

JAHRBUCH  
DES  
OÖ. MUSEALVEREINES  
GESELLSCHAFT  
FÜR  
LANDESKUNDE

130. Band

1. Abhandlungen



Linz 1985

## INHALTSVERZEICHNIS

Kurt Genser: Windischgarsten zur Römerzeit .....	9
Erwin M. Ruprechtsberger: Alte und neue Funde aus Windischgarsten .....	39
Erwin M. Ruprechtsberger: Eine Bronzekanne aus Windischgarsten .....	61
H. Preßlinger und A. Gruber: Untersuchung einer römischerzeitlichen Bronzekanne aus Windischgarsten .....	71
Anton Zehrer: Ein Rekonstruktionsversuch für St. Laurentius I und Maria am Anger in Lorch .....	73
Veronika Pirker: Zwei Predellenflügel der Donauschule in der Gemäldegalerie des Stiftes Schlägl .....	97
Karl Schwarz: Die Josephinische Toleranz und ihre Überwindung im Lichte einer oberösterreichischen Denkschrift .....	123
Elfriede Prillinger: Die Brahms-Sammlung des Victor Miller-Aichholz im Kammerhofmuseum Gmunden .....	137
Hermann Kohl und Roland Schmidt: Ein quartärgeologisch interessantes Bohrprofil im Wasserscheidenbereich zwischen den Flüssen Krems und Steyr (Oberösterreich) .....	149
Gernot Rabeder: Die Grabungen des Oberösterreichischen Landesmuseums in der Ramesch-Knochenhöhle (Totes Gebirge, Warscheneck-Gruppe) .....	161
Friedrich Kral: Nacheiszeitlicher Baumartenwandel und frühe Weidewirtschaft auf der Wurzeralm (Warscheneck, Oberösterreich) .....	183
Rupert Lenzenweger: Zieralgen aus dem Plankton und Sublitoral einiger oberösterreichischer Seen .....	193
Gerald Mayer: Das Bleßhuhn ( <i>Fulica atra</i> ) in Oberösterreich .....	209
Gerald Mayer: Neue Ergebnisse zum Areal des Gimpels ( <i>Pyrrhula pyrrhula</i> ) in Oberösterreich .....	229
Gerhard Aubrecht: Der Waschbär, <i>Procyon lotor</i> (Linné, 1758), in Ober- österreich .....	243
Besprechungen und Anzeigen .....	259

## ZWEI PREDELLENFLÜGEL DER DONAUSCHULE IN DER GEMÄLDEGALERIE DES STIFTES SCHLÄGL


Von Veronika Pirker

(Mit 13 Abb. auf Taf. IV–VI)

In der Gemäldegalerie des Prämonstratenserstiftes Schlägl befinden sich zwei beidseitig bemalte Täfelchen. Sie zeigen auf der einen Seite die Passionsszenen der Kreuzigung (Abb. 1) und der Grablegung Christi (Abb. 2); rückwärtig sind zwei Heilige dargestellt, wobei es sich um den hl. Wolfgang (Abb. 5), bzw. um einen hl. König handelt (Abb. 6). Die mehr als spärliche *Literatur* zu den Flügelchen beschränkt sich auf einige wenige Bemerkungen. Im Katalog der Schlägler Sammlung werden die Tafeln als »Predella-Flügelchen unbekannter Künstler der Donauschule um 1490« bezeichnet<sup>1</sup>. Diese Aussagen über Funktion, Stil und Entstehungszeit, die als »erste bescheidene Diskussionsgrundlage« zu sehen sind, »erheben keinen Anspruch, auf wissenschaftlicher Grundlage zu basieren<sup>2</sup>«. Interessant ist die Bezeichnung »Künstler« (Mehrzahl!), die sich gegen eine Zuschreibung an eine Hand stellt.

Weiters besitzt das Stift einen handschriftlichen Katalog mit folgenden Eintragungen: »Altdeutsch ca. 1500, (2. Hand:) Regensburger Meister, 16. Jahrhundert. Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers. (3. Hand:) Passauer Meister, Mitte 16. Jahrhundert. (Balthasar) Grün.«


Anlässlich der St.-Wolfgang-Ausstellung des Landes Oberösterreich 1976 in St. Wolfgang wurde auch das Bild des hl. Wolfgang gezeigt und als ein »Werk eines oberösterreichischen Meisters um 1520« bezeichnet<sup>3</sup>.

Bei all den verschiedenen Einordnungsversuchen bleibt jedoch die Tatsache unberücksichtigt, daß sich auf der Tafel der Grablegung Christi die Signatur  1519 erhalten hat. Diese wird auch nicht im Restaurierungsbericht des Bundesdenkmalamtes Wien aus dem Jahre 1975 erwähnt, sondern nur die grobe Datierung »Anfang 16. Jahrhundert« vorgeschlagen. Einzig

1 Katalog der Bilder- und Porträtgalerie des Stiftes Schlägl, Stift Schlägl 1976, Kat.-Nr. 6 und 8 (Inv.-Nr. K 6).

2 Ebd. S. 10.

3 Der hl. Wolfgang, Geschichte, Kunst und Kult, Ausstellung des Landes Oberösterreich, Schloß zu St. Wolfgang 1976, Kat.-Nr. 98.

und allein Klemens Bredl berücksichtigt die Signierung<sup>4</sup> und hält auf Grund des Monogrammes  die Bilder für Werke Albrecht Altdorfers, da sich dieser eben einer solchen Unterzeichnung bediente. Es wird im folgenden stilkritisch zu untersuchen sein, inwiefern eine solche Annahme Berechtigung hat.

Bei der *Restaurierung* seitens des Bundesdenkmalamtes<sup>5</sup> konnte man von Ergänzungen weitgehend absehen, da die Bildsubstanz der in Öl auf Holz gemalten Tafeln großteils gut erhalten war. Lediglich der linke Flügel (Kreuzigung und hl. Wolfgang) wies einen durch die Mittelfuge bedingten Riß auf. Leichte Farbabsplitterungen an den Bildrändern, besonders im Bereich der unteren Ecken, sind nunmehr durch eine neue Rahmung abgedeckt. Bei unseren Betrachtungen muß also ein etwas kleiner gewählter Bildausschnitt berücksichtigt werden.

Über die *Herkunft* der Tafeln ist nichts Genaueres bekannt. Die Inventare des Stiftes aus den Jahren 1584, 1608, 1622, 1701, 1721 und 1763 lassen nicht den Schluß zu, daß sich die Gemälde schon zur damaligen Zeit im Stift befunden haben, da sie keine genauen Bildbezeichnungen enthalten. 1816 wurden 90 Bilder registriert, die Tafeln jedoch wiederum nicht genannt. In den Aufzeichnungen Pillweins von 1827 findet sich zwar keine Nennung der Tafeln, jedoch eine Bemerkung, die nicht unerwähnt bleiben sollte: er schreibt, daß sich im sogenannten grünen Zimmer vier Albrecht Dürer befänden<sup>6</sup>. Es wäre nun immerhin möglich, daß er die Signatur, deren kleiner Buchstabe fast nicht mehr zu entziffern ist, für das Monogramm Dürers gehalten hat. In diesem Fall könnte man die genannten Bilder mit unseren beiden Flügeln identifizieren und die Bilder schon dem damaligen Klosterbesitz zusprechen. Jedenfalls werden sie auch nicht im Katalog der Sammlung des Alois Türk angeführt, die durch den Abt Adolf Fächtz 1836 im Umfang von 188 Gemälden angekauft wurde. Wahrscheinlich hatten sich die Bilder also schon zuvor im Besitz des Stiftes befunden. In diesem Fall wäre es durchaus denkbar, ihren ursprünglichen Aufstellungsort in der näheren Umgebung Schlägls anzunehmen.

Die Darstellung des hl. Wolfgang läßt – vorausgesetzt, die Tafeln waren Bestandteil eines Hochaltars – auf eine diesem Heiligen geweihte Kirche bzw. Kapelle schließen. Hierfür käme insbesondere die Wallfahrtskirche in St. Wolfgang am Stein in Betracht<sup>7</sup>, die sich in unmittelbarer Nähe des Stiftes befindet und eng mit dessen Geschichte verbunden ist<sup>8</sup>.

4 Klemens Bredl, *Aufzeichnungen zur Geschichte der Stiftsbibliothek*, Schlägl 1965, S. 18 (Manuskript).

5 Kreuzigung bzw. hl. Wolfgang: eingegangen am 9. 9. 1975; W 5990 – Grablegung bzw. hl. König: eingegangen am 18. 12. 1975; W 6038.

6 Schlägler Katalog, zit. Anm. 1, S. 3 ff.

7 Vgl. die Patrozinienkarte im Anhang des Wolfgangskataloges (zit. Anm. 3) und ebd.: Erich Widder, *Wolgankirchen und Kapellen in Österreich und Südtirol*, S. 88 ff.

Durch die höchstwahrscheinlich zutreffende Identifizierung des anderen Heiligen mit König Sigismund (vgl. S. 107 f.) ergäbe sich ein weiterer Bezugspunkt: Siegmund Zerer, Propst von Schlägl zwischen 1522 und 1533, könnte auf Grund seiner nachweislichen Verbindung mit St. Wolfgang dem dortigen Filialkirchlein einen Altar gestiftet und die Darstellung seines Namenspatrons initiiert haben<sup>9</sup>. Somit würden mindestens drei Jahre zwischen der Auftragsvergabe und seinem Amtsantritt als Propst liegen. Dennoch liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, daß er privat einen Altar gestiftet hat, wo er doch über ein beträchtliches Vermögen verfügte<sup>10</sup>.

Da die beiden Tafeln nur einen geringen Rest eines Altarwerkes darstellen, erscheint es problematisch, sie als isolierte Kunstwerke zu betrachten und beurteilen zu wollen. Wenn auch die allzu fragmentarischen Reste einen Rekonstruktionsversuch bzw. die Aufstellung eines inhaltlichen Programms erschweren, so sei hier dennoch auf die mögliche *Funktion* der beiden Flügelchen eingegangen, die sie ursprünglich innegehabt haben könnten.

Prinzipiell ergeben sich zwei Möglichkeiten, die Flügel in einen formalen Zusammenhang mit einem Altarwerk zu setzen: entweder waren sie Bestandteil einer Predella, oder sie fungierten als Schreinflügel bzw. waren in solche eingebunden.

- 8 1430 erstmals als »hölzerne Kapelle zum heiligen Stein« genannt, wurde der Bau 1501 durch die Kapelle »zum Stein im Mühlholz« ersetzt. Der Altar war der Mutter Gottes geweiht (das Patrozinium der Kirche ist die Heimsuchung Mariae) – und an zweiter Stelle dem hl. Wolfgang. Der Schlägler Propst Martin III. Greysing, der vom Passauer Bischof das Klostergebiet südlich der Großen Mühl erworben hatte, initiierte unter Heranziehung des Baumeisters Cipriano Novo einen vergrößerten Neubau (wobei sich in den Mauern des Presbyteriums noch Reste der alten Kapelle erhalten haben), der 1644 geweiht wurde. Im selben Jahr erfolgte die Weihe der drei von Johann Worath geschaffenen Altäre. Von der ursprünglichen Innenausstattung ist ein den Nebenpatronen Wolfgang, Leonhard und Apollonia im Jahre 1448 geweihter Altar bekannt – weiters ein Altar zu Ehren Mariae und Wolfgangs, der im Zuge des Kapellenneubaus von 1501 entstanden ist. – Vgl. Friedrich Reischl, *Stift Schlägl*, Schlägl 1981, S. 51 ff., dort weitere Lit. – Benno Ulm, *das Mühlviertel*, Salzburg 1971, S. 197 f. – Isfried Pichler, *St. Wolfgang am Stein*, Aigen 1975, Kirchenführer.
- 9 Siegmund Zerer besaß die sogenannte Christelwiese im Mühlholz, die er erst kurz vor seinem Tod 1533 dem Konvent überschrieben hat (Stiftsarchiv Schlägl, Urkunde 429a im Kopialbuch 1593, fol. 126r–127r. – Laurenz Pröll, *Geschichte des Prämonstratenserstiftes Schlägl im oberen Mühlviertel*, Linz 1877, S. 120). Überliefert ist auch, daß Propst Siegmund auf einer der Glocken des neuen Geläutes für die Stiftskirche den hl. König Sigismund darstellen ließ (Stiftsarchiv Schlägl, Handschrift 16 – *Annales Plagenses*, fol. 88v–89r. – Pröll, S. 118).
- 10 Bekannt ist, daß Siegmund gleich nach seiner Wahl zum Propst den ganzen Klafferwald mit den Dörfnern Klaffer und Freudorf aus seinem Privatvermögen kaufte und dem Stift überschrieb. – In diesem Zusammenhang sei Herrn Dr. Isfried H. Pichler O. Praem herzlich für das von ihm freundlicherweise zur Verfügung gestellte Material gedankt. Ihm verdanke ich besonders den Hinweis auf Siegmund Zerer als den möglichen Auftraggeber, sowie die weiteren Details bzgl. seiner Tätigkeiten.
- 11 Salzburgs bildende Kunst, Wien 1938 (Ausst.-Kat., bearbeitet von Franz Kieslinger), Kat.-Nr. 183, Abb. 43.

