

F R I E D R I C H   B .   P O L L E R O S S

D I E   A L T Ä R E   V O N   A L T P Ö L L A   U N D  
S T .   L E O N H A R D   A M   H O R N E R W A L D

E I N   B E I T R A G   Z U R   Ö Ö .   S A K R A L P L A S T I K   D E S   S P Ä T H I S T O R I S M U S

Die Kunst des "Historismus" der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren eine wesentliche Neubewertung erfahren (1). Noch in den 60er Jahren waren auch Fachleute überzeugt, daß dabei "die Betrachtung und Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme, neuer Formen der eigenen Zeit" (2), und daß "infolge der Abhängigkeit von der Vergangenheit damals weder in geistiger noch künstlerischer Beziehung ein eigener Stil entstehen" konnte (3). Besonders schlecht wurden die neugotischen Altäre beurteilt, da diese "Machwerke ... tatsächlich nichts mehr mit Kunst zu tun" hätten (4).

Während die Architektur dieser Zeit inzwischen im allgemeinen Bewußtsein anerkannt wird, und die Nostalgiewelle nicht nur zur sorgfältigen Restaurierung historischer Fassaden geführt hat, sondern - z.B. auf dem Horner Hauptplatz - schon wieder zu einem Neo- oder Pseudohistorismus ausartet, während das profane Kunstgewerbe die Antiquitätengeschäfte erobert hat (5), wird die Altarbaukunst des Historismus vielfach noch immer gering geachtet. Sogar dem Linzer Mariendom - neben der Wiener Votivkirche das bedeutendste neugotische Gesamtkunstwerk Österreichs - droht eine "Ausräumung" durch "modern" und "praktisch" denkende Geistliche.

Das liegt wohl nicht zuletzt daran, daß auch die Kunstforschung lange "mit geradem auffallender Konsequenz der Auseinandersetzung mit einer so wichtigen Formgelegenheit dieser Epoche ausgewichen ist" und die Kirchenmöbel "weitgehend unbeachtet, unerforscht und daher auch unterbewertet" blieben (6).

Der vorliegende Aufsatz möchte daher sowohl Material zur Erforschung des kirchlichen Kunstgewerbes beisteuern als auch den Laien und hier vor allem den Geistlichen einige Gedanken zur gerechteren Beurteilung dieser Werke vermitteln. Dabei gilt es zu berücksichtigen, daß diese Arbeiten ja nicht nur einen Kunstwert besitzen, dessen Qualität ebenso unterschiedlich sein kann wie jener barocker Altäre, sondern auch einen "historischen Wert", daß also jedes Denkmal auch als "Urkunde einer bestimmten geschichtlichen Entwicklungsstufe im Sein und Schaffen" (7) der Menschen dieser Pfarre zu betrachten ist. Sollte aus funktionellen Gründen oder weil man tatsächlich ein qualitätvolleres modernes Kunstwerk an die Stelle des historistischen setzen will, dessen Entfernung aus dem Gotteshaus unumgänglich sein, so möge man wenigstens den ursprünglichen Zustand fotografisch dokumentieren und die Kirchenmöbel dem Depot der Pfarre oder einem Museum und nicht dem Ofen übergeben.

## H i s t o r i s m u s

Während im allgemeinen Sprachgebrauch "Historismus" als Bezeichnung für den "Zeitstil" der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt, definierte ihn Wolfgang Götz als einen - nicht nur damals auftretenden - "absichtsvollen Rückgriff auf die Geschichte, also eine Gesinnung, die sich das Kunstwerk einordnet ja unterordnet. (...) Historismus in der Kunstgeschichte heißt: Kunst im Dienste einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle beziehen." (8) Die zugehörige künstlerische Methode sei der "Eklektizismus", wobei die Auswahl der Formen aus früheren

Epochen jedoch "nicht primär wegen ihrer ästhetischen Affinität, sondern wegen ihrer geschichtlichen Relevanz" erfolgt (9). Dieser bewußte Rückgriff auf ältere Stile wurde schon von Zeitgenossen aber vor allem von späteren Generationen, die die Originalität als obersten künstlerischen Wert ansahen, abschätzig beurteilt (10), und das Nebeneinander von Formen verschiedener Zeiten als "Stilchaos ohnegleichen" abqualifiziert (11). Dabei übersah man allerdings, daß die Lösungen des 19. Jahrhunderts vielfach nicht mehr oder weniger sorgfältige Kopien älterer Kunstwerke bilden, sondern unverwechselbare Neuschöpfungen mit historischem Vokabular, und daß es sich beim Formenpluralismus dieser Epoche nicht um verschiedene Stile, sondern nur um "Modi", also bloß äußerliche Erscheinungsformen, handelt. Bezüglich der Struktur der Kunstwerke kann jedoch sehr wohl zwischen drei Entwicklungsstufen unterschieden werden, deren Charakterisierung als romantischer, strenger und Späthistorismus in der Architektur (12) allerdings nur bedingt auf die Ausstattungskunst übertragen werden kann, da hier die Entwicklung eher parallel als linear verläuft (13).

Die gerade in der späten Phase des Historismus, dem auch die hier behandelten Werkstätten angehören, besonders ausgeprägte Formenvielfalt bot neue schöpferische Möglichkeiten, was von den Künstlern dieser Zeit auch anerkannt wurde. So meint z.B. Karl E.O. Fritsch, der Mitherausgeber der "Deutschen Bauzeitung", 1890 "Stil" - d.h. der jeweilige Modus - sei nichts weiter als

"ein Ausdrucksmittel für künstlerische Gedanken - darin durchaus verwandt der menschlichen Sprache, in der ja auch sehr verschiedene, gleichberechtigte Zungen herrschen. (...) Mit einem Wort, während man mit Ausnahme weniger Köpfe noch vor einem Vierteljahrhundert dem Stil diente und um des Stiles Willen baute, gilt es heute den Stil zu beherrschen. Das ist ein gewaltiger Umschwung und Fortschritt." (14)

Da die Auswahl der Formen zunächst auf inhaltlichen Prinzipien beruhte, behielt die als spezifisch christlich geltende (neo-) Gotik (15) lange ihre Dominanz als "alleinseligmachender Stil auf kirchlichem Kunstgebiete" (16). Daneben spielten der "byzantinische" und der neuromanische Stil nur eine geringe Rolle, und erst gegen

Ende des Jahrhunderts gewann die Kunst des Barocks an Wertschätzung, wobei sich vor allem die in Linz erscheinenden "Christlichen Kunstblätter" gegen das Gotik-Monopol wandten (17). Diesen Gesinnungswandel brachte auch der Vertreter der kirchlichen Denkmalpflege, Prälat Univ.-Prof. Dr. Svoboda, bei der Denkmalpflege-tagung 1911 deutlich zum Ausdruck:

"Nicht auf die Stilform kommt es beim Gottesdienst an. Ich möchte sagen, kirchlich interessiert uns der Stil nicht, sondern nur künstlerisch, technisch, geschichtlich. (Beifall.) Und darum hat das Prinzip, das wir überwunden haben, kein kirchliches Fundament, nämlich daß man mit neugotischen Ornamenten die Kirche wieder kirchlich machen will! (Beifall.) Die Stile haben einen natürlichen Entwicklungswert und nicht im mindesten irgend etwas Dogmatisch-Symbolisches. Ich kann Ideen hineinbringen, aber so wie man das 'versteinerte Sursus corda' in die himmelanstrebende Gotik hineinlegen kann, ebenso kann man die Kraft und den Prunk, das Weitausgreifende von Renaissance und Barock wie ein vielstimmiges ad dominum verstehen. Es ist jeder Stil kirchlich berechtigt, und daran soll jeder Denkmalpfleger, wenn auch entgegengesetzte Ideen sich im Kopfe eines Geistlichen finden sollten, festhalten. Niemand kann ein einziges Kirchengesetz nennen, das einen Stil zum kanonischen ernannt oder, wenn ich so sagen soll, kanonisiert hätte. (Beifall.)" (18)

## Die Situation in Oberösterreich

Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wiener Kunst für Niederösterreich allein tonangebend war (19), entwickelte sich zur Zeit des Historismus auch Oberösterreich zu einem anscheinend wie im 17. Jahrhundert "provinzielleren" - Exportgebiet für Kircheneinrichtung (20). Denn hier wuchs die Neugotik "nicht in Zirkeln von Theoretikern, sondern blühte auf gesundem Bauernland. Adalbert Stifters Restaurierung des Kefermarkter Altares und seine Schriften über dieses Werk der Spätgotik vermochten nicht nur eine dünne Schicht von Gebildeten für die altdeutsche Kunst zu begeistern, das Schnitzwerk wurde auch weitesten Kreisen der Bevölkerung ob seiner Schicksale und Rätsel zum Inbegriff mittelalterlicher Kunst. Die Regotisierung der Stadtpfarrkirche in Steyr fand zwar zunächst

Ablehnung - das Projekt eines gleichartigen Unternehmens in Braunau blieb unausgeführt und damit weithin unbekannt - aber das verdienstvolle Wirken des 'k.k. Schulrathes und obererennsichen Conservators der Baudenkmale' bereitete das Feld zur Aufnahme einer historisierenden Stilkunst vor." (21)

Die führenden Wiener Sakralarchitekten Friedrich von Schmidt und Heinrich von Ferstel entwarfen zwar auch die Möbel ihrer Kirchen selbst (22), die Ausführung wurde jedoch meist handwerklich organisierten Werkstätten aus den Bundesländern übertragen, während sich die akademisch geschulten Wiener Bildhauer vorwiegend mit repräsentativer Bauplastik und profanen Denkmälern in Marmor oder Metall beschäftigten. Die Hauptursache dafür lag wohl in der "Problematik der christlich-sakralen Verbildlichung alter Art an sich, die sich im 19. Jahrhundert zunehmend offenbarte, weil sie im Widerspruch zur Kunstentwicklung stand." Die Sakralplastik lieferte daher ein "Rückzugsgeflecht", und da sich "die tonangebenden Meister zurückhielten, bemächtigten sich neben den besseren Talenten viele Devotionalhandwerker der Kirchengestaltungen". (23) Während Flügelaltar und Orgelgehäuse der Votivkirche von Engelbert Westreicher ausgeführt wurden, stammen die 1904 und 1905 aufgestellten neugotischen Altäre des Stephansdomes von Ludwig Linzinger (24).

In Oberösterreich hat vor allem der 1858 begonnene Linzer Mariendom (25) "das gesamte Schaffen der religiösen Kunst im Lande bestimmt und befruchtet." Neben den Restauratoren des Kefermarkter Altares ,Johann und Josef Rint, entstanden damals die Altarwerkstätten von Engelbert Westreicher, Franz Oberhuber, Johann Unterberger, Josef Kepplinger, Josef Ignaz Sattler und Simon Rabeder (26). "Das plastische Schaffen in diesen Werkstätten war zunächst noch nazarenisch-klassizistisch bestimmt, die Altaraufbauten wurden je nach dem Wunsch der Besteller romanisch, gotisch, renaissancemäßig und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch barock ausgeführt. Eine neugotische Skulptur formten erst die Künstler einer jüngeren Generation seit den achtziger Jahren." (27)

Die meisten oberösterreichischen Werkstätten lieferten damals auch ins westliche Niederösterreich, wo die St. Pöltner Bischöfe den historistischen Kunstbestrebungen äußerst wohlwollend gegenüberstanden (28). So schuf z.B. Josef Kepplinger die neugotischen Hochaltäre von Eisgarn und 1894 Eggenburg (29), sowie Ludwig Linzinger 1904 die neugotische Kanzel für Neukirchen an der Wild (30). Zwei oberösterreichische Bildhauer, die bereits einer jüngeren Generation angehören und von den zuvor genannten Meistern ausgebildet wurden, bzw. vor allem deren Werke für Altpölla und St. Leonhard sollen im Folgenden näher behandelt werden.

### Michael Plakolb und Michael Hochmuth (65)

Atelier für kirchliche Arbeiten in Enns, Ob.-Oest., Stiegengasse 2  
empfehlen sich der P. T. hochwürdigen Geistlichkeit zur soliden und stilgerechten  
Ausführung von Altären, Kanzeln, Kreuzwegen, Speisegittern, Tauf-  
steindeckeln, Chorbrüstungen, Beicht- und Betstühle u. s. w.

