

**Benno Ulm**

## MITTELALTERLICHE KUNST IM OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESMUSEUM

Die Sammlung mittelalterlicher Kunst bildet vielleicht den wertvollsten Besitz des öö. Landesmuseums. Daß er stets so gewertet wurde, geht schon aus der geistigen Bewegung hervor, die 1833 zur Gründung des Oberösterreichischen Musealvereines führte. Man war, angeregt durch das Interesse, das die Romantik den Denkmälern alter deutscher Art und Kunst zugewandt hatte, auch in Oberösterreich seit etwa zwei Jahrzehnten auf diese Werke aufmerksam geworden und hatte damals begonnen, sie zu sammeln, aufzustellen und zu pflegen. Bisher waren sie in Kirchen, Klöstern und Pfarrhöfen unbeachtet verstaubt. Ein solches Depot hatte z. B. das Stift St. Florian im ehemaligen Kloster Pulgarn errichtet. Das Stift legte nun in einer überaus hochherzigen Spende den Grundstock zur Sammlung gotischer Kunst im neuen Museum. Über deren Umfang sich ein genaues Bild zu machen, ist heute unmöglich. Auf mehreren Fuhrwerken wurde — wie überliefert ist — das kostbare Geschenk von Pulgarn und St. Florian nach Linz verfrachtet und es mangelten ob der Fülle der gestifteten Werke die Zeit und die geeigneten Bearbeiter, um das Material nur einigermaßen zufriedenstellend beschreiben und inventarisieren zu können. Es ist nun unsere Aufgabe, dieses Versäumnis möglichst auszugleichen. Bei diesen Untersuchungen zeigt es sich, daß ein großer Teil der plastischen Werke mit der Werkstatt von Kefermarkt verbunden werden kann. Unter den Reliefs könnten sich auch jene befinden, die einst die Feiertagsflügel des großen Passionsaltares von Albrecht Altdorfer geschmückt haben. Für die Tafelmalerei ergeben sich keine so weitgehenden Werkstattzusammenhänge. Dazu ist das Material zu stückhaft überliefert. Auch erreicht es für das 15. Jahrhundert nicht die Qualität der Plastik. Nur ein Meister S. H. tritt deutlicher in seinem Werk hervor.

Wie St. Florian spendete auch das Stift Schlägl. Die drei datierten Reliefs von dort liefern für Kefermarkt weitere Erkenntnisse. Neben den beiden Stiften traten in der Gründungsepoche auch Private und Herrschaften, Priester und

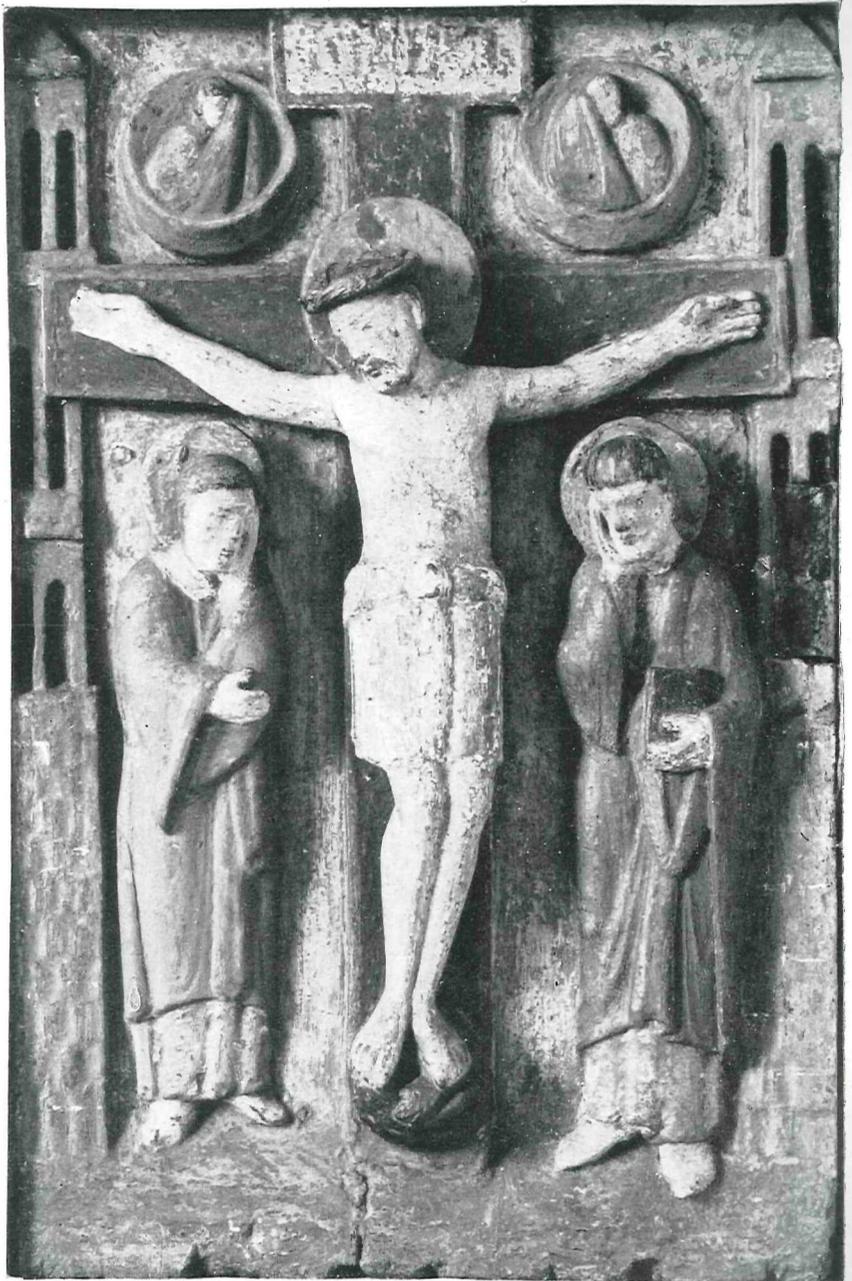
Lehrer als Spender oft großartiger Kunstwerke auf und bereicherten die Sammlung. Mit dem zunehmenden Interesse an den Naturwissenschaften um die Mitte des 19. Jahrhunderts hören dann die Spenden, aber auch Ankäufe fast gänzlich auf. Erst zu Ende des Jahrhunderts beginnen sich einzelne Privatpersonen wieder mit der alten Kunst zu befassen und die bestehende Sammlung wird teils aus Legaten, teils aus Ankäufen von Hinterlassenschaften bereichert. Hier wären der Linzer Lithograph Joseph Hafner und Ritter Moritz von Az besonders hervorzuheben. Seit der Jahrhundertwende erwirbt sodann das öö. Landesmuseum durch die Vermittlung des Sparkassenpräsidenten Julius Wimmer mit Mitteln der Allgemeinen Sparkasse, vielfach in letzter Minute vor der Abwanderung ins Ausland, wertvollstes Kunstgut.

