



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Margaretenaltar im Stift St. Florian“

Verfasserin

Ingrid HAAS

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Ao. Prof. Dr. Hans AURENHAMMER

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Diese Diplomarbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Ingrid HAAS

Wien, im Jänner 2008

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS I

1 FORSCHUNGSBERICHT 1

1.1 AUFTRAGGEBER _____ 1

1.2 PROVENIENZ _____ 1

2 BESCHREIBUNG DES ALTARS 5

2.1 MEISTER DER MARGARETENLEGENDE _____ 5

2.1.1 BEGEGNUNG DER HL. MARGARETE MIT DEM PRÄFEKTEN OLIBRIUS (ABB. 8) _ 6

2.1.2 OLIBRIUS LÄSST DIE HL. MARGARETE MIT RUTEN GEIßELN (ABB. 9) _____ 7

2.1.3 DIE HL. MARGARETE BÄNDIGT DEN DRACHEN (ABB. 10) _____ 9

2.1.4 DIE ENTHAUPUNG DER HL. MARGARETE (ABB. 12) _____ 10

2.2 AUBENSEITEN _____ 11

3 IKONOGRAPHIE 12

3.1 QUELLEN ZUR MARGARETENLEGENDE _____ 13

3.2 DIE LEGENDE DER HEILIGEN MARGARETE _____ 15

3.3 DARSTELLUNGEN DER MARGARETENLEGENDE _____ 17

3.3.1 HANDSCHRIFTEN _____ 17

3.3.2 FRESKENZYKLEN _____ 18

3.3.2.1 Taborkirche in Weiz _____ 18

3.3.2.2 Pürgg _____ 19

3.3.2.3 St. Cäcilia ob Murau _____ 20

3.3.2.4 Kathedrale von Tournai _____ 21

3.3.2.5	Museo cristiano, Vatikan, Rom	22
3.3.2.6	Stift Ardagger - Pfarrkirche St. Margareta (ehem. Kollegiatstiftkirche)	22
<u>4 DER FLÜGELALTAR</u>		25
4.1 EINORDNUNG DES MÄRTYRERALTARS IN DIE TRADITION DER FLÜGELALTÄRE		27
<u>5 STIL</u>		31
5.1 RÄUMLICHKEIT		31
5.2 FARBLICHE GESTALTUNG		33
5.3 STILISTISCHER VERGLEICH DER BEIDEN SEITEN DES MÄRTYRERALTARS		33
5.3.1	UNTERSCHIEDE	34
5.3.2	GEMEINSAMKEITEN	35
<u>6 KÜNSTLERISCHE EINFLÜSSE UND VORBILDER</u>		36
6.1 DER EINFLUSS DES MEISTERS DER HISTORIA FRIDERICI ET MAXIMILIANI		36
6.2 NIKLAS BREU UND UMKREIS		37
6.3 EINFLUSS ALBRECHT DÜRERS (1471 - 1528)		38
6.3.1	EINFLUSS DER BRÜDER ALBRECHT (UM 1480 - 1538) UND ERHARD ALTDORFER (1481/85 - 1561/62)	43
6.3.2	DER EINFLUSS DER ILLUSTRATIONEN ZU „THEUERDANK KAISER MAXIMILIAN I.“	47
<u>7 ZUSCHREIBUNGEN DES ALTARS</u>		49
7.1 LEONHARD BECK (UM 1480 AUGSBURG - 1542 AUGSBURG)		49
7.2 NIKLAS FORSTER		52
7.3 JÖRG KÖLDERER		54

<u>8 IST DER MARGARETENALTAR ZUR STRÖMUNG DER DONAUSCHULE ZU ZÄHLEN?</u>	<u>57</u>
<u>9 ANHANG</u>	<u>62</u>
9.1 ZUSAMMENFASSUNG	62
9.2 LITERATURVERZEICHNIS	64
9.3 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	71
9.4 LEBENSLAUF	77

1 FORSCHUNGSBERICHT

Das Thema dieser Arbeit sind die Innenseiten des Märtyreralters mit den Darstellungen der Legende der Heiligen Margarete, der sich im Stift St. Florian, in der Neuen Galerie, 1. Stock, Raum 3, befindet. (Abb. 1)

1.1 AUFTRAGGEBER

Über den Auftraggeber ist nichts Konkretes überliefert. Es ist anzunehmen, dass der Altar für die Stiftskirche St. Florian gefertigt wurde.

1.2 PROVENIENZ

Der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht gesichert. Er wird von Baldass¹, Benesch² und Oettinger³ hypothetisch mit der Altarweihe von 1509⁴, die jedoch normalerweise mit dem Sebastiansaltar von A. Altdorfer in Verbindung gebracht wird, in Beziehung gesetzt. Geht man von der Annahme aus, dass mit dieser Weihe die Weihe des Märtyreralters gemeint ist, so wird in der Weihenotiz – „in abside circa cimiterium versus plagam aquilonarem situm ad columnam primam posterioris partis ecclesie eiusdem absidis“ - auch der Standort definiert. Der Altar wäre also im nördlichen Seitenschiff, das sein Licht von links erhielt, gestanden. Nach Baldass⁵ kann es sich auf Grund der inneren Lichtführung der Tafeln nicht um den Sebastiansaltar handeln und er gibt dem Märtyreralter diesen Platz⁶.

¹ L. Baldass, Albrecht Altdorfer, Wien 1941, S. 95.

² O. Benesch und E. M. Auer, Die Historia Friderici et Maximiliani, Berlin 1957.

³ K. Oettinger, Altdorfer - Studien Nürnberg 1959, S. 73, 86, 122 f., 135f.

⁴ Weiheurkunde vom 26. April 1509 Stiftsarchiv St. Florian; Weihenotiz mit Reliquienverzeichnis in der St. Florianer Kirchweihchronik, StfA. St. Florian, Hs. 101 a, fol. 27v-28r; beide ediert von A. Zauner, Die "Kirchweihchronik" des Stiftes St. Florian, in: OÖLA Bd 11., 1974, S. 191 f., Nr. 127.

⁵ Baldass, Altdorfer (zit. Anm. 1), S. 104-124.

⁶ C. W. Talbot, The Passion circle by Albrecht Altdorfer at St. Florian: A study of program and style, phil. Diss., Yale University 1968, S. 4.

Dem ist jedoch die ausdrückliche Hervorhebung des Sebastiansaltars unter den Leistungen von Propst Maurer im verfassten Propstkatalog des Georg Aurifaber entgegenzuhalten⁷.

Benesch schrieb die Innenseiten des Märtyreraltars mit den Darstellungen des Martyriums der Hl. Margarete Leonhard Beck zu, als dessen frühestes, 1512/1513 entstandenes Werk⁸. Die Außenseiten schrieb er dem Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* zu, der von Albrecht Altdorfer beeinflusst worden sein soll. Oettinger sagt ihnen auch ein Lehrer-Schülerverhältnis nach⁹.

Dieser vermeintlichen Zusammenarbeit ist entgegenzuhalten, dass Außen- und Innenseiten aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Werkstatt entstanden sind. Das Werkstattoberhaupt ist in der Regel der Maler der Sonntagsseiten, wie zum Beispiel beim Pacher-Altar, Michael Pacher. Bei geschlossenem Zustand der inneren Flügelpaare mit den Darstellungen aus dem Leben Christi ist die Mitarbeit der Werkstatt Pachers spürbar¹⁰. (Abb. 2) Beim Märtyreraltar sind dies die Innen- und Sonntagsseiten mit der Margaretenlegende. Diese werden jedoch von der Literatur als das künstlerisch schwächere Werk eingestuft. Auch hierfür gibt es Beispiele, wie den Kreuzigungstriptychon von 1480/90 im Stift St. Florian in der Neuen Galerie, erster Stock, im Raum 2, gemalt von einem unbekanntem Meister (Meister des St. Florianer Kreuzigungstriptychons), der in der Tradition des Wiener Schottenmeisters arbeitete. (Abb. 3) Die Außenseiten werden hier ebenfalls einem schwächeren Gehilfen zugewiesen¹¹. Ein weiteres Beispiel befindet sich im Raum 1. Der Flügelaltar des Meisters S. H. von 1485 lässt in den Darstellungen der Außenseiten eine schwächere Hand vermuten¹². (Abb. 4)

⁷ F. Linninger, Hat Altdorfer für St. Florian zwei Altäre geschaffen? Aus: Jb. OÖMV, Bd. 109, 1964, S. 279.