Fig. 4 Inserat von Michael Plakolb und Michael Hochmuth in den Christlichen Kunstblättern

#### M i c h a e l P l a k o l b

Der ältere der beiden, Michael Plakolb, wurde am 23. August 1863 in St. Peter am Wimberg (BH Rohrbach) im Mühlviertel als Sohn eines Webers geboren (31). Vermutlich aufgrund persönlicher Bekanntschaft kam er in die Lehre zu dem aus demselben Ort stammenden Altarbauer Josef Kepplinger (1849-1898), dessen Werkstatt in Ottensheim, eine der bedeutendsten in Oberösterreich, vierzig bis fünfzig Gesellen beschäftigte (32). Plakolb, der sich 1892 in Ottensheim mit Theresia Leutgewöger vermählte - aus dieser Ehe gingen 11 Kinder hervor - blieb auch nach dem Tod des Meisters in dem von Simon Rabeder weitergeführten Betrieb tätig.

Im Jahre 1902 machte er sich jedoch selbständig und eröffnete mit Michael Hochmuth eine Werkstätte in E n n s , wo er sich größere Aufträge bei der Regotisierung der Pfarrkirche (33) erhoffte. Die Arbeiten wurden aber an andere Ateliers vergeben, und Plakolb mußte sich mit kleinen Aufträgen zufrieden geben; so entstanden u.a. ein Kreuzweg, Reliefs der vier Evangelisten, ein Relief mit drei Heiligen für eine Kapelle und eine Mater Dolorosa für die Klosterkirche. Plakolb und Hochmuths "Atelier für kirchliche Arbeiten" (Fig. 4) (34) beschäftigte durchschnittlich fünf Mitarbeiter, darunter den Vergolder Ludwig, den Kunsttischler Schwery, Faßmaler und weitere Handwerker, während als Figuristen Bildhauer wie Crepaz oder andere, vielfach ebenfalls aus Tirol stammende Meister, herangezogen wurden.

1903 widmete Plakolb seinem Heimatort St. P e t e r a m  
W i m b e r g

"(Ein neues Werk kirchlicher Kunst). Herr Michael Plakolb, der seit kurzem in Enns eine Werkstätte für kirchliche Kunst eröffnet hat und vorher bei Kepplinger in Ottensheim arbeitete, stellte den von ihm der Pfarrkirche St. Peter gespendeten Baldachin für die schon seit längerer Zeit in der Kirche im Langhause nächst dem Marienaltare angebrachte Statue des heiligen Franziskus von Assisi auf. Der Baldachin, wie das dazugehörige Postament sind von Plakolb mit großer Sorgfalt gearbeitet, eine zierliche Holzschnitzarbeit in spätgotischen Formen." (35)

Im selben Jahr lieferte die Werkstätte neue Seitenteile für den Hochaltar der Kirche in Helfenberg im Mühlviertel:

"(Unsere Kirche) hat sich prächtig verschönert. (...) und erst die neuen Seitenteile beim Hochaltar! Das Opfer des Abraham und das Opfer des Melchisedech sind wie lebend. Die Arbeit von der Firma Plakolb-Hochmuth in Enns macht diesen jungen Künstlern alle Ehre." (36)

Ein Jahr später empfahl der Diözesankunstverein die Skizze für einen Kreuzweg der Pfarrkirche in K ö n i g s w i e s e n , (37) bei deren aus der Werkstatt Kepplingers stammenden Hochaltar (38) Plakolb wahrscheinlich mitgearbeitet hatte.

Für seinen Geburtsort lieferte der Meister eine Kanzel in neugotischem Stil (39). Der achteckige Kanzelkorb enthält in kielbogigen Feldern im Zentrum eine thronende Madonna mit Kind sowie halbfigurige Reliefs der vier latein. Kirchenväter. Der ebenfalls oktogonale

Schalldeckel über einer Darstellung des Moses mit den Gesetzestafeln birgt in einem turmartigen Baldachin eine Statue des Erlösers.

Fig. 5 Stampiglie und Unterschrift auf der Schlußrechnung für Altpölla

*Michael Plakolb*  
*Bildhauer*



1905 übernahm der Betrieb den Auftrag für Altpölla (siehe unten S. 80ff) und schuf um 640 Kronen eine Herz-Jesu-Statue für die Pfarrkirche in Hargelsberg bei Enns, die gegenüber der Kanzel aufgestellt wurde (40), sowie einen Beichtstuhl für das Gotteshaus in Lembach im Mühlviertel (41).

Im nächsten Jahr entstanden neben dem wichtigen Werk für Altpölla (42) die Seitenaltäre der schon einmal genannten Pfarrkirche Helfenberg (43).

Dieser Auftrag spricht ebenso für eine Hochschätzung der Firma wie eine neuerliche Berufung nach Königswiesen, da Plakolbs Pläne für eine Kanzel und Bürgerstühle im Jahr 1907 vom Diözesankonventrat mit einer Empfehlung bedacht wurden (44). Die Kanzel weist denselben Typus wie die Lösung in St. Peter auf, aber andere Detailformen: der Baldachin besitzt eine flache Decke anstelle des "Gewölbes", und der reicher geschmückte Kanzelkorb zeigt neben dem halbfigurigen Madonnenrelief Darstellungen der vier Evangelisten.

1908 lieferten Plakolb-Hochmuth den neubarocken Hochaltar sowie zwei Baldachinstatuen nach St. Leonhard/Hw, die ebenfalls begeistert aufgenommen wurden, worauf im folgenden Jahr das Atelier mit der Anfertigung einer dazupassenden Kanzel beauftragt wurde (Abb. 16).

Für die Zeit von 1910 - 1911 konnten keine Werke namhaft gemacht werden; vielleicht war man damals mit Restaurierungsarbeiten in St. Florian beschäftigt. Im Jahr 1912 verfertigte Michael Plakolb einen Kreuzweg und Taufsteinaufsatz für Pierbach (BH Freistadt) (45), einen Beichtstuhl um 450 und ein Relief der hl. Familie um 400 Kronen für Schönau im Mühlkreis (46) sowie eine Skizze für die Seitenaltarerneuerung in Schenkenfelden, die "als Verbesserung des neuen, wertlosen Altares immerhin zu empfehlen" war (47). 1913 schließlich erhielt Weistrach (BH Amstetten) einen achtseitigen neugotischen Weihwasserbrunnen von Plakolb (48).



Die Werkstatt lieferte also vorwiegend Kirchenmöbel in neugotischen Formen sowie im Neubarock, verfertigte aber auch Altäre in "byzantinischem Stil", wie eine sorgfältig ausgeführte Entwurfszeichnung im Nachlaß zeigt.

Michael Plakolb starb am 24. September 1921 in Enns, die Werkstatt wurde jedoch von seinem gleichnamigen Sohn weitergeführt.

### A n d r e a s C r e p a z

Einer jüngeren Generation als Plakolb angehörend, wurde Andreas Crepaz am 10. Juli 1877 in Buchenstein (Südtirol) geboren.

Er "begann seine Lebenslaufbahn als Hirtenbub auf einem dem Augustiner-Chorherrenstifte gehörenden Bauerngute. Crepaz hat mir einmal gelegentlich mitgeteilt, daß er gerade bei dieser Beschäftigung als Hirte die tiefsten Betrachtungen gepflogen hat - und daß er schon damals versucht hatte, Kinder und Schäflein nachzubilden. Es reifte langsam der Entschluß, Bildhauer zu werden." (49)

Deshalb trat er 1890 in die Fachschule für Holzbildhauerei in St. Ulrich im Grödental ein, und kam in die Lehre des Bildhauers Josef Rifesser (50), der u.a. 1902 den Hochaltar der neuerbauten Pfarrkirche in Schwarzenau und 1904 zwei neugotische Seitenaltäre für die Pfarrkirche Weitra lieferte (51).

Nach Beendigung der Lehrzeit im Jahre 1896 arbeitete Crepaz in der neugegründeten "Kunstanstalt" Vogl, dann im Atelier des in München ausgebildeten akademischen Bildhauers Ludwig Linzinger (1860-1929) in L i n z . In den späten 1890er Jahren unternahm der Bildhauer Studienreisen nach Deutschland, wobei er in den Werkstätten Löffler in Stuttgart und Gebrüder Metzger in Überlingen seine Ausbildung vervollständigte. Die Kathedralen von Köln und Straßburg, die für die Entwicklung der Neugotik eine wesentliche Rolle spielten, besuchte er ebenso wie Paris. Nach der Militärdienstzeit kehrte Crepaz wieder in das Atelier Linzinger zurück und wirkte dort bis 1904 als Werkstättenleiter (53).

In diesem Jahr machte sich der "Bildhauer für Holz und Stein" selbständig und eröffnete gemeinsam mit J. Delunardo in der Karl-Wiserstraße 20 eine Werkstatt "zur Anfertigung aller Arten figuraler Kunstgegenstände" (Fig.6) (54).

1905 schuf Crepaz eine Steinskulptur des hl. Hubertus, des Patronen der Jäger für den Hauptplatz in Oberneukirchen, die aber später nach Windischgarsten übertragen wurde (55). Im Vordergrund stand aber wohl die Anfertigung von Kirchengeschmücken, und einige sorgfältig ausgeführte und zart kolorierte Federzeichnungen (56) von Baldachinstatuen dienten wohl als Werbematerial. Während die neugotische Ausführung die Figuren in einem von Wimpergen, Fialen oder Türmchen bekrönten Tabernakel stellt, werden die "byzantinischen" Statuen von einem kuppelartigen Baldachin überdacht. Im Faltenstil scheinen sich erstere an spätgotischer Plastik zu orientieren, während letztere auf den Parallel- und Schüsselfaltenstil des 13. Jhs. zurückweisen (Fig. 8).



Fig. 6 Insetat der Fa. Crepaz in den Christl. Kunstblättern

Fig. 7 Hl. Petrus am Hochaltar in Schardenberg (OÖ)



## A. Crepaz, J. Delunardo

Bildhauer für Holz und Stein

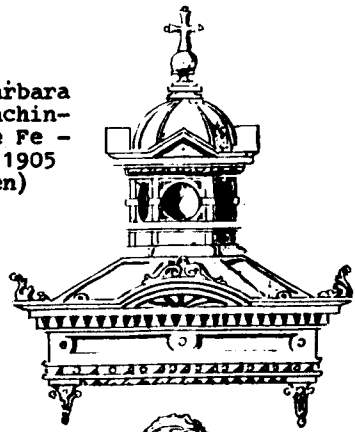
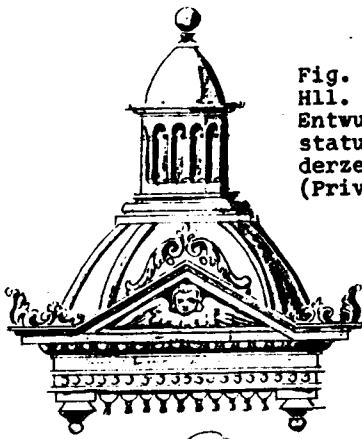
Linz a. D.

Karl Wiserstraße Nr. 20

empfehlen sich zur Anfertigung aller Arten figuraler Kunstgegenstände, als: Heiligenstatuen, Garten- und Brunnenfiguren, Porträts aus jeder Gattung Material, Kreuzwege und überhaupt alle Darstellungen der biblischen Geschichte und Weltgeschichte in jeder GröÙe, nach jedem Bild, Zeichnung oder Beschreibung, zu den billigsten Preisen, in Holz und Stein. Kostenvoranschläge und Skizzen gratis. Photographien bereits gelieferter Arbeiten werden gerne gegen frankierte Rücksendung zur Ansicht vorgelegt.

Der Gewohnheit der Zeit entsprechend arbeitete Crepaz mit anderen Meistern zusammen bzw. nach fremden Vorlagen. So schuf er z.B. für den mit ihm befreundeten, renommierten, aber kränklichen Bildhauer Josef Ignaz Sattler (1852-1927) (57) alle Apostelfiguren der Herz-Jesu-Kirche in Linz-Lustenau (58) sowie um 500 Kronen die neubarocke Plastik des hl. Petrus für den Hochaltar der Pfarrkirche zu Schardenberg (59) (Fig. 7).

