauer (auch aus dem provinziellen Bereich) geblieben ist, erweist die im Kraheultzmuseum in EGGENBURG befindliche Replik seiner Dolorosafigur am Kreuzaltar des St. Pöltener Domes.

Der Niederschlag des Stiles Jakob Christoph Schletterers wird ebenso an den Skulpturen von Katharina und Dorothea (Abb. 39) am Annenaltar sowie Franz de Paula und Donatus am Josefsaltar der KREMSEYER PFARRKIRCHE deutlich⁸⁸⁾. Die zwei im Aufbau entsprechenden Altäre sind links und rechts am Triumphbogen aufgestellt. Auf Grund der Figurentypen ist daneben ein Bezug zu einigen Werken von Johann Schmidt gegeben. In Haltung, Standmotiv und Arrangement der Gewandung von Katharina und Dorothea in Krems wirken noch die beiden heiligen Jungfrauen, Apollonia und Thekla, Johann Schmidts am Katharinenaltar der Dürnsteiner Stiftskirche nach. Dagegen ist die Figur des heiligen Donatus am Kremser Josefsaltar in Bewegung und Ausformung des Kopfes mit sinnlichem Ausdruck wohl vom heiligen Johannes (Abb. 38) Jakob Christoph Schletterers am Kreuzaltar im St. Pöltener Dom inspiriert. Auch das Dekorationselement der von Muscheln hinterfangenen, geflügelten Engelsköpfe der beiden Kremser Altäre ist offenbar vom St. Pöltener Kreuzaltar entlehnt. Trotzdem bleibt die Frage nach Entwerfer und Bildhauer des Kremser Annen- und Josefsaltars offen. Das rokokohafte Figurenideal betont die präziöse Haltung mit pointierter Hüftbewegung. Die Schmuckfreudigkeit mit der Kennzeichnung von Detailrealismen ist für die Kunst des provinziellen Bereiches nach der Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristisch. Doch die Draperie fällt, den Arbeiten Jakob Christoph Schletterers (Abb. 38) vergleichbar, in breiten, fließenden, undifferenzierten Bahnen. Lange Faltenzüge treten hervor. Als ausführender Bildhauer der um 1760 zu

⁸⁷⁾ Zuzolge einer Nachricht des Pfarrers von Stein, Georg Sebastian Fritz, habe J. Chr. Schletterer den Altar „erbaut“, was vermuten läßt, daß der Meister mit dem Gesamtkonzept dieses Werkes in Verbindung zu bringen ist. Nur alte Abbildungen geben uns noch eine Vorstellung vom Aussehen dieses Hochaltars. Von den Figuren blieben zumindest zwei in den Nischen der Westfassade der Kremser Pfarrkirche erhalten. Zum Schicksal der übrigen gibt allein F Windisch-Graetz einen Hinweis. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 272. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 50/51. – WINDISCH-GRAETZ, J. Chr. Schletterer (wie Anm. 15), S. 147–152, 218/219, 236/237. – PLESSER, Barockisierung Pfarrkirche Stein (wie Anm. 7), S. 150/151. – Max DVOŘÁK, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, S. 26, Abb. 74/75.

⁸⁸⁾ Der als heilige Dorothea in der Literatur bezeichneten Figur fehlt heute das Körbchen mit Rosen und Früchten und wohl eine Krone oder ein Rosenkranz auf dem Haupt. Der Ordensstifter Franz de Paula, in der Tracht der Paulaner dargestellt, hält in der Rechten einen Stab mit der auf eine Scheibe geschriebenen Devise des Ordens „Caritas“. – BRAUNFELS (Hrsg.), Lexikon christl. Ikonogr. (wie Anm. 47), 1974, 6. Bd., Sp. 89–92, 320/321. – Joseph BRAUN, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 195–198, 269. – BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S. 11, 13/14. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 190. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 213/214. – LIEBHART, Stadtpfarrkirche Krems (wie Anm. 39), S. 35/36.

datierenden Figuren wäre daher ein Schüler oder Mitarbeiter Schletterers denkbar, am ehesten aus der Werkstatt des Meisters in Stein.

Wenn auch der Einfluß Schletterers in der Plastik des Kremser Gebietes in unterschiedlichem Maße hervortritt, wird er dennoch weiterhin zu beobachten sein.

Joseph Carl Höfer (Hofer)

Der *passauerische Bildhauer Karl Höfer von Krembs* war einen Teil seines Lebens in Passau und erst später in Krems ansässig. Auch sein Tätigkeitsbereich spannt sich zwischen diesen beiden Donaustädten. Die von der österreichischen Forschung bislang unbeachtet gebliebenen Veröffentlichungen in Bayern gaben weitere Aufschlüsse über Leben und Werk.

Die Herkunft Joseph Johann Carl Hofers (Höfers) ist noch ungeklärt; möglicherweise besteht ein verwandtschaftlicher Zusammenhang mit dem um 1675 in Schloß Neuburg am Inn tätigen Bildhauer und *Stuckhatergesölten* Hofer – auch für Joseph Carl Höfer ist Stuckarbeit überliefert. Im Jahre 1750 heiratete Höfer die Tochter des Passauer Bildhauers Andreas Erlacher und zahlte 4 Gulden für das erhaltene „Erlachersche Bildhauerrecht am Sand“ Damit war Joseph Carl Höfer als Nachfolger von Joseph Hartmann (1674–1734) und Andreas Erlacher (1696–1746, Werkstattübernahme 1734/35) Inhaber der Bildhauerwerkstatt „am Sand“ in Passau. Offenbar nach der erfolglosen Bewerbung um zwei große Aufträge von fürstbischöflichen Grabmälern im Passauer Dom am Anfang der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts wandte sich Joseph Carl Höfer wie zuvor Joseph Matthias Götz donauabwärts. Vermutlich um 1755 kaufte Höfer in Stein ein Haus, das direkt an jenes des Malers Martin Johann Schmidt angrenzte. Aber noch bis 1764 war er im Besitz der Passauer Bildhauerwerkstatt. Im selben Jahr legte er den Bürgereid in Stein ab und bewohnte dann das Haus Krems, Körnermarkt Nr. 4. Nach dem Tod seiner Gattin 1772 vermählte sich Höfer noch im selben Jahr mit der Tochter des Kremser Glockengießers Ferdinand Vötterlechner, starb aber selbst am 6. Oktober dieses Jahres.

Auffallend ist, daß Joseph Carl Höfer – seinen Lebensumständen entsprechend – zeitweilig sowohl im Passauer als auch im Kremser Gebiet tätig war. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß weitere Nachforschungen noch unbekannte Werke in Bayern, Oberösterreich oder Niederösterreich zutage bringen.

In PASSAU wird Joseph Carl Höfer nach 1750 mit den ihm zugeschriebenen Engelsfiguren am Altar der Waisenhauskapelle sowie der Steinstatue des heiligen Johannes Nepomuk vor dem Waisenhaus faßbar, die 1759 datiert und mit „JCH“ als bisher einzig auffindbare Signatur gekennzeichnet ist. 1760 schuf er ein lebensgroßes Kruzifix für die Kirche von GRAINET im Bayerischen Wald (Landkreis Wolfstein) um 65 fl., das der Passauer Maler Georg Ainstedt faßte.

Als bislang bekannte Hauptwerke des Künstlers gelten die Bildhauerarbeit des Marienaltars der Kapuzinerkirche in UND (1755/57) und der Hochaltar der Wallfahrtskirche von SCHARTEN bei Eferding (1768/69). Der lokalgeschichtlichen Forschung zufolge stammten die nicht erhaltenen Seitenaltäre, der Frauen- sowie der Johannesaltar, der Pfarrkirche von LENGENFELD aus den Jahren 1765/66 vom Steiner Bildhauer Josef Karl Hofer, der für jeden 85 fl. erhielt; Christian Roth aus Stein wurde für die Vergoldung des Frauenaltars

mit 118 fl. honoriert⁸⁹⁾. Daraus ist zu schließen, daß Höfer nicht nur mit Altarskulpturen sondern auch mit Altararchitektur befaßt war. Die verschiedenartige Tätigkeit des Künstlers umfaßte indessen auch Arbeiten in Stein und Stuck. Unter Abt Dominik Gußman von SEITENSTETTEN fertigte Höfer 1763 im Zuge der Errichtung der Südfrent des Stiftes die Vasen an der Fassade der Bibliothek. Auch sein Wohnhaus in KREMS schmückte er wohl um 1770 mit Fassadenplastik; die geschnitzten Türflügel etwa derselben Zeit mögen gleichfalls von ihm herrühren, ähnlich jenen seines Passauer Wohnhauses. Außerdem wird für Joseph Carl Höfer der baldachinartige Überbau mit Engelsfiguren der 1715 auf dem Rathausplatz in STEIN aufgestellten Johannes Nepomukstatue in Anspruch genommen. Noch in seinem Sterbejahr 1772 besorgte Höfer die Neustuckierung der Decke der Hauptstiege im Stift DÜRNSTEIN um 20 fl.⁹⁰⁾.

Diese größtenteils archivalisch erfaßten Werke Joseph Carl Höfers sollen in der Folge um weitere Zuschreibungen vervollständigt werden.

Dem Schaffen unseres Bildhauers im österreichischen Gebiet ist wohl der Skulpturenschmuck am Kapellenaltar des Bürgerlichen Waisenhauses (jetzt Lukas-Kern-Kinderheim) in PASSAU voranzustellen, der bald nach der Übernahme der Passauer Werkstatt entstanden sein dürfte. Das Waisenhaus wurde als testamentarische Stiftung des wohlhabenden Passauer Schiffmeisters Lukas Kern ab 1750 errichtet. Das Altarbild in der Kapelle wird von zwei flankierenden, kleineren Engelsfiguren gehalten. Kniende Putti und Engelsköpfe in Wolken bereichern den Aufsatz des Altares⁹¹⁾. Das auf römische Tradition Giovanni Lorenzo Berninis zurückgehende Motiv der flankierenden Engelsfiguren ist in Passau an den Stuckengeln Giovanni Battista Carlones auf den Seitenaltären des Domes vorgebildet.

⁸⁹⁾ ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 219, – Stephan BIEDERMANN, Lengenfeld, seine Pfarr-, Markt- und Herrschaftsgeschichte, Zwettl 1934, S. 24. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 303. – Aus den verschiedenen, gegenwärtig in der Kirche einzeln aufgestellten Skulpturen ergibt sich für keine eine schlagende Übereinstimmung mit Arbeiten Joseph Carl Höfers.

⁹⁰⁾ Zum Leben und Werk Joseph Carl Höfers: SCHINDLER, Bayerische Bildhauer (wie Anm. 16), S. 132, 134. – Herbert SCHINDLER, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, in: Donaubairisches. Vorträge zur Kunstgeschichte, Passau 1982, S. 167. – Herbert SCHINDLER, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, in: Ostbairische Grenzmarken XVII, Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst u. Volkskunde, Passau 1975, S. 164. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 275, 302/303. – KÜHNEL, Tausend Jahre Kunst (wie Anm. 5), S. 18. – Zitiert aus: Gottfried SCHÄFFER, Joseph Carl Hofer – Ein vergessener Passauer Bildhauer, in: Ostbairische Grenzmarken X, Passau 1968, S. 332/333. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 52. – THIEME-BECKER (wie Anm. 49) 1924, Bd. 17, S. 239. – RIESENHUBER, Kirchliche Barockkunst (wie Anm. 52), S. 446. – Zu Seitenstetten: DEHIO, Niederösterreich 1976 (wie Anm. 52), S. 321. – Franz EPEL, Die Eisenwurzeln. Land zwischen Enns, Erlauf und Eisenerz. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg², 1968, S. 158. – P. Petrus ORTMAYR OSB – P. Aegid DECKER OSB, Das Benediktinerstift Seitenstetten, Wels 1955, S. 273. – Zu Dürnstein: DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 131. – Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein und das „neue Kloster“ des Propstes Hieronymus Übelbacher, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, Bd. XXVI, S. 181.