⁸ Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 98.

⁹ Oettinger, *Altdorfer – Studien* (zit. Anm. 3), S. 73, 86, 123f.

¹⁰ E. Widder, *Pacher-Altar*. Innsbruck 1999, S. 20.

¹¹ K. Schütz, *Die Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts* aus: *Die Kunstsammlung des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian*, Band XLVIII, Wien 1988, S. 179.

¹² Ebenda.

Die Tätigkeit des Historiameisters in Augsburg in der Werkstatt Becks ist auszuschließen. Oettinger schreibt die Innenseiten einem Meister zu, der die Tradition Erhard Altdorfers weiterführt¹³. Der stilistische Zusammenhang wird auch von Benesch hervorgehoben¹⁴. Dworschak setzt den Meister der Margaretenlegende mit dem sonst unbekanntem Niklas Forster gleich¹⁵. Niklas Forster ist als Maler mit Fragezeichen auf einem Täfelchen an der Wand neben den Märtyrertafeln in St. Florian angebracht. Er soll einer Werkstatt in Bayern, entweder Regensburg, Passau oder Landshut, angehört haben. Diese Annahme wird jedoch von allen schon erwähnten Forschern verworfen¹⁶.

Im Führer durch das Stift St. Florian von F. Linninger wurden die Tafeln, die in der Neuen Galerie untergebracht waren, unter die älteren und wertvollen Bilder gereiht und dem Augsburger Maler Leonhard Beck, mit der Datierung um 1510, zugeschrieben¹⁷.

Czerny beginnt seine Aufzeichnungen über Malerei im Stift St. Florian mit dem Jahr 1485 mit dem Bild des Hl. Florian und Hl. Christophorus an der Südseite des Turmes¹⁸. Er erwähnt die fruchtbare Zeit zwischen 1450 - 1508, wo mehr als ein Dutzend auf Goldgrund gemalte Bilder in die Sammlung eingebracht wurden¹⁹. Angeführt ist auch die Einweihung des A. Altdorfer zugeschriebenen Sebastiansaltars²⁰. Der Margaretenaltar wird nicht erwähnt.

Während der Enteignung des Stiftes, 1941 - 1945, wurden die Tafeln 1943 in das Salzbergwerk nach Bad Aussee gebracht. „Zur Bergung abgegeben an das Depot Dr.

¹³ Oettinger, Altdorfer (zit. Anm. 3), S. 135.

¹⁴ Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 100.

¹⁵ F. Dworschak, *Zur Frage des Märtyreralters von Stift St. Florian*. Aus: ÖZKD, XIX, Wien 1965, S. 116 - 119.

¹⁶ Ebenda, S. 118 ff.

¹⁷ F. Linninger, *Führer durch das Chorherrenstift St. Florian*, 3. Aufl., St. Florian 1958, S. 38.

¹⁸ A. Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian*. Linz 1886, S. 64.

¹⁹ Ebenda, S. 65.

²⁰ Ebenda, S. 111.

Seiberl bei der Salinenverwaltung Bad Aussee“ vom 4. 11. 1943 und in der Liste²¹ (Abb. 5) mit - „4 Bilder von Koelderer, doppelseitig „Szenen aus dem Leben der Hl. Margarete“ - Inventarnummer 3772 - 3775“ bezeichnet. Mit Bleistift steht über dem Namen „Koelderer“ „Pulkauer Meister“. Damit ist sicherlich der Künstler der zweiten Seite gemeint, der mit dem Meister der Historia Friderici et Maximiliani ident ist. Die Bilder dürften aus den Rahmen genommen worden sein, da diese Beschädigungen in Form von Löchern aufweisen. Wie die Liste zeigt, wurden sie mit Altdorfer und Huber und dem Schottenmeister zu ihrer Rettung ins Bergwerk gebracht, was ihre Bedeutung unterstreicht. Nach Kriegsende kam das Bergungsgut nach München, dann nach Kremsmünster und von dort in den Jahren 1946/47 in das Eigentum der Stiftes nach St. Florian zurück²².

²¹ Kopie der Inventarliste unter Abb. 5. Die Liste befindet sich im Bundesdenkmalamt wie, Restitutionsmaterialien, Karton 19/1, Mappe 27.

²² F. Linninger, Die Kunstsammlungen des Stiftes St. Florian. Aus: ÖZKD, XIX, 1965, H. 3, S. 97.

2 BESCHREIBUNG DES ALTARS

Der Märtyreraltar, wie er heute im Stift St. Florian zu besichtigen ist, besteht aus vier Tafeln aus Fichtenholz, die in ihrer ursprünglichen Form aller Wahrscheinlichkeit nach als Flügel eines Altars dienten, in dessen Mittelteil figurales Schnitzwerk war. Eine Seite zeigt Begebenheiten aus dem Martyrium der Hl. Margarete von Antiochien, wobei der Künstler nicht gesichert ist. Auf der zweiten Seite werden vier verschiedene Heiligenmartyrien dargestellt, die von Otto Benesch²³ dem Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* zugeschrieben werden.

Um eine Idee von der ursprünglichen Form des Aufbaus des Märtyreraltars zu bekommen, könnte der Aggsbacher Altar, 1501 geschaffen für die Kartause Aggsbach, dienen. Vier doppelseitig bemalte Flügeltafeln befinden sich heute in der Kunstsammlung im Stift Herzogenburg²⁴. (Abb. 6) Ein zweiter Altar, der von Benesch Jörg Breu d. Ä. zugeschrieben wurde, ist der Bernhardialtar aus dem Jahre 1500. Er befindet sich heute noch in der Seitenkapelle der Zwettler Stiftskirche²⁵. (Abb. 7)

2.1 MEISTER DER MARGARETENLEGENDE

Die vier Darstellungen sind auf Tafeln mit Goldgrund gemalt. Jede einzelne Tafel ist mit einer blattvergoldeten Holzleiste gerahmt. Die vier Tafeln sind gemeinsam auf einer Holzplatte montiert und werden von einer Goldleiste eingefasst. Offenbar wurde diese Montage zu Zwecken der besseren Präsentation im Museum vorgenommen.

²³ Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 41.

²⁴ C. Menz, *Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren*. Augsburg 1982, S. 48 ff.

²⁵ Ebenda, S. 18 ff.

2.1.1 BEGEGNUNG DER HL. MARGARETE MIT DEM PRÄFEKTEN OLIBRIUS

(ABB. 8)

Die Tafel hat die Maße von 98 x 119 cm.

Die Begegnung mit dem Präfekten Olibrius spielt sich in einer friedlichen Landschaft ab. Die linke Bildhälfte wird von Margarete eingenommen, die im Vordergrund, umringt von Schafen, verweilt. Sie steht auf steinigem Boden, seitlich eines Holzpfeilers mit sanft geneigtem Kopf, den Blick zu Boden gesenkt. Sie hat lange, braune, gewellte Haare und trägt einen goldenen Kopfschmuck in Form eines Kranzes, in dem weiße Blüten und Perlen eingeflochten sind. Bekleidet ist sie mit einem braunen, bodenlangen Kleid, unter dem eine goldfarbene Bluse hervorkommt. Darüber trägt sie einen bodenlangen, purpurroten Umhang, der ihre vornehme Abstammung verrät. Der rechte Teil des Mantels ist etwas verrutscht; ein bauschiger weißer Ärmel kommt hervor. Ihre zarten Hände hält sie verschränkt. Durch deren Haltung und durch die goldgelbe Manschette der Bluse wirken sie wie verknotet. Ein Geflecht aus Ästen bildet einen Zaun, der den Vordergrund vom Hintergrund trennt. In diesem sind dicht zusammengedrängt auf einem Felsen eine Burg, dahinter Bäume, Felsen und in weiterer Ferne ein Gebirge sichtbar, das der Künstler durch die blaue Farbe unterstreicht. Margaretes Konturen des Oberkörpers und Kopfes werden durch grünes, parallel laufendes Buschwerk und den Felsen dahinter unterstrichen. Ein kahler Baum wird, wie auch der Pfosten, vom oberen Bildrand abgeschnitten.