Letzteren Typus verkörpert etwa der Nonnberger Altar von 1520<sup>11</sup>, dessen Flügel aus jeweils zwei bemalten Tafeln bestehen. Auch der Altar von Großreifling aus dem Jahre 1518, der sich heute in der Galerie des Grazer Joanneums befindet<sup>12</sup>, besitzt bemalte, zweiteilige Schreinflügel. Die einzelnen Tafeln sind größtmäßig durchaus mit denjenigen von Schlägl vergleichbar<sup>13</sup>. Dennoch kann die Möglichkeit einer solchen Verwendung der Flügel mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden. Die Begründung dafür ergibt sich aus der Auseinandersetzung mit den Bildern hinsichtlich ihrer Bildmotive und deren künstlerischer Gestaltung: die beiden Darstellungen der Heiligen (Abb. 5, 6) werden im Hintergrund durch Ausschnitte einer Landschaft bzw. einer Stadtansicht vor blauem Himmel bereichert. Es wäre ungewöhnlich, solche Bilder übereinander in einem Schreinflügel anzuordnen. Üblicherweise werden Heilige in diesem Bereich vor einem eher neutralen Hintergrund gesetzt. Im Fall des rechten Seitenaltares von Waldburg beispielsweise hinterlegen horizontal verlaufende Brokatvorhänge die Figuren<sup>14</sup>. Diesen dient ein schmaler Bodenstreifen als Standfläche. Auch bei den Heiligendarstellungen des Altares von Oberrauchenöd<sup>15</sup> und Schleißheim<sup>16</sup> verläuft die Horizontlinie sehr tief. Den größten Teil des Hintergrundes nimmt eine farblich einheitlich gestaltete Fläche ein. Zugunsten einer streng repräsentativen Figurenauffassung wird von Landschaftsdarstellungen weitgehend abgesehen. Eine ähnliche Konzeption weisen auch die Standflügel des Altares von Gebertsham auf<sup>17</sup>. Im Gegensatz dazu finden sich auf der Predella desselben Werkes sehr wohl Figuren, die vor einer reizvollen Landschaft stehen. Dies mag kein Zufall sein, denn auch andere Altäre zeigen den Darstellungstypus im Bereich der Predella – so etwa die Predellenstandflügel

- 12 Gottfried Biedermann, Katalog Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1982, Kat.-Nr. 67 (dort weitere Lit.), Abb. 10, 104.
- 13 Die Maße des Großreiflinger Altares betragen in geschlossenem Zustand 149,5 × 136 cm, die Schlägler Tafeln messen mit dem heutigen Zierrand, der bzgl. seiner Breite mit der ursprünglichen Rahmung ca. übereinstimmen dürfte, 52,5 × 34,5 cm (ohne Rahmung: 43,5 × 25,5 cm).
- 14 Alfred Fuchs, Christoph Habich, Der Meister der Tafeln des rechten Seitenaltares der Pfarrkirche in Waldburg/Mühlviertel, in: Monatsschrift der Ostbayerischen Grenzmarken 1962, Jg. VI, S. 150 ff., mit Abb. – E. Widder, Die Frohbotschaft der Flügelaltäre, in: Jahrbuch der Diözese Linz 1980, S. 26 ff., ebenfalls mit Abb.; Der Altar war mit 1520 datiert, die Inschrift ist jedoch verlorengegangen.
- 15 A. Fuchs, Die Meister der Altartafeln von Waldburg und Rauchenöd im Mühlviertel, in: Monatsschrift der Ostbayerischen Grenzmarken 1961, Jg. V, S. 374 ff., mit Abb.
- 16 Kurt Holter, Zwei Altäre aus der Zeit der Donauschule in Schleißheim bei Wels, in: 11. JbMV Wels 1964/65, S. 38 ff., mit Abb. Sowohl der Marienaltar als auch der Leonhart-Altar sind mit 1519 datiert.
- 17 Erich Strohmer, Der Kreuzaltar in Gebertsham, Oberösterreich, in: Monatsschrift der Ostbayerischen Grenzmarken 1921, 10. Jg., S. 123 ff., mit Abb. – Johann Apfelthaler, Der Altar von Gebertsham, in: Oberösterreich 1982, Jg. 32, Heft 4, S. 63 ff., mit Abb. – Spätgotik in Salzburg (Ausst.-Kat.). – Die Malerei 1400–1530, Salzburg 1972 (dort weitere Lit.); der Altar wird zeitlich um, bzw. etwas nach 1520 angesetzt.

des Hallstätter Altares (Abb. 7)<sup>18</sup>, die bezüglich ihres Bildaufbaues durchaus mit unseren Bildern vergleichbar sind. Wir können also mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich bei den Schlägler Tafeln um Predella-Flügel gehandelt hat.

Es sei nun kurz auf die Frage hinsichtlich einer Rekonstruktion der ehemaligen Predella eingegangen: Die Tatsache, daß nur noch wenige, sich in ursprünglichem Zusammenhang befindliche Predellen erhalten sind, gestattet lediglich einen Rekonstruktionsvorschlag in allgemeiner Form<sup>19</sup>.

Die Predella des bereits genannten Gebertshamer Altares weist zwei, wie auch in unserem Fall beidseitig bemalte Flügel auf<sup>20</sup>. Diese flankieren einen geschnitzten Schrein, an den seitlich geschweifte Verbreiterungstafeln ansetzen. Auffallend ist ein geringer Einsatz von plastischen Mitteln: so sind weder die Innenseiten der Flügel mit Reliefs versehen, noch die ausladenden Bretter mit geschnitztem Zierat.

In ähnlicher Art ist auch die Predella des rechten Seitenaltares von Waldburg gestaltet, nur, daß ihre Flügel nicht rechteckig sind, sondern die Rundung des oberen Schreinabschlusses wiederholen<sup>21</sup>. Meines Erachtens wäre auch in unserem Fall ein ebenfalls großteils gemalter Predellentypus vorstellbar, wobei sich die plastische Ausstattung wahrscheinlich nur auf den Predellenkasten oder auf wenige Zierornamente beschränkte. Ob die Komposition noch mit seitlichen Standflügeln bereichert war (wie beim Marienaltar von Schleißheim), mag dahingestellt bleiben.

Das erhaltene *Bildprogramm* ist sicherlich zu fragmentarisch, um die gesamte Thematik des ehemaligen Altares erfassen zu können. Lediglich über die ursprüngliche Darstellungsfolge der Predella können einige Vermutungen angestellt werden: da nämlich die Bilder der Kreuzigung und Grablegung Christi (Abb. 1, 2) thematisch dem Osterfestkreis angehören, kann man auch für den Predellenschrein, den sie in geöffnetem Zustand flankierten, eine passende Szene annehmen<sup>22</sup>. Beachtet man die chronologisch richtige Abfolge

18 Ekkehart Sausser (Der Hallstätter Marienaltar von Meister Astl, Hallstatt 1956) nimmt die Entstehungszeit zwischen 1515 und 1520 an.

19 Bei all den genannten und folgenden Vergleichsbeispielen muß die Tatsache stets berücksichtigt werden, daß das vorhandene Material stark reduziert auf uns gekommen ist. Die ungemein starke Kunstproduktion des ausgehenden Mittelalters, die verständlicherweise in Werkstattverbänden vonstatten ging, läßt sich heute kaum noch erahnen. – Man bedenke etwa, daß ein relativ kleines Gebiet wie Oberösterreich über 400 gotische Sakralbauten besitzt, die ursprünglich mit einem oder mehreren Altären geschmückt waren. (Die drei Altäre in Waldburg zeigen beispielsweise noch eine solche komplette Ausstattung.) Auch kann man Altäre in Burgkapellen, Schlössern, Landkapellen und Häusern vornehmer Bürger annehmen, so daß allein in dieser Gegend eine beträchtliche Anzahl an Altarwerken bestanden haben muß. – Vgl. Wilfried Lipp, Oberösterreich und die Geschichte des gotischen Flügelaltares, in: Oberösterreich, 26. Jg. 1/1976, S. 12 ff.

20 Vgl. Anm. 17.

21 Vgl. Anm. 14.

22 E. Sausser, Zur Theologie des Flügelaltares, in: Christliche Kunstblätter 1957, Jg. 95, Heft 2, S. 14 ff.

der Passionsszenen, so käme hierfür eine »Beweinung Christi« in Frage. Die Darstellungen der Predella wären somit von links nach rechts durchlaufend zu lesen, was der üblichen Anordnung einer Szenenreihe entspräche.

Da es sich jedoch in unserem Fall um ein Ensemble von Schrein mit seitlichen Flügeln handelt, verliert dieses Prinzip einer Aufeinanderfolge von Szenen seine logische Berechtigung. Der Mittelteil kann demzufolge auch eine Darstellung beinhalten, die – aus dem zeitlichen Ablauf herausgehoben – von zentraler heilsgeschichtlicher Bedeutung ist<sup>23</sup>. Die Szene der »Auferstehung Christi«, die diesem symbolhaften Anspruch durchaus gerecht wird, wäre vielleicht eine naheliegende Ergänzung.

Bei geschlossenen Predellenflügeln waren die beiden Heiligen zu sehen. Befanden sich nun anschließend daran Standflügel bzw. bemalte Verbreiterungstafeln, so dürften diese wohl ebenfalls mit ähnlichen Darstellungen geschmückt gewesen sein. Wahrscheinlich war traditionsgemäß auch die Rückseite der Predella bemalt, wobei hierfür das oftmals an dieser Stelle zu findende Motiv des Schweißstuchs der Veronika vorstellbar ist<sup>24</sup>.

Bezüglich der übrigen Thematik des Altares läßt sich nur soviel vermuten, daß sie mit der Gestaltung der Predella in Verbindung gestanden hat, also auch im Bereich der Schreinflügel – zumindest auf einer Schauseite – durch Passionsszenen bestimmt war. Es mag vielleicht verwundern, daß in diesem Fall die eigentlichen Höhepunkte der Erzählung im unteren Teil des Retabels Platz gefunden haben sollten. Doch zeigt das Bildprogramm des bekannten Sebastian-Altars Albrecht Altdorfers hinsichtlich dieses Problems eine ganz ähnliche Lösung<sup>25</sup>: während auf den Schreinflügeln ein Großteil der Passionsszenen in episch breiten Darstellungsfolgen geschildert wird, sind die Bilder der Grablegung und Auferstehung Christi kleiner ausgeführt, da sie einst die Predellenflügel schmückten<sup>26</sup>. Ihre Position ergibt sich aus der streifenförmig von oben nach unten fortlaufenden Erzählung. Die chronologisch letzten Szenen müssen daher folgerichtig zuunterst angeordnet sein.