⁹¹⁾ Gottfried SCHÄFFER, Kloster Niedernburg (Schnell Kunstführer Nr. 1407), München, Zürich 1983, S. 18/19, 20, 22.

Das in der Barockzeit weit über die Grenzen des Landes viel verehrte Gnadenbild der Kapuziner in UND⁹²⁾ – eine Madonna mit Kind aus dem späten 14. Jahrhundert – erhielt auf dem zwischen 1755 und 1757 neu errichteten Altar der Marienkapelle der Klosterkirche einen würdigen Aufstellungsort. Über die an diesem Altarwerk beteiligten Künstler gaben uns die Rechnungen wertvolle Aufschlüsse: Franz Anton Danne, kaiserlicher Hoftheatermaler⁹³⁾, erstellte die Risse. Joseph Carl Höfer leistete die Bildhauerarbeit, für die er 580 fl. empfing. Als Bildhauergesellen wurden Johann und Sigmund Höfer, vermutlich die Söhne Joseph Carl Höfers, genannt, über die jedoch bisher keine weiteren Nachrichten auftauchten. Der *Vergolder zu Stein*, Christian Anton Roth, erhielt für Fassungsarbeiten 464 fl.; ein Zusammenwirken von Joseph Carl Höfer und Christian Roth ist – wie oben erwähnt – auch für den Frauenaltar der Pfarrkirche von Lengsfeld belegt. Mit kleinen Arbeiten waren in Und außerdem der Bildhauer Johann Schmidt und sein Sohn, der Maler Martin Johann, betraut. Vierzig Jahre später (1796) wurde jedoch das Kapuzinerkloster in Und aufgehoben und der aufwendige Marienaltar samt dem Gnadenbild in den linken Querschiffarm der Pfarrkirche von Krems versetzt, wobei vermutlich einige Veränderungen vorgenommen wurden⁹⁴⁾, die ohne technische Untersuchun-

⁹²⁾ Das Einzugsgebiet der Marienwallfahrt reichte von Savoyen, Franken und Bayern bis Ungarn, von Böhmen, etwa Prag, bis Kärnten. Auch Künstler wie der Maler und Kremser Schmidt-Schüler Andreas Rudroff versprachen sich mit Motivtafeln dem Gnadenbild „der heiligen Jungfrau zum Bründl“ – KÜHNEL, Baugeschichte Kapuzinerkloster (wie Anm. 12), S. 39. – Wolfgang HÄUSLER, Andreas Rudroff (1744–1819). Bürgerlicher Maler in Stein, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Krems a.d.D. 1980, Bd. 20, S. 66.

⁹³⁾ Die Tätigkeit Franz Anton Dannes, der wie sein Vater Franz Danne als Hoftheatermaler beschäftigt war, ist zwischen den zwanziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Wien nachweisbar. Er war mit Fest- und Trauerdekorationen in der Art des Giuseppe Galli Bibiena befaßt. Verschiedene Trauer- und Ehrengerüste sowie Triumphbögen – etwa zur Vermählung Josephs II. – wurden in Stichen überliefert. 1744 wurde er für die Kulissen des Theaters im Stift Seitenstetten bezahlt. Im selben Jahr malte er das noch existierende heilige Grab im Stift Zwettl, das von einer kolossalen Architekturkulisse beherrscht wird. Als wesentliches Zeugnis seiner Kunst ist sein Name als Entwerfer des Marienaltars der Kapuzinerkirche in Und von 1755 überliefert. Darüber hinaus stattete er in Wien Opern aus, etwa 1765 ein Werk von Gassmann nach einem Text von Metastasio. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 558, 1355. – Hans HAIDER, Zur Seitenstettener dramatischen Literatur und Bühnenpraxis, in: Ausstellungskatalog, Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Stift Seitenstetten 1988, S. 427, Kat. Nr. 36.1–36.4. – Karl KUBES – Joachim RÖSSL, Stift Zwettl und seine Kunstschatze, St.Pölten, Wien 1979, S. 94, Abb. 52. – Paul BUBERL, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl (Ostmärkische Kunsttopographie, Bd. 29), Baden bei Wien 1940, S. 74, 109, Abb. 86. – THIEME-BECKER (wie Anm. 49) 1913, Bd. 8, S. 367.

⁹⁴⁾ Zur Errichtung und Geschichte des Altars der Marienkapelle der ehemaligen Kapuzinerkirche in Und sowie zur Verehrung der angeblich aus Böhmen stammenden Gnadenstatue s. BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S.9/10 m.Abn. – KÜHNEL, Baugeschichte Kapuzinerkloster (wie Anm. 12), S. 36–40. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 190. – WINNER, Klostersaufhebungen (wie Anm. 5), S. 243/244. – 950 Jahre Pfarre Krems, Krems a.d.Donau 1964, S. 77. – EPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 111. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 52. – Gustav GUGITZ, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Niederösterreich und Burgenland, Wien 1955, Bd. 2, S. 73/74. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 213, 418/419. – Anton KERSCHBAUMER, Geschichte der Stadt Krems, Krems 1885, S. 246–249. – LIEBHART, Stadtpfarrkirche Krems (wie Anm. 39), S. 31. – Auffallend erscheint am Zustand des Marienaltars der Kremser Pfarrkirche, daß zwei Gnadenbilder, die Statue einer Madonna mit Kind, von der auch die schriftlichen Quellen des Kapuzinerklo-

gen nicht näher bestimmbar sind. Auch der Hochaltar der Wallfahrtskirche von SCHARTEN – einer nicht nur von oberösterreichischen, sondern auch von niederösterreichischen und Wiener Pilgern aufgesuchten Wallfahrtsstätte – bildet den prunkvollen Rahmen für die Gnadenstatue der „wunderschönen Maria“, einer Madonna mit Kind aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Auseinandersetzung über die testamentarischen Verfügungen Joseph Carl Höfers ist zu entnehmen, daß unser Bildhauer im Jahre 1768 diesen Altar *geschnitzt und erbauet* hat und ihm im folgenden Jahr für Fassung und Vergoldung 1900 fl. bezahlt wurden⁹⁵). Altar und Tabernakel (Abb. 47) stellen im architektonischen Aufbau sowie im ikonographischen Programm eine Variation des Marienaltars der Kapuzinerkirche von Und dar. War für den Entwurf von Und der Hoftheatermaler Franz Anton Danne verantwortlich, so ist für jenen von Scharten dem künstlerischen Befund wie auch den archivalischen Aussagen nach wohl Joseph Carl Höfer anzunehmen. Ob die Übernahmen in Scharten allein mit dem ausführenden Künstler oder doch auch mit den Wünschen des Auftraggebers zusammenhängen, wäre eine interessante Fragestellung. Der Dekorationskünstler Danne hat das Motiv des Triumphbogens – er gestaltete solche mehrfach – dem Altar von Und zugrundegelegt, das noch deutlicher in Scharten zur Geltung kommt. Als Zentrum dieses Hoheitsmotives ist die Gnadenstatue gedacht, wodurch mit formalen Mitteln ihre Bedeutung akzentuiert wird. Typisch für den architektonischen Aufbau beider Altäre sind die konkav und konvex geschwungenen sowie stark verkröpften Formen an Gebälk und Auszug, also eine bewegte Gestaltung der oberen Zone. Über dem Christuskind der Gnadenstatue erscheinen – als Trinität zusammenzuschließen – die Taube des heiligen Geistes und die Darstellung Gottvaters; letzterer in Scharten im Auszug, in Und hingegen in mächtiger Gloriolen darüber. Die zwei großen, stehenden Engel fordern durch Blick und Gestik zur gläubigen Verehrung des Gnadenbildes auf. Jeder dieser Engel stützt eine Hand auf einen kartuschenartigen Schild, der in Und eine Inschrift mit dem Chronogramm 1756 trägt (Abb. 40). In den Säulenstellungen sind die Vor-

sters sprechen, und das Gemälde einer Pietà übereinander angebracht sind. Ob die derzeitige Anbringung der Madonna dem ursprünglichen Aufstellungsort entspricht, ist daher nicht eindeutig zu sagen. Schließlich geht die in scharfen Spitzen ausgezackte Rocaille Rahmung der Pietädarstellung nicht zusammen mit den übrigen Ornamenten des Altares und mag auch ein wenig später entstanden sein. Es wäre möglich, daß die Pietà einst am Kreuzaltar der Kremser Pfarrkirche, der wie bereits erwähnt den Platz des jetzigen Marienaltars eingenommen hatte, oder in der dazu passend ausgestatteten Kapelle zur Verehrung aufgestellt war. Zum Gnadenbild der Pietà s. Hans AURENHAMMER, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung, Wien 1956, S. 148.

⁹⁵) Reinhard WEIDL, Maria Scharten. OÖ. (Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 171), Salzburg 1989, S. 4,8,10, Abb. S. 9. – DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, Wien⁶ 1977, S. 301. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 275, 302/303. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 52. – GUGITZ, Gnadenstätten (wie Anm. 94) 1958, Bd. 5, S. 123–125. – Gustav GUGITZ, Die Wallfahrten Oberösterreichs. Versuch einer Bestandsaufnahme mit besonderer Hinsicht auf Volksglauben und Brauchtum, Linz 1954, S. 5,7,60,65,70,72,75,77,80,92,95/96. – Erwin HAINISCH, Denkmale der bildenden Kunst, der Geschichte und der Kultur im politischen Bezirke Eferding, Linz 1933, S. 131. – Bei dem einstigen Kloster und Wallfahrtsort Schönbüchel in der Wachau ist in einer barocken Brunnenkapelle eine Kopie des Gnadenbildes von Scharten aufgestellt. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 317/318. – Wolfgang HÄUSLER, Melk und der Dunkelsteinerwald, Wien, München 1978, S. 197.

fahren Christi, Joachim und Josef⁹⁶) angeordnet (Abb. 41, 42), die in Scharten durch Petrus und Paulus ergänzt werden (Abb. 47). Mehrere Putti und größere Engel haben sich in der oberen Zone der Altäre niedergelassen. Zur Ausstattung des Marienaltars der ehemaligen Kapuzinerkirche von Und gehören darüber hinaus Putti, die graziös über den Skulpturen von Joachim und Josef schweben bzw. im Scheitel des Mittelbogens eine Krone halten. Zwei Reliefs, Hagar in der Wüste und Rebekka am Brunnen⁹⁷) (Abb. 40), sind in die mittleren Säulensockel eingelassen. Auch das Material der Architektur, schwarzer Lilienfelder Marmor, trägt der hervorragenden Stellung des Altarwerkes von Und Rechnung, von dem sich der vergoldete Skulpturen- und Ornamentschmuck kostbar abhebt⁹⁸). Große Ornamentfelder füllen in Und wie auch in Scharten die Flächen über den Figuren von Joachim und Josef, wobei Höfer stets eine symmetrische Anordnung des Ornaments bevorzugt. Die Analogien zwischen den Hochaltären von Und und Scharten beziehen sich ebenso auf die von Engeln adorierten Tabernakel (Abb. 40, 47), die in den Grundzügen der Aufrißgestaltung mit dem aus rocailleartigen Formen zusammengesetzten Aufsatz wie auch in der Rahmung der Tabernakeltür und den Volutenpilastern verwandt sind. Die nachfolgende stilistische Analyse der urkundlich gesicherten Altarplastiken Joseph Carl Höfers erlaubt die Zuschreibung weiterer Bildwerke auf zwei Seitenaltären der KREMSEYER PFARRKIRCHE an unseren Bildhauer. Die Skulpturen am Armen Seelenaltar werden als Dominikus und Katharina von Siena (Abb. 44, 45) gedeutet, am Altar Johannes des Täufers stellen sie Franz von Assisi und Franz Xaver dar⁹⁹). Engelsfiguren begrenzen seitlich die Auszüge der Seitenaltäre, die einander gegenüberstehen und in Aufbau und Ausstattung angeglichen sind. Die Bilder bei-

⁹⁶) Joachim hat als Attribut die Hirtenschippe, Josef in Und den blühenden Stab, in Scharten die Lilie. Die zwei Tauben zu Füßen Joachims – einem ungewöhnlichen Anbringungsort – wären als das vom Hohenpriester zurückgewiesene Opfer zu deuten. – BRAUNFELS (Hrsg.), Lexikon christl. Ikonogr. (wie Anm. 47) 1974, 7. Bd., Sp. 61. – BRAUN, Tracht und Attribute (wie Anm. 88), Sp. 360/361.