Vom rechten Bildrand drängt eine Reitergruppe mit drei Männern herein, wobei das weiße Pferd anscheinend abrupt angehalten wurde. Auf diesem Tier, dessen rote Zügel und rotes Zaumzeug mit Goldknöpfen verziert sind, sitzt Olibrius auf einer ebenfalls purpurroten, mit Gold reich verzierten, diagonal karierten Satteldecke mit Goldschellen, mit erhabenem Kopf und Blick. Er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung, die tief in die Stirn gezogen ist. Sie ist aus graublauen Stoffbahnen geflochten, der obere Teil der Kopfbedeckung ist rot. Sein relativ dunkelhäutiges Gesicht wirkt durch den schwarzen Schnauz- und Kinnbart orientalisch. Die Augen sind schwarz umrandet und wirken starr. Er ist mit einem schwarzen Mantel bekleidet und hat am Rücken ein Schild umgebunden, das dieselbe

Struktur und Farbe aufweist wie die Satteldecke. An seiner linken Seite hängt ein reich verziertes, rot-goldenes Säbelhalfter. Er trägt rote Stiefel mit goldenen Sporen und einer goldenen Schelle oder Kugel. Der Fuß steckt in einem goldenen Steigbügel. Pferd und Reiter sind beinahe bildparallel angeordnet und der Hinterteil des Pferdes ist durch den rechten Bildrand abgeschnitten. Das Pferd hat den Kopf gesenkt und das Maul offen, so als ob es schnaubend Widerstand leisten wolle, was auch die Bewegung des hinteren Beines unterstreicht. Ein anderer Reiter, auf einem graubraunen Pferd mit rotem Zaumzeug und Goldknöpfen, kommt in Trab aus dem Bildmittelgrund auf Margarete zu. Er ist älter, hat einen weiß-hellgrauen Vollbart und trägt eine weiße, kegelförmige Kappe mit Turban auf dem Kopf, die er tief in die Stirn gesetzt hat. Unter dieser Kopfbedeckung dürfte er noch eine Mütze tragen, da ein Zipfel hervorlugt. Der faltenreiche, voluminöse, purpurrote Mantel lässt den Körper nur erahnen. Er wendet sich mit fragendem Blick Olibrius zu. Vom dritten Reiter ist nur der Oberkörper von der Seite und das wildblickende Gesicht vom Profil aus zu sehen. Er sieht ebenfalls orientalisch aus, mit kräftiger Nase, dunkelbraunem Schnurrbart und einer braunen Kopfbedeckung mit grauen Federn. Seine Oberbekleidung ist aus goldgelbem Stoff mit einem Schalkragen und gerafften Ärmeln. Von seinem Pferd sind nur ein kleines Stück des grauen Kopfes, die beiden Ohren und zwei angedeutete Beine sichtbar. In einem baumartigen Gebilde setzt sich die Landschaft über dem dritten Reiter bis in die rechte Bildecke fort.

2.1.2 OLIBRIUS LÄSST DIE HL. MARGARETE MIT RUTEN GEIBELN (ABB. 9)

Die Tafel hat die Maße von 100 x 119 cm.

Die Szene findet ebenfalls in einer Landschaft statt und spielt sich im Vordergrund des Bildes ab. Margarete ist mit ihren Armen an den Ast eines mächtigen Baumstammes gebunden, der das Gemälde in zwei Hälften teilt. Ihr kräftiger, flächiger, bräunlich-rosa Körper verdeckt die Hälfte des Baumstammes; es wirkt, als ob sie vor dem Baumstamm schwebte. Diese Haltung ist anatomisch nicht möglich. Ihr Kopf fällt auf die rechte Schulter und ihr helles Gesicht ist mit braunen, gewellten Haaren umrahmt, die in Strähnen

auf den nackten Körper fallen. Ihr Becken ist mit einem silbergrauen Parallelfaltentuch bedeckt, das am Baum verknotet ist. Rechts vor dem Baumstamm steht der Schächer und schwingt die Rute auf die Fesseln der Märtyrerin. Sein Kopf ist in Seitenansicht, der Körper in Dreiviertelansicht dargestellt. Stand- und Spielbein sind muskulös und stehen fest am Boden. Es ist ein älterer Mann mit weißem, schütterem, gekräuseltem Haar und einem kurzen, weißen Kinnbart. Sein Bein Kleid ist so enganliegend, dass man meinen könnte, er wäre nackt. Seine Riemchenschuhe sind schwarz und die Schärpe in der Taille rotbraun. Sein Oberkörper ist mit einem dünnen hautfarbenen Hemd bekleidet, dessen Ärmel sehr bauschig sind und am linken Arm der Gegenbewegung flatternd folgen. Auf der rechten Schulter hängt bis zur Taille ein parallelfaltiges, gebauschtes Stoffstück. Auf gleicher Ebene rechts am Bildrand steht ein Mann in Rückenansicht. Sein Kopf in Seitenansicht ist auffallend klein und er trägt eine enganliegende Kopfbedeckung in schwarz-rot. Er schaut interessiert dem Geschehen zu. Das schwarze Wams mit hellen Stellen ist enganliegend. Der linke Ärmel ist aus einem weißen, bauschigen Stoff genäht. Er trägt ebenfalls ein engst anliegendes Bein Kleid, das die Konturen des Körpers genau zeigt. Quer über dem Becken hängt ein Säbel. In seinen Händen dürfte er eine Lanze halten. Dahinter ist undeutlich noch ein Gesicht zu sehen. Beide sind vom Bildrand abgeschnitten. Diese beiden Männergestalten überdecken den halben Rumpf des Pferdes, auf dem Olibrius sitzt. Das Pferd ist hier im Unterschied zur Tafel „Die Begegnung“ grau, Kleidung, Kopfform, Haltung und Kopfbedeckung von Olibrius lassen diese Identifikation zu.

In der linken Bildhälfte holt der Schächer mit seiner Rechten gerade zum Schlag aus. Er steht breitbeinig und frontal zum Betrachter und ist in einer bunten Männertracht, überwiegend in rot-gelb, gekleidet. Sein Kopf dreht sich Margarete zu und sein Grinsen ist hämisch. Er hat einen blonden Schnauz- und Backenbart und trägt eine Kopfbedeckung mit roten, gelben und grauen Federn. Seine linke Hand umgreift das Schwert. Die Taille betont ein weißer, aus Stoff gedrehter Gürtel und ein Gurt zum Halten des Schwertes hängt über die linke Hüfte. Seine Hose geht bis oberhalb der Knie und ist ebenfalls gelb-rot gestreift, wie auch die Kniestrümpfe, die mit einem schwarzen Band gehalten werden und

umgeschlagen sind. Seine Füße sind zur Proportion des Körpers etwas zu klein geraten, seine Schuhe sind schwarz und sind mit einem Ristbändchen versehen. Links neben Margarete sieht man Kopf und Oberkörper eines Mannes, leicht nach links geneigt, hinter dem Baum hervorkommen, der Blickkontakt mit der Heiligen sucht. Er ist sehr undeutlich dargestellt, hat helle Haare, eine getönte Haut auf halbnacktem Oberkörper und ein helles Hemd. Er stützt seinen rechten Arm an den sehr dunklen Baumstamm.

2.1.3 DIE HL. MARGARETE BÄNDIGT DEN DRACHEN (ABB. 10)

Die Tafel hat die Maße von 99 x 119 cm.

