



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spätgotische Altarbaukunst in Niederösterreich –  
Die Werkstatt des Hans Peham in Melk

Verfasser

Bernhard Rameder

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 315

Studienrichtung laut Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

## **Danksagung**

Für die fachliche Betreuung bedanke ich mich herzlich bei Frau Dr. Monika Dachs-Nickel, die mich immer wieder ermutigt, bestätigt und unterstützt hat. Auch Dr. P. Gregor M. Lechner OSB bin vor allem für die Benützung seiner reichhaltigen Bibliothek zu Dank verpflichtet.

Weiters danke ich Dr. Veronika Pirker-Aurenhammer (Belvedere, Wien), Dr. Wolfgang Huber (Diözesanmuseum, St. Pölten), Dr. Lothar Schultes (Schlossmuseum, Linz) und Dr. Wolfgang Krug (Landesmuseum, St. Pölten).

Mein Dank gilt außerdem allen motivierenden Freunden und Kollegen, die mich in der Zeit der Recherche und des Schreibens dieser Diplomarbeit begleitet haben.

Ich widme die Arbeit meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht und mich stets unterstützt haben.

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung – Zur Gotik in Niederösterreich.....	5
2. Spätgotische Kirchengestaltungen im Most- und Waldviertel .....	8
3. Der spätgotische Flügelaltar: Erscheinung und Erhaltungszustände .....	9
4. Die spätmittelalterliche Altarbau-Werkstatt.....	11
4.1. Arbeitsteilung in einer spätmittelalterlichen Werkstatt.....	12
4.2. Werkstätten in Krems .....	14
5. Die „Donauschule“ – Das verbindende Element .....	15
5.1. Die Begriffsgeschichte – kritisch betrachtet.....	15
5.2. Versuch einer Definition .....	16
5.3. Donauschule in allen Gattungen?.....	20
5.4. Zusammenfassung .....	20
6. Kurzer Überblick zur Forschungslage.....	21
7. Eine lokale Werkstatt in Melk – Historische Fakten zur Peham-Werkstatt.....	23
8. Die Altäre der Peham-Werkstatt .....	25
8.1. Weiten, Martinsaltar.....	25
8.1.1. Die Schreinskulpturen .....	26
8.1.2. Der Schreinkasten.....	28
8.2. Innerochsenbach, Margaretenaltar .....	30
8.2.1. Zur Frage nach den Auftraggebern.....	31
8.2.2. Der Schreinkasten.....	32
8.2.3. Die Schreinskulpturen .....	33
8.2.4. Einordnung der Skulpturen.....	35
8.2.5. Die Tafelbilder.....	35
8.2.6. Einordnung der Tafelbilder.....	40
8.2.7. Rekonstruktion des Retabels.....	43
8.2.8. Zusammenfassung .....	44
8.3. Stiftssammlung Herzogenburg, Katharinenaltar .....	46
8.3.1. Der Schreinkasten.....	47
8.3.2. Die Schreinskulpturen .....	48
8.3.3. Die Reliefs .....	49

8.3.4. Einordnung von Skulpturen und Reliefs.....	49
8.3.5. Die Tafelmalerei .....	51
8.3.6. Zusammenfassung .....	52
8.4. Der Werkstattbetrieb - Ein Nebeneinander unterschiedlicher Maler und Schnitzer .....	53
8.5. Die Werkstatt des Gordian Guckh.....	55
9. Der weitere Umkreis der Peham-Werkstatt .....	58
9.1. Innerochsenbach, Annenaltar .....	58
9.1.1. Die Schreinskulpturen .....	58
9.1.2. Der Schreinkasten.....	60
9.1.3. Das künstlerische Verhältnis zur Peham-Werkstatt .....	61
9.1.4. Einordnung in die Region.....	62
9.1.5. Die Tafelbilder.....	63
9.1.6. Einordnung der Tafelbilder.....	67
9.1.7. Rekonstruktion des Retabels.....	70
9.1.8. Zusammenfassung .....	71
9.2. Eggenburg, Elisabethaltar.....	72
9.2.1. Der Schreinkasten.....	73
9.2.2. Die Schreinskulpturen .....	73
9.2.3. Das künstlerische Verhältnis zur Peham Werkstatt.....	74
9.2.4. Zusammenfassung .....	76
9.3. Neukirchen am Ostrong, ehem. Wolfgangaltar .....	77
9.3.1 Die Schreinskulpturen .....	78
9.3.2 Einordnung der Skulpturen.....	79
9.3.3 Die Tafelbilder der Predella .....	80
9.3.4 Einordnung Tafelbilder.....	81
9.3.5 Zusammenfassung .....	81
9.4. Kruzifix, Innerochsenbach .....	83
9.5. Drei Skulpturen aus Innerochsenbach im Diözesanmuseum .....	84
9.5.1. Die Skulpturen .....	84
9.5.2. Das künstlerische Verhältnis zur Peham-Werkstatt .....	85
9.5.3. Zusammenfassung .....	86
9.6. Zwei Predellenflügel, St. Pölten, Diözesanmuseum .....	87
9.6.1. Die Tafelmalerei .....	87

9.6.2. Die Reliefs .....	88
9.6.3. Zusammenfassung .....	88
9.7. Zusammenfassung .....	90
10. Das Verhältnis der Peham-Altäre zum spätgotischen Skulpturenbestand des Most- und Waldviertels .....	91
10.1. Stift Göttweig, hl. Altmann .....	91
10.2. Pfarrkirche Euratsfeld, hl. Johannes .....	91
10.3. Pfarrkirche Obritzberg, Vier Heilige .....	92
10.4. Weinstadtmuseum in Krems, hl. Margarete .....	92
10.5. Stift Seitenstetten, Sammlung, Drei Heilige .....	92
10.6. Zusammenfassung .....	93
11. Überregionale Bezüge: Die Peham-Werkstatt zwischen Bayern und Wien .....	94
11.1. Bayern .....	95
11.2. Wiener Steinplastik .....	99
12. Schlussbetrachtung .....	102
13. Abbildungen .....	104
14. Literaturverzeichnis .....	173
15. Abbildungsnachweis .....	186
16. Zusammenfassung .....	188
17. Lebenslauf .....	189

## **1. Einleitung – Zur Gotik in Niederösterreich**

In den niederösterreichischen Kirchen und Museen haben sich zahlreiche Fragmente früherer Flügelaltäre aus spätgotischer Zeit erhalten. Vollständig erhaltene Retabel sind hingegen eher selten zu finden. In unzähligen Pfarr- und Filialkirchen gibt es Skulpturen und Tafelbilder des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Die Sammlungen der Stifte und Diözesen bewahren weitere Kunstwerke aus den ihnen zugeordneten Pfarren. Nicht zu unterschätzen ist auch der Bestand an Denkmälern in privaten Händen, der nur dann ersichtlich wird, wenn ein Besitzerwechsel über den öffentlichen Kunsthandel erfolgt.

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit einer der zahlreichen lokalen Werkstätten im westniederösterreichischen Raum, in denen Flügelaltäre in hoher Zahl produziert wurden. Zu dieser Werkstätte kann nicht nur der Name des Werkstattleiters, sondern auch der genaue Sitz im mittelalterlichen Melk archivarisches erfasst werden. Ausgehend von einem Altarfragment, das vom Werkstattleiter signiert und datiert ist und sich in der Pfarrkirche Weiten befindet, kann eine Gruppe von stilistisch vergleichbaren Werken gebildet werden.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstand in Niederösterreich eine große Anzahl an Flügelaltären. Nachdem der Großteil der Produktion kirchlicher Kunst auf die Herstellung von Flügelaltären ausgerichtet war, erwies sich die Auftragslage dafür als äußerst günstig, auch weil in dieser Zeit eine Vielzahl von Kirchenumbauten durchgeführt und früher begonnene Bauten abgeschlossen wurden. Dadurch entstand die Notwendigkeit für Kirchen neue Ausstattungen anzuschaffen, die bis weit in die aufkommende Reformationszeit hinein gestiftet und produziert wurden. Aufträge vergaben die kirchlichen Verwalter (viele Pfarren waren Klöstern inkorporiert), der ansässige Landadel und aufkommende bürgerliche Vereinigungen an die kleinen heimischen Werkstätten. Für große, hochdotierte Aufträge bediente man sich aber überregional tätiger Werkstätten, deren Kunstschaffen an den aktuellen Entwicklungen teilhatte und diese vielfach mitbestimmte. Oft wendete man sich diesbezüglich Richtung Westen, beispielsweise nach Passau an die Kriechbaum-Werkstatt.

Heute ist nur mehr ein kleiner Teil der ursprünglichen Altäre in situ zu finden. Meist geben nur noch größere und kleinere Fragmente einen Hinweis auf einen einst existierenden Altar. Viele Fragmente von ehemaligen Retabeln haben sich als Einzelstücke in öffentlichen und privaten Sammlungen erhalten. Von den ehemaligen Altaraufbauten, den Schreinen und Dekorationsteilen ist meist nichts mehr übrig und im Verhältnis zur Malerei haben sich

Skulpturen weitaus öfter in situ erhalten. Tafelbilder finden sich hingegen vermehrt in den Sammlungen der Stifte, der Diözese St. Pölten und des Landes.

Für das kirchliche Leben und die damit zusammenhängende Ausstattung in den Kirchengebäuden waren die politischen Verwaltungseinheiten von hoher Bedeutung. Herausragend ist sicher der Einfluss der Passauer Diözese, die sich Richtung Osten über ganz Oberösterreich und Niederösterreich (die Erzdiözese Wien hatte zunächst nur ein kleines Territorium) erstreckte. Daneben kam den Besitzungen der Stifte innerhalb des Diözesangebietes eine wichtige Rolle zu. Viele Pfarren waren einem Kloster inkorporiert und wurden von dort ausgehend mit Pfarrern und Verwaltern besetzt. Dieser Einfluss konnte sich natürlich auch in der künstlerischen Ausstattung manifestieren, indem Künstler der entfernten Klöster beauftragt oder nicht mehr gebrauchte Kunstwerke von dort in die Pfarren gebracht wurden, die wiederum Einfluss auf lokale Künstler nehmen konnten.<sup>1</sup>

Gerade im Mostviertel und im südlichen Waldviertel konnte sich durch wichtige Handelswege wie die Donau, die Wien mit Passau und Bayern verband, oder durch die Region Eisenwurzen, die durch eisenverarbeitende Betriebe bestimmt wurde, eine wirtschaftliche Blüte entwickeln, obwohl die Region immer wieder durch kriegerische Auseinandersetzungen in Mitleidenschaft gezogen wurde.<sup>2</sup> Dieser Reichtum manifestiert sich unter anderem in der reichen spätgotischen Kirchenarchitektur<sup>3</sup>.

Der Stil in Skulptur und Malerei entwickelte sich im endenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert hin zu den Errungenschaften der Italienischen Renaissance, die stufenweise in die lokale spätgotische Tradition einsickerte. Es war eine Zeit des letzten Aufflackerns der Gotik und der Vermischung der traditionellen Kunst mit den neuen Formen der Renaissance. In der provinziellen Kunst ist naturgemäß eine zeitliche Verzögerung zu bemerken. In welchem Verhältnis gotische und renaissanceartige Elemente (durchaus bewusst) eingesetzt wurden,

---

<sup>1</sup> Hier seien zwei spätgotische Skulpturen (hl. Benedikt und Godehard, um 1500) genannt, die sich heute in der Pfarrkirche Spitz in der Wachau an der Orgelempore befinden (unterhalb der berühmten Apostelgruppe des frühen 15. Jh.). Sie stammen aus dem bayerischen Kloster Niederaltaich, das wie Spitz an der Donau gelegen ist und dem die Pfarre bis 1803 inkorporiert war.

Ein weiteres Beispiel eines solchen Transfers stellen drei Skulpturen des beginnenden 16. Jahrhunderts dar, die sich ursprünglich in einem Dreifigurenschrein befunden haben. Sie haben sich in der Filialkirche Eisenreichdornach bei Amstetten erhalten. Auch sie stammen von einem bayerischen Kloster, nämlich dem ebenfalls an der Donau gelegenen Metten, das bis 1787 in Besitz der Kirche Eisenreichdornach war. In beide Kirchen wurden auch im 18. Jahrhundert auf dem Donauweg nicht mehr gebrauchte barocke Altäre von den bayerischen Mutterklöstern gebracht.

<sup>2</sup> Eppel 1968, S. 14f.

<sup>3</sup> Brucher 1990, S. 214-228.

hing von Auftraggeber und Künstler ab.<sup>4</sup> Dies war nicht nur in der Hochkunst, sondern auch in der provinziellen Kunstproduktion der Fall, wobei hier aber die Aussagekraft des Stilverhältnisses nicht überschätzt werden sollte. In der ländlichen Altarbaukunst des Most- und Waldviertels dominiert oft die gotische Komponente bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, die mit wenigen Renaissance-Versatzstücken versehen ist.

Am Gipfel dieser spätesten gotischen Altarbaukunst stehen der ehemalige Altar aus der Zwettler Stiftkirche, der sich heute im tschechischen Adamov befindet, oder das Retabel der Pfarrkirche von Mauer bei Melk<sup>5</sup>. Diese stellen den Endpunkt einer stilistischen Entwicklung innerhalb der spätgotischen Skulptur dar, die schon an der Wende zur Renaissance steht. Damals erreichte die Gestaltung der Skulptur, Malerei und Architektur einen letzten Höhepunkt. Dies zeigt sich vor allem in der starken Bewegtheit der Motive in den plastischen und malerischen Darstellungen, aber auch in den bewegten Rippenfigurationen der Gewölbe. Alle Kunstgattungen wurden zum beginnenden 16. Jahrhundert gleichermaßen von dieser unruhigen Bewegung erfasst und steigerten sich bis zu einem Punkt, an dem das spätgotische Kunstschaffen schließlich etwa Ende des dritten Jahrzehnts abbrach. In der Skulptur wurden die Faltendormationen zum Ausdrucksträger der inneren Bewegung. Sie hüllen die darunter liegenden Körper ein und verschleiern sie vollständig. Abstrakte und ornamentale Draperien, die nichts mit Naturalismus zu tun haben, bestimmen nun den Figurenaufbau. Dieser Stil trat, begünstigt durch das Reisen von Künstlern und Kunstwerken, an vielen Orten gleichzeitig auf. So finden sich etwa Faltenkonfigurationen in der Wiener Steinbildhauerei und im oberbayerischen Bereich in verblüffender Ähnlichkeit. Dieser Zeitstil wird von unzähligen Werkstätten in größeren und kleinern Zentren aufgenommen und weiterentwickelt.

Der Betrachtungsbereich der vorliegenden Arbeit, beschränkt sich auf das heutige Mostviertel und den Donaauraum zwischen Enns und Krems inklusive südlichem Waldviertel. Historisch eingegrenzt wird dieses Gebiet im Westen, durch den Verlauf der Enns<sup>6</sup> und im Süden durch das Herzogtum Steiermark, an dessen südöstlicher Ecke die Wallfahrtsmetropole Mariazell liegt. Das Bearbeitungsgebiet umfasst also im Kern die heutigen politischen Bezirke Amstetten, Scheibbs, Melk und Teile von St. Pölten, Lilienfeld und Krems.

---

<sup>4</sup> Holzschuh-Hofer 2011, S. 62.

<sup>5</sup> Lechner 2010.

<sup>6</sup> Der Fluss trennt die historischen Territorien unter- und oberhalb der Enns. 1458 wurde - nach dem Tod von Ladislaus Posthumus - Friedrich III. Österreich unter der Enns und seinem Bruder Albrecht VI. Österreich ob der Enns zugesprochen, das Erzherzogtum Österreich also defacto zweigeteilt.

## **2. Spätgotische Kirchengestaltungen im Most- und Waldviertel**

Bei genauerer Betrachtung des westniederösterreichischen Kulturraums zeigt sich eine Fülle an Fragmenten spätgotischer Altarausstattungen der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Diesen, aus dem Altarverband gelösten Objekten stehen eine, im Verhältnis zu anderen Regionen, geringe Anzahl annähernd vollständig erhaltener Retabel gegenüber. Im Betrachtungsraum Most- und südliches Waldviertel sind hier allen voran die Altäre von Mauer bei Melk, Maria Laach am Jauerling, Schönbach, Langenlois, Pöggstall, Waidhofen an der Ybbs und Heiligenblut am Jauerling (heute im Belvedere) zu nennen, die als erhaltene Hauptwerke einen „Einordnungsraster“ für die vielen erhaltenen Fragmente vorgeben können. Daneben gibt es noch einige kleine teils neogotisch überarbeitete Flügelaltäre (Krenstetten) und weitere im St. Pöltener Diözesanmuseum und in den Sammlungen der Klöster. Nicht zu unterschätzen aber auch nicht abzuschätzen ist der Bestand gotischer Skulpturen und Tafelbilder in privaten, also nicht publizierten und unzugänglichen Sammlungen.

In den Pfarrkirchen haben sich größtenteils Einzelskulpturen aus ehemaligen Altären erhalten, in manchen sogar noch alle Skulpturen des ehemaligen Schreins, wie in der Filialkirche Eisenreichdornach oder der Pfarrkirche Obritzberg. Bei den Einzelskulpturen lassen sich vermehrt Madonnendarstellungen und Kruzifixe finden, deren liturgische Verehrung zu allen nachfolgenden Zeiten wichtig war. Eine kleinere Gruppe von gotischen Skulpturen wurde in späteren Zeiten umgearbeitet und in barocke oder historistische Altäre integriert, wie in den Pfarrkirchen Kollmitzberg und Zelking oder in der ehem. Waidhofener Spitalskirche.

In diesem reichen Denkmälerbestand finden sich einzelne Objekte, die aufgrund der Erhaltungssituation stilistisch scheinbar singulär dastehen. Daneben lassen sich andere Objekte zu kleinen Gruppen zusammenfassen, die stilistische Bezüge zueinander aufweisen. Mehr als eine Gruppenbildung ist in vielen Fällen aber kaum möglich, da es schlicht keine schriftlichen Quellen gibt. Selbst wenn solch eine kleine Gruppe gebildet werden kann, ist es meist kaum möglich innerhalb dieser Gruppe eine Entwicklungslinie zu erkennen. Die Werkgruppen lassen wiederum auf viele lokale Werkstätten schließen, in denen Flügelaltäre bestellt und produziert wurden. Diese waren vermehrt in den größeren Ansiedlungen und Städten entlang der Donau zu finden.

Einzelne Künstler- und Meisterpersönlichkeiten lassen sich in diesem lokalen Kunstschaffen nur in den seltensten Fällen identifizieren. Der Großteil der bildenden Künstler des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts bleibt für die heutige Forschung in Anonymität verhaftet. Wo aus den Quellen kein Name zu rekonstruieren ist, helfen Notnamen und Monogramme weiter.

Vor allem wenn es sich um provinzielle Objekte und Werkgruppen handelt, ist die Zuordnung zu einem Künstler nur in den seltensten Fällen möglich.

### **3. Der spätgotische Flügelaltar: Erscheinung und Erhaltungszustände**

Die Entwicklung des spätgotischen Flügelaltars war Ende des 15. Jahrhunderts in allen Teilen abgeschlossen. In der Altarbaukunst verbanden sich Architektur, Malerei und Skulptur zu einem gemeinsamen Kunstwerk. Bis zum Ende der großen Retabelproduktionen änderten sich zwar die Dekorationsformen, allerdings nicht mehr der Aufbau. Auf einer Predella sitzt der eigentliche Schrein mit skulpturaler Ausstattung, der von Flügeln verschlossen werden kann. Den oberen Abschluss bildet das filigrane Gesprenge, das in den großen Altären auch Skulpturen aufweist. Als Werk, das dem Typus des wandelbaren Flügelaltars vollkommen entspricht, gilt seit jeher Michael Pachers Altar in St. Wolfgang (1471-1481).

Die Flügel der Altäre haben sich aus der praktischen Funktion entwickelt, die Schreine und die ursprünglich darin befindlichen Reliquien zu schützen. Sie haben aber auch die Funktion, zu unterschiedlichen liturgischen Festen verschiedene Öffnungszustände präsentieren zu können. Die Erscheinung des Flügelaltars lebt vom Öffnen und Schließen der Flügel an Fest- und Werktagen. So ist es nur zu begrüßen, dass die Flügel der heutigen in Kirchen erhaltenen Altäre ebenso bewegt werden, sofern dies aus denkmalpflegerischer Hinsicht vertretbar ist.<sup>7</sup> Ein besonderer Platz befand sich hinter dem Hochaltar. Die Schreintrückseite war Ort der Beichte und ist in vielen Fällen mit Malereien versehen, die sich darauf beziehen.<sup>8</sup>

Die heute erhaltenen spätgotischen Kunstwerke in Kirchen und Kapellen stellen nur einen Bruchteil des ursprünglich Vorhandenen dar. Wie Dworschak treffend bemerkte, wurde in den reformatorischen, barocken und neogotischen Phasen vieles zerstört oder umgearbeitet.<sup>9</sup> Führt man sich vor Augen, dass es in einer größeren Pfarrkirche, wie Lothar Schultes schreibt, fünf bis acht Retabel geben konnte, dazu noch Bau- und Einzelskulpturen, wird die geringe Zahl des heute Erhaltenen besonders deutlich.<sup>10</sup>

Immer wieder bestätigt sich die Regel, dass in besonders kleinen, abgeschiedenen Kirchen die Wahrscheinlichkeit, dass sich spätgotische Ausstattung erhalten hat, hoch ist.<sup>11</sup> Hier waren

---

<sup>7</sup> Wie in Maria Laach am Jauerling, wo in der österlichen Fastenzeit der Schrein verschlossen ist und die acht Tafeln mit Passionsdarstellungen sichtbar werden. In der musealen Präsentation wird sehr oft die Sonntagsseite mit geöffneten Schreinflügeln präsentiert. Die Flügelaußenseiten finden hierbei kaum Beachtung.

<sup>8</sup> Sehr oft handelt es sich um Weltgerichts- oder Ölbergszenen. Für die Gläubigen waren die Malereien auch während der Prozessionen zu sehen, die im Laufe des Kirchenjahres um den Altar geführt wurden. Beckerath 1998, S. 47f.

<sup>9</sup> Dworschak 1963, S. 154.

<sup>10</sup> Schultes 2003, S. 303.

die Retabel vor späteren Veränderungen eher geschützt als in den zugehörigen Pfarrkirchen, bei denen nach Möglichkeit die Ausstattung stets dem aktuellen Kunstgeschmack entsprach. Die vielen Veränderungen an den erhaltenen Retabeln führten nicht selten zu kompositen Lösungen, bei denen verschiedene Teile zu einem Altar zusammengestellt wurden.<sup>12</sup> Auch die Fassungen der Skulpturen, die vermutlich in den seltensten Fällen original erscheinen sind davon betroffen. Sie wurden immer wieder erneuert, verändert und dem Zeitgeschmack angepasst. Es stellt sich natürlich die Frage, ob unter den zahlreichen Überfassungen noch das „Original“ stecken könnte. Josef Zykan schrieb 1947 in seinem Aufsatz über die Restaurierung gotischer Skulpturen in der ersten Ausgabe der Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege: *„Es ist überraschend wie weitgehend mittelalterliche Fassungen erhalten sind. Durch die Übermalungen wurden sie uns konserviert.“*<sup>13</sup>

Ein weiteres Problem, das die gotischen Retabel, Skulpturen und Tafelbilder betrifft, sind die Orte an denen sie erhalten sind. Zum einen hat sich eine bestimmte Anzahl an Werken in den Kirchen selbst erhalten, zum anderen gelangte vieles im Laufe der Zeit in private und öffentliche Sammlungen. Haben sich Objekte an ihrem ursprünglichen, durchwegs kirchlichen Ort erhalten, stellt dies einen besonderen Mehrwert dar. Diese Objekte wurden nicht um ihrer selbst willen oder aus rein künstlerischen Aspekten geschaffen, sondern sind aus einer tief verwurzelten Gläubigkeit<sup>14</sup> heraus entstanden. Darum ist die Bewahrung solcher Ausstattungen im architektonischen, sakralen Kontext, wie in einer Landpfarrkirche, besonders bedeutend. Um dies zu ermöglichen ist das Interesse der Pfarr- und Gemeindemitglieder wichtigste Voraussetzung. Nur Objekte zu denen ein Bezug besteht und deren Wert bewusst ist, haben auch für die Pfarrgemeinden Bedeutung und bleiben erhalten. Eine Grundvoraussetzung stellen wissenschaftlich fundierte Informationen dar, die über die oft veralteten und knappen Kirchenführer hinausgehen und möglichst umfassende Erklärungen liefern, also auch einen Vergleich zu anderen erhaltenen Objekten der Region zulassen.

---

<sup>11</sup> Als Beispiele neben der Kapelle in Innerochsenbach, in der sich Reste von zwei Flügelaltären erhalten haben, seien hier zwei weitere kleine bayerische Kapellen angeführt. In der Stephanskapelle in Genhofen (Stiefenhofen) haben sich drei und in der kleinen Streichenkirche in der Pfarre Schleching zwei spätgotische Flügelaltäre erhalten. Ein Beispiel der näheren Umgebung ist die oberösterreichische Pfarrkirche Waldburg, wo sich ebenfalls drei Flügelaltäre erhalten haben.

<sup>12</sup> Ein prominentes niederösterreichisches Beispiel stellt der Altar von Mauer bei Melk dar. Lechner 2010, S. 18-24.

<sup>13</sup> Zykan 1947, S. 49.

<sup>14</sup> Natürlich spielen hier Machtstreben und Politik auch eine wesentliche Rolle.

#### 4. Die spätmittelalterliche Altarbau-Werkstatt

Im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelt sich die Altarbaukunst von anfänglich schlichten Konstruktionen zu technisch immer aufwendigeren Arbeiten. Die an der Herstellung eines solchen Retabels beteiligten Berufsgruppen konnten zusammen in einer Werkstatt tätig sein (zum Beispiel beschäftigte ein führender Maler auch Schnitzer- und Tischlergesellen), oder der auftragnehmende Meister vergab Arbeiten an andere Subwerkstätten.

Inwiefern nun in den provinziellen Gebieten, wie in den Städten Melk und Krems, die Werkstätten durch Zünfte beschränkt wurden, muss noch geklärt werden.<sup>15</sup> Von größeren Städten, wie Augsburg oder Passau, haben sich einzelne Zunftordnungen erhalten, die über den dortigen Personalstand von Maler- oder Bildhauerwerkstätten Auskunft geben können. Hier ist die höchstmögliche Anzahl von Lehrlingen, Gesellen und Gehilfen geregelt. So konnten in der Passauer Kriechbaum-Werkstatt kaum mehr als 10 Mitarbeiter beschäftigt werden.<sup>16</sup> Auch wenn es keine Regelung durch Zünfte gab, galt doch im gesamten Reich eine einheitliche Unterteilung der Ausbildung in Lehre und Wanderschaft. Nach der zwei- bis sechsjährigen Lehre war eine bis zu vierjährige Wanderschaft vorgeschrieben. Diese führte die Gesellen durch den österreichischen und süddeutschen Raum und sicherlich auch noch darüber hinaus. Nach der Beendigung der Lehr- und Wanderzeit konnte Meisterschaft und Bürgerrecht erworben werden.<sup>17</sup> Durch die langjährige Wanderschaft, die die angehenden Meister in viele unterschiedliche Werkstätten führte, verbreiteten sich Stile und Motive in Skulptur und Malerei. So lassen sich in der Schnitzkunst zwischen Bayern und Wien entlang der Donau am Beginn des 16. Jahrhunderts eindeutige Parallelen, vor allem in den Faltdrapierungen, erkennen.

Durch erhaltene Quellen, wie Verträge, kann heute die Entstehungsgeschichte eines Schnitzretabels gut nachvollzogen werden.<sup>18</sup> Als Auftraggeber konnten vermögende einzelne Stifter, wie Christoph von Zelking in Kefermarkt, auftreten, aber auch Kirchen- oder Stadtgemeinden und Bruderschaften traten in dieser Funktion in Erscheinung. Erhaltene Verträge geben genaue Auskunft darüber, auf welche Initiative hin ein Altar bestellt wurde.

---

<sup>15</sup> Im mittelalterlichen Tirol gab es keine Organisation des Handwerks durch Zünfte. Egg 1985, S. 22.

<sup>16</sup> Schindler 1978, S. 275f.

<sup>17</sup> Egg 1985, S. 22.

<sup>18</sup> Eine sehr gute Zusammenstellung von beispielhaften originalen Verträgen findet sich in Hans Huths „Künstler und Werkstatt der Spätgotik“, Huth 1967.

Je kleiner das Retabel, desto lokaler wurde nach einer Werkstatt gesucht. Bei großen prestigeträchtigen Aufträgen sah man sich oft weit über die Landesgrenzen hinweg nach einem in Frage kommenden Meister um, wie der St. Wolfgang Pacher-Altar zeigt.<sup>19</sup>

Mit einem Unternehmer und Altarbauer wurde dann ein Vertrag geschlossen, in dem das ikonographische Programm festgelegt war. Diesem Vertrag konnte unter anderem auch eine Visierung zugrunde liegen.<sup>20</sup> Auf den Zeichnungen war meist der Altar im Gesamten mit dem Programm dargestellt.<sup>21</sup> Neben den inhaltlichen, ikonographischen Details, wurden Bezahlung und Lieferfristen im Vertrag fixiert.<sup>22</sup>

Nachdem der Auftrag beendet und das Retabel aufgestellt war, konnte in manchen Fällen, wie im Vertrag des Schnatterpeck-Altars in Lana, noch eine Abnahme durch Sachverständige vertraglich geregelt sein. Dann erst wurde der volle Betrag, der teilweise auch aus Naturalien wie Wein und Getreide bestehen konnte, ausbezahlt.

Bei kleineren Altären war dies wohl nicht der Fall. Hier wurde vermutlich ein Betrag fixiert, der nach Lieferung ausbezahlt wurde. In solchen Fällen hat das Herstellen des Retabels wohl auch nicht mehrere Jahre in Anspruch genommen, wie bei den ganz großen Meisteraltären. Denkbar ist, dass ein kleineres Retabel, je nach Auftragslage, innerhalb eines Jahres ausgeliefert werden konnte. Mit dem Liefern und Aufstellen des Altars auf der Mensa und den anschließenden letzten Zahlungen war der Auftrag beendet.

#### **4. 1. Arbeitsteilung in einer spätmittelalterlichen Werkstatt**

Wie muss man sich nun die Tätigkeiten und Personalorganisation einer spätmittelalterlichen Altarbauwerkstätte vorstellen?

Der spätgotische Flügelaltar verbindet im Grunde die drei Gattungen Architektur (Schreincorpus, Schleierbretter, Gesprenge), Malerei und Skulptur miteinander. Nachdem die verschiedenen Tätigkeiten einer spätgotischen Altarwerkstätte durch Arbeitsteilung bestimmt waren, ist er ein Gemeinschaftswerk von Schnitzern, Malern und Tischlern. Die grundsätzliche Teilung erfolgte meist zwischen Malern und Schnitzern, die an den Retabeln hauptsächlich tätig waren, wobei immer nur ein Meister als Auftragnehmer auftrat, nach

---

<sup>19</sup> Schindler 1978, S. 278.

<sup>20</sup> Huth 1967, S. 36f.

<sup>21</sup> Eine Sammlung solcher Altarrisse verwahrt die Kunstsammlung Basel. Abbildungen siehe: Huth 1967, Abb. 22, 23, 30, 32-35.

<sup>22</sup> Ein Beispiel für einen solchen Vertrag ist jener von 1486 zwischen den Kirchenpröbsten von St. Leonhard am Passeier und Hans Klocker zur Errichtung eines Altars. Huth 1967, S. 117f.

dessen Entwurf der Altar entstand.<sup>23</sup> Hierbei erscheint sowohl möglich, dass diese Handwerker in einer zentralen Werkstatt tätig waren, als auch dass der Meister seinerseits Aufträge in andere Werkstätten oder Wanderkünstler vergab.<sup>24</sup>

In seltenen Einzelfällen waren die führenden Meister Maler und Schnitzer in Personalunion. An deren Spitze steht unbestritten Michael Pacher, an dessen Doppelbegabung kein Zweifel besteht. Wenn es keine Quellen gibt, ist die Beurteilung, ob der Maler eines Altars auch gleichzeitig der Schnitzer ist, schwierig. Viele lokale Werkstätten zeigen, dass unterschiedliche Künstler für einen führenden Meister tätig sein können.

In diesen kleinen und mittleren Werkstätten wurden auch gewöhnliche Reparatur- oder Fassarbeiten ausgeführt, die sicher einen beträchtlichen Anteil am Einkommen hatten.

Ansonsten waren in den Altarwerkstätten Tischler für die Trägerkonstruktion der Bildwerke, also den eigentlichen Altarschrein mit Predella, Schreinkasten und Flügeln, tätig. Diese Arbeit unterschied sich handwerklich wohl kaum von der Herstellung von Möbeln oder Türen und schloss die architektonischen und vegetabilen Schreindekorationen mit ein.

Weiters waren Maler in der Werkstatt tätig, die neben den Fassarbeiten für die Schreinarchitektur wohl auch die Fassungen der Skulpturen und in manchen Fällen sicher auch die Tafelmalereien ausführten.<sup>25</sup> Über diese Problematik kann kaum eine exakte Aussage getroffen werden. Dass die Fassungen der Skulpturen von den Tafelmalern ausgeführt wurden, zeigt sich mitunter an den fein kolorierten Gesichtern der Skulpturen, die sich dann kaum von denen der gemalten Tafeln unterscheiden.<sup>26</sup> Es hat aber wohl auch spezialisierte Fassmaler gegeben. Zu ihrer Aufgabe gehörte aber nicht nur das farbige Fassen, sondern auch das Vergolden- und Versilbern der einzelnen Teile und das Herstellen komplexer Oberflächen wie etwa die Pressbrokathintergründe, Lüsterfassungen, Gravuren und Applikationen. Dies sind alles kunsthandwerkliche Tätigkeiten, die ein hohes Maß an Wissen und Erfahrung erforderten.

---

<sup>23</sup> Zum Streit der Kompetenzen, zwischen Malern, Schnitzern und Tischlern siehe: Egg 1985, S. 22-30.

<sup>24</sup> Einen Hinweis, dass ein Werkstattleiter Arbeiten seinerseits vergeben konnte, gibt es im Vertrag des Wolf Huber für die Errichtung des Retabels in der Feldkircher Nikolauskirche. Dort ist bei der Beschreibung der Wuzel Jesse-Darstellung die Rede von „...vnd darin 14 König schneiden lassen soll...“, Huth 1967, S. 132f. In Tirol gab es um 1460/70 Tischler die als Auftragnehmer arbeiteten und in ihrer Werkstatt Schnitzer und Maler beschäftigten. Erst um 1480 verschwindet hier die führende Position der Tischler als Auftragnehmer zugunsten der stärker werdenden Maler. Egg 1985, S. 27.

<sup>25</sup> Krebs 1993, S. 306f.

<sup>26</sup> Es handelt sich um die gleiche hochwertige Malerei wie an den Tafelbildern, an der es lediglich keine räumliche Malerei gibt, da die Plastizität der Skulptur diese vorgibt. Beckerath 1998, S. 185.

## 4.2. Werkstätten in Krems

In der Doppelstadt Krems-Stein werden am Ende des 15. Jahrhunderts einige Altarwerkstätten fassbar, die größere Flügelaltäre, unter anderem für die Stifte Zwettl, Göttweig und Herzogenburg, herstellten. Im Ausstellungskatalog „1000 Jahre Kunst in Krems“ weist Marlene Zykan auf „Larentz (Laurenz) Wilgiter, Bürger und Maler zu Krems“ hin, der in den Quellen als „*pictor ex Khrembs*“ bezeichnet wird. In seiner Werkstatt entstand vermutlich der Zwettler Bernhardialtar, dessen gemalte Flügel von Jörg Breu dem Älteren ausgeführt wurden.<sup>27</sup> Vielleicht stammte Wilgiter wie seine Frau aus Augsburg, was die Verbindung mit Jörg Breu gut erklären würde.<sup>28</sup>

Andre Stangl heiratete die Witwe des 1502 verstorbenen Kremser Meisters Laurenz Wilgiter und führte die Werkstatt fort. Er scheint Maler gewesen zu sein und beschäftigte nach archivalischen Quellen auch einen Bildschnitzer.<sup>29</sup> Marlene Zykan führt in ihrem Beitrag noch weitere in den Quellen fassbare Malermeister an, die sich mit Krems in Verbindung bringen lassen.

Im Most- und südlichen Waldviertel stehen einer Fülle an Altarfragmenten und Einzelobjekten einer kleinen Anzahl von annähernd vollständig erhaltenen spätgotischen Flügelaltären gegenüber. Retabel mittlerer und kleinerer Größe wurden durchwegs in lokalen Werkstätten, beispielsweise in Krems, in Auftrag gegeben und erzeugt. In diesen arbeiteten Schnitzer, Maler und Tischler gemeinsam unter einem künstlerisch und wirtschaftlich führenden Meister zusammen.

Ein Element, das über die rein handwerklichen Beziehungen der Werkstätten untereinander hinausgeht, lässt sich in auffälligen Tendenzen des Zeitstils erkennen. Dieses Phänomen wurde seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff „Donauschule“ beschrieben.

---

<sup>27</sup> Zykan 1971, S. 166, Lothar Schultes schloss sich dieser Meinung an: Schultes 2003, S. 344f.

<sup>28</sup> Jörg Preu d. Ä. schuf vor der Rückkehr nach Augsburg 1502 in Niederösterreich weiters den Aggsbacher Altar (heute in Herzogenburg) und den Wullersdorfer Altar (heute in Melk). Vielleicht entstanden diese sogar in der Kremser Werkstätte des Laurenz Wilgiter. Es ist gut möglich, dass es sich bei diesem Kremser Meister um jenen „*Meister Laurenz*“ handelt, bei dem für die Zwettler Stiftskirche ein Chorgestühl bestellt wurde.

<sup>29</sup> In seiner Werkstatt scheinen auch zwei nicht erhaltene Altäre in Nieder-Ranna und Alt-Pölla gefertigt worden zu sein. Im Kremser Stadtmuseum hat sich ein signiertes und 1515 datiertes Tafelbild mit einer Anna Selbdritt-Darstellung erhalten, das zu einem der Altäre gehört haben könnte. Zykan 1971, S. 167.

## 5. Die „Donauschule“ – Das verbindende Element

Nachdem in der Literatur immer wieder der Begriff „Donauschule“ auf die spätgotischen Objekte des Betrachtungsraumes angewandt wird, soll nun eine kurze Definition des Begriffes gewagt und seine Geschichte erläutert werden.

Anton Legner schrieb 1967 im Aufsatzband „Werden und Wandlung“, der zwei Jahre nach der großen Donauschul-Ausstellung in Oberösterreich erschienen, dass sich in der Forschung durchgesetzt habe, „den Terminus „Donaustil“ als einen Verabredungsbegriff zu gebrauchen, um mit einem Wort eine homogene Gattung von Bildwerken in einer gemeinsamen Kunstlandschaft zu kennzeichnen“.<sup>30</sup> Dennoch sind für ihn „Donaustil“ und „Donauschule“ missverständliche Begriffe, da es sich weder um eine einheitliche Schule noch um den Stil einer abgegrenzten Landschaft handelt.<sup>31</sup> Die Begriffe sind also durchaus problematisch, schon allein deswegen, weil unter „Schule“ eigentlich ein Schüler-Lehrer Verhältnis zu verstehen ist, was aber keinesfalls zutrifft.<sup>32</sup> Kaum eine Publikation die sich mit Skulptur oder Malerei der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts beschäftigt, kommt ohne ihn aus, obwohl immer wieder diskutiert wurde, ob nicht ein besserer, treffenderer Begriff zu finden sei. Doch es scheint, dass sich „Donaustil“ und „Donauschule“, wie Legner in den 60ern bereits feststellte, als „Verabredungsbegriffe“ durchgesetzt haben. Sie entwickelten sich im Laufe des 20. Jahrhunderts und werden auch heute noch dazu verwendet, die Kunst einer kurzen Zeitspanne am Ende des Mittelalters zu beschreiben.

### 5.1. Die Begriffsgeschichte – kritisch betrachtet

Die früheste Verwendung des älteren Begriffes „Donaustil“, der bis heute synonym zu „Donauschule“ verwendet wird, findet sich bei Theodor von Frimmel (1853-1928), der ihn in einer Rezension zur Dissertation von Max Friedländer (1867-1958) über Albrecht Altdorfer verwendete.<sup>33</sup> Somit wurde „Donaustil“ primär mit der Kunst Altdorfers assoziiert. Hermann Voss (1884–1969) beschrieb „*Den Ursprung des Donaustils. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*“ 1907 und galt seither als dessen eigentlicher Erfinder.<sup>34</sup> Auch Otto Benesch (1896-1964), Karl Oettinger (1906-1979) und Ludwig von Baldass (1887–1963) publizierten zu diesem Thema.

---

<sup>30</sup> Legner 1967, S. 148.

<sup>31</sup> Legner 1967, S. 149.

<sup>32</sup> Goldberg 1988, S. 117f.

<sup>33</sup> Vaisse 1984, S. 152; Stadlober 2006, S. 13f.

<sup>34</sup> Voss 1907.

Frühe Ausstellungen beschäftigten sich zur Zeit des Nationalsozialismus mit dem Phänomen. Etwa die Ausstellung von 1938 „*Albrecht Altdorfer und sein Kreis*“ in München<sup>35</sup> oder die Ausstellung „*Altdeutsche Kunst im Donauland*“ in Wien 1938. Deshalb werden beide Begriffe oft mit der Kunstwissenschaft dieser Zeit in Verbindung gebracht und von manchen Forschern generell abgelehnt. Die Idee einer spätmittelalterlichen Kunstepoche an der Donau kam dem nationalistischen Gedankengut sehr entgegen.

Nachdem die beiden Stilbegriffe aber schon vor der nationalsozialistischen Zeit existierten und in dieser leider instrumentalisiert wurden, haben sie sich auch nach Kriegsende bis in die heutige Zeit erhalten. Der heutige Kunsthistoriker kann „Donaustil“ und „Donauschule“ frei von jeglicher Ideologie verwenden, muss sich aber der Begriffsgeschichte immer bewusst sein.

In den Nachkriegsjahrzehnten sind die 60er Jahre für die Erforschung der Donauschule am bedeutendsten. 1964 erschien Alfred Stanges „*Malerei der Donauschule*“, ein kritisch zu betrachtendes Werk, das aber eine hervorragende Sammlung von Donauschulmalerei mit einer großen Zahl an hilfreichen Abbildungen darstellt. Hervorzuheben ist weites die Oberösterreichische Landesausstellung 1965 mit dem Titel „*Die Kunst der Donauschule*“, die im Stift St. Florian und in Linz stattfand. Neben dem Ausstellungskatalog, der von Otto Wutzel herausgegeben und mehrfach neu aufgelegt wurde, erschienen etliche weitere Publikationen zu diesem Thema.

Auch in aktuellen Publikationen ist der Begriff „Donauschule“ vertreten, etwa im Ausstellungskatalog „*Gotik Schätze Oberösterreich*“<sup>36</sup>, der zur gleichnamigen Oberösterreichischen Landesausstellung 2002 erschien oder in Arthur Rosenauers Beitrag zur Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich von 2003.<sup>37</sup> Margit Stadlober fasst in ihrem Beitrag zum Thema: „*Der Wald in der Malerei und Grafik des Donaustils*“ die Begriffsgeschichte ebenfalls umfassend zusammen.<sup>38</sup>

## **5.2. Versuch einer Definition**

Die Kunst, die man der Donauschule zuordnet, lässt sich stilistisch und zeitlich eigentlich gut eingrenzen. Um sie zu beschreiben ist ein eigener Begriff notwendig.<sup>39</sup> Wie kann man nun

---

<sup>35</sup> Im Anschluss an diese Ausstellung von Ernst Buchner publizierte Ludwig von Baldass seine Altdorfer-Monografie 1941. Dort verwendet er die Begriffe Donaustil und Donauschule und sieht Albrecht Altdorfer als dessen Urheber. Baldass 1941.

<sup>36</sup> Kat. Ausst. Linz 2002.

<sup>37</sup> Rosenauer 2003, S. 477f.

<sup>38</sup> Stadlober 2006, S. 13-33.

<sup>39</sup> Inwiefern der Begriff „Epoche“ zulässig ist, kann hier nicht weiter behandelt werden.

diesen Begriff „Donauschule“, oder „Donaustil“ überhaupt grob definieren? Eine erste Auskunft geben einige Kunsthistoriker der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts.