⁹⁷) Sowohl die Aufschriften der Spruchbänder in den Reliefs, „Heil der Kranken“ und „Trösterin der Bedrängten“, als auch der Hinweis auf die Bedeutung des Wassers in den Darstellungen sind in Beziehung mit dem marianischen Gnadenbild zu verstehen. Dieses war in Und vor der Aufstellung auf dem Altar der neuen Marienkapelle über einer Quelle in einer grottenförmigen Kapelle aus dem 17. Jahrhundert angebracht und wurde „die heilige Jungfrau zum Bründl“ genannt.

⁹⁸) Die Plastik des Hochaltars von Scharten wurde bedauerlicherweise in satter Farbigkeit des 19. Jahrhunderts übergangen. Bei dieser beziehungsweise einer späteren Gelegenheit erfolgten offenbar auch Veränderungen im Mittelteil des Altares.

⁹⁹) Dominikus trägt die Tracht des von ihm gegründeten Ordens, lange Tunika, Skapulier, Kappa und Kapuze, am Haupt einen schmalen Haarkranz sowie leichten Bart. Abtstab und Buch gelten jedoch als generelle Attribute. Die bedeutendste Dominikanerterziarin, Katharina von Siena, wäre wohl aus der Gegenüberstellung sowie der Tracht des weiblichen Ordenszweiges zu folgern; den zumindest heute einzig weiteren Hinweis gibt ihre Bezeichnung mit den Wundmalen Christi. Franz von Assisi ist durch die Tracht seines Ordens, die blutende Seitenwunde Christi sowie Kreuzifix und Totenkopf, die Gegenstände seiner Betrachtung, gekennzeichnet. Der Jesuit Franz Xaver, der Apostel Indiens und Japans, wurde als Missionar mit Superpelliz, Stola und dem zur Predigt erhobenen Kreuz dargestellt; seine Verehrung wurde durch die Kremser Jesuiten besonders gefördert. – BRAUNFELS (Hrsg.), Lexikon christl. Ikonogr. (wie Anm. 47) 1974, 6. Bd., Sp. 74, 272, 325; 7. Bd., Sp. 301. – Gottlinde STANKE, Die Geschichte des Kremser Jesuitenkollegs (1616–1773), phil.Diss., Wien 1964, S. 100–102. – BRAUN, Tracht und Attribute (wie Anm. 88), Sp. 189, 268–270, 418–420.

der Altäre sind mit „Martin Joh. Schmidt“ signiert und 1768 datiert, was auch eine zeitliche Bestimmung für die Skulpturen zu geben vermag¹⁰⁰). Auch die kleinen Statuen von Joachim und Josef am Seitenaltar der heiligen Anna (Abb. 46) in TAUTENDORF¹⁰¹) stehen dem stilistischen Erscheinungsbild der Werke Joseph Carl Höfers nahe. Der Annenaltar war zusammen mit einer Reihe weiterer Einrichtungsstücke aus der Kremser Dominikanerkirche, deren reiche Ausstattung nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1785 in alle Winde zerstreut wurde, in die neu errichtete Pfarrkirche von Tautendorf gelangt¹⁰²).

An den Skulpturen Höfers fällt eine gewisse Sprödigkeit und Steifheit in Haltung und Oberflächenbehandlung auf, die durch Vergoldung bzw. Polierweißfassung verstärkt wird. Das Schwergewicht der Bewegung liegt in der Faltengebung. Die heftig erregten, teils tief unterschrittenen Faltengeschiebe und Bäusche erscheinen dem Werk des Joseph Matthias Götz verwandt, (Krems, Hochaltar der Pfarrkirche Abb. 35), was nicht verwunderlich ist, da doch beide aus Passau, also aus derselben bayrischen Bildhauertradition stammen. Der kontrastreiche Wechsel zwischen unruhigem Faltenpiel und straff über den Körper gespannten Gewandpartien, die mitunter von dünnen Faltenstegen durchzogen sind, belebt die Figuren Höfers; an den Beinen sind häufig querlaufende Faltenstege markiert (Abb. 40, 43, 45). Diese Behandlung der Oberfläche sowie die Goldfassung der großen, stehenden Engel Joseph Carl Höfers am Marienaltar von Und (Abb. 40) täuschen den Charakter einer Metallfigur vor, wie sie etwa die Dolorosa des Donnerschülers Franz Kohl in der Schönbrunner Schloßkapelle verkörpert, als deren Entstehungszeit die Mitte des 18. Jahrhunderts gilt¹⁰³). Auch das schlanke, gelängte Figurenideal und die Ponderation der stehenden Engelsgestalten sind der Plastik Franz Kohls ähnlich. Eine Beziehung Joseph Carl Höfers zu Wien, nicht nur indirekt durch den Entwerfer des Marienaltars, ist wohl anzunehmen; insbesondere spricht die Wahl des zeitgemäßen Vorbildes – eines Werkes Franz Kohls bzw. einer vergleichbaren Arbeit der Donnernachfolge – dafür.

¹⁰⁰) BUCHEGGER (Hrsg.), Stadtpfarrkirche (wie Anm. 28), S. 12 m. Abb. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 558. – FEUCHTMÜLLER, Kremser Schmidt (wie Anm. 74), S. 77/78, 117, 120, 412 m. Abbn., 577, 610. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 191/192. – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 111. – DWORSCHAK u. a., Kremser Schmidt (wie Anm. 19), S. 252. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 214/215. – LIEBHART, Stadtpfarrkirche Krems (wie Anm. 39), S. 43/44.

¹⁰¹) Die Stelle des Altarbildes nimmt eine plastische Gruppe der Erziehung Mariens aus dem 19. Jahrhundert ein.

¹⁰²) DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 1164. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 379/380. – Elisabeth VAVRA, Sakrale Kunst in der Diözese St. Pölten zwischen Spätbarock und Biedermeier, in: Ausstellungskatalog, 200 Jahre Diözese St. Pölten, Krems 1985, S. 108/109. – Harry KÜHNEL, Das Dominikanerkloster, in: Ausstellungskatalog, 1000 Jahre Kunst in Krems, Krems a. d. D. 1971, S. 146/147. – Günther HANIKA, Die Dominikaner in Krems von der Gründung bis zur Aufhebung ihres Klosters, phil. Diss., Wien 1969, S. 127/128. – WINNER, Klostersaufhebungen (wie Anm. 5), S. 202–204. – WINNER, Aufhebung Kremser Dominikanerkloster (wie Anm. 5), S. 134, 136/137. – EPPEL, Waldviertel (wie Anm. 23), S. 217/218. ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 242, 545–547. – KERSCHAUMER, Geschichte Krems (wie Anm. 94), S. 245/246.

¹⁰³) Peter B. STEINER, Zwischen Barock und Rokoko. Skulptur in Wien und München, 1730–1760, in: Barock: regional-international (Kunsthistorisches Jahrbuch, Graz, 25), Graz 1993, S. 186/187, Abb. 9. – Andreas FIGLER, Georg Raphael Donner, Leipzig, Wien 1929, S. 101. – Erika TIETZE-CONRAT, Österreichische Barockplastik, Wien 1920, S. 140.

Die in Ordenstracht gekleideten Heiligenfiguren am Armen Seelenaltar (Abb. 44, 45) sowie am Altar Johannes des Täufers der Kremser Pfarrkirche neigen im Stilistischen eher der Richtung zu, die Jakob Christoph Schletterer in den Skulpturen des Johannes Nepomukaltars (Abb. 36, 37) derselben Kirche vertritt. Blockhaftigkeit und eine gewisse Steifheit der Figurenauffassung gehen mit der vertikalen Ausrichtung der reduzierten Faltenzüge einher. Ein herber Gesichtsschnitt ist für die Heiligen kennzeichnend. Deutlicher wird die Autorschaft Joseph Carl Höfers an der Gestaltung der Engel auf den Aufsätzen des Armen Seelen- und Johannesaltars. Diese Engel sind in ihrer lebendigen Haltung sowie der flatternden Gewandung, dem runden Gesicht mit dicken Locken und großen Gesichtsmarkmalen den Adorationsengeln (Abb. 47) am Hochaltartabernakel in Scharten vergleichbar. Der stilistischen Beschreibung sind also einzelne Motive bzw. Figurentypen anzufügen, die Joseph Carl Höfer in seinem Werk weitgehend unverändert, mehrmals wiederholt. Am auffälligsten wird dies an den Darstellungen des heiligen Josef in Und (Abb. 42), Tautendorf (Abb. 46) und Scharten (Abb. 47). Ihnen allen gemeinsam ist die Haltung und der Ergebenheitsgestus der rechten Hand mit merkwürdig erhobenen Handgelenk, die Bildung von Gesicht und Haartracht sowie die Gestaltung der Gewandung, die in Tautendorf vereinfacht, in Scharten seitenverkehrt angelegt ist. Auch andere Figuren wie die heilige Katharina von Siena (Abb. 45) in Krems zeigen denselben Ergebenheitsgestus. Dem Stilbild zufolge scheinen die kleinen Heiligenfiguren Joachims und Josefs vom Annenaltar in Tautendorf (Abb. 46) der Hochaltarplastik von Scharten zeitlich näherzustehen¹⁰⁴). Mit den Darstellungen von Joachim (Abb. 47) sowie den großen, stehenden Engeln (Abb. 48) in Scharten griff Joseph Carl Höfer gleichfalls auf die Skulpturen von Und (Abb. 41, 40) zurück. Für die Figur des heiligen Paulus (Abb. 47) in Scharten hat er offenbar die des Joachim von Tautendorf vor sich gehabt, was nicht nur die für den heiligen Paulus ungewöhnliche Tracht des Hirten mit engen Beinkleidern, dreiviertellanger Hose, kurzem Rock und Überwurf, sondern auch die Übernahme des Attributes des Buches belegt, welches – ebenso am heiligen Dominikus (Abb. 44) in Krems – mit einer Hand gegen den Oberkörper gehalten wird. Unser Bildhauer hat sich mehrfach auf das Vorbild bestimmter Prototypen bezogen, auch wenn er künstlerisch weniger als andere durch provinzielle Enge beschränkt war. Ob oder in welcher Form solche durch Franz Anton Danne, den Entwerfer des Marienaltars von Und, vermittelt wurden, ist allerdings ungewiß. Joseph Carl Höfers Arbeiten in Holz ergänzen einige Steinbildwerke sakralen und profanen Inhalts. Auf dem Platz „Im Ort“ vor dem PASSAUER WAISENHAUS hat, was die kaum mehr lesbare Inschrift besagt, *mindestes Pflégkind und Diener Johann Jakob Pichler, bürgerl. Fragner und Schifmeister 1759* die Kalksteinskulptur des heiligen Johannes Nepomuk (Abb. 43) – seit 1730 Stadtpatron von Passau – errichten lassen. Auf der Rückseite der Plinthe sind die signierenden Buchstaben „JCH“ eingearbeitet¹⁰⁵).

Darüber hinaus wird Joseph Carl Höfer die architektonisch-skulpturale Überhöhung der schon 1715 errichteten Johannes Nepomukstatue auf dem Rathausplatz

¹⁰⁴) Unter den bekannten Umständen ist es nicht auszuschließen, daß auch die Architektur des Annenaltars auf Joseph Carl Höfer zurückgeht.