Die dritte Szene des Altares zeigt Margaretes Kampf mit dem Drachen. Der Künstler hat die Handlung in den Vordergrund in eine Waldlandschaft gelegt. Margarete trägt die gleiche Kleidung wie bei der „Begegnung“, der rote Mantel liegt weit am Boden in Falten auf. Die Gestalt ist weitaus mehr bewegt, sie holt mit dem Kreuz weit aus, um den Drachen zu besiegen. Auch die um die Arme kreisenden parallelen Faltenschwünge sind dynamischer geworden. Der Drache scheint gerade in diesem Augenblick getroffen worden zu sein. Er bäumt seinen Rücken hoch auf, der Kopf liegt am Boden, die Augen und das Maul sind weit und starr aufgerissen, die rote Zunge kommt hervor und drei große Zähne werden sichtbar. Er hat gedrehte Hörner wie ein Widder, Krallenfüße und auf seinem Kopf sind Haare, die aussehen wie Gräser. Er breitet sich beinahe über ein Viertel des Bildfeldes aus. Sein Körper und sein Schwanz sind in Grün- und Phosphortönen gemalt; der überdimensional lange Schwanz windet sich entlang eines Baumstammes fast bis zum Horizont empor.

Dieser glatte, graue Baumstamm erhebt sich entlang des linken Bildrandes und wird vom oberen Bildrand abgeschnitten. Parallel dazu ist ein etwas dünnerer Baum mit einem grünen, fächerartigen Zweig. Hinter dem Drachen versucht der Künstler durch das Einfügen eines Sees eine in die Tiefe gehende Landschaft zu erzeugen. Felsartige Gebilde in hellen Beigetönen münden in hellblau-türkise Bergschattierungen und zwischen dem Ufer des Sees und dem Gebirge kann man zwei Ansiedelungen inmitten einer

Buschlandschaft erkennen (Abb. 11). Den See hat der Künstler in milchigem Weiß mit zarten Grauschattierungen gestaltet. Davor, am Ufer des Sees, steht ein Baum mit buschiger Krone und gefiedertem Blattwerk, der bis zum oberen Bildrand reicht und sich vom Goldgrund abhebt. Zwischen See und Drachen ist ein flächiges, bräunlich-grünes Terrain geschichtet. Rechts hinter der Heiligen geht der braune, teilweise mit grünen und fein ausgearbeiteten Gräsern bedeckte Boden im Vordergrund, zu einem dichten in verschiedenen Grüntönen gestalteten Waldstück über, das vom seitlichen wie auch vom oberen Bildrand abgeschnitten wird.

2.1.4 DIE ENTHAUPUNG DER HL. MARGARETE (ABB. 12)

Die Tafel hat die Maße von 100 x 119 cm.

Auch die Darstellung der „Enthauptung“ findet in einer Landschaft mit See statt und zeigt genau jenen Moment, in dem der Mörder mit dem Schwert ausholt. Margarete in Dreiviertelansicht kniet im Vordergrund des rechten Bilddrittels, hat den Kopf leicht erhoben und schaut in die Ferne. Das zarte Gesicht hat sie hingebungsvoll zum Himmel gerichtet, braune Haare umrahmen es und sind zu einem Dutt am Oberkopf zusammengebunden. Sie trägt ihr braunes Kleid mit den weißen Ärmelbauschen, ohne goldfarbene Bluse. Das braune Kleid ist überlang und liegt mit seinem weißen Saum wie eine Schleppe am Landschaftsboden auf. Hinter ihr, in der Bildmitte, auf einer leichten Erhöhung, steht ihr Mörder, breitbeinig, und holt, mit beiden Händen das Schwert haltend, zum Todesschlag aus. Er hat ein rundes Gesicht mit hoher Stirn, schütteres dunkles Haar und trägt einen Backen- und Kinnbart. Seine Augen sind entschlossen zur Tat auf sein Opfer gerichtet. Bekleidet ist er mit einem gelben Oberhemd, dessen Ärmel um die Ellenbogen gebauscht sind, eine gelbe kurze Hose und einen breiten in Falten gelegten hellbraun-rosa Gürtel. Seine Strümpfe sind rot und die Spangenschuhe schwarz. Seine Gestalt teilt das Bild in zwei Hälften. Am rechten Bildrand stehen zusammengedrängt vier Männer in unterschiedlichsten Bekleidungen. Der Mann mit dem Federbusch ähnelt dem Berittenen mit Federbusch in der „Begegnung“ und das Gesicht des Bärtigen mit blauem

Turban hat Ähnlichkeit mit dem Berittenen im Purpurmantel in der „Begegnung“. Auffallend sind die verschiedensten Bekleidungen und Kopfbedeckungen. Olibrius fehlt, wie auch schon in der Tafel davor.

Links vom Henker steht eine zweite Gruppe, bestehend aus drei Männern. Ganz am Bildrand steht in Profil ein Mann mit grünem Mantel, goldgelb eingefasst und schwarzem Untergewand. Sein Gesicht ist ausdrucksstark mit großer Nase und Vollbart. Seine für den Körper zu kleinen Füße tragen rote Stiefel. Rechts von ihm mit traurigem Gesicht und ergebender Geste steht ein Mann im roten Mantel mit grauem Schalkragen. Darunter trägt er ein weißes Untergewand und weiße Strümpfe. Er hat einen dunkelblonden Oberlippen- und Kinnbart, dunkelblonde Haare und eine gelbe Kappe mit roten Federn. Am linken Bildrand glaube ich das Gesicht des Mannes zu erkennen, der bei der „Geißelung“ hinter dem Baum hervorlugt.

Im Vordergrund finden wir Detailreichtum in der Gestaltung der Bodenbeschaffenheit, der Pflanzen und Gräser. Auch hier versucht der Künstler durch verschiedene Schichtungen Raum darzustellen. Im Vordergrund sieht man die Szene mit den beiden Zuschauergruppen, abgetrennt durch die Baumgruppe rechts und den Felsen mit Busch links, den See im Mittelgrund und die Berge im Hintergrund.

2.2 AUBENSEITEN

Die Außenseiten des ehemaligen Altars (Abb. 13) stellen die Martyrien verschiedener Heiliger dar und werden – wie bereits erwähnt – dem Historiameister zugeschrieben. Sie sind nicht Thema dieser Arbeit.

3 IKONOGRAPHIE

Die Heilige Margarete ist eine der bedeutendsten Heiligen des Christentums. Ihr Name und ihr Martyrium sind sowohl in der katholischen als auch in der orthodoxen Kirche verbreitet, geehrt und gerühmt. Sie gehört zu den vierzehn Nothelfern und ist eine der drei *Virgines Capales* neben der Heiligen Barbara und der Heiligen Katharina. Ihr Gedenktag wird am 20. Juli begangen. Die Bedeutung dieser Heiligen findet in zahlreichen Legenden ihren Niederschlag. Ihre Legende gehört zu den beliebtesten und am weitest verbreiteten hagiographischen Stoffen des Mittelalters²⁶, doch ist Margarete historisch nicht nachweisbar²⁷. Ihre außerordentliche Beliebtheit ist durch die Mentalität des mittelalterlichen Menschen begründet, der sich mit seiner Vorliebe für das Wunderbare und Übernatürliche von den Heiligenlegenden tief angesprochen fühlte. Die Legende wurde zu einem wichtigen Element der Denk- und Lebensform der Menschen dieser Zeit.

Die verschiedenen Schreibweisen des Namens Margarete, Margareta, Margarethe oder Margaretha leiten sich von Margarita ab, was soviel wie Perle bedeutet. Sie wird als „ein gar köstlicher Edelstein, weiß, klein und voll Kräfte“, beschrieben²⁸. Bei den Griechen wird sie Marina genannt.