Die Familien Hatschek und Vonwiller treten noch nach dem ersten Weltkrieg als Spender auf. Mit dem Ende des Krieges und der Übernahme des Museums in die Verwaltung des Landes endete die Zeit der großen Mäzene. Von nun an müssen die Sammlungen beinahe ausschließlich aus öffentlichen Mitteln ergänzt werden.

Neben den Spitzenwerken zeigt die Neuaufstellung im Linzer Schloß auch Werke minderer Qualität. Jene bezeichnen die Meilensteine der großen Kunstentfaltung, während diese in ihrer liebenswürdigen Naivität und religiösen Innerlichkeit das Bild des oberösterreichischen Volkes in seiner Gläubigkeit und Wesensart ergänzen und erst in das richtige Licht rücken. Ein Landesmuseum ist darin nicht mit einem Institut internationaler Geltung zu vergleichen.

Bei der zeitlichen Aufzählung der hervorragendsten Werke mittelalterlicher Kunst ragt als älteste erhaltene Holzplastik Österreichs das kleine Kreuzigungsrelief aus der Mitte des 11. Jahrhunderts aus Ried bei Kremsmünster hervor. Sein malerisches Vorbild ist in der Salzburger Buchmalerei zu suchen. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts gibt die säulenhafte Figur eines Apostels einen Begriff des provinziellen Kunstschaffens nördlich der Donau. Das 14. Jahrhundert belegen nur wenige, aber ausgezeichnete Werke: Ein lebensvolles Mystikerkreuz stammt aus dem Waldviertel und wurde vielleicht im Stift Zwettl geschaffen. Die Steinplastik einer Maria mit dem Kind, früher wohl eine Anna Selbdritt oder Selbzweit, wurde einst in einer der Kirchen von Enns verehrt.

Erst aus dem 15. Jahrhundert gibt ein dichter Bestand an Werken die Möglichkeit eines Studiums des Stilablaufes. Am Beginn stehen das große Tafelbild der Linzer Kreuzigung und einige sehr gute Plastiken weiblicher Heiliger. Unter ihnen zeigt eine „Schöne Madonna“ aus Salzburg den weichen Stil in besonderer Reinheit. Die folgende Stilphase vertritt die tief verinnerlichte Statue eines Christus vom Heiligen Blut, die als Andachtsbild das Leiden des Gottes-



*Rieder Kreuzigung  
(Ried b. Kremsmünster)  
um 1050*



*Anna Selbdritt  
auf Engelthron  
aus Braunau a. Inn  
1515–1520*

sohnes vermenschlicht. Eine kleine Madonna mit dem Kind zeigt den Stilwandel vom weichen zum eckigen Stil der Jahrhundertmitte, verglichen mit der „Schönen Madonna“. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ist durch einige typische Arbeiten, wie den Gemäldezyklus der Flügel des Eggelsberger Altares vertreten, der 1481 datiert ist. Für die Plastik stehen nun die Werke der Kefermarkter Altarwerkstatt. Die Seltenheit, einen solchen Bestand geschlossen zu zeigen, rechtfertigt eine gesonderte Bearbeitung in diesem Rahmen. Aber auch das übrige Oberösterreich lieferte aus dieser Zeit des ausgehenden Mittelalters ausgezeichnete Beispiele. Hervorzuheben ist das reich gestaltete Relief einer Beweinung Christi mit der modisch gekleideten Maria Magdalena. Gerade die Spätzeit der Endgotik kann in vielen qualitätvollen und charakteristischen Werken verdeutlicht werden, besonders in der Vielfalt der Einflüsse und Stile, die aus den großen Zentren der Kunst nun auch die kleineren Werkstätten beeinflussen. Zwei Sitzfiguren einer Anna Selbdritt aus der Werkstatt des Lienhart Astl bieten das Bild verschiedener Faltengebung, wie es auch in anderen Werkstätten auftritt. Der Bildhauer fühlt sich jetzt stärker als Künstler denn als Handwerker. Eine Kleinplastik desselben Themas, wohl für einen Sammler geschnitten, gehört zum Erlesendsten dieser Zeit überhaupt. Ein Johannes der Täufer stammt aus der Hand des Hans Leinberger. Vom Meister des Gebertshamer Altars, Gordian Gugg, wird das ausdrucksstarke Abendmahl aus Sankt Radegund ausgestellt. Diese Stilepoche charakterisiert eine Freude an der Darstellung von Legenden, besonders von Heiligenmartyrien. Der überlieferte Reichtum kann hier nur durch die Hervorhebung des Katharinen-Altärens aufgezeigt werden.