Fritz Dworschak definiert Donauschule folgendermaßen: *„Sie ist eine kurzfristige, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten anscheinend plötzlich einsetzende Kunstübung von ausgesprochener Eigenart, aber ohne nachhaltige Fortwirkung.“*<sup>40</sup> Weiters hielt er fest, dass dies eine Kunstströmung ist, die alle Gattungen am Beginn des 16. Jahrhunderts erfasst, aber vorrangig über die Malerei zu definieren ist. Gerade hier ist die Landschaftsdarstellung ein wesentliches Element. Dworschak verwies auch auf eine *„italienische Komponente“*.<sup>41</sup>

Eine interessante Definition zum Begriff „Donaustil“ brachte Anton Legner: *„er ist nicht eine Alternative zur Renaissance... und er ist ebenso wenig eine Volkskunst im Sinne einer Alternative zur Hofkunst.“*<sup>42</sup> Über die Verbindung von Malerei, beziehungsweise Grafik, und Skulptur schrieb er: *„Wie sich die Bildhauer Figurationen und Kompositionen der Malerei zueigen machten, so wurde auch ihr neuer plastischer Stil wesentlich durch eine Assimilation des malerischen Gutes bestimmt.“*<sup>43</sup>

Nicolo Rasmus verwies auf die Verbindung zwischen Donauschule und Italien.<sup>44</sup> Altdorfers Beeinflussung durch italienische Kunst erklärte er mit einer Italienreise oder der direkten Kenntnis italienischer Tafelmalerei nördlich der Alpen. Rasmus verglich Altdorfers Kunst mit jener Giovanni Bellinis, der über die Grenzen hinweg als Meister bekannt war. Ein Blick auf einige Werke Bellinis lässt diese These als durchaus nachvollziehbar erscheinen.<sup>45</sup>

Lothar Schultes wies auf die starke Prägung der Kultur durch die Humanisten des Wiener Hofes hin: *„In diesem Milieu verbanden sich die vor allem über Augsburg vermittelten Renaissanceformen mit dem Expressionismus der Spätgotik zu einem neuen, für die Donauländer charakteristischen Stil.“*<sup>46</sup> Dies muss natürlich für die provinzielle Kunst

---

<sup>40</sup> Dworschak 1965, S. 10.

<sup>41</sup> Dworschak 1965, S. 11.

<sup>42</sup> Legner 1967, S. 150.

<sup>43</sup> Dies zeigt sich zum Beispiel an den Landschaftsdarstellungen in den Reliefs. Legner 1967, S. 162.

<sup>44</sup> Rasmus 1967, S. 124.

<sup>45</sup> Als Beispiel sei Bellinis Londoner Ölbergsszene genannt, dessen Abendrotstimmung mit der Darstellung dieses Phänomens in der Donauschulkunst vergleichbar ist. Ein weiterer interessanter und evidenter Vergleich den Rasmus anführt, ist Altdorfers hl. Familie mit Johannes (1515, Wien, KHM) (Abb. 1) und eine der Kompositionen Andrea Mantegnas (weitere später bei Bellini) der hl. Familie mit Elisabeth und Johannesknaben (Dresden, Gemäldegalerie) (Abb.2). Die halbfigurige Darstellung ist in der Kunst nördlich der Alpen eine Seltenheit. Rasmus 1967, S. 124.

<sup>46</sup> Schultes 2003, S. 302.

Niederösterreichs etwas relativiert werden. Renaissanceformen sind zwar auch hier, aber in wesentlich geringerer Form, zu finden.

Die letzte größere Definition der Donauschule erfolgte durch Arthur Rosenauer in seinem Beitrag zur Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich.<sup>47</sup> Er definierte den Begriff über die Spitzenkünstler der Zeit.

Neben Rueland Frueauf d. J. (um 1470-1547) gehört Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80-1537) zu den frühen Vertretern der Donauschule. Er betritt von Augsburg kommend um 1500 im Kremser-Raum die niederösterreichische Bühne. Breus große Altaraufträge für Zwettl, Melk und Aggsbach sind für die kommende Malerei richtungsweisend.

Ebenfalls am Beginn der Donauschulkunst steht Lucas Cranach d. Ä. (um 1475-1553), der sich 1501-1503 in Wien aufhielt und hier einige Aufträge ausführte. In seinen frühen Werken kommt der Landschaft eine große Bedeutung zu.

Als Donauschulkünstler schlechthin gilt der aus Regensburg stammende Albrecht Altdorfer (um 1480-1538). Mit seinem Namen war der Begriff „Donaustil“ seit jeher verbunden. Sein Hauptwerk in Österreich stellt der Sebastiansaltar für das Stift St. Florian dar, der im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geschaffen wurde.

Wolf Huber (um 1485-1553) gilt neben Altdorfer als zweiter Hauptvertreter der Donauschule. Er war in Passau ansässig, Reisen entlang der Donau bis Wien können durch Zeichnungen nachvollzogen werden.

Betrachtet man die Werke der Hauptkünstler und die der unzähligen Meister der zweiten und dritten Reihe, finden sich immer wiederkehrende Elemente, die man für eine Definition des Stils heranziehen kann.

Zeitlich beschränkt sich diese Kunstform auf die ersten Jahrzehnte der 16. Jahrhunderts. Sie kann also durchaus als letzte manieristische Ausprägung der Gotik gesehen werden, in die nach und nach Elemente der italienischen Renaissance eindringen und sie ersetzen.

Eine territoriale Einschränkung der Donauschule ist mehr als schwierig. Führt man sich aber die Orte, an denen die Hauptkünstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts tätig waren, vor Augen, wird verständlich warum sich der Begriff „Donauschule“ durchgesetzt hat. Breu war in Krems tätig, Altdorfer, Cranach und Huber reisten entlang der Donau bis Wien. Im bayerischen, oberösterreichischen und niederösterreichischen Donaauraum, zwischen Regensburg und Wien

---

<sup>47</sup> Rosenauer 2003, S. 477f.

hat sich die „Donauschule“ nach 1500 entwickelt. In den nachfolgenden Jahrzehnten lässt sich dieser Stil aber keineswegs territorial nur auf den Donauraum einschränken.

Wie Rosenauer feststellte, ist das zentrale Motiv der Donauschulmalerei die Landschaft, sei es als Ausblick aus einem Innenraum oder als Bühne für biblische Szenerien.<sup>48</sup> Die kleinteiligen und üppigen Landschaften treten nicht nur in der Malerei, sondern in gleichem Maße auch in den plastischen Reliefs auf. Atmosphärische Wetterphänomene, wie die dramatischen Sonnenuntergänge bei Altdorfer, sind ein häufig anzutreffendes Motiv und werden ebenfalls immer als typisch für Donauschulkunst gesehen. In diesen ausgeprägten Landschaften, die zunehmend topographisch bestimmbar werden, aber auch sehr phantastisch sein können, treten nun vermehrt im Maßstab verkleinerte Figuren auf, die sich in der übermächtigen Natur bewegen. Nachdem die Szenen in die Landschaft eingebettet sind, kann die Natur selbst zum primären Ausdrucksträger werden. Als zentrales Beispiel sei hier Altdorfers Auferstehung Christi im Wiener Kunsthistorischen Museum genannt (Abb. 3).

Neben der Darstellung der Natur ist der Ausdruck der Figuren ein weiteres wichtiges Merkmal. Dieser kann, wie bei den Schergen in Breus Geißelungsszenen, bis ins Äußerste gesteigert werden. In den Gesichtern zeigt sich eine starke Tendenz zur Verhässlichung, die mit den Idealen der italienischen Renaissance nichts gemein hat.

Wichtig für die Figurendarstellung ist auch die Bewegung. In Malerei und Skulptur gleichermaßen sind stark bewegte Faltendraperien zu beobachten, die Körperformen völlig verschleiern aber ihr Volumen steigern.

Das Eindringen von Renaissancedekor kann ebenfalls als spezifisches Element der Kunst am Beginn des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden.<sup>49</sup> Dies kam unter anderem über Augsburger Druckgrafiken und Künstlerwanderungen ins Land. Die Renaissanceelemente vermischen sich in der Dekoration mit den architektonischen und vegetabilen Formen der Spätgotik.<sup>50</sup> Anton Legner bezeichnet diese Mischung aus spätgotischen Elementen und Renaissancedekor als einen Bestandteil des „Donaustils“.<sup>51</sup> Als Beispiele für die Verwendung von eindeutigen Renaissanceformen in der Dekoration seien die Epitaphe im Stephansdom oder in der nahe gelegenen Deutschordenskirche genannt.<sup>52</sup> Auch in der Figuren-Motivik ist das Eindringen

---

<sup>48</sup> Rosenauer 2003, S. 478.

<sup>49</sup> Legner 1965, S. 230.

<sup>50</sup> Legner 1965, S. 238.

<sup>51</sup> Auf die begriffliche Unterscheidung Donauschule und Donaustil kann hier nicht eingegangen werden, zum Begriff „Donaustil“ siehe: Legner 1967, S. 148-175.

<sup>52</sup> Bei diesen Beispielen sind die Figuren noch stark in der Spätgotik verankert, während die ornamentalen Dekorationen eindeutig Renaissanceformen (Putti, Festons, Pilaster...) zeigen, z.B.: Oettinger 1951, S. 53, Abb. 93, 108.

von Renaissanceformen erkennbar, etwa bei den Aktdarstellungen des Meisters IP oder den kleinen Engeln, die sich langsam zu Renaissanceputti wandeln.

### **5.3. Donauschule in allen Gattungen?**

Nachdem sich auch in der Skulptur und sogar in der Architektur am Beginn des 16. Jahrhunderts ähnliche Merkmale wie in der Malerei finden, wurden die Begriffe „Donauschule“ und „Donaustil“ auch auf diese Gattungen angewendet. Somit wurde mit den beiden Begriffen die Kunst der Zeit universell beschrieben.

Der gemeinsame Nenner, der die drei Gattungen verbindet, ist das Motiv der Bewegung. Es findet sich zum einen in der Skulptur, wenn man sich die stark bewegten Faltendraperien bayerischer Figuren<sup>53</sup> oder die heftigen Faltenkräusel der Schreinskulpturen des Pulkauer Altars vor Augen führt. Zum anderen kennzeichnet die Bewegung auch die späten Gewölberippenfigurationen in der Baukunst.<sup>54</sup>

Die Anwendbarkeit des Donauschul-Begriffs auf die Skulpturen, resultiert auch daraus, dass es enge motivische und stilistische (Faltendraperie, Landschaftsdarstellungen in Reliefs) Wechselwirkungen mit Malerei und Grafik gibt.<sup>55</sup>

### **5.4. Zusammenfassung**

Die Begriffe „Donauschule“ und „Donaustil“ haben sich über das gesamte 20. Jahrhundert hindurch entwickelt. Eine Definition gelingt, wenn man von den Hauptkünstlern Breu, Cranach, Altdorfer und Huber ausgeht. In deren Werken zeigen sich alle typischen Elemente der Donauschulmalerei, wie die forcierte Landschaftsdarstellung, die Bewegung der Figuren und die Verwendung vereinzelter Renaissancezitate. Eine territoriale Eingrenzung der Donauschule ist kaum möglich, wenn auch deren Ursprung im Donaugebiet zu finden ist.

Die Anwendung der Begriffe „Donauschule“ und „Donaustil“ auf die Gattungen Skulptur und Architektur hat sich im Laufe der Zeit durchgesetzt, Malerei, Zeichnung und Druckgrafik bleiben aber die grundsätzlich primären Kräfte des Stils.

---

<sup>53</sup> Hans Leinberger in Landshut spielt am Beginn des 16. Jahrhunderts eine führende Rolle in Süddeutschland und Österreich. Er agiert im künstlerischen Bereich nahe bei Cranach und Altdorfer, sodass eine gegenseitige Beeinflussung angenommen werden kann. Thoma 1979, S. 86.

<sup>54</sup> Als Beispiel sei hier das Schlingrippengewölbe der oberösterreichischen Pfarrkirche Königswiesen angeführt, das trotz aller zugrunde liegender Geometrie als organisches Gebilde wahrgenommen wird. Gerade in Königswiesen oder auch in der Pfarrkirche in Weistrach (Niederösterreich) offenbart sich das geometrische Konzept erst in der Projektion des Grundrisses. In beiden Formen wirken die Gewölberippen in höchstem Maß organisch und unruhig bewegt.

<sup>55</sup> Legner 1967, S. 159.

## 6. Kurzer Überblick zur Forschungslage

Der Vergleich mit anderen Bundesländern zeigt, dass in der niederösterreichischen Gotikforschung noch lange nicht alle Fragen beantwortet sind. In Oberösterreich, Salzburg, Kärnten und Tirol gibt es bereits eine Fülle an Publikationen zur Skulptur und Malerei der Gotik. Besonders Oberösterreich ist durch die Forschungen Lothar Schultes' sehr gut bearbeitete. Dabei wird schnell deutlich: so große Werke und namentlich bekannte Meister wie in Oberösterreich und Tirol wird man in Niederösterreich vergeblich suchen, wenngleich sich auch hier herausragende Werke, wie die Altäre von Mauer bei Melk, Maria Laach am Jauerling und Pulkau, erhalten haben.

Von grundlegender Bedeutung sind die frühen Österreichischen Kunsttopografien vom Beginn des 20. Jahrhunderts, in denen ein großer Schwerpunkt in der Erfassung gotischer Kunst lag. Diese schriftlichen und bildlichen Beschreibungen bilden die Basis für alle folgenden Bearbeitungen. Der Wert früher Niederösterreichischer Kunsttopografien liegt ohne Zweifel auch in den zahlreichen fotografischen Abbildungen, unter denen die gotischen Objekte besonders gewürdigt wurden.<sup>56</sup>

Im Gegensatz dazu erwähnte Martin Riesenhuber in seinem Werk von 1923 über die Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten die gotischen Objekte nur äußerst knapp, was auf den Überblickscharakter der Publikation zurückzuführen ist.<sup>57</sup>

Nach dem 2. Weltkrieg erlebte die niederösterreichische Gotikforschung wieder neuen Auftrieb. 1959 fand in Krems die Ausstellung „*Die Gotik in Niederösterreich*“ statt, zu der zeitgleich ein knapper, beschreibender Katalog erschien<sup>58</sup>, der vier Jahre später 1963 durch eine weitere, nun aber umfassendere Publikation ergänzt wurde. Dworschak erwähnte darin, neben längeren Beschreibungen der Altäre in Mauer und Adamsthal, jene in Weiten, „Ochsenbach“, Schönbach, Pöggstall, Langenlois und Eggenburg nur namentlich, ohne näher darauf einzugehen.<sup>59</sup>

Generell waren die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts für die Gotikforschung sehr fruchtbar. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den spätgotischen Tafelbildern, unter anderem im niederösterreichischen Raum, findet sich in Alfred Stanges grundlegendem Werk „*Malerei*

---

<sup>56</sup> Gerade an diesen Abbildungen sind die Veränderungen und Verluste der letzten hundert Jahre sehr gut nachzuvollziehen. Vieles wurde im 2. Weltkrieg zerstört oder gestohlen. Aber auch durch Verkauf verschwanden in den folgenden Jahrzehnten wichtige Objekte in private Sammlungen. Dieses Problem betrifft genauso barocke Skulpturen und Gemälde.

<sup>57</sup> Riesenhuber 1923.

<sup>58</sup> Kat. Ausst. Krems 1959.

<sup>59</sup> Dworschak 1963, S. 154.

*der Donauschule*“.<sup>60</sup> 1965 fand in St. Florian und Linz eine große Donauschul-Ausstellung statt, die viele Publikationen nach sich zog. Im Katalog zur Ausstellung wurde auch auf viele niederösterreichische Objekte eingegangen.<sup>61</sup> 1967 gab es in Krems wieder eine große Gotik-Schau mit dem Titel „*Gotik in Österreich*“.

Auch in den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen der niederösterreichischen Klöster und Museen wurde immer wieder auf die gotischen Objekte eingegangen.<sup>62</sup>

Die topografischen Kunstbeschreibungen von Wilhelm Zotti<sup>63</sup>, Franz Eppel<sup>64</sup> und im Dehio Handbuch<sup>65</sup> fassen den bisherigen Wissenstand zusammen, ohne aber neue Erkenntnisse ans Tageslicht zu bringen. Man stützte sich lediglich auf die vorhandene Literatur.

Einzelne herausragende Objekte wie der Altar von Mauer bei Melk<sup>66</sup> oder die Schönbacher Altäre<sup>67</sup> waren immer wieder Thema von Monografien und Aufsätzen. Die Altäre der kleinen lokalen Werkstätten erfuhren bis dato aber noch keine ausreichende Würdigung in der Gotik-Forschung.

---

<sup>60</sup> Stange 1964.

<sup>61</sup> Kat. Ausst. St. Florian/Linz, 1967.

<sup>62</sup> Z.B.: Kat. Ausst. Seitenstetten 1988, Kat. Ausst. Göttweig 1983, Kat. Ausst. St. Pölten 1984 und 1988.

<sup>63</sup> Zotti 1983 und 1986.

<sup>64</sup> Eppel 1968.

<sup>65</sup> Dehio Handbuch 1990 und 2003.

<sup>66</sup> Lechner 2010.

<sup>67</sup> Schultes 2004, S. 68-79.

## 7. Eine lokale Werkstatt in Melk – Historische Fakten zur Peham-Werkstatt

Im Most- und südlichen Waldviertel lassen sich innerhalb der spätgotischen Skulptur und Malerei kleinere Gruppen bilden, die wiederum einen Hinweis auf ehemalige Werkstätten geben können. In der Stadt Melk ist eine dieser zahlreichen lokalen Altarbauwerkstätten auch archivalisch nachweisbar. Es handelt sich um jene des Meisters Hans Peham. Seiner Werkstatt sind zunächst drei Objekte direkt zuzuschreiben und weitere in den näheren Werkstatt-Umkreis einzuordnen. Auskunft über Namen und Sitz der Werkstatt gibt eine Inschrift an einem fragmentarisch erhaltenen Dreifigureschrein in der Pfarrkirche Weiten (zwischen Pöggstall und Melk). Nachdem Josef Zykan diese Inschrift des Weitener Altarschreines: „*Hans peham maler purger zu Molk 1518 am freitag vor St. margaret*“<sup>68</sup> (Abb. 4) 1958 publiziert hatte<sup>69</sup>, ging Franz Hutter in der Zeitschrift „*Unsere Heimat*“ der Frage nach, wo nun die Werkstatt des Hans Peham in Melk situiert war.<sup>70</sup> Er konnte archivalisch nachweisen, dass ein „*Hans Peham Maler*“ in Melk ein Haus besaß. Diese urkundliche Erwähnung stammt aus dem 1532 angelegten Dienstregister der Stadt Melk. Es handelt sich um das Haus am Mittermarkt 105 mit der heutigen Adresse Wienerstraße 8, das dem Fußsteig zum Stift gegenüberliegt. In diesem Fall kann also nicht nur ein Name, sondern auch der Sitz der Werksatt in den Quellen nachgewiesen werden. Das Haus hatte an der geschlossenen Straßenfront eine Länge von rund 10 Metern und eine Tiefe mit Hof von zirka 20 Metern, war also für ein mittelalterliches Haus von respektabler Größe und für eine Werkstatt sicherlich geeignet. 1847 wurde das Haus durch einen Stadtbrand zerstört und neu aufgebaut.

Hutter verwies weiters auf ein Fragment eines Flügelaltars im Schloss Krumnußbaum, das heute nicht mehr existiert, aber in der Geschichte des Benediktinerstiftes Melk von P. Ignaz F. Keiblinger von 1869 erwähnt wird.<sup>71</sup> Keiblinger konnte noch eine Inschrift auf diesem Altarfragment lesen und schrieb in seiner Stiftsgeschichte: „*Den Freunden der österreichischen Kunstgeschichte nennen wir bei dieser Gelegenheit den „Hans Peham, Maler und Glaser zu Melck 1515“, dessen Namen wir im Jahre 1828 im Schlosse Krummnussbaum auf den wenigen Überbleibseln eines Flügelaltars lasen;*“<sup>72</sup>. Von diesen Fragmenten scheint sich nichts erhalten zu haben, auch in der Kunsttopografie werden sie nicht mehr erwähnt.

---

<sup>68</sup> Der Namenstag der Hl. Margarethe wird von der katholischen Kirche am 20. Juli begangen.

<sup>69</sup> Zykan 1958, S. 19, Abb. 24.

<sup>70</sup> Hutter 1960, S. 130f.

<sup>71</sup> Hutter 1960, S. 130.

<sup>72</sup> Keiblinger 1869, S. 114.

Hans Peham wird also in den bisher bekannten Quellen dreimal genannt: 1515, an dem nicht mehr erhaltenen Krumnußbaumer Retabel, 1518 am Weitener Retabel und 1532 in Dienstregister der Stadt Melk. Zwischen 1515 und 1532 kann daher seine Tätigkeit als gesichert angenommen werden.<sup>73</sup> Interessant ist, dass hier Hans Peham nicht nur als Maler, sondern auch als Glaser erwähnt wird. Vielleicht wurden in seiner Werkstatt nicht nur Altäre erzeugt, sondern auch Glasfenster bemalt und versetzt, was in einem spätmittelalterlichen Betrieb leicht denkbar ist.<sup>74</sup>

Der Standort Melk verwundert nicht, zumal es sich bei der Stadt um ein lokales Zentrum handelte und das Benediktinerstift sicher als Magnet für Künstler und Kunsthandwerker gewirkt hat.<sup>75</sup> Es gab vermutlich genug Auftragsmöglichkeiten für eine lokale Schnitz- und Malerwerkstätte wie die von Hans Peham, auch wenn sich im Stift und seinen Sammlungen heute kein Objekt mehr mit dieser Werkstatt verbinden lässt.

In den folgenden aufbauenden Kapiteln werden nun zunächst jene drei Altäre analysiert, die nachweislich in der Melker Peham-Werkstatt entstanden und eine homogene Gruppe bilden. Im Anschluss daran werden weitere Beispiele angeführt, die aus dem näheren Umfeld der Werkstatt stammen. Eine dritte Stufe bringt Beispiele aus der umliegenden Region in die die Werkstatt ausstrahlte und in der sich Parallelen auf Basis des Zeitstils erkennen lassen. Zum Schluss wird die innere Gruppe der Peham-Altäre dem Denkmälerbestand der bayerischen Skulptur und der Wiener Steinmetzkunst gegenübergestellt. Hier zeigen sich einige überregionale zeitstilistische Parallelen.

---

<sup>73</sup> In den Geschichtlichen Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt wird noch auf einen weiteren Altar verwiesen, der „wahrscheinlich“ von Hans Peham stammt. In der Pfarrkirche Zelking (ca. 10 km südwestlich von Melk) wurde 1514 ein Liebfrauenaltar aufgestellt, von dem sich heute noch eine Madonnenskulptur erhalten hat. Der Altar wurde 1846 demontiert, von den Tafelbildern hat sich nichts erhalten. Leider wird in den Geschichtlichen Beilagen nicht angegeben, wie diese Zuschreibung zustande kommt. Die erhaltene Madonna unterscheidet sich stilistisch sehr stark von den Werken der Peham-Werkstatt. Geschichtliche Beilagen 2001, S. 578.

<sup>74</sup> In den großen Städten waren die Glaser Mitglieder der Malerzunft. In Tirol haben sich Quellen erhalten, wonach Maler auch für Glaserarbeiten bezahlt wurden. Egg 1985, S. 25f.

<sup>75</sup> Auch bei den gotischen Glasfenstern von Weiten, Innerochsenbach, Zelking und Euratsfeld, die alle aus der gleichen Werkstatt zu stammen scheinen, wird angenommen, dass sich diese Werkstatt in Melk befunden hat. 1429 wurde die umgebaute Klosterkirche geweiht, bei der man sicher nicht auf eine reiche Ausstattung mit Glasfenstern verzichtete. Erhalten hat sich in Melk jedoch keine einzige Scheibe. Kronbichler 1993, S. 78.

## 8. Die Altäre der Peham-Werkstatt

Aus der Melker Werkstatt des Hans Peham stammt nicht nur der Dreifigureschrein aus der Pfarrkirche Weiten, sondern noch zwei weitere Altäre, die aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten ebenfalls dieser Werkstatt zugeschrieben werden können. Zum einen handelt es sich hier um Fragmente eines Flügelaltars in der Filialkirche Innerochsenbach in der Gemeinde Ferschnitz (Bezirk Amstetten) und zum anderen um einen Flügelaltar aus der Filialkirche Kuffern, der sich heute in den Sammlungen des unweit gelegenen Stiftes Herzogenburg befindet. Am Kufferner Retabel haben sich am Figureschrein auch die zugehörigen Flügel erhalten, während in der Innerochsenbacher Kirche der Dreifigureschrein und die ehemaligen Flügeltafeln getrennt voneinander präsentiert werden. In der Innerochsenbacher Kirche existiert noch ein zweites Retabel aus derselben Zeit, das dem weiteren Werkstattumkreis zuzuordnen ist. Auch hier haben sich Figureschrein und Tafelbilder getrennt voneinander erhalten.

Im Folgenden werden die drei Altäre, die eindeutig aus der Melker Peham-Werkstatt stammen, vorgestellt und miteinander in Beziehung gebracht. Im Anschluss daran wird auf das Phänomen des unterschiedlichen Erscheinungsbildes von Altären aus ein- und derselben Werkstatt eingegangen.

### 8.1. Weiten, Martinsaltar

Der Weitener Martinsschrein (Abb. 5) gibt mit seiner Inschrift „*Hans peham maler purger zu Mölk 1518 am freitag vor St. margaret*“ (Abb. 4) den wichtigsten Hinweis auf die Peham-Werkstatt. An diesem Retabel verbindet sich ein Name mit einem Objekt. Ohne diese Verbindung hätte die Forschung keinen Anhaltspunkt für das Schaffen dieser lokalen Werkstatt.

Die Pfarre Weiten war seit ihrer Gründung ein wichtiges Zentrum der Region.<sup>76</sup> Der Kirchenbau stammt großteils aus dem 14. und 15. Jahrhundert und wurde immer wieder verändert.<sup>77</sup> An der östlichen Langhauswand über dem Durchgang in eine Seitenkapelle hat sich nun der Dreifigureschrein der Peham-Werkstatt erhalten (Abb. 6). Der Schreinkasten,

---

<sup>76</sup> Weiten liegt ca. 15 km nördlich von Melk auf der nördlichen Seite der Donau. Zwischen 1432 und 1803 war sie dem bayerischen Kloster Vilshofen inkorporiert, von wo aus Pfarrer nach Weiten geschickt wurden. Kronbichler 1993, S. 11-18.

<sup>77</sup> Bekannt ist der Chor der Kirche, in dem sich eine große Anzahl gotischer Glasmalereien des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts erhalten haben. Kronbichler 1993, S. 53-82 (mit Literatur und Abbildungen), Frodl-Kraft 1972, S. 157f.

von dem Predella, Flügel und ein eventuelles Gesprenge verschwunden sind, ist in stattlicher Höhe montiert.<sup>78</sup> Der Schreinkasten selbst scheint vollständig erhaltenen geblieben zu sein.<sup>79</sup> Eine frühe Beschreibung mit Abbildungen findet sich in der Kunsttopografie des Bezirkes Pöggstall (Abb. 113).<sup>80</sup> Am ausführlichsten beschäftigte sich Josef Zykan mit dem Werk in einem Aufsatz der Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege von 1958, dem die Restaurierung des Schreines 1956/57 in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes zugrunde liegt.<sup>81</sup> Dort wurde auch die Inschrift, die den Maler Hans Peham nennt, zum ersten Mal publiziert. 1959 war der Schrein in der Kremser Ausstellung „Die Gotik in Niederösterreich“ zu sehen.<sup>82</sup> In der topografischen Überblicksliteratur wie z.B. in Franz Eppels „Waldviertel“<sup>83</sup>, Wilhelm Zottis „Kirchliche Kunst in Niederösterreich“<sup>84</sup> und im Dehio-Handbuch<sup>85</sup> wird der Figurenschrein nur am Rande erwähnt. Johann Kronbichler fasste 1993 in seinem Kirchenführer den Wissensstand zusammen.<sup>86</sup>

### 8.1.1. Die Schreinskulpturen

Der Dreifigurenschrein<sup>87</sup> zeigt in der Mitte den Ritterheiligen Martin mit dem Bettler bei der Mantelspende, flankiert vom hl. Koloman<sup>88</sup> (oder auch Jakobus) auf der linken Seite und dem hl. Christophorus mit dem Jesusknaben rechts.<sup>89</sup>

Der hl. Martin in der Mitte wird im Moment der Mantelspende an den Bettler gezeigt. In der linken Hand hält er einen Zipfel des Mantels, von dem er mit dem Schwert ein Stück abschneidet. Vor ihm hockt ein Bettler mit drastisch dargestellten Wundmalen, der sich zu ihm hinwendet. Am Mantel des Heiligen fällt die lebhaft Falten draperie, vor allem in der Seitenansicht (Abb. 7), mit einem vorne aufschwingendem Faltenzipfel auf, die zu der glatten

<sup>78</sup> Bis zu seiner Restaurierung in den 50er Jahren war der Schreinkasten an der Brüstung der Orgelempore aufgehängt. Zykan 1958, S. 20.

<sup>79</sup> In der Kirche gab es noch einen zweiten gotischen Schrein eines ehemaligen Flügelaltars, der 1950 verbrannt ist. Hier stimmen wohl Größe und Typus mit dem anderen Figurenschrein überein, ansonsten gibt es hier keine Parallelen. Der verbrannte Katharinenschrein wird von Kronbichler überzeugend auf 1470/80 datiert und stammt somit aus einer anderen Ausstattungsepoche als der erhaltene Martinsschrein. Interessant ist aber, dass hier bereits die Teile des Schreines, wie der schmale Sockel mit den Ranken und das transparente Rankenwerk, über den Figuren vorgebildet sind und sich auch am späteren Werk in gleicher Weise zeigen. Kronbichler 1993, S. 40f.

<sup>80</sup> ÖKT IV 1910, S. 240.

<sup>81</sup> Zykan 1958, S. 19f.

<sup>82</sup> Zykan 1959, S. 75.

<sup>83</sup> Eppel 1963, S. 231.

<sup>84</sup> Zotti 1986, S. 416.

<sup>85</sup> Dehio Handbuch 1990, S. 1265.

<sup>86</sup> Kronbichler 1993, S. 42.

<sup>87</sup> Das bei Zykan angegebene Maß von 105 x 101 cm bezieht sich vermutlich nur auf den Freiraum der Figuren und nicht auf den gesamten Schrein (Zykan 1958, S. 20). Der Schreincorpus selbst misst ca. 160 x 120 cm.

<sup>88</sup> Der hl. Koloman würde für die Melker Gegend logisch erscheinen, da sich seit 1014 die Gebeine des Heiligen in Melk befanden.

<sup>89</sup> Auffällig ist, dass alle drei Heiligen Patrone der Pilger und Reisenden sind.

faltenlosen Oberfläche des Mantels auf den Schultern des Heiligen in einem Spannungsverhältnis steht. Das Gewand des Bettlers legt sich in die typischen Parallelfalten des frühen 16. Jahrhunderts.

Der hl. Koloman hält in der linken Hand einen Pilgerstab, in der Rechten ein Buch und hat eine Pilgertasche um den Körper gehängt. Als weiteres Attribut trägt er am Hut eine Pilgermuschel. Wie bereits im Kirchenführer bemerkt, fehlen in der Abbildung der Kunsttopografie von 1910 die Attribute Buch und Stab (Abb. 113), wurden also später ergänzt.<sup>90</sup> Auch hier ist der Mantel des Heiligen in bewegter knittiger Faltendraperie dargestellt, was wieder durch den auf- und abschwingenden Saum verstärkt wird. Das Untergewand zeigt eine abgedunkelte Versilberung mit einer gemalten Dekoration in Form von Blumenranken.

Als dritter Heiliger in diesem Schrein erscheint der hl. Christophorus. Er stützt sich auf einen Baumstamm und wendet sich nach hinten, um auf das Christuskind zu blicken, das er auf seinen Schultern trägt. Das Kind ist nur mit einem Mantel bekleidet, der hinter ihm nach oben schwingt und wie ein plastischer Nimbus wirkt. In der Linken trägt der Knabe einen Reichsapfel, während er die Rechte zum Segensgestus erhoben hat. Auch Christophorus ist mit einem bewegten Mantel bekleidet, dessen Saum an einigen Stellen lebhaft Schwünge aufweist. Diese Art der Christophorus-Darstellung tritt in der gesamten spätgotischen Schnitzkunst auf und wurde durch frühe Druckgrafiken verbreitet.

Das stilistische Hauptmerkmal der Weitener Schreinskulpturen sind die Gewänder mit ihren lebhaften, teils wirbelnden Faltenmotiven. Kronbichler bezeichnete im Kirchenführer die „weit ausholenden „freien“ Gewandsäume und die stellenweise krause Faltengebung“ als charakteristische Merkmale der Donauschulschnitzkunst.<sup>91</sup>

Insgesamt gesehen wirken die Figuren des Schreins in ihrer Haltung und Bewegung wenig elegant, ja teilweise etwas unbeholfen und grob. Der Kopftypus des hl. Martin erinnert durch die Haarlocken, die sein Gesicht streng einrahmen, noch sehr an das allgemeine Erscheinungsbild eines Jünglings im ausgehenden 15. Jahrhundert. Während die etwas derbe Darstellung des Christuskindes wiederum typisch für das beginnende 16. Jahrhundert ist.<sup>92</sup> Traditionelle und moderne Motive treten in dieser Zeit häufig parallel nebeneinander auf.

---

<sup>90</sup> Kronbichler 1993, S. 42; ÖKT IV 1910, Tafel X.

<sup>91</sup> Kronbichler 1993, S. 42.

<sup>92</sup> Man denke an die Engelsdarstellungen (oder Putti) der Relieftafeln am Hochaltar im oberösterreichischen Waldburg.

Auffällig ist auch die ausgesprochene Buntfarbigkeit der Fassung, die offenbar dem Originalzustand entspricht.<sup>93</sup>

### 8.1.2. Der Schreinkasten

Neben den Figuren kommt auch dem Altarschrein, der den Raum für die Skulpturen schafft, eine wichtige Bedeutung zu. Bestimmte Formen wurden von den Tischlern und Schnitzern in den Werkstätten immer wieder kanonartig zur Dekoration verwendet. Nachdem in der folgenden Argumentation den dekorativen Elementen des Schreinkastens eine wichtige Rolle zukommt, soll diese am Weiteren Retabel nun genau betrachtet werden.

Die äußere Rahmung des Schreinkastens besteht aus einem umlaufenden Rundstab mit anschließender Kehlung und flacher Außenleiste mit stilisierter versilberter Blumenornamentik. Nachdem der Schrein sehr hoch an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes über der Marienkapelle aufgehängt wurde, ist die Schreiuinterseite, die ehemals auf einer Predella aufsaß, sichtbar (Abb. 8).<sup>94</sup> Hier lassen sich noch zwei rechteckige Zapflöcher erkennen, die den Schrein auf der einstigen Predella fixierten.

An der äußeren Rahmenleiste sind noch die Scharniere der nicht erhaltenen Flügel sichtbar. Die Außenbretter dahinter zeigen ornamentale Grisaillemalereien, die gut erhalten sind (Abb. 9). Es handelt sich um renaissanceartige Blattgirlanden mit Blütenformen. Dies entspricht dem Dekorationstypus der Zeit, bei dem die äußeren Seitenflächen und die Rückseite des Schreinkastens mit Grisaillemalereien in Form von Blattranken, seit dem beginnenden 16. Jahrhundert auch noch zusätzlich mit Renaissanceformen, dekoriert wurden.<sup>95</sup>

Die drei Figuren stehen in der Schreinnische leicht erhöht auf einem buntgefassten Sockel mit profilierter Oberkante. Die Vorderseite des Sockels ist mit einem Schleierbrett in Form von symmetrischen, goldenen und silbernen Blattranken bedeckt. Flankiert werden die Schreinskulpturen von Säulchen auf hohen kannelierten Sockeln mit gedrehtem Schaft. Diese sind vergoldet und versilbert Säulchen und tragen das Schleierbrett, das den freien Raum über den Figuren überspannt und einen blickdurchlässigen Abschluss bildet. Die Ranken entwickeln sich aus den Kapitellen der Säulchen und bestehen, wie am Sockel, aus kreisförmigen Blattformen. Sie besitzen einen Mittelsteg und sind an den flachen Rändern

---

<sup>93</sup> Nachdem der Schrein in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes 1956/57 restauriert wurde, schreibt Josef Zykan in seinem Aufsatz, dass die farbenfrohe Fassung der Figuren die originale ist. Die glatten und glänzenden Oberflächen führt er auf die Verwendung eines so genannten Gloriatfirnisses, eine Mischung von Harz und Leinöl, zurück. Zykan, 1958, S. 20.

<sup>94</sup> Früher war der Schrein an der Brüstung der Orgelempore aufgehängt, Zykan, 1958, S. 20.

<sup>95</sup> An der Schreintrückseite befinden sich auch oft figürliche Darstellungen wie Weltgerichtsszenen oder Ölbergdarstellungen. Dies könnte auf den Platz hinter dem Altar als Ort der Beichte hinweisen.

rundbogig ausgeschnitten. Gerade dieser spezifischen Form der Blattranken kommt in der anschließenden stilkritischen Einordnung eine wichtige Bedeutung zu.<sup>96</sup>

Die Rückwand des Schreines ist in typisch spätgotischer Manier mit einem gravierten Granatapfel-Brokatmuster bedeckt (Abb. 10). Nach oben ist die Brokatfläche durch einen versilberten Fries mit Rautenmustern vom tiefblauen Himmel absetzt. Am unteren Ende des Brokats erscheint die typische, gemalte, rotweiße Fransenborte, die klar macht, dass es sich bei dem Brokathintergrund um einen textilen Vorhang handeln soll.

Der Weitener Martinsschrein ist nun der Ausgangspunkt für die vergleichende Gegenüberstellung mit zwei weiteren Altären.

---

<sup>96</sup> Diese Art der planen, an die Vorderkante des Schreinkastens gerückten Rankendekoration, unterscheidet sich stark zur vegetabilen und architektonischen Dekoration von Altären des späten 15. Jahrhunderts, bei denen diese stark räumlich geprägt war. Durch Baldachine und andere in die Tiefe führende Ornamente wurde die Räumlichkeit viel stärker betont. Von dieser Räumlichkeit ist nun nichts mehr zu spüren. Dies entspricht einer allgemeinen Entwicklung in der Altarbaukunst. Rosenauer verweist auf dieses Phänomen im Zusammenhang mit dem Pulkauer Altar. Rosenauer 2003<sup>2</sup>, S. 32.

## 8.2. Innerochsenbach, Margaretenaltar

In Bezug auf die Erhaltungssituation stellt die Filialkirche Innerochsenbach der Pfarre Ferschnitz im Bezirk Amstetten eine Besonderheit dar.<sup>97</sup> Diese kleine Kirche ist eines jener Beispiele, die zeigen, dass in abgeschiedenen Kapellen gotische Retabel weit bessere Chancen hatten die Zeit zu überdauern, als es in großen Pfarrkirchen der Fall war. Auch Fritz Dworschak bemerkte, dass „*die abseitige Lage der Kirchen und Kapellen die Erhaltung an Ort und Stelle begünstigte*“.<sup>98</sup>

In dieser Kirche haben sich gleich zwei spätgotische Altäre und Teile der zugehörigen Flügel mit Tafelbildern erhalten (sechs Tafeln in der Kirche, vier Tafeln im Niederösterreichischen Landesmuseum St. Pölten). Ein Figureschrein mit einer Anna Selbdritt-Darstellung und ein weiterer Schrein mit den hl. Margarete, Vitus und Leonhard sind heute als Altar-Fragmente an der Langhausostwand beiderseits des Triumphbogens in barocken Rahmungen aufgehängt (Abb. 11). Die ehemaligen Flügel, die zweifellos zu den beiden Figureschreinen gehörten, hängen an der nördlichen Langhaus- und Chorwand. Es handelt sich um sechs Tafelbilder die teilweise auseinandergesägt wurden.<sup>99</sup> Der Annenschrein und eine der Tafeln sind mit 1521 datiert. Dieses Datum passt sehr gut zur gebauten Architektur, da in dieser Zeit auch das Langhaus erweitert und gewölbt wurde und deshalb von einer Stiftung beider Retabel nach Abschluss dieser Arbeiten auszugehen ist.<sup>100</sup>

In der kleinen Innerochsenbacher Kirche hat sich aber neben den beiden fragmentierten Altären noch weiteres Bedeutendes erhalten. Zum einen ein unterlebensgroßes Kruzifix, das wohl aus derselben Zeit stammt, zum anderen zwei doppelbahnige Fenster mit der ursprünglichen Glasmalereiausstattung des frühen 15. Jahrhunderts.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Der kleine spätgotische Kirchenbau liegt umgeben von einigen Gehöften leicht erhöht in der Mitte des Dorfes. Im 12. Jahrhundert gab es hier einen lokalen Herrschaftssitz der „Ochsenbacher“, von dem nichts mehr erhalten ist. Bei der Kirche handelt es sich um einen steinsichtigen gotischen Kirchenbau mit einem Chor aus dem frühen 15. Jahrhundert und einer quergelagerten Langhaushalle auf zwei Stützen, die Anfang des 16. Jahrhunderts errichtet wurde. Bis 1757 war die Kirche von Innerochsenbach Filiale der zirka 6 Kilometer entfernten Pfarre Steinakirchen am Forst und kam erst dann zur Pfarre Ferschnitz.

<sup>98</sup> Dworschak 1963, S. 154.

<sup>99</sup> Vier eindeutig zugehörige Tafelbilder haben sich im Landesmuseum in St. Pölten erhalten.

<sup>100</sup> Die Fensterformen und die typischen „Kastenkapitelle“ an den beiden Mittelpfeilern der Langhaushalle, die etwa auch in der Mutterkirche Steinakirchen in sehr ähnlicher Form auftreten, ermöglichen eine Datierung der Langhaushalle in das beginnende 16. Jahrhundert. Vergleichbare Kapitellösungen sind im Mostviertler Bereich häufig anzutreffen und stellen eine regionale Besonderheit dar. Durch die annähernd gleichen Kapitellformen ergibt sich eine direkte Verbindung zwischen den Kirchenbauten in Innerochsenbach und Steinakirchen. Bei der Errichtung der beiden Kirchen erscheint es also nicht abwegig gleiche Steinmetzmeister vorauszusetzen. Brucher 1990, S. 202f.

<sup>101</sup> Diesen Fenstern wurde in der Forschung mehr Raum als den Altären gegeben, nachdem sich in den Kirchen Weiten, Euratsfeld und Zelking Fenster erhalten haben, die eindeutig aus derselben Werkstatt stammen. Frodl-Kraft 1972, S. 155-161.

Die früheste bildliche Dokumentation findet sich wiederum in der Kunsttopografie des Bezirkes Melk (Abb. 114).<sup>102</sup> Der Margaretenschrein und ein Tafelbild mit einer Christophorusdarstellung waren ebenfalls 1959 in der Kremser Ausstellung „*Gotik in Niederösterreich*“ zu sehen und wurden im selben Jahr, wohl anlässlich der Ausstellung, in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes restauriert.<sup>103</sup> Alfred Stange ging 1964 in seiner „Malerei der Donauschule“ ebenfalls auf die Innerochsenbacher Tafeln ein.<sup>104</sup>

Bei Wilhelm Zotti<sup>105</sup>, Franz Eppel<sup>106</sup> und im Dehio Handbuch<sup>107</sup> wurden die Altäre und die Tafelbilder zwar erwähnt und beschrieben, ohne aber neue Erkenntnisse ans Tageslicht zu bringen. Die Quellenlage wurde durch den lokalen Historiker Gottfried Langeder eingehend und gewissenhaft untersucht, mit dem Ergebnis, dass aus der Errichtungszeit der Kirche keine Quellen erhalten sind, die Aufschluss über den Bau oder seine Ausstattung geben könnten.<sup>108</sup> Rupert Feuchtmüller fasste (vermutlich in den 1980er Jahren) im Kirchenführer der Pfarre Ferschnitz den Wissensstand um die Innerochsenbacher Ausstattung zusammen.<sup>109</sup>

### **8.2.1. Zur Frage nach den Auftraggebern**

Bei der Frage nach der Herkunft und den Auftraggebern dieser spätgotischen Altäre muss zunächst auf die in Steinakirchen am Forst tätigen Pfarrer verwiesen werden. Nachdem das Dorf und die Kirche Innerochsenbach bis ins 18. Jahrhundert zu dieser Pfarre gehörte, lohnt ein Blick in Friedrich Schragls hervorragend aufgearbeitete Zusammenstellung der Pfarrgeschichte.<sup>110</sup> Dort sind für den betreffenden Zeitraum die Namen und Herkünfte der Pfarrer aufgelistet. Steinakirchen war ab 1107 dem oberösterreichischen Benediktinerkloster Mondsee inkorporiert, von dort wurden auch die Pfarrer eingesetzt. Für das beginnende 16. Jahrhundert kommen zwei Pfarrer in Frage, unter denen die Innerochsenbacher Altarretabel in Auftrag gegeben sein könnten: Pfarrer Michael Zoysstammte aus Mondsee, und studierte 1471 in Wien. 1498 wurde er zum ersten Mal als Steinakirchner Pfarrer erwähnt.<sup>111</sup> Noch zu Michael Zoysst' Amtszeiten kam um 1518 sein Cousin Wolfgang Zoiss als Vikar in die Pfarre. Dieser stammte aus Schwanenstadt nahe Vöcklabruck und studierte ebenfalls in Wien. 1521

---

<sup>102</sup> ÖKT III 1909, S. 52-54.

<sup>103</sup> Zykan 1959, S. 33, 76.

<sup>104</sup> Stange sah als ausführenden Künstler den „*Reißer der Wunder von Mariazell*“, dem er ausgehend von einer Holzschnittfolge der Wunder von Mariazell einige Tafelbilder zuschrieb. Stange 1964, S. 118-121.

<sup>105</sup> Zotti 1983, S. 147.

<sup>106</sup> Eppel 1968, S. 96.

<sup>107</sup> Dehio Handbuch 2003, S. 435-437.

<sup>108</sup> Langeder 1989, S. 261.

<sup>109</sup> Feuchtmüller Kirchenführer Ferschnitz, S. 10-15.

<sup>110</sup> Schragl 1975, S. 156f.