¹⁰⁵) SCHÄFFER, J.C. Hofer (wie Anm. 90), S. 332.

in STEIN zugeschrieben. Der Heilige wird von einem Dreisäulenbau überfangen, den Engelsfiguren umgeben¹⁰⁶). Reiche architektonische, figürliche und dekorative Elemente bilden auch den Fassadenschmuck am Wohnhaus des Künstlers in KREMS, Körnermarkt Nr. 4. Die Statuetten der Jahreszeiten (der Winter durch eine Laterne symbolisiert) und des heiligen Johannes Nepomuk sind in Stein gehauen. Die geschnitzten Türflügel des Eingangs füllen große, symmetrisch angelegte Rocailen¹⁰⁷).

Die an den Holzplastiken erörterten Stileigentümlichkeiten Joseph Carl Höfers dominieren ebenso an seinen Steinskulpturen. Abgesehen davon mag auch die bewegte Gestaltung der Architektur des Dreisäulenbaues in Stein eine Zuweisung an unseren Bildhauer berechtigt erscheinen lassen; das dekorative Detail der kleinen Volutenschnörkel unter den stehenden Engelsgestalten wiederholt sich sowohl an der Portalrahmung seines Kremser Wohnhauses als auch am Altar in Tautendorf.

Wenngleich das figürliche Werk Joseph Carl Höfers formal und auch stilistisch im allgemeinen eine etwas starre Ausprägung kennzeichnet, ist doch in manchen Heiligenfiguren eine gewisse Charakterisierung angelegt. Während der Passauer Johannes Nepomuk (Abb. 43) und der Heilige Franz von Assisi in Krems meditativer Versenkung zuneigen, verkörpert der Heilige Franz Xaver in Krems die Vordringlichkeit seines missionarischen Auftrags. Die bewegt gestalteten Draperien der Figuren Höfers sind wohl als Erbeil seiner bayrischen Herkunft anzusehen. Manchen künstlerischen Anregungen – auch solchen aus der Metropole Wien – ist er nicht verschlossen gegenüberstanden. Letztlich ist das recht breite Spektrum seines Tätigkeitsfeldes nicht zu übersehen, das figürliche wie dekorative Arbeiten in Holz, Stein und Stuck genauso umfaßte wie architektonische Aufbauten, die er nach bestimmten Vorlagen womöglich sogar selbst entworfen hat.

Johann Baptist Peran

Der Bildhauer Johann Baptist Peran gehört zu jenen weitgehend unbekanntem Künstlern, von denen zwar der Name und einige Lebensdaten überliefert, jedoch keine gesicherten Werke faßbar sind. Dies ist umso bedauerlicher, da er eine dem lokalen Hauptmeister Andreas Krimmer vergleichbare Stellung eingenommen hat, auf den er folgte und gleich diesem vierzig Jahre hindurch in Krems ansässig war. Denn Johann Baptist Peran, der Sohn des Carolus Peran (Päran), eines bürgerlichen Tischlers zu Teynitz – in Böhmen oder Mähren zu lokalisieren – heiratete 1736 in Krems, *seiner Kunst ein Bilthauer allhier*, die Tochter eines Arztes aus Stockerau. Als Trauzeuge wird der Maler Johann Georg Schmidt (der Wiener Schmidt) genannt, der mehrfach an den Altarbauten des Joseph Matthias Götz beteiligt war. 1737 erhielt Peran das Bürgerrecht *auf seine erlernte Bildhauerprofession*, nachdem er auch die Schenkung eines Hauses am Dreifaltigkeitsplatz

¹⁰⁶) Im benachbarten Krems war ein symbolisch zu verstehender Dreisäulenbau seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in der von J.M. Götz aufgerichteten Dreifaltigkeitssäule präsent. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 275.

¹⁰⁷) DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 575. – SCHINDLER, Bayerische Bildhauer (wie Anm. 16), S. 132, 134. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 275. – EPPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 116. – Auch das Bildhauerhaus Oberer Sand (neben dem Gasthof zum „Grauen Hasen“) in Passau hat an der Fassade eine sehr kleine Johannes Nepomukfigur und in der Türe ein Feld mit geschnitzten Rocailen eingelassen.

durch die Witwe des 1735 verstorbenen Kremser Malers Mathias Pichler an seine Gattin nachgewiesen hatte. Nach dem Tod seiner ersten Frau 1764 heiratete Johann Baptist Peran noch im selben Jahr ein zweites Mal; er selbst starb 1776. Das Haus wurde noch vor dem Tod der Witwe (1778) durch das Steueramt verkauft; im Vermerk heißt es *Bildhauer Gewerb ist eingegangen, schon untern besagten Perän eingegangen* war die auf dem Haus existierende *Schildgerechtigkeit zum Schwarzen Bären*.

Urkundlich ist bislang einzig die Arbeit am nunmehr verschollenen Tabernakel des zerstörten Hochaltares der STEINER PFARRKIRCHE von 1751 nachzuweisen, für den der Bildhauer Johann Beran von Krems 50 fl. und für die Verkleidung des Stipes 8 fl. 30 kr. erhielt. Die erhaltenen Abbildungen geben eine gewisse Vorstellung dieses Werkes, das hoch aufgebaut, von zwei Adorationsengeln flankiert und von einer Strahlenglorie überragt war.

L. Pühringer hat nun hypothetisch vorgeschlagen, die Plastik des Hochaltares der Kremser Piaristenkirche und einige weitere stilistisch verwandte Skulpturen mit Johann Baptist Peran in Verbindung zu bringen¹⁰⁸). Im folgenden soll diese These untersucht und näher belegt werden. Es ist für diese wie auch andere Skulpturengruppen derselben Zeit charakteristisch, daß sie vom Einfluß der Wiener Akademie, einer harmonisch beruhigten Stilgrundlage, unberührt bleiben. Dagegen fällt auf, daß sich die Arbeiten um die Mitte des 18. Jahrhunderts im allgemeinen an den heftig bewegten Schöpfungen der dreißiger Jahre desselben Jahrhunderts – etwa an denen eines Joseph Matthias Götz – orientieren. Den späteren Skulpturen haftet neben der Bewegungsfreiheit eine größere Sprödigkeit an, die mitunter zur Ausbildung von harten Kanten führt. Auch in der Wahl der typenhaften Vorbilder ist vorwiegend ein Zurückgreifen auf die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts zu bemerken.

Mit der Plastik des Hochaltares der ehemaligen Jesuitenkirche in Krems werden wohl Kanzel, Dolorosa und Kruzifix aus der KREMSEr DOMINIKANERKIRCHE in einen Werkstattzusammenhang zu stellen sein. Im Zuge der 1785 erfolgten Verteilung der Ausstattung der Dominikanerkirche an neu errichtete Pfarreien kam der große Kruzifix mit der schmerzhaften Muttergottes (Abb. 52) in die Pfarrkirche von TAUTENDORF, die Kanzel (Abb. 51) in die Pfarrkirche von AGGSBACH DORF, die frühere Kartäuserklosterkirche¹⁰⁹).

Dem ehemaligen Aufstellungsort entsprechend zeigt das Relief am Kanzelkorb die Übergabe des Rosenkranzes durch die Madonna an den heiligen Dominikus; im Relief an der Rückwand erscheint der Gute Hirte. Den Schalldeckel bekrönt die Personifikation der Ecclesia, die in einer Hand die Weltkugel hält und mit der anderen das Haus Gottes emporhebt. Hinter ihr erstrahlt die mächtige Glorie des heiligen Geistes. Bewegte Engel und Putti mit Gesetzestafeln und Kreuz in Händen verweilen an Schalldeckel und Kanzelkorb. Reicher dekorativer Schmuck, Rocailles, züngelnde Blätter, die vier Evangelistensymbole am Korb, zieren die Kanzel, die selbst mit ihren betonten Konkav- und Konvexschwüngen als bewegtes Ornament in starkem Schwarz-Goldkontrast gedacht ist. Dazu kommt der ganz asymmetrische Auf-

¹⁰⁸) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 274, 300/301. – KÜHNEL, Kunstgeschichte Krems (wie Anm. 4), S. 51. – PLESSER, Barockisierung Pfarrkirche Stein (wie Anm. 7), S. 151, 155. – DVOŘÁK, Katechismus (wie Anm. 87), S. 26, Abb. 74.

¹⁰⁹) wie Anm. 102.

bau der Kanzel, der wohl auf den ursprünglichen Anbringungsort Rücksicht genommen hat¹¹⁰).

Im Jahre 1756 wird der Hochaltar der EHEMALIGEN JESUITENKIRCHE, der jetzigen Piaristenkirche, in KREMS¹¹¹) in den Annalen des Ordens als neu errichtet erwähnt. Das Altarbild der Himmelfahrt Mariens ist von der Hand des *Apellis Steinensis*, Martin Johann Schmidt (1756); die Namen der anderen gerühmten, beteiligten Künstler gehen aus der Beschreibung nicht hervor¹¹²). Die überlebensgroßen Statuen der Evangelisten mit griechischen Büchern und Federkielen in Händen flankieren das Altarbild. Ihnen sind geradezu monumentale Evangelistensymbole beigeordnet (Abb. 49, 50). Die Assunta wird von der plastischen Gruppe der Trinität im Aufsatz – der himmlischen Zone – erwartet, die durch Wolken mit Cherubsköpfchen, Engeln und Putti – zwei von diesen halten seitlich hochgespannte Vorhangdraperien – verdeutlicht wird¹¹³). Schwellender Rocaillezierat breitet sich am Altar aus.

Die Architektur (Abb. 49) ist geprägt vom interessanten Gegensatz zwischen geschlossenem Säulenbau und rein dekorativ aufgelöstem Aufsatz mit Volutenschnörkeln, kleinem Baldachin und Vorhang sowie einer Krone an der Spitze. Eine vergleichbare, bildlich-dekorative Auffassung des Aufsatzes durch Einsetzen von plastischen Elementen und Reduzieren der architektonischen ist in gehäufter Maß an Werken süddeutscher Meister zu beobachten, wie etwa bei Joseph Matthias Götz (Zwettl), Johann Joachim Dietrich (Dießen), Franz Xaver Schmädl (Rottenbuch) oder später Franz Ignaz Günther (Rott am Inn)¹¹⁴). Weitere Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich mit zwei anderen Altären aus dem nahen Umfeld von Krems: dem ehemaligen Hochaltar der Steiner Pfarrkirche und dem Marienaltar der einstigen Kapuzinerklosterkirche in Und¹¹⁵). Die Plastik im Aufsatz des Jesui-

¹¹⁰) Die von manchen Autoren angenommene Herkunft der Kanzel aus der Karmelitinnenkirche in St. Pölten ist allein schon durch ihre Ikonographie zu widerlegen. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 1 (wie Anm. 6), S. 113. – DEHIO, Niederösterreich 1976 (wie Anm. 52), S. 9. – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 57/58. – ÖKT, Melk (wie Anm. 49), S. 4.

¹¹¹) Nach der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773 übernahmen 1776 die Piaristen das Kremser Kolleg. – Piaristenkirche Krems. Festschrift anlässlich der Vollendung der Außenrestaurierung 1989–1994, Krems 1994. – WINNER, Klostersaufhebungen (wie Anm. 5), S. 42–44. – KÜHNEL, Wegweiser Geschichte Krems (wie Anm. 11), S. 23. – STANKE, Kremser Jesuitenkolleg (wie Anm. 99), S. 340–343.

¹¹²) Piaristenkirche Krems 1993 (wie Anm. 36), S. 8, Abb. S. 9. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 567. – FEUCHTMÜLLER, Kremser Schmidt (wie Anm. 74), S. 49–51, 71, 97, 184, 191/192, 223, 238, 372 m. Abb., 577. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 196/197. – Piaristenkirche Krems 1985 (wie Anm. 36), S. 4–6. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 272/273, 301/302. – STANKE, Kremser Jesuitenkolleg (wie Anm. 99), S. 36, Anm. 4. – EPPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 112. – DWORSCHAK, u.a., Kremser Schmidt (wie Anm. 19), S. 243. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 223.