Der Osterfestkreis bezieht sich auf ein christologisch orientiertes Programm, das Szenen des Wirkens Jesu, seiner Passion und Erlösung beinhaltet. Grundsätzlich ist eine Kombination verschiedener Themenkreise (Oster- bzw. Weihnachtsfestkreis oder Heiligenlegenden) an einem Altar zwar möglich, jedoch nicht auf den jeweils gezeigten Schauseiten, die immer einheitlichen Zyklen folgen.

23 Vgl. etwa auch den Großreiflinger Altar (Kat. Joanneum, zit. Anm. 12), sowie den Altar von Gebertsham: beide zeigen im Schrein die »Kreuzigung Christi«, die – von der »richtigen« Szenenfolge isoliert – das zentrale Motiv darstellt.

24 So etwa bei den Altären von Gampern, Hallstatt, Oberrauchenödt, Scheffau (jetzt in der Stiftskirche von Nonnberg), Streichen (Oberbayern), Gebertsham, Hochaltar von Waldsburg, Wolf Hubers Annenaltar aus Feldkirch etc.

25 Von dem Altar haben sich lediglich die gemalten Teile erhalten. Die Tafeln der Schreinflügel befinden sich noch im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian – ebenso die Standflügel der Predella. Die restlichen beiden Tafeln, die ursprünglich an den Außenseiten der Predellenflügel zu sehen waren, sind heute im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt. Seine Entstehungszeit muß zwischen 1509 und 1518 liegen – vgl. Franz Winzinger, Der Altar von St. Florian, in: Ausst.-Kat. – Die Kunst der Donauschule, 1490–1540, Stift St. Florian – Linz 1965, S. 37 ff., Kat. Nr. 35–50; ders., Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, München 1975.

Die beiden Heiligendarstellungen sind mit *Renaissance*-Motiven verziert. Dies mag jedoch kein Anlaß dazu sein, für eine Rekonstruktion des Altares ebenfalls eine Renaissanceform anzunehmen.

In der Zeit um 1515/1520 ist es durchaus möglich, daß solche Ornamente auch bei spätgotischen Flügelretabeln verwendet werden, ohne daß ihre traditionelle Form aufgegeben wird<sup>27</sup>. Diese konservative Grundhaltung wird vorerst nur selten in dem Maße aufgegeben, daß auch die Gesamtkonzeption davon betroffen ist – wie etwa bei Albrecht Altdorfers Holzschnitt des Altares der »Schönen Maria<sup>28</sup>« –, indem er überhaupt auf den Typus des Flügelaltares verzichtet. Der Altar von Mauer bei Melk<sup>29</sup> hingegen, der Renaissance motive in überdurchschnittlich hohem Maße verarbeitet, erscheint als abgerundetes, im Bereich des Gesprenge verfestigtes, jedoch dem nordischen Retabel durchaus verpflichtetes Werk.

Italienische Zitate häufen sich, werden aber modifiziert, gleichsam »eingedeutscht«, sodaß Lösungen wie im Fall des Altares von Kuffern aus dem Jahre 1520<sup>30</sup> oder etwa des ca. 10 Jahre später entstandenen Altärchens im Grazer Joanneum<sup>31</sup>, in dessen Aufbau bereits viel an fremdem Einfluß verarbeitet ist, möglich sind.

Es stellt sich nun die Frage, ob bzw. inwiefern auch der ehemalige, den Schlägler Tafeln zugehörige Altar vom gängigen Typus abgewichen sein kann. Das Vorhandensein von Predellenflügeln spricht jedoch eindeutig für die Beibehaltung der spätgotischen Tradition. Meines Erachtens ist bestenfalls die etwas »fortschrittlichere« bogenförmige Gestalt des Schreines denkbar<sup>32</sup>, die sich bereits an den beginnenden Renaissanceeinflüssen zu orientieren scheint.

Die *Ornamentformen* der Schlägler Heiligtäfel an sich verdienen eine nähere Betrachtung, da sie unorthodoxe Lösungen darstellen, die als Phänomene eines entwicklungsbedingten Fortschrittes erklärt werden können. Dies

26 Ders., Studien zum Sebastianaltar in St. Florian – Versuch einer Wiederherstellung des Altares, in: Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 63 ff. (Rekonstruktionsversuch: Abb. 3). Gemeint ist in diesem Zusammenhang der einmal geöffnete Zustand des Doppelflügelaltares.

27 Vg. die Altäre von Hallstatt (Predella), Schleißheim (sowohl Leonhart- als auch Marienaltar) und Waldburg (rechter Seitenaltar).

28 Werden und Wandlung (zit. Anm. 26), S. 161.

29 Ernst Völter, Der Altar von Mauer, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1927/28, 61. Jg., S. 309 ff. – Rupert Feuchtmüller, Ein Wunder gotischer Schnitzkunst, Wien – St. Pölten – München 1955 (schlägt eine Datierung in die Jahre nach 1509 vor) – mit Abb. – Maria Brandstetter, Zur Sonderstellung der niederösterreichischen Flügelaltäre, Diss. Wien 1949, S. 134 ff. Ihre Datierung in die erste Hälfte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts scheint m. E. zutreffend zu sein.

30 Heute in der Kunstsammlung des Stiftes Herzogenburg (Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze, Ausst.-Kat., St. Pölten – Wien 1982, Kat.-Nr. 81, Abb. 29).

31 Kat. Joanneum (zit. Anm. 12), Kat.-Nr. 69, Abb. 106.

32 Vgl. etwa den rechten Seitenaltar von Waldburg und den Altar von Oberrauchenödt (zit. Anm. 14 und 15).

zeigen sowohl die eigenwillig, aus Blatt- und Fruchtmotiven gebildeten Enden des Zepters und des Pedums<sup>33</sup>, als auch die Girlanden: sie sind jeweils zweigeteilt und laufen von der Mitte des oberen Bildrandes, wo sie befestigt sind, bogenförmig in glocken- bzw. schellenartigen Troddeln aus. In den so ausgesparten Zwickeln im Bereich der Bildecken tummeln sich kleine Putten. Diese spezielle Gestalt der Bildbegründungen kann nun durch das Fehlen von seitlichen Stützen weder als statisch begründbarer Bogenlauf, noch als ein tatsächliches Girlandenmotiv angesehen werden, da diese ja vom mittleren Befestigungspunkt herabhängen müßten. Die stark flächengebundene, gewissermaßen »reliefhafte« Auffassung der Girlandenbögen bedeutet einen Bruch mit dem klassischen Formempfinden, da sie den Gesetzen der Schwerkraft (bzw. des Tragens und des Lastens) widerspricht. Die innere Verwandtschaft mit der heimischen, spätmittelalterlichen Kunstsprache bleibt somit weiterhin bestehen; man fühlt sich an die Form von geschnitzten, den Altartafeln vorgeblendeten Schleierbrettern erinnert (Abb. 12)<sup>34</sup>, aber auch an gemalte Verzierungen, die in zahlreichen Variationen sowohl die traditionelle Ast- und Laubwerk-Ornamentik beibehalten (vgl. Abb. 11)<sup>35</sup>, als auch bereits Einflüsse aus der Renaissance-Ornamentik zeigen<sup>36</sup>. Diese unterschiedlichen Symbiosen von altem und neuem Formengut lassen sich auch in den nur noch vereinzelt auftretenden Goldgründen beobachten (Abb. 8)<sup>37</sup>. Ähnlich den Malereien sind auch sie des öfteren den Reliefschnitzereien nachempfunden.

Die entwicklungsgeschichtlich belegbare Aufwertung der Stellung der Malerei im Gesamtverband eines Altares und der Umstand, daß Renaissance-motive in den alpen- und donauländischen Gebieten heimisch werden<sup>38</sup>, führen zu einer immer weiter um sich greifenden Verdrängung des Schnitz-

33 Vgl. Wolfgang-Katalog (zit. Anm. 3) – dort als »Pastorale im herkömmlichen Sinn« erwähnt.

34 Solche sind um 1520 noch häufig anzutreffen, z. B. in Hallstatt, Großreifling, Waldburg (bei allen drei Altären), Gebertsham, Oberrachenödt, Gampern (G. Schodterer, Der spätgotische Flügelaltar zu Gampern, Diss. Innsbruck 1950 – Franz Linninger, Restaurierungen am Hochaltar von Gampern, in: Christliche Kunstblätter 1951, 89. Jg., Heft 2, S. 56 f., mit Abb.). Sowie etwa auch beim Altar aus Osek, um 1520. Jaroslav Pesina, Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450–1550, Prag 1958, Abb. 193.

35 Der heilige Leopold, Landesfürst und Staatssymbol, Stift Klosterneuburg 1985 (Ausst.-Kat.), Kat.-Nr. 240.

36 Z. B. Waldburg (rechter Seitenaltar), Schleißheim (beide Altäre), Hallstatt und Wolf Hubers Annenaltar aus Feldkirch von 1521 (A. Walzer, Wolf Hubers Annenaltar aus Feldkirch, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 13, 1938/39. – F. Winzinger, Wolf Huber, Das Gesamtwerk, München 1979, Abb. 280).

37 Diese finden noch häufige Verwendung beim Meister Gordian Guckh aus Laufen (Hans Roth, Gordian Guck: Leben und Werk eines Laufener Malers, Freilassung 1969 – Die Kunst der Donauschule – Ausst.-Kat., Linz 1965, S. 144 f. – dort weitere Literatur). Im Fall der hier abgebildeten Tafel der Wiener Akademie wird der Goldgrund um das Motiv des Rundbogens bereichert. – Erwähnt bei Otto Benesch, Die Tafelmalerei des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich, in: Die bildende Kunst in Österreich (Hrsg. Karl Ginhart), Gotische Zeit, Wien, S. 148, Anm. 11; dort als »Hll. Wolfgang und Oswald« bezeichnet – im Photoarchiv des Museums als »Hll. Willibrord und Oswald«.

werkes, das bislang – auf den Bildträger appliziert – die Darstellungen bekronete. Demgegenüber liegt im neuen Girlandenmotiv ein anderes Wesen: als freihängende Zierde erscheint es optisch von der Bildfläche als plastisch kompaktes Gebilde losgelöst, wobei der Girlande selbst grundsätzlich keine Eigendynamik mehr zukommt (in diesem Sinne stellen die Schlägler Tafeln eine gewisse Ausnahme dar!). Daß dies dennoch nicht unbedingt mit dem Begriff der Leblosigkeit oder gar der motivlichen Verarmung verbunden sein muß, läßt sich wohl am eindrucksvollsten bei Albrecht Altdorfer und dem sogenannten »Meister der Historia Friderici et Maximiliani« nachweisen. Das Bemühen der beiden Künstler um die bewegte Modellierung eines Girlandenmotivs samt dessen vegetabler Details bringt es mit sich, daß Dekor und Darstellung jeweils auf derselben Realitätsstufe stehen<sup>39</sup>.

Im Gegensatz dazu sind die Blatt- und Fruchtgirlanden der Schlägler Tafeln rein dekorativ aufgefaßt und entbehren jeder Plastizität. Auch die in Gold ausgeführten Putten sind – in Bewegung und Haltung auf die Zwickelfelder des Bogenlaufes abgestimmt – als flächenfüllende Elemente in das Dekorationsschema eingebunden. Für dieses wird man vielleicht eine graphische Vorlage annehmen dürfen<sup>40</sup>.