Von den vielen Tafelbildern der Donauschule seien die beiden Flügelchen eines Meisters M. S. R. mit der Kreuzigung und der Auferstehung, ein doppelseitiger Predellenflügel mit der Geburt Mariens und der Kreuztragung und eine weitere Kreuztragung von einer Predella aus der Werkstatt des Wolf Huber angeführt. Schon in das 17. Jahrhundert gehörig, aber noch immer der Donauschule verhaftet, ist die Kreuzigung aus Klein-Murham. Die Situation der Kunst am Ende des Mittelalters vergegenwärtigen die Figuren und Reliefs eines Lorcher Meisters. In den Figuren überwiegt das Depressive im Ausdruck und das Ornament im Formalen. Die drei Reliefs mit der Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords dagegen sind Übertragungen italienischer Stiche der Hochrenaissance in den Stil der Donauschule.

*„Mystikerkreuz“ aus dem Waldviertel, um 1330, aufgefunden in Grünbach, NÖ.*



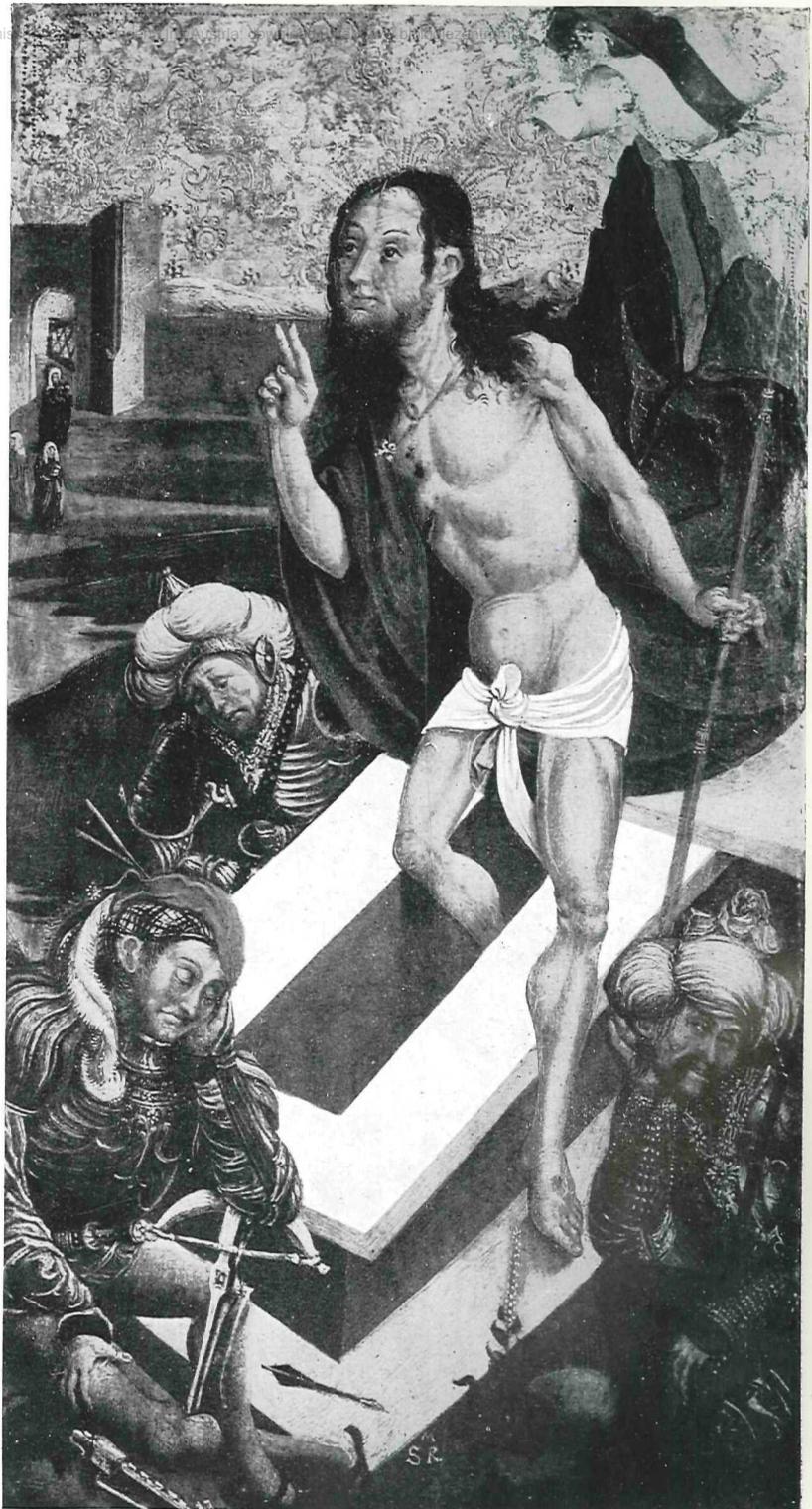
## GOTISCHE TAFELMALEREI

Tafelbilder sind auf Grund ihrer Maltechnik den Zerstörungen wesentlich stärker ausgesetzt als Schnitzwerke. Deshalb blieben auch, außer auf den noch erhaltenen Flügelaltären in den Kirchen und in den schon früh aufgestellten Galerien der beiden Stifte St. Florian und Kremsmünster sowie dem Zyklus in Wartberg an der Krems, im Lande selbst keine größeren Bestände erhalten. Zum Vergleich sei angeführt, daß noch allein etwa 150 gotische Madonnenstatuen in Kirchen und Kapellen zur kultischen Verehrung aufgestellt sind. Dieses Verhältnis ist in den Sammlungen des öö. Landesmuseums nicht so kraß übersteigert. Hier machen die Tafelbilder fast die Hälfte des Bestandes der Plastiken aus.

Bis vor kurzem gab es noch keinen Versuch, eine Geschichte der Tafelmalerei in Oberösterreich zu schreiben, das heißt, das Material zu sammeln, zu ordnen und Gruppen von Meistern und Werkstätten zuzuweisen. Alfred Stange hat in seiner „Deutschen Malerei der Gotik“, 11. Bd., München — Berlin 1961, auch die Malerei unseres Landes in ihren großen Linien und prägnanten Meistern und Werkstätten dargestellt. Durch diese Bearbeitung ist endlich die Darstellung von Tafelbildern im öö. Landesmuseum in den großen Zusammenhängen möglich. (Nachstehende Ausführungen geben einen gedrängten Auszug seiner Erkenntnisse.)