<sup>111</sup> Unter ihm wurden bedeutende Stiftungen für Kirche und Schule getätigt. Er starb 1524 in Steinakirchen.

verließ er für drei Jahre die Pfarre und war in Wien als Domherr tätig. 1532 und 1533 wird er wieder als Pfarrer in Steinakirchen erwähnt.<sup>112</sup>

In der Zeit, in der die beiden Altarretabel in Auftrag gegeben wurden, waren also zwei Pfarrer aus dem Benediktinerkloster Mondsee in Steinakirchen tätig. Sie stammten beide aus dem oberösterreichischen Kulturkreis und waren durch ihre Studienzeit auch mit der aktuellen Wiener Kunst vertraut. Es ist möglich, dass sie selbst die Altäre in Auftrag geben haben oder aber auch, dass es sich um Stiftungen lokaler Herren handelt, wie etwa der Familie Strein von Freydegg.<sup>113</sup>

Dem bereits ausführlich beschriebenen Weitener Martinsschrein des Hans Peham wird nun der Margaretenschrein aus Innerochsenbach gegenüber gestellt.

### **8.2.2. Der Schreinkasten**

Vergleicht man die Schreinkästen und die Dekoration miteinander, fällt sofort auf, dass sich der Weitener Martinsschrein kaum vom Margaretenschrein<sup>114</sup> in Innerochsenbach (Abb. 12) unterscheidet. Vor allem die gedrehten Säulchen und die Schleierbretter über (Abb. 13) und unter (Abb. 14) den Skulpturen mit ihren typischen Blattranken sind an beiden Werken annähernd gleich und lassen den Schluss zu, dass beide in derselben Melker Werkstatt erzeugt wurden. Auch die Proportionen, die Schreintiefe und die stumpfwinkelig nach vorne geknickte Front erscheinen in beiden Retabeln annähernd gleich.

Betrachtet man nun die Detailformen, wie das rote Rahmenprofil, das nun am Innerochsenbacher Schrein mit schwarzer Schablonenmalerei dekoriert ist<sup>115</sup>, die gedrehten Säulchen mit den gleichen Kapitellen und Basen, sowie den Aufbau mit dem flachen Sockel und den applizierten Rankenformen, so finden all diese Formen in Weiten annähernd ihre Entsprechung und sind nur leicht variiert. Auch der Innerochsenbacher Schreinkasten ist an den seitlichen Außenbrettern mit stilisierten Fruchtgehängen und Blattgirlanden bemalt. Allerdings im Vergleich zum Martinsschrein in viel schlichterer Art.

---

<sup>112</sup> In der Folge dürfte er erneut Kanonikus im Wiener Stephansdom gewesen sein und starb dort 1541.

<sup>113</sup> Beatrix von Zelking (die mit Hans Strein verheiratet war, daher kam Schloss Freydegg an die Familie Strein) stiftete beispielsweise 1444 einen Altar für die Pfarrkirche Ferschnitz. Von diesem hat sich leider nichts erhalten. Langeder 1989, S. 35.

<sup>114</sup> Schreingröße: 161 x 120 cm, Fichtenholz; Skulpturen: H. 90-100 cm, Lindenholz.

<sup>115</sup> Diese Form des Schablonenmusters zeigt sich auch oft in der zeitgleichen Druckgrafik. Als ein Beispiel unter vielen seien die druckgrafischen Blätter Hans Burgkmairs d. Ä. (Augsburg, 1473-1531) genannt. Hier treten sehr ähnliche Ornamentleisten in den Blättern mit Renaissancedekor auf.

Ein Unterschied im Schreinkasten betrifft den Hintergrund, der diesmal ohne aufwendig punziertes Brokatmuster auskommt (Abb. 15).<sup>116</sup> Er zeigt vielmehr ein schlichtes Rautenmuster mit Kreisformen und an der Ober- und Unterkante ein Band mit teilweise schraffierten Quadraten. Der Bereich über dem Silberhintergrund ist wie in Weiten blau gefasst und zeigt eine gemalte Stange, an der mit roten Bändern der textile Silberhintergrund aufgehängt scheint. Eine stilisierte Borte fasst den Hintergrund unten ein.

### 8.2.3. Die Schreinskulpturen

Im Innerochsenbacher Altarschrein befinden sich drei Heilige, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert als Altarfiguren weite Verbreitung fanden: die hl. Margarete in der Mitte flankiert von den hll. Vitus und Leonhard (Abb. 12).

Die zentrale hl. Margarete ist durch das Attribut des Drachens zu ihren Füßen eindeutig identifizierbar (Abb. 16). Sie trägt einen weit ausschwingenden Mantel, der um den linken Arm geschlungen ist. Dadurch ergibt sich eine Drapierung, die von zwei geschwungenen Faltenstegen dominiert wird, die wiederum zusammen eine Mandorla-artige Form bilden (Abb. 17). Das Untergewand liegt an der Brust eng an, fällt aber darunter in parallelen, vertikalen Falten, ein typisches Merkmal an der Tracht weiblicher Skulpturen des frühen 16. Jahrhunderts. Am Haupt der hl. Margarete sitzt eine Krone mit hohen Lilienformen (Abb. 18).<sup>117</sup> In der linken Hand hält sie ein geöffnetes Buch, in der anderen einen Abtsstab.<sup>118</sup>

Rechts neben Margarete befindet sich eine Darstellung des hl. Leonhard, ein für die ländlich geprägte Gegend typischer Heiliger, der durch die Tonsur als Mönch gekennzeichnet ist. Die übergroße Kukulle hat tief herabhängende Ärmelöffnungen. Dieses Motiv ist wichtig für die Gliederung der Figur, da es die angedeuteten Schüsselfalten zwischen den Ärmelöffnungen einfasst. Ein Faltensteg in der unteren Mantelhälfte schwingt vom linken Ärmel zur rechten Fußspitze und schließt die Figur zur rechten unteren Schreinecke ab, in der gleichsam als Attribut eine kleine Figur in betender Haltung „im Block“ gefangen erscheint.<sup>119</sup> Weitere

---

<sup>116</sup> Inwiefern der heutige Hintergrund der originalen Form entspricht, könnte erst nach einer eingehenden restauratorischen Untersuchung festgestellt werden. Bei der Aufnahme in der Kunsttopografie von 1909 fällt auf, dass sich der Schreinhintergrund in schlechtem Zustand befindet. An manchen Stellen scheint die Oberfläche abgerissen zu sein.

<sup>117</sup> An vielen anderen gotischen Skulpturen sind diese Lilienformen abgebrochen. Hier erscheinen sie noch in originaler Form.

<sup>118</sup> Dieser Stab gehört freilich nicht zu ihr, sondern ist eines der Attribute des Ordensheiligen Leonhard rechts neben Margarethe, der ihren Kreuzesstab in der Hand hält. Die Verwechslung hat bereits vor der Aufnahme für die Kunsttopografie von 1909 (Abb. 114) stattgefunden, da hier die beiden Stäbe bereits vertauscht sind.

<sup>119</sup> Der Heilige ist unter anderem (Vieh) auch Patron für die Gefangen.

Attribute sind ein nicht zugehöriger Kreuzesstab<sup>120</sup> wurde und ein Buch mit lose darüber gelegten Ketten.

Links neben der Mittelfigur ist der hl. Vitus dargestellt. Dieser wurde in der Literatur abwechselnd als Vitus, Pantaleon, Urban oder Johannes identifiziert. Es handelt sich aber zweifelsfrei um eine Darstellung des hl. Vitus, da er in den Händen als Attribut ein Öllicht hält, das einen flammenden Ölkessel symbolisiert (Abb. 19). Diese spezifische Form des „Ölkessels“ ist zum Beispiel auch auf einer Tafel mit den 14 Nothelfern in den Seitenstettener Stiftsammlungen dargestellt, wo der hl. Vitus eindeutig identifiziert ist (Abb. 33).<sup>121</sup> Der Heilige ist in zeitgenössischer Tracht gekleidet und trägt einen pelzverbrämten Nerzmantel mit Barett. Der Mantel ist, wie auch beim hl. Leonhard, durch einen schwingenden Faltensteg gegliedert, der vom rechten Ärmel zum linken Fuß reicht und auf die Schreinmitte ausgerichtet ist. Nicht nur Mantel und Barett sind der zeitgenössischen Mode entlehnt, auch die Schuhe entsprechen der Mode der Zeit.<sup>122</sup> Der Heilige wendet sich in einem leichten Schwung in Richtung Margarete und blickt in die Schreinmitte.

In ihrer Gesamtheit sind die Figuren sehr flach und reliefhaft geschnitzt, obwohl sie in der Frontalansicht überaus plastisch erscheinen. Der Schreinkasten ist sehr seicht, was wichtig ist, um unerwünschte Verschattungen zu vermeiden (Abb. 21).<sup>123</sup>

Wie am Weitener Martinsschrein ist auch hier das wichtigste Stilmerkmal der Skulpturen der Faltenwurf. Die Körper unter den Gewändern treten kaum in Erscheinung, lediglich an den Knien der Figuren lässt sich das darunter liegende Bein erahnen. Es gibt einige dominierende, lange Faltenstege, die die wahrgenommene Bewegung der Gewänder festlegen und ein lebhaftes Bild erzeugen. So werden die Mäntel der hll. Vitus und Leonhard als Klammer für die mittlere Figur wahrgenommen. Am Gewand der hl. Margarete bildet sich durch die Faltenstege eine zusammenfassende, zentrale, Mandorla-artige Form. Es ergibt sich also eine symmetrische, an der Mittelfigur ausgerichtete Faltengebung. Im Gegensatz zu den stark bewegten Gewändern ist die Haltung der einzelnen Figuren sehr ruhig.<sup>124</sup> Auch der Umriss

---

<sup>120</sup> Dieser wurde mit dem Abtsstab der Margarete vertauscht.

<sup>121</sup> Diese Form des Ölkesselmotives als Attribut des hl. Vitus kann am Beginn des 16. Jahrhundert als bekannt und verbindlich vorausgesetzt werden. Ein weiteres Beispiel stellt eine Tafel von Hans Burgkmair d. Ä. im Kapitelsaal des Augsburger Katharinenklosters dar. Hier sind ebenfalls die 14 Nothelfer dargestellt, von denen der Hl. Veit einen glockenförmigen Ölkessel in den Händen hält (Abb. 20).

<sup>122</sup> Es handelt sich um so genannte Kuhmaulschuhe, die am Beginn des 16. Jahrhunderts in vielen Darstellungen auftreten.

<sup>123</sup> Rohmeder weist in seiner Monografie des Meisters von Rabenden auf dieses Problem hin. Rohmeder 1971, S. 11.

<sup>124</sup> Als Gegenstück zu solchen Skulpturen mit bewegtem Gewand und ruhiger Körperhaltung sind jene des 18. Jahrhunderts anzuführen, bei denen die Heftigkeit der Gewandbewegung durch starke bewegte Körperhaltungen ausgelöst zu sein scheint.

der Figuren wirkt geschlossen und wird nur in der Binnenmodellierung durch die Faltengebung belebt. Lediglich bei der hl. Margarete ergibt sich durch den im Bereich der Knie leicht aufgeschlagenen Mantelsaum auch in der Kontur eine leichte Bewegung.

Als weiteres Merkmal der Figuren fällt die uniforme Gestaltung der Gesichter auf, bei denen der Schnitzer versucht durch Haartracht und modische Details eine Individualisierung zu erreichen.<sup>125</sup>

#### **8.2.4. Einordnung der Skulpturen**

Durch die gleiche Schreindekoration ist das Margaretenretabel mit dem Weitener Martinsschrein so eng verbunden, dass es gerechtfertigt ist beide als Produkt einer Werkstatt zu bezeichnen. Aber auch in der Figurendarstellung gibt es Parallelen: Als wichtigster gemeinsamer Nenner erscheint die lebhafteste Behandlung der Faltendraperie, die sich besonders in den stark bewegten Faltensäumen manifestiert. Details, wie die zerknüllten Gewanddraperien am Mantel des Weitener Koloman (Abb. 5), finden in allen Figuren des Margaretenschreines ihre Entsprechung (Abb. 12).

Insgesamt wirken die Weitener Skulpturen doch wohl etwas gedrungener, vielleicht sogar volkstümlicher, als jene aus Innerrohsenbach. Besonders die Formulierung der Hände erweist sich als wenig elegant. Bei der hl. Margarete und dem hl. Leonhard aus Innerrohsenbach sind die einzelnen Finger dünngliedriger und filigraner. Blickt man nun auf den nebenstehenden hl. Vitus, bemerkt man innerhalb der Innerrohsenbacher Skulpturen einen Unterschied. Bei seinen plumpen Händen gibt es viel eher Parallelen zu den Weitener Schreinskulpturen, etwa zum hl. Christophorus, zu denen sich somit eine weitere Verbindung sehen lässt.

Als Erklärung für diese leichten Unterschiede innerhalb solcher eng verwandten Werke, kann die Produktionsweise in einer größeren Werkstatt, wie die des Hans Peham in Melk, gesehen werden. Es waren dort sicherlich mehrere Schnitzer tätig, die zum Teil durch ihre Wandererfahrungen unterschiedliche Einflüsse in den Werkstattverbund einbrachten.

#### **8.2.5. Die Tafelbilder**

In der Innerrohsenbacher Kirche haben sich insgesamt sechs gemalte Flügeltafeln unabhängig von den Figurenschreinen erhalten. Weitere vier Tafeln, die eindeutig von den Altären der Kirche stammen, sind im Besitz des Niederösterreichischen Landesmuseums (Abb. 24-27).<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Auch das ist ein typisches Merkmal der spätgotischen Skulptur am Beginn des 16. Jahrhunderts. Diese Individualisierung geht, besonders in der Malerei, schnell in eine Verhässlichung der Gesichtstypen über.

<sup>126</sup> Sie kamen im Laufe des 20. Jahrhunderts in die Landessammlung, zur Zeit der Aufnahme der Kunsttopographie 1909 befanden sie sich noch in der Kirche. Laut dem Kirchenführer von Rupert Feuchtmüller soll es im Schloss Wallsee noch eine Tafel mit einer Michaelsdarstellung geben. (Feuchtmüller Kirchenführer

Der stilistische Vergleich zeigt bei einer Gegenüberstellung der St. Pöltener Tafeln mit der Christophorustafel (Abb. 22/23) in der Kirche, dass diese fünf eindeutig zusammen gehören und eine Gruppe bilden.

Die Frage, welche Tafeln zu welchem Figureschrein gehören, lässt sich relativ eindeutig klären. Ein wichtiges Indiz, das es erlaubt, die Tafel mit der Christophorusdarstellung mit dem Margaretenschrein zu verbinden, ist ein fortlaufendes Schablonenmuster, das sowohl am Rand des Schreinkastens (Abb. 28) als auch am Rahmen des Tafelbildes zu erkennen ist. Somit ist von einer Zugehörigkeit zu diesem Figureschrein auszugehen. Vermutlich ist hier aufgrund einer Beschneidung des Tafelrahmens allerdings nur die Hälfte des Musterrapports erhalten. An den zugehörigen anderen vier Tafeln aus dem Landesmuseum hat sich an keiner Tafel der originale Rahmen erhalten.

Die beidseitig bemalte Christophorustafel ist heute an der nördlichen Chorwand vor dem barocken Hochaltar mittels eines Scharniers an der Wand montiert, sodass die Tafel auch umgeklappt werden kann und die Rückseite sichtbar wird. Laut der Beschreibung in der Kunsttopografie gab es an der rechten unteren Ecke der Christophorusdarstellung eine Datierung: „1521 / 1858 (*neuere Aufschrift*)“.<sup>127</sup> Der Terminus „neuere Aufschrift“ könnte sich auf die Jahreszahl des 19. Jahrhunderts bezogen haben und mit der Neuanbringung der Fragmente in Beziehung stehen.

Die vier Tafeln im Niederösterreichischen Landesmuseum waren laut Kunsttopografie auf ein spitzbogiges Türblatt montiert (Abb. 29). In der Beschreibung werden „vier weitere auseinander gesägte, an eine Tür (zum oberen Geschoße des Anbaues) angenagelte Tafeln“ genannt.<sup>128</sup> Die Abbildung in der Kunsttopografie lässt das Größenverhältnis des Türblattes erahnen. Dabei kann es sich nur um die Türe zum Raum über der Sakristei gehandelt haben. Dieses Portal bot sich an, die Tafeln auf einer erhöhten Position zu präsentieren.<sup>129</sup> Heute befinden sich die Tafeln in neuen Rahmen, diese können also nicht mehr als Referenz für die Zugehörigkeit zu einem Schrein herangezogen werden. Weiters scheinen die Tafeln stark beschnitten worden zu sein, um sie in die Türöffnung einpassen zu können. Heute präsentieren sie sich zudem in einem stark restaurierten Zustand. Die Abbildungen der Kunsttopografie zeigen starke Übermalungen, die den Hintergrund teilweise vollständig überdeckten.

---

Ferschnitz, S. 12) Dies konnte aber im Rahmen dieser Studien nicht näher untersucht werden, das Schloss befindet sich heute in Privatbesitz.

<sup>127</sup> ÖKT III 1909, S. 54.

<sup>128</sup> ÖKT III 1909, S. 54.

<sup>129</sup> Das Portal ist heute nicht mehr durch eine Türe geschlossen.

In der Beschreibung der Kunsttopografie ist noch von einer weiteren Tafel mit einem „*Hl. Dionysius in vollem Ornat, seinen Kopf auf einem Buche haltend*“ und einem „*Hl. Hubertus in ganzer Figur, stehend mit Fahne, in der Hand Kruzifix in Glorie haltend; zu seinen Füßen der Hirsch. Waldreicher landschaftlicher Hintergrund.*“<sup>130</sup> die Rede. Diese Tafel hat sich offenbar nicht bis heute erhalten.<sup>131</sup> Da die Tafel nicht zum Annenaltar gehören kann, weil dort die Rückseiten Szenen aus dem Marienleben zeigen, stammt die verschwundene Tafel also mit großer Wahrscheinlichkeit vom Margaretenaltar.

Die doppelseitig bemalte und noch in der Kirche befindliche Tafel (75,5 x 55,5 cm) zeigt auf der Wochentagsseite den hl. Christophorus (Abb. 22) und auf der Sonntagsseite den hl. Ägidius (Abb. 23). Der profilierte Rahmen besteht auf der Christophorusseite seitlich und oben aus einem vergoldetem Rundstab und einer versilberten Kehlung und besitzt einen umlaufenden flachen, rot gefassten Rahmen mit schwarzer Schablonenmalerei, die mit jener auf dem Margaretenschrein ident ist.<sup>132</sup> Auf der Seite mit der Ägidius-Darstellung besteht der Rahmen aus einer Kehlung und einem flachen Rand. Der Rahmen ist hier rot und cremefarben gefasst und zeigt eine helle Schablonenmalerei.

Der hl. Christophorus ist in typischer Pose, wie auch am Weitener Retabel gezeigt.<sup>133</sup> Er steht im Wasser und stützt sich mit einer Hand auf einem Baumstamm, während er die andere in die Hüfte gelegt hat. Auf seiner linken Schulter sitzt der Jesusknabe, den der Heilige über den Fluss trägt. Das zu tragende Gewicht ist durch eine Weltkugel dargestellt, auf der das Kind sitzt. Der Jesusknabe trägt einen Reichsapfel bei sich, ist mit einem aufgebauchten Umhang bekleidet und weist dem hl. Christophorus den Weg. Auch sein Mantel und die Enden des Tuches mit denen er sich umgürtet hat wehen lebhaft im Wind. Der Hintergrund zeigt eine karge Gebirgslandschaft.

Die Darstellung des hl. Ägidius folgt ebenfalls der geläufigen Ikonographie. Der Heilige trägt eine braune Kukulle und einen Abtsstab. Vor ihm steht als Attribut die verwundete Hirschkuh mit einem Pfeil im Hals, den der Heilige gerade herauszieht. Die Szene spielt sich auf einem

---

<sup>130</sup> ÖKT III 1909, S. 54.

<sup>131</sup> Das Bild wurde im April 1922 an einen namentlich nicht bekannten Kunsttischler in Krems zwecks einer Restaurierung gegeben. Der Mann entpuppte sich als Betrüger, konnte zwar gefasst werden, das Tafelbild blieb allerdings verschollen. Langeder 1989, S. 264.

<sup>132</sup> Schablonenmuster wie diese wurden zum Beispiel durch Druckgrafik von Hans Burgkmair d. Ä. aus Augsburg verbreitet. Siehe beispielsweise die Vertreibung der Händler aus dem Tempel, um 1515 (Holzschnitt, Wien, Albertina), das Motiv befindet sich dort in der Rahmenleiste.

<sup>133</sup> Christophorusdarstellungen erfreuten sich am Beginn des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Im Schaffen Albrecht Altdorfers (Abb. 30) finden sich insgesamt sieben Darstellungen (zwei Holzschnitte, zwei Kupferstiche und drei Zeichnungen), die den Heiligen in ähnlichen Kompositionen darstellen. Kat. Ausst. Berlin 1988, Kat. Nr.: 29, 39, 44, 76, 128. – Noll 2004, S. 280-287, 554-558. Auch im graphischen Werk Wolf Hubers sind Christophorusdarstellungen (Abb. 31) häufig zu finden. Winzinger 1979, Abb. 20, 141, 197, 269.

seichten Rasenstück ab, das rückseitig durch eine Parapetmauer abgegrenzt wird. Über dem mittleren Teil der Mauer hängt ein grüner Teppich mit angedeutetem Brokatmuster und Franseneinfassung, wie an einer Schreinrückwand - hier allerdings tiefenräumlich aufgefasst. Der Hintergrund ist noch in der Tradition der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts gänzlich vergoldet.

Die vier Tafeln, die aus der Kirche stammen und sich im Niederösterreichischen Landesmuseum in St. Pölten befinden, zeigen die hll. Sebastian, Cyriakus, Rochus und Florian.

Die Sebastianstafel zeigt den Heiligen in typischer Haltung an eine antikisierende Säule gefesselt, eine Hand über dem Kopf, die andere an der Seite, während sein nackter Körper mit Pfeilen übersät ist (Abb. 24). Die Enden des weißen Lententuches wirbeln lebhaft im Wind und verleihen der Komposition Dynamik. Der Heilige steht in einer offenen Bogenarchitektur, die sowohl einen gemalten Rahmen darstellt als auch den Blick in den landschaftlichen Hintergrund mit Bergen und Wolken freigibt.

Der hl. Cyriakus ist als Diakon in einer Dalmatik mit weit am Boden ausgebreiteter, darunterliegender Albe dargestellt (Abb. 27). In der rechten Hand hält er eine Märtyrerpalme und ein Band, an dem ein kleiner Teufel um den Hals gefesselt ist.<sup>134</sup> Wie der hl. Sebastian steht auch er in einer rahmenden, zur Landschaft hin offenen Bogennische, die allerdings oben beschnitten ist.

Eine gleiche Hintergrund- und Architekturkomposition zeigt auch die Tafel des hl. Rochus (Abb. 26). Der Pilgerheilige ist wie Christophorus mit einem im Wind aufgebauchten Mantel dargestellt. Er weist mit der rechten Hand auf seine Pestwunde am Bein, die andere Hand hat er auf den Pilgerstab gestützt. Tasche und Hut weisen ihn ebenfalls als Pilger aus. Sein bärtiges Gesicht lässt sich am besten dem hl. Christophorus gegenüber stellen. Beide Gesichter zeigen eine sehr grafische Haardarstellung und weisen die gleichen hängenden Augenlider und den geöffneten Mund mit der sichtbaren Zunge auf. Der landschaftliche Hintergrund zeigt bei dieser Tafel auch eine herrschaftliche Burganlage.

Die vierte Tafel in St. Pölten zeigt den hl. Florian als Ritter in einem zeitgenössischen Harnisch (Abb. 25). Auch bei dieser Heiligendarstellung wird die Figur von aufgebauchtem, bewegt drapiertem Stoff hinterfangen. In der unteren Figurenhälfte erscheint der rote Mantel des Heiligen, darüber weht eine weiße Fahne an der Lanze, die er mit dem rechten Arm eingeklemmt hat. Der Harnisch entspricht ganz der aktuellen Mode, mit breiten gepanzerten

---

<sup>134</sup> Der Teufel verweist auf die Legende, wonach der Heilige Exorzist in Rom war und eine Kaisertochter von einem Dämon befreit hat. Er zählt zu den 14 Nothelfern und gilt als Schutzpatron gegen schlechtes Wetter.

Kuhmaulschuhen, mehrfach geschobenen Beintaschen, einer ungeschifteten Brustplatte und einem dreiteiligen Panzerkragen. Auch das geschlitzte Barett entspricht der Zeitmode. Der hl. Florian ist, als Schutzpatron gegen Feuergefahr, gerade im Begriff, eine brennende Stadt im Hintergrund zu löschen und hält einen Eimer, aus dem das Wasser in einer leicht geschwungenen Bahn auf die Flammen spritzt. Von dem brennenden Gebäude steigen die Rauchwolken gegenläufig zum Wasserstrahl ebenso schwungvoll auf. Rauch und Wasser stellen den kompositorischen Gegenpart zu den nach unten gerichteten Schwüngen in den Faltenbahnen dar. Wie auch bei den anderen Tafeln ist die Figur stehend in einer offenen Architekturnische dargestellt.

Betrachtet man nun die fünf Tafeln gemeinsam, fallen die fast gleichen Gesichtstypen und lebhaften Gewanddarstellungen als stilistische Gemeinsamkeit auf.<sup>135</sup> Auch die Komposition von stehenden Figuren in Architekturteilen ist die gleiche. Lediglich die Christophorustafel hebt sich ab, dort steht der Heilige nicht in einer Bogenöffnung sondern im Wasser, was aber ikonographisch bedingt ist. Stilistisch erscheint die Floriansdarstellung qualitativ hochwertiger, als die anderen Tafeln. Dies zeigt sich an den fein ausgearbeiteten Gesichtszügen und vor allem in der gesamten Figurenhaltung, die den Ritterheiligen höfisch-elegant erscheinen lässt. Die Kontrapoststellung ist hier weit besser gelöst als bei den anderen Figuren, etwa beim hl. Sebastian, dessen Haltung wesentlich unsicherer erscheint. Auch die schwierige Gestaltung der glänzenden Harnischoberfläche konnte der Künstler lösen, obwohl er die spiegelnden Fensterkreuze etwas inflationär verwendete. Dennoch gibt es eindeutige Parallelen zu den restlichen Tafeln, wie etwa in der grafischen Darstellung der Haare, die sgraffittoartig gekratzt erscheinen. Auch das Verwenden von diagonalen Linien, wie den Stäben der hll. Christophorus und Rochus, der Lanze des Florian und der Palme des Cyriakus, die nach unten durch die rote Leine verlängert wird, ist bei den Tafeln sehr ähnlich. An ihnen haben wohl zwei unterschiedliche Maler gearbeitet.

---

<sup>135</sup> Die lebhaften Gewanddarstellungen finden sich als typisches Merkmal in vielen Tafelbildern der Zeit. Im Stift Seitenstetten hat sich in der Bibliothek eine Folge von Zeichnungen eines Apostelzyklus von Albrecht Altdorfer erhalten, die teilweise mit 1517 datiert sind. Noll 2004, S. 273-280, Abb. 136/1-6. Ein Vergleich mit den Tafelbildern in Innerochsenbach zeigt denselben Zeitstil in der Draperiedarstellung. Die Gewänder am Körper sind von einer organisch-wirbelnden Bewegung erfasst. Ob dem Meister von Innerochsenbach diese Blätter bekannt waren oder nicht, spielt kaum eine Rolle, durch Druckgrafiken war der Maler bestens mit der Kunst der Zeit in Verbindung.

### 8.2.6. Einordnung der Tafelbilder

Alfred Stange hat sich in seiner „Malerei der Donauschule“ eingehend mit den fünf Tafelbildern auseinandergesetzt.<sup>136</sup> So verdienstvoll dieser Beitrag auch war, sind dennoch seine Thesen zu den Innerochsenbacher Tafeln nicht nachvollziehbar. Stange ging bei der Suche nach dem Meister von der Holzschnittfolge der Wunder von Mariazell aus.<sup>137</sup> Um den Wahlfahrtsbetrieb in Mariazell anzukurbeln, wurde 1512 der „*Kleine Mariazeller Wunderaltar*“, von einem Maler der österreichischen Cranach-Nachfolge geschaffen.<sup>138</sup> 1519 entstand der große Mariazeller Wunderaltar mit ursprünglich 50 Wunderszenen. Peter Krenn bezeichnete den Maler dieses zweiten Wunderaltars als „*Meister der Brucker Martinstaffel*“<sup>139</sup> und schrieb ihm auch eine Holzschnittfolge mit mindestens 26 Blättern zu.<sup>140</sup> Während also Krenn die Holzschnitte dem Maler des großen Mariazeller Wunderaltars zuschrieb, sah Stange den Autor der Holzschnittfolge gleichzeitig als Maler der Tafeln aus Innerochsenbach.<sup>141</sup> Die kleinteiligen lebhaften Faltenstrukturen, die Ausblicke durch architektonische Öffnungen in gebirgige und bewaldete Landschaften, die Unsicherheit in der Figurenanatomie und die Gesichtstypen erschienen ihm von der gleichen Hand (Abb. 115). Aber selbst wenn sich motivische und stilistische Parallelen in beiden Werkgruppen erkennen lassen, gehen diese nicht soweit, dass man hier denselben Künstler annehmen kann. Die Landschafts- und Faltendarstellungen finden sich in zahllosen Grafiken der Zeit, die als Vorlagenmaterial sicherlich auch in der Melker Peham-Werkstatt verfügbar waren.<sup>142</sup> Stanges Theorie, den sogenannten „*Reißer der Wunder von Mariazell*“ mit dem Maler (den Malern) der Innerochsenbacher Tafeln gleichzusetzen, ist daher nicht nachvollziehbar.

Stange verweist weites auf stilistische Parallelen der Innerochsenbacher Tafeln zur bayerischen Schnitzkunst Hans Leinbergers. Führt man sich hier einen lebensgroßen Christophorus in der Landshuter Burg Trausnitz vor Augen (Abb. 32), der dem von Leinberger beeinflussen Meister von Dingolfing zugeschrieben wird, erscheint diese

---

<sup>136</sup> Stange 1964, S. 118-121, 150f.

<sup>137</sup> Diese Serie hat sich zweimal erhalten, zum einen in der Wiener Albertina mit 24 Blättern und zum anderen in der Kupferstichsammlung der Staatlichen Museen in Berlin mit 26 Blättern. Stange 1964, S. 150; Krenn 1965, S. 168.

<sup>138</sup> In sechs Szenen sind hier die der Mariazeller Madonna zugeschriebenen Wunder dargestellt.

<sup>139</sup> Namensgebend für diese Werkgruppe ist eine Tafel der Mantelspende Martins, aus dem Besitz der Stadtgemeinde Bruck an der Mur. Krenn 1965, S. 166f.

<sup>140</sup> Die Holzschnitte und der große Wunderaltar entstanden im Auftrag von Abt Valentin Pierer, dem Abt des Benediktinerstiftes St. Lambrecht (1518-1541).

<sup>141</sup> Weiters verbindet Stange eine Zeichnung mit Martyrien der hll. Barbara und Katharina in Budapest mit den Holzschnitten der Mariazeller Wunder, Stange 1964, S. 119.

<sup>142</sup> Als ein Beispiel seien die Zeichnungen einer Apostelfolge von Altdorfer genannt, die sich in Seitenstetten befinden. Weiters in Druckgrafiken Altdorfers und Hubers und ihrer Zeitgenossen. Im regionalen Kunstschaffen sind solche Vorlagen von großer Bedeutung.

Gegenüberstellung als durchaus gerechtfertigt.<sup>143</sup> In diesen Werken zeigt sich die extreme Bewegtheit von Figuren und Gewand, die über reisende Gesellen und Druckgrafik weiteste Verbreitung fand.

### Seitenstetten

Während also die Zuschreibung der Innerochsenbacher Tafeln an den Meister der Holzschnittfolge der Mariazeller Wunder abzulehnen ist, weist Stange auch auf eine Gruppe von Werken (um 1515/20) in der Seitenstettener Stiftsgalerie hin, zu der sich durchaus Verbindungen sehen lassen (Abb. 33).<sup>144</sup> Die Tafeln wurden im Katalog der Landessausstellung 1988 im Stift Seitenstetten beschrieben.<sup>145</sup> Sie scheinen aus der Pfarrkirche Krenstetten zu stammen, in der sich ein neogotisch überformter Altar (sog. Genselaltar) des frühen 16. Jahrhunderts erhalten hat, zu dem es aber keine Verbindungen in der Malerei gibt. 1819 wurden die Tafeln bereits in einem Inventar der Stiftsgalerie beschrieben: „*Von außen darstellend 14 Nothelfer; von innen Geschichte der Geburt Mariens...*“<sup>146</sup>. Dargestellt ist auf den Feiertagsseiten ein Annenzyklus mit rückseitigen Heiligendarstellungen: Zurückweisung von Joachims Opfer (Rückseite: hll. Pantaleon und Ägidius), Verkündigung an Joachim (hll. Blasius und Dionysius), Begegnung an der Goldenen Pforte (hll. Christophorus und Vitus) und die Geburt Mariens (hll. Eustachius und Achatius). Die Szenen aus dem Marienleben gehen auf Albrecht Dürers 1511 publizierten Holzschnittzyklus zurück. Zudem haben sich zwei schmale zusammengefügte Tafeln der ehemaligen Standflügel erhalten, die einen hl. Georg mit Stifterin und eine hl. Barbara zeigen.

Die Gegenüberstellung der Nothelfertafeln aus Seitenstetten mit den Innerochsenbacher Werken zeigt Gemeinsamkeiten auf vielen Ebenen. Zuallererst fällt die sehr ähnliche Gewanddarstellung auf mit bewegter, kleinteiliger Faltestruktur und lebhafter, unruhiger Binnenmodellierung. Stellt man die beiden Christophorusdarstellungen einander gegenüber, sind auch motivische Parallelen festzustellen. Etwa das außergewöhnlich mit einer Schlaufe geknüpfte Gurtband (das sich auch an den hll. Achatius, Georg und Pankratius findet), oder

---

<sup>143</sup> Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 172f.

<sup>144</sup> Stange 1964, S. 120. Auch Stanges Zuschreibung einer Anna Selbdritt-Darstellung mit Heiligen aus Judenburg in den Werkkreis um die Innerochsenbacher Tafeln ist zu hinterfragen. Die kleinteilig geknitterten Faltendraperien sind sicherlich mit den Innerochsenbacher und Seitenstettener Tafeln vergleichbar, die Gesichtsmodellierung unterscheidet sich aber stark. Die Gleichheit der Faltenformationen kann auch auf gleiche druckgrafische Vorlagen zurückgeführt werden.

<sup>145</sup> Schütz 1988, S. 83.

<sup>146</sup> Schütz 1988, S. 83.

das weit ausholende Aufbauschen der Gewänder. Aber auch Gesichtsdarstellungen zeigen eine unübersehbare Verwandtschaft. Am deutlichsten wird dies bei der Gegenüberstellung des hl. Ägidius (Abb. 34) aus Seitenstetten mit dem hl. Cyriakus (Abb. 27) aus Innerrochsenbach. Die wellenförmige, weiche Gesichtskontur, die hängenden Augen und die Form der Lippen sind sehr ähnlich. Ebenso die Modellierung der Gesichtsoberfläche mit einzelnen, fast weißen Glanzlichtern.

Es gibt aber nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch einige Bereiche, in denen sich die Tafeln unterscheiden. Die Parallelfalten, die in Seitenstetten eine große Rolle spielen, treten an den Innerrochsenbacher Tafeln nicht auf. So bestehen die Figuren der hll. Pankratius und Ägidius in Seitenstetten fast ausschließlich aus streng vertikalen Parallelfalten, Bewegung herrscht nur am Gürtelband des hl. Pankratius. Auch die Haardarstellung präsentiert sich in Seitenstetten verändert. Die streng horizontalen Stirnfransen, die das Gesicht rechteckig einrahmen, wie an den Seitenstettener Bischöfen Blasius und Dionysius, oder am hl. Pankratius (Abb. 35) zu beobachten, sind in Innerrochsenbach nicht zu finden.

Trotz der aufgezeigten Unterschiede, sind die Gemeinsamkeiten der Innerrochsenbacher und Seitenstettener Tafeln so groß, dass die Erzeugung in einer Werkstatt, also sehr wahrscheinlich in der Melker Werkstatt des Hans Peham (oder einer Werkstatt, die von Hans Peham beauftragt wurde), möglich erscheint. Die Unterschiede, vor allem in der Faltenbildung, könnten zum einen mit unterschiedlichen Werkstattmitarbeitern, zum anderen mit einem zeitlichen Unterschied und neuen, in die Werkstatt kommenden Einflüssen erklärt werden. Bei all diesen Vergleichen darf zudem nicht unterschätzt werden, dass vor allem die Innerrochsenbacher Tafeln sehr stark restauriert wurden und somit in manchen Partien tiefgreifende Veränderungen (an den Hintergründen und in der Binnenstruktur der Falten) erfahren haben.

## **Göttweig**

In den Göttweiger Stiftssammlungen haben sich zwei beidseitig bemalte Flügeltafeln erhalten, die sich mit den Innerrochsenbacher und mehr noch mit den Seitenstettener Tafeln vergleichen lassen.<sup>147</sup> Auf der ersten sind die hll. Vitus und Pankratius (Abb. 36) mit einer szenischen Darstellung der Marter des hl. Erasmus zu sehen, auf der zweiten die hll. Erasmus und Dionysius (Abb. 37) mit einem äußerst expressiven Engelkampf auf der Rückseite.

---

<sup>147</sup> Kat. Ausst. Göttweig 1983, Kat. Nr. 1010 a/b.

Auch Stange verwies bereits auf die Verbindungen der Innerochsenbacher und Seitenstettener Tafeln zu den Göttweiger Werken.<sup>148</sup> Die Vergleichbarkeit beschränkt sich allerdings auf einige motivische Parallelen wie den bewegten Stoffgürtel des hl. Pankratius, der schon aus den anderen Tafelbildern bekannt ist, oder die in manchen Partien sehr bewegte und kleinteilige Faltengebung. Die Verbindung dieser Tafeln ist eher zu Seitenstetten, als zu Innerochsenbach zu sehen. Insgesamt lassen sich die Göttweiger Tafeln durchaus in die Nähe der anderen Werke einordnen. vereinzelte motivische und stilistische Parallelen sprechen eindeutig dafür, reichen aber nicht für einen Werkstattzusammenhang aus. Vielleicht handelt es sich bei den Göttweiger Tafeln um die Produktion einer jener lokalen Kremser Werkstätten, von denen es nach Marlene Zykan einige gegeben haben muss.<sup>149</sup>

### **Kremsmünster**

Eine Gruppe von Tafeln zur Legende der hl. Katharina aus der Stiftssammlung Kremsmünster gibt diesem Werkkreis den Notnamen „Meister der Katharinenlegende“ (Abb. 38).<sup>150</sup> Kurt Holter sah stilistische Verbindungen der Innerochsenbacher Margaretentafeln zu diesem Werkkreis.<sup>151</sup> Hier zeigt sich eine gewisse stilistische Nähe, die durch eine gegenseitige Beeinflussung der beiden ausführenden Werkstätten zu erklären ist. So treten die aus Innerochsenbach bekannten kleinteiligen Faltenkonfigurationen auch an den Tafeln aus Kremsmünster auf. Darüber hinaus halten sich die Ähnlichkeiten, auch bei den Gesichtern und Haaren, die an den Innerochsenbacher Tafeln so markant sind, in Grenzen. Gut vergleichen lassen sich hingegen die Christophorustafeln aus Innerochsenbach (Abb. 22) und Kremsmünster (Abb. 39). Vor allem in der Intensität der Faltenbewegung und der kleinteiligen Faltendraperien sind sie sich sehr ähnlich, während die Gesichter gänzlich unterschiedlich gestaltet wurden. Die Tafeln aus Kremsmünster bestätigen allerdings, dass es auch Verbindungen der ausführenden Innerochsenbacher Maler-Werkstatt in den Westen (vielleicht nach Steyr) gab.

#### **8.2.7. Rekonstruktion des Retabels**

Nachdem geklärt ist, dass die Tafeln mit den hll. Christophorus (rückseitig Ägidius), Sebastian, Cyriakus, Rochus und die sich stilistisch leicht abhebende Florianstafel die ehemaligen Flügel des Margaretenschreins darstellen, muss nun die Frage gestellt werden,

---

<sup>148</sup> Stange 1964, S. 120.

<sup>149</sup> Zykan 1971, S. 166-183.

<sup>150</sup> Stange schrieb dem Meister einige Tafeln zu: Stange 1964, S. 121f., 151.

<sup>151</sup> Holter 1965, S. 161f.

wie der gesamte Altar zu rekonstruieren ist. Hier ergeben sich verschiedene Möglichkeiten (Abb. 40/41).

Ein Fixpunkt ist die Christophorustafel mit der Darstellung des Hl. Ägidius auf der Rückseite, der einen vergoldeten Hintergrund aufweist und demnach die Sonntagsseite darstellt. Die Blickrichtung des Christophorus gibt die rechte Flügelseite vor, da die Figuren immer zur Schreinmitte blicken.

Die Christophorustafel ist die einzige, an der sich der alte Rahmen erhalten hat. Die anderen vier Tafeln sind stark beschnitten und es fehlen die Rückseiten, an denen man ebenfalls Heiligendarstellungen mit vergoldeten Hintergründen rekonstruieren muss. Für die Werktagsseite gibt es aber nun fünf Tafeln ohne Goldhintergrund, also für einen üblichen Schrein mit vier Tafeln in zwei Flügeln eine Tafel zuviel. Die Lösung des Problems stellt die Rekonstruktion von Standflügeln dar. Als solche wären die Tafeln mit Florian beziehungsweise Sebastian denkbar, die zudem ein deutlich schmäleres Format aufweisen, auf das auch die Komposition reagiert.

Abschließend ist dem Altar noch die gestohlene Tafel mit den hll. Dionysius und Hubertus einzugliedern, die in der Kunsttopografie von 1909 noch beschrieben wurde.<sup>152</sup> Da die Hubertusdarstellung einen waldreichen Landschaftshintergrund zeigte, wird diese vermutlich auf der Werktagsseite zu sehen gewesen sein, die Dionysiusdarstellung demnach auf der Feiertagsseite.

Somit ergibt sich eine Rekonstruktion der Werktagsseite mit den hll. Hubertus (nicht erhalten) und Rochus auf dem linken Flügel und die hll. Christophorus und Cyriakus auf dem rechten.<sup>153</sup> Als oberer oder unterer Teil des rechten Standflügels ließe sich die Florianstafel rekonstruieren, gegenüber die Sebastiansdarstellung.<sup>154</sup> Im offenen Zustand an Sonn- und Feiertagen, zeigten sich auf den Flügeln vier Heiligendarstellungen mit Goldhintergründen, mit der erhaltenen Ägidiustafel auf der rechten Seite und der verschwundenen Dionysiuustafel vermutlich auf der linken Seite.

### **8.2.8. Zusammenfassung**

Das Innerochsenbacher Margaretenretabel ist aufgrund der Erscheinung des Schreinkastens mit dessen ornamentaler Dekoration und des Stilbildes der Schreinskulpturen eindeutig mit dem Weitener Martinsretabel verbunden. Somit kann dieser Altar der Melker-Peham

---

<sup>152</sup> ÖKT III 1909, S. 54.

<sup>153</sup> Die genaue Position der Tafeln (oben oder unten) kann nicht festgelegt werden.

<sup>154</sup> Die fertige Rekonstruktion erinnert ikonographisch stark an die Werktagsseite des Rabendener Hochaltars (1510-1515). Auch dort stehen sich an den Standflügeln Sebastian und Florian gegenüber (Abb. 42).

Werkstatt zugeschrieben werden. Die Unterschiede im Erscheinungsbild der Skulpturen können mit unterschiedlichen Mitarbeitern erklärt werden, die in einer größeren, lokalen Werkstatt, wie in der des Hans Peham, tätig waren.

### 8.3. Stiftssammlung Herzogenburg, Katharinenaltar

Der Weitener Martinsschrein und der Innerochsenbacher Margaretschrein sind nun der weitere Ausgangspunkt, um noch ein Objekt in den Werkkreis der Peham-Werkstatt einzugliedern. Wieder ist es primär die Schreindekoration, die den Blick auf ein weiteres Vergleichsbeispiel lenkt.

Wenn man nicht nur die westniederösterreichischen Kirchen, sondern auch die klösterlichen Sammlungen betrachtet, stößt man in den Kunstsammlungen des Stiftes Herzogenburg auf einen annähernd vollständig erhaltenen Flügelaltar, bei dem sich klare Anknüpfungspunkte zu den Retabeln in Weiten und Innerochsenbach finden. Es handelt sich um den sogenannten Katharinenaltar, der aus der Filiationkirche Kuffern stammt (Abb. 43).<sup>155</sup> Der Kirchenbau mit romanischen Wurzeln stammt großteils aus dem endenden 13. und beginnenden 14. Jahrhundert. Der spätgotische Katharinenaltar, so er für diese Kirche geschaffen wurde, könnte als Hochaltar oder auch als Altar der südlichen Seitenkapelle gedient haben.<sup>156</sup>

Knapp beschrieben wurde der Altar im Ausstellungskatalog „*Herzogenburg. Das Stift und Seine Kunstschatze*“ von 1964.<sup>157</sup> Der Beitrag von Manfred Koller ging aber über eine ikonographische Deutung und eine kurze stilistische Einordnung nicht hinaus. Gerhard Egger bezeichnete das Retabel in seiner Beschreibung der Herzogenburger Kunstschatze als „höchst mittelmäßig, ja provinziell“ und dachte an eine Produktion in einer Wachauer Werkstatt.<sup>158</sup>

Im Vergleich zu den anderen, bereits vorgestellten Retabeln, ist dieser Altar noch annähernd vollständig mitsamt seinen Flügeln, Reliefs an der Innenseite und fragmentierten Malereien an der Außenseite, erhalten.<sup>159</sup> Separat in der Sammlung haben sich zwei zugehörige schmale Standflügel erhalten.<sup>160</sup> Wie so oft fehlen allerdings Gesprenge und Predella. Es handelt sich um einen Katharinenaltar, bei dem im Schreinkasten<sup>161</sup> die namensgebende Heilige in der

---

<sup>155</sup> Kuffern befindet sich 7 km nordwestlich von Herzogenburg und ist heute (seit 1784) Filiale der Pfarre Statzendorf. Zum Abschluss der Restaurierarbeiten der Kirche erschien ein Bericht als Sonderheft des Bundesdenkmalamtes: Sauer 2011.