Fig. 8  
 Hll. Agnes und Barbara  
 Entwurf für Baldachin-  
 statuen, lavierte Fe-  
 derzeichnung, um 1905  
 (Privatbesitz Wien)



ANDREAS GREPL  
 Bildhauer  
 für Holz und Stein  
 Linz a. D. Kreuzgasse 4  
 1905

Die Kreuzgruppe von Franz Liebert (1814-nach 1865) oberhalb der Linzer Kalvarienbergkirche (60) ergänzte er mit Statuen der Muttergottes, der hl. Maria Magdalena und des hl. Johannes (61). Für den Linzer Dom entstanden damals eine Pilgermadonna, ein Sopheten-Relief sowie Stiergestalten am Baldachin (62). Eine Kooperation bestand auch mit den Werkstätten des Simon Rabeder in Ottensheim und des Michael Plakolbs in Enns (63). Für letzteren dürfte er 1905/6 die Holzskulpturen des Hochaltares in Altpölla ausgeführt haben, was ihm zwei Jahre später ermöglichte, dort seine eigenen Entwürfe vorzulegen (siehe unten S 87f), sowie die Statuen für St. Leonhard.

Für eine Skulptur des den Drachen bezwingenden Heiligen Georg auf dem Pferd erhielt Crepez auf der Linzer Landeshandwerksausstellung des Jahres 1909 einen Preis zuerkannt (64).

Die Möglichkeit zur Übernahme der Leitung des Bildhauer-Ateliers Vogel veranlaßte Andreas Crepez 1910 zur Übersiedlung nach Hall in Tirol (65). Nach einer Italienreise und der Ableistung des Kriegsdienstes machte er sich wieder selbständig. 1919 entstanden u.a. ein Kreuzweg für St. Martin im Mühlkreis (66) sowie lavierte Federzeichnungen als Alternativentwürfe für eine Darstellung der hl. Anna, Maria das Lesen lehrend, vor einer portalartigen Renaissancearkatur (Fig. 9) (67), also durchaus in Fortführung der späthistoristischen Kunstpraxis der Linzer Zeit. Diesen Stil zeigen auch eine Herz-Jesu-Statue mit Leidenswerkzeugen (1919) und eine Sitzmadonna mit Kind (1921) für Feldkirch. Für die 1922/23 von Clemens Holzmeister erbaute Pfarrkirche in Batschuns (Vbg.) schuf Crepez ein Kruzifix mit zwei adorierenden Engeln, und für das 1937 geweihte Gotteshaus in Velden am Wörthersee die Seitenaltäre (68). Für die Dominikanerkirche in Budapest lieferte er ebenfalls ein Kruzifix, und exportierte schließlich sogar nach Sarajewo, New York (St. Josephs Institut), Chicago, Philadelphia und San Francisco (69), da in den Vereinigten Staaten die Neugotik in der Sakralkunst noch bis zur Jahrhundertmitte wesentlich blieb (70).

In Hall selbst wurde 1930 eine Holzfigur der hl. Theresia in der Herz-Jesu-Basilika (71) sowie eine Statue des hl. Joseph in der Mädchenerziehungsanstalt Thurnfeld aufgestellt (72). Außerdem



Fig. 9 Hll. Anna und Maria, Entwurf für ein Relief  
Federzeichnung, 1919 (Privatbesitz Wien)

schnitzte Crepaz mehrere Krippen sowie Friedhofskreuze, die ebenso wie solche aus Schmiedeeisen bezeugten, daß die "vielen Mahnungen der Heimatschutzbewegung auf fruchtbarem Boden Wurzeln gefaßt haben" (73). 1934 schuf Crepaz, der später mit dem Goldenen Ehrenzeichen der Republik ausgezeichnet wurde, die expressive Mater-Dolorosa-Büste, die zum Gedenken an den ermordeten Engelbert Dollfuß im Bundeskanzleramt aufgestellt wurde.

Es scheint dem Bildhauer, der am 15. Juli 1963 starb, also anscheinend problemlos gelungen zu sein, seinen Stil vom Späthistorismus mit seinen verschiedenen Modi über eine vom Neoklassizismus der Zwischenkriegszeit beeinflusste beruhigte und geglättete Statuarik in den 20er Jahren (74) zu einem "alpenländischen Schnitzstil" zu verwandeln, der im Heimatstil der Architektur dieser Zeit eine Parallele findet.

#### A l t p ö l l a

Die mittelalterliche Pfarrkirche von Altpölla (75) sollte bereits 1845 eine neugotische Ausstattung erhalten. Die sparsamen Behörden bewilligten jedoch nur einen neuen Rahmen für das Bild des Hochaltars von 1783 (76). Mit dieser Umgestaltung folgte Pfarrer Schmid (1824 - 51) der bereits im 18. Jahrhundert einsetzenden neuen Wertschätzung für die Gotik (77). Die merkwürdige Kombination sowie die romantische Interpretation des gotischen Stiles durch den Waidhofner Franz Mayerhofer (78) entsprachen jedoch bald nicht mehr den Vorstellungen von mittelalterlicher Kunst. Denn seit der Jahrhundertmitte setzte zunächst in Frankreich durch Violet-le-Duc und bald auch in Österreich u.a. durch Adalbert Stifter (79) eine sorgfältige wissenschaftliche Erfassung und Publikation der mittelalterlichen Kunst ein, die auch zur immer orthotoxeren Gestaltung von neugotischer Architektur und Ausstattung führte (80). Dazu kam das Streben nach einem "Gesamtkunstwerk", das Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe umfassen sollte (81). Schon auf dem Wiener Provinzial-Konzil 1858 wurde daher gefordert, "bei allen Umgestaltungen und Verzierungen auf den Kunststil, in welchem die Kirchen gebaut sind, gehörig Bedacht zu nehmen" (82).

Als man Ende des 19. Jahrhunderts nun die Pfarrkirche Altpölla einer Restaurierung unterzog, bei der das Gotteshaus einen Trepenturm und Glasfenster in neugotischem Stil erhielt (83), strebte Dechant Johann Wolfsegger (1892-1906) - ein gebürtiger Oberösterreicher - auch eine dazupassende Einrichtung an, deren Ausführung er aber nicht mehr erlebte (84).

Am 3. August 1905 übersandten Michael Plakolb und Michael Hochmuth einen Kostenvoranschlag samt Plan für einen Hochaltar :

"Derselbe soll nach vorgelegter Zeichnung in gotischen Formen ausgeführt, aus Naturholz gearbeitet und in gelblich-bräunlicher, abwechslungsweise auch in weißer Naturfarbe lasirt werden; semtliche geschnitzte Heiligendarstellungen, als auch die Nischengewölbe sind zu polychromiren. Preis einschließlich Verpackung sieben tausend Kronen (7.000 K) öst. Währg. Der Preis gesteht sich loko unserer Werkstätte. Die Aufstellungskosten und etwaige Speditions- oder Transportkosten, werden auf das billigste berechnet."

Im beiliegenden Schreiben wird auch die Anfertigung eines neuen Altartisches empfohlen (85).

Während die hier genannte Zeichnung nicht erhalten blieb, gibt es im Pfarrhof noch ein - leider stark beschädigtes - 60 cm hohes Holzmodell eines Altares, das aber nicht dem ausgeführten Hochaltar entspricht. Entweder handelt es sich dabei um den altertümlicheren Konkurrenzentwurf einer anderen Werkstatt (86), oder um ein bereits Jahre früher vorgesehenes Projekt.

Dechant Wolfsegger betraute schließlich Plakolb/Hochmuth mit dem Auftrag, ohne die Zustimmung des Denkmalamtes einzuholen. Der zuständige Konservator, P. Benedikt Hammerl von Stift Zwettl, war damit jedoch keineswegs einverstanden:

"Durch Zufall wurde mir berichtet, dass an der Ausführung des Hochaltares für die Pfarrkirche Alt Pölla angeblich schon gearbeitet werde. Wenn dieser Bericht auf Wahrheit beruhen sollte, mache ich Er. Hochwürden aufmerksam, daß das eigene Interesse Er. Hochwürden die sofortige Einstellung dieser Arbeiten an dem von der k.k. Zentral-Kommission nicht genehmigten Entwürfe erheischt. Die k.k. Zentral-Kommission ist weit entfernt davon, sich in die Frage der von Er. Hochwürden auserwählter Altarbaufirma einzumengen, jedoch ist es ihr vorbehalten, dem Entwurfe für einen neuen Hochaltar ihre Genehmigung zu erteilen und zwar mit Rücksicht auf die künftige Gesamtwirkung der Pfarrkirche Alt-Pölla als Baudenkmal.

Da ich am 12. November d.J. mündlich auf die Inconvenienz des vorliegenden Altarentwurfes der Firma Plakolb & Hochmuth hingewiesen und in gleichem Sinne unter Vorlage des Entwurfes an die k.k. Zentralkommission berichtet habe, muß ich Er. Hochwürden zur Vermeidung finanziellen Schadens ersuchen, bis auf Weiteres, d.i. bis zur Erledigung des Berichtes durch das Plenum der k.k. Zentralkommission einerseits die etwa bereits begonnenen Altararbeiten einstellen zu lassen anderseits bezüglich eines neuen Entwurfes vorderhand nichts veranlassen zu wollen." (87)

Da Hammerls Brief an die Zentrale nicht gefunden werden konnte, wissen wir auch nicht aus welchen Gründen er das Projekt ablehnte. Wahrscheinlich beurteilte er aber neugotische Altäre ebenso wie der Leiter des Staatsdenkmalamtes Max Dvořák als "kunstlose Machwerke", die "trotz der gotischen Formen nicht eine Bereicherung, sondern eine weitere künstlerische Entwertung des Baues" bewirken (88).

Mit oder ohne Zustimmung des Denkmalamtes wurde von der oberösterreichischen Firma schließlich ein zwei Tonnen schwerer Altar ausgeführt, im September 1906 auf acht z.T. vier Meter lange Kisten verteilt mit der Bahn ins Waldviertel befördert und in der Pfarrkirche Altpölla zusammengebaut (89). Die Gesamtkosten betragen 7.727,42 Kronen und wurden bis Juni 1908 beglichen (90).

Die Form des Hochaltares von Altpölla (Abb. 15) bildet keine Erfindung Plakolbs, sondern folgt in Typus und Detailformen Lösungen seines Lehrers Kepplinger, wie ein Vergleich mit dessen Altar in St. Oswald bei Haslach (91) zeigt. Es handelt sich dabei um Beispiele der für die Sakralplastik des 19. Jahrhunderts fruchtbarsten Entwicklung der "verbesserten Gotik" anstelle der romantischen Dekorierung oder einer möglichst getreuen Kopie (92). Die Prinzipien dieser Richtung hatte bereits der französische Vorkämpfer der Neugotik und Herausgeber eines "Dictionaire du mobilier de l' époque carolingienne à la Renaissance" Eugène E. Viollet-le-Duc (1814 - 1879) formuliert: Studium und Reproduktion mittelalterlicher Objekte, Funktionalismus (Betonung der Struktur gegenüber dem Dekor, Materialgerechtigkeit) und Anpassung an die Forderungen der Zeit (93). Für Österreich scheint hinsichtlich des sakralen Kunstgewerbes auch die Entwicklung in Köln wichtig gewesen



zu sein, sowohl in Wien durch Friedrich von Schmidt (94) als auch in Oberösterreich durch den ebenfalls in Köln ausgebildeten Vinzenz Statz (95).