Wie bereits angedeutet, können die ungewöhnlichen Girlandenbögen nur aus einem nordischen Formgefühl erklärt werden, wobei ihre Anwendung interessanterweise unterschiedlich motiviert sein kann. Im Fall des Altares von Mauer etwa spannen sie sich zur Vermeidung eines asymmetrischen Bildfeldes über die Szenen der beiden oberen, einseitig abgerundeten Tafeln, während sie in den unteren Tafeln jeweils »richtig« in den Eckpunkten und ohne rahmende Funktion aufgehängt sind<sup>41</sup>. In Hans Burgkmairs Sterbebild des Conrad Celtis, einem Holzschnitt aus dem Jahre 1507, findet sich ebenfalls ein Girlandenbogen, doch ist dieser in die Leibung eines Rundbogens eingelegt und somit architektonisch fixiert<sup>42</sup>.

38 Wie beim Dekor eines Altares der Nonnberger Stiftssammlung (um 1520). Hier ist der »Goldgrund« der Darstellung vorgeblendet und wirkt daher wie ein flachgedrücktes Schleierbrett. Österreichische Kunsttopographie, Bd. VII, Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg, Wien 1911, Fig. 154.

39 Die breite Aufnahme der Girlandenornamentik erfolgt ab etwa 1515 – war sie doch vorher hauptsächlich in humanistischem Umkreis gebräuchlich. Vgl. Margot Braun-Reichenbacher, Das Ast- und Laubwerk, Nürnberg 1966, S. 77. Vgl. etwa Altdorfers Darstellung der Hl. Familie von 1515 (O. Benesch, Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien 1939, Abb. 16) und die Predellenflügel des Pulkauer Altares, die dem Friderici-Meister zugeschrieben werden (O. Benesch/Erwin Auer, Der Meister der Historia Friderici et Maximiliani, Berlin 1957).

40 Zu den Figürchen der Putten gibt es Parallelen bei Albrecht Altdorfer, z. B. den Stich B. 45 (The Illustrated Bartsch, Vol. 14, New York 1980, S. 53).

41 Vgl. Anm. 29.

42 Braun-Reichenbacher (zit. Anm. 39), Abb. 31. Denselben System folgt auch die Dekoration beim Epitaph des Meisters Niklas Forster (gestorben 1514), heute in Deutsch-Wagram. Die Kunst der Donauschule (zit. Anm. 25), Abb. 64.

Auch wenn in Schlägl die Bögen viel unmittelbarer als Bildbekrönungen eingesetzt sind, so tragen sie doch nicht unwesentlich dazu bei, die Komposition zu einer harmonischen Ganzheit zusammenzubinden. Dabei spielen weniger formale Aspekte eine Rolle – hierfür sind die Girlanden, verglichen mit einer Triumphalarchitektur, motivlich zu schwach und außerdem mit der Bildgestaltung nicht genügend abgestimmt, sodaß sich Überschneidungen ergeben. Vielmehr wird mittels farblicher Entsprechungen ein optischer Zusammenschluß der einzelnen Bildteile gewährleistet. So wiederholt sich das Rot des Bischofsmantels in den Dächern der Gebäude; der grünen Schause des Königs entspricht die grünlich-braun getönte Landschaft. Die Bodenflächen korrespondieren wiederum mit den gleichfarbigen Girlanden, sodaß einerseits ein Zusammensehen von vorne und hinten – also von Figur und Hintergrund – erleichtert wird, andererseits die Komposition eine Verklammerung von oben und unten erfährt.

Eine solche ist insbesondere bei den mächtigen, in geschlossenem Umriß gegebenen *Heiligengestalten* notwendig, da sie sonst auf Grund ihrer stark verunklärten Standmotive und der schrägen Bodenflächen scheinbar aus dem Bildfeld herausrutschen würden. Dem entgegen wirken auch die Bäume bzw. die Kirche hinter den Heiligen, die sie im Bild verankern. Sie bilden gleichzeitig die »Randpfeiler<sup>43</sup>« der Komposition, die in diesem Fall ja alle beide Tafeln umfaßt. Die gegenseitige formale Abhängigkeit der Darstellungen zeigt sich in der Wendung der beiden Figuren zueinander. Auch die Hintergrund-Gestaltungen sind deutlich aufeinander abgestimmt, was bei der Verschiedenheit der Motive (Stadtansicht bzw. Landschaftsausblick) zunächst verwundern mag. Die horizontalen Gliederungselemente befinden sich jeweils fast auf derselben Höhe (vgl. das Friedhofstor und die Burg, die Hausdächer und die Kontur des Bergrückens), wodurch die Entfernungsrelationen gewissermaßen auf einen einzigen Nenner gebracht werden – anders ausgedrückt: die zwei tiefenräumlich verschiedenen Darstellungen sind horizontal miteinander verspannt. Diese, die Bildparallelität betonende Auffassung würde unweigerlich einen stark flächigen Eindruck vermitteln, bewirkten nicht immer wieder schräg gesetzte Motive die Suggestion einer Tiefenentwicklung (vgl. etwa das frische Grab und den Steg über den Bach, die Kirche und die schräg hintereinander angeordneten Bäume, die Häuserzeile und den Abhang des vorderen Berges). Ein Zickzackmuster entsteht, das den Blick des Betrachters Station für Station in die Tiefe führt. Auf diese Art wird ein Raum konstruiert, der nicht immer klar nachvollzogen werden kann. So scheint sich etwa das Terrain des Friedhofes im Hintergrund zu heben. Die dahinter ansteigende Straße ist in noch stärkerer Aufsicht gegeben, was einem

43 Man beachte etwa die Art, wie der hl. König und der vordere Baum durch dessen Äste gleichsam miteinander »verstrebt« sind!

perspektivischen Prinzip völlig widerspricht. Im Gegensatz dazu ist die Landschaftsdarstellung im Bild des hl. Königs wesentlich harmonischer aus ihren Einzelteilen zusammengefügt. Zwar wird nach wie vor die Fläche des Vordergrundes aus erhöhtem Blickpunkt gezeigt – sodaß der Eindruck entsteht, die Figur gleite leicht zum unteren Bildrand herab –, in der Ferne stabilisiert sich jedoch die Raumsituation wieder. Durch das Hintereinandersetzen von dem Landstreifen im Mittelgrund und der Wasserfläche des Sees wirkt der Ausblick weniger in die Fläche geklappt, als dies vorhin der Fall war, obwohl auch hier die Entfernungen nicht genau abgeschätzt werden können.

Zur *Ikongraphie* der Heiligentafeln: Der Bischof kann auf Grund seiner Tracht und der Axt eindeutig als *hl. Wolfgang* bestimmt werden. Schwieriger ist es wohl, in der Kirche im Hintergrund ein weiteres Attribut zu erkennen. Dies entspricht nicht der üblichen Darstellung eines Kirchenmodells, das entweder vom Heiligen in der Hand gehalten wird, oder zu dessen Füßen steht (Abb. 9). Hier handelt es sich vielmehr um ein von der Figur losgelöstes, in der Landschaft integriertes Gebäude. Es erscheint nun nicht mehr als bloßes Symbol einer ausschließlich repräsentativen Standfigur, sondern wird realitätsbezogener in deren Umfeld eingebaut. Man ist geneigt, den Ursprung dieser erzählfreudigeren Gesinnung in Legendendarstellungen des Heiligen zu sehen, die seit dem 15. Jahrhundert mit dem Aufschwung der Wallfahrt in großer Zahl entstanden sind<sup>44</sup>.

Der andere Heilige ist durch seine Insignien (Krone, Zepter und Reichsapfel) als Kaiser bzw. König gekennzeichnet. Da ihm jedoch kein individuelles Attribut beigegeben ist, läßt sich nicht mit Sicherheit die Person des Dargestellten feststellen. Entweder handelt es sich um den hl. Heinrich oder um den hl. Sigismund, der zumeist im späten Mittelalter mit Vorliebe in Rüstung mit Mantel oder schaubenartigem, mit Pelz verbrämtem Obergewand abgebildet ist. Als Attribute hält er Zepter und Reichsapfel in den Händen (oder zumindest eine dieser beiden Insignien), vereinzelt wird auch ein Schwert, das auf seine königliche Stellung hinweist, beigelegt. Da ihm also prinzipiell ein individuelles Attribut fehlt, würde wohl auch in unserem Fall das Nicht-Vorhandensein eines solchen auf die Person Sigismunds hinweisen.

Für den zuerst Genannten, den hl. Heinrich, würde die Tatsache sprechen, daß der Dargestellte dem hl. Wolfgang gegenübergestellt ist. Dieser war Lehrer des Kaisers und wird infolgedessen des öfteren zusammen mit diesem

44 Ignaz Zibermayr, *Die St. Wolfgangslgende in ihrem Entstehen und Einflüsse auf die österreichische Kunst*, Linz 1924.

Besondere Erwähnung verdient wohl das Holzschnittbuch des Johann Weysenburger (hrsg. von Hans Bleibrunner, Regensburg 1967) von 1515 (weitere Ausgaben von 1516 und 1522), das eine überaus reich illustrierte Szenenfolge der Wolfgang-Vita enthält.

abgebildet<sup>45</sup>. Es bleibt jedoch fraglich, ob die beiden Standfiguren miteinander thematisch in Beziehung zu setzen sind, wo sie doch ohne einen szenischen Zusammenhang einzeln präsentiert werden. Man würde in diesem Fall wohl auch eher die Gemahlin Heinrichs, die hl. Kunigunde, als Gegenstück erwarten, da das Paar meistens zusammen dargestellt wird. Außerdem fehlt das Kirchenmodell als Attribut des Kaisers, das sicherlich – wie auf der Wolfgang-Tafel – seinen Platz gefunden hätte.

Es ist daher meines Erachtens wahrscheinlicher, in der Gestalt des Herrschers den hl. Sigismund zu vermuten<sup>46</sup>.

Bei der Behandlung der beiden szenischen Darstellungen erübrigt es sich, eigenständige Bildanalysen durchzuführen, da sie aus Albrecht Dürers Kleiner Holzschnittpassion fast wortgetreu übernommen sind.

Als Vorlage für das Bild der *Kreuzigung Christi* diente das Blatt B. 40<sup>47</sup> (Abb. 3). Verglichen mit Dürers Holzschnitt zeigt die Tafel jedoch auch einige Abänderungen, die eine unterschiedliche Bildwirkung hervorrufen.

So ist auf Grund des steileren Rechteckformates die Darstellung etwas in die Länge gezogen: das Kreuz ragt höher aus der Menschenmenge heraus, der Himmelsstreifen ist dadurch viel breiter und die Horizontlinie tiefer angesetzt. Die Figuren verlieren an Monumentalität, da sie nur mehr geringfügig in die obere Bildhälfte hineinreichen. Der größere gestreckte Bildausschnitt bewirkt eine weit weniger intensive Behandlung des Themas. Es fehlt beispielsweise die Dynamik, die Dürer erzeugt, indem er den gekrümmten Körper Christi in ein viel zu niedriges Format »zwängt«, ihn dicht an die Trauernden und Soldaten heranrückt. Diese werden in der gedrückten Raumsituation von der Tragweite des Geschehens erfaßt. Der dunkle Himmel und die hell aufblitzenden, seitlich einfallenden Lichter verstärken den Eindruck einer unheilvoll gespannten Atmosphäre. Die Personengruppen rechts und links unter dem Kreuz sind zu Einheiten zusammengeschlossen und suggerieren in ihrer schräg hintereinandergestaffelten Anordnung einen gewissen Tiefenzug, der jedoch vom Kreuz wieder abgefangen wird. Es steht im Schnittpunkt der beiden Diagonalen, die im Vordergrund eine freie Bodenfläche aussparen.

Im Gegensatz zu dieser kontrastreichen und dynamisch durchkomponierten Darstellung ist die Schlägler Kreuzigung seltsam energielos. Die sichtbare

45 Es handelt sich dabei um die Szene, in der Wolfgang Heinrich erscheint und ihm prophezeit, was sich in sechs Jahren in der Kaiserkrönung erfüllt. Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. W. Braunfels, 8. Bd., Freiburg, Basel, Wien 1976, S. 626 ff.