<sup>156</sup> Heute befindet sich ein neogotisches Flügelretabel als Hochaltar in der Kirche.

<sup>157</sup> Dworschak/Feuchtmüller/Koller 1964, S. 65.

<sup>158</sup> Egger 1982, S. 126.

<sup>159</sup> Gerhard Egger äußert den Gedanken, dass es sich hier möglicherweise um ein zusammengestelltes Konglomerat handeln könnte. Meiner Meinung nach resultiert diese - zugegeben nicht von der Hand zu weisende - Empfindung daraus, dass die Skulpturen im Schrein heute zu weit auseinandergerückt sind und dadurch keine Verbindung eingehen können. Wenn man von den seitlichen Säulchen am Schrein ausgeht, müssen die Figuren einst näher beieinander gestanden und sich möglicherweise sogar wie im Innerochsenbacher Margarethenschrein überschneiden haben. Dies würde zu einem geschlossenerem und harmonischerem Ganzen führen.

<sup>160</sup> Dworschak/Feuchtmüller 1964, S. 56f.

<sup>161</sup> Schreinkasten: 117 x 138 cm, Fichtenholz.

Mitte flankiert von einem hl. Bischof dem hl. Paulus zu sehen ist. Die Reliefs und Malereien der Flügel tragen jeweils Szenen aus dem Katharinenleben.

An der unteren Profilleiste des Schreinkastens ist der Altar mit dem Jahr 1520 datiert. Bekannt wurde das Retabel allerdings durch die Kohlezeichnung eines Renaissancekandelabers, die sich unter einem der Reliefs erhalten hat (Abb. 44).

Die Gegenüberstellung des Kufferner Katharinenretabels mit den Altären aus Weiten und Innerochsenbach zeigt, dass sich auch dieser Altar in die Werkgruppe integrieren lässt. Vergleichbarkeiten finden sich in den Skulpturen und vor allem in der Dekoration des Schreincorpus.

### 8.3.1. Der Schreinkasten

Der Schreinkasten unterscheidet sich nun in seinem Aufbau grundlegend von jenen in Weiten und Innerochsenbach. Dennoch ist es gerade die ornamentale Dekoration des Schreines, die eine Verbindung zu den beiden bereits besprochenen Werken herstellt.

Die Figuren stehen - wie in Innerochsenbach und Weiten - wieder in einem annähernd quadratischen Kasten, auf einem niedrigen Sockel, der hier nicht mit einem Schleierbrett, sondern mit einem Relief dekoriert ist. Es zeigt zwei renaissancehafte Engel, die das *Vera Icon* auf dem Schweiß Tuch präsentieren. Der obere Schreinabschluss ist durch drei Segmentbögen akzentuiert, die für die darunter stehenden Skulpturen Raum schaffen. Zwischen diesen Bögen sind verschlungene Blattranken eingesetzt.<sup>162</sup>

Die profilierte Rahmung des Schreines ist mit den Rahmen der anderen Retabel vergleichbar. Statt eines vergoldeten Rundstabes mit außen liegender versilberter Kehlung, wie in Innerochsenbach und Weiten, ist der Rahmen hier mit zwei Rundstäben mit Kehlungen dekoriert.

Der wichtigste Vergleichspunkt betrifft das goldene Granatapfel-Brokatmuster des Schreinhintergrundes, das mit jenem des Weitener Retabels völlig identisch ist (Abb. 45).<sup>163</sup> Auch beim Katharinenaltar wird der Brokathintergrund oben und unten mit einer (ehemals) versilberten Zierleiste, nun mit Renaissanceornamenten, eingefasst. An der Unterseite verdeutlicht wieder ein Band mit bunten gemalten Fransen, dass es sich hier um eine imitierte Tapiserie handelt. Während an der Schreinrückwand am Martinsschrein das

---

<sup>162</sup> Hier soll auch auf ein Detail verwiesen werden, dass sich auch am früheren Zwettler Bernhardi-Altar (um 1500) findet. Es handelt sich um die von oben herabhängenden gedrehten Stäbe an den Bögen zwischen den Figuren.

<sup>163</sup> Zu Brokatmusterrapporten in Tafel- und Fassmalerei siehe: Koller 1981, S. 140-144.

Granatapfelmuster noch ohne Bezug zu den Skulpturen steht, wurde beim Katharinenaltar versucht, den Musterrapport symmetrisch zwischen die Skulpturen zu setzen.

Eine weitere Parallele zur Schreindekoration in Innerochsenbach und Weiten stellt wiederum die Form der Schleierbretter dar. Die Ranken nehmen nun nicht mehr den gesamten oberen Teil des Schreines ein, sondern füllen die Felder der drei Bögen, die den Schreinkasten nach oben abschließen. Nun fällt erst auf, dass am Katharinenaltar die seitlichen Säulchen fehlen, da die Ranken dort scharf abgeschnitten sind und an dieser Stelle vermutlich in die Kapitelle der Säulchen übergangen, die man sich wohl recht ähnlich wie an den anderen Altären vorstellen muss.

Der Vergleich der Blattranken (Abb. 46) mit den Schleierbrettern des Margaretenschreines (Abb. 13) und des Martinsschreines (Abb. 5) zeigt wiederum dieselbe Form. Besonders die runden und flachen Rankenformen und die wie ausgebissen erscheinenden Blätter, sind bereits von den anderen beiden Schreinen bekannt. Die Kombination von goldenen Ranken und silbernen Ästen tritt in gleicher Form am Sockel des Margaretenschreines auf.

### **8.3.2. Die Schreinskulpturen**

In der Mitte des Altarschreines ist die namensgebende, bekrönte hl. Katharina<sup>164</sup> in goldenem Mantel mit reicher, knittriger Faltendraperie dargestellt, die sich scheibenförmig vor dem Körper ausbreitet (Abb. 47). Das Untergewand, das teilweise in Parallelfalten gelegt ist, läuft am Sockel zu kleinteiligen Falten aus, die die Figur am Boden verankern. Der Körper ist in einen leichten Schwung versetzt und neigt sich sanft nach links. Die rechte Hand ist nicht mehr erhalten, in der anderen hält sie ein Buch.

Rechts neben der Heiligen steht der durch ein Schwert als Attribut zu erkennende hl. Paulus.<sup>165</sup> Er hat seinen Mantel locker um den Körper geschlungen, das in Parallelfalten gelegte Untergewand wird sichtbar. Der Saum des Mantels ist mit Dekorationsmalerei in Form von Rankenmustern versehen. Am Kopf fällt der ornamentale Bart und das von Locken gerahmte Gesicht auf. Als zusätzliches Attribut hält er in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch.

Links im Schrein steht ein hl. Bischof, der nicht näher zu identifizieren ist, nachdem das Attribut, das sich vermutlich auf dem Buch in der linken Hand befunden hat, verloren

---

<sup>164</sup> Auch wenn heute das wichtigere Attribut fehlt (vermutlich ein Schwert, von einem Rad zu Füßen ist nichts zu erkennen), kann man aufgrund der Darstellung der Heiligenlegende an den Flügeln eindeutig davon ausgehen, dass es sich bei der Mittelfigur um die hl. Katharina handelt.

<sup>165</sup> Das Schwert ist vermutlich eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts.

gegangen ist. Es könnte sich um einen hl. Nikolaus (goldene Kugeln) oder hl. Ulrich (Fisch) handeln. Mitra und Stab klassifizieren ihn jedenfalls eindeutig als Bischof. Auch bei seinem übergeworfenen Mantel zeigen sich kleinteilig geknitterte Falten, während das Untergewand in streng vertikale Parallelfalten gelegt ist. Es ist mit reicher, brokatmusterartiger gemalter Dekoration versehen und läuft zum Sockel hin flach aus, wie auch bei der hl. Katharina.

Wie an den vorangegangenen Schreinskulpturen zu beobachten, ist auch an dieser Figur die Faltendraperie das wichtigste stilistische Ausdrucksmittel. Die unter dem Gewand liegenden Körper werden nahezu völlig negiert, die knitternden Mäntel stehen mit dem Untergewand, das in strenge Parallelfalten gelegt ist, in einer gewissen Spannung.

### **8.3.3. Die Reliefs**

Die Reliefs an den Flügelinnenseiten zeigen Szenen aus dem Leben der hl. Katharina: Links die Disputation mit den 50 Weisen (Abb. 48) und Katharina unter dem Rad (Abb. 49), rechts bestärkt Katharina die bekehrten Weisen in der Marter (Abb. 50) und wird enthauptet (Abb. 51). Die Rahmung der Szenen entspricht der des Schreinkastens.

Die Reliefs weisen im Gegensatz zu den Schreinskulpturen einige Elemente der Renaissancekunst auf, wie sie nun auch in provinziellen Werkstätten aufkommt. Am Hocker des Fürsten in der Disputationsszene erscheinen antikisierende Akanthusblätter und Delfinköpfe.<sup>166</sup> Die schwebenden Engel in der Martyriumsszene sind schon fast als Renaissanceputti anzusehen. Auch einzelne Gewänder, wie das der hl. Katharina, oder jenes des schwertschwingenden Henkers der Enthauptungsszene, sind nun der zeitgenössischen Renaissance-Mode entnommen.

Die Draperien der Gewänder zeigen langbahnige und teilweise streng parallel geführte Falten. Die Hintergründe der einzelnen Szenen geben Ausblicke in hügelige Landschaften mit Burgen und Häusern.

### **8.3.4. Einordnung von Skulpturen und Reliefs**

Eine Gegenüberstellung der Skulpturen des Katharinenaltars mit jenen des Martins- und des Margaretenschreines zeigen Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede.

Das Hauptaugenmerk liegt auch bei diesem Vergleich wieder auf der Faltendraperie, die in allen Werken den darunterliegenden Körper vollkommen dekorativ verschleiert. Die sehr markanten, unregelmäßig geknitterten Falten treten in vergleichbarer Form bei den

---

<sup>166</sup> Dieser Thron ist gleich wie jener am Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer in St. Florian. Beide Werke rezipieren vermutlich dieselbe Druckgrafik als Vorlage.

Innerochsenbacher Skulpturen, aber auch an den Mänteln der hll. Koloman und Martin in Weiten auf (Abb. 5). Während die Gewänder der Skulpturen des Margaretenschreines durch lange Faltenbahnen gegliedert und aufeinander bezogen werden, ist davon bei den Kufferner Figuren nichts mehr zu sehen. Hier zerfällt, wie auch in Weiten, die Faltendraperie in kleine geknitterte Teile. Der äußere Rand ist im Gegensatz dazu sehr ruhig und ausgeglichen gestaltet. Gerade bei der Figur der hl. Katharina ergibt sich dadurch der Eindruck einer dem Körper vorgeblendeten ornamentalen Scheibe (Abb. 47). Ein gemeinsames Detail sind jedenfalls die aufwirbelnden Gewandsäume - ein typisches Charakteristikum des frühen 16. Jahrhunderts - die in allen drei Figurenschreinen auftreten.

Ein weiteres vergleichbares Motiv betrifft den Gewandsockel der Figuren. Besonders beim hl. Bischof aus Kuffern und bei der hl. Margarete aus Innerochsenbach lassen sich das flache Ausbreiten des Untergewandes über den Wiesensockel vergleichen.

Auf die bücherhaltenden Hände muss ebenfalls hingewiesen werden. Bei den hll. Katharina (Abb. 45), Paulus, Margarete (Abb. 12) und Leonhard fällt dieses sehr ähnliche Motiv auf. In allen Fällen sind die Finger lang und dünngliedrig, der Mittelfinger ist jeweils markant abgewinkelt. Gerade in diesem Motiv zeigt sich der Unterschied zu der viel gröber und plumper gearbeiteten Hand des Hl. Koloman im Weiterer Schrein (Abb. 5) (ebenfalls beim hl. Christophorus), der ebenfalls ein Buch hält.

Bei den Gesichtsdarstellungen weist der Kufferner Bischof den gleichen Grad an Individualisierung auf, wie beispielsweise der hl. Leonhard des Margaretenschreines. Das Gesicht der hl. Katharina macht einen stark überarbeiteten Eindruck, was auch Manfred Koller erwähnt.<sup>167</sup>

Die Reliefdarstellungen, die sich von den Schreinskulpturen unterscheiden, haben wiederum stärkere Ähnlichkeiten mit den Skulpturen des Innerochsenbacher Margaretenschreines.<sup>168</sup>

Besonders die langbahnigen Falten in einigen Reliefs finden sich dort bei allen drei Skulpturen in vergleichbarer Weise. Auch die Gesichter der hl. Katharina in den Reliefs und der hl. Margarete zeigen einen ähnlichen Typus. Motivisch findet sich Parallelen in den vor die Schulter gelegten stabförmigen Zöpfen und dem flachen Umbrechen der Falten in der Fußzone der Figuren, was in beiden Darstellungen auftritt.

---

<sup>167</sup> Dworschak/Feuchtmüller/Koller 1964, S. 65.

<sup>168</sup> Bereits Manfred Koller verwies in seinem Katalogbeitrag der Herzogenburger Stiftssammlungen auf diese Unterschiede zwischen den Skulpturen des Katharinenaltars und den Reliefs: „Die Schreinfiguren sind in Haarbehandlung wie vor allem im Faltenknittern „barockgotischer“ als die Reliefs, die sowohl in Tracht wie in Architekturen und Detailornamenten mehr Renaissanceelemente aufweisen“. Dworschak/Feuchtmüller/Koller 1964, S. 65.

### 8.3.5. Die Tafelmalerei

Wie die Reliefs an den Innenseiten, zeigen auch die Außenseiten der Flügel Szenen aus dem Leben der hl. Katharina: die Bekehrung (Abb. 52) und Taufe (Abb. 53) durch den Eremiten auf dem linken Flügel, die mystische Vermählung (Abb. 54) und Grablegung (Abb. 55) der Heiligen durch die Engel am Berg Sinai auf der rechten Seite. Die Malereien sind in einem sehr schlechten Zustand, großflächig ist die Malschicht abgefallen und der Blick auf die Holztafeln frei. Insgesamt fehlt wohl knapp die Hälfte der ursprünglichen Malerei.

In der Herzogenburger Sammlung haben sich die vermutlich zum Katharinenaltar gehörigen Standflügel erhalten, sie zeigen ein mit den Flügeltafeln identisches Stilbild. Am linken Standflügel sind die hll. Barbara mit Kelch und Elisabeth (?) mit Brotkorb dargestellt (Abb. 56), während der rechte Flügel die hll. Margarete mit Drachen und Ursula mit Pfeil zeigt (Abb. 57). Die vier heiligen Frauen stehen jeweils vor einem gelben, nach rot schattierten Hintergrund. Die Gewandfalten und deren Modellierung, die mit den Katharinendarstellungen gleiche Flammen- oder Blätterkrone sowie die Haardarstellungen sprechen eindeutig für die gleiche Hand.

Stilistisch entsprechen die Tafeln dem, was man unter Donauschulkunst erwarten würde. Lange parallele Röhrenfalten an den Gewändern einerseits und kleinteilig modellierte Falten andererseits, jeweils mit typischen Landschaftselementen im Hintergrund. In der Szene mit der mystischen Vermählung sind auch Renaissanceelemente wie an den Reliefs vertreten. So sitzt etwa der Christusknabe auf einem antikisierenden Thron.

Im Vergleich mit den Tafeln vom Innerochsenbacher Margaretenaltar erscheinen die Kufferner Tafeln viel grafischer in der Figurendarstellung. So sind beispielsweise die Gewänder der Engel in der Grablegungsszene durch Linien und nicht durch Farbverläufe modelliert. Auch die Gestaltung der Gesichter ist an diesen Tafeln gänzlich verschieden zu den Innerochsenbacher Tafeln. Es handelt sich somit um einen anderen Maler, der aber dennoch in der Peham-Werkstatt tätig gewesen sein kann.<sup>169</sup> Auch zu den bereits besprochenen Tafeln aus den Seitenstettener Stiftssammlungen und jenen aus den Göttweiger Sammlungen bestehen kaum Verbindungen.

Einen Hinweis auf eine Herkunft des Malers könnte ein kleiner Altar in den Sammlungen des Belvedere bieten (Inv. Nr. 5010) (Abb. 58).<sup>170</sup> Der sogenannte „Renaissance-Altar“ wird um 1520/30 datiert und zeigt an den gebogenen Flügellinnenseiten Reliefs mit Szenen aus dem Leben verschiedener Heiliger.<sup>171</sup> Die ehemaligen Außenseiten wurden abgesägt und als

---

<sup>169</sup> Es erscheint auch möglich, dass der Werkstattleiter einen externen Maler mit den Tafeln betraute.

<sup>170</sup> Baum 1971, S. 139f.

<sup>171</sup> Die Reliefs lassen sich mit keinem der bereits vorgestellten Werke vergleichen.

Innenflügel montiert, sie zeigen komplexe allegorische Mariendarstellungen.<sup>172</sup> Schreinskulpturen haben sich nicht erhalten. Insgesamt weist die Schreinarbeit klare Renaissanceformen auf, die sich vor allem an zeitgleichen Steinretabeln und Epitaphen finden.<sup>173</sup>

Stellt man nun die Malereien der Flügel den Mariendarstellungen den Tafeln des Kufferner Altars gegenüber, zeigen sich stilistische Anknüpfungspunkte, wenngleich die Kufferner Tafeln schlichter und weniger qualitativ erscheinen.

Die parallelen Gewandfalten treten an den Kufferner Tafeln zwar etwas weniger, aber doch in beiden Werken auf. Motivisch lassen sich die etwas struppigen, langen Haare der hl. Katharina vergleichen (besonders in der Darstellung der mystischen Vermählung), die sich auch bei den Frauendarstellungen der Wiener Tafeln finden. Weiters findet sich die Flammen- oder Blätterkrone sowohl an der Kufferner Katharina als auch der Wiener Maria. Eine andere motivische Parallele betrifft die Bäume und Sträucher mit den nach oben gerichteten Blättern und den darüber hinaustretenden dünnen Ästen, die in beiden Werken zu sehen sind.

Für Selma Krasa-Florian erschien Krems als Produktionsstätte des Renaissance-Altars aus dem Belvedere wahrscheinlich.<sup>174</sup> Es wäre durchaus denkbar, dass ein Geselle aus der Kremser Werkstatt, in der das Wiener Retabel produziert wurde, am Beginn seiner Wanderschaft in der Melker Peham-Werkstatt weilte oder umgekehrt ein Geselle aus Melk in Krems tätig war.

### 8.3.6. Zusammenfassung

Die Summe der vergleichbaren Details macht deutlich, dass von einer Erzeugung des Kufferner Katharinenaltars in der Melker Peham-Werkstatt ausgegangen werden kann. Neben dem mit Weiten identen Brokathintergrund lässt sich der Kufferner Katharinenaltar durch die gleich geartete ornamentale Dekoration und die Parallelen im Figurenstil mit den Altarfragmenten aus Weiten und Innerrohsenbach verbinden. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Skulpturen lassen sich durch unterschiedliche Schnitzer innerhalb der Werkstatt erklären.

---

<sup>172</sup> Alfred Stange ordnete die Tafeln einem Mitarbeiter des „Reißers der Wunder von Mariazell“ zu und nannte den zweiten Künstler nach den Tafeln des Renaissance-Altars „Meister des Hohenliedes“. Diesem schrieb er außerdem die anderen Tafeln, die sich in der Innerrohsenbacher Kirche erhalten haben, zu. Den Kufferner Altar der Herzogenburger Sammlung erwähnt Stange nicht. Stange 1964, S. 120f., 151.

<sup>173</sup> Selma Krasa-Florian setzte sich eingehend mit dem Retabel auseinander. Krasa-Florian 1962, S. 3-17.

<sup>174</sup> Krasa-Florian sieht in den Malereien enge Beziehungen zum sogenannten „Gedersdorfer Altar“ der Stiftungssammlung Herzogenburg, während der Altaraufbau und die Reliefs mit der Wiener Steinmetzkunst verbunden sind. Als Meister schlug sie Hans Kelner vor, der 1538 für „das tafl zu Wien“ vom Stift Göttweig eine Restzahlung erhielt (ev. für die Göttweiger-Hofkapelle). Krasa-Florian 1962, S. 15.

#### **8.4. Der Werkstattbetrieb – Ein Nebeneinander unterschiedlicher Maler und Schnitzer**

Die Zusammengehörigkeit der drei Altäre aus Weiten, Innerochsenbach und Kuffern, die alle in der gleichen Melker Werkstatt entstanden sind, lässt sich auf zwei Ebenen festmachen. Zum einen ist es die Form der Schreine, also dekorative Elemente wie Rankenformen, Architekturteile oder Brokathintergründe, die als werkstattspezifisch zu bezeichnen sind.<sup>175</sup> Zum anderen sind es die Schreinskulpturen selbst, die durch den spezifischen Faltenstil eine Verbindung untereinander haben.<sup>176</sup> Neben diesen Gemeinsamkeiten fallen vor allem bei den Skulpturen auch Details auf, die sich voneinander unterscheiden. Diese stilistischen Unterschiede werden durch die beträchtliche Anzahl der Mitarbeiter innerhalb der Werkstätte erklärt, die unter der Führung eines geschäftsführenden Meisters arbeiteten. Dieser Meister konnte natürlich auch stilbildend für die gesamte Werkstatt sein.<sup>177</sup> Daneben muss es aber auch Werkstätten gegeben haben bei denen der leitende Meister keine herausragende künstlerische Persönlichkeit sondern eher ein wirtschaftlich orientierter Unternehmer war.

Wenn in einer zusammengehörigen Werkstatt unterschiedliche Bildschnitzer gemeinsam arbeiten, resultiert daraus ein unterschiedliches Erscheinungsbild der erzeugten Objekte.

Dabei muss die allgemeine Frage gestellt werden, warum man bei stilistisch unterschiedlichen Werken von der Erzeugung in einer Werkstatt ausgehen kann, wenn schriftliche Quellen kaum Auskunft darüber geben, wie im Fall der Gruppe um die Melker Peham-Werkstatt.

Hier macht der Blick auf die Schreindekoration die Zusammengehörigkeit erkennbar. Somit kann die Gruppe als Einheit gesehen werden, auch wenn die Skulpturen sicherlich von mehreren Händen stammen und sich kaum Tafelmalerei erhalten hat. Wären von den Altären nur die einzelnen Skulpturen erhalten, wäre es auf stilkritischem Weg nur schwer möglich, sie als Produkt einer Werkstatt anzusehen.

---

<sup>175</sup> Wenn nun der Ornamentik der Flügelaltäre eine verbindende Bedeutung zukommt, muss die Frage gestellt werden, ob es bei diesen Altarteilen spätere, neogotische Veränderungen gegeben haben könnte. In Innerochsenbach und Weiten hat es in den Kirchenräumen keinerlei erkennbare Veränderungen im Sinne des neogotischen Historismus gegeben. Vorsichtiger müsste man in jenen Kirchen sein, die gegen Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhundert von der gotisierenden Ausstattungswelle erfasst wurden und so im Sinne der geforderten Stilreinheit sicherlich auch Veränderungen an den gotischen Objekten stattgefunden hätten. In der Kirche in Kuffern gab es allerdings sehr wohl eine neogotische Ausstattung. Vermutlich wurde sie erst dann angefertigt, als der Altar bereits in die Stiftssammlung gelangt war. Im Vergleich zu den Altären aus Innerochsenbach und Weiten kann aber auch für den Kufferner Altar angenommen werden, dass es sich bei der erhaltenen Ornamentik um die originale handelt.

<sup>176</sup> Die Tafelbilder können nur bedingt als Vergleichsbeispiele herangezogen werden, da sich von dem Weitener Retabel beispielsweise kein einziges Bild erhalten hat und die anderen Tafelbilder stark fragmentiert sind und später überarbeitet wurden. Die Unterschiede in den erhaltenen Tafeln könnten auch damit erklärt werden, dass an externe Künstler Aufträge vergeben wurden.

<sup>177</sup> Als ein Beispiel unter vielen sei hier die Werkstatt Hans Klockers genannt, in der dieses Phänomen besonders stark auftritt. Hier werden die herausragenden Werke, sicher zurecht, dem Meister zugeschrieben. Daneben gibt es aber eine Fülle stilistisch sehr ähnlicher Objekte, die sich von den Eigenhändigen Klockers unterscheiden und seinen Werkstattmitgliedern zuzuschreiben sind.

Wenn man einen Namen wie Hans Peham als Kopf einer Werkstatt fassen kann, stellt sich die Frage, in welcher Kunstgattung der führende Meister tätig war und ob er überhaupt als Künstler arbeitete. Wie oben erwähnt, wurde Hans Peham in den Quellen durchwegs als Maler titulierte. Nimmt man an, dass unter dem deutschen Begriff „Maler“ im 16. Jahrhundert auch tatsächlich ein künstlerischer Beruf zu verstehen war, könnte man Hans Peham als Schöpfer von Fassungen oder Tafelbildern ansehen.<sup>178</sup> Nachdem die Skulpturen der Peham-Werkgruppe von unterschiedlichen Händen stammen, würde es denkbar erscheinen, dass er eher als Fass- oder Tafelmaler tätig war.<sup>179</sup> Aufschluss darüber könnte eine Verordnung aus Basel von 1463 geben: Dort wurden die Schnitzer, die nur mit Holz arbeiteten, der Zimmererzunft und die Schnitzer, die zusätzlich auch Fassarbeiten und Glaserarbeiten ausführten, der Malerzunft zugeordnet.<sup>180</sup> Vielleicht kann man sich die Situation in Melk im frühen 16. Jahrhunderts ähnlich vorstellen.

Im Grunde ist beides möglich, Hans Peham könnte Fassmaler aber auch Schnitzer und Tafelmaler gewesen sein.<sup>181</sup> Vermutlich war er der planende Künstler, der die Gesamtkompositionen festlegte. Ein genauer Nachweis seiner Tätigkeit innerhalb der Werkstatt kann allerdings nicht erbracht werden.<sup>182</sup> Mit Sicherheit war er aber der wirtschaftliche Leiter, der zwischen 1515 und 1532 in Melk urkundlich gesicherten Werkstätte, in der unterschiedliche Maler und Schnitzer tätig waren.

---

<sup>178</sup> Die in Quellen bezeugte lateinische Bezeichnung „*pictor*“ konnte allerdings den Maler als auch den Schnitzer bezeichnen, was es heute schwierig macht, Unterscheidungen zu treffen. Zykán 1971, S. 166. Auch Hans Klocker wurde 1498 auf einer Rechnung für Kaltern als Maler bezeichnet. Egg 1985, S. 29.

<sup>179</sup> Der optische Vergleich der Fassungen der Peham-Altäre zeigt, dass es zwischen dem Innerochsenbacher Margarethenschrein und dem Weitener Martinsretabel enge Verbindungen, vor allem in den Gesichtern, gibt. Besonders die roten Lippen und die leicht geröteten Wangen erscheinen gleich. Dieser Vergleich muss aber mit Vorsicht betrachtet werden, da bei den Fassungen spätere Veränderungen denkbar sind, wie sie offensichtlich am Kufferner Katharinenaltar stattgefunden haben. Hier hat die Gesichtsfassung nur mehr wenig mit den anderen beiden Retabeln zu tun.

<sup>180</sup> Egg 1985, S. 27.

<sup>181</sup> Dass der Leiter einer Werkstätte nicht unbedingt Maler oder Bildschnitzer sein musste, zeigt die Entstehung des ehemaligen Zwettler Hochaltars (heute im tschechischen Adamsthal). Auch hier lässt die Bezeichnung des Meisters in den Quellen, wie in der Peham-Werkstatt, mehrfache Interpretationen zu. Aus den Klosterannalen des Abtes Bernhard Linck (1646-71) geht hervor, dass von Abt Erasmus im Oktober 1526 an einen „*arcularius et civis Budvicensis in Bohemia*“ namens Andreas Morgenstern „*pro tabula magna chori*“ Zahlungen geleistet wurden. Ivo Hlobil vermutete, dass es sich beim genannten Morgenstern um einen Kunsttischler „*arcularius*“ (wörtl.: „Hersteller einer Truhe, oder eines Schmuckkästchens“) und keinen Bildschnitzer oder gar Maler gehandelt habe; Hlobil 2008, S. 57.

<sup>182</sup> Hier lässt sich als Südtiroler Beispiel die Werkstatt von Hans Schnatterpeck in Meran (A. 16. Jh.) nennen. Weder Malereien noch Skulpturen an seinen Altarretabeln konnten ihm bis heute überzeugend zugeschrieben werden. Einige Bildschnitzer aus seiner Werkstatt sind namentlich bekannt. Zu diesem Auftrag, der mit 1600 rheinischen Gulden besser als der Pachertsche Wolfgangsaltar bezahlt wurde, hat sich auch der Vertrag zwischen Auftraggeber und Schnatterpeck erhalten, der in dieser Quelle als Maler bezeichnet wird. Söding 2004, S. 261f; Kofler 1990.

## 8.5. Die Werkstatt des Gordian Guckh

Die Werkstatt des Laufener Malers und Altarbauers Gordian Guckh bietet eine gute Möglichkeit einen Vergleich mit der Melker Peham-Werkstatt anzustellen.<sup>183</sup> Die Forschung steht in Fragen der Zuschreibungen und deren Methode in beiden Fällen vor ähnlichen Problemen, da Skulpturen und Malereien auch hier teilweise sehr unterschiedlich erscheinen. In beiden Werkkreisen ist der Hauptkünstler zwar öfters namentlich bekannt, in den Werken selber aber schwer fassbar. Die stilistischen Unterschiede bei den Skulpturen der Flügelaltäre aus der Werkstatt Gordian Guckhs wurden seit Beginn der Forschung dahingehend interpretiert, dass mehrere unterschiedliche Bildschnitzer in dieser Werkstatt tätig waren.<sup>184</sup>

Gordian Guckh spielte in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in der Gemeinde Laufen bei Salzburg neben seiner künstlerischen auch eine herausragende wirtschaftliche Rolle.<sup>185</sup> Einige Jahre hindurch war er Bürgermeister und Zechprobst in Laufen und trat immer wieder als Kreditgeber für Gemeinde und Kirche auf. Rund acht Flügelaltäre und diverse Einzelwerke seiner Werkstatt haben sich heute im oberbayerischen und salzburgischen Bereich, großteils in situ, erhalten. In seiner Werkstatt wurden aber nicht nur Altäre erzeugt, sondern auch andere rein handwerkliche Maler- und Tischlerarbeiten ausgeführt, die die Grundlage des Geschäftes darstellten.<sup>186</sup> Auch Glaserarbeiten gehörten zum Tätigkeitsfeld, sie scheinen einen nicht unwesentlichen Anteil am Umsatz gehabt zu haben.<sup>187</sup> Isolde Hausberger sah in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung der spätgotischen Malerei Salzburgs Gordian Guckh als Kopf einer großen Werkstatt, die verschiedene Maler, Tischler und Bildschnitzer umfasste.<sup>188</sup>

Im reichhaltigen Quellenmaterial (größtenteils im Stadt- und Stiftsarchiv Laufen) wird Guckh ausschließlich als Maler genannt, in den Rechnungen werden die Bildschnitzerarbeiten („*bildhawer*“ oder „*snitzer*“) gesondert angeführt.<sup>189</sup> Gordian Guckh trat scheinbar durchwegs als Maler auf und wurde von einigen Forschern als Autor mancher Tafelbilder identifiziert.<sup>190</sup> Die Skulpturen dieser Flügelaltäre zeigen aber, wie auch beim Werkkreis um die Melker Peham-Werkstatt, kein absolut einheitliches Stilbild und stammen nicht von einer einzigen

---

<sup>183</sup> Thieme-Becker Künstlerlexikon 1922, S. 188-189.

<sup>184</sup> Roth 1974, S. 34.

<sup>185</sup> Gordian Guckh ist zwischen den Jahren 1506 bis 1541 urkundlich nachweisbar. Seine wirtschaftlichen Tätigkeiten hat Hans Roth in einem Aufsatz hervorragend zusammengefasst. Roth 1974, S. 36-42.

<sup>186</sup> Roth 1974, S. 45.

<sup>187</sup> Roth 1974, S. 47. Interessanterweise wird auch Hans Peham in den Quellen unter anderem als Glaser bezeichnet.

<sup>188</sup> Hausberger 1972, S. 193.

<sup>189</sup> Roth 1974, S. 46.

<sup>190</sup> Roth/Schamberger 1969, S. 7-48.

Hand.<sup>191</sup> Anton Legner unterschied in seinem Beitrag zur Salzburger Schnitzkunst im beginnenden 16. Jahrhundert einige Schnitzerpersönlichkeiten, die innerhalb der Guckh-Werkstatt tätig waren.<sup>192</sup>

Dies wurde in der Forschung dahingehend interpretiert, dass der Maler Gordian Guckh wohl an einigen Tafelbildern selbst gearbeitet hat, für die restlichen Bilder und Skulpturen aber Werkstattmitglieder verantwortlich waren.<sup>193</sup> Ob Guckh neben der unternehmerischen Gesamtverantwortung auch planerisch die Altäre entwarf und Malern und Schnitzern Visierungen vorgab, kann nicht geklärt werden, erscheint aber wahrscheinlich.<sup>194</sup> Sicher ist, dass Gordian Guckh mit seinem Namen als Leiter und Besitzer der Werkstatt für die erzeugten Altäre verantwortlich war und als wirtschaftlicher Vertragspartner für die Auftraggeber auftrat, so wie Hans Peham in seiner Melker Werkstatt.

In den Kirchen von St. Leonhard bei Wonneberg und St. Koloman bei Tengling haben sich urkundlich gesicherte Flügelaltäre der Guckh-Werkstatt erhalten.<sup>195</sup> Diese Werke wurden in der Forschung als Basis für die weiteren Stilvergleiche genutzt. Über die restlichen Objekte, die man zur Guckh-Werkstatt zählt, herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Oft sind die postulierten Gemeinsamkeiten zu den gesicherten Werken sehr schwer auszumachen.

Die vier Tafeln des ehemaligen Flügelaltars der Wallfahrtskirche St. Leonhard am Wonneberg (Bayern) haben sich in einem neogotischen Altar des 19. Jahrhunderts erhalten. Sie werden zwischen 1510-15 datiert. Vor allem die Seiten mit den Passionsszenen gelten als sehr qualitätvolle, eigenhändige Werke Gordian Guckhs.<sup>196</sup>

In St. Koloman bei Tengling (Bayern) steht der zweite auf 1515 datierte, urkundlich gesicherte Flügelaltar. An diesem Werk scheinen wesentlich Werkstattmitarbeiter Gordian Guckhs beteiligt gewesen zu sein. Nur wenige Partien gelten als eigenhändige Arbeiten des Meisters, der aber sicher Vorzeichnungen zu den restlichen Altarteilen lieferte. Schamberger vermutet, wie auch bei den anderen Retabeln, dass der Gesamtentwurf von Guckh selbst stammt.<sup>197</sup>

---

<sup>191</sup> Isolde Hausberger unterschied sechs Maler (Meister A-E und Meister H) innerhalb der Guckh-Werkstatt. Über die Problematik, ob es sich bei den qualitätvollsten Malereien um jene Gordian Guckhs handeln könnte, schreibt sie in ihrem Katalogbeitrag zur Guckh-Werkstatt nichts. Hausberger 1972, S. 193-200.

<sup>192</sup> Legner 1957, S. 52f.

<sup>193</sup> Roth/Schamberger 1969; Roth 1974, S. 34.

<sup>194</sup> An den Rückseiten der Tafeln, die sich heute am neogotischen Flügelaltar in St. Leonhard bei Wonneberg befinden, haben sich locker skizzierte Vorzeichnungen für die nicht mehr vorhandenen Reliefs erhalten. Vielleicht stammen diese von der Hand eines planenden und entwerfenden Meisters.

<sup>195</sup> Roth 1974, S. 35.

<sup>196</sup> Roth/Schamberger 1969, S. 10-31.

<sup>197</sup> Roth/Schamberger 1969, S. 32-34.

Die weitem, der Werkstatt durch stilistische Vergleiche zugeordneten Altäre haben, neben den stilistischen Parallelen in Malerei und Skulptur, auch einen vergleichbaren Aufbau, wie Reliefs an den Flügelinnenseiten (oft mit Nothelferdarstellungen) oder ähnliche Dekorationselemente, wie die Rankenformen der Schleierbretter oder Säulenformen. Zu diesen Werken zählen: der Altar in der Georgskirche von Nonn bei Bad Reichenhall<sup>198</sup>, der Nothelferalter der Pfarrkirche Pfarrwerfen<sup>199</sup>, das Renaissanceretabel in Johanneshögl bei Piding<sup>200</sup>, der nördliche Seitenaltar der Pfarrkirche Pfarrwerfen, der Altar in Gebertsham in der Pfarre Lochen, ein Retabel in der Burgkapelle Burghausen, der Hochaltar der Streichenkirche in der Pfarre Schleching sowie weitere Einzelwerke in Kirchen und Sammlungen.<sup>201</sup>

Das Beispiel der Werkstatt von Gordian Guckh zeigt, dass innerhalb eines solchen Unternehmens eine Vielzahl an unterschiedlich geschulten Mitarbeitern tätig sein konnte. Daraus resultiert ein stilistisch unterschiedliches Erscheinungsbild der erzeugten Objekte und erschwert der heutigen Forschung Zuschreibungen.

---

<sup>198</sup> Bei diesem mit 1513 datierten Retabel handelt es sich um den frühesten Flügelaltar der Guckh-Werkstatt. Die Tafelbilder und das Georgsbild der Schreinrückseite scheinen von Gordian Guckh selbst zu stammen. Roth/Schamberger 1969, S. 6-9.

<sup>199</sup> Der Altar wird um 1515 datiert. Die Skulpturen des Schreines lassen sich mit jenen vom Nonner Georgsaltar und jenen vom Altar in St. Koloman vergleichen. Hier arbeitete ein Bildschnitzer nach Entwürfen des Meisters. Die Malereien der Flügel stammen von Guckh selbst. Roth/Schamberger 1969, S. 36-39.

<sup>200</sup> Hier entspricht die Schreinarchitektur schon ganz den modernen Renaissanceformen. Er wird um 1530 datiert, gehört also zum Spätwerk der Guckh-Werkstatt. Der Entwurf für die Gemälde der Flügel stammt von Gordian Guckh. Parallelen zum Altar in St. Koloman reihen das Renaissanceretabel in den Werkkreis der Guckh-Werkstätte. Nachdem sich die Skulpturen von denen der anderen Altäre leicht unterscheiden, meint Chamberger, dass es sich bei diesem Bildschnitzer um ein neues Werkstattmitglied handelt. Roth/Schamberger 1969, S. 41-45.

<sup>201</sup> Hans Roth stellte 1974 eine vorläufige Werkliste zusammen: Roth 1974, S. 49f.

## 9. Der weitere Umkreis der Peham-Werkstatt

Neben den drei Retabelfragmenten aus Weiten, Innerochsenbach und Kuffern, die der Melker Peham-Werkstatt zuzuschreiben sind, lassen sich in die unmittelbare Nähe dieser Objekte noch andere Altarfragmente einordnen.

### 9.1. Innerochsenbach, Annenaltar

Neben dem bereits besprochenen Margaretenaltar hat sich in der kleinen Ferialkirche von Innerochsenbach noch ein weiterer spätgotischer Donauschul-Altar erhalten. Es handelt sich um einen Schrein mit einer Anna Selbdritt-Darstellung und fünf zugehörigen Flügeltafeln. Als Pendant zum Margaretenschrein ist der Annenschrein nördlich des Triumphbogens ebenfalls einem barocken Retabel aufgesetzt (Abb. 11). Der Aufbau und die Proportionen beider Schreinkästen sind annähernd gleich. Der Annenaltar zeigt am Schreinkasten und an einem der zugehörigen Tafelbilder die Datierung 1521, die mit dem Abschluss der Bauarbeiten in Zusammenhang steht.<sup>202</sup>

Wie auch der Margaretenschrein, wurde der Annenschrein in der Kunsttopografie erstmals fotografisch dokumentiert (Abb. 116).<sup>203</sup> 1964 beschäftigte sich Alfred Stange mit den Tafelbildern des Annenaltars und schrieb sie einem Mitarbeiter des „*Reißers der Wunder von Mariazell*“ zu.<sup>204</sup> Die topografische Überblicksliteratur von Wilhelm Zotti<sup>205</sup>, Franz Eppel<sup>206</sup>, das Dehio Handbuch<sup>207</sup> und der Kirchenführer von Rupert Feuchtmüller<sup>208</sup> brachten lediglich knappe Beschreibungen der Objekte.

#### 9.1.1. Die Schreinskulpturen

Die Schreingruppe zeigt eine klassische Anna Selbdritt-Darstellung (Abb. 59). Ein Thema, das sich am Beginn des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute.<sup>209</sup> Auf einer

---

<sup>202</sup> Wie bereits beim Margaretenaltar besprochen kommen als Auftraggeber für die Altäre der Kirche die beiden verwandten Pfarrer Michael Zoys und Wolfgang Zoiss aus dem Benediktinerkloster Mondsee in Frage, die mit dem oberösterreichischen und Wiener Kunstschaffen der Zeit bestens vertraut waren. Auch lokal ansässige Kleinadelige könnten als Auftraggeber erwogen werden.

<sup>203</sup> ÖKT III 1909, S. 52-54.

<sup>204</sup> Stange 1964, S. 118-121.

<sup>205</sup> Zotti 1983, S. 147.

<sup>206</sup> Eppel 1968, S. 96.

<sup>207</sup> Dehio Handbuch 2003, S. 435-437.

<sup>208</sup> Feuchtmüller Kirchenführer Ferschnitz, S. 12f.

<sup>209</sup> Der Darstellungstypus der nebeneinander sitzenden Anna und Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoß kommt in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auf und ermöglicht eine ungezwungene, lebensnahe Darstellung der Familie, was in den streng hierarchischen Darstellungen zuvor noch nicht möglich war (Beispiel: Anna Selbdritt-Darstellung in der Ortskapelle Engelsdorf im Bezirk Horn). Manche Darstellungen nähern sich schon fast genreartigen häuslichen Szenen. Reinle/Witzleben 1988, S. 159f. Auch Anton Legner wies in seinem Beitrag zur Plastik im Katalog zur großen Donauschulausstellung auf den großen Anteil der Anna Selbdritt und Heilige-Sippe-Darstellungen hin. Legner 1965, S. 238. Ein Klebeband mit Postkarten und Fotos in der Fotothek des

durchgehenden, flachen und gepolsterten Bank sitzen im Figurenschrein links Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoß und rechts die hl. Anna. Die beiden heiligen Frauen wenden sich einander leicht zu. An den Seitenteilen der Sitzbank sind vertikale Inschriften in rechteckigen Feldern angebracht: auf der linken Seite „IHS/MARIA“ und gegenüber „SANCT/ANA“. Maria trägt einen weiten Mantel mit einem Untergewand, das mit einem Grantapfel-Brokatmuster versehen ist. Die langen, steifen und vergoldeten Haare fallen bis zur Sitzbank herab. Auf dem Schoß der Mutter steht der nackte Jesusknabe, den die Mutter mit beiden Händen hält. Das um den Hals gelegte Fraisenkettchen hat apotropäische Wirkung.<sup>210</sup>

Auch die hl. Anna wendet sich dem Jesusknaben zu. Sie stützt ihn mit einer Hand und reicht ihm mit der anderen rote Weintrauben, als Symbol der bevorstehenden Passion. Auch Anna trägt einen weiten Mantel, während das Untergewand eng am Körper anliegt und wie bei Maria mit einem rot-silbernem Brokatmuster versehen ist, das am Kragen in ein schwarzweißes Muster wechselt.<sup>211</sup> Die Köpfe der beiden heiligen Frauen sind an der Schreintrückwand mit runden Strahlenkranznimben hinterfangen.

Anders als bei den Figuren des Margaretenschreines ist hier der Faltenwurf der Gewänder weit weniger dominant, auch aus dem Grund, da es sich hier um Sitzfiguren handelt. Die Mäntel der beiden Frauen fallen in lockeren und flachen Falten über die Knie zum Boden, wo noch die Spitzen der Schuhe zu erkennen sind. Die Falten sind nicht tief hinterschnitten, sondern werden von filigranen Faltenstegen gebildet. Im Gegensatz dazu sind die Mäntel an den Oberkörpern kaum in Falten gelegt. Bei Maria ist hier die Oberfläche des Mantels sogar ganz glatt, während bei Anna an dieser Stelle am Mantel kleinteilige Parallelfalten erscheinen. Auch die Untergewänder der Figuren sind gleich gestaltet. Unter dem glatten Oberteil bildet der Stoff ab dem Bauch kleine Parallelfalten. Dieser Kontrast in der Stofflichkeit zwischen eng anliegendem Untergewand und locker darüber gelegtem Mantel ist ein typisches Stilmerkmal der Schnitzkunst des frühen 16. Jahrhunderts.<sup>212</sup>

Die Körper treten unter den Gewändern klar in Erscheinung. An den Oberkörpern liegt der Stoff eng an, auch die Knie sind unter dem Mantel klar definiert. Wie am Margaretenschrein

---

Wiener Instituts für Kunstgeschichte aus der Sammlung Henckel-Donnersmarck führt in Niederösterreich über 30 in situ erhaltene gotische Anna Selbdritt-Skulpturen an. Zur Geschichte der Selbdritt-Ikonographie: Saliger 1987, S. 196f.