Vor allem der seit dem Trienter Konzil vorgeschriebene Tabernakel anstelle des mittelalterlichen Sakramentshäuschens bedingte eine Neukonzeption:

"Daher ist der Architekt bei Sacramentsaltären gothischen Styles genöthigt, vom mittelalterlichen Flügelaltäre abzu-  
sehen und, so gut es gehen will, als Aufsatz eine Art Hoch-  
bau im Geiste der Gothik herzustellen." (96)

Als Vorbilder für diesen neuen Typus wurden deshalb nicht die mit gemalten oder reliefierten Flügeln versehenen Altäre der Spätgotik (97) herangezogen, sondern Kleinarchitekturen wie Sakramentshäuschen, Monstranzen und Reliquiare (98). In unserem Fall wird dies durch den Vergleich mit dem um 1390 entstandenen Reliquiar vom Orden des Hl. Geistes in Paris besonders deutlich (Fig. 10,11, Abb. 15). Für Lösungen dieser Art ist außerdem der Verzicht auf Tafelbilder charakteristisch, der folgend begründet wurde:

"Die ebenen Gemäldeflächen sind dem Wesen der Gotik zuwider; sie lassen sich in den architektonischen Aufbau nicht recht eingliedern, die Retable müßte zur flachen Bretterwand werden und verlöre damit das, was gerade der charakteristische Vorzug der Gotik ist!" (99).

Darüberhinaus war man damals überzeugt, man werde das Kirchenmobiliar gleichzeitig auch

"von den unseren Geschmack abstoßenden Härten und Schroffheiten befreien, sodaß die alte Schlichtheit und Andacht, das Seelische und Innige der Auffassung sich in das Gefäß einer geläuterten Kunstform ergösse" (100).

Die Problematik dieser eklektizistischen Praxis war den Zeitgenossen durchaus bewußt:

"Freilich wird unter diesen Voraussetzungen die künstlerische Tätigkeit nicht so sehr eine original-schöpferische, als vielmehr eine reproduktive sein müssen, die sich an die anerkannt besten vorhandenen Muster anschließt und aus gegebenen Elementen neue kombiniert." (101)

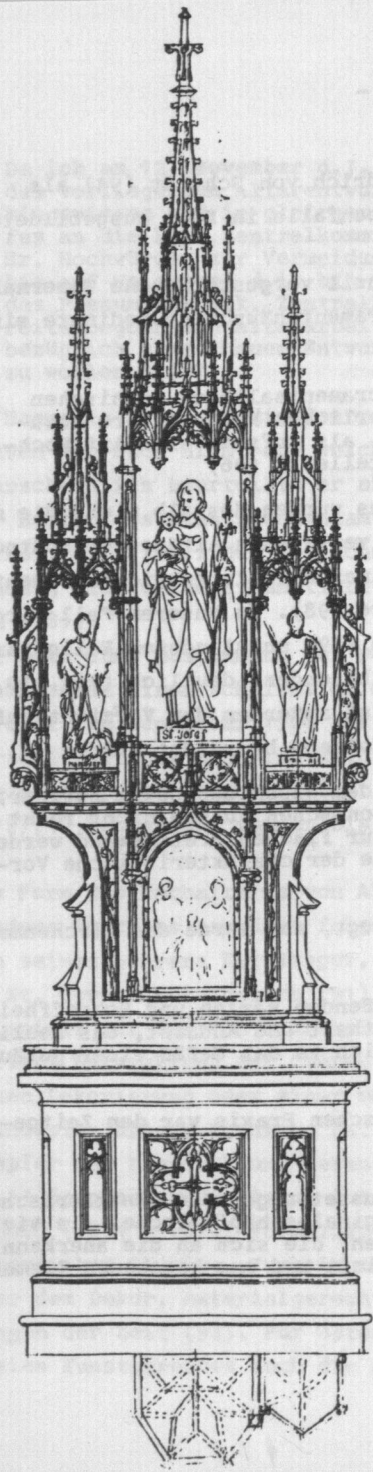


Fig. 11  
 Reliquiar vom Orden des  
 Hl. Geistes, um 1390  
 (Paris Louvre)

Fig. 10  
 Entwurf für den linken  
 Seitenaltar in Altpölla  
 Bleistiftzeichnung  
 (Pfarrarchiv Altpölla)

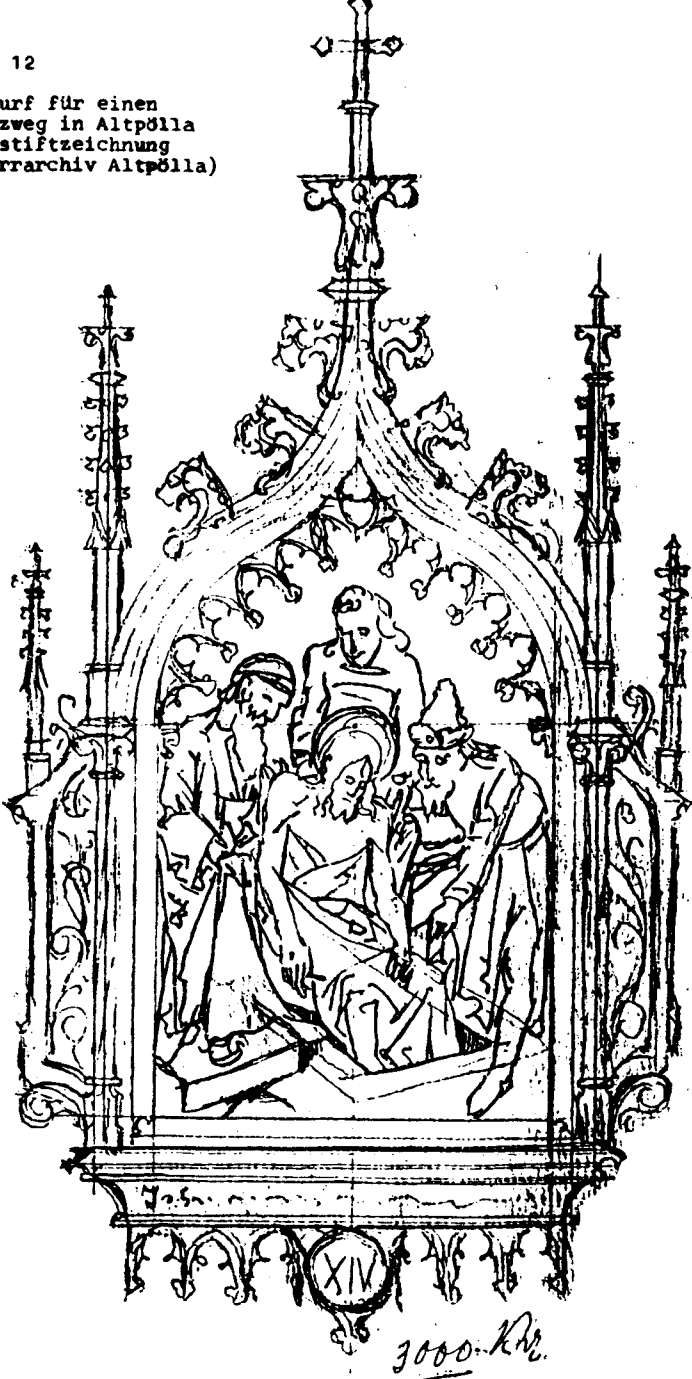
Als eine dieser "Verbesserungen" kann die teilweise subtile Bezugnahme neugotischer Altaraufbauten auf die hinterfangende Architektur genannt werden, die natürlich dem Streben nach dem Gesamtkunstwerk entsprang (102). Dies gilt auch für Plakolbs Altar, der im Horizontalen durch Gesimse und Fialenspitzen auf die Fenstergröße Rücksicht nimmt und dessen Türmchen von den beiden mittleren Gewölberippen fortgeführt werden.

Der Altaraufbau besteht aus einem Sockelgeschoß, das von zwei stehenden Engeln flankierte Tabernakel und den darüber hinausragenden ziboriumartigen Aussetzungsthron sowie die auf das Altarsakrament bezugnehmenden Reliefs "Christus in Emmaus" und "Hochzeit zu Kanaan" enthält. Darüber erhebt sich der Schrein mit der plastischen Darstellung der Aufnahme der Jungfrau Maria in den Himmel sowie den um den Sarkophag versammelten, staunenden Aposteln. Rechts und links davon gibt es jeweils eine Nische für die Statuen der Heiligen Koloman und Leopold, der österreichischen Landespatrone, die schon auf dem Altar des 17. Jahrhunderts in Altpölla vertreten waren (103).

Der Baldachin des Mittelteiles geht in eine gleichsam verkleinerte Wiederholung des Hauptgeschoßes über, die in ihrer Mitte eine Marienkrönungsgruppe und seitlich davon zwei betende Engel birgt. Die Bekrönung bilden hier ebenso wie bei den beiden aus Strebepfeilern aufgebauten Tabernakeln für die hll. Katharina und Barbara über den Nischentabernakeln Fialen mit Kreuzblumen und Krabben. Die Reliefs des Altartisches zeigen zwei Szenen aus dem Alten Testament: Opferung Isaaks und Opferung des Widders. Die Detailformen (sechs- und achteckige Baldachine mit vorgeblendeten Wimpergen und blau-rot bemalten Gewölben im Inneren, Spitz-, Kiel- und Schulterbogen, gedrehte Säulchen, Fialen, Blendmaßwerk, Blattwerk, Schleierbrettern usw.) in den Farben Rotbraun und Blau oder vergoldet entsprechen dem allgemeinen Repertoire dieser Zeit, weisen aber im besonderen auf die Herkunft aus der Kepplinger-Werkstatt hin (104).

Fig. 12

Entwurf für einen  
Kreuzweg in Altpölla  
Bleistiftzeichnung  
(Pfarrarchiv Altpölla)



Von der übrigen geplanten Ausstattung des Gotteshauses, die nicht verwirklicht wurde, sind wir nur durch schriftliche Quellen und Pläne unterrichtet. Noch im Jahre 1905 legten Plakolb/Hochmuth einen Kostenvoranschlag für ein **S p e i s g i t t e r**, welches "nach vorgelegter Zeichnung an beiden Seiten geschnitzt und solid ausgeführt sein (soll); bezüglich des Holzes und der Farbe soll es dem in Arbeit bekriffenen Hochaltare entsprechen." (105)

Eine sorgfältig ausgeführte Bleistiftzeichnung informiert uns über das Aussehen zweier **S e i t e n a l t ä r e**, die die Altarbilder Mayerhofers hätten ersetzen sollen (106; Fig. 10). Der Altar auf der Evangelienseite zeigt das seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders beliebte Patrozinium "Herz-Jesu" und neben der Statue des Erlösers Darstellungen der Hll. Katharina und Florian. Der linke Josephsaltar griff die Tradition der durch eine barocke Bruderschaft in Altpölla besonders geförderten Verehrung dieses Heiligen (107) auf und enthält außerdem Plastiken der Hll. Georg und Barbara.

Die beiden Altäre, die sich nur durch Details wie acht- bzw. sechseckige Baldachingrundrisse voneinander unterscheiden, weisen einen einfacheren Aufbau als der Hochaltar auf und sind - wie schon der Katharinenaltar des Stephansdomes von 1875 - stärker spätgotischen Turmmonstranzen nachempfunden (108): Über einem Sockelgeschoß mit Hostientabernakel befinden sich die drei Figurentabernakel, deren Baldachine von aus Fialen und Strebebogen aufgebauten Türmchen bekrönt werden. Das Formenvokabular entspricht jenem des Hauptaltares.

Auch ein **K r e u z w e g**, häufig integrierter Bestandteil einer vollständigen neugotischen Ausstattung (109), war für die Pfarrkirche Altpölla vorgesehen und sollte 3000 Kronen kosten: Ein Blatt des Pfarrarchives zeigt Reliefs der achten, neunten und vierzehnten Station (Fig. 12) mit jeweils anders gestalteten Rahmen als Alternativentwürfe. Ebenso wie beim Plan für die Seitenaltäre dürften die Rahmung vom Atelier Plakolb/Hochmuth, die flüssiger gezeichneten Figuren von Andreas Crepez zu Papier gebracht worden sein. Dieser fertige für das Relief der achten Station auch eine 1907 datierte und signierte Kohlezeichnung in Originalgröße an (110),

die wohl der besseren Veranschaulichung des Entwurfes diene, aber auch als Karton für die Ausführung geeignet gewesen wäre. Ebenfalls von Crepaz, aber erst aus dem Jahr 1908 stammt der Entwurf für eine *Louresgrotte*, die in der Südkapelle anstelle des Heiligen Grabes errichtet werden sollte (111). Nachbildungen des Gnadenbildes des französischen Wallfahrtsortes erfreuten sich damals einer besonderen Beliebtheit (112), und auch die Anlage von Altpölla folgte dem üblichen Typus mit realistischer, rundbogiger Felsennische und Marienstatue, vor der neben einem Rosenstrauch das Mädchen Bernadette kniet (113).