An den Anfang sind zwei Flügeltafeln mit den schlecht erhaltenen Darstellungen der Heiligen Katharina und Dorothea zu setzen. Sie wurden bislang einer böhmischen Werkstatt zugeteilt. Stange meint, daß sie im Lande von einem in Böhmen geschulten Meister gemalt wurden. Sie werden noch in das 14. Jahrhundert datiert. (Stange, S. 100 f.) Nach den Grabungsergebnissen in der ehemaligen Wenzelskirche in Wartberg ob der Aist läßt sich die Zeitsituation noch näher präzisieren. Im Chor dieser Kirche blieb als Rest der malerischen Ausstattung die Figur eines Königs erhalten. Diese wurde bisher ebenfalls (und mit ihm der Chor) in das Ende des 14. Jahrhunderts datiert. Die Grabung ergab aber, daß der Bau erst nach der Hussitenzerstörung 1422 aufgeführt worden ist und somit auch das Fresko erst nach diesen Kriegen entstanden sein kann. Damals mußten offensichtlich viele deutsche Künstler Böhmen verlassen und sich in den Nachbarländern ansiedeln. Dort, ebenso in Oberösterreich, arbeiteten sie in ihrem Stil weiter. Auch in der Architektur und Plastik sind solche Verschleppungen bekanntgeworden.

Während im 14. Jahrhundert die Malerei Böhmens fast die gesamte österreichische Kunst befruchtete, suchte im 15. Jahrhundert die heimische Malkunst



Meister MSR,  
*Auferstehung Christi*, um 1515

weitgehend eigene Wege. Für oberösterreichische Zusammenhänge sind nun Wien und die Steiermark wichtig. Die große Tafel der Linzer Kreuzigung wurde bisher Hans von Judenburg oder Hans von Tübingen zugeschrieben. Heute ergibt sich die Unmöglichkeit solcher Zuschreibungen, und nur ein Meister Hans ist nach der Signatur auf anderen Werken übriggeblieben. An den Anfang seines Schaffens wird die St. Lambrecht Votivtafel (jetzt als Leihgabe im Grazer Joanneum) gesetzt. Seine künstlerische Herkunft wird vom Meister der Wiener Anbetung hergeleitet, daneben empfing er grundsätzliche Anregungen aus der veronesischen Malerei. Erst in seiner Spätzeit malte er die Linzer Kreuzigung um 1440. Der Altersstil mit seinem ernsten Ethos bestimmt das ganze Werk: — — „keinerlei Unruhe, keine Hast, kein Lärm“ erfüllt das Bild. Innig und zugleich anmutig, oder auch hoheitsvoll ist der Ausdruck der Figuren, ist der Duktus der Konturen und Faltenlinien, ist die Stimmung der warmtonigen Palette, in der tiefes Blau und Goldbraun bestimmend sind. Es wird vermutet, daß er in Wiener Neustadt seine Werkstatt hatte. Die umfanglichste seiner Tafeln, von der nicht bekannt ist, wie sie ins Museum kam (über Friedrich III. ins Linzer Schloß oder als eine Bestellung des Stiftes St. Florian?), bildete den Mittelteil eines doppelflügeligen Altars. Zehn Flügelbilder, von Gesellenhand geschaffen, werden in den Museen in Budapest, Troppau und Wien aufbewahrt. Sie zeigen den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, den Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, die Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und Epiphanie. Aus verschiedenen Indizien ist zu vermuten, daß wenigstens noch sechs Bilder, wenn nicht zehn, zu dem Gesamtwerk fehlen (Stange, S. 15, 18).

In den gleichen Jahrzehnten, in denen der Meister Hans in Wiener Neustadt schuf, wirkte der Meister der Darbringungen in Wien. Von ihm stammt das leider sehr schlecht erhaltene Epitaph einer Frau, die, von Johannes dem Täufer geführt, vor der thronenden Muttergottes kniet (Stange, S. 21). Ein anderer Maler, mit dem Notnamen Meister der Mondsichelmadonna bezeichnet, in dem sich die Kunst des Meisters Hans und des Meisters der Darbringung begegnen, schuf in seiner Spätzeit das kleine Flügelbild einer Verkündigungs-Maria. Er wird als grüblerisch charakterisiert, wobei ihm aber die Form verlorengeht. „Beweglich spielen die Falten, mit lockeren Strichen und lebhaften Schatten ist der Kopf modelliert, aber die Formen sind strukturlos geworden.“ (Stange, S. 24.)

Der Meister des Friedrichsaltars von 1447 im Wiener Stephansdom malte in seiner Frühzeit die Flügel mit der Verkündigung außen und den Heiligen Hieronymus und Veit (?) innen. Er war „inbesonderem Maße von Vorlagen und



*Vorderseite: Meister des Eggelsberger Altares,  
Geburt Christi, datiert 1481*

*Farbtafel: Linzer Kreuzigung, Ausschnitt,  
Meister der St. Lambrechter Votivtafel, um 1440*



fremden Werken abhängig und bis in seine Spätzeit blieb er der böhmischen Malerei verbunden“. In seinem im öö. Landesmuseum erhaltenen Werk ist dieser Einfluß geradezu bestimmend. Seine malerische Qualität ist hier, wo es sich um kleine Formate handelt, prachtvoll (Stange, S. 34). Damit sind Werke, die bisher z. T. nach Böhmen lokalisiert wurden, Wiener und Wiener Neustädter Künstlern von beachtlichem Ruf zugeschrieben worden.