46 Dafür würde auch die einfache, bügellose Krone sprechen, die eher einem König als einem Kaiser gebührt.

47 Die aus 37 Blättern bestehende Passionsfolge wurde 1509 begonnen und im Jahre 1511 erstmals publiziert. — Vgl. zur Kreuzigung (B. 40): H. Tietze und E. Tietze-Conrad, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. II, Basel–Leipzig 1937, Nr. 416; J. Meder, Dürer-Katalog, Volume 12, New York 1971, S. 144, Nr. 149.

Verminderung der dramatischen Ausdruckskraft ist nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen, daß die Figuren anders zusammengestellt sind, oder überhaupt vom Vorbild abweichen, wie dies bei der Gestalt Magdalenas der Fall ist: anstatt aus der Gruppe der Trauernden vor die Füße Christi zu fallen, kniet sie in aufrechter Haltung zur rechten Seite des Kreuzes. Auch Maria ist aus der Menge herausgehoben und im Vordergrund plaziert. Die ursprünglich leere, in flachem Winkel auf das Kreuz zulaufende Bodenfläche wird nun großteils von den beiden Figuren verdeckt – ihre perspektivisch verkürzten Begrenzungslinien sind nicht mehr als solche erkennbar, sondern werden auf das schräg auslaufende Mantelmotiv Magdalenas bzw. seiner nur schwach angedeuteten gegenüberliegenden Entsprechung<sup>48</sup> übertragen. Der Tiefensog, den die Komposition des Holzschnittes an dieser Stelle aufweist, weicht einer stärker betonten Bildparallelität.

Bei Dürer fungieren die am Rand stehenden Personen gleichsam als Repoussoirfiguren, da sie ganz im Vordergrund angeordnet sind. Leicht bildeinwärts gerichtet, stellen sie einen starken Bezug zum Betrachter her, der die Szene ja aus ähnlichem Blickpunkt betrachtet.

Das Bild zeigt gegenüber der Vorlage nun insofern eine Abänderung, als diese Figuren in den Mittelgrund zurückversetzt sind. Es erscheint daher unmotiviert, daß nach wie vor ihre gedrehte Stellung beibehalten wird, obwohl sie doch auf derselben Höhe mit dem Kreuz (wenn nicht sogar etwas dahinter) stehen. Sie werden also nicht an ihren neuen Standort angepaßt.

Der Vorgang, daß einzelne Motive zwar genauestens kopiert, jedoch aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen werden, verhindert eine überzeugend einheitlich wirkende Komposition. Die Personen sind nicht in ein geschlossenes Ordnungssystem eingebunden, das die Raumentwicklung klar vor Augen führt, sondern flächenfüllend in das Bild eingestellt. Kontraste, wie sie Dürer durch die Nebeneinandersetzung von leeren Flächen einerseits und fest zusammengefügt Figurengruppen andererseits hervorruft, werden weitgehend vermieden. So verdeckt die Gestalt Magdalenas nunmehr einen beträchtlichen Teil der Bodenfläche und des bei Dürer gewährleisteten Durchblickes zwischen dem linken Soldaten und dem Kreuz. Auch das hoch aufschießende schmale Bäumchen darüber paßt sich dem ihm zur Verfügung stehenden Platz an und trägt zur Vermeidung ungenützter Leerräume<sup>49</sup> bei.

Sowohl die schwächere Plastizität, als auch die malerisch geglättete Oberflächengestaltung der Figuren (vgl. den Faltenwurf der Gewänder, den Körper Christi und die unscharf wiedergegebenen Physiognomien) verringern ihre Spannkraft, ihr inneres Kraftpotential. Die Gebärdensprache der Trauernden ist ruhiger – stiller ihr Schmerz. Johannes zeigt nicht diesen erregten Ausdruck, den Dürer der Gestalt gibt, obwohl beide in demselben

48 Eine schräge Linie klingt in der Bodenschattierung und den Gewändern an.

49 »Raum« hier im Sinne der Figurenabstände auf der Bildfläche.

Klagegestus die Hände erhoben haben – eine Haltung, die üblicherweise für Magdalena bezeichnend ist.

Für die Komposition der *Grablegung Christi* läßt sich als unmittelbares Vorbild Dürers Blatt B. 44 heranziehen (Abb. 4)<sup>50</sup>.

Während ein Vergleich der beiden Kreuzigungsdarstellungen doch einige Unterschiede erkennen ließ, handelt es sich hier um eine wörtliche Übernahme der Szene. Sie ist lediglich auf Grund des höheren Formates wiederum etwas nach oben und unten zu erweitert und minimal breiter, sodaß sie an Intensität verliert. Da die Bodenfläche vor dem Sarg vergrößert ist, wird das Geschehen vom Betrachter weggerückt. Joseph von Arimathia, der bei Dürer auf dem äußerst begrenzten Erdstreifen steht und infolge des Platzmangels fast körperlich aus dem Bild herauszutreten scheint, büßt diesen »Realitätsbezug« ein.

Indem nun der Fels nicht mehr bis zum oberen Bildrand reicht, wirkt die Szene weniger intim. Das durchlaufende Himmelsband schwächt den Kontrast der Landschaftselemente von Mittel- und Hintergrund, wodurch der Ausblick in die Ferne nicht mehr die Tiefenillusion suggeriert, die der Holzschnitt aufweist<sup>51</sup>.

Im folgenden seien nochmals die wichtigsten, von der Vorlage abweichenden Merkmale zusammengefaßt:

So läßt sich einmal eine deutlich flächigere Auffassung gegenüber dem Vorbild feststellen, die sich vor allem in der teilweise veränderten Anordnung der Personen und in der glatten, undifferenzierten Oberflächengestaltung äußert. Die Figuren wirken nicht von innen her definiert, sondern wie aus Wachs geformt. Es fehlt ihnen an Raumhäftigkeit und Gewicht, sodaß sie eher »reliefhaft« an die Bildfläche gebunden zu sein scheinen, als räumlich fixiert.

Zum anderen geht durch die Umsetzung von graphischen in malerische Werte viel von der lebendigen Eigenstruktur der Formen verloren. Licht-

50 H. Tietze – E. Tietze-Conrad, Nr. 418. – J. Meder, S. 146, Nr. 153 (beide zit. Anm. 47).

51 Die Komposition selbst zeigt starke Affinitäten zu Hans Schüefeins Grablegungsdarstellung aus dem »Speculum passionis« von 1507. Wohl auf Grund der früheren Entstehungszeit sieht Friedrich Winkler (Dürers kleine Holzschnittpassion und Schüefeins Speculum-Holzschnitte, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwiss. 8, 1941, S. 197 ff.) in Schüefein den eigentlichen Inventor der Szene. M. E. läßt sich jedoch nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, auf wen das ursprüngliche Konzept zurückzuführen ist – noch dazu, da Schüefein zu dieser Zeit in Dürers Werkstatt tätig war. – M. Consuelo Oldenburg, Die Buchholzschnitte des Hans Schüefein, Baden-Baden/Strasbourg 1964. Die beiden Darstellungen Dürers sind von einer stark konservativen Auffassung geprägt. Im Grunde ist das Kompositionsschema der Grablegung Christi ähnlich dem der Tafel desselben Themas aus Duccios Maestà, die genau 200 Jahre früher entstanden ist: hier wie dort steht die Figur des Trägers vor dem bildparallel gestellten Sarkophag; die restlichen Personen sind jeweils rhythmisch gruppiert und finden vor einem kräftig akzentuierten Felsmassiv Platz.

effekte, die bei Dürer durch das Nebeneinandersetzen von weißen Leerflächen und schwarzen Schraffuren kontrastreich herausgearbeitet sind, werden in fließende Farbton-Schattierungen umgesetzt und spürbar abgeschwächt. Indem nun einheitliche, in sich geschlossene Farbflächen variiert sind, vermindert sich zusätzlich die im Holzschnitt stark betonte Beleuchtungssituation (vgl. etwa den dunklen Mantel Mariae im Bild der Grablegung). Obwohl die Farben in ausgewogenem Verhältnis zueinander stehen (ausgenommen ist das an den Mänteln Josephs und Mariae verwendete, dominant hervorstechende Eisblau, das sich nirgendwo sonst wiederholt), bereichern sie die Darstellung nicht wesentlich um ein Ausdrucksmoment, da sie zu sehr an die bereits vorgegebenen Formen gebunden sind.

Zeugen nun die beiden kopierten Kompositionen der Passionsbilder von einem nur mäßig begabten und phantasielosen Künstler, der selbst in Details auf sein Vorbild angewiesen ist? Es wäre sicherlich verfehlt, ein solches Urteil voreilig abzugeben – vor allem, wenn man bedenkt, daß gerade Dürers graphische Werke der Passion Christi und des Marienlebens oftmals kopiert wurden, oder gleichsam als »Vorlagewerke« für eigene Bildgestaltungen dienten<sup>52</sup>. Auch bedeutende Künstler der Donauschule, wie etwa Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, bleiben vom Einfluß des großen Nürnberger Meisters nicht unberührt. Auch sie verarbeiten teilweise Dürers Kompositionen – zumeist jedoch auf eine sehr eigenständige Art und Weise<sup>53</sup>. Ohne Dürer, so meint Alfred Stange, hätte es die Donauschule überhaupt nicht gegeben oder doch anders und viel bescheidener; er habe »Fundamente

52 Von der großen Verbreitung Dürerscher Graphik und deren Aufnahme in das Formrepertoire einzelner Künstler (bzw. ganzer Werkstätten) zeugen zahlreiche weitere Bildwerke, deren genauere Behandlung im Rahmen dieser Arbeit verständlicherweise nicht möglich ist. Daher sei im folgenden nur auf die wichtigsten österreichischen, um 1520 entstandenen Retablen verwiesen, deren Tafeln sich zumindest teilweise in ähnlich nahem formalen Abhängigkeitsverhältnis zu Dürer präsentieren, wie dies bei den Schlägler Bildern der Fall ist. Es handelt sich dabei um die Altäre von Gebertsham (zit. Anm. 17), Großreifling (zit. Anm. 12), Pfarrwerfen (ÖKT. 28, S. 30, Abb. 342–345), Scheffau (heute Hochaltar der Nonnberger Stiftskirche; vgl. ÖKT. VII, S. 30, Abb. 41–44), Waldburg (Hochaltar, Benno Ulm, Der Altar von Waldburg, in: Oberösterreich 1965, Jg. 15, S. 9 ff., mit Abb.) und Aspach (Teile davon im Museum Carolino Augusteum, Salzburg. – Abb. im Sammlungskatalog des Museums, T. 10). Eine Tafel der Kremsmünsterer Katharinenlegende von 1519 (Die hl. Katharina belehrt den hl. Maxentius, Abb. 238 bei A. Stange, Die Malerei der Donauschule, München 1964, S. 121. – K. Holter, Der Monogrammist A. A. und der Meister der Kremsmünsterer Katharinenlegende, in: Oberösterreich 1965, Jg. 15, Heft 1–2, S. 30 ff.) zitiert nur die Architektur aus Dürers Holzschnitt der Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, aus dem Marienleben. Otto Fischer faßt die Künstler der Salzburger Werke (Pfarrwerfen, Scheffau und Aspach) eigens unter den Begriff »Dürerkopisten« zusammen (Die Altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 134 ff.).

Lit. zur Dürerrezeption in: Bibliographie der Kunst in Bayern, Dürer-Bibliographie, Wiesbaden 1971, S. 527 ff. (Nachleben in Deutschland in der Malerei und Graphik des 16. Jahrhunderts).