Während in der englischen, deutschen und italienischen mittelalterlichen Literatur zahlreiche Textausgaben von Vers- und Prosafassungen vorliegen, sind für den

²⁶ Grundlegende Untersuchungen zu allen Fragen, die im Zusammenhang mit der Figur der Heiligen, der Geschichte, Verbreitung und Überlieferung ihrer Legende auftauchen, finden sich in dem von dem Bollandisten Joannes Pinius verfassten Artikel: *De S. Margarita Virg. et Mart. Antiochiae in Pisidia*, *Acta Sanctorum Julii*, Bd. V, Antwerpen 1727, S 24-45.

Den größten Teil der bis 1958 erschienen Literatur zur Margaretenlegende berücksichtigt Guido Tammi, *Due Visioni della leggenda di S. Margarita d'Antiochia in versi francesi del medioevo*, Piacenza 1958.

²⁷ Tammi, *Due versioni*. (zit. Anm. 26), S. 9-20.

²⁸ J. de Voragine, *Die Legenda aurea*, Heidelberg 1993, S. 463.

französischen Bereich bisher nur die Versbehandlungen der Legende veröffentlicht und untersucht worden²⁹.

3.1 QUELLEN ZUR MARGARETENLEGENDE

Die älteste ausführliche griechische Fassung der Margaretenlegende geht wahrscheinlich auf die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts zurück³⁰. Sie wird von den Bollandisten³¹ nach dem angeblichen Augenzeugen des Martyriums der Heiligen, der sich im Text mehrmals nennt, als „Passio a Theotimo“ bezeichnet³². Diese „Passio“ ist in drei Varianten überliefert³³, deren älteste in einer Handschrift aus dem Jahre 890 erhalten ist³⁴.

Die älteste französische Versversion ist die im 12. Jahrhundert von Wace verfasste „Vie de sainte Marguerite“³⁵. Sie stellt die künstlerisch wertvollste und heute bekannteste Bearbeitung des Themas dar. Es folgten bis zum 15. Jahrhundert dreizehn weitere von Wace unabhängige Dichtungen³⁶, die auf lateinische Quellen zurückgehen.

Es gibt eine übersichtliche Aufstellung der lateinischen Fassungen, die die Bollandisten in der „Bibliotheca hagiographica latina“ unter dem Stichwort „Margarita seu Marina v. m. Antiochiae. Jul. 20.“ anführen³⁷.

²⁹ I. Orywall, Die Alt- und Mittelfranzösischen Prosafassungen der Margaretenlegende. Solingen 1968, S. 30.

³⁰ Tammi, *Due versioni* (zit. Anm. 26), S. 32.

³¹ *Bibliotheca hagiographica graeca*, 3^e éd., mise à jour et considérablement augmentée par François Halkin, Bollandiste, 3 Bde., Brüssel 1957 ; Nr. 1165-1167c.

³² Tammi, (zit. Anm. 26), S. 32, schlägt vor, diese Fassung „Passio Methodi“ zu nennen, da der in der 2. Hälfte des 8. Jhdts. in Syracus geborene Methodicus, der spätere Patriarch von Byzanz, möglicherweise ihr Autor ist. Weitere Literatur zu Methodicus bei Tammi, S. 32.

³³ BHG, (zit. Anm. 25), Nr. 1165-1167c (1a.-1c.).

³⁴ H. Usener, Textausgabe, *Acta s. Marinae et s. Christophori*, Bonn 1886, S. 15-46.

³⁵ E. A. F. Francis: Wace, *La Vie de sainte Marguerite*. Paris 1932.

³⁶ Tammi, (zit. Anm. 26), S. 99-104. Tammi gibt eine übersichtliche Aufstellung der 14 Versbearbeitungen mit Angabe mit Angabe ihrer jeweiligen Fundstellen, Herausgeber und Besprechungen.

³⁷ *Bibliotheca hagiographica latina*, Nr. 5303-5310.

Die früheste der erhaltenen lateinischen Fassungen der Margaretenpassion liegt in einem Manuskript (Rebdorf Version) aus dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Rebdorf im Bistum Eichstätt in Bayern vor³⁸.

Prosafassungen, die in Handschriften der Pariser Nationalbibliothek überliefert sind, wurden bereits im Jahre 1900 in einem Handschriftlichen Katalog zusammengestellt³⁹.

Im deutschen Raum führten neue Formen der Frömmigkeit dazu, dass eine große Anzahl verschiedener Versionen seit dem 12. Jahrhundert als Einzelwerke niedergeschrieben wurden. Ausgehend von lateinischen Fassungen entstanden immer wieder neue volkssprachliche Bearbeitungen, oft unabhängig voneinander. Williams-Krapp unterscheidet insgesamt 27 eigenständige deutsche Versionen der Legende in Vers und Prosa, die über das ganze deutsche und niederländische Sprachgebiet verteilt sind⁴⁰.

Wahrscheinlich gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist „Die mittelniederdeutsche Margaretenlegende“⁴¹. Diese Fassung enthält noch einen zusätzlichen Aspekt, nämlich die Bekehrung des Henkers⁴². Vieles spricht dafür, dass ihr eine lateinische Fassung vorangeht, denn sie zeigt viele Übereinstimmungen mit der Mombritius-Version von 1480⁴³.

Neben diesen alten, ausführlichen Prosafassungen, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts weiter abgeschrieben und oft wieder umgruppiert wurden, entstanden in immer reichem

³⁸ T. Wolpers, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Tübingen 1964, S. 101.

³⁹ Kliss, Répertoire des Vies de écrits en français, conservées dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, Paris 1900 ; Prosafassungen der Margaretenlegende S. 198v-199v. (Signatur des Katalogs : BN, Don Nr. 368 I, Bureau 97).

⁴⁰ W. Williams-Krapp, Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Tübingen 1986, S. 118-121.

⁴¹ K. O. Seidel, Die mittelniederdeutsche Margaretenlegende. Berlin 1994.

⁴² Ebenda, S. 10.

⁴³ B. Mombritius, Sanctuarium seu vitae sanctorum. Paris 1910, Bd. II, S. 190-196. Nach einer Handschrift des 11/12. Jhdts. ist der lateinische Text ediert von Assmann, 1889, S. 208-220.

Maße auch Übersetzungen ganzer Sammlungen gekürzter lateinischer Legenden, deren bekannteste die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine darstellte⁴⁴.

Der Künstler der Darstellung der Margaretenlegende von St. Florian hielt sich an die Beschreibung der Legende von Voragine, stellte jedoch nur Teile der Legende dar.

3.2 DIE LEGENDE DER HEILIGEN MARGARETE

Margarete wurde um 290 n. Chr. in der Stadt Antiochia geboren. Sie war die Tochter des heidnischen Patriarchen Theodosius. Sie wurde einer Amme, die eine überzeugte Christin war, übergeben. Das Mädchen wurde getauft und im christlichen Glauben erzogen. Ihr Vater hasste sie deswegen sehr. Als sie fünfzehn Jahre alt war, traf der Präfekt Olibrius auf das Mädchen, während sie die Schafe ihrer Amme hütete. Dieser war von der Schönheit des Mädchens sehr beeindruckt. Er schickte Knechte zu Margarete, die sie zu ihm bringen sollten und versuchte sie vom Christentum zu bekehren. Doch Margarete beteuerte, ihr Leben dem himmlischen Bräutigam Jesus Christus geweiht zu haben. Enttäuscht und in seinem Stolz verletzt ließ Olibrius Margarete in den Kerker werfen. Anderntags ließ er sie öffentlich foltern; er ließ sie aufhängen, grausam mit Ruten schlagen, mit eisernen Kämmen das Fleisch bis auf die Gebeine abzerren, sodass das Blut wie aus einem klaren Quell von ihr floss. Die Zuseher wollten sie, ob dieser grausamen Marter überzeugen, vom Christentum abzulassen und ihr Leben retten, doch sie antwortete: „...diese Pein des Leibes ist das Heil der Seele“ und beschimpfte Olibrius als schamlosen Hund und unersättlichen Löwen, der zwar Gewalt über den Leib hätte, aber nicht über die Seele, die Christus ergeben bleibt. Der Präfekt bedeckte sein Gesicht mit seinem Mantel, denn er konnte soviel Blut nicht mehr fließen sehen und ließ sie in den Kerker werfen.