Ein oberösterreichischer, provinzieller Maler stellt sich stilistisch als Spätling im Gnadenstuhl mit der Muttergottes und dem heiligen Georg aus Schlüsselberg bei St. Georgen vor. Ihm wurde das Urbild aus Verona über Südtirol oder Bayern vermittelt. „Der Faltenstil, der die Eigentümlichkeiten der manieristischen Spätzeit des weichen Stils zeigt, weist auf die Mitte des Jahrhunderts.“ (Stange, S 101.)

Der Maler einer Kreuzigung mit dem heiligen Martin auf der Rückseite präsentiert den oberösterreichischen Formwillen. „Er muß zu den besten Meistern der damaligen oberösterreichischen Malerei gehört haben. Er ist von italienischer und salzburgischer Kunst lebhaft angeregt worden. Dazu hat ihn Konrad Laib beeindruckt. Der Hauptmann und Pilatus weisen auf dasselbe veronesische Vorbild hin, das auch der Meister Hans für seine Linzer Kreuzigung gekannt haben muß. Er hat die verschiedenen Anregungen sehr selbständig verarbeitet, und er verstand seinen Formen eine Größe und Kraft zu geben, die weit über das hinausgeht, was die andern um ihn vermocht haben“. (Stange, S. 102.) Vom Werke des Monogrammistens S. H., eines Oberösterreichers, der für St. Florian arbeitete, sind mehrere Tafeln und ein Altar überkommen, die einen tieferen Einblick in das Schaffen eines heimischen Meisters erlauben. Von Bedeutung für diesen Zusammenhang ist der Altar in St. Florian, signiert S. H. und datiert 1485, mit dem Mittelfeld des Gnadenstuhls. Der Marien Tod mit der Darstellung von drei Aposteln auf der Rückseite stammt ebenfalls aus den achtziger Jahren. Die Tafel kam bestimmt aus der Stiftungssammlung ins Museum. Von einem anderen Altar — aus Altmünster — gelangten die beweglichen Flügel durch Schenkung des Lithographen Hafner in die Sammlung. Sie zeigen innen die Werke der Barmherzigkeit und außen Apostel mit Spruchbändern. Ihre Entstehung ist gegen 1500 anzusetzen. Auch dieser Mann schöpfte aus verschiedenen alpenländischen Traditionen. Er hat das Werk des Friedrich Pacher gut gekannt und „wie dieser hat er Verkürzungen und Überschneidungen nicht konstruktiv ausgewertet, sondern in eine volkstümliche Ausdruckskunst umgedeutet. In den Barmherzigkeiten und den Aposteln erzählt er anschaulich, aber in seiner Faltengebung wirkt er kleinteilig artistisch und unentschieden. Sein Typenschatz

ist klein, durch Feinmalerei versucht er seine Welt auszuweiten.“ (Stange, S. 103 f.)

Alle diese verschiedenartigen Meister arbeiteten im Osten des Landes. Das wird besonders klar, wenn man den Eggelsberger Altar betrachtet. Stange hält ihn für kein bayrisches Werk, obwohl ein gewisses bajuwarisches Temperament zu spüren wäre. Das Werk ist auf den Feiertags- und auf den Wochentagsflügeln je einmal 1481 datiert. Auf diesen Flügeln zeigt sich im Qualitätsunterschied die Mitarbeit von Gesellen besonders deutlich; auch die Wochentagsseiten zeichnete der Meister, aber die Gesellen malten sie. „Die engen Bildräume füllen große, in faltenreiche Gewänder gekleidete Figuren. Wo Landschaften gegeben sind, erscheinen sie ohne Kontakt mit dem Vordergrund. Alle Details sind mit viel Liebe und Genauigkeit geschildert.“ „Westliche Kunst muß ihm begegnet sein.“ „Andererseits vermochte er die Gewänder in ausdrucksvolle, lebhaft bewegte Formen zu ordnen. Groß gegriffen sind die Gebärden, gut gezeichnet die Hände mit den langen Fingern. Die Gesichter aber sind grob und unschön. Auch die Kompositionen bleiben zumeist irgendwie sperrig.“

Zwanzig oder mehr Jahre später malte er den Bäcker-Altar in Braunau. In den dazwischenliegenden Jahren hat er die Malerei des Wiener Schotten-Meisters kennengelernt und sich eine gepflegtere Form angeeignet. Diese Übergangsphase vertritt eine Tafel aus Ried mit den Heiligen Hieronymus, Leonhard und Nikolaus. Gelernt hat er aber in Augsburg bei dem Meister von 1477 (Stange, S. 107 f).

Dieser auszugsweise Überblick aus der Arbeit Alfred Stanges zeigt so deutlich die Situation der Kunst des Landes, wie sie schon wiederholt als Nahtland-situation in anderen Kunstgattungen genannt worden ist. Es fehlt eine feste Residenz des Landesfürsten, es fehlt eine Hochschule und auch die Residenz des Bischofs liegt außerhalb der Landesgrenzen. Dagegen dominieren die landesfürstlichen Städte und die mächtigen Stifte. Über die großen Fernstraßen Mitteleuropas, die sich im Lande kreuzen, strömen die verschiedensten Einflüsse zusammen. Und von den mächtigen Kulturzentren unmittelbar an den Landesgrenzen, wie Passau und Salzburg, nehmen die biederen Handwerker das Formengut, das ihnen gelegen erscheint und modern dünkt. Es geht aber nicht an, diese Kunstübung zur verschweigen. Sie ist nämlich etwas ganz Konkretes, sie ist die oberösterreichische Kunst des 15. Jahrhunderts, und auf diesem Boden entfaltete sich dann die Blüte der Donauschule.