53 Z. B. in Wolf Hubers Annenaltar aus Feldkirch (zit. Anm. 36) und in Altdorfers Sebastian-Altar (zit. Anm. 25).

gelegt, die auch andere, gegensätzliche Richtungen zu tragen imstande sind<sup>54</sup>«. Die hier deutlich ausgesprochene Trennung zwischen der formbildenden Kraft Dürers einerseits und der stilistischen Verarbeitung seiner Kunst andererseits ist an jedem Werk der Donauschule ablesbar, das eben diesen Einfluß zeigt.

Verglichen mit den meisten Werken, die Dürersche Graphik verarbeiten, erscheinen die Schlägler Passionstafeln stilistisch gegenüber dem Vorbild in weit stärkerem Maß unreflektiert. Der Künstler bemüht sich um die genaue Wiedergabe des Lichtspiels auf den Körpern und Gewändern, ohne daß er mit Hilfe malerischer Werte die Intensität der Hell-Dunkel-Kontraste Dürers erzeugt. Auch das starre Beibehalten der meisten Formdetails vermag Aufschluß über den schöpferisch nur wenig ambitionierten Maler zu geben. Dennoch wird man ihm auf Grund der sorgfältigen Ausführung der Bilder eine beträchtliche Kunstfertigkeit, sowie ein kleinmeisterliches Talent nicht absprechen dürfen.

Angesichts der prinzipiell zu beachtenden Problematik einer Zuschreibung, die sich unweigerlich aus dem traditionellen Werkstattbetrieb ergibt, gilt es nun, auch die Schlägler Täfelchen dahingehend zu überprüfen, ob sie eine stilistisch einheitliche Gruppe darstellen und somit von einem *einzigem* Meister stammen. Ohne Zweifel kann dies für die Bilder der jeweiligen Schauseiten angenommen werden, wobei nicht allein kompositionelle (vgl. die auf Zweiachsigkeit konzipierten Heiligen) und inhaltliche (vgl. die Passions Szenen) Zusammenhänge ins Auge springen, sondern auch die stilistisch übereinstimmende Ausführung. Interessanterweise scheint der Entwurf der beiden Heiligen dennoch nicht einer künstlerischen Idee zugrunde zu liegen. Der König steht in leicht ausbalancierter Haltung der sehr blockhaften und unbeweglichen Gestalt des Bischofs gegenüber. Sein schwingender Mantel ist von einem runderen Faltenduktus bestimmt, als dies bei dem Gewand des hl. Wolfgang der Fall ist. Man beachte auch die ganz anders gebildeten Physiognomien: hier ein stark idealisiertes ebenmäßiges Herrscherantlitz – dort ein grobes und unbeseeltes Gesicht. Hat sich der Künstler etwa an verschiedenen Vorlagen orientiert? Man möchte es fast vermuten.

Ein Vergleich der szenischen Darstellungen mit denjenigen der Heiligtäfelchen zeigt ebenfalls so deutliche Übereinstimmungen, daß auch hier kein Grund vorliegt, zwischen zwei verschiedenen Händen zu unterscheiden. Grundsätzlich läßt sich sowohl hier, als auch dort eine flächenfüllende Tendenz feststellen, die sich einmal in den übereinandergeschichteten, dichtgestellten Figurengruppen, zum anderen in den mächtigen Gestalten der Heiligen zeigt. Bedenkt man dies und auch die verschiedene Aufgabenstellung (vielfigurige Szene bzw. einzelne Standfigur), so werden die unter-

54 A. Stange, Die Malerei der Donauschule, München 1964, S. 46.

schiedlichen Figurenproportionen, die für die Vorder- bzw. Rückseite der Flügel gewählt wurden, durchaus verständlich. Sie sind daher m. E. kein Grund für eine stilistische Differenzierung – ebensowenig wie die Tatsache, daß die Bilder der Grablegung und Kreuzigung Christi buntfarbiger gestaltet sind, was sicherlich durch die Kleinteiligkeit der Motive bedingt ist. Neben den auffallenden Parallelen, wie der einheitliche blaue Himmel und der lehmige, mit einigen Gräsern bewachsene Boden, finden sich jeweils ganz ähnliche Gewanddraperien. Man vergleiche etwa nur die Faltenmuster, die das Pluviale des Bischofs bzw. der Mantel der linken Frauengestalt im Bilde der Kreuzigung bilden – oder die scheinbar den Boden nicht berührenden, ausschwingenden Gewänder Mariae und des Königs. Auch die Stoffe sind hier wie dort von derselben »gummiartigen« Konsistenz, sodaß sie seltsam glatt und faserlos wirken.

Wie schon erwähnt, wurden die Tafeln auf Grund der *Signatur* Albrecht Altdorfer zugeschrieben (vgl. S. 97 f.). Dieser Meinung muß jedoch entschieden widersprochen werden, da sie einer stilistischen Untersuchung nicht standhält. Die Bilder weisen zwar gewisse Ähnlichkeiten zu Werken Altdorfers auf (was Anlaß für solche Vermutungen gewesen sein mag) – dies darf jedoch nicht als ein Indiz für die Urheberschaft gewertet werden, sondern vielmehr als ein Hinweis auf das Abhängigkeitsverhältnis, in welchem unser Künstler zu dem großen Regensburger Meister gestanden hat. Insbesondere drängt sich ein Vergleich mit einem Hauptwerk Altdorfers, nämlich mit dem St. Florianer Alter auf<sup>55</sup>.

Hier findet sich – wenn auch ungemein differenzierter und lebhafter in seiner Ausführung – eine Fülle von Golddekor, welcher in Wirkung und Formgebung deutlich in der Schlägler Ornamentik nachklingt. Details, wie prachtvolle, gedrehte Goldketten, einfach gemusterte Gewandborten und Rosettenformen kommen hier wie da vor. Ebenso läßt sich bis zu einem gewissen Grad auch die Farbgebung vergleichen, obwohl die Leuchtkraft der Bilder Altdorfers in Schlägl nicht annähernd erreicht werden kann. Es mangelt dem Künstler an einem freien Strich, der es ermöglicht, die Oberfläche lebendiger und nuancierter zu gestalten – durch Weißhöhen ein Gewand samten, ein Tüchlein transparent, oder einen verschneiten Berg Rücken funkelnd erscheinen zu lassen. Hier zeigt sich das große malerische Können Altdorfers. Selbst im kleinsten Detail wird seine Liebe zu abwechslungsreichen Lichteffect-Spielereien spürbar. Hingegen bemerkt man an den Schlägler Tafeln eine starke Vereinfachung der einzelnen Motive, die mit abgerundeter Pinselführung ausgeführt sind. Auch sind die Gewandpartien weitaus temperamentloser, individuelle Gesichtsausdrücke weniger intensiv durchgestaltet. Die Figuren bilden mit ihrem Umfeld keine wirkliche Einheit

55 Vgl. Anm. 25.

– die Natur bleibt im wesentlichen Staffage; sie begleitet das Geschehen nicht als zusätzlicher Spannungsträger, sondern bleibt neutral und frei von dramatischer Ausdruckskraft. Demgegenüber bindet Altdorfer die Passionsszenen in ein gewaltiges Naturschauspiel ein, in das die Empfindung des Betrachters unweigerlich miteinbezogen wird – so in den Bildern der Kreuzigung und der Grablegung Christi. Ergreifend und in direkter Offenheit schildert er die Gefühle der Trauernden (insofern mag man sich bei der Gestalt Mariae, die sich in der Szene der Grablegung schmerzerfüllt an den Betrachter wendet, an die Mutter Gottes der Schlägler Kreuzigung erinnert fühlen), während die übrigen Personen in teilnahmslosen Blicken und Posen ihre Gleichgültigkeit am Geschehen unbekümmert zur Schau stellen. Eben durch diese diffizile Kontrastierung der Gemütsregungen und durch den starken Bezug von Mensch und Landschaft erzeugt Altdorfer eine spannungsgeladene Atmosphäre, wie sie in den Schlägler Täfelchen nicht zu spüren ist. Unser Meister experimentiert nicht mit Gegensätzen, wie Altdorfer dies tut, um zu eigenwilligen und unorthodoxen Lösungen zu kommen. Zweifellos sind die Tafeln von einer schwächeren Hand geschaffen worden. Dafür spricht deren stilistisch und formal nur wenig eigenständige Struktur, was sich besonders deutlich in den beiden szenischen Darstellungen äußert.

Die der Signatur beigefügte *Datierung* von 1519 ist durchaus mit der Entstehungszeit der Schlägler Bilder zu vereinbaren. Als *Terminus post quem* ergibt sich einmal das Jahr 1511, in dem Dürers Holzschnittfolge erstmals publiziert wurde, und – so glaube ich – zum anderen die Datierung Albrecht Altdorfers Sebastian-Altars von 1518. Stilistische Gründe sprechen dafür, daß der Schlägler Meister eben dieses bedeutende Werk der Donaueschule gekannt haben dürfte – bzw. andere Bilder Altdorfers aus dessen unmittelbar vorangegangener Schaffensperiode. Dazu wären etwa die bereits in anderem Zusammenhang genannte Hl. Familie von 1515 zu zählen<sup>56</sup>, oder das Bild des Abschieds Christi von Maria<sup>57</sup>, das von Winzinger um 1513/14 datiert wird. Verfolgt man Altdorfers künstlerische Entwicklung im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, so ist zu beobachten, daß er in zunehmendem Maße auf bizarre Formen und fransige, dicht parallel geführte Linien verzichtet, die viele Werke seiner Frühzeit bestimmt haben. Die Modellierungen sind weich und fließend, die Körper wie aus einer amorphen Masse gebildet, die Gesichter wie aus Wachs geformt: »Diese malerische Formbehandlung, diese Wertung der Farbe als Lichtquelle oder doch als Lichtsammelpunkt bedingt, daß die Form nie als etwas Endgültiges, Vollendetes, vielmehr als etwas Werdend-Gewordenes, aber noch immer nicht Fertiges erscheint<sup>58</sup>.«

56 Benesch 1939 (zit. Anm. 39), Abb. 16.

57 Winzinger 1975 (zit. Anm. 25), Abb. 26.

58 Stange (zit. Anm. 54), S. 19.

Der Schlägler Meister hat sich offensichtlich an dieser, auf optische Wirkung abzielende und festgebaute Strukturen eigentlich verneinenden Richtung orientiert. Die Körper-Gewand-Behandlung bei der unter dem Kreuze knieenden Magdalena oder bei der Gestalt des hl. Königs läßt dies deutlich zutage treten. Die Tafeln sind folglich der Donauschule zuzurechnen, auch wenn die konservative Grundhaltung des Meisters, die besonders die Passionsdarstellungen bestimmt, eine stilistische Einordnung erschwert. Gerade das Bild des hl. Königs ist jedoch vom Geist der Donauschule völlig durchdrungen, was sich wohl am besten durch die Einbeziehung einer weiten Landschaft als Hintergrundkulisse für die Standfigur erklären läßt. Die formal und farblich auf den Dargestellten abgestimmte Landschaft trägt einen wesentlichen Teil zur Einheitlichkeit des Bildgefüges bei. Sie nimmt – mehr noch als das – die lyrische Grundstimmung des gedankenverloren dastehenden Königs auf. Eben dieses Bezugnehmen von Raum und Körper stellt eines der wichtigsten Charakteristika der *Donauschule* dar – ein Bezugnehmen im Sinne »eines festlich gesteigerten Zusammenwirkens von Natur und Mensch, eines Zusammenwirkens ihrer Gefühle zu dem, was wir gewohnt sind, als Stimmung zu bezeichnen<sup>59</sup>«.

Die Landschaft wird nicht mehr bloß als Kulisse oder bestenfalls als Aktionsfeld für den Menschen verstanden, sondern erhebt nun den Anspruch eines diesem ebenbürtigen bzw. eigenständigen Ausdrucksträgers. Unter diesem Aspekt ist es nur allzu verständlich, daß bei ihrer künstlerischen Gestaltung weniger das Problem einer perspektivisch richtigen Raumkonstruktion im Vordergrund steht. Vielmehr liegt die eigentliche Bedeutung der Landschaft in ihrer atmosphärischen Raumwirkung, die in Wechselbeziehung zu den dargestellten Personen tritt<sup>60</sup>.