#### S a n k t L e o n h a r d a m H o r n e r w a l d

Ebenso wie in Altpölla erfolgte in St. Leonhard die Errichtung eines neuen Hochaltares im Zuge einer Gesamtrenovierung der Pfarrkirche. Das einfache spätbarocke Gotteshaus, das anlässlich der Stiftung der Pfarre durch Graf Hoyos 1770 - 1777 erbaut worden war (114), wurde ab 1898 erneuert, wobei man nicht auf gotische, sondern auf barocke Formen zurückgriff.

Damit entsprach man einerseits dem "obersten Grundsatz bei jeder Kirchenbemalung", daß sich nämlich diese der Architektur, "welchem Stile dieselbe auch angehören mag, unterordnen oder anbequemen" muß (115). Andererseits kann die neubarocke Ausstattung der Wallfahrtskirche, eine der wenigen in der Diözese (116), wohl auch als Zeugnis der neuen Beurteilung des Barock als "kirchlicher" Stil angesehen werden.

In Niederösterreich scheint diese Bewußtseinsänderung besonders von den Archivaren der barocken Stifte gefördert worden zu sein. So wandte sich der Seitenstettner Kunsthistoriker P. Martin Riesenhuber 1909 in einem längeren Aufsatz entschieden gegen die "Ansicht, daß alles, was nicht gotisch oder romanisch ist, überhaupt unkirchlich sei", und beklagte, daß durch dieses "Kunstdogma" der "Schatz heimatlicher Kunstwerke aus den letzten drei Jahrhunderten bereits gar sehr vermindert" wurde (117). Die Wertschätzung des

Benediktiners für die neuzeitliche Kunst entstand wohl anlässlich seines Studienaufenthaltes in Rom. Denn "hier im Zentrum der Christenheit spielte nämlich die Gotik, die damals nördlich der Alpen von vielen als einziger kirchlicher Kunststil angesehen wurde, gar keine Rolle, umsomehr aber Renaissance und Barock" (118). Zur Rechtfertigung des Barockstiles führte Riesenhuber u.a. an, daß im 17. und 18. Jahrhundert Klerus und Volk in diesem Stil gebaut und ausgeschmückt haben;

"hätten sie damals etwas Kirchlicheres als den Barockstil gewußt und gehabt, hätten sie in der Barocke etwas Unkirchliches gesehen, nie und nimmer würden sie diesen Stil auf kirchlichem Kunstgebiete angewendet haben. (...) Außerdem sind die Altäre, Statuen und Gemälde der Barocke meistens groß und wuchtig ausgeführt, so daß das Volk auch in größerer Entfernung davon noch das meiste daran sehen, 'ausnehmen' kann, und das wirkt auf die Beschäftigung des Geistes mit religiösen Dingen bei längerem Verweilen in der Kirche sicherlich anregend!" (119)

"Das ausgesprochen patriotische Moment, welches für den Neubarock österreichischer Prägung so bezeichnend ist" (120), wurde von Riesenhuber ebenfalls herangezogen, denn gerade die Barockkunst hat seiner Meinung nach "eine Blüte und Höhe erreicht, wie eine solche die kirchliche Kunst Österreichs weder früher noch später, auch nicht nur ähnlich oder vergleichnisweise vorzeigen, aufweisen kann", und damals hat "Österreich Werke geschaffen, die an Zahl, Größe und Kunstwert alle Länder deutscher Zunge übertreffen." (121)

Die Forderung des Benediktiners, daß man Barockkirchen daher "nicht in modern-romanischer Manier restaurieren, sondern im Barockstil dieselben erneuern" soll, wurde also in St. Leonhard schon 1898 verwirklicht. Dabei wirkte der Altenburger Stiftsarchivar und Konservator des Denkmalmantes P. Friedrich Endl (1857 - 1945) beratend mit, der sich ebenso wie Riesenhuber auch wissenschaftlich mit der Barockkunst auseinandergesetzt hatte (122). Nach Endls Anleitung schuf der Kremser Maler Ulrich Fürst (123) eine neobarocke **A u s - m a l u n g** mit der Darstellung der vier Evangelisten in gemalten "Stuckkartuschen" auf der flachen Langhausdecke und der Dreifaltigkeit in der Apsis (124).

Im selben Jahr wurden die von der Gemeinde Tautendorferamt sowie dem Wirt Franz König und dem Kaufmann Alois Traschler gestifteten **G l a s f e n s t e r** eingesetzt, während die beiden **S e i t e n - a l t ä r e** (Hll. Josef, Maria)-im neueren mageren Barockstile-1901 vom St. Pöltner Bildhauer Leopold Hofer (samt einer neuen Krippe) um 1700 Kronen geliefert wurden (125).

Damals wurde auch das Bild des spätbarocken Altares restauriert, und erst 1907 entschloß sich der kurz zuvor investierte Pfarrer Josef Calasanz Danzinger (1907 - 1925) zur Anschaffung eines neuen **H o c h a l t a r e s** (126), der 4600 Kronen kostete und 1908 vom Atelier Plakolb ausgeführt wurde (127). Im Besitz der Familie des Künstlers hat sich noch die leider beschädigte, mit Bleistift ausgeführte Entwurfszeichnung erhalten (Fig. 13) (128).

Am 2.11. d.J. brachten acht Bauern unter Führung des Ignaz Asenbaum von Wolfshof auf sieben Wagen den zerlegten Hochaltar von Gars "auf den Berg, wo sie erkältet um 10<sup>h</sup> nachts eintrafen. Die Fracht hatte 6400 kg Gewicht." (129) Am 6. November, dem Festtag des Kirchenpatrons erfolgte im Beisein von 13 Priestern die Altarweihe:

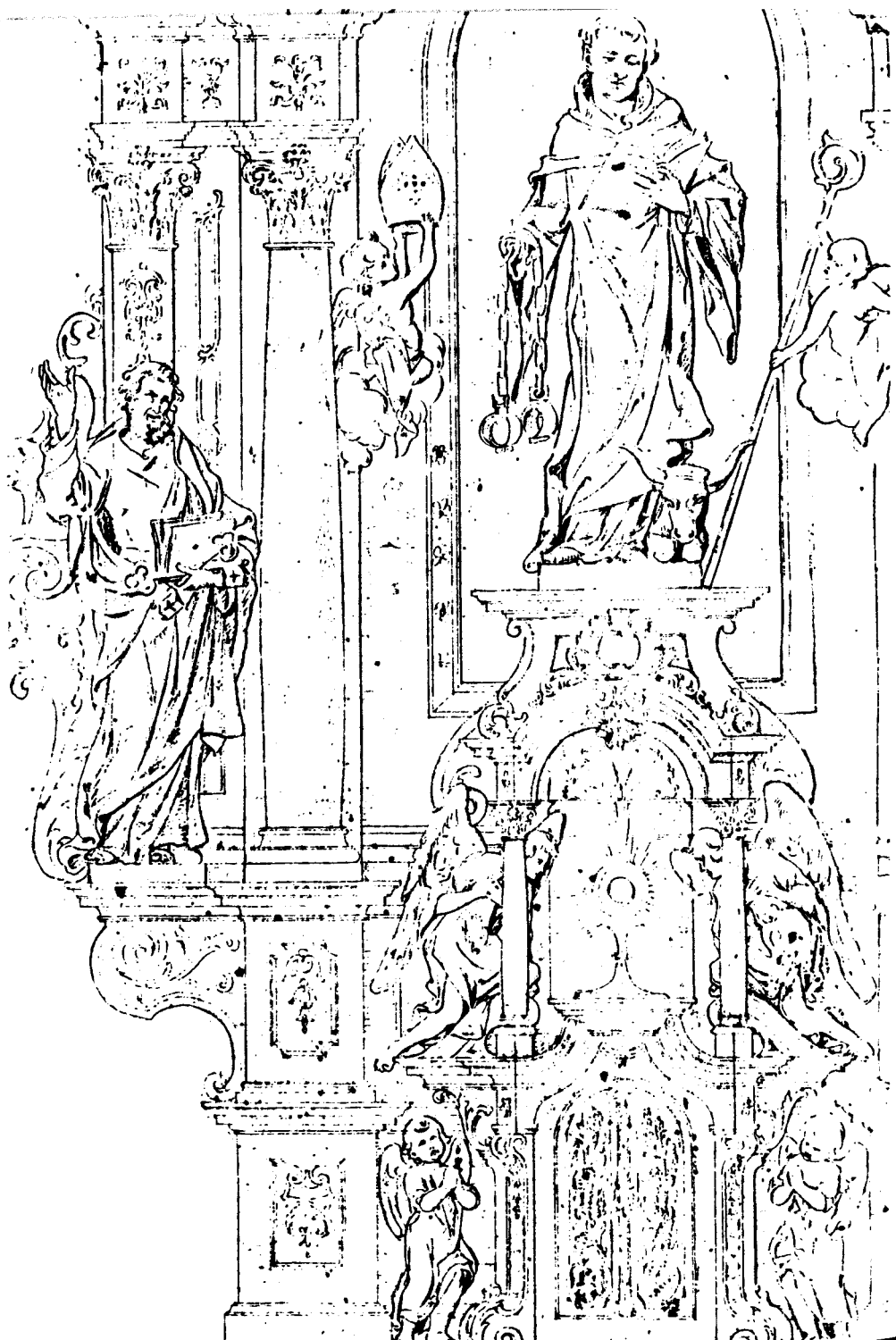
"Der neue St. Leonhard geweihte, in reicher Barock ausgeführte, prächtige, 8 1/2 Meter hohe Hochaltar, ein vollendet schönes, eines Gotteshauses würdiges Werk des Bildhauers M. Plakolb in Enns legt beredtes Zeugnis für dieses höchst empfehlenswerten Meisters Können und tadelloses Schaffen ab und erregt allgemeine Bewunderung. Bis in die kleinsten Details exakt ausgeführt, weist derselbe edelsten Ausdruck und religiös- geniale Auffassung in den Heiligengestalten St. Leonhard, Petrus und Paulus und Gottvater sowie den Engelsfiguren auf. War schon während des Aufstellens des Hochaltars die Kirche ständiger Schauplatz vieler Zuschauer, so steigerte sich der Besuch des prächtigen, mit Kränzen und Blumen geschmückten Gotteshauses in geradezu beängstigender Weise, als Freitag den 6.d. das Weihefest, zu welchem auch zahlreiche Fremde herbeigeeilt waren, stattfand. Unter Vorantritt der Musik, hinter welcher die zahlreichen weißgekleideten Jungfrauen schritten, die drei letzten einen Polster mit den neuen Tabernakelschlüsseln tragend, kam die Geistlichkeit. (...) Unter Pöllerschießen und Glockengeläute bewegte sich der Zug durch den beflaggten Ort zur Kirche, vor welcher der hiesige Veteranenverein und die beiden Feuerwehrvereine St. Leonhard und Wilhalm nebst einer riesigen Menschenmenge Aufstellung genommen hatten. Se. Gnaden Prälat Dr. Lux hielt die feierliche Weihe des neuen Hochaltars und



zweier vom selben Meister aufgestellter, für die Kirchenpfeiler bestimmter Statuen, St. Veit und St. Urban, worauf Dechant Grießer (von Heidenreichstein) die Festpredigt hielt, den Verdiensten des Ortpfarrers Danzinger warme Lobesworte widmend, der dann das vom hochw. Herrn Propste Ig. Stidl von Eisgarn zelebrierte infulierte Hochamt folgte, wobei vom hiesigen Kirchenchore die Pius-Messe von Schöpf gut zur Aufführung gebracht wurde. (...) Nur eine Stimme des Lobes herrscht über den neuen Hochaltar und Gefühle innigen Dankes für die vielen, darunter großen Spenden einerseits, für den hochw. Herrn Pfarrer Danzinger, welcher sein Werk so rasch begonnen, so glänzend vollendet hat, andererseits, erfüllten die Herzen aller." (130)

Trotz der u.a. von Riesenhuber vertretenen Forderung nach Erhaltung originaler barocker Kunstwerke und der wenige Jahre vorher erfolgten Restaurierung hatte man also den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Altar beseitigt, wohl deshalb, weil seine josephinisch-klassizistische Schlichtheit (131) nicht der Vorstellung dieser Zeit von der "Prächtigkeit" eines Barockaltars entsprach. Ebenso bemerkenswert erscheint, daß neue Werk auch nicht den Lösungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgt, bei denen mit Hilfe aller Künste eine Gesamtillusion angestrebt (132), eine Bühnenartige Raumwirkung erzielt oder im häufigsten Fall eine Kombination von Leinwandbild und räumlich akzentuierter Altararchitektur ausgeführt wurde (133).