¹¹³) Die Himmelfahrt Mariens wurde oft in den aufeinander bezogenen Darstellungen von Altarblatt und Altarbekrönung bzw. Deckenmalerei zum Empfang Mariens durch die Trinität im Himmel erweitert. Sie war deshalb das Hauptthema der Marienikonographie der Gegenreformation und wird auch nicht ohne Absicht von den Jesuiten in Krems gewählt worden sein. – Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst. Maria, Gütersloh 1980, Bd. 4,2, S. 147.

¹¹⁴) Abbildungen zu Dietrich und Günther siehe: VOLK, Rokokoplastik (wie Anm. 41), Abb. 3, Bild 63.

¹¹⁵) Der Mittelteil des Hauptgeschoßes des Kremser Jesuitenhochaltars – zwei Säulen, die jeweils einem Pilasterpaar vorgestellt und von einem flachen, verkröpften Segmentgiebel

tenhochaltares zielt also auf bildliches Zusammensehen im Gesamtgefüge ab, wie etwa auch die großen Evangelistensymbole, die den Statuen ohne äußere Verbindung zugeordnet sind¹¹⁶). Dieser Zug wird durch die Bewegtheit der figürlichen, ornamentalen und architektonischen Gestaltung unterstützt, welche für die zu besprechende Gruppe von Krems, Aggsbach Dorf und Tautendorf charakteristisch ist. In oft breit ausladenden, pathetischen Gesten teilen sich die gestreckte proportionierten Figuren dem Betrachter mit, wobei die geradezu verkrampfte Haltung der Finger für unseren Meister bezeichnend ist. Die opulente Gewandung der Dargestellten hat ausdrucksmäßigen, dekorativen Eigenwert. In wirbelnden Bäuschen und rauschenden Falten geschoben stauen sich große Dellen und Schlingen neben tiefen Unterschneidungen. Die Unruhe der Oberfläche der vergoldeten Skulpturen findet im Spiel des Lichtes mit seinen vielfältigen Reflexen und dunklen Schatten ihre letzte Steigerung. Jede äußere Erscheinung – selbst die willkürlich aufgeblätterten Seiten von Büchern – verrät die Emotion der Figuren: die Ergriffenheit der Evangelisten (Abb. 50), die im Schreiben ihrer Bücher innehalten, oder den Schmerz der Dolorosa (Abb. 52). Die voluminösen Stoffmassen nehmen die Körperlichkeit der Figuren zurück, die dann wieder unter der anliegenden Gewandung, besonders an den Beinen hervortritt. Im Einklang mit der Durcharbeitung der Draperie steht auch die Bildung der etwas groben Gesichter in deutlichen Erhabenheiten und Tiefen; recht provinziell wirken dabei die Größe von Augen und Nase sowie die aus den Haaren herausgearbeiteten Ohren (Abb. 50). Festzustellen sind vergleichbare Qualitäten an einer Statue des heiligen Johannes aus der Kreuzigungsgruppe von 1738 in der Kirche St. Bartholomäus in Kolín von Ignaz Rohrbach (Rohrbacher), dem Hauptvertreter der ostböhmisches Holzsznitzerei des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts¹¹⁷).

überspannt sind – gleicht dem ehemaligen Hochaltar der Steiner Pfarrkirche, der im Jahre 1748 nach St. Michael übertragen wurde. Das große Ornamentfeld über den äußeren Evangelistenfiguren ist vom Marienaltar der ehemaligen Kapuzinerklosterkirche in Und (seit 1796 in der Pfarrkirche Krems) bekannt.

Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die Problematik der möglichen Projekte und Entwürfe des Hochaltars der Kremser Jesuitenkirche, für die in der bisherigen Forschung neben J. Chr. Schletterer nur noch J. M. Götz in Betracht gezogen wurde, nicht weiter eingegangen werden. Ein in diesen Zusammenhang gestelltes Modell im Historischen Museum der Stadt Krems, das J. M. Götz zugeschrieben wird, ist für die spätere Ausführung nicht mehr von Bedeutung gewesen. – BAUERNSTÄTTER, J. M. Götz (wie Anm. 14), S. 107–109. – ENGLISCH, Historische Museum (wie Anm. 37), S. 10 m. Abb. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 272/273, 294/295, 301. – FRITZ DWORSCHAK, Krems, Stein und Mautern. Mit dem Katalog des städtischen Museums in Krems a. d. Donau, Wien, Augsburg, Köln 1928, S. 96.

¹¹⁶) In gleicher Weise wurden zur selben Zeit die imponierenden Attribute der Heiligen Thekla und Apollonia am Barbaraaltar der Kremser Pfarrkirche von Johann Schmidt verwendet. Interessanterweise ist auch am Hochaltar der Kirche von St. Michael das Attribut des Adlers zu Füßen des Evangelisten Johannes wiedergegeben.

¹¹⁷) Ignaz Rohrbach (Rohrbacher) (1690 bis 1747) werden in jüngster Zeit eine Reihe von Bildwerken zugeschrieben (z. B. die Kreuzigungsgruppe von Kolín), als deren Urheber früher sein Lehrer Georg Pacák galt. – DĚJINY českého výtvarného umění (Geschichte der böhmischen bildenden Kunst) II/1,2: Od počátku renesance do závěru baroka (Vom Beginn der Renaissance bis zum Ende des Barocks), Prag 1989, S. 719–721, Abb. 460–462. – AUSSTELLUNGSKATALOG, Kunst des Barock in Böhmen, Essen 1977, S. 64/65, Kat. Nr. 47. – ERICH BACHMANN, Plastik, in: Barock in Böhmen, München 1964, S. 152/153.

Außerdem gibt diese Plastik vom ganz allgemein temperamentvollen böhmischen Barockstil ein charakteristisches Bild. Die Gegenüberstellung der Johannesstatue kehrt gleichzeitig die etwas größere Sprödigkeit in Haltung und Drapierung der Skulpturen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hervor.

Dennoch mag der Vergleich mit der Statue des heiligen Johannes ein Indiz dafür liefern, daß der Meister der Skulpturengruppe um den Kremser Jesuitenhochaltar aus Böhmen oder Mähren stammen könnte. Auf Grund der bekannten Lebensumstände der Bildhauer kommt um diese Zeit in Krems als einziger Johann Baptist Peran in Frage. Zu den persönlichen künstlerischen Voraussetzungen des Meisters kam zweifellos der Eindruck der Plastiken des Joseph Matthias Götz in der Kremser Pfarrkirche (Abb. 35).¹¹⁸⁾ Es ist nicht zu leugnen, daß den Schöpfer der behandelten Skulpturengruppe Temperament und Ausdruckswille zu höchst expressiver Gestaltung führten. Gleichwohl brachte er im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts – durch seine vermutlich böhmische Abkunft – einen internationalen Zug in das künstlerische Leben der Stadt Krems.

Die ihm zugeschriebenen Bildwerke konzentrieren sich nach der Jahrhundertmitte. Nicht viel später als der Hochaltar der ehemaligen Kremser Jesuitenkirche, wohl um 1760, sind Kanzel (Abb. 51), Dolorosa und Kruzifix aus der einstigen Kremser Dominikanerkirche entstanden. Abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft der Plastik an Hochaltar und Kanzel, ist diesen der Hang zum Dekorativen in Architektur und skulpturalem Schmuck gemeinsam, wofür beispielsweise die Verwendung der großen Volutenschnörkel – im Auszug des Hochaltars und am Kanzelkorb – bezeichnend erscheint.

In der Figurenauffassung der Dolorosa (Abb. 52) mag sich ein etwas einheitlicher Zug ankündigen; die Gestaltung ihrer Physiognomie gleicht der der Ecclesia auf der Kanzel in Aggsbach Dorf. Dem Stilbild dieser Zeit entsprechend, kommt es nach der Mitte des 18. Jahrhunderts auch zur Ausbildung eines ausdrucksstarken Typus des Gekreuzigten. Diesen kennzeichnet vor allem die gekrümmte Haltung des Körpers mit stark durchhängenden Armen, gegeneinandergeschobenen Knien und schmerzlich zur Seite herabgefallenem Haupt. Das tief zerfurchte, heftig aufgewirbelte Lententuch des Kruzifixus von Tautendorf zeigt eine ähnliche Verselbständigung des Lineaments wie die Gewandung der Evangelistenfiguren (Abb. 50) am Jesuitenhochaltar in Krems, das an einen geradezu spätgotisch erregten Faltenstil erinnert.¹¹⁹⁾

An den Bündelpfeilern des Langhauses der EHEMALIGEN KREMSENER JESUITENKIRCHE sind unter spätgotischen Maßwerkbaldachinen eine Reihe spätbarocker Heiligenfiguren – Augustinus, Gregor (Abb. 53), Donatus (Abb. 54)¹²⁰⁾, Florian, Sebastian,

¹¹⁸⁾ Die Zuweisung der Prophetenstatue in der rechten Wandnische des Hochaltars der Stiftskirche Melk als Frühwerk an unseren Meister durch L. Pühringer ist auf Grund des Gesagten kaum aufrecht zu erhalten. Eventuelle Ähnlichkeiten erklären sich eher aus dem in der Plastik allgemeinen Rückgriff der fünfziger Jahre auf die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts. – PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 302.

¹¹⁹⁾ DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 1164. – ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 380. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 548.

¹²⁰⁾ Der als römischer Soldat gekleidete heilige Donatus, der typische Wetterheilige der Landbevölkerung, trägt in dieser Darstellung Hagelkörner und ein Bündel von Blitzen in der Hand. In einem Gegenstand zu seinen Füßen steckt ein Messer. Der mit liturgischem Gewand und Pileolus bekleidete Kirchenvater und Papst Gregor der Große hält als Kirchenschriftsteller ein aufgeschlagenes Buch in seiner Linken, der Federkiel in seiner Rechten ist verlorengegangen.

Franz von Assisi, usw. – angebracht.¹²¹⁾ Diese Darstellungen sind trotz mancher Unterschiede sicherlich nicht unbeeinflusst von den Hochaltarfiguren der Kremser Jesuitenkirche zu denken. Die Haltung des heiligen Gregor – namentlich die (ursprünglich) mit einem Federkiel ausgestreckte rechte Hand, das Buch in der Linken – ist in den Evangelisten Markus und Johannes (Abb. 49) wiederzuerkennen; wie der Evangelist Matthäus (Abb. 50) hat Gregor das geöffnete Buch mit den aufgebogenen Seiten dem Betrachter zugewendet. Ein den Skulpturen der Evangelisten ähnlicher Bewegungsschwung beherrscht die Gewandung der Heiligenfiguren (Abb. 54), die in große, tiefgreifende Dellen und Unterschneidungen aufgegliedert ist, wobei die Differenzierung der Oberfläche noch spröder und schärfer erscheint. Die Skulpturen der Heiligen wirken im Vergleich mit den Hochaltarfiguren der Jesuitenkirche – abgesehen von ihrer geringeren Größe – weniger monumental, klarer gegliedert und feiner gearbeitet. Dem Bildhauer liegt an der genauen Illustration des Themas, dem Grundproblem provinzieller Kunst schlechthin. Der Panzer des heiligen Donatus (Abb. 54) und die Spitzenbordüre des heiligen Gregor (Abb. 53) werden detailliert beschrieben. Die oben angestellten Beobachtungen lassen trotzdem annehmen, daß der Bildschnitzer der Heiligenfiguren – wohl in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ausgeführt – in Fühlung mit Peran, dem vermutlichen Meister der Skulpturengruppe um den Jesuitenhochaltar in Krems gestanden ist, möglicherweise ein Mitarbeiter war, der nach Vorwürfen oder Modellen des Meisters gearbeitet hat.