<sup>210</sup> Das Fraisenkettchen am Hals des Jesuskindes ist ein sehr oft auftretendes Motiv. Im Volksglauben wurde der Kette eine Schutzwirkung gegen Krankheiten zugeschrieben, Schultes 2004, S. 69. Ein Beispiel aus nächster Nähe stellte eine Madonna mit Kind in der Pfarrkirche Pöggstall dar, an dem sich ebenfalls ein gemaltes Kettchen findet.

<sup>211</sup> Dieses Muster an der Oberseite erinnert stark an Dekorationen auf Glas und Keramik dieser Zeit.

<sup>212</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 59f.

wirkt auch diese Figurengruppe in der Frontalansicht sehr plastisch, obwohl sie tatsächlich flach ist.<sup>213</sup>

### 9.1.2. Der Schreinkasten

Die Dekoration des Schreinkastens gleicht in Proportion und Aufbau ganz dem gegenüberliegenden Margaretenschrein und dem Weitener Retabel.<sup>214</sup> Der Stil der Dekoration ist aber am Annenaltar ein ganz anderer. Motivische Einflüsse der Renaissance sind nun deutlich zu erkennen.

Die äußere Rahmung ist fast gleich wie am Margaretenschrein mit einem umlaufenden Rundstab, schlichter Profilierung und einer breiten roten Außenleiste mit Schablonenmalerei. Die gemalten Rahmen-Ornamente verweisen wieder auf Renaissancedruckgrafik. An der unteren Rahmenleiste ist zwischen den Schablonenornamenten die geschriebene Datierung „1521“ zu erkennen.

Die Figurengruppe sitzt auf einem leicht erhöhten Sockel, der gänzlich mit einem Schleierbrett in Form von verschlungenen Blattranken bedeckt ist (Abb. 60). Seitlich sind die Schreinfliguren durch zwei Säulchen in Form von stilisierten Blattformen eingefasst. Diese Säulchen tragen das Schleierbrett über der Figurengruppe. Es besteht aus filigranen und durchbrochenen Blattranken. Die Säulchen setzen sich in das Schleierbrett fort und fügen sich dort zu einem kaum erkennbaren Kielbogen, der von einer segmentbogig herabhängenden Blattgirlande überschnitten wird.

Der Schreinhintergrund zeigt ein für Schnitzaltäre typisches Brokatmuster, wie auch an den Schreinen aus Weiten und Kuffern. Einen wiederkehrenden Musterraport scheint es allerdings hier auf den ersten Blick nicht zu geben. Dies kann eine alte Fotografie in der Fotothek des Wiener Instituts für Kunstgeschichte erklären, die einen früheren, unrestaurierten Zustand zeigt (Abb. 61).<sup>215</sup> Auf diesem Foto kann man deutlich erkennen, dass der Hintergrund durch große Fehlstellen zerstört ist. Lediglich am rechten oberen Rand gibt es ein größeres unzerstörtes Stück (Abb. 62). Bei der letzten Restaurierung wurden diese Fehlstellen durch ein neues Muster in sinnfreien, abstrakten Formen ergänzt, die nun mit dem ursprünglichen Brokatmuster kaum etwas zu tun haben. Lediglich die originale rechte obere Ecke kann eine Vorstellung des ursprünglichen Granatapfelmusters vermitteln. Wie auch am Margaretenschrein in Weiten und Kuffern ist der Himmel über dem silbernen

---

<sup>213</sup> Der Schrein ist kaum tiefer als 35 cm und in der Schrägansicht wird der Reliefcharakter der Anna Selbdritt-Gruppe klar ersichtlich. Die Köpfe und Schultern der sitzenden Figuren sind rückseitig stark abgeflacht, um den Platz bestmöglich zu nutzen.

<sup>214</sup> Schreinkasten: ca. 160 x 120 cm.

<sup>215</sup> Institut für Kunstgeschichte Wien, Fotothek, Slg. Henckel-Donnersmarck.

Brokathintergrund tiefblau gefasst, an der Oberseite sind kleine goldene Sterne angebracht. Analog zum Margaretenschrein ist auch hier über dem Brokatmuster eine gemalte Stange zu erkennen, an der mit roten Schnüren der illusionierte textile Wandbehang aufgehängt zu sein scheint.

An den seitlichen Außenflächen haben sich ornamentale Malereien in sehr schlechtem Zustand erhalten. Es handelt sich um Vasen und Blattranken. An der Unterseite ist auch ein Puttenkopf zu erkennen (Abb. 63). Diese Ornamentik ist wie die anderen Dekorationsmalereien auf Renaissancedruckgrafik zurückzuführen.

### **9.1.3. Das künstlerische Verhältnis zur Peham-Werkstatt**

Das Verhältnis zu den bisher vorgestellten Altären aus Weiten, Kuffern und dem Margaretentalar aus derselben Kirche lässt sich nicht so einfach definieren. Schon allein wegen der formalen Unterschiede, da es sich im Annenschrein um Sitzfiguren handelt, deren Faltenfigurationen sich von Standfiguren unterscheiden. Folglich lassen sich hier starke Unterschiede zu den Standfiguren der anderen Schreine feststellen. An den Falten- und Draperien des Annenschreines finden sich nicht die kleinteiligen, bewegten Falten, die das verbindende stilistische Element der anderen Skulpturen sind. Die Mäntel von Anna und Maria fallen in schlichten, geradlinigen und kaum geschwungenen Falten, die wenig plastisches Eigenleben führen. Insgesamt wirken die drei Skulpturen des Annenschreines viel steifer und unbewegter. Als Vergleiche der Gesichtstypen bieten sich die hl. Margarete (Abb. 18) des zweiten Innerochsenbacher Schreines und die hl. Katharina des Kufferner Retabels an, diese erscheint allerdings gerade im Gesicht stark überschnitzt. Diesen Köpfen lassen sich dennoch Anna und Maria gut gegenüberstellen (Abb. 62), wie etwa die verwandte Modellierung der Haare an Maria und Margarete zeigt. Die Proportionen des Schreinkastens, die ornamental bemalte Randleiste und der gesamte Aufbau mit dem ca. 20 cm hohen Sockel zeigt hingegen eine eindeutige Verbindung zum Margaretentalar.

Im Verhältnis zu den Skulpturen der anderen Altäre aus der Peham-Werkstatt scheint die Anna Selbdritt-Gruppe etwas am Rand zu stehen. Nachdem das Thema aber recht gebräuchlich war, finden sich hier reiche motivische Parallelen zu anderen Altären der weiteren Umgebung.

#### 9.1.4. Einordnung in die Region

Das wichtigste Vergleichsbeispiel aus dem Waldviertler Raum stellt der Annenaltar aus der Pfarrkirche Schönbach dar (Abb. 64).<sup>216</sup> Lothar Schultes lokalisiert die Werkstatt in der die beiden Schönbacher Seitenaltäre entstanden sind in der Gegend von Passau.<sup>217</sup> Der Vergleich mit der Schreingruppe in Innerrohsenbach zeigt grundsätzliche motivische Parallelen, wie das stehende Kind, den Schleier der hl. Anna und das Motiv des gereichten Apfels, die aber zum allgemein gültigen Formengut gehören. An beiden Werken zeigen sich die geraden und polygon brechenden Falten und die Spannung zwischen faltenfreiem Obergewand an der Brust und strengen Parallelfalten über dem Bauch. Dennoch führt die Gegenüberstellung deutlich vor Augen, dass der Innerrohsenbacher Annenaltar der schlichtere und provinziellere ist, der an die Qualität des Schönbacher Retabels nicht heran kommt. Allein die Darstellungen des Jesusknaben unterscheiden sich grundlegend. Hat man in Schönbach ein glaubhaft stehendes und gestikulierendes Kind vor sich, so erscheint der Innerrohsenbacher Knabe wie eine steife unbewegliche Holzpuppe auf dem Schoß der Mutter (Abb. 62).

Ansonsten finden sich im Mostviertel und im südlichen Waldviertel einige weitere Beispiele von Anna Selbdritt-Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts. In der Kapelle See bei Langenlois wird eine lebensnahe Selbdritt-Gruppe mit einer jugendlichen Maria verwahrt, die dem puttohaften Jesusknaben einen Apfel reicht (Abb. 65).<sup>218</sup> Denselben Darstellungstypus zeigt eine Gruppe aus der Pfarrkirche Waldhausen südlich von Zwettl (Abb. 66).<sup>219</sup> Eine etwas frühere Selbdritt-Gruppe unbekannter Provenienz fand sich vor kurzem in einer Auktion des Wiener Dorotheums, sie wäre durchaus auch im niederösterreichischen Raum denkbar (Abb. 67).<sup>220</sup> Aber auch einige oberösterreichische Werke lassen sich dem Innerrohsenbacher Annenschrein gut gegenüberstellen. So beispielsweise eine Gruppe aus der Burgkapelle Clam, nördlich von Amstetten auf der gegenüberliegenden Seite der Donau, eine aus der Pfarrkirche Aurachkirchen und eine weitere aus Gunskirchen bei Wels.<sup>221</sup> Auch das Oberösterreichische Landesmuseum verwahrt einige gut vergleichbare Stücke: eine Skulpturengruppe aus Ried im Innkreis mit dem Titel „Christkind lernt gehen“, die eine Anna

---

<sup>216</sup> In dieser bemerkenswerten Kirche haben sich drei spätgotische Flügelaltäre in einer leichten späthistoristischen Umarbeitung erhalten.

<sup>217</sup> Schultes stellt den Annenaltar einem zeitgleich entstandenem Epitaph aus Hellmonsödt gegenüber, der sich in der dortigen Pfarrkirche erhalten hat. Als Parallele in der bayerischen Schnitzkunst führt er Hans Leinbergers Relief einer Anna Selbdritt im Kloster Gnadenthal (Ingolstadt) an und damit verbundene Werke des Meisters der Altöttinger Türen. Schultes 2004, S. 74-79.

<sup>218</sup> Die Gruppe weist eine gewisse Nähe zur bayerischen Schnitzkunst auf, so beispielsweise zu einer Anna Selbdritt des Meisters der Altöttinger Türen (um 1515/20) aus dem Linzer Schlossmuseum.

<sup>219</sup> Auch diese Gruppe lässt sich in die Nähe bayerischer Werke bringen.

<sup>220</sup> Kat. Aukt. Dorotheum 2011, Lot Nr. 809.

<sup>221</sup> Dabei sollte immer mitbedacht werden, dass die beiden Pfarrer aus Steinakirchen, zu dem die Innerrohsenbacher Kirche gehörte, aus diesem Gebiet stammten (Mondsee und Schwanenstadt).

Selbdritt-Gruppe zu einer Heiligen Sippe erweitert (Abb. 68). Maria, der Christusknabe und Anna sind gut mit der Innerochsenbacher Gruppe vergleichbar.<sup>222</sup> Ebenso eine Selbdritt-Gruppe mit einer hl. Elisabeth.<sup>223</sup> Aus der Sammlung Kastner im Oberösterreichischen Landesmuseum stammt eine hl. Anna aus einer Selbdritt-Gruppe (Abb. 69). An dieser Skulptur zeigen sich die bewegten kleinteiligen Falten, die man auch bei der Innerochsenbacher Gruppe erwarten würde.<sup>224</sup> Ebenfalls aus der Sammlung Kastner stammt eine weitere hl. Anna aus einer ehemaligen Selbdritt-Gruppe. Sie ist in Haltung und Ausdruck der Innerochsenbacher Anna nicht unähnlich, wohl aber etwas früher anzusetzen und lebendiger im Ausdruck.<sup>225</sup>

Die angeführten Beispiele stehen mit der Innerochsenbacher Selbdritt-Gruppe in keiner direkten Verbindung, zeigen aber deutlich die Beliebtheit dieser Darstellung am Beginn des 16. Jahrhunderts und die Verbindlichkeit der Darstellungstypen.

### 9.1.5. Die Tafelbilder

Wie bereits erwähnt, haben sich in der Innerochsenbacher Kirche sechs Tafelbilder erhalten. Die an beiden Seiten bemalte Tafel mit den hll. Christophorus und Ägidius gehört eindeutig zum Margaretenschrein. Die restlichen fünf, stilistisch zusammengehörigen Bilder, lassen sich nun durch ihre Maße (80 x 50 cm) und die Ikonographie dem Annenschrein eindeutig zuordnen. Der Gesichtstypus ist in allen Darstellungen gleich und lässt die gleiche Hand erkennen. Die Tafeln stellen auf der Feiertagsseite Szenen aus dem Annenleben dar, während die Außenseiten Heiligendarstellungen zeigen.

Über die Situation der Tafeln am Beginn des 20. Jahrhunderts gibt die Kunsttopografie eine genaue Auskunft. Hier ist die Rede von *„fünf zueinander gehörigen ungleich großen Temperabildern auf Holz in alten, hölzernen, roten ornamentierten Rahmen“* und vier weiteren Tafeln, die sich heute im St. Pöltener Landesmuseum befinden.<sup>226</sup> Beim Vergleich

---

<sup>222</sup> Kastner/Ulm 1958, Kat. Nr. 123.

<sup>223</sup> Eine Parallele zu Innerochsenbach ist die eher steife Figurenhaltung an den Heiligen Frauen wie auch am Christusknaben, der aber in der Linzer Gruppe durch die angedeutete Schrittstellung lebendiger wirkt. Typisch für die Zeit sind in beiden Versionen das eng anliegende, hochgegürtete Untergewand, das unter dem schmalen Gürtelband in strengen, vertikalen Parallelfalten gelegt ist und die Darstellung des apotropäischen Fraisenkettchens am Christusknaben. Kastner/Ulm 1958, Kat. Nr. 130.

<sup>224</sup> Die Skulptur stammt aus der Nähe von Waidhofen an der Ybbs. Schultes sah in Figurenauffassung und Gewandstil Parallelen bei der Weissenkirchener Madonna. Die stark bewegten Gewandfalten, die sich plastisch um den Körper der Hl. Anna legen, erinnern an bayerische Schnitzkunst, wie Werke Leinbergers zum selben Thema. Die Köpfe der Engel zu Füßen der Heiligen haben bereits Renaissancecharakter. Zum locker um den Hals geschwungenen Schleier findet sich eine direkte motivische, ebenfalls bayerisch beeinflusste, Parallele an der Anna Selbdritt-Darstellung aus Waldhausen bei Zwettl, wie auch die beiden Skulpturen insgesamt nicht unähnlich sind. Schultes 1992, S. 79f.

<sup>225</sup> Schultes schreibt sie der Werkstatt des Meisters SW zu und datiert sie vor 1500. Schultes 1992, S. 69.

<sup>226</sup> ÖKT III 1909, S. 54.

mit der heutigen Situation fällt auf, dass einige der Tafeln erst nach der Erstellung der Kunsttopografie auseinandergesägt wurden. Dort werden nämlich an der Tafel mit dem hl. Leopold an der Rückseite Malereien mit der Begegnung an der goldenen Pforte und an der Tafel mit dem hl. Nikolaus rückseitig die Verkündigung an Joachim genannt. Diese Darstellungen finden sich heute auf vier einzelnen Bildträgern. An der Tafel mit dem hl. Valentin wird weiters eine zerstörte Rückseite erwähnt.<sup>227</sup>

In der Donauschule-Ausstellung von 1965 waren drei dieser Tafeln des sogenannten „*Meisters von Innerochsenbach*“ ausgestellt. Im Katalog ist die Rede von Temperatafeln mit den „hl. Valentin, hl. Nikolaus, hl. Leopold und hl. Agnes“. Weiter heißt es: „*die Tafel mit den hll. Leopold und Agnes ist 1521 datiert*“.<sup>228</sup> Hier kann es sich nur um einen Fehler handeln, indem die Darstellung der Begegnung an der Goldenen Pforte von Joachim und Anna (hier befindet sich die Datierung 1521 [sic]) als Leopold und Agnes missgedeutet wurde. Eine Darstellung der hl. Agnes wäre sicher in der Kunsttopografie angeführt gewesen.

Die ehemaligen Flügelaußenseiten zeigen Heiligendarstellungen mit den hll. Leopold, Nikolaus und Valentin und an den ehemaligen Innenseiten Szenen aus dem Marienleben mit der Verkündigung an Joachim und der Begegnung an der Goldenen Pforte. Alle Tafeln tragen den gleichen schlichten Rahmen mit goldenem Innenrundstab, versilberter Kehle und rotem, flachen Außenrahmen.<sup>229</sup>

Die Tafel mit dem hl. **Leopold** zeigt den Heiligen stehend auf einem undefinierten grauen Untergrund, an dem ungefähr in Kniehöhe ein Hintergrund beginnt, der sich von gelb an der Unterseite zu hellem rot auf der Bildoberseite schattiert (Abb. 70). Der Heilige erscheint in typischer Darstellung mit einer Fahnenlanze mit fünf goldenen Lärchen (oder Adlern) in der Rechten, deren drei schmale Schöße lebhaft im Wind wehen. In der Linken hält er als weiteres Attribut ein Kirchenmodell. Leopold trägt eine herrschaftliche Tracht, an der am Kragen ein weißes Untergewand mit goldener Borte zu erkennen ist. Unter dem dunkelgrünen pelzgefütterten Mantel mit Brokatmuster trägt er ein rotes Untergewand, ebenfalls in Brokatstoff, das am Schoß in parallelen Falten fällt. Neben dem Gewand sind auch die breiten Schuhe der aktuellen Zeitmode entlehnt. Eine doppelte Collane mit dem Zeichen des Ordens

---

<sup>227</sup> Aus sicherheitstechnischen Gründen konnte diese Tafel nicht abgehängt werden, um die Malereireste beurteilen zu können.

<sup>228</sup> Dworschak 1965, S. 107.

<sup>229</sup> Nachdem die Tafeln auseinandergesägt wurden, müssen einige Rahmen neu angefertigt worden sein, was heute nicht zweifelsfrei festgestellt werden kann.

vom Goldenen Vlies<sup>230</sup> und der Hut zeichnen ihn als Herzog aus. Bei der Darstellung des hl. **Nikolaus** unterscheidet sich der Hintergrund von jenem der Leopoldstafel (Abb. 71). Hier wird der Heilige in einem architektonischen Rundbogen dargestellt, der den Blick auf den wiederum von gelb nach rot schattierten Hintergrund freigibt. Rechts oben ist auch ein kleines Rundfenster zu erkennen, das klarmacht, dass es sich hier um einen architektonischen Bogen handelt. Der Heilige selbst ist als Bischof in typischer Tracht dargestellt. Die Kostbarkeit des Gewandes, die zahlreichen Dekorationselemente und die Schwere des Stoffes entsprechen genau dem Darstellungstypus eines Bischofs der Zeit. In der rechten Hand hält der Heilige einen Stab mit goldenem, mit Perlen besetzten Aufsatz, während er in der anderen ein Buch hält, auf dem eine goldene Kugel liegt, die ihn als Nikolaus erkennbar macht. Die anderen beiden Kugeln liegen zu seinen Füßen. Als weitere bischöfliche Insignien trägt der Heilige eine Mitra und Pontifikalhandschuhe. Am Boden wird eine Alba sichtbar, über der Nikolaus eine dunkelgrüne Damastkassel trägt. Wertvoll wirkt auch das rote Pluviale mit mächtiger goldner Schließe und steinbesetztem Schulterteil.

Wie bei der Nikolaustafel steht auch der hl. **Valentin** in einem architektonischen Rundbogen (Abb. 72). Als bischöfliche Insignien trägt er eine perlbesetzte Mitra mit bewegten Fanones und einen Stab mit goldenem Aufsatz und im Wind wehendem Stabtuch. Wie auch der hl. Nikolaus trägt dieser Heilige ein rotes Pluviale mit perlbesetzten Stäben. Zu seinen Füßen knien zwei kleine, verkrüppelte Bettler. Dem vorderem der Beiden reicht der Bischof gerade eine Gabe in Form einer Münze, dankbar blickt jener zum übermächtigen Bischof empor.

Die Tafel mit der **Verkündigung an Joachim** zeigt den Vater Mariens in einer typischen Donauschullandschaft (Abb. 73). Er kniet im rechten Bildvordergrund mit erhobenen Händen und erblickt soeben den Verkündigungengel. Dieser überbringt gemäß der Darstellungstradition die Verkündigung als mehrfach gesiegeltes, schriftliches Dokument.<sup>231</sup> Joachim ist von einer Ziegenherde umgeben, auch zwei Hirtengesellen erscheinen auf der dürren, gelben Weide. Einer von ihnen scheint das göttliche Ereignis zu erkennen, er hat die Arme erschrocken nach oben gerissen. Der zweigeteilte Bildhintergrund zeigt in der linken Hälfte eine mächtige Felswand, deren Oberseite stark bewaldet ist, die Büsche am Rand scheinen sich malerisch aufzulösen und als zähe Masse langsam über die Felskante hinab zu

---

<sup>230</sup> Der Orden vom Goldenen Vlies wurde erst 1430 gegründet, lange vor dem Babenbergerherzog Leopold III. (1073-1136). Um Leopold in die Reihe der aktuell regierenden Habsburgerherrscher einzugliedern wurde er dennoch mit dem Vliesorden dargestellt.

<sup>231</sup> Die Darstellung des gesiegelten Dokuments findet sich auch in verbreiteten druckgrafischen Darstellungen wie in Altdorfers vierzigteiliger Holzschnittfolge „*Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes*“ (um 1513) Winzinger 1963, S. 65-69 und Abb. 25-64.

laufen. Die rechte Hintergrundhälfte gibt den Blick auf eine typische Gebirgslandschaft des Voralpenraumes frei. Am rechten Bildrand ist ein Haus mit einer Brücke über einem vorgelagerten Fluss zu erkennen. Der Himmel im Hintergrund schattiert sich von einem mittleren blau zu einem tiefen schwarz am oberen Bildrand.

Die zweite szenische Tafel zeigt die **Begegnung von Joachim und Anna am der Goldenen Pforte** von Jerusalem (Abb. 74). Die Szene findet nun in einem Innenraum statt, der vermutlich das Innere des Torturmes darstellt. Jochim und Anna verschmelzen durch die innige Umarmung im Zentrum des Bildes quasi zu einer Person. Diese Umarmung und besonders die Nähe der beiden Köpfe drückt die starke Vertrautheit aus. Nach spätgotischer (volkstümlicher) Vorstellung, ist hier der Moment der Zeugung Mariens dargestellt. Der rote Umhang Joachims und das rote Obergewand Annas steigern die Verknüpfung der beiden Figuren. Wie in der Darstellung des hl. Nikolaus breiten sich die Gewänder sockelartig am Boden aus und verankern die Figuren auf der Raumbühne, die zum Betrachter hin in einer Stufe abbricht. An ihrer Stirnfläche ist die Datierung 1521 zu erkennen. Die Tordurchfahrt ist ansonsten sehr kahl dargestellt. Die Wände sind grau und erhalten durch parallele Querstriche die Struktur einer Steinmauer. Links neben den Figuren öffnet sich ein rechteckiges Portal mit einem rundbogigen Tympanon in dem sich eine angedeutete Muschelform, ein ausgesprochenes Renaissancemotiv, zeigt. Das Tor öffnet sich in einem flachen Spitzbogen und gibt den Blick auf die Landschaft frei. Das Rippengeflecht des Gewölbes stellt vermutlich eine antikisierende, kassettierte Decke mit einer Blütenrosette in der Mitte dar. Der Ausblick durch die Goldene Pforte zeigt wieder eine Landschaft, wie sie für die Malerei der Donauschule charakteristisch ist. Hinter einer Mühle mit Wasserrad führt ein Weg zu einer Burg, den eine Figur empor läuft. Ein übergroß proportionierter Baum, dessen spärliche Blätter in gelbliches Schlaglicht getaucht sind versperrt den weiteren Ausblick. Dahinter schattiert sich der Himmel von hellem blau bis tief schwarz an der Oberseite des Landschaftsausblickes.

Feuchtmüller schreibt über den Malstil der Tafeln, dass sie „*eine fast bäuerliche Gedrungenheit*“ haben, „*die durch einen starken Ausdruck geprägt ist*“.<sup>232</sup> Die fünf, einst zusammengehörigen Tafelbilder zeigen jedenfalls das gleiche Stilbild und stammen von derselben Hand. Hauptsächliches Merkmal ist wiederum die extrem weiche, teigige Faltendarstellung der Gewänder. Die drei Heiligen der ehemaligen Flügelaußenseiten

---

<sup>232</sup> Feuchtmüller Kirchenführer Ferschnitz, S. 13.

verbindet die wuchtige, fast übermächtige Figurendarstellung, die nichts von jener höfischen Eleganz hat, die sich an der Floriantafel des Margaretenaltars findet. Die drei Figuren sind in übermächtige und schwer lastende Gewänder gehüllt, deren Maler es sehr darauf ankommt, unterschiedliche Stofflichkeiten darzustellen: vom weichen Pelzkragen beim hl. Leopold über die unterschiedlichen Brokat- und Damaststoffe an allen drei Heiligenfiguren und dem durchsichtigen Seidentuch am Stab des hl. Valentin, bis hin zu den kostbaren, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Oberflächen an den Bischofsdarstellungen. Die weich und teigig gestaltete Faltenoberfläche am Mantel des hl. Nikolaus findet sich nun auch an den Figuren Anna und Joachim aus den szenischen Darstellungen der ehemaligen Rückseiten. Auch die malerischen, teils verwaschen wirkenden Gesichter finden sich hier, die sich stark von den Tafeln des Margaretenaltars unterscheiden.<sup>233</sup>

Hervorzuheben ist neben der Figurendarstellung auch die Art der Landschaftsgestaltung, die ja bei der nicht unproblematischen Begriffsdefinition der Donauschule immer wieder als ein typisches Merkmal angeführt wird. Die lebendige Darstellung der Bäume und Sträucher lässt sich bis zu Altdorfer zurückverfolgen. Dem an den Innerochsenbacher Tafeln tätigen Meister waren diese Naturdarstellungen durch das neu aufgekommene Medium der Druckgrafik sicherlich bekannt.

### **9.1.6. Einordnung der Tafelbilder**

Wie bei den Tafeln des Margaretenaltars versuchte Alfred Stange auch die Tafeln des Annenaltars einzuordnen und mit anderen Werken zu verbinden.<sup>234</sup> Er sah in dem Maler einen Mitarbeiter des von ihm als „*Reißer der Wunder von Mariazell*“ bezeichneten Meisters und nannte ihn „*Meister des Hohenliedes*“, nach den Tafeln des so genannten „Renaissancealtars“ aus dem Belvedere (Abb. 58). Diese Tafelbilder haben mit jenen des Annenaltars wenig gemein, vielmehr lassen sie sich mit den Tafeln des Kufferner Katharinenretabels verbinden (Abb. 52-55). Auch die von Stange vermuteten Gemeinsamkeiten der Tafeln mit den Feiertagsseiten eines ehemaligen Altars aus den Seitenstettener Stiftssammlungen (ebenfalls Szenen aus dem Annenleben, die kompositionell Dürers Szenen aus dem Marienleben folgen) halten sich sehr in Grenzen. Die Innerochsenbacher Tafeln erscheinen also auf den ersten Blick durchaus als singulär. Stilistisch vergleichbar sind sie zwar mit den Tafeln des Margaretenschreins, etwa in der bewegten Faltendraperie, aber vor allem in der malerischen und weichen Gesichtsmodellierung grenzen sich die Tafeln auch klar ab. Sie stammen wohl nicht von der gleichen Hand, was aber nicht bedeutet, dass die Altäre nicht aus der gleichen

---

<sup>233</sup> Inwiefern die Gesichter durch Restaurierungen verändert wurden, muss noch geklärt werden.

<sup>234</sup> Stange 1964, S. 151.

Werkstatt kommen können. Eine motivische Parallele ergibt sich zu den ehemaligen Standflügeln des Kufferner Katharinenaltars. Auch der von gelb nach rot schattierte Hintergrund ist der gleiche, während sich sonst kaum Anknüpfungspunkte ergeben.

Versucht man die szenischen Darstellungen des Innerochsenbacher Annenaltars in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, so gelangt man schnell zu Druckgrafiken als Anregungsmedium.<sup>235</sup> So gehen die beiden Tafeln der Verkündigung an Joachim und der Begegnung an der Goldenen Pforte frei auf Altdorfers kleinformatige (72x48 mm) vierzigtellige Holzschnittfolge „*Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes*“ zurück, die um 1513 herausgegeben wurde (Abb. 75).<sup>236</sup> Diese Holzschnittfolge tritt immer wieder als Grundlage für Malerei und Reliefs auf.<sup>237</sup> Der Maler hatte also durch Druckgrafiken Anschluss an die aktuellen Entwicklungen der Zeit gehabt. Die Werke von Wolf Huber, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach und vielen weiteren Vertretern der Hochkunst in dieser Zeit, fanden durch Druckgrafik weite Verbreitung.

Im oberösterreichischen **Stift Kremsmünster** haben sich vier Tafeln einer Predella erhalten, deren Heiligendarstellungen den Innerochsenbacher Tafeln sehr nahe kommen (Abb. 76).<sup>238</sup> Als Herkunftsort wurde in der Donauschulausstellung 1965 Wels oder Steyr vorgeschlagen.<sup>239</sup> Die zwei Mittel tafeln tragen die Datierung 1519. Die Darstellungen zeigen sechs weibliche Heilige, teilweise auf Vorder- und Rückseite: Helena, Magdalena, Elisabeth, Otilie, Ursula und Margarete. Am Gewand der hl. Margarete zeigt sich das eingestickte Monogramm „MW“. Die wuchtigen Figurendarstellungen entsprechen den männlichen Heiligen der Innerochsenbacher Tafeln. In den Faltendraperien zeigen die Tafeln aus Kremsmünster schon sehr stark kleinteilige Parallelfalten. Die Gewandbehandlung der Helena- und Magdalenatafel stehen allerdings den männlichen Heiligendarstellungen sehr nahe. So wird beispielsweise bei den hll. Nikolaus und Helena jeweils ein Bein aus den weichen, teigigen Faltengebilden herausmodelliert. Eben diese Faltenformen, die das Erscheinungsbild der Innerochsenbacher Tafeln maßgeblich prägen, finden sich besonders gut

---

<sup>235</sup> Auch im Werk Wolf Hubers finden sich sehr ähnliche Kompositionen der Joachimsverkündigung. Winzinger 1979, Abb. 61 (Zeichnung), 279 (Tafelbild aus dem Werkumkreis).

<sup>236</sup> Gedacht war die Folge für ein kleines Andachtsbüchlein. Dargestellt sind neben dem Sündenfall auch die Passion und Szenen aus dem Leben Mariens. Winzinger 1963, S. 65-69 und Abb. 25-64.; Kat. Ausst. Berlin 1988, Kat. Nr. 74.

<sup>237</sup> So auch an drei von vier Reliefs im bayerischen Neumark-St. Veit, die in der Landshuter Ausstellung von 2007 zu sehen waren. Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 252-255 (mit Abb.).

<sup>238</sup> Kunsttopographie XLIII, Kremsmünster, S. 95, Nr. 10, Abb. 149.

<sup>239</sup> Holter 1965, S. 161, Nr. 397.

vergleichbar an der hl. Magdalena. In ihrer Massivität und Monumentalität stehen die weiblichen Heiligen ihren männlichen Pendants um nichts nach.

Auch im **St. Pöltener Diözesanmuseum** hat sich eine Tafel erhalten, die sich sehr gut mit den Innerochsenbacher Heiligen vergleichen lässt (Abb. 77).<sup>240</sup> Es handelt sich um die Darstellung eines hl. Sebastian als junger Edelmann, mit seinen Attributen Pfeil und Bogen in den Händen. Durch den segmentbogen-artigen oberen Abschluss, bei dem es sich um den ursprünglichen handeln könnte, wäre diese Tafel sehr gut, auch wegen ihrer schmalen Form, als linker Standflügel eines Retabels denkbar. Ihr Rand ist unbemalt und lässt auf eine ehemals vorhandene Leiste schließen. Die Löcher für die zur Verbindung nötigen Holzdübel sind noch zu erkennen. Die Herkunft ist unbekannt. Die Tafel stammt aber sehr wahrscheinlich aus dem St. Pöltener Diözesangebiet. Schon Kronbichler stellte in seinem Katalogbeitrag fest, dass die Darstellung mit der Leopoldstafel aus Innerochsenbach vergleichbar ist.<sup>241</sup> Gemeinsam haben die beiden Darstellungen die wuchtige, fast kastenförmige Körperform. Auch Motive wie Schuhe, Kopfbedeckung und Strahlennimbus sowie die undefinierte Raumbühne mit hellem Hintergrund sind sehr ähnlich. Das Gesicht wiederum weist eher auf die Tafeln des Innerochsenbacher Margaretenaltars. Die St. Pöltener Sebastianstafel lässt sich also ebenfalls in die Nähe der Innerochsenbacher Tafeln stellen.

Eine weitere interessante Parallele ergibt sich zu einem Werk des bereits im Zusammenhang mit dem Problem der Werkstattzuschreibungen vorgestellten Gordian Guck, oder vielmehr zu einem der ausführenden Meister seiner großen Werkstatt. Es handelt sich um den fast vollständig erhaltenen Flügelaltar der Filialkirche in **Gebertsham**, der nach 1520 datiert wird (Abb. 78).<sup>242</sup> Dort findet sich an der Predella eine Tafel mit der Darstellung eines hl. Georg, deren Figurenkomposition auf Albrecht Dürer zurückgeht.<sup>243</sup> Die Gegenüberstellung mit der Innerochsenbacher Leopoldstafel zeigt eindeutige Parallelen. So ist der von gelb nach rot abgeschattierte Hintergrund und die graubraune Raumbühne gleich. Auch Motive wie die einfassende Fahne mit den schwingenden spitzen Schößen<sup>244</sup> und der Strahlennimbus sind eindeutig verwandt. Die Figurenkomposition an sich ist aber sehr unterschiedlich. Der schlanke und elegante Georg hat in dieser Hinsicht mit dem wuchtigen und monumentalen

---

<sup>240</sup> Öl/Tempera auf Holz, 77 x 31 cm. Kat. Ausst., St. Pölten 1988, S. 20, Nr. 16.

<sup>241</sup> Kat. Ausst., St. Pölten 1988, S. 20, Nr. 16.

<sup>242</sup> Roth 1974, S. 50. Die Zuschreibung an Guck gilt nicht als gesichert, aber sehr wahrscheinlich.

<sup>243</sup> Erker 2010, S.87.

<sup>244</sup> Das Motiv der schlingernd-bewegten Fahnen-schöße, die mit einer Hand gehalten werden, findet sich auch bei einer aquarellierten Zeichnung Altdorfers aus dem Triumphzug für Kaiser Maximilian (Abb. 79). Kat. Ausst. Berlin 1988, Kat. Nr. 89a.

Leopold keine Gemeinsamkeit. Diese ergibt sich vielmehr zur Florianstafel des Margaretenaltars. Die Tafeln mit den hll. Florian und Georg verbindet die schlanke Eleganz der gesamten Figur, wie auch das Motiv des sich spiegelnden Fensterkreuzes an nahezu allen Teilen des Harnischs.<sup>245</sup>

Natürlich handelt es sich in Innerochsenbach und Gebertsham um unterschiedliche ausführende Meister, aber die Gemeinsamkeiten lassen doch eine lose Verbindung der Werke untereinander erkennen und können die Vernetzung regionaler Werkstätten untereinander erkennbar machen.

### **9.1.7. Rekonstruktion des Retabels**

Nachdem die Skulpturen und Tafeln des Annenaltars beschrieben und eingeordnet wurden, soll nun versucht werden, sie in den richtigen Zusammenhang zu stellen. Dass die Tafeln zum Annenschrein gehören, zeigt sich zum einen in der Ikonographie der Szenen aus dem Annenleben, die nach einer Anna Selbdritt-Darstellung im Schrein nahezu verlangen. Zum anderen sind die identischen Typografien der Datierungen an der Tafel mit der Begegnung an der Goldenen Pforte und am Schreinrahmen weitere Hinweise. Auch Maße und Proportionen sprechen dafür, die Bilder dem Annenschrein zuzuordnen. Nachdem die Tafeln in der Kunsttopographie im früheren, nicht auseinander gesägten Zustand, beschrieben sind, erleichtert dies die Rekonstruktion der Position der einzelnen Tafeln. Demnach wären bei geschlossenem Altar links oben der hl. Valentin und darunter der hl. Leopold und auf der anderen Seite oben der hl. Nikolaus zu sehen gewesen (Abb. 80). Der geöffnete Altar hätte auf der linken Seite unten die Begegnung an der Goldenen Pforte und auf der rechten Seite oben die Verkündigung an Joachim gezeigt (Abb. 81).

Das Annenprogramm bei einem Selbdritt-Altar ist keine Seltenheit, deshalb lassen sich die zwei heute fehlenden Tafeln der Innenseite leicht rekonstruieren. Als vollständiges Vergleichsbeispiel sei der Annenaltar aus Schönbach genannt (Abb. 64).<sup>246</sup> Im geöffneten Zustand zeigt er am linken Flügel die Zurückweisung von Joachims Opfer mit der Verkündigung an Joachim darunter und gegenüber die Begegnung an der Goldenen Pforte und darunter die Mariengeburt. Am Innerochsenbacher Retabel ist die Leserichtung eine andere, hier geht die Chronologie von links nach rechts und von oben nach unten. Die

---

<sup>245</sup> Die Gleichheit der Harnische kann auch auf gemeinsame grafische Vorlagen zurückgeführt werden.

<sup>246</sup> Weitere Beispiele mit einem identischen Programm sind die schon besprochenen Tafeln eines ehemaligen Nothelferaltars in den Stiftsammlungen Seitenstetten, vier Relieftafeln aus der bayerischen Pfarre Neumarkt-St. Veit, um 1520-30 (Kat. Um Leinberger, Landshut 2007, S. 252-255) und ein Anna Selbdritt Altar aus der Pfarrkirche Bad St. Leonhard im Lavantal in Kärnten.

fehlenden Tafeln am Innerochsenbacher Annenaltar sind also links oben die Zurückweisung von Joachims Opfer und rechts unten die Mariengeburt.

#### **9.1.8. Zusammenfassung**

Beim Innerochsenbacher Annenaltar handelt es sich um ein Retabel, das in der Melker Peham-Werkstatt entstanden sein könnte. Einzelne Details, wie Proportion und Konstruktion des Schreinkastens und die Gesichtsformen von Anna und Maria, lassen eine Nähe zum Innerochsenbacher Margaretenaltar oder zum Weitener Martinsschrein erkennen. Dass das Motiv der Anna-Selbdritt im Schrein ein äußerst beliebtes war, können die vielen zeitgleichen Darstellungen eindeutig zeigen. Der Maler der Tafeln des Annenaltars ist allerdings ein anderer als jener des Margaretenaltars oder des Kufferner Katharinenaltars. Zu den Heiligendarstellungen und den Szenen aus dem Annenleben lassen sich im oberösterreichischen Raum Entsprechungen finden.

## 9.2. Eggenburg, Elisabethaltar

In der Pfarrkirche der Stadt Eggenburg, etwa 40 Kilometer nördlich von Krems hat sich ebenfalls ein Flügelaltar des frühen 16. Jahrhunderts annähernd vollständig erhalten (Abb. 82). Er steht heute an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes<sup>247</sup> und ist auf einer der Flügeltafeln mit 1521 datiert, das Retabel stammt also aus demselben Jahr wie der Innerochsenbacher Annenaltar.<sup>248</sup>

Fritz Dworschak sieht in ihm 1963 ein „*Werk einer kleinen heimischen Werkstatt, die wir in Ihrer Tätigkeit einige Jahrzehnte zurückverfolgen können*“.<sup>249</sup> Leider macht er sonst keine Angaben mehr darüber welche Objekte sonst noch mit dieser Werkstatt in Zusammenhang stehen können. Grundlegend beschäftigte sich Selma Krasa-Florian mit dem Altar.<sup>250</sup>

Der Scheinkasten ist im Vergleich zu Innerochsenbach und Weiten nur geringfügig größer.<sup>251</sup> Im Dreifigureschrein findet sich die hl. Elisabeth<sup>252</sup> in der Mitte, flankiert von den hll. Helena links und Maria Magdalena rechts. Die Flügeltafeln zeigen an den Innenseiten Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth, jeweils mit altertümlichem Goldbrokathintergrund, außen die hll. Erasmus, Stephanus (Kirchenpatron), Nikolaus und Martin. Die ehemals existierenden Standflügel haben sich nicht erhalten, nur eine Rille an der Predella und seitlich am Schreinkasten geben Aufschluss darüber. An der Predella sind die hll. Urban und Gunter dargestellt<sup>253</sup>, die eine offene Mittelnische mit einer Skulptur flankieren, die vermutlich ursprünglich nicht zum Ensemble gehört. Selma Krasa-Florian sah an den Malereien des Altars einen Meister und einen Gehilfen tätig und nahm den Sitz der Werkstatt in Wien oder in „*einem der größeren Orte Niederösterreichs*“ an. Der Gehilfe zeichne sich durch die Nähe zum Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* aus.<sup>254</sup> Auch eine Gegenüberstellung mit

---

<sup>247</sup> In der heutigen Aufstellung befindet sich anstelle des Gesprenses (wenn ursprünglich eines vorhanden war) eine Marienkrönungsgruppe. In der Abbildung der Kunsttopografie ist die Gruppe direkt auf den Schrein gestellt, heute ist sie mit einigem Abstand darüber an der Wand montiert (Dvorak 1911, S. 27). Die Krönungsgruppe, wohl etwas früher als der Altar zu datieren, stammt ebenfalls aus einem kleineren Altarschrein. Rechts und links von Gottvater und Christus, die optisch noch nicht als alt und jung differenziert sind, markieren Säulen den Rand des ehemaligen Schreines.

<sup>248</sup> Selma Krasa-Florian verweist auf einen Eintrag im Eggenburger Pfarrarchiv, nachdem im selben Jahr in der Pfarrkirche auch ein Sebastiansaltar gestiftet wurde. Krasa-Florian 1965, S. 153.

<sup>249</sup> Dworschak 1963, S. 154.

<sup>250</sup> Krasa-Florian 1965, S. 151-159.

<sup>251</sup> Schreinhöhe: 156 cm, Flügelbreite: 58 cm, Predellenhöhe: 83 cm.

<sup>252</sup> Dass der Altar der hl. Elisabeth von Thüringen geweiht ist, kann auf die große Beliebtheit der Heiligen durch Wundertaten zurückgeführt werden, die im 13. Jahrhundert in der Waldviertler Region stattgefunden haben und zu einer Art Elisabethkult geführt haben. Krasa-Florian 1965, S. 153.

<sup>253</sup> Die Zunftwappen in beiden Predellen-Darstellungen zeigen, dass es sich bei dem Altar um eine Stiftung der Winzer und Gastwirte bzw. Töpfer handelt. Krasa-Florian 1965, S. 155.

<sup>254</sup> Eine Verbindung zu Wien war gegeben, was beispielsweise die steinerne Kanzel von 1515 in der Eggenburger Pfarrkirche zeigt, die von der Pilgramkanzel in St. Stephan abhängig ist. Die Festongirlanden in den Malereien der Predella finden sich sehr häufig in der zeitgleichen Wiener Steinplastik.

den Malereien der Flügel am Pulkauer Altar zeigt eindeutige motivische Parallelen. Die Tafelmalerei des Eggenburger Altars unterscheidet sich jedoch stark von den bis jetzt behandelten Malereien.

### **9.2.1. Der Schreinkasten**

Der Schrein ist wie bei den Retabeln in Innerrohsenbach und Weiten hochrechteckig und durch profilierte Leisten gerahmt (Abb. 83). Auch hier stehen die Skulpturen auf einem Sockel, der allerdings in der Mitte erhöht ist. Die Vorderseite des Sockels ist mit lebhaftem, durchbrochenem Rankenwerk dekoriert. Der Schreinhintergrund ist mit einem Brokatmuster versehen. Über den Skulpturen spannt sich ein durchbrochener Rankenbogen, der aus Ästen und Blattranken besteht und im Vergleich mit Innerrohsenbach und Weiten sehr ähnlich erscheint. Auffällig erweist sich die sehr hohe Predella, die seitlich doppelt geschweift und annähernd halb so hoch wie der Schreinkasten selbst ist.

### **9.2.2. Die Schreinskulpturen**

Im Figurenschrein steht leicht erhöht die hl. Elisabeth mit einem Tablett mit Fisch und Broten in der rechten Hand und einem Krug in der anderen Hand. Zu ihren Füßen kniet ein im Verhältnis sehr kleiner Bettler, der eine Hand nach oben streckt und sich mit der anderen auf einer Krücke abstützt. Die Heilige trägt einen weißen, locker um den Kopf geschlungenen Schleier und eine Krone. Der goldene Mantel ist eng um den Körper geschlungen und durch einige markante schräge Faltenstege gegliedert, während der Mantelsaum seitlich durch Wellenformen belebt ist.

Links neben der hl. Elisabeth steht etwas niedriger die hl. Helena, eindeutig durch ein großes Kreuz in der rechten Hand gelkennzeichnet. Wie bei der Innerrohsenbacher Margaretenskulptur ist das Untergewand am Oberkörper eng und glatt anliegend, während es unter dem hoch angesetzten Gürtel in strenge, parallele Falten fällt. Mit der linken Hand hält die Heilige den vorderen Mantelsaum hoch. Den Blick wendet sie zur Schreinmitte hin, wie auch der ganze Körper leicht zur Mitte gewandt ist.