Sowohl Raum, als auch Individuum werden vom Betrachter als optische Erscheinungen erfaßt – nicht als in sich gefestigte Strukturen. Demgemäß liegt der Schwerpunkt künstlerischer Aussage in der malerischen Oberflächengestaltung bzw. in der zeichnerischen Linienführung. Gerade in den Zeichnungen tritt die Eigenart der Donauschul-Meister am deutlichsten in Erscheinung. »Die Linie ist dabei nicht nur Formbegrenzung, sondern zugleich Träger eines ganz subjektiven Ausdrucks<sup>61</sup>.« Auf Grund dieses neuen individuellen Gestaltungsdranges emanzipiert sich die Kunst zunehmend von der spätgotischen Formensprache. »Dies gilt auch für die vielleicht

59 Hermann Voss, *Der Ursprung des Donaustiles*, Leipzig 1907, S. 170.

60 Vgl. ebda., S. 144 ff., sowie die etwas allgemeiner gehaltenen Arbeiten über die Entwicklung der Landschaftsdarstellungen bei Oskar Schürer (*Über Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst um 1500*, in: Festschrift Richard Hamann, Burg b. Magdeburg 1939, S. 117–135) und bei Julius Böheim (*Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters*, Leipzig u. Berlin 1934). Ebenso bei A. Clark (*Landschaft wird Kunst*, Köln 1962).

61 F. Winzinger, *Malerei der Donauschule*, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. St. Florian–Linz 1965, S. 20.

äußerlichste Schicht, für die Gewänder, deren Falten nun nicht mehr wie zur Zeit der Gotik Stilmittel und oftmals Ornament, sondern die wiederum zu Ausdrucksträgern werden. Hier schießen sie wie Orgelpfeifen in Parallelen auf und nieder, dort machen sie in auffallenden Brechungen und vielfachen Farbeffekten die Schwünge unreal und unwirklich<sup>62</sup>.«

Es erscheint daher nicht verwunderlich, wenn in der Literatur des öfteren die Herausbildung der Donauschule als eine Art Barockisierung verstanden wird, die Hand in Hand mit eben dieser Verwilderung der Formen, wenn nicht überhaupt mit deren Auflösung geht. Die enorme Bedeutung von Farb- und Lichtwerten mag ein übriges zu dieser Interpretation beigetragen haben – ebenso wie die betont sensitive Darstellungsweise, die uns an vielen Werken begegnet.

Eine starke Frömmigkeit scheint die alten Bildinhalte neu zu beleben, die oft volkstümliche Züge annimmt. Stange sieht diese »Devotio moderna« als geistige Wesenheit der Donaukunst<sup>63</sup>; und tatsächlich scheint die Einbeziehung subjektiver Empfindungswerte den Ansatz zum Verständnis der Donauschule zu liefern, da sie den Betrachter in besondere Nähe zu den mythologischen und vor allem religiösen Inhalten setzen. Häufig ist zu beobachten, daß Heilige bzw. sonstige überirdische Wesen sozusagen »vermenschlicht« werden, indem sie in einer dem Menschen adäquaten Umgebung (sprich Natur bzw. Architektur) agieren und zudem für den Betrachter durchaus nachvollziehbare Gefühlsregungen äußern<sup>64</sup>.

Diese Entwicklung ist jedoch nicht als Säkularisationsprozeß zu verstehen, sondern wie gesagt als ein Mittel, die Identifikation des frommen Menschen mit der religiösen Darstellung zu erleichtern. In dieser Beziehung ist der Geist der Donauschule stark von volkstümlichen Elementen durchsetzt und nimmt bisweilen einen fast naiv-gläubig anmutenden Charakter an. Man betrachte etwa, mit welcher kindlicher Miene der hl. Benedikt der Lambacher Tafel<sup>65</sup> in seinem Buch liest, oder mit welcher aufwühlender Dramatik die Erzählung der Hostienschändung des Pulkauer Altares geschildert wird<sup>66</sup>.

Mit der Absage an eine heroisierende Figurenauffassung fällt der Anspruch auf Monumentalität zumeist weg – im Gegenteil: die Vorliebe für Detail-

62 K. Holter, Die Kunst der Donauschule 1490–1540, in: Oberösterreich 1965, Jg. 15, Heft 1–2, S. 2.

63 Stange (zit. Anm. 54), S. 30 ff. – Vgl. auch Benno Ulm, Die Devotio moderna und die Architektur der Donauschule in Oberösterreich, in: Alte und Moderne Kunst 1965, 10. Jg., Heft 80, S. 3 ff.

64 Deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, wenn in zunehmendem Maß auf Nimben und Goldgründe weitgehend verzichtet wird.

65 Das Bild befindet sich jetzt im Depot der Österreichischen Galerie in Wien. Elfriede Baum, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Wien 1971, Kat.-Nr. 161, dort weitere Lit. – Stange (zit. Anm. 54), Abb. 254.

66 Vgl. Anm. 39.

freudigkeit, Kleinteiligkeit in der Bildkomposition und für Kleinfigurigkeit bei szenischen Darstellungen ist augenscheinlich.

Interessant und lehrreich wird es sein, die Frage der Monumentalität anhand von Darstellungen stehender Heiliger zu untersuchen, da gerade sie wohl am ehesten für eine solche prädestiniert erscheinen (Abb. 5–8, 10). Bei all den genannten Beispielen sind die Figuren nicht mehr vor einen neutralen Grund, sondern vor einen Landschaftsprospekt gestellt. Dies bedeutet nun neben einer motivlichen Bereicherung auch eine Veränderung gegenüber der Figurenauffassung:

Durch die Schaffung eines realen (weil atmosphärischen) Umräumes erübrigt sich das Verlangen nach stofflicher Körperlichkeit, das sich bislang in der spätgotischen Gewandfigur mit ihren raumhäftigen Drapierungen manifestiert hat. Daß – wie bereits oben angedeutet – die Figur also nicht so sehr in ihrer plastischen Struktur wie in ihrer optischen Erscheinung erfaßt wird, läßt sich anhand einiger typischer Merkmale nachweisen; so an der geringen Standfestigkeit der Personen (was sich in dem schwachen Interesse an Kontrapoststellungen, an sich am Boden aufstauenden Gewändern und in der Verunklärung der Standfläche an sich äußert<sup>67</sup>), sowie an ihrer eher flächigen Erscheinung. Man beachte die auffallende Verbreiterung der Umrisse, die auf Frontalsicht konzipierten Gewandfalten und das Bestreben, eine farblich einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen. Selbst der Standfigur kommt also ein monumentaler Charakter nicht zu, sofern man »Monumentalität« als einen Begriff versteht, der mit der Vorstellung von etwas fest »Gebautem« in Zusammenhang zu bringen ist.

Versucht man nun, die hier allgemeinst zusammengefaßten Grundzüge der Donauschule in Einklang mit den bereits ausführlich dargelegten Charakteristika der Schlägler Tafelchen zu bringen, so wird man vor allem die Heiligenbilder auf Anhieb dieser Stilrichtung zuschreiben können, während es bei den beiden szenischen Darstellungen eines näheren Zusehens bedarf, um sie richtig einzuordnen<sup>68</sup>. Dennoch lassen sich auch hier typische Merkmale feststellen – ich erinnere etwa nur an die betont untektonische Bildgestaltung, deren Geschlossenheit vor allem mittels annähernd ausgewogener

67 Insofern, als die Standfläche perspektivisch nicht erfaßbar ist, da sie als solche innerhalb des Landschaftsausschnittes nicht klar abgegrenzt wird.

68 Die Spannweite stilistischer Variationsmöglichkeiten ist im allgemeinen so groß, daß die Bezeichnung »Donauschule« als Schulbegriff an sich fragwürdig erscheint – ebenso wie die definitive Abgrenzung der Werke, die dazu zu zählen sind; vgl. speziell zum Problem der Abgrenzungsfrage: Stange (zit. Anm. 54), S. 127 ff. – K. Holter, Probleme der Kunst der Donauschule in Oberösterreich, in: Alte und Moderne Kunst, 10. Jg., Heft 80, S. 23 ff. – O. Benesch, Die Tafelmalerei des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich, in: Collected Writings, Volume III, London 1972, S. 3 ff. – Walther Buchowiecki, Das 16. Jahrhundert – »Donauschule«, in: Baldass, Buchowiecki, Feuchtmüller, Mrazek, Gotik in Österreich, Wien 1964, S. 73 ff. – Kat. St. Florian (zit. Anm. 25).

Farbverteilung erreicht wird – oder an jenen, sensitiven, den Betrachter direkt ansprechenden Zug, der gerade an den wenigen eigenständig komponierten Teilen (man beachte besonders die Gestalt Mariens im Kreuzigungsbild) zum Tragen kommt.

Der Meister der Schlägler Passionsflügel zählt sicherlich zu den ruhigsten Temperamenten der Donauschule, was sich in seiner zurückhaltenden Erzählweise, seiner Vorliebe für glatte, klar umrissene Formen und weich-changierende Farbtöne äußert. Sein Werk jedoch stilistisch ausschließlich daraus erklären zu wollen, wäre m. E. unzureichend, da dies weder Aufschluß über seine Stellung zum Entwicklungsprozeß innerhalb der Donauschule, noch über seine Herkunft bzw. künstlerische Abhängigkeit von einer bestimmten Kunstlandschaft geben würde.

Es zeigt sich nämlich, daß es gerade in der Zeit um 1520 – was wiederum für die Richtigkeit der Datierung spricht! – eine Anzahl von Werken gibt, die von einer ähnlich ruhigen Gesinnung geprägt sind (Abb. 12, 13). Die Stilberuhigung ist sicherlich teilweise als Reaktion auf die von dynamischen Impulsen erfaßte Dingwelt der reifen Donauschule aufzufassen. Sie zeigt sich in dem Streben nach größerer Einfachheit und klarer Lesbarkeit der Darstellungen. Das innige Verhältnis von Natur und Mensch wird zugunsten eines Bedeutungszuwachses von letzterem gelockert. Das Aktionsfeld der Figuren rückt zumeist knapp an den vorderen Bildrand und setzt sich deutlich von der Landschaft ab, die nun kaum mehr als eine Hintergrundstaffage darstellt. Die Klärung des Bildfeldes und das gesteigerte Interesse an der menschlichen Gestalt vollzieht sich unter wachsendem Einfluß der Renaissancemalerei in den Donauländern, wobei vor allem Dürer und sein Kreis, sowie die Augsburger Kunst maßgeblich an der weiteren Entwicklung beteiligt sind. Allein die breite Aufnahme Dürer'scher Bildkonzepte in den heimischen Werken, die besonders im 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts festgestellt werden kann, bezeugt die grundsätzlich positive Einstellung der Donaustil-Künstler gegenüber äußeren Einflüssen. Hatten doch auch solche zu Anfang des Jahrhunderts überhaupt erst die Entstehung des Donaustils begünstigt<sup>69</sup>!