Bei der Betrachtung des Schaffens der Bildhauer in Krems und Stein wurde hier bereits versucht, neben historischen und religiösen Aspekten auf die Fragen des Provinziellen, der Entwicklung des Stils sowie des Einflusses einzugehen. Auch die Organisation von Werkstätten und die Ausführung von Aufträgen wurden angesprochen. Es zeigt sich, daß provinzielle Künstler keine Kenntnisse akademischer Lehre und ein geringes Interesse an neuen Gestaltungsweisen haben. Es ist ihnen ein Hang zum Traditionalismus eigen. Deshalb stellt sich das Problem des Provinziellen in erster Linie als kunstgeographisches und damit auch als entwicklungsgeschichtliches. Die Entfernung von einem künstlerischen Zentrum bedeutet für den provinziellen Künstler Vorlagenferne, das heißt das Vorlagenmaterial erreicht den Bildhauer mit zeitlicher Verzögerung. Das wiederum bringt Stilverschleppung und Formverwilderung mit sich, die auch ein expressives Element in sich birgt. Die Begrenztheit des Vorlagenmaterials wird spürbar, wenn etwa Figuren an einem Altar durch Seitenverkehrung neu erscheinen sollen. Entscheidend bleibt jedoch das Kriterium der Qualität¹²²⁾. An Werken provinzieller Bildhauer fällt das Schwanken der künstlerischen Höhe in besonderer Weise auf, nicht selten sogar an ein und demselben Altarwerk. Künstler sowie Auftraggeber provinzieller Schöpfungen sind an ei-

gen. Die Taube des Heiligen Geistes umschwebt sein Haupt. Einen Puttokopf zu seinen Füßen bekrönt die Tiara. – BRAUNFELS (Hrsg.), Lexikon christl. Ikonogr. (wie Anm. 47) 1974, 6. Bd., Sp. 432/433, 435/436. – BRAUN, Tracht und Attribute (wie Anm. 88), Sp. 193–195, 305–308.

¹²¹⁾ Piaristenkirche Krems 1993 (wie Anm. 36), S. 10. – DEHIO, Niederösterreich 1990 (wie Anm. 20), S. 567. ZOTTI, Kirchl. Kunst 2 (wie Anm. 7), S. 197. – Piaristenkirche Krems 1985 (wie Anm. 36), S. 7–9. – EPEL, Wachau (wie Anm. 21), S. 112. – ÖKT, Krems (wie Anm. 12), S. 224.

¹²²⁾ Zum Problem des Provinziellen siehe: Günter HEINZ, Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich I, Vorlesung, Universität Wien Wintersemester 1978/79. Nikola MICHAILOW, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt 1935.

ner genau ablesbaren Mitteilung des Inhalts, an einer Illustration des Themas durch sorgsame Beschreibung einzelner Motive interessiert. Das Augenmerk liegt etwa auf der Angabe der Attribute, die ebenso wie Figurentypen in volkstümlichen Darstellungen spezielle Variationen erfahren. Auch Beschriftungen fehlen nicht (Schilttern, Pestkapelle). Die Holzskulptur, der Schwerpunkt dieser Untersuchung, gewinnt durch expressive Gestaltung an Ausdruckskraft, die durch die Fassung noch betont wird.

Es ist anzunehmen, daß die provinzielle Kunst des Kremser Raumes teils von ausgelernten Handwerkern, teils von „Frettern“ und „Sterrern“ getragen wurde, die keine von der Zunft vorgeschriebene Ausbildung, keinen ordnungsgemäßen Geburts-, Lehr- und Meisterbrief vorweisen konnten und erst durch Einheirat eine bürgerliche Werkstatt erwarben (Matthias Schwanthaler). Oder aber diese Bildhauer waren vorübergehend hier in der Werkstatt eines anderen, bei einem Unternehmer beschäftigt. Sie waren die Träger der Tradition¹²³).

In den Werkstätten bestand ein Fundus an Entwürfen, die einen für Wiederholungen geeigneten Motiv- und Typenschatz boten. Ganze Figurengruppen oder szenische Gestaltungen waren in dieser Weise präsent. Im Unterschied zu den Künstlern der Residenzstadt ist bei den provinziellen Bildhauern das Tradieren von Typen und Motiven, das auch über eine Werkstatt, über Jahrzehnte oder Generationen (Schwanthaler) hinausreichen konnte, häufig mit Vereinfachung und Qualitätsverlust verbunden. Es war üblich, daß der Meister seinem Schüler zum Abschluß seiner Lehrzeit ein Blatt widmete, es mit einem persönlichen Text versah und ihm so ein Stück seines Inventions-Repertoires weitergab¹²⁴). Doch lag es provinziellen Künstlern nicht ferne, von der Wiedergabe nach der Natur bzw. einem Modell zur Darstellung des Begrifflichen überzugehen.

Die barocken Schnitzaltäre entstanden, wie die mittelalterlichen, aus der Verbindung von Schnitzkunst, Kunstschreinerei und Malerei als Gesamtkunstwerke, ebenso die Kanzeln und Orgelprospekte. Aus diesem mehrteiligen Arbeitsvorgang und den häufig komplexen Verflechtungen auch innerhalb einer Werkstatt ist der einzelne Künstler nicht leicht herauszulösen. Daß im Barock die Arbeitsteilung sogar an einer Figur gebräuchlich war, belegt der Kontrakt mit Joseph Matthias Götz zu den Plastiken des Hochaltars der Zwettler Stiftskirche, worin er verpflichtet wird *alle gesichter und, was nackhendt, mit eigener handt selbst zu machen*¹²⁵). Dagegen waren manche Bildhauer speziell im provinziellen Bereich auch als Faßmaler tätig. Größere Aufträge wurden von einem Unternehmer (Johann Bernhard Grabenberger, Joseph Matthias Götz) geleitet, der Maler, Ingenieur oder Bildhauer war, was sich gewöhnlich in seinen Konzepten niederschlug. Er erhielt die Summe für das gesamte Werk ausbezahlt, war selbst unter den ausführenden Künstlern oder lieferte nur die nötigen Risse bzw. Modelle (Joseph Matthias Götz für Jakob Christoph Schletterer). In den Altarrissen war eher die Gesamtform angelegt, wie verschiedene hier nicht bearbeitete Beispiele beweisen. Erst die Modelle gaben Detailformen der Skulpturen an. Sie dienten auch zur Ansicht für den Auftraggeber (Nachricht von Andreas Krimmer bezüglich Krems, Kreuzaltar). Für die bespro-

¹²³) Michael STÜRMER (Hrsg.), Herbst des Alten Handwerks. Meister, Gesellen und Obrigkeit im 18. Jahrhundert, München² 1986. – VOLK, Rokokoplastik (wie Anm. 41).

¹²⁴) Zitiert aus Michael KRAPP, Thomas Schwanthaler als Zeichner, in: Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848, Reichersberg am Inn 1974, S. 126.

¹²⁵) PÜHRINGER, Barockplastik (wie Anm. 3), S. 271. – GUBY, J.M.Götz (wie Anm. 14), S. 63.

chenen Bildwerke des Kremser Raumes konnten allerdings bislang keine unmittelbaren Entwürfe aufgefunden werden.

Die angedeuteten Verbindungen der einzelnen Kunstgattungen zu Gesamtkunstwerken legen nahe, bei der Zusammenfassung der allgemeinen stilistischen Entwicklung der Plastik des Kremser Raumes auch einen Blick auf Altar- und Kanzelarchitekturen sowie deren Fassung zu werfen.

Den strengen architektonischen Altaraufbauten der siebziger und achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts sind massige Skulpturen zugeordnet, denen Frontalität und Starrheit in Haltung und Drapierung eigen ist (Matthias Schwanthaler). Bei Matthias Schwanthaler ist eine Stilverschleppung gegenüber seinem Bruder Thomas um etwa zehn Jahre festzustellen. Gegen Ende dieses Jahrhunderts kündigt sich schon ein neues Figurenideal an. Am stärksten ausgeprägt um 1700, blieb es bis ins zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts maßgebend. Ein Wendepunkt der barocken Plastik ist erreicht. Auch die Strenge des Altaraufbaus löst der Spätbarock wieder auf. Starke Proportionsstreckung, Torsion, innere und äußere Erregung ergreift die Skulpturen (Andreas Krimmer). Die äußere Bewegung wird zum Spiegel der inneren. Eine expressiv-dekorative Wirkung vermittelt der Einsatz des übersteigerten, auch die Ausdrucksträger – Gesicht und Hände – differenzierenden Lineaments, das sich verselbständigt hat; Tendenzen, die Michael Zürn der Jüngere schon zwanzig Jahre früher verfolgte. Durch den Wechsel von beleuchteten und schattenden Partien der zergliederten Oberfläche wird die Unruhe noch gesteigert; die bewegten Kleinformen verfließen zu einem Kontinuum, zu einer malerischen Einheit. In den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts werden die Figuren Andreas Krimmers beruhigter in Bewegung und Differenzierung der Oberfläche, um diese an den schlanken Figuren der dreißiger Jahre wieder aufzunehmen. Freilich sind die Stilprinzipien nicht immer linear bei allen Bildhauern gleichzeitig zu verfolgen, es kommt immer auch auf das Temperament und die persönlichen künstlerischen Voraussetzungen an.

In den dreißiger Jahren herrschen tief aufgeschluchtete, voluminöse Stoffmassen vor, die die Plastizität, aber auch das Pathos der Skulpturen akzentuieren (Joseph Matthias Götz). Nach einer Zurücknahme dieser Gestaltungsweise in den vierziger Jahren – der Körper der Figuren wird mehr spürbar – lebt sie verstärkt in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts wieder auf. Es ist darüber hinaus mit einer Stilverschleppung bis in die siebziger Jahre dieses Jahrhunderts zu rechnen. Haltung und vor allem Gewandung der Skulpturen sind trotz einer gewissen permanenten Sprödigkeit (Joseph Carl Höfer, Johann Baptist Peran) von Bewegung durchdrungen, die sowohl in der passauischen als auch in der böhmischen Tradition verwurzelt ist. In den dekorativen Konzepten von Kanzel und Altar (Aggsbach Dorf, vormals Krems – ehemalige Jesuitenkirche) verbinden sich Plastik, Architektur und Ornament. Die Kanzelarchitektur von Aggsbach Dorf ist selbst in ein bewegtes Ornament aufgegangen.

Schon früh, im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, beginnen sich im Kremser Gebiet die Altararchitekturen räumlich zu entfalten (St. Johann im Mauertale), streben in den dreißiger Jahren nach bühnenhafter Wirkung (Obermeisling bzw. Krems, Pfarrkirche, Hochaltar), bis in den fünfziger und sechziger Jahren die Tendenz wieder dahin geht, sie mit den anderen Kunstgattungen zu dekorativen Gesamtkunstwerken zu vereinen (Joseph Carl Höfer, Johann Baptist Peran). Auch an den Kanzelarchitekturen ist vom Anfang des 18. Jahrhunderts an eine allmähliche Entwicklung von den mächtig schweren, häufig sphärisch geschwungenen Formen mit hohem, konisch auslaufendem Schalldeckel und kräftigem Gesims zu

lichten, dekorativen Gebilden feststellbar. Seltener werden nur Plastiken, meist darüber hinaus auch Reliefs und Zierat angebracht. Zu den beliebtesten Darstellungen gehören die Evangelisten.

Soweit die Farbigkeit noch den ursprünglichen Zustand wiedergibt, besteht im Bereich des provinziellen Schaffens bei den Auftraggebern bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts eine Vorliebe für Polychromierung; zum Teil haben die Figuren auch Goldgewand verbunden mit Inkarnat oder weiß. In allmählich steigendem Maße ist seit der Zeit um 1700 Ganzvergoldung gebräuchlich, beeinflußt etwa durch die vorherrschenden Fassungsprinzipien oder Geschmacksveränderungen im Kunstzentrum Wien¹²⁶).