Der möbelhaft-isolierte Hochaltar Plakolbs (Abb. 16) hingegen besitzt einen klar gegliederten, tektonischen Aufbau, verzichtet auf jedes Gemälde und vermittelt trotz aller Rundplastizität der Heiligenfiguren nicht den Eindruck eines "Theatrum sacrum" sondern eher einer Fassade. Der für neugotische Altäre typische (134) und auch bei neubarocken Ausführungen vorherrschende Verzicht auf Gemälde (135) entsprach jedenfalls ebenso dem Geschmack (Kunstvollen) dieser Zeit wie die Vorliebe für jene barocken Vorbilder, an denen "das Hauptgewicht auf die maßvolle, würdevolle, gleichsam ernste Durchbildung des Altarbaues selbst gelegt" wurde, da diese "vom ästhetischen Standpunkte aus mehr befriedigen als die des freien, schwulstigen Baroccos" (136). Das gleiche "ausgeprägte Gefühl für Körperhaftigkeit" sowie eine "primär von der Fassadenwirkung ausgehende" künstlerische Auffassung kennzeichnen ja auch die Architektur des Späthistorismus (137).



Wahrscheinlich z.T. bewußt (138), teilweise aber wohl unbewußt steht der Altar von St. Leonhard damit hinsichtlich seiner Struktur in der Tradition der großen Schnitzaltäre des 17. Jahrhunderts, die gerade in Oberösterreich besonders dicht und qualitativ voll produziert worden waren und ihrerseits wieder an spätgotische Lösungen anknüpften (139). Der Aufbau des Altares - Ädikularetabel mit zwei von "Schreinwächtern" sowie Schweifwerk flankierten Säulen und Giebel mit Plastik über der Mittelnische mit vollplastischer Darstellung des Kirchenpatrones - erinnert etwa an den Hochaltar der Brüder Zürn in St. Georgen an der Mattig oder Thomas Schwantalers Werk in Zell am Pettenfurst (140). Die Vertikaltendenz durch schlankere Proportionierung und den Verzicht auf ein durchlaufendes Gebälk, die Form von Volutengiebel, Bandwerk und Blütenschnüren sowie die dem Rokoko entlehnten Ornamente wie Rocailles und Vasen entsprechen allerdings dem Stil des 18. Jahrhunderts, in dem der Typus des einsäuligen Ädikularetabels unter dem Einfluß des Klassizismus wieder aufgegriffen wurde (141).

Direkte Anregungen gingen vielleicht vom Werk Meinrad Guggenbichlers aus (142), dessen hl. Leonhard vom Altar in Irrsdorf (1716) das unmittelbare Vorbild für die Statue des Kirchenpatrones in St. Leonhard am Hornerwald gebildet haben dürfte (143), wobei die Übereinstimmung mit dem Entwurf größer ist als mit der Ausführung. Die - ebenfalls in der Zeichnung (Fig. 13) deutlicher hervortretenden - Analogien der St. Leonharder Petrusstatue mit der von Crepaz ausgeführten Plastik des Apostelfürsten auf dem Hochaltar in Schardenberg (Fig. 7) deuten wieder auf dessen Beteiligung als Figurist hin.

Wir haben es also auch bei Plakolbs Barockaltar nicht mit einer mehr oder weniger getreuen Kopie zu tun, sondern mit einer charakteristischen Neuschöpfung des Historismus, die verschiedene Elemente der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts aufgreift und zu einem durchaus harmonischen Ganzen verbindet, vermutlich in dem Bewußtsein, damit die barocken Vorbilder an Kunstfertigkeit und Pracht nicht nur erreicht, sondern noch übertroffen zu haben.

Fig. 13 Entwurf für den Hochaltar in St. Leonhard, Hornerwald  
Ausschnitt, Bleistiftzeichnung (Privatbesitz Wien)

Gleichzeitig mit dem Altar wurden **Baldachinstatuen** der hl. Vitus (Abb. 16) und Urban - Ortspatrone von St. Leonhard und Obertautendorfferamt bzw. Wolfshoferamt (144) - im Presbyterium angebracht (145). Auch in diesem Fall zeigt sich wieder die Übernahme eines zunächst von der Neugotik verbreiteten Typus, da Statuenbaldachine ein Leitmotiv gotischer Plastik, aber im Barock höchst selten waren und erst wieder im 19. Jahrhundert zu Ehren kamen (146). Historistische Bildhauer wie Plakolb und Crepez lieferten schließlich Statuen und dazupassende Baldachine in allen Stilvarianten (Fig. 8).

Im Jahr 1909 erhielt die Pfarrkirche eine um 1800 Kronen ebenfalls von Michael Plakolb ausgeführte **Kanzel** (147). Auch dabei orientierte sich die Ennser Werkstatt wieder an einem deutlich in älterer Tradition stehenden Typus des 18. Jahrhunderts (148): ein sechseckiger Kanzelkorb mit Lisenen an den Ecken sowie ein gleichfalls hexagonaler Schalldeckel mit zwiebelartigem Akanthusbaldachin - in der Art der beiden Statuenbaldachine- und bekrönender Salvatorstatue (Abb. 16). Die Ikonographie folgt ebenfalls der Tradition; die Reliefs zeigen Christus als Lehrer sowie die lateinischen Kirchenväter Gregor d. Große, Hieronymus, Augustinus und Ambrosius als beispielhafte Ausleger der Heiligen Schrift.

Den späten Abschluß der neubarocken Ausgestaltung der Wallfahrtskirche bildete die Erweiterung der Deckengemälde im Jahr 1924 anlässlich der Vorbereitung der 150-Jahrfeier (149). Über dem Hochaltar malte man die Anbetung des Lammes durch geistliche und weltliche Stände, wobei auch der Maler und der auftraggebende Pfarrer Danzinger verewigt wurden, sowie in der Chorwölbung St. Leonhard und seine Bewohner - symbolisiert durch Sämman und Schnitterin - unter dem Schutz von Engeln und Heiligen (150).

**A n m e r k u n g e n :**

Für freundliche Unterstützung und Hinweise bin ich zu Dank verpflichtet:

Frau Marlies Braitner (Wien), Herrn Dir. Alfred Crepaz (Wien), Herrn Univ.-Doz. Dr. Walter Krause (Wien), Herrn Pfarrer Johann Pöllendorfer (Altpölla), Herrn cand. phil. Bernhard Prokisch (Linz), Frau Christine Reha (Wien), Frau Gertrud Reischl (St. Leonhard), Herrn Dechant Anton Uiberall (St. Leonhard) und Herrn Diözesanarchivar Dr. Gerhard Winner (St. Pölten).

- (1) Die positivere Einstellung gegenüber der Sakralkunst des Historismus in den letzten Jahren zeigt sich nicht nur bei Restaurierungen von Gesamtausstattungen des 19. Jhs. (vgl. z.B. Josef M e n a r d i , Zur Restaurierung der Dekanatskirche Hll. Petrus und Paulus in Silz. In: ÖZKD 36 [1982] 49ff.) sondern auch bei der Inventarisierung von Kunstdenkmälern: Wilhelm Z o t t i , Kirchliche Kunst in Niederösterreich. Diözese St. Pölten 1 (St. Pölten - Wien 1983).
- (2) Nikolaus P e v s n e r , Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 1 [München 1965] ) 13.
- (3) Margarethe P o c h - K a l o u s , Wiener Plastik im 19. Jahrhundert. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien - Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien VII/1 [Wien 1970] ) 210.
- (4) Franz E p p e l , Zur Qualitätsfrage der Neogotik. In: ÖZKD 16 (1962) 82.
- (5) Volker F i s c h e r , Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt (bucher report 8 [Luzern - Frankfurt/Main 1980] ) 142. - Barbara M u n d t , Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil (Kaisers Handbücher für Kunst- und Antiquitätensammler [München 1981] ) 7.
- (6) Ulrike S t e i n e r - Eckart V a n c s a , Zum Verhältnis von Architektur und Altaraufbau in der Neogotik. In: ÖZKD 33 (1979) 41. Vgl. auch: Eduard T r i e r , Zwischen Gesamtkunstwerk und Figurenfabrik. In: Eduard T r i e r - Willy W e y r e s (Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 4 Plastik (Düsseldorf 1980) 11.
- (7) Norbert W i b i r a l , Zur Klärung des Begriffes. In: Denkmalpflege in Österreich 1945 - 1970 (Wien 1970) 35.

- (8) Wolfgang G ö t z , Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24 (1970) 211.
- (9) Ebenda 205.
- (10) Klaus D ö h m e r , "In welchem Style sollen wir bauen?" Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 36 [München 1976] ) 63 ff. - Götz (wie Anm. 7) 203 f.
- (11) Hans S e d l m a y r , Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Sympton und Symbol der Zeit (Ullstein Buch 39 [Frankfurt/Main - Salzburg 1955] ) 50.
- (12) Renate W a g n e r - R i e g e r , Wiens Architektur im 19. Jahrhundert (Wien 1970).
- (13) Steiner - Vancsa (wie Anm. 6) 42.
- (14) Zitiert in: Michael B r i x - Monika S t e i n h a u s e r Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Dieselben (Hg.), "Geschichte allein ist zeitgemäß". Historismus in Deutschland (Lahn - Gießen 1978) 267.
- (15) Günter B a n d m a n n , Kirchliche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. In: Hubert Jedin (Hg.), Die Kirche zwischen Anpassung und Widerstand (Handbuch der Kirchengeschichte VI/2 [Freiburg - Basel - Wien 1973] ) 302 f.
- (16) Bezeichnung des Grazer Kunsthistorikers Johann Graus zitiert in: P. Martin R i e s e n h u b e r , Welche Baustile sind kirchlich? In: Christliche Kunstblätter 50 (1909) 3.
- (17) Adolf S m i t m a n s , Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Abt. B: Kunstgeschichte [ St. Augustin 1980 ] ) 76 ff.
- (18) N. S w o b o d a , Kirchliche Denkmalschutzgesetzgebung. In: Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Stenographischer Bericht (Salzburg 1911) 132.
- (19) So orientierte sich z.B. der Waidhofner Franz Mayerhofer bei der Anfertigung des romantisch-neugotischen Hochaltars von Altpölla 1845 an den Lösungen des Wiener Architekten Hohenberg und im Malstil an den Werken der Nazarener: Friedrich B. P o l l e r o ß , Bildende Kunst. Kirche Pfarrhof, Kapellen. In: Friedrich B. Polleroß (Hg.), Geschichte der Pfarre Altpölla 1132 - 1982 (Altpölla 1982) 202, Fig. 17, Abb. 83f. Zotti (wie Anm. 1) 80 ff.