Wenn auch die Schlägler Täfelchen nicht zu den qualitativsten und originellsten Leistungen ihrer Zeit zählen, so läßt sich an ihnen – mehr noch, als bei den meisten anderen Werken der Donauschule – eine Entwicklungsstufe ablesen, die in zwiespältigem Verhältnis von retardierenden Elementen einerseits und neuaufgegriffenen Renaissanceformen andererseits steht. Dem sich daraus ergebenden Problem unterliegen insbesondere provinzielle Arbeiten. Als solche sind denn auch mit größter Wahrscheinlichkeit die Schlägler Flügel anzusehen, was im folgenden noch näher zu erläutern sein wird. Wie sonst ließe sich die seltsame Unschlüssigkeit des Meisters erklären, die sich in

69 Namentlich Lukas Cranach d. Ä., Jörg Bräu d. Ä. und Rueland Frueauf d. J.

vielerlei Hinsicht äußert? – so z. B. in der Ornamentik (vgl. S. 103 f.); oder in der Anwendung von Blattgolddekor bei gleichzeitigem Weglassen der Nimbren; oder in der betont voluminösen Gestaltung der Heiligenfiguren, denen jedoch eine fleischliche Körperlichkeit abgeht; weiters sei auch noch auf die unterschiedliche Gesichtstypik der Heiligen hingewiesen: Während sich das Antlitz des Kaisers einem Idealbildnis annähert, erscheint sein Gegenüber stark verhäßlicht und derb. Verglichen mit ähnlich breiten und flachgedrückten Gesichtsformen, wie wir sie z. B. bei Erhart Altdorfers Guttentstetter Altar von 1511<sup>70</sup> und auch bei einem provinziellen Werk wie dem Altar von Feistriz/Knittelfeld finden, ist das Gesicht des hl. Bischofs weder durch einen bewegten Linearismus noch durch entsprechende Modellierungen hinreichend definiert.

Der Stil des Meisters der Schlägler Passionstafelchen läßt sich nicht befriedigend auf einen unmittelbaren Wirkungsbereich Albrecht Altdorfers, also auf das Gebiet in oder um Regensburg, zurückführen, wie man vielleicht auf Grund der Signatur und der stilistischen Zusammenhänge meinen könnte. Allein diese bestimmen ja infolge der großen Breitenwirkung der Kunst Altdorfers selbst das Werk zahlreicher provinzieller Donauschul-Maler.

Leider ist es mir nicht gelungen, weitere Arbeiten des Schlägler Meisters ausfindig zu machen – Bilder, die eventuell näheres über den Ort ihrer Entstehung aussagen könnten. Eine Zusammenstellung von Vergleichsbeispielen muß daher für den folgenden Versuch einer Lokalisierung genügen.

Hier wären einmal die Kremsmünsterer Katharinentafeln zu nennen, die mit größter Wahrscheinlichkeit in Oberösterreich selbst entstanden sind<sup>71</sup>. Sie können insofern den Schlägler Tafeln gegenübergestellt werden, als sie bezüglich ihrer Stoffbehandlung gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Hier wie dort wechseln einander durchgehend lange, parallel geführte bzw. breit aufgefächerte Stoffbahnen mit Gewandpartien ab, die ein flächiges, wie eingedrückt wirkendes Drapierungsmuster ausbilden. Mulden und Stege der Falten sind zumeist konturlos und weich. Auch Details wie einzelne wulstartige Faltschlingen bzw. ösenförmige Vertiefungen und wie die glatten, hellen Saumränder ähneln einander.

Freilich zeichnet sich der Katharinenmeister durch einen schwungvollen Linienduktus aus, der noch vereinzelt Elemente des dynamisch-kalligraphischen Parallelfaltenstils aufweist. Seine etwas späteren Arbeiten, wie der hl. Dionysius (Abb. 10) zeigen einen beruhigteren und weicheren Faltenwurf<sup>72</sup>.

70 Stange (zit. Anm. 54), Abb. 138.

71 Stange (zit. Anm. 54, S. 121 f.) vermutet den Meister in Kremsmünster ansässig, während auch als Sitz der Werkstatt Steyr angenommen wird (Kat. St. Florian, zit. Anm. 25, S. 159 ff.), was auf Grund von Querverbindungen zum Monogrammisten A. A. und zur Malerei, die aus Seitenstätten überliefert ist, durchaus möglich erscheint.

72 Kat. St. Florian (zit. Anm. 25), Kat.-Nr. 395/396.

Eine motivliche Kuriosität sei noch erwähnt, obwohl daraus sicherlich keine zwingenden Folgerungen zu schließen sind: Bei einem anderen, ebenfalls dem Katharinenmeister zugeschriebenem Werk, der Tafel eines Notthelfer-Altars in Kremsmünster<sup>73</sup>, trägt der hl. Pantaleon das Haar locker aufgebunden und am Scheitel zu einem Knoten gedreht, wobei einzelne Haarbüschel kraus wegstehen. Eine ganz ähnliche Haartracht findet sich auch bei der hl. Magdalena der Schlägler Kreuzigung.

Beim Meister der Kremsmünsterer Katharinentafel spielt die Hintergrundgestaltung eine geringere Rolle; das Mauerwerk der Architekturen und die Felsen erscheinen geglättet, Büsche und Bäume kugelig bzw. kegelförmig verfestigt.

Dem etwas sperrigen Pflanzenwerk der Schlägler Bilder entspricht viel eher dasjenige auf der Tafel des hl. Benedikt, die sich heute im Depot der Österreichischen Galerie in Wien befindet<sup>74</sup>, jedoch aus dem Stift Lambach stammt. Ähnlich ist die Farbenwahl, die von einem lehmigen Braun des Bodens und der Felsen bis zu einem extrem dunklen Grün reicht, aber auch Einzelformen, wie die Gräser im Vordergrund, das mit weichem Pinsel aufgetupfte Laubwerk oder wie das Motiv der Burg am Rande eines Sees, welches im Schlägler Königsbild ebenfalls Verwendung findet.

An den glatten Faltenstil der Schlägler Figuren erinnert auch noch die Tafel des Apostelabschieds aus dem Linzer Bischofshof, die Stange dem Meister des Kremsmünsterer Scheibell-Epitaphs zuschreibt, während Holter einen engeren Bezug zu den Malereien des Hallstätter Altars – insbesondere der Flügel – zu erkennen glaubt, was m. E. eher überzeugt<sup>75</sup>. Zumindest erscheint mir der Verweis auf ein von der Salzburger Malerei beeinflusstes Werk zutreffender, als eine von Stange propagierte Verbindung zur niederösterreichischen Kunst (speziell zur Werkstatt des Historia-Meisters).

Wir können nämlich an Salzburger Werken eine verwandte, ruhige Figurenauffassung ablesen, eine Bevorzugung von weichen Linien und maßvollen Kompositionen. Als ein Beispiel möchte ich eines der vier Passionsbilder des Gröbminger Altars anführen. Die Handlung der Pilatuszene vollzieht sich still, jedoch nicht ohne gewisses Maß an Empfindsamkeit; die Bewegungen der Akteure sind langsam und eigentlich auf Demonstrativgesten beschränkt.

Auch der Nonnberger Altar zeigt eine ähnlich zurückhaltende Erzählweise. Der Altar wird im allgemeinen als eine Arbeit des in der ehemals salzburgischen Stadt Laufen an der Salzach ansässigen Malers (vielleicht auch Bild-

73 Stange (zit. Anm. 54), Abb. 240.

74 Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst in Wien, Wien 1971 (Elfriede Baum), S. 176, dort weitere Literatur.

75 Stange (zit. Anm. 54) bzw. K. Holter, Probleme der Kunst der Donauschule in Oberösterreich, in: Alte und Moderne Kunst, 10. Jg., 1965, Heft 80, S. 26.

schnitzers) Gordian Guckh angesehen<sup>76</sup>. Guckhs Werke werden zum weiteren Kreis der Donauschule gerechnet. Es fehlt ihnen an innerer Dynamik, »die im erregten Duktus des Liniengefüges und in der aufglühenden Leuchtkraft der Farben ihren Ausdruck findet, . . . Der Meister steht hier vielmehr als Vertreter der Salzburger Kunstlandschaft, die zwar für die Entstehung und Ausbildung des Donaustils von großer Bedeutung war, ihres grundverschiedenen Gesamtcharakters wegen aber nur in einer sehr abgeschwächten Weise an der aufgewühlten Welt der Donauschule Anteil haben konnte<sup>77</sup>.«

So gesehen erweist sich der Stil der Schlägler Tafeln als dem Salzburger Kunstkreis verpflichtet. Wir können dies auch an den hier wie da auffallenden hellen, weißlich gebrochenen Pastelltönen nachvollziehen, die fast etwas an die Frueauf'sche Farbpalette erinnern.

Dennoch – allein die Zurücknahme von Affekt und Dramatik bedeutet keineswegs eine zwingende Einordnung in die Salzburger Malerei. Auch anderorts finden sich ruhigere Tendenzen, auf die ich bereits anhand mehrerer oberösterreichischer Werke hingewiesen habe. Zwei weitere sollen abschließend zum Vergleich herangezogen werden, obgleich sie einer anderen Gattung, nämlich der des Flachreliefs, angehören. Es handelt sich einmal um eine Maria einer Verkündigung, zum anderen um eine Szene des Martyriums einer Heiligen (wahrscheinlich der hl. Barbara)<sup>78</sup>. Beide Arbeiten befinden sich im Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz und werden von Kastner-Ulm um 1515 bzw. 1520 datiert.

Eine Gegenüberstellung von letzterer mit der Schlägler Grablegung zeigt neben formalen Gemeinsamkeiten wie der stehenden Profilfigur im Vordergrund eine ähnliche Proportionierung der Gestalten, eine ebenso deutliche Neigung zu abgerundeten Formen und einer dichten, glatten Stofflichkeit, die von dem darüberleitendem Licht einen fast metallischen Glanz erhält. Hier zeigt sich die innere Verwandtschaft besonders stark, die bezeichnenderweise selbst bei unterschiedlichen Medien ins Auge springt<sup>79</sup>.

Bei dem Vergleich des Marienreliefs mit dem Schlägler König sei nur auf die verwandten Faltenformationen hingewiesen (so die leicht geknickten Schüsselfalten und die seitlich lang durchlaufenden Röhrenfalten, die stark zur Verbreiterung der Figuren beitragen). Die weiten Gewänder verschleiern

76 Vgl. Anm. 11.

77 Franz Fuhrmann, Meister Gordian Guckh von Laufen, in: Oberösterreich, Jg. 15, 1965, Heft 1–2, S. 54, vgl. Anm. 37.

78 Otfried Kastner und B. Ulm, Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 1958. Die Verkündigungsmaria wird als oberösterreichisch bezeichnet (Kat.-Nr. 127), so auch die Tafel der Heiligenlegende (Kat.-Nr. 126), die mit weiteren dazugehörigen Reliefs aus St. Florian stammt.

79 Eine Annäherung erfolgt sowohl durch die »reliefhafte« Komposition der gemalten Tafel als auch durch die »malerische« Behandlung des Reliefs. Dies entspricht durchaus dem Zeitgeist.

besonders um die Mitte der Gestalten herum deren körperlichen Zusammenhalt, wobei bei dem hl. König sicherlich die extremere Lösung gewählt worden ist.

Wie schon aus der Wahl der Vergleichsbeispiele zu schließen ist, halte ich die Schlägler Flügelchen für das *Werk eines oberösterreichischen Malers*. Vieles spricht weiters dafür, seine Werkstatt südlich der Donau anzunehmen. Eine genauere Lokalisierung ist jedoch m. E. nicht möglich, noch dazu, da eine solche selbst bei vergleichbaren Werken gewissen Unsicherheitsfaktoren unterliegt.

Abbildungsnachweis:

Akademie der bildenden Künste, Wien, Photoarchiv (8) – Bartsch, *The Illustrated* Vol. 10, New York 1980 (3, 4) – Bundesdenkmalamt Wien (1, 2, 5, 6, 10, 11, 12, 13) – *Der hl. Wolfgang, Geschichte, Kunst und Kult, Schloß zu St. Wolfgang* 1976 (9) – Kunsthistorisches Institut Wien, Photoarchiv (7).

Der vorliegende Aufsatz ist die etwas gekürzte Fassung der unter der Betreuung von Univ.-Ass. Dr. Martina Pippal eingereichten Institutsaufnahmearbeit. Ihr sei herzlichst für die fachkundliche Unterstützung gedankt.