Der Kremser Raum liegt wesentlich, seinem Hauptverkehrsweg, der Donau entsprechend, in einem stilistischen Einflußgebiet von West und Ost; die Nord-Südbewegung spielt eine untergeordnete Rolle. Diese künstlerischen Strömungen wurden zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich intensiv, manchmal gleichzeitig – auch an einem Bildhauer – wirksam. Vom Ende des 17. bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts dominierte der oberösterreichisch-bayrische Einfluß (Matthias Schwanthaler, Andreas Krimmer, Joseph Matthias Götz, Joseph Carl Höfer), der zum Teil bis Wien vordrang. Die Ausstrahlung Wiens machte sich innerhalb des besprochenen Zeitraums erstmals am Anfang des 18. Jahrhunderts (Matthias Steinl, Michael Joseph Höchenwaldt), verstärkt seit dem zweiten Viertel bis zum Ende dieses Jahrhunderts bemerkbar. Sie wird an einigen Werken des hier ansässigen Bildhauers Jakob Christoph Schletterer sowie an übertragenen Typen, Motiven und stilistischen Tendenzen Georg Raphael Donners und des Wiener Akademiekreises greifbar (Joseph Carl Höfer). Daneben sind auch Verbindungen in böhmisch-mährische Gebiete (Johann Baptist Peran) nachzuweisen. Das künstlerische Nachleben der zugewanderten Bildhauer und ihr Einfluß auf die lokale stilistische Entwicklung erreichte nur beschränktes Ausmaß.

Die Untersuchung zeigt, daß ein „typischer Stil“ des Kremser Raumes schwieriger zu erfassen ist als sich die aufgezeigten Einflüsse verbunden mit der persönlichen Entfaltung eines Künstlers umreißen lassen. Schon H. Decker formulierte diesen Gedanken so: „Kunstkreise (wie der Kremser) sind oft nicht geschlossene Territorien, die eine künstlerische Sonderart besitzen, sondern Einflußbereiche, die aus mittelalterlichem Streubesitz (in der Wachau den bayrischen und oberösterreichischen Stiften) und den Etappen uralter Handelswege (Passau–Krems–Wien) erwachsen sind“¹²⁷).

Der außerordentliche Reichtum der österreichischen Länder an provinziellem Kunstschaffen steht häufig im Hintergrund von Interesse und Forschung. Deshalb schien es wert, mit dieser Arbeit eine Facette zum reichen Bild der figürlichen Künste in Österreich hinzuzufügen.

¹²⁶) Zur Fassungsentwicklung von Altarfiguren und Altararchitekturen siehe auch die Tabelle bei: Manfred KOLLER, Fassung und Faßmaler an Barockaltären, in: *Maltechnik Restaura* 1976, 82. Jg., Heft 3, S. 168/169.

¹²⁷) Zitiert nach Heinrich DECKER, *Barock-Plastik in den Alpenländern*, Wien 1943, S. 23.



Abb. 1: Emmersdorf, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Petrus



Abb. 2: Emmersdorf, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Paulus



Abb. 3: Martinsberg, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Petrus



Abb. 4: Martinsberg, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Paulus



Abb. 5: Thomas Schwanthaler, Mattighofen, Pfarrkirche, Hl. Paulus. Foto: Max Eiersebner, OÖ Landesmuseum



Abb. 6: Großhaselbach, Pfarrkirche, Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes



Abb. 7: Rehberg, Filialkirche, Hochaltar, Hl.Petrus



Abb. 8: Rehberg, Filialkirche, Hochaltar, Hl. Paulus



Abb. 9: Krems, Bürgerspitalskirche, Hochaltar, Hl. Nikolaus



Abb. 10: Krems, Bürgerspitalskirche, Hochaltar, Hl. Bischof



Abb. 11: Krems, Bürgerspitalskirche, Elisabethaltar, Hl. Johannes Evangelist



Abb. 12: Krems, Privatbesitz, sogenannte „Türkenmadonna“ vom Haus Obere Landstraße Nr. 22. Foto: Herbert Fasching, Wilhelmsburg



Abb. 13: Krems, ehemalige Jesuitenkirche, Josef Calasanzaltar, Weibliche Heilige



Abb. 14: Krems, Pfarrkirche, Kreuzaltar, Hl. Judas Thaddäus



Abb. 15: Schiltern, Pfarrkirche, Kanzel, Detail: Evangelisten Matthäus und Lukas



Abb. 16: Hollenburg, Pfarrkirche, Seitenaltar, Hl. Anna



Abb. 17: Niederranna, Pfarrkirche, Seitenaltar, Hl. Judas Thaddäus



Abb. 18: Niederranna, Pfarrkirche, Seitenaltar, Auszug, Engel



Abb. 19: Mautern, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Petrus



Abb. 20: Mautern, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Paulus



Abb. 21: Schiltern, Pestkapelle, Immaculata



Abb. 22: Langenlois, Dreifaltigkeitssäule



Abb. 23: Krems, Pfarrkirche, Sebastiansaltar, Hl. Rochus

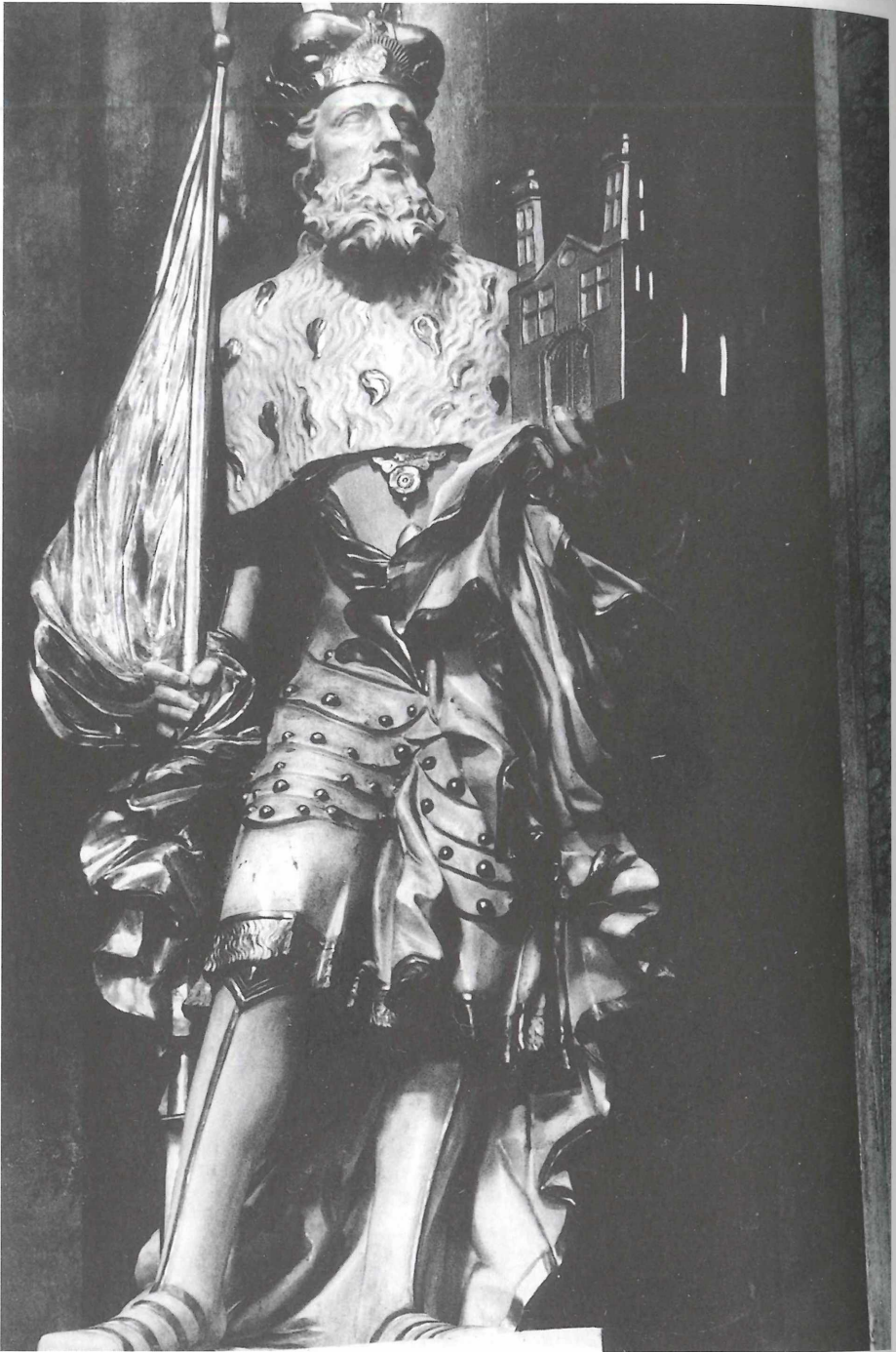


Abb. 24: Krems, Pfarrkirche, Sebastiansaltar, Hl. Leopold



Abb. 25: Matthias Steinl, Wien, Peterskirche, Sebastiansaltar, Hl. Leopold



Abb. 26: St.Johann im Mauertal, Filialkirche, Kanzel, Detail: Evangelisten Johannes und Lukas



Abb. 27: St.Johann im Mauertal, Filialkirche, Kanzel, Detail: Evangelisten Markus und Matthäus



Abb. 28: Krems, Hoher Markt, Hl. Johannes von Nepomuk



Abb. 29: Stein, Pfarrkirche, Johannes Nepomukaltar, Hl. Petrus



Abb. 30: Stein, Pfarrkirche, Johannes Nepomukaltar, Hl. Paulus



Abb. 31: Obermeisling, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Josef



Abb. 32: Oberweisling, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Anna



Abb. 33: St.Johann bei Großheinrichschlag, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl.Josef



Abb. 34: St.Johann bei Großheinrichschlag, Pfarrkirche, Hochaltar, Hl. Anna mit Maria

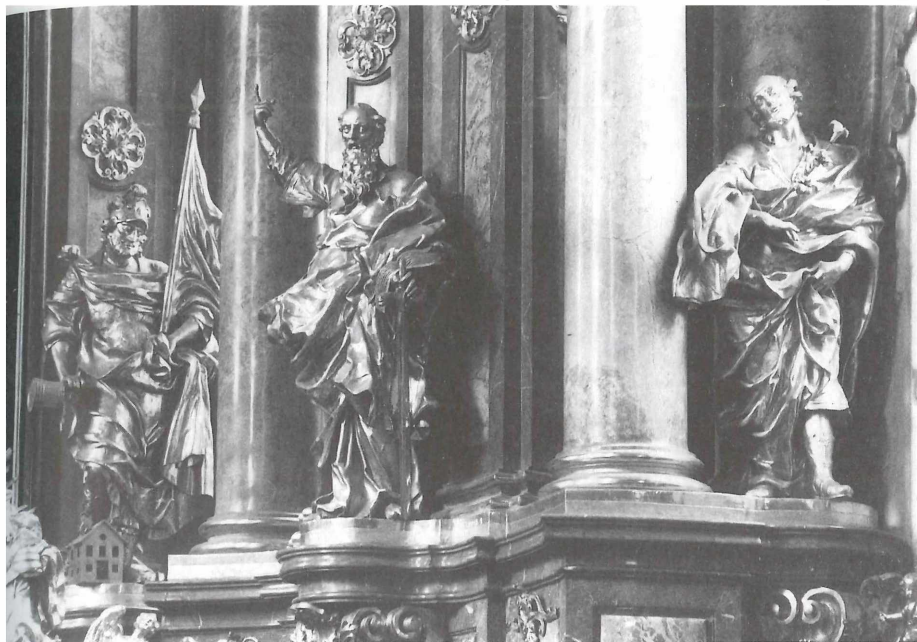


Abb. 35: Joseph Matthias Götz, Krems, Pfarrkirche, Hochaltar, Hll. Florian, Paulus und Josef