Auch die hl. Maria Magdalena wendet sich zur Mitte hin. Sie hält mit beiden Händen das Salbgefäß. Die Faltendraperien des Mantels unterscheiden sich kaum von denen der anderen beiden hl. Frauen. Bei Maria Magdalena treten allerdings zeitgenössische, modische Details auf. An den Ellbogen ist die Bluse in bauschige Parallelfalten gelegt und auf dem Kopf trägt sie eine, dem italienischen „Balzo“ des frühen 16. Jahrhunderts ähnliche, Haube.

---

Für die Wiener Herkunft der Maler kann dies aber nur ein Indiz von vielen sein, da diese Girlanden seltener, aber doch, auch in der niederösterreichischen Malerei auftreten. Krasa-Florian 1965, S. 157.

Die Position der drei Skulpturen ist wie bei den Innerochsenbacher Schreinfiguren durch die Wendung der Außenfiguren zur Mitte hin und die übergreifende Faltenformationen dieser beiden Skulpturen festgelegt. Die Stellung der hll. Helena und Maria Magdalena könnte nicht getauscht werden, ohne dass der Gesamteindruck empfindlich gestört werden würde. Ein Motiv, das sich an allen drei Figuren wiederholt, ist das hervortretende Spielbein, besonders zeichnet es sich an beiden Seitenfiguren ab.

Die Skulptur einer weiblichen Heiligen in der Predella gehörte vermutlich ursprünglich nicht zum Flügelaltar (Abb. 84). In der Fotoaufnahme der Kunsttopografie von 1911 steht hier noch eine andere Skulptur des 17. Jahrhunderts (Abb. 117).<sup>255</sup> Zeitlich passt die Heilige in den Entstehungszeitraum des Retabels um 1520. Stilistisch gibt es allerdings Unterschiede zu den drei Skulpturen des Schreines. Die Falten draperie ist hier stark bewegt und der Saum des Mantels wirbelt an einem Ende hervor. Wie an den Kufferner Skulpturen ist der Mantel dem Körper wie eine Scheibe vorgeblendet und sehr plastisch durchgebildet. Das Untergewand kräuselt sich in lebhaften Formen am Boden. Rechts und links wird die Skulptur durch den streng vertikalen Mantelsaum abgeschlossen. Besonders markant treten die langfingrigen Hände hervor, die im Gegensatz zum Körper überdimensioniert wirken. Insgesamt scheint die Skulptur in ihren Proportionen nicht sehr elegant und ausgewogen. Dieser Umstand und der Blick zur Seite legen die Vermutung nahe, dass es sich bei der weiblichen Heiligen um eine Figur eines Gesprenges handelt<sup>256</sup>, deren ursprüngliche Wirkung in starker Untersicht nun durch den frontalen Blick auf die Figur verzerrt wirkt.

### **9.2.3. Das künstlerische Verhältnis zur Peham Werkstatt**

Die Gegenüberstellung mit den Malereien, die sich an den Retabeln aus Innerochsenbach finden, zeigt, dass hier abseits des Zeitstils kaum eine Verbindung besteht. Am ehesten lassen sich Verbindungen zu den Tafeln des Innerochsenbacher Annenaltars finden, vor allem wenn man die Eggenburger Tafel mit der Krankenpflege Elisabeths dem Innerochsenbacher Nikolaus gegenüberstellt. Die Massigkeit der Figur unter dem Gewand ist die gleiche, die Gewandmodellierung unterscheidet sich aber grundlegend.

Doch wie lassen sich die Eggenburger Skulpturen mit anderen erhaltenen Werken verbinden? Selma Krasa-Florian sieht die nächste Parallele in den Schreinskulpturen des Schönbacher

---

<sup>255</sup> ÖKT I 1911, S. 27.

<sup>256</sup> Wohl aber nicht für den Elisabethaltar, hierfür ist die weibliche Heilige schlicht zu groß proportioniert. In der großen Eggenburger Kirche hat es sicherlich einige weitere Retabel gegeben, von denen sich nichts erhalten hat.

Katharinenaltars und nimmt eine Produktion in der gleichen Werkstatt an (Abb. 85).<sup>257</sup> Ein Vergleich mit der bayerischen Skulptur des beginnenden 16. Jahrhunderts zeigt, dass die Faltendraperien der Schönbacher Skulpturen im weitesten Sinne auf Werke des Landshuter Meisters Hans Leinberger zurückgehen.<sup>258</sup> Besonders die plastischen Schüsselfalten an den Mänteln der hll. Barbara und Katharina finden sich in Leinbergers frühen Arbeiten vorgebildet. Beispiele sind die Madonna des Moosburger Altars (1514 vollendet) (Abb. 86) und die sogenannte Rosenkranzmadonna in der Landshuter Stadtpfarrkirche (um 1516-1518) (Abb. 87). Von diesem bayerischen Element, das sich durch den stark bewegten, organischen Faltenwurf auszeichnet, ist in den Eggenburger Figuren aber wenig zu finden. Die Faltendraperien erscheinen hier eher kantig und polygon brechend. Ob sie, wie die Schönbacher Skulpturen, in der gleichen Werkstätte entstanden, ist fraglich.

Die Gegenüberstellung mit den Schreinen aus Weiten, Innerochsenbach und Kuffern zeigt kleinere Parallelen, die aber auch auf den Zeitstil zurückgeführt werden können. Der erste Vergleich drängt sich beim oberen Schleierbrett des Eggenburger Altars auf, das in fast gleicher Form am Innerochsenbacher Margaretenschrein und am Weitener Martinsschrein auftritt, wenn das Geflecht in Eggenburg auch nicht so dicht ist. Auch die Größe des Schreinkastens entspricht sehr genau der Größe der anderen Schreine.

Betrachtet man die Skulpturen, zeigen sich doch Gegensätzlichkeiten. Auf den ersten Blick fällt der Unterschied in der Faltendraperie auf, der in Eggenburg beruhigter und nicht in gleichem Maße lebhaft-ornamental erscheint. An den Skulpturen des Innerochsenbacher Margaretenschreines ist die Draperie von einer Gesamtbewegung erfasst, die sich in Eggenburg in keiner Weise zeigt. Auch die abstrakt geknitterte Faltenstruktur der Kufferner Schreinskulpturen sucht man in Eggenburg vergebens. Zwischen den Figuren bildet sich dort ein größerer Abstand, der sie vereinzelt wirken lässt. Im Gegensatz dazu sind die Skulpturen am Innerochsenbacher Margaretenschrein sehr eng gestellt und überschneiden sich auch an manchen Faltenpartien, was dazu führt, dass sie vielmehr als Gruppe und weniger als Einzelskulpturen wahrgenommen werden.

Ähnlichkeiten finden sich allerdings in den Gesichtstypen. Wie Kronbichler schrieb, gibt es in den „*eher kantigen vierschrötigen Gesichtstypen*“ eine Verbindung zum Innerochsenbacher

---

<sup>257</sup> Krasa-Florian 1965, S. 157f.

<sup>258</sup> Lothar Schultes sieht auch in den Skulpturen des um 1490 entstandenen Schönbacher Hochaltars eindeutige Parallelen zu zwei bayerischen Skulpturen in St. Zeno in Reichenhall, sodass er eine Entstehung in derselben Werkstatt annimmt, die der Kunst Landshuts verpflichtet ist und sich vielleicht in Braunau befunden hat. Auch die beiden zusammengehörigen Seitenaltäre sieht er bayerisch beeinflusst. Schultes 2004, S. 72.

Margaretenschrein.<sup>259</sup> Hier ist vor allem das kantige Gesicht des hl. Leonhard mit den Eggenburger Skulpturen zu vergleichen. Ein Detail erscheint in beiden Retabeln besonders ähnlich: der Bettler zu Füßen der hll. Leonhard und Margarete. Die maßstäbliche Größe zu den Hauptfiguren und die Köpfe der Bettler sind nahezu gleich.

Zur Skulptur einer weiblichen Heiligen, die sich heute in der Predella des Eggenburger Retabels befindet, gibt es weit mehr Parallelen. Diese Figur zeichnet sich durch die lebhaft bewegte Gewanddraperie aus, die sich grundlegend von den Schreinskulpturen unterscheidet. Gerade diese Bewegung der Gewandfalten lässt eine Nähe zu den Innerrochsenbacher und Kufferner Schreinskulpturen erkennen. Der Gesichtstypus findet sich fast gleich an der Innerrochsenbacher Margarete, der scheibenförmig vor dem Körper ausgebreitete Mantel und die knittrigen Falten an Mantel und Saum haben eindeutige Parallelen zu den Kufferner Skulpturen. Das markante Motiv des spiralförmigen Mantelsaumes findet sich wiederum in der bayerischen Schnitzkunst.

#### **9.2.4. Zusammenfassung**

Bei genauerer Betrachtung des Eggenburger Elisabethaltars zeigen sich im Vergleich zu den Altären aus Innerrochsenbach, Weiten und Kuffern manche Parallelen, aber auch Unterschiede. Die Malerei in Eggenburg hat mit den Tafeln aus Innerrochsenbach und Kuffern nur am Rande zu tun. Wie Selma Krasa-Florian vermutet, könnte sie vielleicht mit der Wiener Malerei ein Zusammenhang besehen. Der Schrein und die Dekoration lassen sich direkt mit den Innerrochsenbacher und Weitener Schreinen vergleichen, während sich die Skulpturen doch unterscheiden. Vor allem die lebhaft bewegte Draperie fehlt an den Eggenburger Skulpturen, sodass zumindest beim Schrein nicht von einer Produktion in der Melker Peham-Werkstatt ausgegangen werden kann. Dass es aber sehr wohl Verbindungen der Schnitzer untereinander gegeben hat, zeigt sich in einzelnen motivischen Parallelen, wie beispielsweise den Bettlerfiguren und nicht zuletzt am Rankenwerk des Schreinkastens, das mit Weiten und Innerrochsenbach fast ident ist. Die Skulptur einer weiblichen Heiligen in der Eggenburger Predella lässt sich hingegen sehr gut mit Innerrochsenbach, Weiten und Kuffern verbinden. Sie steht der Melker Peham-Werkstätte sehr nahe, wurde aber offenbar erst im 20. Jahrhundert dem Altar eingegliedert.

---

<sup>259</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 60.

### 9.3. Neukirchen am Ostrong, ehem. Wolfgangaltar

Der heutige Betrachter des Altarschreines in Neukirchen am Ostrong (Abb. 88) fühlt sich sofort an die Schreine in Weiten und Innerochsenbach erinnert (Abb. 5 und 12). Das obere Schleierbrett ist exakt gleich mit jenem am Weitener Schrein. Doch hier trägt der Eindruck. Die Zusammenstellung des heutigen Altars entstand während der Restaurierung des Bundesdenkmalamtes in den Fünfzigerjahren, als der Schreinkasten<sup>260</sup> teilweise und die Schreindekoration gänzlich erneuert wurden.<sup>261</sup> Die Formen des Weitener Retabels erschienen passend und wurden kopiert. In der Kunsttopografie wurden noch Teile des Schreines und der Dekoration eines gotischen Altars erwähnt, die zur Zeit der Restaurierung jedoch nicht mehr zu finden waren.<sup>262</sup> Auch die bemalten Teile der heutigen Predella befanden sich als Einzelstücke in der Kirche.<sup>263</sup>

Das Retabel zeigt in seiner heutigen Form einen Dreifigureschrein mit den hll. Johannes und Wolfgang. Die dritte Figur, ein Ritterheiliger, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um den hll. Florian oder Pankratius handelt. Unter dem ergänzten Schrein befindet sich heute eine ebenfalls rekonstruierte Predella mit originalen Malereien an der Vorderseite. Auf den seitlichen Vorsprüngen (die auf Standflügel hinweisen könnten) sind heute kleinformatische Figuren<sup>264</sup> aufgestellt. An der linken Seite ein hl. Petrus und auf der anderen Seite als Pendant ein hl. Christophorus mit Christuskind.

Die heute zusammengestellten Teile stammen laut Josef Zykan nicht von einem einzigen Altar. Er schreibt in seinem Bericht über die Restaurierung, dass hier zwei unterschiedliche Altäre zusammengefügt wurden.<sup>265</sup> Weiters bringt Zykan die Namen zweier Grundherren als mögliche Stifter für das Retabel ins Spiel.<sup>266</sup> Seiner Meinung nach ist Wolfgang von Arndorf (gest. 1500) der Stifter des Retabels, von dem sich die Schreinskulpturen erhalten haben (der Namenspatron Wolfgangs wäre in der Mitte dargestellt) und Hans Schauchinger (gest. 1522) der Stifter jenes Altars, von dem sich die Predella erhalten hat (der Namenspatron Johannes findet sich an der Predella). Diese lässt sich durch die Wappendarstellung eindeutig mit Schauchinger verbinden, der mit Frau und Kindern selbst als Stifter dargestellt ist.

---

<sup>260</sup> Schreinkasten heute: 148 x 126 cm.

<sup>261</sup> Die einzelnen skulpturalen Teile wurden bis dahin in Kirche und Pfarrhof aufbewahrt. Zykan 1958, S. 14-20. Nach der Rekonstruktion des Schreinkastens war der Altar 1959 in der „Gotik in Niederösterreich“ Ausstellung zu sehen. Zykan 1959<sup>2</sup>, S. 73. Von einer früheren Restaurierung berichtet Josef Zykan 1947. Zykan 1947, S. 48f.

<sup>262</sup> Plesser/Tietze 1910, 26.

<sup>263</sup> Die Türchen des Schreines der heutigen Predella waren an dem Türchen des gotischen Sakramentshäuschens montiert (Abb. 118). ÖKT IV 1910, S. 24, 26.

<sup>264</sup> H. ca. 60 cm. Beide würden von der Größe her als Gesprengefiguren des zu rekonstruierenden Retabels passen.

<sup>265</sup> Zykan 1958, S. 18.

<sup>266</sup> Für beide gibt es in der Kirche jeweils einen Epitaph.

Bei genauerer Betrachtung spricht aber nichts dagegen Schreinskulpturen und Predella als zusammengehörig zu betrachten, da sie zur selben Zeit zwischen 1510 und 1520 entstanden sind. Es ist denkbar, dass Hans Schauchinger aus memorialen Gründen den Namenspatron von Wolfgang von Arndorf in der Mitte darstellen ließ, während Johannes, sein eigener Namenspatron, an der Seite steht.

### 9.3.1. Die Schreinskulpturen

Die drei Skulpturen, die sich heute in dem modern ergänzten Schrein befinden, gehören stilistisch eindeutig zusammen. In der Mitte ist der hl. Wolfgang dargestellt, der durch das Kirchenmodell zu seinen Füßen eindeutig bestimmbar ist. Er trägt einen mächtigen Bischofsornat und ist mit einer Mitra bekrönt, deren rote Fanones bewegt nach vorne schwingen (Abb. 89). In den Händen hält er ein Buch in dem er blättert. Dahinter erscheint der Rest des Bischofstabes, dessen Krümme abgebrochen ist. Die Faltendraperie des Überwurfes ist durch lange, durchgehende Faltenbahnen und Säume bestimmt, die teils tief unterschritten sind.

Zu seiner Linken erscheint ein Ritterheiliger (Florian, Pankratius?), der seinen Kopf zur Mitte wendet. Sein Gesicht ist qualitativ individualisiert, fast portraithaft. Auch die Beschreibung „renaissanceartig“ würde hier sehr gut passen. Er trägt einen Harnisch mit einem lockeren Überwurf, an dem sich die von den Kufferner Schreinskulpturen bekannte, kleinteilgknittrige Faltendraperie findet. Im Bereich der Knie schwingt der Saum des Überwurfes lebhaft auf. Die rechte Hand ist auf einen Schild gestützt, mit der anderen hält er gleich einer antiken Helden-Figur einen Stab, vermutlich handelt es sich um eine Lanze, deren Spitze abgebrochen ist. Sein Harnisch zeigt eine frühe Form des sogenannten „Maximilianischen Riefelharnisches“ mit mehrfach geschobenen Beintaschen und breiten, gepanzerten Kuhmaulschuhen.<sup>267</sup>

Als dritter Schreinheiliger ist der Evangelist Johannes dargestellt. Der Kelch in der Linken und der Segensgestus mit der rechten Hand identifizieren ihn eindeutig. Er trägt einen Mantel über einem dunklen (ehemals versilberten) Untergewand, das in parallele Falten gelegt ist. Der Mantel bildet wie jener des hl. Wolfgang einen herabhängenden Spitz und weist ebenso eine reiche teils tief unterschrittene Faltendraperie auf.<sup>268</sup> Auch sein Gesicht kann als leicht individualisiert und portraithaft bezeichnet werden. Die im Wind bewegten Locken erinnern

---

<sup>267</sup> Diese Harnischform stellt Albrecht Dürer in vielen seiner Druckgrafiken dar.

<sup>268</sup> Dieses Motiv der herabhängenden Mantelspitze findet sich unter anderem auch bei Veit Stoß: Maria vom Gesprenge des Hochaltars der Pfarrkirche Schwaz, 1503, heute im Stadtmuseum Triest. Abb: Egg 1985, S. 388. Weiters an einer Madonna mit Kind, um 1500, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Abb.: Kat. Ausst. Wien 2005, S. 42.

an bayerische, von Leinberger beeinflusste Skulpturen.<sup>269</sup> Aber auch beim Ritterheiligen lassen sich Bezüge zur bayerischen Schnitzkunst herstellen. In einem kleinen Flügelaltar des Meisters von Rabenden, aus der Schlosskapelle St. Georg in Unterölkofen (um 1517-20, heute im Bayerischen Nationalmuseum) findet sich der gleiche renaissancehafte Typus eines jungen Ritterheiligen (Abb. 90).<sup>270</sup>

Seitlich an der Predella sind zwei kleinformatige Skulpturen aufgestellt, die vermutlich aus einem Gesprenge (vom Wolfgangaltar?) stammen. Auf der rechten Seite steht ein hl. Christophorus mit Kind (Abb. 91). Er stützt sich mit einer Hand auf einen quergestellten Stab, um den auch sein Mantel gewickelt ist. Der Blick ist nach oben gerichtet, wo auf seinen Schultern ein Jesusknabe sitzt, der sich mit der linken Hand in den Haaren des Heiligen festhält und mit der anderen einen Reichsapfel präsentiert. Gegenüber ist der hl. Petrus dargestellt. In den Händen hält er als Attribute Buch und Schlüssel. Das Untergewand fällt in strenge Parallelfalten. Durch die Blickrichtung des Jesusknaben und des hl. Petrus nach unten wäre die Position erhöht in einem Gesprenge gut möglich.

### 9.3.2. Einordnung der Skulpturen

Stilistisch vergleicht Zykan die Schreinskulpturen mit der Madonna aus Flachau im Waldviertel, die sich heute im St. Pöltener Landesmuseum befindet (Abb. 92).<sup>271</sup> In der Tat sind die langen, vertikalen, tief unterschrittenen Faltenbahnen und die Aufwirbelungen an den Mantelsäumen mit den Neukirchner Darstellungen zu vergleichen.

Diese weisen einige Elemente auf, die eine Datierung zwischen 1510 und 1520 rechtfertigen. Dazu gehören die sehr individuellen Gesichtstypen, besonders das renaissancehafte Antlitz des Ritterheiligen und die Darstellung seines Hanisches, der in dieser Form in der Provinz wohl erst nach 1510 denkbar ist.<sup>272</sup> Hier wirkt die Flachauer Madonna im Vergleich weit gotischer als die Figuren des Wolfgangschreines, die in den Grundzügen aber auf diese frühere Skulptur zurückgehen.

Stellt man den Wolfgangschrein nun den Retabeln aus Weiten, Innerochsenbach und Kuffern gegenüber, finden sich einige Anknüpfungspunkte. Die Bewegung in der Faltendraperie, die in den Eggenburger Figuren noch gefehlt hat, tritt in den Skulpturen des Wolfgangschreines deutlicher hervor. Besonders am Mantel des Ritterheiligen zeigen sich Faltenformationen, die

---

<sup>269</sup> Hier sei auf einen Johannes Evangelist des Meisters von Dingolfing (um 1525/30) verwiesen. Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 170f.

<sup>270</sup> Müller 1959, Abb. S. 234, Rohmeder geht von einer Arbeit der Werkstatt des Meisters von Rabenden aus. Rohmeder 1971, S. 76f, Abb. 73, 75.

<sup>271</sup> In der Madonna konnte bei einer Restaurierung im Inneren ein verstecktes Dokument entdeckt werden, auf dem vermerkt war, dass der Zwettler Abt die Skulptur am 11. Juni 1500 geweiht hat. Zykan 1958, S. 16f.

<sup>272</sup> Müller 2002, S. 101-105.

am deutlichsten an den Kufferner Skulpturen auftreten. Es handelt sich um jene unruhigknittrigen Falten, die vereinzelt auch in Weiten und Innerochsenbach zu finden sind. Auch das Aufwirbeln des Mantelsaumes findet sich bei den anderen Schreinskulpturen. Die langen Faltenbahnen, die die hll. Johannes Evangelist und Wolfgang mit der älteren Flachauer Madonna verbinden, finden sich auch an den Innerochsenbacher Skulpturen. Eine motivische Parallele gibt es zwischen dem hl. Bischof des Kufferner Schreines (Abb. 45) und dem hl. Wolfgang in Neukirchen (Abb. 89). Die Form der Mitra und die bewegten Fanones erscheinen fast gleich.

Eine Parallele zu den Weitener Skulpturen (Abb. 5) zeigt sich in der kleinformatigen Christophorusdarstellung seitlich an der Predella (Abb. 91).<sup>273</sup> Das Motiv des schräggestellten Astes ist dasselbe, genauso wie das Hinaufwenden des Kopfes zum Christusknaben. Weiters sind die Haar- und Bartdarstellungen der Heiligen und die Darstellungen der Christusknaben annähernd gleich. Hier kann eine direkte Werkstattverbindung angenommen werden.

### **9.3.3. Die Tafelbilder der Predella**

Die Tafelbilder der Predella wurden erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder zusammengestellt (Abb. 93/94), zuvor befanden sie sich lose verteilt im Kirchenraum. Die Flügeltürchen waren bis dahin am Sakramentshäuschen montiert. Die heutige Zusammenstellung erscheint aber durchaus nachvollziehbar und nahe am ursprünglichen Aussehen. An den beiden zentralen Türchen der Predella ist links der hl. Johannes Evangelist mit einem Kelch dargestellt, aus dem sich eine Schlange windet. Das Türchen gegenüber zeigt zwei Heilige: einen Pilgerheiligen (Jakobus der Ältere oder Kolomann) und dahinter mit einer Axt als Attribut den Apostel Matthias. An den außen jeweils geschwungenen seitlichen Teilen sind links der Stifter Hans Schauchinger (gest. 1522) mit seinen Söhnen und gegenüber dessen Gattin mit den Töchtern dargestellt. Über den Ehepartnern zeigen Wappen die adelige Herkunft an. Die Darstellung der Gewanddraperien zeigt zum einen Parallelfalten und zum anderen Faltenkonfigurationen, die einander sehr ähnlich sind. Der Maler verwendete für die Darstellung der Beine unter dem Stoff bei den meisten Figuren die gleiche Vorlage. Auch die Gesichtstypen sind einander sehr ähnlich und gleichförmig und nehmen, vor allem bei den Mädchendarstellungen, groteske Formen an. Der Hintergrund ist schlicht gehalten und zeigte eine Mauer, die mit Säulen geöffnet ist und den Blick auf einen blauen Himmelshintergrund freigibt.

---

<sup>273</sup> Eine in Stil und Größe sehr ähnliche Christophorusdarstellung wurde vor kurzem im Auktionshaus Kinsky versteigert. Kat. Aukt. Kinsky 2011, Los Nr. 583.

### 9.3.4. Einordnung der Tafelbilder

Bevor eine Einordnung in die bereits vorgestellte Werkreihe erfolgen kann, muss darauf hingewiesen werden, dass die Malereien durch Restaurierungen stark ergänzt und verändert wurden. Die Fotoaufnahme der Kunsttopographie zeigt an den Mitteltafeln mit den Heiligendarstellungen deutliche Fehlstellen, die später stark retuschiert wurden.

Die flatternden und kleinteilig-bewegten Faltendraperien der Tafeln des Innerochsenbacher Margaretenaltars fehlen an der Neukirchener Predella völlig. Lediglich die, wie mit einem Kamm gezogenen, Haardarstellungen lassen sich als Gemeinsamkeit erkennen. Mit den weich modellierten Gewändern und Gesichtern der Tafeln des Innerochsenbacher Annenaltars haben die Predellenmalereien überhaupt nichts gemeinsam. Am ehesten finden sich Verbindungen zu den Malereien des Kufferner Retabels. Einzelne Gesichts- und Faltenmotive sowie die unruhigen Fugenstriche der Hintergrundmauer können hier als Verbindung gesehen werden (Abb. 52-55). Wie die Kufferner Tafeln, zeigen auch die Neukirchener Malereien eine gewisse Nähe zu den Tafeln des Renaissance-Altärchens in der Mittelalter-Sammlung des Wiener Belvedere. Am offensichtlichsten wird dies, wenn man die Darstellung der Schauchinger-Mädchen (Abb. 94) in ihren roten Kleidern und den blonden Haaren der Darstellung zweier heiliger Jungfrauen (Abb. 58) gegenüberstellt, die betend vor einer Gruppe Engel knien und sich an den Flügelaußenseiten des Renaissance-Altärchens befinden. Vergleichbar sind die Figurenhaltung, die nach vorne auslaufende Schürze mit parallelen Falten, der mit schwarzen Bändern versehene Ausschnitt, der den Blick auf das weiße Untergewand freigibt und die kleinen, perlbesetzten Kronen oder Haarbänder. Hier wurde in Neukirchen dasselbe Motiv verwendet, wenn auch die feinen, parallelen Faltenstrukturen dort nicht zu finden sind. Diese weisen wiederum in die Nähe des Meisters der *Historia Friederici et Maximiliani* und der Predellenmalereien des Pulkauer Hochaltars. Dieser Vergleich zeigt nun nicht nur die Herkunft des Motivs, sondern auch den Qualitätsunterschied. Die Neukirchener Malereien wirken im Vergleich weitaus schlichter. Diesen Unterschied könnte man mit einem (Wander-) Gesellen erklären, der in der Kremser Werkstatt, aus der das Renaissanceretabel vermutlich stammt, tätig war.<sup>274</sup>

### 9.3.5. Zusammenfassung

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die Skulpturen der Schreine aus Innerochsenbach, Weiten und Kuffern zu jenen des Neukirchner Wolfgangaltars stehen. Eine

---

<sup>274</sup> Krasa-Florian 1962, S. 15.

Entstehung in der gleichen Melker Werkstatt würde denkbar erscheinen, kann jedoch nicht eindeutig bewiesen werden. Die bewegten Faltendraperien sind allerdings wieder die verbindende Gemeinsamkeit. In der Entwicklung wären die Skulpturen des Wolfgangretabels früher als die anderen anzusetzen. Einige Elemente sind noch in der gotischen Tradition verankert, die in die Nähe der um 1500 datierten Flachauer Madonna weisen. Die etwas moderner wirkende Darstellung des Ritterheiligen im Renaissanceharnisch lässt sich am ehesten mit den Weitener oder Kufferner Schreinskulpturen verbinden. Eindeutige motivische Parallelen zur Christophorusdarstellung am Weitener Altar gibt es mit der gleichen Heiligendarstellung an der Predella in Neukirchen. Die Malereien lassen eine motivische Abhängigkeit zu den Tafeln des Renaissance-Altärches im Belvedere erkennen. Diese verbindet die Tafeln mit jenen des Kufferner Katharinenretabels, bei dem die gleiche Abhängigkeit besteht.

#### 9.4. Kruzifix, Innerochsenbach

Ein weiteres Objekt, das wohl eng mit der Melker Peham-Werkstatt verbunden ist, stellt ein unterlebensgroßer Corpus Christi eines Kruzifixes in der Innerochsenbacher Filialkirche dar (Abb. 95). Zeitlich passt er genau in die Zeit der Altäre, ist also um 1520 zu datieren und scheint wie diese mit dem Abschluss der Bauarbeiten am Langhaus in Zusammenhang zu stehen. Es handelt sich um eine Einzelskulptur, die nicht mit dem Margaretenaltar oder dem Annenaltar in Verbindung steht. Als Gesprengefigur ist der Corpus aufgrund seiner Größe nicht denkbar.<sup>275</sup> Kruzifixe des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts treten in der Region meist in monumentaler Form und immer wieder als Einzelwerke auf. Als Beispiele seien Kruzifixe in den Kirchen Maria Laach am Jauerling (um 1510/20), Spitz (um 1520), Kilb (um 1520), Ruprechtshofen (A. 16. Jh.), St. Johann in Engstetten (1. V. 16. Jh.) und Petzenkirchen (1. V. 16. Jh., ungefähr in derselben Größe wie in Innerochsenbach) genannt. Es zeigt sich, dass Kruzifixe durchaus als Einzelobjekte in Kirchen Verwendung fanden.<sup>276</sup> Sie stehen aber mit dem Exemplar aus Innerochsenbach in keiner engeren Verbindung. Allerdings zeigt der Gekreuzigte eine starke Nähe zu den Skulpturen der Peham-Werkstatt. Der scharf herausgearbeitete Nasenrücken, die seitlichen, langen Haare und die leicht hängenden Augen verbinden ihn eng mit den Skulpturen des Margaretenaltars (Abb. 12). Das seitlich geknotete Lententuch weist dieselbe Bewegtheit wie die Faltdraperien der anderen Peham-Skulpturen auf, besonders wie jene des Weitener Retabels.

Die stilistischen Parallelen zu den Retabeln aus Weiten, Innerochsenbach und Kuffern zusammen mit dem Ort der Erhaltung, nämlich in der Innerochsenbacher Filialkirche, lassen eine Herkunft des Kruzifixes aus der Melker Peham-Werkstatt als sehr wahrscheinlich erscheinen.

---

<sup>275</sup> In der Pfarrkirche Krensteten (Bez. Amstetten) hat sich am so genannten Genselaltar (um 1510/20, im 19. Jh. überarbeitet) ein Kruzifix im Gesprenge erhalten. Es ist entschieden kleiner als jenes in Innerochsenbach, obwohl der Altarschrein größer ist. Für die Assistenzfiguren Maria und Johannes muss im Gesprenge Platz sein.

<sup>276</sup> Kruzifixe wurden aber auch immer wieder als Schreinskulpturen verwendet. Als Beispiel sei auf den Kreuzaltar (um 1490-1500) in der Pfarrkirche Pöggstall verwiesen.

## 9.5. Drei Skulpturen aus Innerochsenbach im Diözesanmuseum

Aus der Filialkirche Innerochsenbach haben sich nicht nur die Reste zweier Flügelretabel in situ erhalten, sondern auch eine weitere zusammengehörige Skulpturengruppe im Diözesanmuseum St. Pölten (Abb. 96). Die drei heiligen Frauen, Margarete, Barbara (?) und in der Mitte Katharina, stammen aus einem kleinformatigen Flügelaltärchen und werden um 1520 datiert<sup>277</sup>. Kronbichler beschrieb die Skulpturen in seinem Sammlungskatalog von 1984.<sup>278</sup> Sie kamen wohl in der Frühzeit des Diözesanmuseums<sup>279</sup> in die Sammlung, im Katalog von 1893 werden sie bereits angeführt (Nr. B 5). Die Fassung erscheint original, an den Goldoberflächen wurden einige Partien ergänzt. Abgesehen von den fehlenden Händen und den Lilienzacken der Kronen, sind die Figuren vollständig erhalten.

### 9.5.1. Die Skulpturen

Die drei Skulpturen stammen ohne Zweifel aus einem Dreifigureschrein, von dem sich sonst nichts mehr erhalten hat. In der Mitte ist eine hl. Katharina dargestellt, weshalb es sich um ein Katharinenretabel, analog zum Kufferner Altar, gehandelt haben muss.

Die hl. Katharina, durch ihre Größe eindeutig als Mittelfigur gekennzeichnet, trägt in der Linken als Attribut ein Radstück. Den Mantel, der rechts und am Saum in leichte Bewegung versetzt ist, hält sie ebenfalls mit der linken Hand vor den Körper. Das Untergewand zeigt wieder das bekannte modische Schema von eng anliegender Brustpartie und darunter leicht ausholenden Parallelfalten.

Die heutige Anordnung, die aufgrund der Blickrichtungen sicher richtig ist, zeigt links neben der Hauptheiligen eine hl. Margarete. Die Gewanddraperie gleicht jener der hl. Katharina. Als Attribute der hl. Margarete erscheinen zum einen ein aufwärts blickender Drache und zum anderen ein plastischer Kreuzstab, dessen Stabholz gekürzt wurde.

Rechts neben der hl. Katharina erscheint eine weibliche Heilige, bei der es sich wie Kronbichler schrieb sehr wahrscheinlich um eine hl. Barbara handelt. Die Hand mit dem Attribut hat sich leider nicht erhalten. Das Gewandfaltenschema gleicht den anderen beiden Figuren, mit einem Mantel, der diesmal mit der rechten Hand vor den Körper gehalten wird, und dem Untergewand in Parallelfalten. Auffällig ist das gemalte Brokatmuster auf dem versilberten Untergewand.

---

<sup>277</sup> H. Katharina: 70 cm, H. Margarete und Barbara: 65 cm, Lindenholz.

<sup>278</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 59f., Abb. 43.

<sup>279</sup> Gründung 1888, unter Prälat Johann Farngruber (1845-1901).

Die Aufteilung der Gewanddraperien ist bei allen Figuren gleich, indem der Mantel schürzenartig vor den Körper gehalten wird, während das Untergewand in strenge Parallelfalten gelegt ist. Die Faltenbahnen sind geschwungen und an manchen Partien leicht bewegt. Unter den Gewändern treten die Körper kaum in Erscheinung, lediglich Brust- und Schulterpartien treten hervor. An der hl. Barbara sind Knie und Oberschenkel des Spielbeins sichtbar.

In den Gesichtern versucht der Schnitzer individuelle Typen zu gestalten. Am besten gelingt ihm dies an der hl. Barbara mit ihren kantigen, ernsten Gesichtszügen.

Der Figurenumriss ist geschlossen und ruhig, lediglich an der hl. Katharina wird er durch einen wirbelnden Faltenzipfel durchbrochen.

### **9.5.2. Das künstlerische Verhältnis zur Peham-Werkstatt**

Kronbichler wies in seiner Beschreibung der Skulpturen im Sammlungskatalog auf die Beliebtheit der Thematik der hl. Jungfrauen hin, die in der unmittelbaren Umgebung in den Altären von Langenlois (ehem. Pöggstall), Schönbach (Abb. 85), Eggenburg (Abb. 83), Freischling und Loiben zu finden sind.<sup>280</sup> Weiters stellt er die Schreinfiguren aus Langenlois und Eggenburg in die Nähe der St. Pöltener Jungfrauen. Die Eggenburger Skulpturen (Helena, Elisabeth und Maria Magdalena) zeigen einen ähnlichen kantigen Gesichtstypus und die beruhigte Faltendraperie. Die Langenloiser Jungfrauen (datiert um 1500) können nun eindrucksvoll beweisen, dass der bewegte Faltenstil der Peham-Werkgruppe schon früher im Donaauraum aufgetreten ist.

Die Gegenüberstellung der St. Pöltener Schreinskulpturen mit den bereits vorgestellten Werken der Peham-Werkstatt zeigt, dass sich die meisten Gemeinsamkeiten mit dem Innerochsenbacher Margaretenretabel ergeben (Abb. 12). Die hll. Katharina und Margarete verbindet ein ähnlicher Gesichtstypus, die Modellierung der Haare sowie die langen geschwungenen Faltenbahnen. Das kantige, individualisierte Gesicht der hl. Barbara tritt in vergleichbarer Form am hl. Leonhard aus dem Innerochsenbacher Schrein auf. Auch das Umknicken des Untergewands der hl. Barbara am Sockel in flachgepressten Falten findet sich sowohl bei der Innerochsenbacher Margarete als auch an den Kufferner Schreinskulpturen wieder (Abb. 45).

Die bewegten, wirbelnden Faltendraperien, die besonders an den Weitener und Kufferner Schreinskulpturen auftreten, sind hier nur vereinzelt, etwa am seitlich hochschwingenden

---

<sup>280</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 60.

Mantelende der hl. Katharina zu erkennen. In der Schrägansicht wird dies besonders im Vergleich mit den Weiterner Skulpturen deutlich.

Auch der nach oben blickende Drache neben den Margaretenfiguren in St. Pölten und Innerrohsenbach verrät eine gemeinsame Herkunft.

Eine weitere Parallele ergibt sich zur Anna Selbdritt-Gruppe des Innerrohsenbacher Annenaltars. Die ornamentalen Malereien am Untergewand der hl. Barbara treten ebenso an der sitzenden Anna auf. Besonders die Gittermuster fallen als Gemeinsamkeit auf.<sup>281</sup>

### **9.5.3. Zusammenfassung**

Die Schreinskulpturen eines Katharinenaltars im St. Pöltener Diözesanmuseum lassen sich gut mit den Werken der Melker Peham-Werkstatt vergleichen. Gesichtstypen, Figurenauffassung und Faltendraperien finden sich auch in Weiten, Innerrohsenbach und Kuffern. Zusammen mit dem Umstand der Herkunft aus der Innerrohsenbacher Filialkirche erscheint eine starke Nähe zur Werkstatt des Hans Peham gegeben.

---

<sup>281</sup> Der hl. Wolfgang aus dem Kufferner Schrein weist am Untergewand ebenfalls eine vergleichbare ornamentale Malerei auf.

## 9.6. Zwei Predellenflügel, St. Pölten, Diözesanmuseum

Im St. Pöltener Diözesanmuseum haben sich abseits der Schreinskulpturen eines Katharinenaltars noch zwei weitere Teile eines Flügelaltars aus Innerrohsenbach erhalten.<sup>282</sup>

Es handelt sich um zwei Predellenflügel, datiert um 1520, deren gemalte Flügelaußenseiten eine Verkündigungsszene zeigen (Abb. 97). An den Rückseiten befinden sich Reliefs mit der Darstellung einer Epiphanie und die Marter des hl. Erasmus (Abb. 98). Die Höhe der Flügel beträgt ca. 70 cm, somit wären die Predellenflügel für die noch in den Kirchen erhaltenen Schreinkästen denkbar,<sup>283</sup> thematisch wohl am ehesten am Annenaltar. Möglich wäre auch, dass die Flügel von einem größeren, nicht erhaltenen Hochaltarretabel stammen.

Wie die einzelnen Skulpturen des Innerrohsenbacher Katharinenaltars kamen die Predellenflügel noch vor 1893, als der erste Katalog herausgegeben wurde (dort haben sie die Nummer B 11), in das Diözesanmuseum.

### 9.6.1. Die Tafelmalerei

Die Flügelaußenseiten zeigen die Verkündigung an Maria (Abb. 97). Auf der linken Tafel erscheint der Verkündigungengel mit ausgebreiteten Flügeln, auf der rechten Maria kniend an einem Betpult mit der über ihr schwebenden Heiliggeisttaube. Die weiße Lilie vor dem Pult deutet die Geburt Jesu an, die Vase trägt die Inschrift IHSU.

Die Faltendraperie des Erzengels zeichnet sich durch kleinteilige, an manchen Stellen bewegte Falten aus. Nur vereinzelt, etwa an Brust und Ärmel, treten Parallelfalten auf. Der an Ellbogen und Schultern aufgebauschte Stoff ist der zeitgenössischen Mode verpflichtet.<sup>284</sup> Der Körper tritt unter dem Gewand in Erscheinung - etwa das rechte Bein, das sich unter dem Kleid abzeichnet. Der Mantel Mariens weist schlichte, polygonal geknitterte Falten auf. Die Darstellung der Haare zeigt eine sehr ornamentale Auffassung, vor allem am Kopf des Engels, an dem die Haarlocken streng parallel im Wind wehen.

Nachdem die Tafeln aus der Filialkirche Innerrohsenbach stammen, liegt es natürlich nahe, sie mit den anderen in der Kirche und im NÖ-Landesmuseum erhaltenen Tafeln zu vergleichen. Wie Kronbichler in seinem Katalogtext schrieb, kann aber eine Verbindung „nur

---

<sup>282</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 63f, Abb. 47, 48.

<sup>283</sup> Die Predella am Eggenburger Retabel ist ebenfalls halb so groß wie der Schrein selbst.

<sup>284</sup> Diese Mode lässt sich auf die Landsknechttracht des beginnenden 16. Jahrhunderts zurückführen.

Beispielsweise treten solche modischen Details im Werk Lucas Cranach d. Ä. des Öfteren auf (siehe auch die hl. Helena des Eggenburger Retabels (Abb. 83)). Die Raffung des Stoffes an der Hüfte findet sich häufig in der italienischen Renaissancemalerei (z.B.: bei Sandro Botticelli, Verkündigung, 1489-90, Uffizien, Florenz) und lässt sich letztlich auf antike Darstellungen zurückverfolgen, wie etwa in der griechisch antiken Skulptur: Nike von Samothrake (Paris Louvre) und Figuren des Pergamon-Altars (Berlin, Pergamonmuseum). Über die antike römische Skulptur fand dieses Stoffmotiv auch Einzug in die italienische Renaissance.

mit Vorsicht versucht werden“.<sup>285</sup> Im Gegensatz zu den Heiligendarstellungen des Margaretenaltars (Abb. 22-27) fehlt den Malereien der Predellentafeln die starke Bewegung und Ornamentalität der Faltendraperien, diese erscheinen wesentlich zurückhaltender, ähnlich den Kufferner Tafeln (Abb. 52-55), wenngleich in den Haaren des Engels durchaus Bewegtheit dargestellt wird. Diese Haarbehandlung und der Gesichtstypus des Erzengels verbinden die Predellentafeln mit den Flügeln des Margaretenaltars. Die massige Körperlichkeit unter dem Gewand, wie sie am rechten Bein des Engels in Erscheinung tritt, ist ein Gestaltungselement, das sich vor allem in den Malereien des Annenaltars findet. Dieses Element wird dort vor allem an der Gestalt des hl. Nikolaus (Abb. 71) oder auch in den Predellenmalereien des Neukirchener Wolfgangaltars deutlich (Abb. 88).

### **9.6.2. Die Reliefs**

Die Reliefs der Flügelinnenseiten zeigen zwei Szenen: Auf der linken Seite eine Anbetung der Könige in einer schlichten Stallarchitektur, auf der anderen Seite das Martyrium des hl. Erasmus, der auf eine Bank gebunden ist, während seine Gedärme von drei Schergen auf eine Winde gedreht werden.

Sucht man nun ein Vergleichsbeispiel innerhalb der Peham-Werkgruppe, bieten sich hier die Flügelinnenseiten des Kufferner Katharinenretabels an, die ebenfalls als Reliefs ausgeführt sind (Abb. 48-51). Hier zeigt der Vergleich Übereinstimmungen in den Physiognomien. Vor allem die Gesichtstypen der Schergen in der Erasmusmarter finden sich in der Kufferner Katharinenlegende wieder. Auch die Körperlichkeit mit den unter dem Stoff sichtbaren Beinen und Knien ist dieselbe. Renaissancemotive wie in Kuffern finden sich allerdings in den St. Pöltener Reliefs nicht. Ansonsten weist Maria in der Anbetungsszene ein Gesicht auf, das durchaus den Typen des Innerochsenbacher Annenaltars oder den St. Pöltener Scheinskulpturen nahe steht.

### **9.6.2. Zusammenfassung**

Insgesamt zeigt sich, dass die Malereien der Predella mit den verglichenen Werken in einer gewissen Verbindung stehen, wenn sich auch keine Tafeln finden, die vom gleichen Maler zu stammen scheinen. Die Nähe innerhalb der Werkstatt ist aber nicht zu übersehen.

Die Reliefs lassen sich sehr gut mit jenen des Kufferner Katharinenretabels vergleichen, Gesichtstypen und Gewanddraperien zeigen große Gemeinsamkeiten.

---

<sup>285</sup> Kat. Ausst. St. Pölten 1984, S. 64.

Zu welchem Innerochsenbacher Altar die Predellenflügel gehören, kann nicht eindeutig geklärt werden. Aufgrund der Größe wäre auch die Zugehörigkeit zu einem hypothetischen, größeren Hochaltar denkbar.

## **9.7. Zusammenfassung**

Neben den drei Altären aus Weiten, Innerrohsenbach und Kuffern, die in der Melker Werkstatt des Hans Peham geschaffen wurden, konnten noch nähere Verbindungen zu anderen Altären und Altarfragmenten festgestellt werden, welche die Retabel des inneren Werkstatt-Kreises im Randbereich erweitern. Das unterschiedliche Erscheinungsbild kann entweder dadurch bedingt sein, dass eine andere Werkstatt mit Verbindungen zu Hans Peham im Melk tätig war, oder dass die Objekte bei Peham in Melk von weiteren (externen) Mitarbeitern geschaffen wurden. Der Innerrohsenbacher Annenaltar, der Eggenburger Elisabethaltar und das Altarfragment in Neukirchen am Ostrong, sowie das Innerrohsenbacher Kruzifix, die Skulpturen des Katharinenaltars und die Predellenflügel in St. Pölten zeigen zwar einzelne motivische Parallelen zu den Peham-Werken, weisen insgesamt aber auch genügend Unterschiede auf, um aus einer Werkstatt der näheren Umgebung, zu der wechselseitige Verbindungen bestanden, zu stammen.