- (20) Eingehende "Studien zur kirchlichen Kunst in Oberösterreich im 19. Jahrhundert" betreibt zur Zeit Bernhard P r o k i s c h im Rahmen seiner Dissertation an der Universität Wien.
- (21) Benno U l m , Strömungen des Historismus in Oberösterreich. In: Johann und Josef Rint - Die Bildschnitzer Adalbert Stifters, Ausstellungskatalog (Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter- Instituts 17 [1968 ] ) 129 f.
- (22) Ferstel entwarf nicht nur die Möbel der Votivkirche, sondern schon 1853/55 einen neugotischen Altar für St. Stephan: Renata K a s s a l - M i k u l a , Heinrich von Ferstel (1828 - 1883). Bauten und Projekte für Wien, Ausstellungskatalog (Wien 1983) Kat.-Nr. 4, 11 und 32.
- (23) Walter K r a u s e , Die Plastik der Wiener Ringstraße von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX/3 [Wiesbaden 1980 ] ) 88.
- (24) Justus S c h m i d t , Linzer Kunstchronik 1 (Linz 1951) 131. - Walter B r a u n e i s , Die neugotischen Altäre von St. Stephan. In: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins 2 (1982).
- (25) Zuletzt: Ulrike P l a n n e r - S t e i n e r , Der Linzer Dom - eine Denkmalkirche. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 35 (1983) 4/8-11.
- (26) Ulm, Historismus (wie Anm. 21) 130.
- (27) Ebenda.
- (28) Zotti (wie Anm. 1) 76 ff.
- (29) Franz E p p e l , Ein Weg zur Kunst (Salzburg 1965) 217 ("Hassenswerte Neugotik?"), Abb. 30.
- (30) Zotti (wie Anm. 1) Abb. 20.
- (31) Diese sowie alle nicht anders belegten Informationen verdanke ich der Tochter von Michael Plakolb, Frau Christine Reha.
- (32) Georg W a c h a , Josef Kepplinger. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 3 (Graz - Köln 1965) 296.
- (33) Vgl. Dvořák (wie Anm. 88) Abb. 76 f.
- (34) Annonce in den Christlichen Kunstblättern.
- (35) Ebenda 44 (1903) 30.

- (36) Ebenda 144.
- (37) Ebenda 45 (1904) 95.
- (38) Benno U l m , Das Mühlviertel (Österreichische Kunstmonographie 5 [Salzburg 1976]) 120.
- (39) Michael K a l t e n b r u n n e r , Das obere Mühlviertel. In: Heimatland. Illustrierte Beilage zum Linzer Volksblatt 49 (1925) 478. - Ulm, Mühlviertel (wie Anm. 38) 193.
- (40) Freundliche Mitteilung von Herrn Bernhard Prokisch, dem ich die meisten oberösterreichischen Hinweise verdanke.
- (41) ChrKbll. 47 (1906) 8.
- (42) An der Rückseite befindet sich eine Tafel mit der Inschrift: "Dieser Altar wurde errichtet durch Bemühungen des Hochwü. Herrn Johann Wolfsegger Dechant in Altpölla. Aufgestellt unter Hochwü. Herrn Johann Vogler Provisor, im September 1906. Ausgeführt von Michael Plakolb und Michael Hochmuth Bildhauer in Enns, Oberösterreich". Paul B u b e r l , Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl (ÖKT 8 [Wien 1911] 164, Fig. 132 gibt irrtümlich 1907 als Entstehungsjahr an.
- (43) Kaltenbrunner (wie Anm. 39) 459. - Ulm, Mühlviertel (wie Anm. 38) 98.
- (44) ChrKbll. 48 (1907) 106. - Ulm (wie Anm. 38) schreibt die Kanzel Kepplinger zu.
- (45) Notiz im Archiv der Diözesanbildstelle Linz.
- (46) Hinweis von Herrn Bernhard Prokisch.
- (47) ChrKbll. 53 (1912) 86.
- (48) Zotti (wie Anm. 1) 358.
- (49) Anton Otto K ö p f , Andreas Crepaz - Hall in Tirol. Zu seinem 40jährigen Berufsjubiläum. In: ChrKbll. 70 (1929) 111. - Eine solche Erzählung vom Beginn der Künstlerlaufbahn als Hirtenbub, wie sie von mehreren barocken Künstlern, z.B. Troger, überliefert wurde, gibt es auch von Kepplinger: Lexikon (wie Anm. 32).
- (50) Ulrich T h i e m e - Felix B e c k e r , Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 28 (Leipzig 1934) 348.
- (51) Adolf B r ä u e r , Schwarzenau unser Heimatort - 50 Jahre Marktgemeinde Schwarzenau (Schwarzenau 1980) 110. Herwig B i r k l b a u e r - Wolfgang K a t z e n - s c h l a g e r - Herbert K n i t t l e r , 800 Jahre Weitra (Weitra 1983) 388, Abb. 272.



- (52) Georg W a c h a , Ludwig Linzinger. In: Lexikon (wie Anm. 32) 5. Bd. (Wien 1972) 230.
- (53) Köpf (wie Anm. 49) 111.
- (54) Inserat in den Christlichen Kunstblättern.
- (55) Fotografie im Besitz und freundliche Mitteilung von Herrn Dir. Alfred Crepaz.
- (56) Ein signiertes und 1908 datiertes Blatt im Besitz des Verfassers, alle anderen im Nachlaß des Künstlers in Familienbesitz.
- (57) Thieme-Becker (wie Anm. 50) 29 (Leipzig 1935) 488.
- (58) Köpf (wie Anm. 49) 112.
- (59) Notiz im Archiv der Diözesanbildstelle Linz.
- (60) Georg W a c h a , Franz Liebert. In: Lexikon (wie Anm. 32) 196 f. - Kunstchronik (wie Anm. 24) 129 - Im Dehio (Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich [Wien 6. Aufl. 1977] 168) findet man als Weihedatum der Kreuzigungsstation 1902.
- (61) Köpf (wie Anm. 49) 112.
- (62) Rudolf S c h m i d t , Österreichisches Künstlerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart 4 (Wien 1978) 358.
- (63) Mitteilungen von Herrn Dir. Alfred Crepaz.
- (64) Fotografie, Medaille im Besitz und Mitteilung von Herrn Dir. Alfred Crepaz.
- (65) Nikolaus G r a s s , Namhafte Haller. In: Haller Buch (Schlern-Schriften 106 [Innsbruck 1953] )531.
- (66) Köpf (wie Anm. 49) 112.
- (67) Ein Blatt im Besitz des Verfassers, die abgebildete Zeichnung beim Nachlaß des Bildhauers in Familienbesitz.
- (68) Schmidt, Künstlerlexikon (wie Anm. 62).
- (69) Ebenda.
- (70) Baur (wie Anm. 81) 233 ff.
- (71) Hans H o c h e n e g g , Die Kirchen Tirols (Innsbruck 1935) 40. - Die Statue ist wohl identisch mit der bei Köpf (wie Anm. 49) abgebildeten.

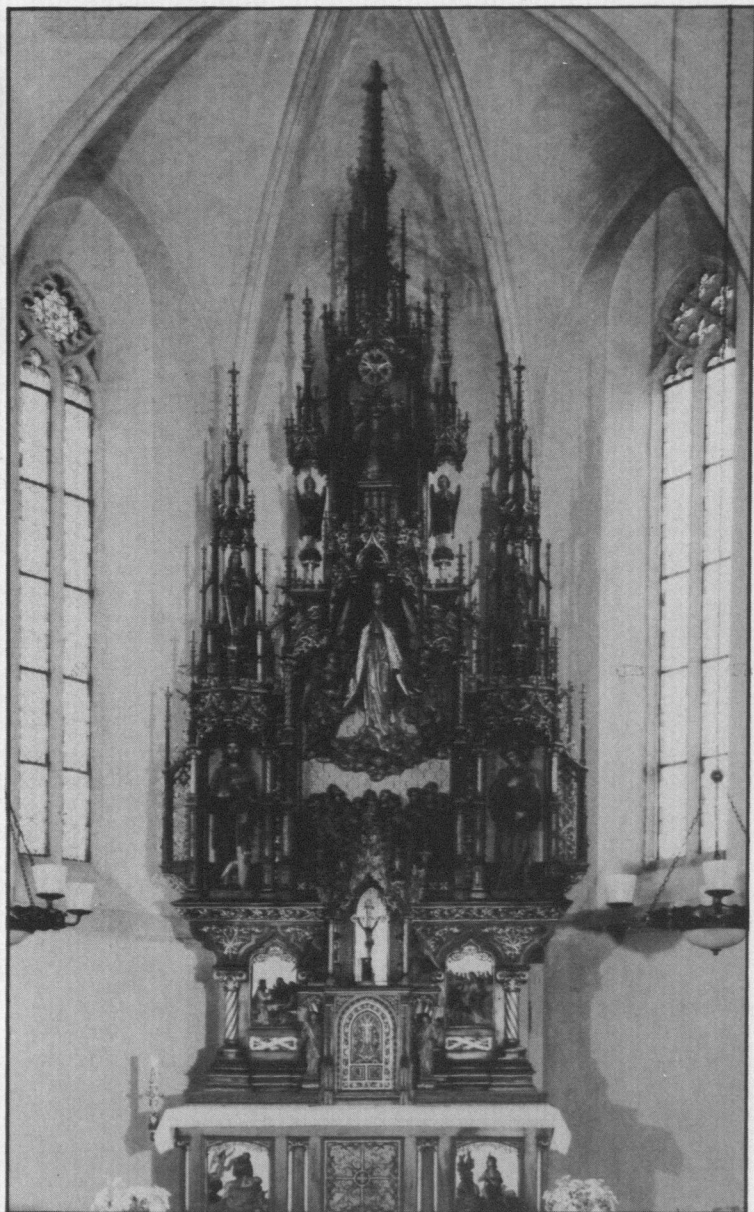
- (72) Hochenegg a.a.O. 42.
- (73) Neue Friedhofkunst in Hall. In: Tiröler Heimatblätter 16 (1938) 348 f.
- (74) Vgl. die Theresiastatue von 1929 (wie Anm. 71).
- (75) Gerhard S e e b a c h , Mittelalterliche Architektur im Pfarrgebiet. In: Altpölla (wie Anm. 19) 154 ff.
- (76) Friedrich B. P o l l e r o ß , Der "josephinische" Hochaltar von Altpölla und der mährische Maler J.L. Daysigner. In: Das Waldviertel 1/1984 (im Druck).
- (77) Hans T i e t z e , Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission 3 (1909) 162 ff. - Peter H a i k o - Hannes S t e k l , Architektur in der industriellen Gesellschaft. In: Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart (Geschichte und Sozialkunde 6 [Salzburg 1981]) 273 ff.
- (78) Polleroß, Altpölla (wie Anm. 19).
- (79) Otto J u n g m a i r , Adalbert Stifter als Denkmalpfleger (Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 28 [Linz 1973]).
- (80) Poch-Kalous (wie Anm. 3) 208. - Bandmann (wie Anm. 15) 306. - Wolfgang G ö t z , Die Reaktivierung des Historismus. In: Wolf Schadendorf (Hg.), Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 29 [München 1975]) 42.
- (81) Christian B a u r , Neugotik (Heyne Stilkunde 26 [München 1981]) 212 ff. - Hilger (wie Anm. 94) 115 und 135 f.
- (82) Zotti (wie Anm. 1) 77.
- (83) Polleroß, Altpölla (wie Anm. 19) 204.
- (84) Johann P ö l l e n d o r f e r , Die Pfarre im 20. Jahrhundert. In: Altpölla (wie Anm. 19) 137.
- (85) Pfarrarchiv Altpölla (=PAA), Bauakten 1.
- (86) Auf der Rückseite befindet sich ein Klebeetikett mit dem Vornamen "Maximilian ...", vielleicht ein Hinweis auf die Werkstätte.
- (87) Brief vom 30. 11. 1905 im PAA, Bauakten 1.
- (88) Max D v o ř á k , Katechismus der Denkmalpflege (Wien 1916) 55, 79 (am Beispiel Enns).