Abb. 36: Jakob Christoph Schletterer, Krems, Pfarrkirche, Johannes Nepomukaltar: Der Hl. Karl Borromäus reicht einem Pestkranken die Kommunion



Abb. 37: Jakob Christoph Schletterer, Krems, Pfarrkirche, Johannes Nepomukaltar: Der Hl. Ambrosius erweckt ein totes Kind



Abb. 38: Jakob Christoph Schletterer, St.Pölten, Dom, Kreuzaltar, Hl.Johannes Evangelist



Abb. 39: Krems, Pfarrkirche, Annenaltar, Hl.Dorothea

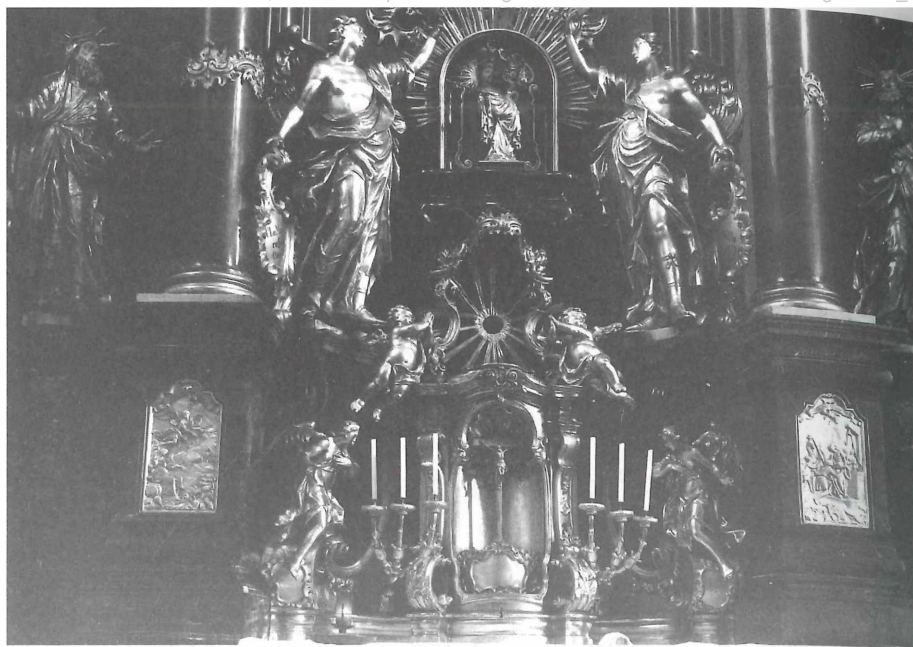


Abb. 40: Krems, Pfarrkirche, Marienaltar, Gnadenmadonna mit Engeln



Abb. 41: Krems, Pfarrkirche, Marienaltar, Hl.Joachim



Abb. 42: Krems, Pfarrkirche, Marienaltar, Hl. Josef



Abb. 43: Passau, „Im Ort“, Hl.Johannes von Nepomuk. Foto: Dionys Asenkerschbaumer, Kellberg



Abb. 44: Krems, Pfarrkirche, Armen Seelenaltar, Hl. Dominikus

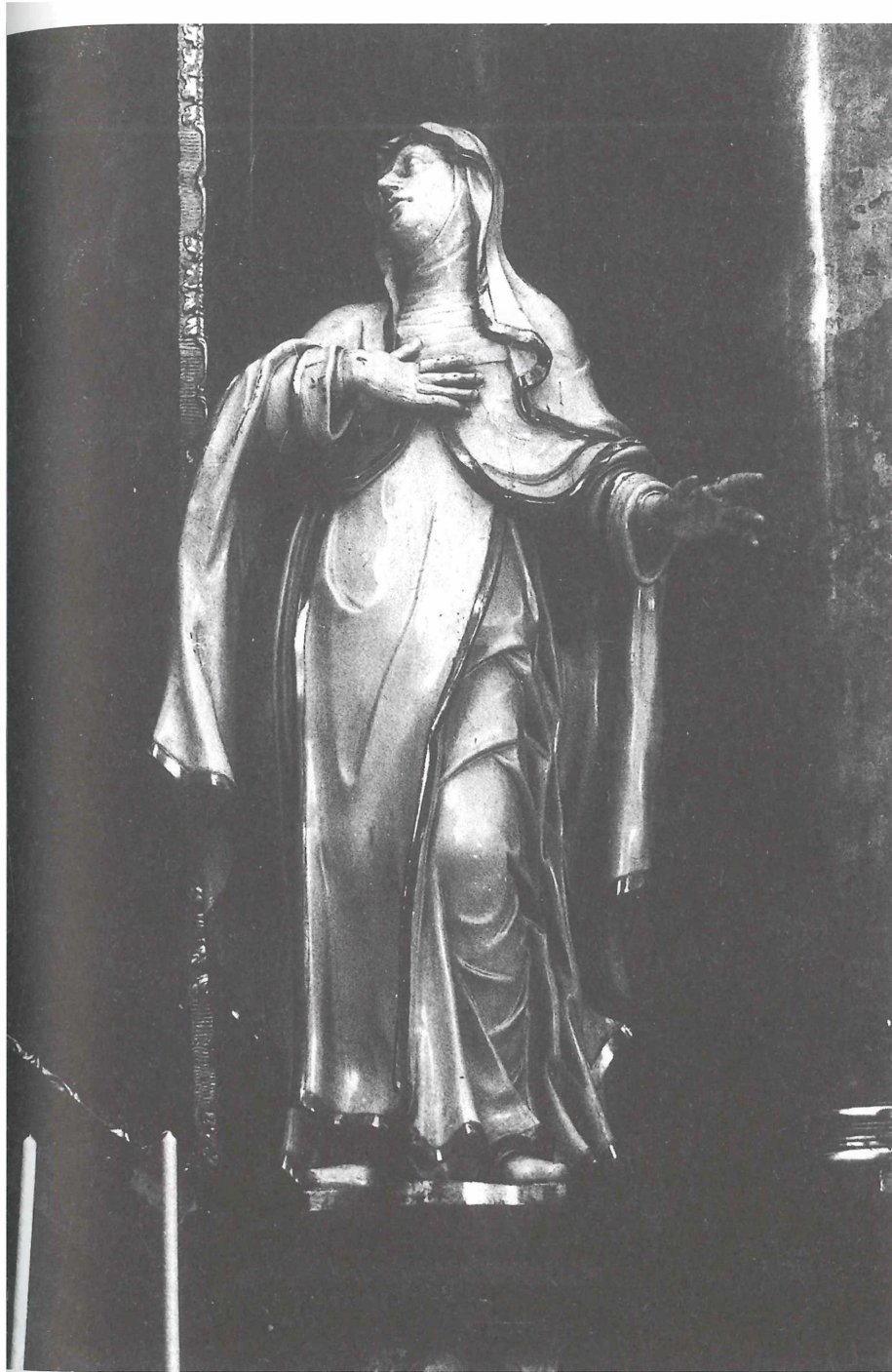


Abb. 45: Krems, Pfarrkirche, Armen Seelenaltar, Hl. Katharina von Siena



Abb. 46: Tautendorf, Pfarrkirche, Seitenaltar, Hl. Josef



Abb. 47: Maria Scharten, OÖ, Wallfahrtskirche, Hochaltar. Foto: Rudolf Mayr, Linz, Diözesanbildstelle



Abb. 48: Maria Scharten, Wallfahrtskirche, Hochaltar, Engel

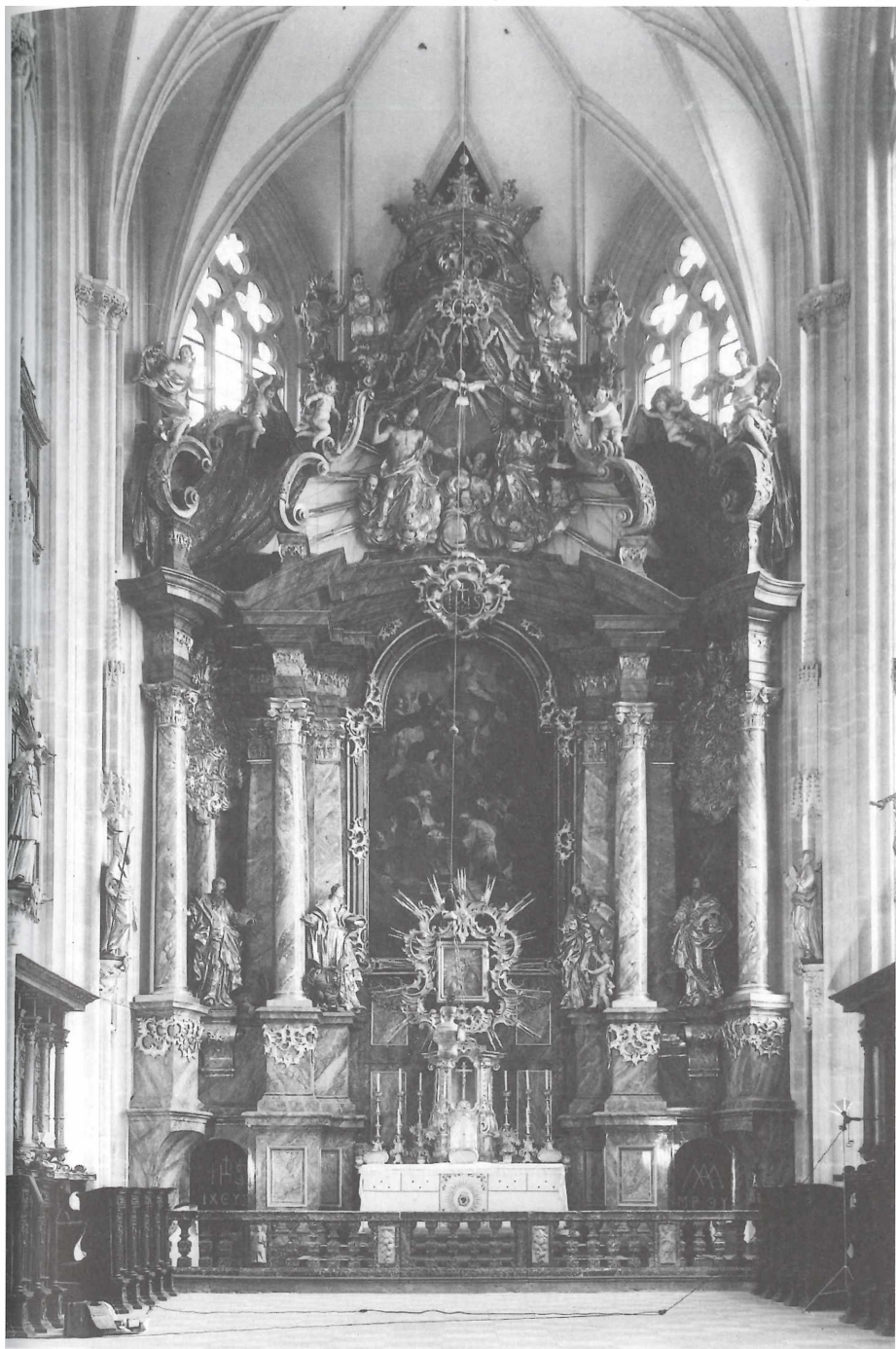


Abb. 49: Krems, ehem. Jesuitenkirche, Hochaltar. Foto: Bundesdenkmalamt Wien



Abb. 50: Krems, ehem. Jesuitenkirche, Hochaltar, Evangelisten Matthäus und Lukas.



Abb. 51: Aggsbach Dorf, Pfarrkirche, Kanzel



Abb. 52: Tautendorf, Pfarrkirche, Mater Dolorosa



Abb. 53: Krems, ehem. Jesuitenkirche, Langhaus, Hl. Gregor



Abb. 54: Krems, ehem. Jesuitenkirche, Langaus, Hl. Donatus