## **10. Das Verhältnis der Peham-Altäre zum spätgotischen Skulpturenbestand des Most- und Waldviertels**

Dass die Werke der Melker Peham-Werkstatt und die damit eng verbundenen Altäre und Altarfragmente in der Kunstlandschaft des westlichen Niederösterreich keine Einzelercheinungen sind, können einige Beispiele aus der näheren Umgebung verdeutlichen. Sie können die Verbindungen der lokalen Werkstätten untereinander anschaulich machen, die sich beispielsweise in ähnlichen Gewandauffassungen oder Gesichtstypen manifestiert, wenn auch bei den meisten nicht von einer direkten Verbindung zur Peham-Werkstatt ausgegangen werden darf.

Wichtigstes Vergleichsmotiv sind die bewegten, ornamentalen Faltengebungen der Gewänder wie sie in besonders elaborierter Form die Skulpturen des Kufferner Altars zeigen. Die Anordnung der Faltenbahnen hat hier nur mehr ornamental-dekorativen Charakter und verschleiert den darunterliegenden Körper gänzlich. Dies zeigt, dass in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ähnliche Stilströmungen in der Schnitzkunst in verschiedenen Werkstätten in vergleichbarer Form auftreten.

### **10.1. Stift Göttweig, hl. Altmann**

Die Skulptur (um 1520) kam aus der Stiftspfarre Nappersdorf in die Göttweiger Sammlungen (Abb. 99). Ursprünglich stammt sie wohl aus dem Stift selbst und wurde unter Abt Gregor Heller (1648-1669) zur Weiterverwendung in die Pfarre Nappersdorf gegeben.<sup>286</sup> Heute ist die Altmann-Skulptur in der Chorkapelle des Stiftes Göttweig aufgestellt. Im Ausstellungskatalog zum Stiftsjubiläum 1983 wird auf den Umkreis des Pulkauer Altars verwiesen.<sup>287</sup> Der abstrakte Faltenwurf des Ornates und die scheibenförmige Vorblendung vor dem Körper sind mit den Skulpturen des Kufferner Schreines gut vergleichbar. Insgesamt erscheint der Göttweiger Altmann als sehr qualitativvoll.

### **10.2. Pfarrkirche Euratsfeld, hl. Johannes**

In der Pfarrkirche Euratsfeld, nur wenige Kilometer von Innerrohsenbach entfernt, hat sich eine einzelne Skulptur eines Johannes des Täufers erhalten (Abb. 100). Sie entstammt einem Figurenschrein, der ungefähr so groß wie die Schreine in Innerrohsenbach oder Weiten zu rekonstruieren ist. Gemäß seiner Wendung und Blickrichtung muss es sich um eine Mittelfigur oder die Figur links außen gehandelt haben. Im Dehio-Handbuch wird der hl.

---

<sup>286</sup> Lechner 1977, S. 35.

<sup>287</sup> Tropper 1983, S. 20f.

Johannes um 1510 datiert.<sup>288</sup> Die hier polygon geknitterten, teils langen Faltenbahnen erinnern an die Figuren des Innerochsenbacher Margaretenschreines. Auch der Gesichtstypus mit der langen geraden Nasenwurzel findet sich an den Schreinskulpturen des Margaretenaltars.

### **10.3. Pfarrkirche Obritzberg, Vier Heilige**

Einen ähnlich späten Stil wie die Skulpturen aus Innerochsenbach, Weiten und Kuffern weisen vier Skulpturen in der Pfarrkirche Obritzberg auf (Abb. 101). Sie stammen wieder von einem ehemaligen Retabel. Die hll. Laurentius, Barbara, Dionysius und eine weibliche Heilige ohne Attribut (Katharina?) werden zwar im Dehio auf das Ende des 15. Jahrhunderts datiert, stammen aber wahrscheinlich aus späterer Zeit, wohl aus dem 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.<sup>289</sup> An ihren weich-schwingenden Gewändern zeigt sich in manchen Partien der Einfluss bayerischer Schnitzkunst aus dem Leinberger Kreis, vor allem in den Faltenwülsten und dem Saumwirbel am Ornat des hl. Dionysius. Mit den Peham-Objekten ist die ornamentale kleinteilige Faltenstruktur vergleichbar. Hier ist sicher eine andere Schnitzwerkstatt am Werk, aber der Zeitstil ist der gleiche.

### **10.4. Weinstadtmuseum in Krems, hl. Margarete**

Eine im Kremser Stadtmuseum erhaltene Skulptur einer hl. Margarete (gut erhaltene Fassung, Fehlstellen an Sockel und Händen), stammt aus Weißenkirchen (Abb. 102). Sie wird auf 1500-1510 datiert. Nach Marlene Zykan weist die Skulptur gewisse Ähnlichkeiten zu den Heiligen im Pöggstaller Altar in Langenlois auf (Abb. 119).<sup>290</sup> Eine Vergleichbarkeit zu den Peham-Werken in Figurenhaltung (leicht nach hinten geneigter Schwung) und Faltendraperie (teigige ornamentale Falten am Mantel, bei der Kremser Skulptur sind die Falten weicher und erinnern wieder an bayerische Arbeiten) sind nicht von der Hand zu weisen. Enge Parallelen in der Faltendraperie gibt es zum hl. Bartholomäus des Pulkauer Altars (um 1515).

### **10.5. Stift Seitenstetten, Sammlung, Drei Heilige**

Diese drei Skulpturen, die ebenfalls aus dem Zusammenhang eines Schreines stammen, werden von Anton Legner als stilverwandt mit jenen aus Weiten und Neukirchen bezeichnet (Abb. 103). Dargestellt sind die hll. Georg und Florian mit einem nicht näher zu

---

<sup>288</sup> Dehio Handbuch 2003, S. 420.

<sup>289</sup> Dehio Handbuch 2003, S. 1599.

<sup>290</sup> Der Altar stammt aus der Schlosskapelle Pöggstall und kam 1954 nach Langenlois. Ursprünglich (um 1500) ist nur der Schrein mit fünf weiblichen Heiligen (Barbara, Katharina, Dorothea und zwei Unbekannte), die restlichen Teile (Tabernakel und Flügel) sind moderne Ergänzungen. Zykan 1971, S. 177.

identifizierenden Bischof in der Mitte. Zu Weiten und Neukirchen bestehen aber nur Zeitstilverbindungen. Durch die zeitgenössischen Harnische, mit denen die Ritterheiligen bekleidet sind, ergibt sich eine Datierung ins 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, diese passt auch zu den Faltendraperien, die zum einen bei der Bischofsfigur kleinteilig und ornamental sind und zum anderen wie beim hl. Georg in strenge Parallelfalten gelegt sind. Die Körperlichkeit ist allerdings im Gegensatz zu den Innerrohsenbacher oder Kufferner Skulpturen hier stärker ausgebildet. Durch das Gewand wird nicht mehr der gesamte Körper verhüllt. Eine weitere Parallele finden die drei Schreinskulpturen in einer etwas früheren Stephanusdarstellung aus der Kunstsammlung des Stiftes Altenburg.<sup>291</sup>

### **10.6. Zusammenfassung**

Die im Betrachtungsgebiet des Most- und südlichen Waldviertels erhaltenen Einzelskulpturen in Kirchen und Sammlungen zeigen auf der Basis bewegter Faltendraperien die gleiche Stilstufe wie die der Melker Peham-Werkstatt zugeschriebenen Werke. Dies führt die enge Verflechtung der lokalen Werkstätten vor Augen, zwischen denen vor allem durch reisende Gesellen ein reger Austausch herrschte. Somit konnten bestimmte Stilströmungen an unterschiedlichen Orten zeitgleich auftreten.

---

<sup>291</sup> Schütz 1988, S. 86.

## 11. Überregionale Bezüge: Die Peham-Werkstatt zwischen Bayern und Wien

Nach Josef Zykan wurde die niederösterreichische Schnitzkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts wesentlich durch Niclas Gerhaert van Leyden und Veit Stoß bestimmt, deren Einfluss auch in Regionen spürbar ist, die weit von den Zentren entfernt liegen. Die niederösterreichische Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts sieht er von Westen durch Leinberger und Lackner und von Osten durch Anton Pilgram beeinflusst.<sup>292</sup> Damit beschreibt Zykan die beiden Regionen, in deren Denkmälerbestand sich vielfältige zeitstilistische Parallelen zu den Werken der Melker Peham-Werkstatt finden. Gemeinsamer stilistischer Nenner der Zeit sind sehr ornamentale und teils stark bewegte Faltendraperien, die sich zu verselbstständigen beginnen und wie ein Ornament den darunter liegenden Körper völlig verschleiern.<sup>293</sup> Vor allem bei den Skulpturen des Innerochsenbacher Margaretenschreines und des Kufferner Katharinenaltars sind die Mantelstoffe den Figurenkörpern wie Scheiben vorgeblendet. Diese Art der Darstellung findet sich natürlich nicht nur hier. Auch an anderen Orten entwickelt sich zur selben Zeit eine sehr vergleichbare Faltenornamentik. Auf der einen Seite steht die bayerische Schnitzkunst um Leinberger, auf der anderen Seite die Wiener Steinmetzkunst. An beiden Orten entwickelt sich ein Stil, dem die Skulpturen der Peham-Altäre verblüffend ähnlich sind.

Durch die in der Gesellenzeit zu absolvierenden Reisen, vor allem an einer so wichtigen Verkehrslinie wie der Donau, ist es durchaus denkbar, dass ein in der Melker Peham-Werkstatt tätiger Schnitzer mit dem bayerischen oder Wiener Kulturkreis in Kontakt kam.<sup>294</sup> Eine direkte Verbindung zu einem spezifischen Werk lässt sich zwar nicht herstellen, dennoch zeigt der Vergleich, dass hier Motive und Stilempfinden übernommen und transformiert wurden. Einer der gemeinsamen Nenner, der diese Verbindung sichtbar macht, ist - wie gesagt - die spezielle Darstellung der Faltendraperien an den Figuren.

Hier muss genau zwischen Zeitstil und Werkstattstil beziehungsweise Individualstil unterschieden werden. Zeitstil bezeichnet überregionale Stilphänomene, wie etwa die bewegten Faltendraperien, die in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Orten auftreten. Unter Werkstattstil sind gewisse Eigenheiten zu verstehen, die nur innerhalb einer bestimmten Werkstatt auftreten. Bei der Peham-Werkstätte beispielsweise die Formen der Schreindekoration wie die Blattranken und gravierten Schreinhintergründe

---

<sup>292</sup> Zykan 1959, S. 67f.

<sup>293</sup> Nach Rohmeder ist die Falte die entscheidende Organisationsform des Gewandes und ein Kriterium von höchster Bedeutung.

<sup>294</sup> Auf diese Gesellen-Verbindungen weist auch Oettinger im Zusammenhang mit dem Werkkreis des Pulkauer Altars und dessen Beziehungen zu Leinberger hin. Oettinger 1951, S. 76.

oder die spezielle Art der kleinteilig gekräuselten Falten. Im Laufe der Gesellenwanderung konnte ein Künstler mit verschiedensten Stileindrücken konfrontiert werden.

Individualstil meint nun die feinen Unterscheidungen, die zwischen zwei Schnitzerpersönlichkeiten getroffen werden können. So stammte die elegante, feingliedrige Margaretenskulptur aus Innerrohsenbach (Abb. 12) aus der Hand eines anderen Schnitzers als der im Vergleich eher grobschlächtige hl. Christophorus aus Weiten (Abb. 5). Beide Bildhauer waren aber gemeinsam in der Werkstatt des Hans Peham in Melk tätig.

### 11.1. Bayern

Der von Zykan beschriebene Einfluss bayerischer Künstler wie Hans Leinberger auf die Schnitzkunst Niederösterreichs lässt sich an einigen Objekten feststellen.<sup>295</sup> Der bayerische Stil, der in Leinberger seinen ursprünglichen Meister hat, verbreitete sich rasch entlang der Donau Richtung Osten.<sup>296</sup> Anton Legner schrieb von einer „*Rezeption des plastischen Volumens und der bewegten Figurenmaterie von Leinbergers Art*“, die sich ausbreitete.<sup>297</sup> Ein wichtiges Element der Übernahme von Leinbergers Kunst ist die Darstellung der Faltendraperien mit stark bewegter, teilweise wirbelnder Binnenstruktur.

Als leinbergerisch beeinflusste, niederösterreichische Beispiele sei die Anna Selbdritt-Gruppe aus der Pfarrkirche Waldhausen (Bezirk Zwettl) genannt, die um 1523-1530 entstand (Abb. 66). Hier lassen sich in Faltenwurf und Gesichtstypen bayerische Vorbilder erkennen.<sup>298</sup> Auch bei einer Madonna mit Kind in der Pfarrkirche Weißenkirchen in der Wachau wurde immer wieder über einen leinbergerischen Einfluss nachgedacht (Abb. 104),<sup>299</sup> der sich wohl nicht abstreiten lässt. Wie bereits erwähnt, finden sich auch am Schönbacher Katharinenaltar (Abb. 85) Parallelen zu Werken der bayerischen Schnitzkunst und Leinberger.<sup>300</sup>

Ein Beispiel an dem in der früheren Forschung eine Schulung Leinbergers in Niederösterreich (wovon heute nicht mehr ausgegangen wird) festgemacht wurde, ist ein Sandsteinrelief aus dem Lesehof des Klosters Säusenstein in Fels am Wagram, das sich heute im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet (Abb. 105).<sup>301</sup> Es ist die plastische

---

<sup>295</sup> Auch in Kärnten haben sich Skulpturen erhalten, die von der bayerischen Schnitzkunst Leinbergers beeinflusst sind. Zum Beispiel in der Pfarrkirche Obervellach, eine Madonna mit Kind und die hll. Barbara und Margarethe (um 1516). Weninger 2007, S. 58f. (Hier sind auch noch weitere Beispiele angeführt.). Als Beispiel aus Salzburg seien zwei Skulpturen (hll. Hippolyt und Florian) aus der Pfarrkirche Zell am See angeführt, die ebenfalls eindeutig von bayerischer Schnitzkunst (Leinberger, Meister von Rabenden, Meister IP) beeinflusst sind. Legner 1976, S. 158, Abb. Nr. 234.

<sup>296</sup> Holter 1967, S. 19.

<sup>297</sup> Legner 1967, S. 154.

<sup>298</sup> Zykan 1963, S. 139.

<sup>299</sup> Legner 1965, S. 250; Zykan 1963, S. 139.

<sup>300</sup> Schultes 2004, S. 72.

<sup>301</sup> Legner 1965, S. 250f.

Ausformung von Dürers Gnadenstuhlholzschnitt von 1511 und galt in der älteren Forschung (Georg Lill) als eigenhändiges Werk Leinbergers. Obwohl diese Zuschreibung ihre Gültigkeit verloren hat, sind die bayerisch beeinflussten Elemente ganz offensichtlich.<sup>302</sup>

Hans Leinberger ist zweifellos der bayerische Hauptprotagonist des bewegten Stils.<sup>303</sup> Sein frühes Hauptwerk stellt der 1514 vollendete Hochaltar der ehemaligen Moosburger Stiftskirche St. Kastulus dar, an dessen Flügelrelief sich deutliche Renaissance-Anklänge finden.<sup>304</sup> An den Schreinskulpturen tritt jener stark bewegte Faltenstil auf, der seine Kunst und die seiner nachfolgenden Zeitgenossen prägte (Abb. 86).<sup>305</sup> Die Bewegung zeigt sich aber nicht nur oberflächlich an den Gewändern sondern auch an den Körpern und in den Gesichtern der Figuren. Die Darstellung der inneren und äußeren Bewegung ist die künstlerische Grundintention. Unter dem übermächtigen Faltenystem geht die Körperlichkeit nicht verloren, der Körper bleibt immer ersichtlich.

Eine wichtige Parallele zu Leinbergers Kunst bietet die frühe Donauschul-Malerei, unter anderem die Malerei und Grafik Albrecht Altdorfers und Lucas Cranachs. Matthias Weninger schrieb dazu: *„Nur im Kreis der „Donauschule“ findet man zugleich Parallelen für die Neuerung, mit der sich Leinberger wohl am radikalsten von der zeitgenössischen Bildhauerkunst absetzt, den Umgang mit den Draperien.“* und: *„Dabei war Leinberger offenbar der erste, der die neuen Tendenzen in plastischen Werken umsetzte, und nie sind die Verbindungen zwischen den Gattungen so eng und offensichtlich wie bei den Beziehungen zwischen den Arbeiten Altdorfers und Leinbergers“.*<sup>306</sup> Diese Dynamik zeigt sich in Malereien und Grafiken der Zeit gleichermaßen. Leinberger geht über die Darstellungen hinaus, in denen, beeinflusst durch die Kunst Niclas Gerhaerd van Leydens, das bewegte Gewand gleich einer Folie um den Körper gelegt wird. Bei Leinberger werden verstärkt das bewegte Gewand und die innere und äußere Bewegung der Körper wichtig.

---

<sup>302</sup> Nachdem Leinberger seine Tätigkeit in Landshut 1510 begann, war er bereits ein meisterlicher Bildschnitzer. Ein Jahr später begann er mit der Arbeit an seinem frühen Hauptwerk, dem Moosburger Altar. Daher kam die Frage auf, wo Leinberger seine Frühzeit verbracht hatte. Lill 1942; Oettinger 1951. Lothar Schultes weist in der Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich auf eine Entstehung in Passau hin. Schultes 2003, S. 359f.

<sup>303</sup> Geboren wurde Leinberger um 1480, urkundlich fassbar ist er ab 1510 in Landshut. Als Orte seiner Schulung wurden Wien, Niederösterreich, Regensburg, Nürnberg und Passau in Betracht gezogen (zur älteren Landshuter Skulptur besteht keine Verbindung). Dies zeigt wie weit verbreitet dieser Stil im Gebiet zwischen Südbayern und Wien war. Kobler 2007, S. 19.

<sup>304</sup> Moosburg liegt rund 20 Kilometer südwestlich von Landshut.

<sup>305</sup> Dass es schon vor Leinberger vereinzelte Werke gibt, die diesem Stilbild entsprechen, zeigt ein hl. Johannes der Täufer, heute in der Fränkischen Galerie Kronach, der mit 1498 datiert ist und wie Leinbergers frühe Werke eine vergleichbar bewegte Faltendraperie besitzt, wenn auch die körperliche Bewegung noch nicht den späteren Werken entspricht. Weniger 2007, S. 49f.

<sup>306</sup> Weninger 2007, S. 36.

In der Forschung ist die Unterscheidung von Schnitzern, die direkt mit der Werkstatt Leinbergers in Kontakt kamen und jenen, die indirekt mit seiner Kunst konfrontiert wurden, vielfach ungeklärt. Die Nachfolge reicht von einer Übernahme und Weiterentwicklung des Stiles bis zu den hunderten Werken, die einzelne Motive zitathaft wiedergeben aber nicht darüber hinausgehen. Neben Hans Leinberger zählen der Meister von Rabenden, der Meister der Altöttinger Türen, der Meister IP, der Meister von Irrsdorf, Andreas Lackner und viele weitere namentlich bekannte und unbekannte Schnitzer als Träger jenes Stiles, der sich durch bewegungsreiche Figuren und expressive Faltendarstellung auszeichnet und stilistisch wie motivisch eng mit der Donauschulmalerei verbunden ist.

Von deren Kunst beeinflusste Skulpturen sind vom „*Mittelrhein bis nach Niederösterreich und Südtirol*“ zu finden.<sup>307</sup> Über Passau konnte sich nun dieser Einfluss der bayerischen Kunst über die Donau Richtung Osten weiterverbreiten. Die Verbindungen waren nicht neu, man denke auch an die Passauer Kriechbaum-Werkstatt, die in Ober- und Niederösterreich Aufträge ausführte.

An welchen stilistischen und motivischen Eigenheiten kann nun der bayerische Einfluss an den Werken der Peham-Werkstatt konkret festgemacht werden?

Eine interessante Parallele findet sich am Hochaltar der Pfarrkirche im bayerischen Rabenden (um 1510/15), einige Kilometer nördlich des Chiemsees. Er gilt als Hauptwerk des Meisters von Rabenden (Abb. 106).<sup>308</sup> Albrecht Miller beschreibt die Skulpturen folgendermaßen: „*Körpermotive wie das sich unter dem Gewand abzeichnende Spielbein werden überlagert von Kaskaden knittiger Falten, die von den wenig bewegten Konturen der Figuren zusammen gehalten werden*“.<sup>309</sup> Nachdem die Werkstatt des unbekanntes Meisters sehr groß war und viele Gesellen dort arbeiteten, führte dies, wie Miller schreibt, zu einer „*explosionsartigen Ausbreitung des Rabendener Stiles*“.<sup>310</sup> Dieser Altar hat sich fast vollständig erhalten, lediglich an der Fassung kam es zu Veränderungen. Im Altarschrein sind die Apostel Judas Thaddäus, Jakobus und Simon dargestellt.

Die Gegenüberstellung des hl. Jakobus mit den Skulpturen des Kufferner Katharinenaltars (Abb. 45), besonders im Vergleich mit der Skulptur der hl. Katharina, zeigt die gleiche Darstellung von kleinteilig geknitterten Falten und den scheibenförmig vor den Körper

---

<sup>307</sup> Weninger 2007, S. 58.

<sup>308</sup> Der namentlich noch nicht stichhaltig identifizierte Meister von Rabenden (Sigmund Haffner?) betrieb in München zwischen 1500 und 1530 eine sehr große Werkstätte. Seine Werke, darunter viele Gesellenarbeiten, finden sich im Münchner Umland und in ganz Oberbayern. Miller 2007, S. 88-101; Rohmeder 1971.

<sup>309</sup> Miller 2007, S. 88.

<sup>310</sup> Miller 2007, S. 100.

geblendeten Mantel. Am Rabendener Jakobus findet sich die gleiche Spannung zwischen dem Untergewand in Parallelfalten und darüber gelegtem Mantel in reicher Faltendraperie, wie an der Innerochsenbacher Margarete und den Kufferner Schreinskulpturen. An die Ausdrucksqualität des Gesichtes kommen die Peham-Skulpturen freilich nicht heran, aber es zeigt sich dennoch ein verwandtes Stilbild in der Gewanddraperie.<sup>311</sup>

Ein zweites vergleichbares Objekt aus dem bayerischen Kulturkreis ist der Hochaltar der sogenannten Streichenkirche der Pfarre Schleching etwa 20 Kilometer südlich des Chiemsees an der Grenze zu Tirol (Abb. 107). Auch dieser Altar hat sich annähernd vollständig erhalten. Die Größe entspricht jener der Peham-Retabeln. Der 1524 datierte Servatiusaltar stammt aus der Werkstatt des bereits erwähnten Laufener Meisters Gordian Guckh. Die mittlere Schreinfigur, der Kirchenpatron Servatius, weist eine zum Rabendener Jakobus und zur Kufferner Katharina (Abb. 45) verwandte Faltendraperie auf. Wieder findet sich der scheibenförmig vor den Körper gebreitete Mantel. Die Gegenüberstellung des Guckhschen Dionysius mit dem Hl. Bischof des Kufferner Retabels zeigt diesmal sogar einen vergleichbaren Gesichtstypus, neben motivischen Parallelen wie der Mitra mit den vorschwingenden Fanones, die Parallelfalten in der Mitte der Alba oder den im Bauchbereich umgeschlagenen Saum des Ornats. Auch die Reliefs der Flügelinnenseiten des Servatiusaltars (Abb. 108), die Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu zeigen, lassen sich erstaunlicherweise sehr gut mit den Flügelreliefs des Kufferner Retabels vergleichen (Abb. 48-51). So sind sowohl die männlichen, bärtigen Gesichtstypen als auch Maria und Katharina einander sehr ähnlich. Auch die Gewandfaltenbildung beider Reliefzyklen spricht eine vergleichbare Sprache.

Auch an der lebhaften Faltenstruktur einer namenlosen weiblichen Heiligen in der Predella des Eggenburger Elisabethaltars zeigen sich Parallelen zu bayerischen Werken. Der sich wie eine Spirale eindrehende Mantelsaum findet sich wiederum in der bayerischen

---

<sup>311</sup> An dieser Stelle sei auch auf einen Schnitzaltar im Grazer Landesmuseum Johanneum verwiesen. Es handelt sich um einen Kreuzaltar, datiert auf 1518, der aus einer Filialkirche bei Großreifling (in der Steiermark, etwa 15 Kilometer südwestlich der Grenze zu Niederösterreich) stammt. Im Mittelschrein befindet sich eine skulpturale Kreuzigungsgruppe mit dem Gekreuzigten, Maria, Johannes und Maria Magdalena. Diese Gruppe könnte erst später in den Schrein gekommen sein. In der Forschung herrscht Uneinigkeit, da sich in der steirischen Schnitzkunst kaum Vergleichbares findet. Die Darstellung der Maria zeigt genau jenes Motiv der kleinteiligen Gewandfalten auf dem scheibenförmig vor den Körper geblendeten Mantel, das sich am Rabendener Jakobus und der Kufferner Katharina findet. Ein Vergleich mit der bayerischen Schnitzkunst könnte vielleicht noch mehr Vergleichsobjekte zu Tage fördern. Biedermann 1982, S. 181-184, Abb. Nr. 10.

Schnitzkunst, etwa bei Hans Leinberger<sup>312</sup> (Abb. 87) und dem Meister von Dingolfing<sup>313</sup> (Abb. 32).

An den Skulpturen des ehemaligen Neukirchener Wolfgangaltars lässt sich ebenfalls eine Verbindung zu einem Werk aus dem Umkreis des Meisters vom Rabenden herstellen. Ein Altar aus Unterölkofen, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, zeigt einen sehr ähnlichen, ebenso renaissanceartigen Jüngling als heiligen Ritter mit gleichem Gesichtstypus (Abb. 90).<sup>314</sup>

Mit dieser Gegenüberstellung der Skulpturen aus den Altären der Melker Peham-Werkstatt und damit eng verbundenen Werken der bayerischen Donauschulskulptur soll gezeigt werden, dass in Niederösterreich eindeutig Stilelemente auftreten, die auf eine Beeinflussung durch die bayerische Schnitzkunst hinweisen. Weitere Beispiele zeigen, dass dies in Niederösterreich kein Einzelfall war. Stilgebende Einflüsse lassen sich jedoch nicht nur aus dem Westen feststellen, auch aus dem Osten sind Anregungen bemerkbar, beispielsweise aus der zeitgleichen Wiener Steinplastik.

## 11.2. Wiener Steinplastik

Waren bei den Gegenüberstellungen der Peham-Skulpturen mit bayerischen Werken die Gewandfaltemotive vordergründiges Vergleichsmerkmal, so sind sie es auch, wenn man sie Werken der zeitgleichen Wiener und der von Wien beeinflussten Steinmetzplastik gegenüberstellt. Die zu diesem Thema am umfassendsten illustrierte Publikation stellt Karl Oettingers *„Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan“* dar.<sup>315</sup> Viele Forschungsmeinungen gelten heute nicht mehr, sind revidiert oder erweitert worden, dennoch lohnt der Blick in dieses Werk, das eine gute bildliche Zusammenstellung bietet.

Für Oettinger ist Wien der *„führende Schauplatz der altdeutschen Plastik“*.<sup>316</sup> Der heutige Denkmälerbestand des frühen 16. Jahrhunderts zeigt durchwegs Steinmetzarbeiten, allen voran Epitaphe und Steinaltäre. Es scheint so, als ob das Hauptinteresse der Zeit sich in

---

<sup>312</sup> Madonna mit Kind, „Rosenkranzmadonna“, um 1516-18, Hans Leinberger, Stadtpfarrkirche Landshut, Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 120f.

<sup>313</sup> Hl. Christophorus, um 1520, dem Meister von Dingolfing zugeschrieben Landshut, Burg Trausnitz, Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 172f.

<sup>314</sup> Rohmeder 1971, S. 76f, Abb73, 75.

<sup>315</sup> Bezüglich Wien und Donauschule ist eine der viel zitierten Thesen Oettingers: *„Wien ist der langgesuchte Entstehungsort und Mittelpunkt der Donauschule, in der Plastik nicht anders als in der Malerei“*. Diese These gilt heute allgemein als überholt. Oettinger 1951, S. 81. Auch Michael Viktor Schwarz setzte sich mit Anton Pilgram auseinander: Schwarz 2002, S. 217-249.

<sup>316</sup> Oettinger 1951, S. 81.

Steinbildwerken manifestiert. Zu den Auftraggebern kamen in Wien neben Adel und Bürgertum auch Universitätsgelehrte (Conrad Celtis starb 1508 in der Stadt, Johannes Cuspinian war ebenfalls an der Universität tätig) und hochgestellte Kleriker hinzu.

Gute Vergleichsbeispiele zu den Skulpturen der Melker Peham-Werkstatt finden sich vor allem unter den Werken, die Oettinger dem „*Meister des Rechwein-Epitaphs*“ zuschreibt.<sup>317</sup> Bevor dieser als eigenständiger Bildhauer fassbar wird, arbeitete er mit Michael Tichter am Friedrichsgrabmal. Eines seiner Werke ist ein steinerner Wandaltar in der Wiener Deutschordenskirche, den Johannes Cuspinian 1515 gestiftet hatte (Abb. 109). Der Aufbau erinnert an einen konventionellen Schrein eines Dreifigurenaltars in reicher Renaissancerahmung: Pilaster an den Seiten, über den Figuren Blattgirlanden und geflügelte Putti. In plastisch hervortretenden Reliefs sind die hl. Anna (Selbdritt), Johannes der Täufer und die hl. Agnes dargestellt. Zu Füßen der Namenspatrone knien der Stifter und seine beiden Frauen. Die Gegenüberstellung mit den Schreinfiguren des Innerochsenbacher Margaretenaltars zeigt auch hier Parallelen (Abb. 12). Stellt man die Gewandfalten der hl. Margarete jener der Wiener Anna Selbdritt-Darstellung zur Seite, zeigt sich ein verwandtes Bild. Zum einen große Faltenschwünge, die eine Gliederung bewirken und zum anderen kleinteilig brechende Falten, die dazwischen liegen. Die scheibenförmig aufgeblähte Faltendraperie der Katharinendarstellung des Kufferner Altars (Abb. 45) tritt in vergleichbarer Form auch am Johannes der Deutschordenskirche auf.

Ein ähnliches Bild zeigt sich, wenn den Altären aus Innerochsenbach und Kuffern die drei Figuren des Rechwein-Epitaphs im Wiener Stephansdom gegenübergestellt werden (Abb. 110). Es handelt sich um das für den Meister namensgebende Epitaph, das um 1511 entstanden ist.

Weiters zeigen der Oberteil des Keckmann-Epitaphs<sup>318</sup> in St. Stephan (1515-20) (Abb. 111) und der um 1520 entstandene Paul-Epitaph<sup>319</sup> (Abb. 112) von Michael Tichter an der äußeren Nordseite des Domes Figurendarstellungen in einer Form, die sich auch an den Skulpturen der Peham-Werkstatt finden.

Diese Gegenüberstellung mit einigen Werken der Wiener Steinmetzkunst der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts soll zeigen, dass sich neben dem südbayerischen Einfluss auch in der Wiener Bildhauerkunst der Zeit Parallelen zu den besprochenen Objekten finden

---

<sup>317</sup> Oettinger 1951, S. 53-55.

<sup>318</sup> Kohn 2011.

<sup>319</sup> Oettinger 1951, S. 52.

lassen. Genauso wie bei den Parallelen zur bayerischen Schnitzkunst wird dies wohl nicht auf eine direkte Beeinflussung zurückzuführen sein. Durch Gesellenwanderungen konnten sich ebenfalls bestimmte Darstellungsweisen verbreiten und somit ein in Melk tätiger Schnitzer selbst gereist sein und mit bayerischen oder Wiener Skulpturformen in Kontakt gekommen sein.

## 12. Schlussbetrachtung

Ausgehend von einem Skulpturenschrein eines ehemaligen Flügelaltars in der Pfarrkirche Weiten, der vom Melker Altarbauer Hans Peham 1518 signiert und datiert wurde, konnten dieser Werkstatt noch zwei weitere Retabel aus Innerrochsenbach und Kuffern zugeordnet werden. Ausschlaggebend für diese Zuschreibung waren zunächst die Dekorationen wie Rankenornamente und Brokathintergründe. Die im Schrein enthaltenen Skulpturen zeigen ebenfalls ein vergleichbares Stilbild, stammen aber nicht vom selben Schnitzer.

Diese Unterschiede sind ein wesentliches Merkmal der kleinen lokalen Werkstätten, die am Ende der Spätgotik vor allem im Most- und Waldviertel die vielen Kirchenbauten, die in dieser Zeit fertig gestellt wurden, mit Altären, Skulpturen und Malereien ausstatteten. Der Vergleich mit der Altarbauwerkstatt des Gordian Guckh im salzburgischen Laufen konnte zeigen, dass innerhalb eines Unternehmens eine Vielzahl an Mitarbeitern tätig war, die wiederum unterschiedliche Einflüsse durch ihre spezifische Lehre und die Gesellenwanderschaften mitbrachten. Daraus resultiert ein in manchen Bereichen recht unterschiedliches Erscheinungsbild der Werke. In der Melker Peham-Werkstatt zeigt sich dies vor allem in den Tafelbildern, die zwar wie die Skulpturen prinzipiell stilistisch verwandt sind, aber dennoch von unterschiedlichen Ausführenden stammen. Im Fall der Peham-Werkstatt muss daher auch die Möglichkeit erwogen werden, dass externe Tafelmaler mit der Ausführung betraut wurden.

Dass Hans Peham, der in Quellen mehrfach aufscheint, als Maler titulierte ist, muss nicht bedeuten, dass er tatsächlich Maler von Tafelbildern war. Es kann auch ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Fassmaler sein. Die Inschrift an der Rückwand des Weitener Retabels: „*Hans peham maler purger zu Mölk 1518 am freitag vor St. margaret*“ würde darauf hindeuten, dass sich hier der Fassmaler der Schreinskulpturen verewigt hat. Der Verweis im 1532 angelegten Dienstregister der Stadt Melk, wo Peham als Bürger angeführt ist, zeigt, dass er zumindest der wirtschaftliche Kopf einer Werkstatt war.

Dieser Kerngruppe von Altären konnten noch einige andere Retabelfragmente und Einzelwerke angegliedert werden, die aufgrund des Erscheinungsbildes oder des Ortes der Erhaltung (Filialkirche Innerrochsenbach) sehr eng mit der Peham-Werkstatt verbunden sind. Ob sie tatsächlich dort geschaffen wurden, kann nicht eindeutig festgestellt werden, scheint aber in manchen Fällen wahrscheinlich. Der Innerrochsenbacher Annenaltar, das Kruzifix in derselben Kirche, die Schreinskulpturen eines Katharinenaltars und zwei Predellenflügel des St. Pöltener Diözesanmuseums sowie die Retabel in Eggenburg und Neukirchen am Ostrong weisen viele Einzelelemente auf, die sich auch in der Kerngruppe finden, wie ähnliche

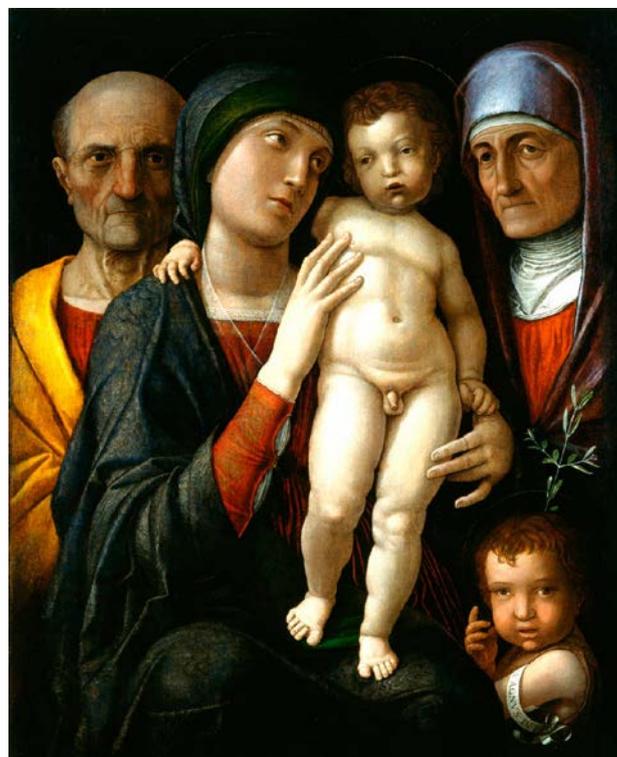
Faltenfigurationen an den Skulpturen oder vergleichbare Schreindekorationen. Wenn diese Objekte nicht in Melk entstanden sind, so zeigen sie zumindest die enge Verflechtung der lokalen Altarbauwerkstätten untereinander. Das gemeinsame Element - die bewegten, ornamentalen Faltendraperien - lässt sich auch überregional in der zeitgleichen bayerischen Schnitzkunst und in der Wiener Steinmetzkunst erkennen.

Die Peham-Retabel sind stilistisch nicht nur eng mit anderen Werken der westniederösterreichischen Region verbunden, sondern auch in eine Stilströmung eingebettet, die am Ende der Gotik im gesamten Donaauraum von Bayern bis Wien auftritt.

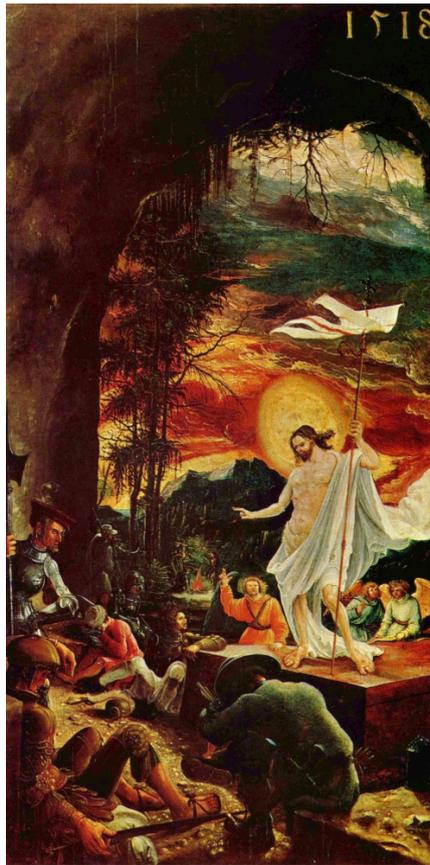
### 13. Abbildungen



**Abb. 1** – Albrecht Altdorfer, Hl. Familie mit Johannes, um 1515, Wien, KHM.



**Abb. 2** – Andrea Mantegna, Hl. Familie mit Elisabeth und Johannesknaben, 1495-1500, Dresden, Gemäldegalerie.



**Abb. 3** – Albrecht Altdorfer, Auferstehung Christi, 1518, Wien, KHM.



**Abb. 4** – Inschrift am Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten.



Abb. 5 – Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten.



**Abb. 6** – Martinschrein, Situation in der Pfarrkirche Weiten.



**Abb. 7** – Martinschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten.



**Abb. 8** – Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten, Unterseite.



**Abb. 9** – Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten, Dekoration der Außenseite.



**Abb. 10** – Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten, Brokathintergrund.



**Abb. 11** – Innenraum Filialkirche Innerochsenbach.



Abb. 12 – Margaretschrein, um 1520, Filialkirche Innerrochenbach.



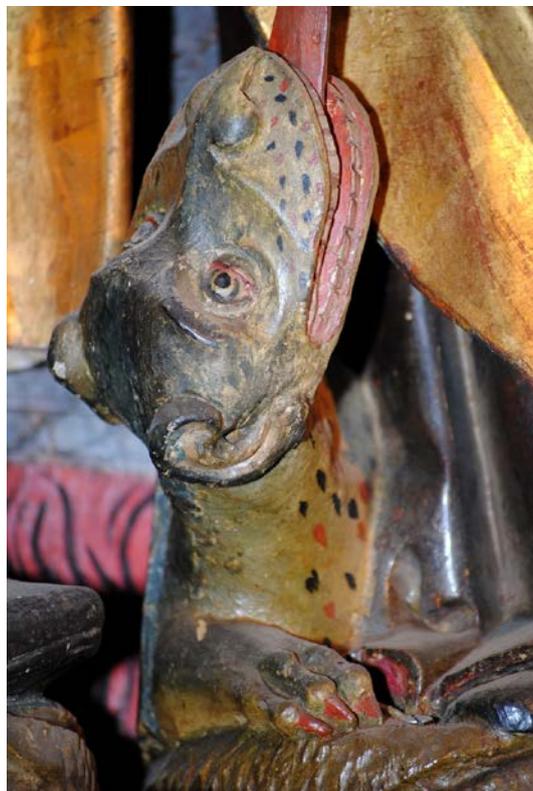
**Abb. 13** – Margaretenschrein, um 1520, Ferialkirche Innerrochenbach, Schleierbrett.



**Abb. 14** – Margaretenschrein, um 1520, Ferialkirche Innerrochenbach, Schleierbrett.



**Abb. 15** – Margaretenschrein, um 1520, Filialkirche Innerrochsenbach, Schreinhintergrund.



**Abb. 16** – Margaretenschrein, um 1520, Filialkirche Innerrochsenbach, Drache.



**Abb. 17** – Margaretschrein, um 1520, Filialkirche Innerrohsenbach, Hl. Margarete.



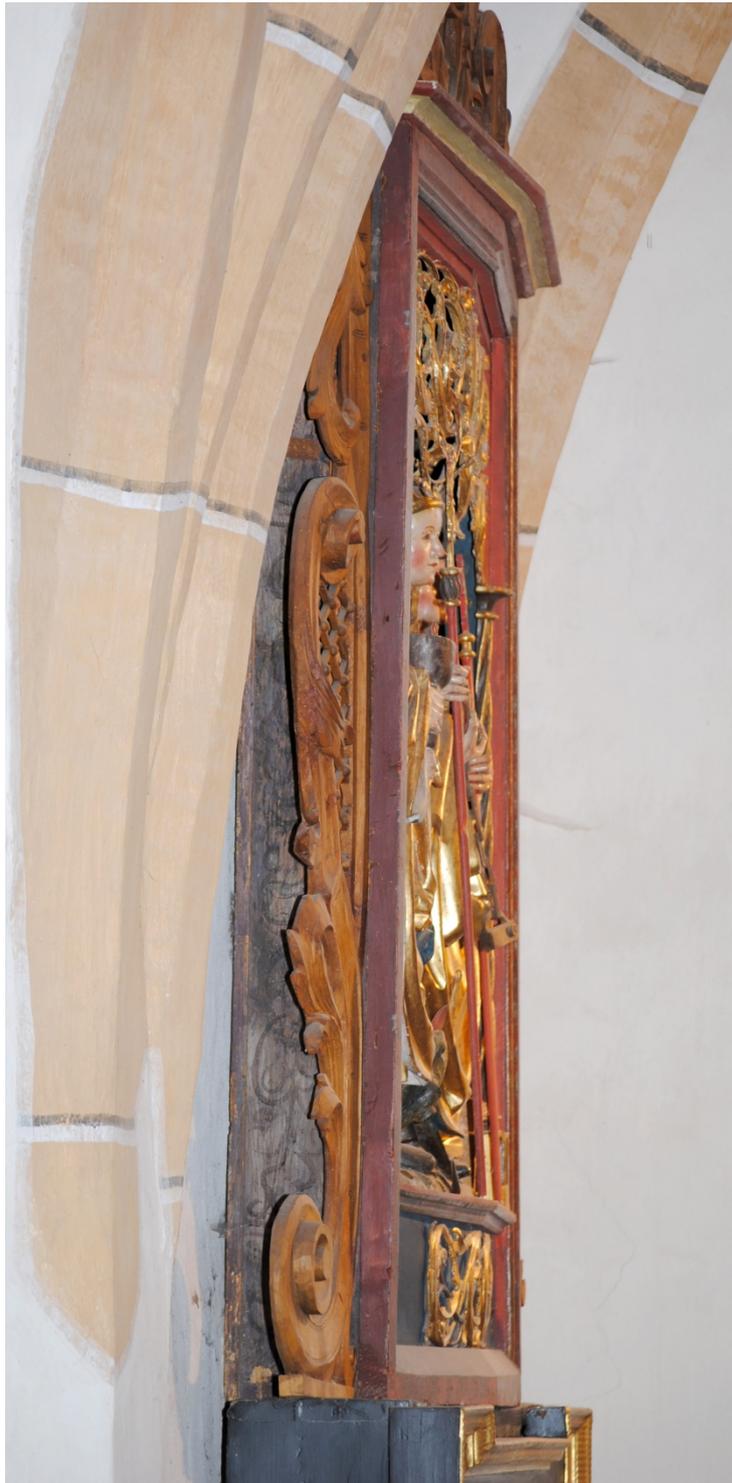
**Abb. 18** – Margaretschrein, um 1520, Filialkirche Innerrohsenbach, Hl. Margarete.



**Abb. 19** – Margaretschrein, um 1520, Filialkirche Innerrothenbach, Hl. Vitus.



**Abb. 20** – Hans Burgkmair d. Ä., Nothelfer, nach 1500, Katharinenkloster, Augsburg.



**Abb. 21** – Margaretenschrein, um 1520, Filialkirche Innerrochenbach, Seitenansicht.



Abb. 22 – Hl. Christophorus, um 1520, Tempera/Holz, Filialkirche Innerrohsenbach.



Abb. 23 – Hl. Ägidius, um 1520, Tempera/Holz, Filialkirche Innerrochsenbach.



Abb. 24 – Hl. Sebastian, um 1520, Tempera/Holz, St. Pölten, NÖ-Landesmuseum.



Abb. 25 – Hl. Florian, um 1520, Tempera/Holz, St. Pölten, NÖ-Landesmuseum.



Abb. 26 – Hl. Rochus, um 1520, Tempera/Holz, St. Pölten, NÖ-Landesmuseum.