Als sie im Kerker war, bat sie Gott, ihr den Feind sichtbar zu zeigen und ein furchterregender Drache erschien und drohte sie zu verschlingen. Doch sie machte ein Kreuzzeichen und der Drache verschwand. Ein anderes Mal wollte der Teufel sie täuschen

⁴⁴ Voragine, Legenda aurea (zit.: Anm. 28), S. 463-466.

und erschien ihr in Menschengestalt. Sie aber betete und der Teufel bat sie von ihm abzulassen. Margarete aber packte ihn am Kopf, zwang ihn nieder und setzte ihren rechten Fuß auf ihn. Dieser war entsetzt von einer Jungfrau besiegt worden zu sein. Margarete erzwang so von ihm eine Antwort über den Grund seiner Anwesenheit. Der Teufel sollte sie überzeugen auf die Forderungen Olibrius' einzugehen. Damit hätte er ihre Tugendhaftigkeit besiegt. Er bekundete ihr auch seinen unbändigen Hass auf alle tugendhaften Menschen, die seinen Verführungen widerstünden und ihn nur dadurch besiegen könnten.

Am nächsten Tag versammelte sich das Volk und Margarete wurde vor den Richter geführt. Man zog sie nackt aus und verbrannte sie mit brennenden Fackeln. Danach setzte man sie in ein Fass mit Wasser und fesselte sie. Plötzlich bebte die Erde und die Jungfrau stieg unversehrt aus dem Fass. Durch dieses Wunder wurden fünftausend Menschen gläubig, die alle wegen ihres Glaubens enthauptet wurden. Olibrius fürchtete noch mehr Bekehrungen zum Christentum und ordnete die Enthauptung Margaretes an. Ihrer Bitte, noch ein Gebet für sich und jene, die ihren Namen in Kindesnöten anrufen und ihrer gedenken, sprechen zu dürfen, wurde stattgegeben. Eine Stimme vom Himmel versprach das Gewähren ihrer Bitte. Danach forderte sie den Henker auf, das Urteil zu vollstrecken, was er auch tat.

Dies soll 305 geschehen sein.

Im Mittelalter kamen noch Ergänzungen hinzu, unter anderem die Geschichte, in der Margarete vom Drachen verschluckt wird. Durch ihr Kreuz konnte sich Margarete retten; der Drache musste sie ausspeien, wie man sehr schön in Weiz in der Steiermark an den Fresken in der Taborkirche an der Nordwand des Chorquadrates sehen kann⁴⁵. (Abb. 14) Diese Darstellung fehlt beim Margaretentalar in St. Florian.

⁴⁵ Ebenda, S. 464.

Diese spätmittelalterliche Abänderung des Kerkerraumes in den Bauch eines Drachens ist die räumliche Ausdehnung des Bösen. Der Teufel tritt nicht mehr von außen an die menschliche Seele heran, sondern man ist in ihm gefangen. Das Kreuz als Siegeszeichen kann den Menschen von all diesen Qualen befreien. Durch den so erfolgten glücklichen Austritt aus dem Inneren des Ungeheuers wurde sie zur Schutzpatronin der gebärenden Frauen in schwierigen Schwangerschaften. All diese phantastischen Erweiterungen der Legende bewahren stets ein Quäntchen der ursprünglichen Geschichte, um es der Zeit angepasst im Volksgut plastisch und drastisch einzugliedern und in der bildenden Kunst darzustellen.

Die frühesten Darstellungen der Begegnung mit dem Drachen fanden zunächst noch im Kerker statt, wie man auf dem Holzschnitt von M. Wohlgemut aus dem 15. Jahrhundert sehen kann. (Abb. 15) Bei späteren Darstellungen findet diese Szene im Freien statt, wie auf der Tafel des Margaretenmeisters.

3.3 DARSTELLUNGEN DER MARGARETENLEGENDE

Die umfangreichsten Darstellungen findet man zum Zwecke der Illustration in diversen Handschriften, wovon ich zwei Beispiele erwähnen möchte.

3.3.1 HANDSCHRIFTEN

Als älteste Darstellung gilt die in ottonischer Zeit in Fulda geschriebene Vita des Hl. Kilian in Hannover, die ebenso die hier zu behandelnde Margaretenlegende enthält und illustriert⁴⁶.

⁴⁶ E. H. Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Aus: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erfindung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1910, S. 39 ff.

In einem in Schweinsleder gebundenen Konvolut kleinen Formates befindet sich eine 36 Seiten umfassende Passio der Hl. Margarete, die, im 12. Jahrhundert geschrieben, zum frühesten Bestande dieser Sammelhandschrift gehört⁴⁷.

3.3.2 FRESKENZYKLEN

Im 14. und 15. Jahrhundert wurden in vielen Kirchen im heutigen europäischen Raum Zyklen von Heiligenmartyrien dargestellt, wie zum Beispiel die des Hl. Georgs⁴⁸ oder der Hl. Katharina⁴⁹. Auch das Martyrium der Hl. Margarete war als Sujet sehr beliebt.

Einige Beispiele mögen dies erläutern:

3.3.2.1 TABORKIRCHE IN WEIZ

in der Steiermark, um 1300.

In der Nordwand des Chorquadrates sind unter einer Darstellung des jüngsten Gerichtes Teile der Margaretenlegende dargestellt⁵⁰. Links wird die diskutierende Heilige von zwei Schergen mit langnasigen, verzerrten Gesichtern fortgeführt. Im rechten Wandteil entsteigt die Heilige unversehrt dem Drachen, der, nachdem er sie verschlungen hatte, durch ihr Kreuzzeichen birst⁵¹. (Abb. 14) Hier wird die Legende mit mittelalterlichen Beifügungen ausgeschmückt, die der Künstler der Margaretenlegende in St. Florian in seine Darstellungen nicht einbezieht.

⁴⁷ J. Weitzmann-Fiedler, Zur Illustration der Margaretenlegende, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. XVII, München 1966, S 17.

⁴⁸ E. Lanc, Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, S. 475-480.

⁴⁹ Ebenda, S. 444.

⁵⁰ Ebenda, S. 652 f.

⁵¹ Voragine, Legenda aurea (zit. Anm. 28) S. 464.

3.3.2.2 PÜRGG

Katharinenkapelle, um 1300⁵².

Im ikonographischen Programm dieser Kapelle finden wir neben Passionsszenen, Heiligenszenen und –figuren die Vita der Hl. Katharina, in die am Ende zwei Begebenheiten der Hl. Margarete eingefügt sind: Margarete, die dem berstenden Leib des Drachens entsteigt und die Vertreibung eines Dämons. (Abb. 16) W. Frodl beurteilt sie als bewusste Einfügung aus der anderen Heiligenvita, da der erklärende Text wörtlich mit jenem der *Legenda aurea* übereinstimmt, und verweist auf weitere Verbindungen der beiden Legenden⁵³.

In der Szene, in der Margarete dem Drachen entsteigt, erscheint die Heilige wie üblich halbfigurig aus dem Rücken des Drachen, das Kreuz in ihrer Linken. Sie wird formal gerahmt vom emporgeringelten Schwanz des Drachens und dem zähnefletschenden Kopf des Untiers. Eine Inschrift in gotischer Majuskel befindet sich oberhalb der Szene: + *VIRTUTE . CRUCIS . CREPVIT ET VIRGO . ILLA(...)* A²³ II.

In der Darstellung “Margarete bezwingt den Teufel“ hält die Heilige in einer Rundbogenarchitektur einen Stab über den sich krümmenden Teufel. Darüber befindet sich ebenfalls eine Inschrift in gotischer Majuskel: + *VIRGO DRACONEM . APREHENDIT . ET . SVB . SE . AD . TERRAM . DEICIT . + //*²⁴).

Beide Szenen werden vom Maler der Margaretenlegende nicht in seine Darstellungen eingebunden. Der überdimensionale Drache mit dem aufgerissenen Maul und dem ausgeprägten Schwanz ist jedoch bei beiden Künstlern, wenn auch formal nicht vergleichbar, vorhanden.