- (89) Brief Plakolbs vom 2. 9. 1906: PAA, Bauakten 1.
- (90) Quittungen vom 9. 6. und 2. 9. 1906, Rechnung vom 18. 12. 1907 und Gesamtquittung vom 29. 6. 1908 (Fig. 5) : PAA, Bauakten 1.
- (91) Abbildung in ChrKbll. 50 (1909) 113.
- (92) Vancsa-Steiner (wie Anm. 6) 44.
- (93) Viollet-le-Duc et le mobilier religieux. In: Viollet-le-Duc, Ausstellungskatalog (Paris 1980) 265 ff.
- (94) Hans Peter H i l g e r , Altäre und Ausstattungen rheinischer Kirchen. In: Trier-Weyres (wie Anm. 6) 147, Abb. 23 ff.
- (95) So wurde etwa die von Statz entworfene Kanzel in Freistadt 1876 von einer Kölner Werkstatt ausgeführt: ChrKbll. 47 (1906) 20.
- (96) Zitat aus der Zeitschrift "Der Kirchenschmuck" (1878) bei Vancsa-Steiner (wie Anm. 6) 48.
- (97) Vgl. Herbert S c h i n d l e r , Der Schnitzaltar (Regensburg 1978).
- (98) Vancsa-Steiner (wie Anm. 6) 47 ff.
- (99) Meinung "unserer Gotiker, die in ihrer exklusiven Strenge weiter als unsere Altvordern" gehen, zitiert bei: Matth. G r u b e r , Gedanken über die heutigen kirchlichen Restaurierungs-Arbeiten. In: ChrKbll. 45 (1904) 14.
- (100) "Organ für christliche Kunst" zitiert in Smitmans (wie Anm. 17) 48.
- (101) Gruber (wie Anm. 99) 3.
- (102) Hilger (wie Anm. 94) 128.
- (103) Polleroß, Altpölla (wie Anm. 19) 193.
- (104) Vgl. Kepplingers Hochaltäre aus den 1890er Jahren in Eggenburg (Franz E p p e l , Hassenwerte Neugotik? In: Ein Weg zur Kunst. Franz Eppel führt durch Niederösterreich [Salzburg 1965] 217, Abb. ) und Königswiesen, bei dem Plakolb wahrscheinlich mitgearbeitet hat.
- (105) Schreiben vom 22. 8. 1905: PAA, Bauakten 1.
- (106) Bleistiftzeichnung auf Papier 68,7 x 44,7 cm im PAA; Abbildung: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 19) Fig. 18.
- (107) Vgl. Manfred W o h l f a h r t , Die Pfarre in Barock und Aufklärung. In: Altpölla (wie Anm. 19) 85 f.

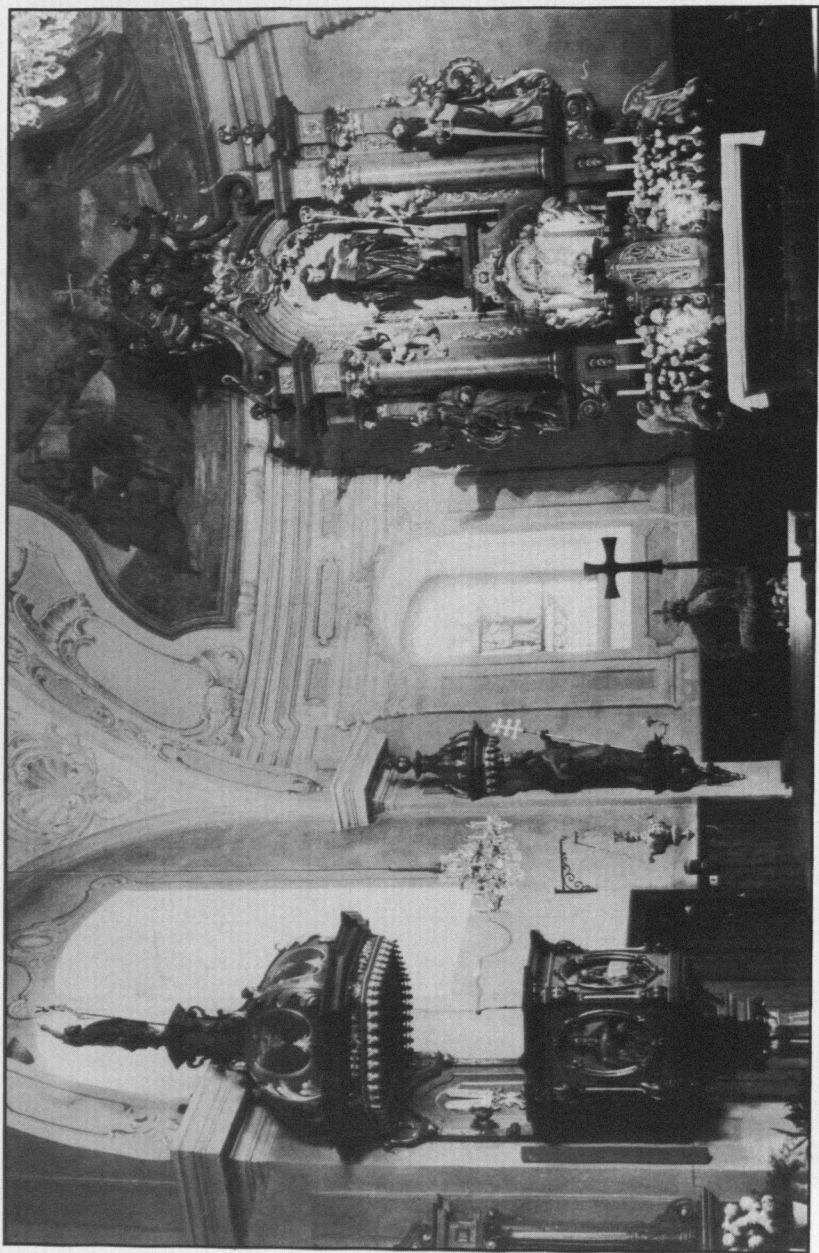
- (108) Steiner-Vancsa (wie Anm. 6) 49, Abb. 56 f.
- (109) Baur (wie Am. 81) 217. - Eduard T r i e r r , Bildwerke für Kultus und Andacht. In: Trier-Weyres (wie Anm. 6) 99f.
- (110) Bleistiftzeichnung auf Karton, 24 x 42,5 cm, und Kohlezeichnung auf Papier, 109 x 93,5 cm, mit der Bezeichnung "A. Crepaz 1907" im PAA.
- (111) Lavierte und kolorierte Federzeichnung auf Karton, 58 x 44 cm, mit der Bezeichnung "A. Crepaz 1908" im PAA.
- (112) Zotti (wie Anm. 1) 82.
- (113) Vgl. Maria - Verehrung und Gnadenbilder in der Steiermark, Ausstellungskatalog (Graz 1983) 74 f.
- (114) Hans T i e t z e , Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems (Österreichische Kunsttopographie 1 [Wien 1907] ) 305.
- (115) P. Alan P r e i n f a l k , Über die Ausmalung unserer Kirchen und den Zustand der religiösen Malerei in der Gegenwart. In: ChrKbll. 43 (1902) 4.
- (116) Vgl. Zotti (wie Anm. 1) 84.
- (117) Riesenhuber (wie Anm. 16) 3.
- (118) P. Benedikt W a g n e r , P. Martin Riesenhuber. In: Zotti (wie Anm. 1) 104.
- (119) Riesenhuber (wie Anm. 16) 29 und 32.
- (120) Wagner - Rieger (wie Anm. 12) 231 f. - Götz, Reaktivierung (wie Anm. 80) 47.
- (121) Riesenhuber (wie Anm. 16) 32 f.
- (122) Endl publizierte ab 1890 über die barocken Bauten Altenburg, Maria Dreieichen und die Horner Piaristenkirche sowie über Kremers Schmidt und schrieb mehrere Arbeiten über Paul Troger.
- (123) Im Jahr 1900 schuf dieser Kremser Maler das Altarbild der Kapelle in Kleinraabs in der Pfarre Altpölla: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 19) 218, Abb. 191.
- (124) Gedenkbuch der löblichen Pfarr St. Leonhard am Hornerwald (im Pfarrarchiv St. Leonhard) 46.
- (125) Ebenda. - Zeitungsbericht vom 24. 8. 1901 im Gedenkbuch (wie Anm. 124) 136.
- (126) Am 21. 11. d.J. wurde die Sammlung für den neuen Hochaltar begonnen: Gedenkbuch (wie Anm. 124) 47. - Franz F u x , In Loco Lämbl Höhe. 200 Jahre Kirche "am Berg". Geschichte von St. Leonhard am Hornerwald (St. Leonhard 1977) 71.

- (127) Kirchenrechnung der Pfarre St. Leonhard am Hornerwald für das Jahr 1908 ("Inventarischer Ausweis") im Diözesanarchiv St. Pölten.
- (128) Die dem Aufbau widersprechende Umplazierung der Engel erfolgte erst vor mehreren Jahren. Den ursprünglichen Zustand zeigt auch ein Foto im Gedenkbuch (wie Anm. 124) 138.
- (129) Gedenkbuch (wie Anm. 124) 47.
- (130) Zeitungsbericht im Gedenkbuch a.a.O 138.
- (131) Der ursprüngliche Altar bestand ebenso wie jener in Altpölla (siehe Anm. 76) nur aus Altartisch mit Tabernakel und Bild ohne Retabel.
- (132) Vgl. dazu: Friedrich B. P o l l e r o s , Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk. In: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 39 (1983) 166 ff.
- (133) Vgl. Adolf W i n k l e r , Die barocken Altäre des 18. Jahrhunderts in Wien und Niederösterreich, Techn. Diss. (Wien 1969) 37 f.
- (134) Siehe Seite 83.
- (135) Ungefähr gleichzeitig entstand z.B. der nach den gleichen Prinzipien aufgebaute, allerdings nicht so reich ornamentierte Altar in Oberthalheim: P. Johannes G e i s t - b e r g e r , Die Pfarrkirche Oberthalheim bei Vöcklabruck. In: ChrKbl. 50 (1909) 8.
- (136) P. Martin R i e s e n h u b e r , Der Barockstil in Österreich. In: ChrKbl. 53 (1912) 93 und 105.
- (137) Wagner-Rieger (wie Anm. 12) 228 ff.
- (138) So besuchte Crepaz während seiner Lehrzeit u.a. auch Überlingen, wo sich eines der Hauptwerke frühbarocker Bildschnitzerei, der Hochaltar des Münsters von Jörg Zürn befindet. - Ab 1880 gab es bereits ein "gezieltes Studium historischer Barockformen": Götz, Reaktivierung (wie Anm. 80)45
- (139) Vgl. Kurt H o l t e r , Die bildende Kunst im Überblick. In: 1000 Jahre Oberösterreich, Ausstellungskatalog 1 (Linz 1983) 190 f.
- (140) Die Bildhauerfamilie Zürn 1585 - 1724 , Ausstellungskatalog (Linz 1979) Abb. 7. - Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633 - 1848. Vom Barock zum Klassizismus, Ausstellungskatalog (Linz 1974) Abb. 77.

- (141) Winkler (wie Anm. 133) 37 ff.
- (142) Vgl. z.B. dessen Hochaltar in Abtsdorf: Wilfried L i p p , Kunstregion Mondsee. In: Das Mondseeeland. Geschichte und Kultur, Ausstellungskatalog (Linz<sup>2</sup> 1981) 116 ff. (Abb.) .
- (143) Heinrich D e c k e r , Meinrad Guggenbichler (Wien 1949) Abb. 117.
- (144) Felix S c h m i d t , Heimat am Hornerwald. Festschrift 1976 zur Markterhebung und Verleihung des Gemeindewappens, Eröffnung der Hauptschule, 200-Jahr-Feier der Pfarre St. Leonhard (St. Leonhard 1976) 38.
- (145) Zeitungsbericht (wie Anm. 130) - Kirchenrechnung (wie Anm. 127).
- (146) Otto S c h m i t t , Statuenbaldachin (mit Figurentabernakel). In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1/2 (Stuttgart o.J.) Sp. 1400.
- (147) Die Aufstellung erfolgte vom 29.3. - 3.4. d.J.: Gedenkbuch (wie Anm. 124) 47. - Fux (wie Anm. 126) und Schmidt (wie Anm. 142) geben irrtümlich 1924 als Aufstellungsjahr an.
- (148) Vgl. z.B. die Kanzeln Johann Piringers aus der Mitte d. 18. Jhs.: Horst S c h w e i g e r t , Die Entwicklung der Kanzel des 18. Jahrhunderts in der Steiermark. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 8 (1975) Abb. 32 ff.
- (149) Gedenkbuch (wie Anm. 124) 2. Band 1. - Fux (wie Anm 126), Schmidt (wie Anm. 144).
- (150) Den Zustand der Deckenmalereien vor 1924 überliefern einige Fotos im Gedenkbuch (wie Anm. 124) 137.



15. Hochaltar der Pfarrkirche Altpölla (Foto: Bundesdenkmalamt)



16. Hochaltar, Kanzel und Baldachinstatue in der Pfarrkirche St. Leonhard am Hornerwald  
(Foto: Friedrich B. Polleroß)