## BILDWERKE DER WERKSTÄTTE DES KEFERMARKTER ALTARES

Seit Adalbert Stifters erster Würdigung des Kefermarkter Altares im Jahrbuch des Musealvereines haben viele Generationen von Kunsthistorikern an diesem Meisterwerk ihr Sehen geschult und ihren Blick geschärft. Denn seit Stifters restaurativen Maßnahmen, die uns den Altar erhielten, dabei aber seine Fassung radikal vernichteten, erscheint er der Nachwelt als das Schulbeispiel eines kunsthistorischen Rätsels. Seiner Farbigkeit beraubt, unklar in seinem ursprünglichen Aufbau und ohne Kenntnis des Namens seines Schöpfers, liebt ihn das Volk dennoch, und der Wissenschaftler bemüht sich um die Lösung seiner Probleme. Über den Rang seiner Qualität aber wurde noch nie gestritten, es sei denn, daß man die Kunst nördlich der Alpen nicht verstand oder nicht verstehen wollte.

Fast jeder Besucher fragt zuerst nach dem Namen des Künstlers. Alle Deutungs- und Zuschreibungsversuche in dieser Richtung erscheinen jedoch konstruiert oder sind von vornherein abzulehnen, weil sie der Einmaligkeit des Meisters nicht gerecht werden. Es war ein sehr eigenständiger Künstler, der mit seinen Gesellen dieses Werk schuf; jedenfalls ein Österreicher aus dem Donauland, der bei Veit Stoß in Krakau am Marienaltar arbeitete und vor dem Arbeitsbeginn in Kefermarkt Michael Pachers Wandelaltar in St. Wolfgang gründlich studiert hat. Er war kein Bajuware, denn Kefermarkt ist bar jeder Drastik und Übersteigerung, und nichts deutet auf tiefere Beziehungen zum benachbarten Kulturkreis hin. Alles Dargestellte ist still in Trauer oder Freude, und nur die Engelkinder und Tiere im Dunkel des Schreines und in den Rahmungen an den Rändern des Werkes dürfen auf ihre Art den Schöpfer loben.

Der Altar „ist nicht nur ein Kunstwerk, gut für eine Zeit, einen Ort oder eine Art, sondern ein Kunstwerk ersten Ranges, ein Kunstwerk des gesamten deutschen Volkes aus der Zeit seiner schönsten Kunstblüte“, schreibt Stifter und hebt die „Einfalt, Größe und Heiligkeit“, aber auch die „Schlichtheit und Ruhe“ hervor. Wilhelm Pinder dagegen charakterisiert die Hauptfiguren: „Petrus hart und grimmig, Wolfgang mild, Christophorus von genialer, stöhnender, fast krankhafter Sentimentalität.“ Neben diesen seelischen Zuständen versuchte man den Stil des Bildhauers zu analysieren. Zu einer Scheidung des Anteiles der verschiedenen Hände des Meisters und seiner Gesellen am Werk war man jedoch nicht vorgedrungen.

In jüngster Zeit ergab sich durch die Bearbeitung der mittelalterlichen Bildwerke im öö. Landesmuseum und gelegentlich der Restaurierung des Altares

1959/60 die Möglichkeit, tiefer in sein Geheimnis einzudringen. Als Erfolg dieser Forschungen kann ein Ausstellungsraum im Linzer Schloß den Werken des Meisters und der späteren Werkstatt des Kefermarkter Altares gewidmet werden. In einem seltenen Zusammenhang wird hier gezeigt, welche weiteren Einflüsse die Werkstatt aufzunehmen und welche zeitlichen Stilwandlungen sie bis zum Ende des Mittelalters zu durchwandern hatte.

Um die ausgestellten Werke als Hervorbringungen der Werkstätte erkennen zu können, sind am Altar drei Gegebenheiten zu beachten. Die psychologische Akzentuierung, die Tiefe und eigenartige Darstellung der Charaktere verläuft parallel der Entwicklung der Technik des Schnittes mit dem Schnitzmesser. Als älteste Figur ist der leidenschaftliche Petrus anzusetzen (hier und noch im Wolfgang kann der Einfluß der Figuren Pachers vom Altar in St. Wolfgang, besonders im Aufbau der Gewandmassen, studiert werden), dann folgen die anderen beiden großen Schreinfiguren fast gleichzeitig. An sie schließen – im großen gesehen – die beiden Erzmärtyrer Stephan und Laurentius an. Das Flügelrelief des Marientodes gehört unmittelbar in diese psychologischen und schnitztechnischen Zusammenhänge. Auch das Kruzifix, datiert 1497, ist vom Marientod-Relief her dazuzuzählen. Daraufhin folgten, näher dem Marientod, die Geburt Christi und, aus einem moderneren Kunstwillen und unter dem Eindruck eines anderen Werkstätten-Stiles geschaffen, die Tafel der Verkündigung an Maria. Die Anbetung der Könige führt zu einigen Plastiken im Gesprenge, von denen die Muttergottes auf der Mondsichel und die Helena neben dem letztgenannten Relief als stilistisch modernste Arbeiten der Werkstatt am Altar anzusehen sind. Die beiden Schreinwächter treten neben das lyrische Weihnachtsrelief.

In dieser Abfolge wandelt sich die harte Schärfe der prägnanten Charakterdarstellung der Schreinfiguren zu einer weichen Verschwommenheit und unpersönlich-schematischen Wiedergabe, besonders männlicher Personen ohne Rücksicht auf ihr Alter. Die Schnitztechnik kann an den Polen ihres Ablaufes fast mit den gleichen Worten beschrieben werden: Der zuerst scharfe und tiefe Schnitt erscheint am Ende der Entwicklung flacher, weicher und vor allem fleischiger.

Das Formengut der Werkstätte wäre als dritte Komponente zu beachten. Es handelt sich dabei um die Übernahme oder Fortbildung von Kompositionen, Typen, Gebärden, Schmuck- und Ornamentdetails und dergleichen. Qualität und Zeitstil spielen keine Rolle. Ihnen können die Mitglieder der Werkstatt nicht so bedingungslos verpflichtet sein, wie sie es dem Genie des großen Meisters waren.