⁵² Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien (zit. Anm. 48), S. 378-384.

⁵³ W. Frodl, Ein neu aufgedeckter Freskenzyklus in Pürgg. Aus: *ÖZKD*, 1953, S. 53, Nr. 14, S. 50, Anm. 6.

3.3.2.3 ST. CÄCILIA OB MURAU⁵⁴

Diese kleine abgelegene Filialkirche wurde um 1300 erbaut. Sie erhielt ihre reiche malerische Ausstattung im 14. und 15. Jahrhundert unter anderem auch mit vier Szenen der Hl. Margarete, die man in die Zeit um 1460/70 datiert. (Abb. 17) Durch die vier Bildfelder zieht sich ein gewundener Schotterweg, der sich hinter den Trennungstreifen der beiden jeweils hintereinander liegenden Szenen fortsetzt, über den Vordergrund der leicht ansteigenden Wiesenlandschaft. Im Uhrzeigersinn erzählt setzt die Legende links oben ein, mit der üblichen Episode der Begegnung Margaretes mit dem Präfekten Olibrius und ihrer Entführung. Im rechten Bildfeld werden zwei Episoden ihres Martyriums erzählt: Links wird die Heilige, an ein t-förmiges Kreuz gebunden, von Schergen mit Stangen an ihrer entblößten Brust gemartert. Hinter ihnen stehen zwei weitere Schergen mit Ruten, die auf ihren Einsatz warten. Rechts unten im Bildfeld entsteigt die Heilige unversehrt dem geborstenen Leib des Drachen, in dessen Rachen sie hier zusätzlich den Kreuzstab stößt. Dies erinnert an den Hl. Georg, der auf solche Art mit seiner Lanze den Drachen tötet. Üblicherweise hält die Heilige das Kreuz empor, wie die Darstellung im südlichen Teil der Triumphbogenwand zeigt. Im rechten unteren Bildfeld wird die Heilige im Kessel mit siedendem Öl gemartert. Im letzten Feld findet die Enthauptung Margaretes statt. Während das blutende Haupt Margaretes zu Boden fällt, wischt der Scherge sein Schwert ab. Ein von rechts oben herabfliegender Engel empfängt die Seele mit einem Tuch.

Vergleicht man ikonographisch diese Wandmalerei mit den Tafelbildern des Margaretenmeisters, so ist, bis auf die Darstellung der Kesselszene, die Bildfolge gleich. Der Meister der Wandmalerei fügt noch in mittelalterlicher Manier die Szene, in der die Heilige dem Drachen entsteigt, der Marter mit den Stangen und Ruten hinzu.

⁵⁴ Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien (zit. Anm. 48), S. 436-447.

3.3.2.4 KATHEDRALE VON TOURNAI

Im nördlichen Querschiff der Kathedrale von Tournai wurde unter der Tünche ein umfangreicher Legendenzyklus des 12. oder 13. Jahrhunderts aufgedeckt, dessen Maler sich ziemlich genau an die Reihenfolge der Erzählung hält⁵⁵, wie sie in der *Legenda aurea* nachzulesen ist.

- a.) Margarete hütet die Schafe ihres Vaters.
- b.) Der Präfekt Olibrius begegnet ihr zu Pferd und begehrt sie zur Frau.
- c.) Margarete wird gefangen genommen.
- d.) Margarete wird von zwei Schergen geschlagen
- e.) Ein großer Drache verschlingt sie, berstet aber bei ihrem Gebet auseinander.
- f.) Eine weitere Marterszene ist nicht zu deuten, da sie nur fragmentarisch erhalten ist.
- g.) Die Enthauptung der Margarete in Gegenwart eines Engels.
- h.) Margarete am Boden liegend, neben ihr ein Engel, der ihre Seele in Empfang nimmt⁵⁶.

Der Maler der Margaretenlegende von St. Florian hielt sich auch an die Chronologie der Legende, verkürzte sie jedoch um vier Szenen. Er begnügt sich mit den Darstellungen „die Begegnung“, „die Folter“, die Szene mit dem Drachen, wobei sie hier nicht dem Drachen entspringt, sondern ihn bändigt, und die vierte Szene „die Enthauptung“.

⁵⁵ K. Künstle, *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau 1926, S. 424 f.

⁵⁶ *Revue de l'art chrétien*, III 1885 S. 442 mit einer farbigen Tafel. Hier wird auch ein Manuskript aus der Stadtbibliothek von Tournai Nr. CXXVII mit der *Legenda aurea* erwähnt, worin die Legende der Margarete reich illustriert ist (14 Jhdt.).

3.3.2.5 MUSEO CRISTIANO, VATIKAN, ROM

Im Museo cristiano existiert ein Tafelbild aus dem 15. Jahrhundert, wo Margarete in der Mitte auf dem Drachen stehend dargestellt ist⁵⁷. (Abb. 18) Links und rechts sind je vier Szenen der Legende dargestellt, ikonographisch ähnlich den Fresken von Tournai. Zu lesen sind sie beginnend mit „der Begegnung“ von links unten aufwärts, Margarete wird dem Olibrius vorgeführt, die nächste Szene zeigt ihren Aufenthalt im Kerker und die oberste der linken Seite ihre Geißelung. Rechts oben wird die Darstellung der Legende weitergeführt in der Gefängnisszene mit dem Drachen, darunter die Darstellung von Margarete im kochenden Wasserkessel, unterhalb ihre Enthauptung und schließlich als letzte Szene, die Enthauptung der Heiligen, wobei ihr Exekutor tot umfällt.

3.3.2.6 STIFT ARDAGGER - PFARRKIRCHE ST. MARGARETA (EHM. KOLLEGIATSTIFTKIRCHE)⁵⁸

Der nahezu quadratisch angelegte, kreuzgewölbte Altarraum der spätromanischen Pfeilerbasilika wird an seiner Ostwand von einem großen rundbogigen Glasfenster beherrscht, dessen Thema die Legende der Hl. Margarete ist. (Abb. 20) Die 14 Szenen der Legende sind in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden. Die Darstellungen stimmen mit der etwas später in der Legenda aurea festgelegten Fassung der Legende überein, wobei der Vorgang jeweils durch die in leonischen Versen abgefassten Medaillon-Umschriften erläutert wird.

Die in der Legenda aurea nicht enthaltene Episode, nämlich die Erscheinung von Taube und Kreuz im Kerker (Abb. 21), scheint aber in einer anderen Legendensammlung auf, nämlich im *Legendarium magnum* aus dem Ende des 12. Jahrhunderts in Stift Heiligenkreuz (3. Band, f. 23 hochv-25 hochv; unpubliziert); sie geht ebenso wie einige andere Exemplare der Sammlung, die in verschiedenen Klöstern erhalten blieben, auf die

⁵⁷ G. Kaftal, *Saints in Italian Art – Iconography of the Saints in Tuscan Art*. S. 662-666.

Zusammenstellung eines Salzburger Klerikers um 1181 zurück. Die Szene ist auch in die Acta Sanctorum aufgenommen. Als Quelle dürfte dort ein Manuskript aus einem bayrischen Kloster gedient haben⁵⁹.

Die Abfolge der Szenen beginnt links unten mit der Begegnung der Heiligen mit dem Boten des Olibrius und endet mit der Enthauptung der Heiligen rechts oben. (Abb. 22)

Ältere Beispiele für eine so ausführliche Darstellung der Margaretenlegende sind bisher in Österreich nicht bekannt geworden. Mit der Ausbreitung des Margaretenkults im 13. Jahrhundert werden solche Zyklen allerdings auch hierzulande häufiger, wie man an den zuvor beschriebenen Beispielen sehen kann. Für den ikonographischen Vergleich stehen auch französische Fenster⁶⁰ und Wandmalereifolgen in Belgien und Südtirol zur Verfügung⁶¹. Es existiert eine erstaunliche Gleichartigkeit in der Gestaltung der einzelnen Szenen, die Legende hat demnach offenbar schon früh eine bildliche Festlegung erfahren.