Abb. 27 – Hl. Cyriakus, um 1520, Tempera/Holz, St. Pölten, NÖ-Landesmuseum.



**Abb. 28** – Margaretenschrein, um 1520, Filiationkirche Innerrohsenbach, Rahmenmuster.



**Abb. 29** – Tafeln des Margaretenschreins, um 1520, Filiationkirche Innerrohsenbach, in der Montierung auf einem Türblatt.



**Abb. 30** – Albrecht Altdorfer, Hl. Christophorus, 1511, Kupferstichkabinett, Berlin.



**Abb. 31** – Wolf Huber, Hl. Christophorus, um 1518/20, Basel.



**Abb. 32** – Meister von Dingolfing, Hl. Christophorus, um 1520, Landshut, Burg Trausnitz.



**Abb. 33** – Tafelbilder eines Nothelferaltars, um 1515/20, Stiftssammlung Seitenstetten.



**Abb. 34** – Tafelbild eines Nothelferaltars, um 1515/20, Stiftssammlung Seitenstetten, Hl. Ägidius, Detail.



**Abb. 35** – Tafelbild eines Nothelferaltars, um 1515/20, Stiftssammlung Seitenstetten, Hl. Pankratius, Detail.



**Abb. 36** – Tafelbild Hll. Vitus und Pankratius, um 1515/20, Stiftsammlung Göttingen.



**Abb. 37** – Tafelbild Hll. Erasmus und Dionysius, um 1515/20, Stiftsammlung Göttingen.



**Abb. 38** – Meister der Katharinenlegende, um 1520, Stiftssammlung Kremsmünster.



**Abb. 39** – Meister der Katharinenlegende, um 1520, Stiftssammlung Kremsmünster.



Abb. 40 – Margaretschrein, Innerrochenbach, Rekonstruktionsvorschlag Werktagsseite.



Abb. 41 – Margaretschrein, Innerrochenbach, Rekonstruktionsvorschlag, Sonntagsseite.



Abb. 42 – Hochaltar von Rabenden, Werktagseite.



Abb. 43 – Katharinenaltar, 1520, Stiftsammlungen Herzogenburg.



**Abb. 44** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Kohlezeichnung an einer Flügelinnenseite.



**Abb. 45** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg.



**Abb. 46** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Rankenornament.



**Abb. 47** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Mantel der Hl. Katharina.



**Abb. 48** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Disputation mit den 50 Weisen.



**Abb. 49** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Katharina unter dem Rad.



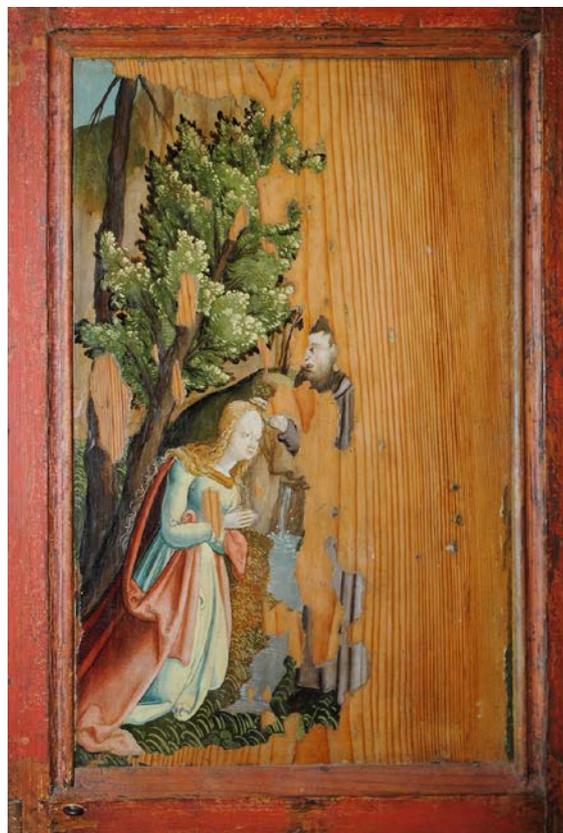
**Abb. 50** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Katharina bestärkt die bekehrten Weisen in der Marter.



**Abb. 51** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Enthauptung der Hl. Katharina.



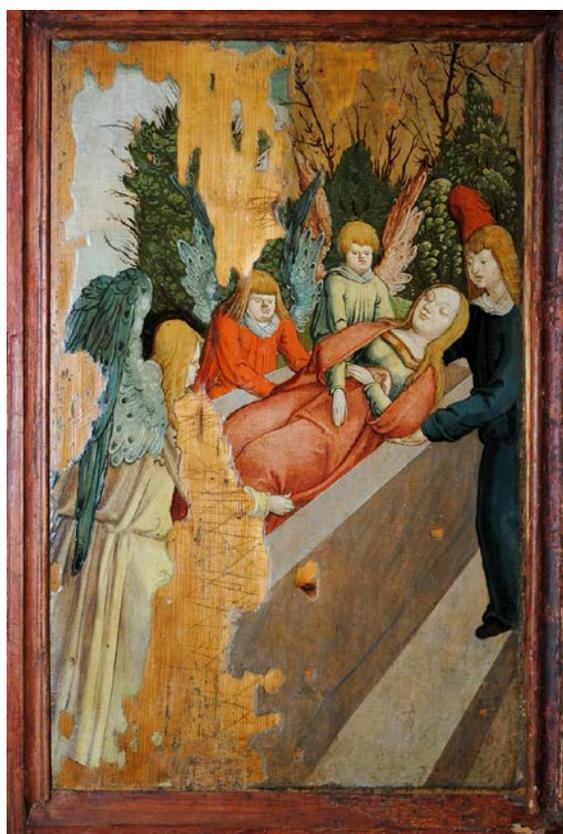
**Abb. 52** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Bekehrung.



**Abb. 53** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Taufe.



**Abb. 54** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Mystische Vermählung.



**Abb. 55** – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, Grablegung.



Abb. 56/57 – Katharinenaltar, 1520, Stiftssammlungen Herzogenburg, ehemalige Standflügel.



**Abb. 58** – Renaissancealtärchen, 1520/30, Belvedere, Wien.



Abb. 59 – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrochsenbach.



**Abb. 60** – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Ornament.



**Abb. 61** – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, früherer Zustand.



**Abb. 62** – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Rückwand.



**Abb. 63** – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Außenseite.



Abb. 64 – Annenaltar, um 1520, Pfarrkirche Schönbach.



Abb. 65 – Selbdritt-Gruppe, um 1520, Kapelle See/Langenlois.



**Abb. 66** – Selbdrittgruppe, um 1520, Pfarrkirche Waldhausen.



**Abb. 67** – Selbdrittgruppe, um 1510, Dorotheum.



**Abb. 68** – Heilige Sippe, um 1520, Oberösterreichisches Landesmuseum.



**Abb. 69** – Hl. Anna, um 1510/20, Oberösterreichisches Landesmuseum, Sammlung Kastner.



Abb. 70 – Hl. Leopold, Tempera/Holz, 1521, Filialkirche Innerrochenbach.



Abb. 71 – Hl. Nikolaus, Tempera/Holz, 1521, Filialkirche Innerrochenbach.



Abb. 72 – Hl. Valentin, Tempera/Holz, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach.



**Abb. 73** – Verkündigung an Joachim, Tempera/Holz, 1521, Filialkirche Innerochsenbach.



**Abb. 74** – Begegnung an der Goldenen Pforte, Tempera/Holz, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach.



**Abb. 75** – Albrecht Altdorfer, Sündenfall und Erlösung d. Menschengeschlechtes, um 1513.



**Abb. 76** – Predellentafeln, 1519, Stiftsammlungen Kremsmünster.



**Abb. 77** – Hl. Sebastian, um 1520, Diözesanmuseum, St. Pölten.



**Abb. 78** – Hl. Florian, nach 1520, Flügelaltar der Filialkirche Gebertsham.



**Abb. 79** – Albrecht Altdorfer, Triumphzug.



**Abb. 80** – Annenschein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Rekonstruktionsversuch Werktagsseite.



**Abb. 81** – Annenschein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Rekonstruktionsversuch Sonntagsseite.



Abb. 82 – Elisabethaltar, 1521, Pfarrkirche Eggenburg.



Abb. 83 – Elisabethaltar, 1521, Pfarrkirche Eggenburg.



**Abb. 84** – Elisabethaltar, 1521, Pfarrkirche Eggenburg, weibliche Heilige.



**Abb. 85** – Katharinenaltar, um 1520, Pfarrkirche Schönbach.



**Abb. 86** – Hans Leinberger, Moosburger Altar, 1514 vollendet, Pfarrkirche Moosburg.



**Abb. 87** – Hans Leinberger, Madonna, 1516-18, Stadtpfarrkirche Landshut.



**Abb. 88** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostroing, Pfarrkirche.



**Abb. 89** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostrong, Pfarrkirche, Hl. Wolfgang.



**Abb. 90** – Flügelaltar des Meisters von Rabenden, 1517-20, Bayerisches Nationalmuseum.



**Abb. 91** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostrong, Pfarrkirche, Hl. Christophorus.



**Abb. 92** – Madonna aus Flachau im Waldviertel, 1500, Landesmuseum, St. Pölten.



**Abb. 93** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostrong, Pfarrkirche, Predella.



**Abb. 94** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostrong, Pfarrkirche, Predella.



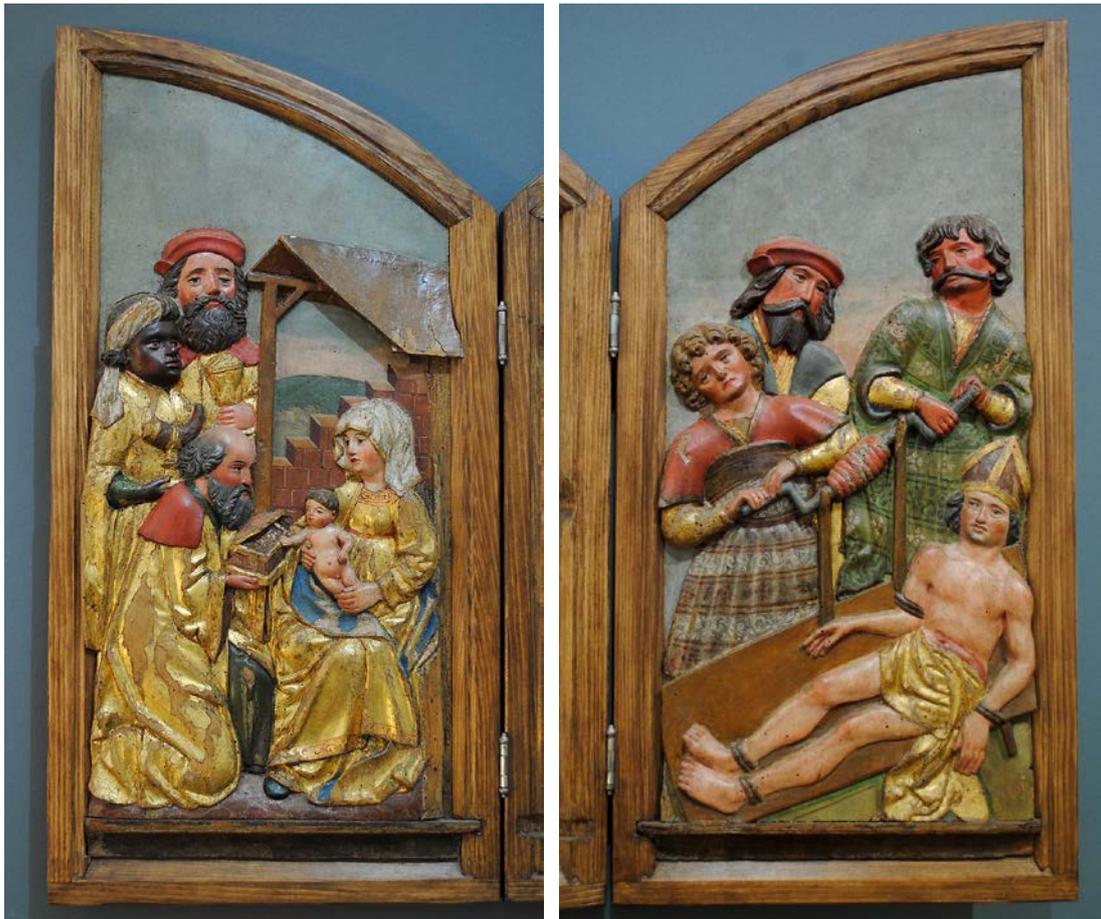
**Abb. 95** – Kruzifix, um 1520, Filialkirche Innerrohsenbach.



**Abb. 96** – Skulpturen eines Katharinenretabels, um 1520, Diözesanmuseum, St. Pölten.



**Abb. 97** – Predellenflügel, um 1520, Diözesanmuseum, St. Pölten.



**Abb. 98** – Predellenflügel, um 1520, Diözesanmuseum, St. Pölten.



**Abb. 99** – Hl. Altmann, um 1520, Stiftsammlung Göttweig.



**Abb. 100** – Hl. Johannes der Täufer, um 1510, Pfarrkirche Euratsfeld.



**Abb. 101** – Vier Heilige, um 1520, Pfarrkirche Obritzberg.



**Abb. 102** – Hl. Margarete, 1500-1510, Weinstadtmuseum in Krems.



**Abb. 103** – Schreinskulpturen, 1510-1520, Stiftssammlungen Seitenstetten.



**Abb. 104** – Madonna mit Kind, um 1520, Pfarrkirche Weissenkirchen.



**Abb. 105** – Sandsteinrelief, um 1511-20, NÖ Landesmuseum, St. Pölten.



**Abb. 106** – Rabendener Hochaltar, um 1510/15, Pfarrkirche Rabenden.



**Abb. 107** – Servatiusaltar, 1524, Streichenkirche.



**Abb. 108** – Servatiusaltar, 1524, Streichenkirche, Reliefs.



**Abb. 109** – Cuspinian-Altar, 1515, Deutschordenskirche, Wien.



Abb. 110 – Rechwein-Epitaph, 1511, Stephansdom, Wien.



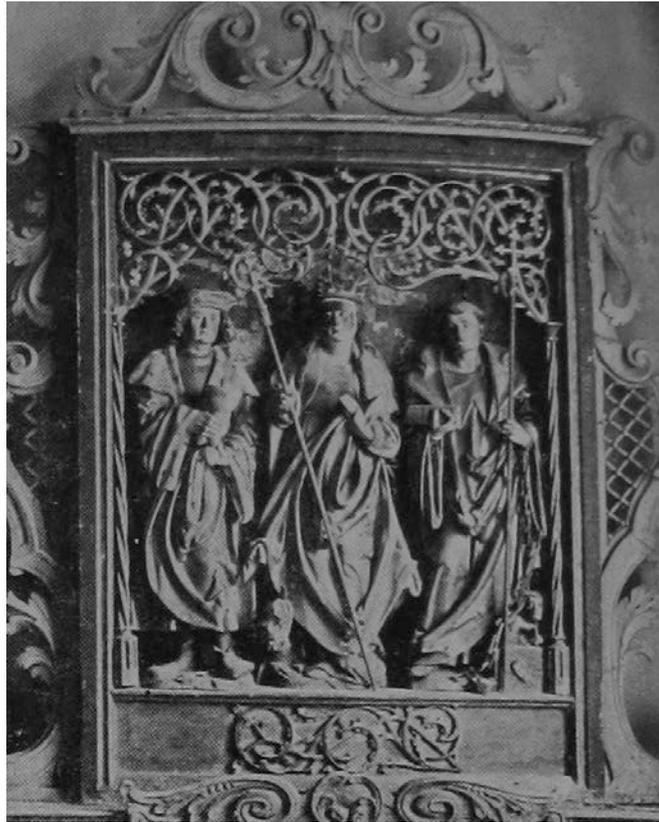
Abb. 111 – Keckmann-Epitaph, 1515-20, Stephansdom, Wien, Detail.



**Abb. 112** – Paul -Epitaph, um 1520, Stephansdom, Wien.



**Abb. 113** – Martinsschrein, 1518, Pfarrkirche Weiten, Aufnahme in der ÖKT IV 1910.



**Abb. 114** – Margaretenschrein, um 1520, Ferialkirche Innerrochenbach, Aufnahme in der ÖKT III 1909.



**Abb. 115** – Blatt aus der Holzschnittfolge des „Reißers der Wunder von Mariazell“, um 1520.



**Abb. 116** – Annenschrein, 1521, Filialkirche Innerrohsenbach, Aufnahme in der ÖKT III 1909.



**Abb. 117** – Elisabethaltar, 1521, Pfarrkirche Eggenburg, Aufnahme in der ÖKT I 1911.



**Abb. 118** – Wolfgangaltar, 1510-20, Neukirchen am Ostrong, Pfarrkirche, Predellenflügel  
Aufnahme in der ÖKT IV 1910.



**Abb. 119** – Pöggstaller Altar, um 1500, Pfarrkirche Langenlois.

## **14. Literaturverzeichnis**

### **Baldass 1941**

Ludwig von Baldass, Albrecht Altdorfer, Wien 1941.

### **Baum 1971**

Elfriede Baum, Katalog des Museums mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 1971.

### **Baxandall 1984**

Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer, Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984.

### **Beckerath 1998**

Astrid von Beckerath, u.a., Die spätgotischen Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, Chur 1998.

### **Biedermann 1982**

Gottfried Biedermann, Katalog, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Mittelalterliche Kunst, Tafelwerke, Schreinaltäre, Skulpturen, Graz 1982.

### **Brucher 1990**

Günther Brucher, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg, Wien, 1990.

### **Dehio Handbuch 1990**

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien, 1990.

### **Dehio Handbuch 2003**

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich südlich der Donau, Wien, 2003.

### **Demus 1961**

Otto Demus, Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1961, S. 2-56.

### **Demus 1991**

Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991.

### **Dworschak 1959**

Fritz Dworschak, Die Tafelmalerei, in: Die Gotik in Niederösterreich, Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter (Kat. Ausst., Krems-Stein Minoritenkirche 1959), Wien 1959, S. 22-35.

**Dworschak 1963**

Fritz Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik, in: Fritz Dworschak, Harry Kühnel (Hg.), Die Gotik in Niederösterreich, Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, S. 143-168.

**Dworschak/Kühnel 1963**

Fritz Dworschak, Harry Kühnel (Hg.), Die Gotik in Niederösterreich, Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963.

**Dworschak/Feuchtmüller 1964**, Fritz Dworschak, Rupert Feuchtmüller, Mittelalter – Tafelbilder, in: Herzogenburg, das Stift und seine Kunstschatze (Kat. Ausst., Stift Herzogenburg 1964), St. Pölten 1964, S. 53-59.

**Dworschak/Feuchtmüller/Koller 1964**

Fritz Dworschak, Rupert Feuchtmüller, Manfred Koller, Mittelalter – Plastiken, in: Herzogenburg, das Stift und seine Kunstschatze (Kat. Ausst., Stift Herzogenburg 1964), St. Pölten 1964, S. 62-65.

**Dworschak 1965**

Fritz Dworschak, Der Meister der Historia (Niclas Preu), Niederösterreich und Nachbargebiete, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965, S. 96-109.

**Dworschak 1965**

Fritz Dworschak, Die Ausstellung, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965, S. 10-17.

**Egg 1985**

Erich Egg, Gotik in Tirol, Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

**Egger 1982**

Gerhard Egger, u.a., Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten-Wien 1982.

**Eikermann 2005**

Renate Eikermann (Hg.), Die Sammlung Bollert, Bildwerke aus Gotik und Renaissance, Bayerisches Nationalmuseum, München 2005.

**Eppel 1963**

Franz Eppel, Das Waldviertel, Seine Kunstwerke, Historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1963.

**Eppel 1968**

Franz Eppel, Die Eisenwurzten, Land zwischen Enns, Erlauf und Eisenerz, seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1968.

**Erker 2010**

Erich Erker, die Tafeln des Nikolaus-Altars, in: Ars Sacra. Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum, (Kat. Ausst., Salzburg Museum, 2010-2013), Salzburg 2010, S. 81-90.

**Feuchtmüller Kirchenführer Ferschnitz**

Rupert Feuchtmüller, Kirchenführer Ferschnitz - Innerochsenbach, St. Pölten, ohne Jahr.

**Frodl-Kraft 1972**

Eva Frodl-Kraft, Die Mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil, Albrechtsberg bis Klosterneuburg, Wien-Köln-Graz 1972.

**Geschichtliche Beilagen 2001**

Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt, Zur Kirchengeschichte des Viertels ob dem Wienerwald vor 1726, Band 17, St. Pölten 2001.

**Goldberg 1988**

Gisela Goldberg, Albrecht Altdorfer, Meister von Landschaft, Raum, Licht, München, Zürich 1988.

**Grote 1934**

Ludwig Grote, Die Tafelbilder Georg Lembergers, in: Pantheon, 1934, S. 198-200.

**Hahn/Steiner 1999**

Sylvia Hahn, Peter B. Steiner (Hgg.), Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum, Regensburg 1999.

**Halm 1926**

Philipp Maria Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg, Augsburg 1926.

**Halm 1927**

Philipp Maria Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg, Augsburg 1927.

**Hausberger 1972**

Isolde Hausberger, Die Salzburger Tafelmalerei vom 1500-1525/30, in: in: Salzburg Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1972, Salzburg 1972, S. 163-203.

**Hlobil 2008**

Ivo Hlobil, Hypothesen zur Autorenschaft des Zwettler Altars, in: Bodana Fabianova, Zdenek Vacha (Hgg.), Der Zwettler Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas, Bunn-Mikulov 2008, S. 55-66.

**Holter 1965**

Kurt Holter, Oberösterreich, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965, S. 152-163.

**Holter 1967**

Kurt Holter, Zur wissenschaftlichen Problematik der Ausstellung, in: Kurt Holter, Otto Wutzel (Hgg.), Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 9-19.

**Holter/Wutzel 1967**

Kurt Holter, Otto Wutzel (Hgg.), Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967.

**Holzschuh-Hofer 2011**

Renate Holzschuh-Hofer, Wie eine Matrjoschka im Querschnitt von Form, Raum und Zeit, Bemerkungen zum Keckmann-Epitaph als autonomes Werk der nordalpinen Renaissance, in: Bernd Euler-Rolle (Hg.), Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie, Horn-Wien 2011, S. 45-64.

**Hutter 1960**

Franz Hutter, Meister Hans Peham zu Melk, Ein Beitrag zur Lokalisierung seiner Werkstätte, in: Unsere Heimat, 31, 1960, S. 130f.

**Huth 1967**

Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967.

**Kahsnitz 1998**

Rainer Kahsnitz, Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer, in: Rainer Kahsnitz (Hg.), Skulptur in Süddeutschland 1400 – 1770, Festschrift für Alfred Schädler, München 1998, S. 51-98.

**Kahsnitz 2005**

Rainer Kahsnitz, Die großen Schnitzaltäre, Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005.

**Kastner/Ulm 1958**

Otfried Kastner, Benno Ulm, Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 1958.

**Kat. Aukt. Dorotheum 2011**

Auktionskatalog Dorotheum (Skulpturen, Uhren, Glas und Porzellan), 13.10.2011.

**Kat. Aukt. Kinsky 2011**

Auktionskatalog im Kinsky, 87. Auktion (Antiquitäten), 9.11.2011.

**Kat. Ausst. Berlin 1983**

Günter Schade (Hg.), Die Kunst der Reformationszeit (Kat. Ausst., Altes Museum, Berlin 1983), Berlin 1983.

**Kat. Ausst. Berlin 1988**

Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik (Kat. Ausst., Kupferstichkabinett Berlin, Berlin 1988), Berlin 1988.

**Kat. Ausst. Freising 2010**

Thomas Ino Hermann, Rabenden, Filialkirche St. Jakobus D. Ä. Hochaltarretabel 2009 (Kat. Ausst., Diözesanmuseum Freising 2009/10), München 2009.

**Kat. Ausst. Göttweig 1983**

Gregor M. Lechner OSB (Hg.), 900 Jahre Stift Göttweig 1083-1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur (Kat. Ausst., Stift Göttweig 1983), Bad Vöslau 1983.

**Kat. Ausst. Krems 1959**

Die Gotik in Niederösterreich, Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter (Kat. Ausst., Krems-Stein Minoritenkirche 1959), Wien 1959.

**Kat. Ausst. Landshut 2001**

Franz Niehoff (Hg.), Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393-1503 (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut 2001), 2 Bde., Landshut 2001.

**Kat. Ausst. Landshut 2007**

Franz Niehoff (Hg.), Um Leinberger, Schüler und Zeitgenossen (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut 2006/07), Landshut 2007.

**Kat. Ausst. Linz 2002**

Lothar Schultes, Bernhard Prokisch (Hgg.), Gotik Schätze Oberösterreich (Kat. Ausst. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz (u. a.) 2002), Weitra 2002.

**Kat. Ausst. Salzburg 1976**

Gassner, Josef (Hg.), Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530 (Kat. Ausst., Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1976), Salzburg, 1976.

**Kat. Ausst., St. Florian/Linz, 1967**

Otto Wutzel (Hg.), Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965.

**Kat. Ausst. St. Pölten 1984**

Johann Kronbichler, Susanne Kronbichler-Skacha, Diözesanmuseum St. Pölten. Katalog der ausgestellten Werke (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten 1984), St. Pölten 1984.

**Kat. Ausst. St. Pölten 1988**

Johann Kronbichler, Susanne Kronbichler-Skacha, 100 Jahre Diözesanmuseum St. Pölten, 1888-1988, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten 1988), St. Pölten 1988.

**Kat. Ausst. Seitenstetten 1988**

Seitenstetten, Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs (Kat. Ausst, Niederösterreichische Landesausstellung, Seitenstetten 1988), Wien 1988.

**Kat. Ausst. Ulm 2009**

Brigitte Reinhardt, Eva Leistenschneider (Hgg.), Daniel Mauch, Bildhauer im Zeitalter der Reformation (Kat. Ausst. Ulmer Museum, Ulm 2009), Ostfildern 2009.

**Kat. Ausst. Wien 2005**

Arthur Saliger (Hg.), Bedeutende Kunstwerke gefährdet, konserviert, präsentiert (20). Veit Stoß und Österreich (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2005), Wien 2005.

**Kat. Ausst. Wien 2011**

Agnes Husslein-Arco, Veronka Pirker-Aurenhammer (Hgg.), Aktuell Restauriert. Der Abtenauer Altar von Andreas Lackner (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), Wien 2011.

**Keiblinger 1869**

Ignaz Franz Keiblinger, Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen, Bd. 2, Wien, 1869.

**Kobler 2007**

Friedrich Kobler, Bildende Kunst und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit Hans Leinbergers, in: Franz Niehoff (Hg.), Um Leinberger, Schüler und Zeitgenossen (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut 2006/07), Landshut 2007, S. 19-33.

**Kohn 2011**

Renate Kohn, ...hoc tumulo in domino sepultus... Das Epitaph des Johannes Keckmann: Gestalt und Aussage, in: Bernd Euler-Rolle (Hg.), Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie, Horn-Wien 2011, S. 45-64.

**Koller 1981**

Manfred Koller, Die technologischen Untersuchungen am Albrechtsaltar und ihre Beiträge zum Problem der "Werkstatt" des Albrechtsmeisters, in: Floridus Röhrig (Hg.), Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, S. 123-146.

**Kofler 1990**

Oswald Kofler, Der Schnatterpeck-Altar zu Lana bei Meran, Lana 1990.

**Krasa-Florian 1962**

Selma Krasa-Florian, Ein Flügelaltar der Donauschule, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Nr. 50, 1962, S. 3-17.

**Krasa-Florian 1965**

Selma Krasa-Florian, Der Meister des Elisabethaltares von Eggenburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Bd. 5, 1965, S. 151-159.

**Krenn 1968**

Peter Krenn, Die Wunder von Mariazell und Steiermark, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965. S. 164-168.

**Kroh/Oellermann 1992**

Hatmut Kroh, Eike Oellermann (Hg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters, Berlin 1992.

**Kronbichler 1993**

Johann Kronbichler, u.a., Die Pfarrkirche zum Hl. Stephanus in Weiten, St. Pölten 1993.

**Langeder 1989**

Gottfried Langeder 400 Jahre Markt Ferschnitz, Ferschnitz 1989.

**Lechner 1977**

Gregor M. Lechner, Stift Göttweig und seine Kunstschatze, St. Pölten 1977.

**Lechner 2010**

Gregor M. Lechner, Der Schnitzaltar des Meisters von Mauer bei Melk, Regensburg 2010.

**Legner 1957**

Anton Legner, Zur Salzburger Bilderei im frühen 16. Jahrhundert, in: Salzburg Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1956, Salzburg 1957, S. 47-70.

**Legner 1965**

Anton Legner, Plastik des Donaustils, in: Alte und moderne Kunst, Heft 78, 10. Jg., Innsbruck 1965, S. 12-17.

**Legner 1965**

Anton Legner, Plastik, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965, S. 235-246.

**Legner 1967**

Anton Legner, Akzente der Donaustilplastik, in: Kurt Holter, Otto Wutzel (Hgg.), Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 148-175.

**Legner 1976**

Anton Legner, Salzburger Bildnerei 1500-1530, in: Gassner, Josef (Hg.), Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530 (Kat. Ausst., Salzburg Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1976) Salzburg 1976, S. 138-167.

**Liebmann 1982**

M. J. Liebmann, Die deutsche Plastik 1350-1550, Leipzig 1982.

**Lill 1942**

Georg Lill, Hans Leinberger, München 1942.

**Mayrhofer/Treichl/Riedlsperger 2011**

Hermann Mayrhofer, Heinrich Treichl, Josef Riedlsperger, (Hgg.), Gotik Sammlung Rudolf Leopold, Lindenberg 2011.

**Miller 2007**

Albrecht Miller, Der „Meister von Rabenden“, in: Franz Niehoff (Hg.), Um Leinberger, Schüler und Zeitgenossen (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut 2006/07), Landshut 2007, S. 88-101.

**Müller 1959**

Theodor Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, München 1959.

**Müller 2002**

Heinrich Müller, Albrecht Dürer, Waffen und Rüstungen, Mainz 2002.

**Noll 2004**

Thomas Noll, Albrecht Altdorfer und seine Zeit, München-Berlin 2004.

**ÖKT I 1911**

Max Dvorak (Hg.), Österreichische Kunsttopographie I, Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn, 1. Teil, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Wien 1911.

**ÖKT III 1909**

Hans Tietze (Hg.), Österreichische Kunsttopographie III, Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk, Wien 1909.

**ÖKT IV 1910**

Alois Plessner, Hans Tietze (Hg.), Österreichische Kunsttopographie IV, Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall, Wien 1910.

**ÖKT V 1911**

Hans Tietze (Hg.), Österreichische Kunsttopographie V, Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras, Wien 1911.

**ÖKT XLII 1977**

Eva Frodl-Kraft (Hg.), Österreichische Kunsttopographie XLIII, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, II. Teil, Die stiftlichen Sammlungen und die Bibliothek, Wien 1977.

**Oettinger 1951**

Karl Oettinger, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951.

**Rasmo 1967**

Nicolo Rasmo, Donaustil und italienische Kunst der Renaissance, in: Kurt Holter, Otto Wutzel (Hgg.), Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 115-136.

**Reinle/Witzleben 1988**

Adolf Reinle, Elisabeth Schürer von Witzleben, Anna Selbdritt, in: Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk, Marienlexikon, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 159f.

**Reisinger-Weber 2007**

Jutta Reisinger-Weber, Der Monogrammist IP und sein Kreis, Passau 2007.

**Rohmeder 1971**

Jürgen Rohmeder, Der Meister des Hochaltares von Rabenden, München 1971.

**Riesenhuber 1923**

Martin Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten St. Pölten 1923.

**Rosenauer 2003**

Arthur Rosenauer, Malerei der Donauschule, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien, 2003, S 477f.

**Rosenauer 2003<sup>2</sup>**

Arthur Rosenauer, Spätgotik und Renaissance, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 15-38.

**Roth 1974**

Hans Roth, Gordian Guckh, Leben und Werk eines Laufener Malers aus dem beginnenden 16. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München, 8, 1974, S. 34-50.

**Roth/Schamberger 1969**

Hans Roth, Siegfried Chamberger, Gordian Guckh, Leben und Werk eines Laufener Malers um 1500, Freilassing 1969.

**Saliger 1987**

Arthur Saliger, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987.

**Sauer 2011**

Franz Sauer, Die Fialalkirche von Kuffern, Archäologische und Bauhistorische Untersuchungen, in: Fundberichte aus Österreich, Materialhefte, Reihe A, Sonderheft 17, Wien 2011.

**Schädler 1977**

Alfred Schädler, Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 28, 1977.

**Schmidt 1948**

Leopold Schmidt, Vor gotischen Flügelaltären, Wien 1948.

**Schindler 1978**

Herbert Schindler, Der Schnitzaltar, Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol, Regensburg 1978.

**Schindler 1989**

Herbert Schindler, Meisterwerke der Spätgotik, Berühmte Schnitzaltäre, Regensburg 1989.

**Schragl 1975**

Friedrich Schragl, Steinakirchen am Forst, Geschichte der Pfarre und ihrer Orte, St. Pölten 1975.

**Schütz 1988**

Karl Schütz, Der gotische Altar, in: Seitenstetten, Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs (Kat. Ausst, Niederösterreichische Landesausstellung, Seitenstetten 1988), Wien 1988, S. 71-87.

**Schultes 1992**

Lothar Schultes (Hg.), Die Sammlung Kastner, Mittelalter und Barock, Linz 1992.

**Schultes 2002**

Lothar Schultes, Gotische Plastik in Oberösterreich, in: Lothar Schultes, Bernhard Prokisch (Hgg.), Gotik Schätze Oberösterreich (Kat. Ausst. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz (u. a.) 2002), Weitra 2002, S. 109-121.

**Schultes 2002<sup>2</sup>**

Lothar Schultes, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Von den Anfängen bis Michael Pacher, Band 1, Linz 2002.

**Schultes 2003**

Lothar Schultes, Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 301-366.

**Schultes 2004**

Lothar Schultes, Die gotische Pfarrkirche von Schönbach und ihre Ausstattung, in: Belvedere, Heft 1/2004, S. 68-79.

**Schultes 2005**

Lothar Schultes, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf, Band 2, Linz 2005.

**Schwarz 2002**

Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002, 217-249.

**Söding 2007**

Ulrich Söding, Gotische Skulptur, in: Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol, Innsbruck-Bozen 2007, S. 217-266.

**Söding 2010**

Ulrich Söding, Gotische Kruzifixe in Tirol, München 2010.

**Stadlober 1996**

Margit Stadlober, Gotik in Österreich, Graz 1996.

**Stadlober 2006**

Der Wald in der Malerei und Grafik des Donaustils, Wien-Köln-Weimar 2006.

**Stange 1964**

Alfred Stange, Malerei der Donauschule, München 1964.

**Stange 1965**

Alfred Stange, Abrecht Altdorfer, Hans Leinberger und die bayerische Kunst ihrer Zeit, in: Alte und moderne Kunst, Heft 80, 10. Jg., Innsbruck 1965, S. 14-19.

**Thieme-Becker Künstlerlexikon 1922**

Thieme-Becker Künstlerlexikon, Leipzig 1922.

**Thoma 1979**

Hans Thoma, Hans Leinberger, seine Stadt, seine Zeit, sein Werk, Regensburg 1979.

**Tomaschek 1989**

Johann Tomaschek, Zisterzienserstift Zwettl, Wien 1989.

**Tripp 1953**

Zur Restaurierung gotischer Schnitzaltäre in Oberösterreich, Ein technischer Bericht, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1953, S. 96-107.

**Tropper 1983**

Christine Tropper, Der Heilige Altmann, Bischof von Passau und Gründer des Klosters Göttweig, in: 900 Jahre Stift Göttweig 1033-1983, Ein Donaustift als Repräsentant Benediktinischer Kultur (Kat. Ausst., Stift Göttweig 1983), Bad Vöslau 1983, S. 17-33.

**Urban/Prange 2010**

Wolfgang Urban, Melanie Prange, Meisterwerke der Spätgotik, Bildwerke und Bedeutung, Die Sammlung Roland Schweizer des Diözesanmuseum Rottenburg, Ulm 2010.

**Vaisse 1984**

Pierre Vaisse, Überlegungen zum Thema Donauschule, in: Fedja Anzelewski, Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Paris 1984, S. 149-164.

**Voss 1907**

Hermann Voss, Der Ursprung des Donaustils. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei, Leipzig 1907.

**Weninger 2007**

Matthias Weninger, 1906-2006: Hundert Jahre Leinberger, in: Franz Niehoff (Hg.), Um Leinberger, Schüler und Zeitgenossen (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut 2006/07), Landshut 2007, S. 35-66.

**Westhoff 1993**

Hans Westhoff, u.a., Verzierungstechniken an spätgotischen Retabeln, in: Meurer, Heribert (Hg.), Meisterwerke Massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500 (Kat. Ausst., Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993), Stuttgart, 1993, S. 295-299.

**Winzinger 1958**

Franz Winzinger, Zum Werk Wolf Hubers, Georg Lembergers und des Meisters der Wunder von Mariazell, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1958, S. 71-94.

**Winzinger 1964**

Franz Winzinger, Unbekannte Zeichnungen Georg Lembergers, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1964, S. 81-90.

**Winzinger 1965**

Franz Winzinger, Zur Malerei der Donauschule: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, (Kat. Ausst., OÖ Landesausstellung, St. Florian/Linz 1965), Linz 1965, S. 10-17.

**Winzinger 1979**

Franz Winzinger, Wolf Huber, Das Gesamtwerk, 2 Bde., München 1979.

**Zotti 1983**

Wilhelm Zotti, Kirchliche Kunst in Niederösterreich, Diözese St. Pölten, Pfarr- und Filialkirchen südlich der Donau, Bd. 1, St. Pölten, 1983.

**Zotti 1986**

Wilhelm Zotti, Kirchliche Kunst in Niederösterreich, Diözese St. Pölten, Pfarr- und Filialkirchen nördlich der Donau, Bd. 2, St. Pölten, 1986.

**Zykan 1947**

Josef Zykan, Die Instandsetzung mittelalterlicher Plastiken in der Werkstatt des Bundesdenkmalamtes, in: Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XII., 1947, S. 39-50.

**Zykan 1958**

Josef Zykan, Instandsetzung mittelalterlicher Plastiken in der Werkstatt des Bundesdenkmalamtes, Kunstwerke aus dem Waldviertel, in: Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XII., 1958, S. 14-20.

**Zykan 1959**

Josef Zykan, Die Plastik, in: Die Gotik in Niederösterreich, Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter (Kat. Ausst., Krems-Stein Minoritenkirche 1959), Wien 1959, S. 66-78.

**Zykan 1963**

Josef Zykan, Die Plastik: in: Fritz Dworschak, Harry Kühnel (Hg.), Die Gotik in Niederösterreich, Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, S. 125-142.

**Zykan 1971**

Marlene Zykan, Gotische Plastik in und um Krems, in: Harry Kühnel (Hg.), 1000 Jahre Kunst in Krems, (Kat. Ausst., Dominikanerkloster Krems 1971), Krems 1971, S. 166-183.

## 15. Abbildungsnachweis

<b>Abb. 1-3:</b>	www.commonswikimedia.org (14.02.2012).
<b>Abb. 4:</b>	Zykan 1958, S. 19.
<b>Abb. 5-19:</b>	Bernhard Rameder (privat)
<b>Abb. 20:</b>	www.commonswikimedia.org (03.09.2011).
<b>Abb. 21-23:</b>	Bernhard Rameder (privat)
<b>Abb. 24-27:</b>	St. Pölten, NÖ-Landesmuseum.
<b>Abb. 28:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 29:</b>	ÖKT III 1909, S. 53.
<b>Abb. 30:</b>	Noll 2004, S. 554.
<b>Abb. 31:</b>	<a href="http://www.cgboerner.com">http://www.cgboerner.com</a> (03.03.2012).
<b>Abb. 32:</b>	Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 173.
<b>Abb. 33-37:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 38-39:</b>	Stange 1964, Abb. 239/241
<b>Abb. 40-41:</b>	Bildmontage Bernhard Rameder.
<b>Abb. 42:</b>	Kat. Ausst. Freising 2010, S. 5.
<b>Abb. 43-57:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 58:</b>	Österreichische Galerie Belvedere.
<b>Abb. 59-60:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 61:</b>	<a href="http://www.unidam.univie.ac.at">www.unidam.univie.ac.at</a> (03.09.2011).
<b>Abb. 62-65:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 66:</b>	Zykan 1963, Abb. 6.
<b>Abb. 67:</b>	<a href="http://www.dorotheum.com">www.dorotheum.com</a> (10.10.2011).
<b>Abb. 68:</b>	Kastner/Ulm 1958, Abb. 58.
<b>Abb. 69:</b>	Schultes 1992, S. 69
<b>Abb. 70-74:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 75:</b>	<a href="http://www.zeno.org">http://www.zeno.org</a> (03.09.2011).
<b>Abb. 76:</b>	ÖKT XLII 1977, Abb. 149.
<b>Abb. 77:</b>	Kat. Ausst. St. Pölten 1988, Abb. 15.
<b>Abb. 78:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 79:</b>	<a href="http://www.zeno.org">http://www.zeno.org</a> (03.09.2011).
<b>Abb. 80-81:</b>	Bildmontage Bernhard Rameder.
<b>Abb. 82-85:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 86:</b>	www.commonswikimedia.org (03.07.2010).
<b>Abb. 87:</b>	Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 123.
<b>Abb. 88-89:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 90:</b>	www.commonswikimedia.org (26.02.2012).
<b>Abb. 91:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 92:</b>	<a href="http://www.unidam.univie.ac.at">www.unidam.univie.ac.at</a> (03.09.2011).
<b>Abb. 93-98:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 99:</b>	Stift Göttweig
<b>Abb. 100-101:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 102:</b>	Weinstadtmuseum Krems
<b>Abb. 103:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 104:</b>	Kat. Ausst. Wien 2011, S. 41.
<b>Abb. 105:</b>	Oettinger 1951, Abb. 206.
<b>Abb. 106:</b>	Kat. Ausst. Freising 2010, S. 14
<b>Abb. 107-109:</b>	Bernhard Rameder (privat).
<b>Abb. 110:</b>	Oettinger 1951, Abb. 93.

- Abb. 111:** | <http://www.bda.at/events/3/17436/0/1/galerie/> (03.09.2011).  
**Abb. 112:** | Bernhard Rameder (privat).  
**Abb. 113:** | ÖKT IV 1910, Tafel X.  
**Abb. 114:** | ÖKT III 1909, S. 52.  
**Abb. 115:** | Stange 1964, Abb. 45.  
**Abb. 116:** | ÖKT III 1909, S. 52.  
**Abb. 117:** | ÖKT I 1911, S. 27.  
**Abb. 118:** | ÖKT IV 1910, S. 24  
**Abb. 119:** | Bernhard Rameder (privat).

## **16. Zusammenfassung (Abstract)**

Im frühen 16. Jahrhundert gab es im westniederösterreichischen Raum eine Vielzahl an kleinen und lokal tätigen Altarbauwerkstätten. Eine solche kann in der Stadt Melk archivalisch nachgewiesen werden. Unter dem führenden Meister Hans Peham entstanden dort Retabel, die sich bis heute in den Kirchen von Weiten (signiert und datiert 1518) und Innerochsenbach, sowie in der Herzogenburger Stiftssammlung (datiert 1520) erhalten haben. Ausgehend von der ornamentalen Schreindekoration konnte die Zusammengehörigkeit der Altäre, die sich auch in der Figurengestaltung zeigt, bewiesen werden. Nachdem die Skulpturen zwar ein sehr ähnliches Stilbild zeigen, aber nicht von einem einzigen Künstler geschaffen wurden, führt dies deutlich vor Augen, dass in solchen Altarbauwerkstätten unterschiedliche Mitarbeiter zusammenarbeiteten, die jeweils durch ihre verpflichtende Gesellenwanderung verschiedene Einflüsse mitbrachten. Die zeitgleiche Werkstatt des Gordian Guckh im salzburgischen Laufen konnte als Beispiel anschaulich zeigen, dass die stilistischen Unterschiede innerhalb eines solchen Betriebes keinen Einzelfall darstellen, sondern auf die übliche Praxis zurückzuführen sind. In der näheren Umgebung des südlichen Wald- und Mostviertels finden sich noch weitere Altarfragmente, die in stilistischer Hinsicht den Arbeiten der Melker Peham-Werkstatt sehr nahe kommen und durchaus dort entstanden sein können. Besonders die Skulpturen weisen als gemeinsamen Nenner dominante, lebhaft Faltenfigurationen auf, die auch in der bayerischen und Wiener Skulptur auftreten und als ein typisches Element der Schnitzkunst des frühen 16. Jahrhunderts gelten können.

## Lebenslauf

Bernhard Rameder  
Lederergasse 21/19  
3100 St. Pölten  
b-rameder@hotmail.com

Geburtsdatum: 7. August 1982



### Aus- und Weiterbildung

seit 2005	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
2002 bis 2004	Kolleg für Revitalisierung und Stadterneuerung an der HTL-Krems
2000	Matura am Stiftsgymnasium Melk

### Berufliche Erfahrung

seit 05/2011	Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Graphischen Sammlung und Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig
2009 bis 2011	Tutor am Institut für Kunstgeschichte Wien
seit 08/2009	Erfassung des Kunstbestandes in Pfarren der Diözese St. Pölten
2007 bis 2008	Inventarisierungsarbeiten im Diözesanmuseum St. Pölten
seit 08/2004	Redakteur in der Online-Redaktion der Niederösterreichischen Nachrichten (NÖN) und Mitarbeiter der Abteilung für Bildbearbeitung und Archivierung