Daraus resultiert die Zuordnung von drei aufeinanderfolgenden Gruppen von Kunstwerken, die das öö. Landesmuseum ausgestellt hat.

I. Werke von Meistern, deren Stil und Hand am Altar feststellbar ist.

Vom Hauptmeister stammt die großartige Johannesschüssel. Der Kopf besitzt die gleiche erregende, fast unheimliche Ausdruckskraft, wie sie nur der grimme Petrus zeigt. Alle Details des anatomischen Kopfbauers stimmen mit ihm überein, nur ist die Ausarbeitung der Haarsträhne einfacher geschnitten und bloß andeutend räumlich verflochten.

Von der Hand eines Meisters (es könnte noch der Hauptmeister sein), der am Marienod-Relief arbeitete, ist die Johannes-der-Täufer-Plastik geschaffen worden. Ihr Zwillingsbruder befindet sich im Relief links oben. Auch das Kruzifix von 1497 gehört nach der Kopfform in diese Zusammenhänge. Bei unserem Johannes erreicht allerdings die Durchgestaltung des Gewandes nicht den Reichtum der Altarfiguren. Aber solche Erscheinungen stammen aus dem Kunstjenseitigen und dürften hier mit dem Besteller und seinem finanziellen Vermögen zusammenhängen. Auch die spezielle Stellung der Figur in der Gesamtkomposition eines Altares wäre dafür verantwortlich zu machen.

Eine stark verstümmelte Engelsbüste stellt die Verbindung zu den Engeln des Weihnachtsreliefs und zu den Engeln in der Tiefe des Schreines her. In den Kreis dieses Reliefs gehört noch ein reizvoller Georg zu Pferde. Die minutiöse Genauigkeit der Rüstung im Waffentechnischen und im Schnitt, der Lyrismus der Haltung des Ritters und vor allem die Landschaftskulisse, vor der sich der Drachenkampf abspielt, stellen die Figur neben die beiden Schreinwächter und die donauschulhafte Szenerie des Weihnachtsreliefs, wenn auch seine zeitliche Entstehung etwas später angesetzt werden könnte.

Der heilige Michael aus Sonnberg ist dem Verkündigungengel am Altare am nächsten verwandt. Seine Rüstung ist moderner als die der Schreinwächter. Die zuchtvolle gotische Struktur der Köpfe, die bisher den Altar im Formalen und Geistigen bestimmt hatte, beginnt nun einem neuen Typus Platz zu machen, bei dem die Modellierung weicher und verschwommener wirkt. Die Gewandfalten sind überdies nicht mehr so scharf geschnitten, sie fassen sich in der Unterschneidung fest und fleischig an. Der persönliche Einfluß des Hauptmeisters tritt nur noch in der allgemeinen Bildkomposition hervor, die aus der Graphik der Faltenzüge aufgebaut wird.

Daß mit dem nun anzunehmenden Ausscheiden des Hauptmeisters (Tod?) eine Qualitätsverringering einhergeht, zeigen die beiden Erzmärtyrerfiguren. Wohl leitet sich die Organisation des Faltenwurfes noch von ihren Brüdern am Altare her, auch übernehmen sie äußerlich die Frisur des Haupthaars, doch ist nichts

mehr vorhanden von deren differenzierter geistiger Ausdruckskraft. Stilistisch gehören die beiden in den Kreis der Jünglinge am Dreikönigs-Relief und einiger Engel im Schrein.

Die asymmetrische Gesichtsform, große Augen und pausbäckige Wangen einer Maria mit entblößter Brust bringen dieses Werk in Abhängigkeit von den eben skizzierten Zusammenhängen. Jedoch verbindet die ruhige, großzügige und vor allem phantasievolle Drapierung des Gewandes diese Plastik mit den älteren Werken des Hauptmeisters. Besonders die Zusammenballung des Mantels unter dem rechten Ellenbogen ist dafür bezeichnend. Diese Mehrschichtigkeit im Stilistischen, im Formalen und hier besonders in der Qualität zeigt einmal mehr die Problematik eines Kunstwerkes, die mit Maß und Gewicht nicht errechnet werden kann. Eine weibliche Heilige, die, als Leihgabe erbeten, in diesem Kreis zur Aufstellung kam, stammt aus Königswiesen. Auch sie scheint zwischen den Werkstätten zu stehen und den Übergang zu den Gesprengefiguren herzustellen. Die reichere Durcharbeitung des Gewandes deutet auf einen hervorragenden Platz in ihrer ehemaligen Altaraufstellung.

Als Hauptwerke der Gesprengewerkstatt, die weitgehend mit dem Einfluß Gregor Erharts aus Ulm in Zusammenhang gebracht werden kann, haben die drei Flügelreliefs aus der Schloßkapelle von Eggendorf zu gelten. Weichheit und Schönheit der Ausführung, Ruhe der Darstellung, aber scharfer Schnitt, besonders der Haare, zeichnen sie aus. Der Erhartsche Zug wird besonders in den Gesichtern der Maria deutlich.

II. Meister der Werkstatt, die vielleicht an untergeordneter Stelle am Altar mitgearbeitet haben, eine Stillkomponente davon zu ihrem Gestaltungsprinzip wählten, oder ikonographisch der Werkstatt weitgehend verhaftet blieben.

Diese Gruppe zeigt deutlich die Ausstrahlung des Hauptmeisters. Im Lande schuf sie die Hochaltäre von Waldburg und Oberrauhenödt, oder hinterließ Einzelfiguren im unteren Mühlviertel und bis weit nach Südböhmen hinein, donauabwärts bis Wien. Ihr Merkmal ist die Verwendung von Stil, Typen und Formengut der Werkstatt, und teilweise ein sehr starkes Absinken der Qualität bis zum rein Volkstümlichen.

Die drei Reliefs aus dem Stifte Schlägl, von denen das der Beschneidung Christi 1503 datiert ist, zeigen diese Tendenzen schon sehr früh (wahrscheinlich war der Kefermarkter Altar damals noch nicht fertiggestellt) und sehr deutlich. Die ikonographischen Zusammenhänge mit dem Altar sind außerordentlich dicht, jedoch erscheint der Dreikönigsflügel gegenüber Kefermarkt auf das Notwendigste reduziert, wobei alle Figuren in dessen Kompositionsschema verbleiben. Zugleich werden die Reliefs, sowohl im Sinne der allgemeinen Stilentfaltung,

die am Altar nur angedeutet erscheint, als auch des wohl geringeren finanziellen Aufwandes wegen bescheidener und vor allem sehr flach. Der Verlust des plastischen Volumens, die Überbetonung des Weichen, werden zum Gestaltungsprinzip erhoben. Zugleich nehmen die wortwörtlichen Übernahmen des Formengutes zu, auch wenn vieles mißverstanden wurde und als Ornament kaum mehr lesbar ist.

Entwicklungsgeschichtlich hochbedeutsam sind die Reste des Altares von Sankt Leonhard bei Freistadt, der 1509 datiert ist. Während die Flügel den teigweichen Stil der Schlägler Reliefs bis an die Grenze des Möglichen zeigen, hat der Meister der Hauptfiguren schon einen bedeutenden und, bei der durchschnittlichen Qualität, rätselhaften Schritt in der Stilentfaltung voraus getan. Das plastische Volumen betont er im Gegensatz zu den Flügeln. Über den festen Kern der Figuren erscheinen dadurch die Röhrenfalten organisch aufgelegt. Gerade an dem datierten Dionysius ist der Durchbruch zum zweiten spätgotischen Barock (Hans Leinberger) schon abgeschlossen. Hier wird in den Röhrenfalten die brechende Kleinform herausgearbeitet, die erst zwanzig Jahre später den Schreinfiguren des Waldburger Hochaltares ihren charakteristischen Stil gibt. Ikonographisch ist die Ähnlichkeit mit dem Wolfgang von Kefermarkt stärker als die der Muttergottes mit den weiblichen Heiligen des Gesprenge.

Die Schnitztechnik, Ikonographie und Komposition von vier flachen Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben lassen vielleicht noch auf einen Mitarbeiter am Altar schließen. Man sollte seine peinlich genaue Übernahme des Vorbildes und besonders der hier stark reduzierten Gesamtkomposition nicht als Nichtkönnen verurteilen. Eher wäre sie als Treue gegenüber dem großen Unbekannten zu deuten. Der Meister hält am Faltenrausch fest, erhebt aber ebenfalls die Weichheit der Durchgestaltung zu seinem persönlichen Stil. Wichtig sind die Tafeln auch wegen ihres guten farblichen Erhaltungszustandes für die Vorstellung der verlorenen Farbigkeit in Kefermarkt, denn wie er sich sklavisch an die Kopftypen der Apostel im Marietod-Relief, sogar mit der gleichen technischen Haarbehandlung und Frisur, gehalten hat, so könnte er auch von dort die Farbkomposition übernommen haben. Mit seiner verstärkten Einbeziehung der Landschaft steht er schon auf dem Boden der Donauschule.

Zwei Flügelreliefs aus Niederzirking sind bereits ganz ins Volkstümliche abgeglitten.

III. Meister, die an gesicherten Werken der späteren Werkstatt mitarbeiteten, jedoch ihren eigenen Stil behielten oder stark den Zeitstil aufnahmen.

Der Meister S. W. (so genannt nach einem signierten Altärchen in der Galerie des Stiftes St. Florian) schuf vier Reliefs mit den Aposteln, den Kirchenvätern,



Märtyrern und Jungfrauen. Darauf lassen sich viele Werkstatteigenheiten von Kefermarkt in oft wörtlicher Übereinstimmung feststellen. Seine Kunst ist dabei ganz eigenständig und persönlich. In seine unmittelbare Nähe gehört das sogenannte Pulgarner Altärchen, dessen Schreinfiguren trotz späterer Entstehung (zu beobachten am jüngeren Stil der Tafelbilder) dem Faltenstil der älteren Kefermarkter Werkstatt noch weitgehend verhaftet sind. Der Schnitt der jugendlich heiteren, aber leeren Gesichter mit der Betonung von Kinn und Wangen läßt die Nähe zum Meister S. W. verdeutlichen. Von hier gehen weitere Übereinstimmungen (über den Nothelfer-Altar in Freistadt) zu den schönen Reliefs mit dem Marienleben und dem Ursula-Schiff. Ähnliche Knöpfchen-Köpfe zeichnen die Statuetten der sitzenden Apostel aus.

Wie weit neue, stilistisch fremde Einflüsse in die Werkstatt einbrachen, bevor das Mittelalter zu Ende ging, beweisen die vier kleinen Reliefs mit den expressiv-manirierten Nothelfern. Sie schuf der Künstler, der die Marienkrönung in der Predella des Altares in Oberrauhenödt schnitzte. In einer sehr persönlichen Handschrift verbinden sich Elemente des Parallelfaltenstiles mit barocken Formen, die er ornamental zur Ausfüllung der Bildflächen zu verwenden weiß. Durch starke Anreicherung von Falten verunklärt er einerseits die Figuren, andererseits löst er sie durch die starke Expressivität der Gliedmaßen aus ihrer trachtlichen Überwucherung. Daß aber noch immer Werkstattgut von Kefermarkt verwendet wird, beweist der Haarreif des heiligen Florian, den in dieser Form schon der Verkündigungengel trug.

*Vorderseite:*

*Meister der Schreinfiguren des Kefermarkter Altares, Johannesschlüssel, um 1490*

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Museumsführer und zur Geschichte des Oberösterreichischen Landesmuseums](#)

Jahr/Year: 1963

Band/Volume: [1963](#)

Autor(en)/Author(s): Ulm Benno

Artikel/Article: [Mittelalterliche Kunst im Oberösterreichischen Landesmuseum 101-122](#)