Sehr beliebt waren auch Einzeldarstellungen auf Holzschnitten, wie zum Beispiel der schon erwähnte Holzschnitt von M. Wohlgemut aus dem 15. Jahrhundert⁶². (Abb. 15) Ferner kann man sie auf Federzeichnungen sehen, wie zum Beispiel bei der von Albrecht Altdorfer, „Die Hl. Margarete auf dem Teufel stehend“, von 1509⁶³. (Abb. 23) Auch in der Bildhauerei findet ihre Verehrung in Form von Skulpturen ihren Widerhall. Manchmal diente sie zusammen mit anderen Heiligen als Schreinfigur eines Altares, wie zum Beispiel

⁵⁸ E. Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil. Aus: Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich B. II, Wien 1972, S. 10-54.

⁵⁹ Aus dem Augustiner-Chorherrenstift Rebsdorf (Diözese Eichstätt); AA SS, Julii, Tom. V, 1727, S 38, Cap. V.

⁶⁰ Z. B. Chartres, Fenster 26 (zwischen 1220 und 1227), Clermont-Ferrant, Fenster G, und Saint-Julien-du-Sault (2. Hälfte des 13. Jhdts., Frodl-Kraft, Ardagger, 1954, Abb. 3).

⁶¹ P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 766, Fig. 503 und 5 Szenen in der Margaretenkapelle in Lana aus dem Beginn des 13. Jhdts. (J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, Abb. 46, 49, 50).

⁶² V. Schaubert und H. M. Schindler, Die Heiligen und Namenspatrone im Jahreslauf. München 1985, S. 363.

⁶³ H. Mielke, Albrecht Altdorfer. Regensburg 1988, S. 90.

am Altar in San Giuliano in Vigo di Fassa von 1517⁶⁴. (Abb. 24) Maria mit Jesusknaben ist flankiert von den Hll. Juliana und Margarete. Oftmals ist sie mit anderen Notheiligen dargestellt, wie zum Beispiel am Altar in St. Margareth in Margen bei Terenten, um 1500, wo die Hll. Margarete, Magdalena und Katharina als Schreinfiguren dienen⁶⁵. (Abb. 25) Auch auf Wandgemälden findet sich ihre Darstellung oftmals mit anderen Notheiligen wie in der Pfarrkirche in Thernberg, wo sie mit der Hl. Elisabeth dargestellt ist⁶⁶, (Abb. 26) oder an der Nordwand des Mittelschiffs der Pfarrkirche in St. Peter am Kammersberg, wo sie mit den Heiligen Agnes, Dorothea und Barbara zu sehen sind. (Abb. 19)

Der Künstler der Margaretenlegende von St. Florian folgt der Beschreibung der Legende aus der *Legenda aurea*, beschränkt sich aber bei der Erzählung auf nur vier Tafeln mit den wichtigsten Stationen des Martyriums der Heiligen.

⁶⁴ E. Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*. Innsbruck 1985, S. 259.

⁶⁵ Ebenda, S. 205.

⁶⁶ E. Lanc, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*. Wien 1983, S. 322f, 325.

4 DER FLÜGELALTAR

Der Flügelaltar zählt zu jenen Denkmälern der Kunst, in denen Architektur, Skulptur und Malerei harmonisch zusammenklingen. Unsere Vorstellung vom österreichischen Flügelaltar wird vor allem durch die Schnitzaltäre geprägt, die zu dieser Zeit eine große Bedeutung hatten. Dennoch war der Flügelaltar auch der beherrschende Träger des gemalten Bildes. Das Gros der Tafelbilder dieser Zeit entstammt Flügelaltären, wie auch die Tafeln des Meisters der Margaretenlegende aus St. Florian. Erst im Zuge ihrer Demontage wurden sie in jene Gemälde verwandelt, als die sie sich heute in den Museen präsentieren. Diese Verbildlichung erschwert es, sie heute noch in ihrer ursprünglichen Kontextbindung zu verstehen.

Das Material der Altäre bestand zumeist aus Linden-, Fichten- oder Tannenholz, manchmal wurde auch alpine Zirbelkiefer verwendet⁶⁷. Die beweglichen Flügel der Retabel sind mit geschmiedeten Eisenscharnieren auf den Seitenwänden des Schreines befestigt. Während in St. Wolfgang, Kefermarkt und Hallstatt Freiskulpturen als „Schreinwächter“ den ganz geschlossenen Zustand flankieren, besitzen die meisten einfachen Wandelaltäre gemalte Standflügel an dieser Stelle⁶⁸.

Am Ende der Gotik entstand in Ober- und Niederösterreich eine große Anzahl an Flügelaltären, so auch der Margaretenaltar in St. Florian. Sie bedeuteten für die Zeit ab 1490 geradezu ein charakteristisches, vielleicht sogar das Hauptelement der gesamten künstlerischen Produktion⁶⁹. Hiezu hat die Auftragslage dieser Zeit wesentlich dazu beigetragen, indem man daranging, die Ausstattung sowohl der großen Kirchen, als auch der kleinen Kapellen in Stadt und Land zu erneuern. Die großen geistlichen Häuser und der reiche Adel bedienten sich der Kunst der reisenden oder zugewanderten, weil

⁶⁷ Egg, Gotik in Tirol (zit. Anm. 64), S. 48.

⁶⁸ Ebenda, S. 45.

⁶⁹ F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik Der Flügelaltar, aus: Die Gotik in Niederösterreich, Wien 1963, S 149.

fortgeschrittenen Meister. Beispiele hierfür sind Michael Pacher mit dem Pacheraltar in St. Wolfgang, zugewandert wahrscheinlich aus Bruneck im heutigen Südtirol⁷⁰ und Albrecht Altdorfer aus Regensburg, der den Sebastiansaltar für St. Florian schuf⁷¹. Die Hochaltäre wurden meist von der durch den Kirchenprobst vertretenen Gemeinde bestellt und bezahlt, während Seitenaltäre von Bruderschaften und Privatpersonen in Auftrag gegeben und bezahlt wurden. Darum ist es auch schwierig, die Meister der häufiger erhaltenen Seitenaltäre festzustellen, wie dies auch beim Meister des Margaretenaltars der Fall ist.

In Österreich sind in etwa 200 Flügelaltäre des 15. und frühen 16. Jahrhunderts erhalten. Diese stellen höchstens fünf Prozent des einstigen Bestandes dar, woraus sich eine ungefähre Anzahl von 4000 errichteten Flügelaltären ergibt. Eine gesamte Statistik fehlt, man kann sich jedoch an der Zahl der bekannten gotischen Kirchen orientieren. Jede Kirche war mit ein bis drei Flügelaltären ausgestattet, wie z. B. je drei in den Pfarrkirchen von Waldburg in Oberösterreich oder in Schönbach in Niederösterreich⁷².

Der spätgotische Typus der Flügelaltäre integriert verschiedene Kunstgattungen und –techniken mit statischen und mobilen Funktionen zu oft raumfüllenden Innenarchitekturen. Die Retabel mit Skulpturenschrein wie z. B. in Hallstatt⁷³, (Abb. 27) und St. Wolfgang – Pacher-Altar⁷⁴ (Abb. 28), stehen noch auf den original gotischen Steinmensen. Sie befinden sich in freistehender Position, abgerückt von der Apsismauer. Durch die Glasmalereien der Fenster drang tagsüber nur gedämpftes Tageslicht hinein und am Abend wurde durch Kerzenlicht die mystische Stimmung gesteigert. Der Zusammenhang von ursprünglicher Raumfarbe und dem Altarretabel kann nicht als allgemein angenommen werden. Das Retabel in der Bäckerkapelle in der Stadtpfarrkirche von Braunau um 1480

⁷⁰ Widder, Pacheraltar (zit. Anm. 10), S. 5.

⁷¹ F. Winzinger, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde. München 1975, S. 15-24.

⁷² M. Koller, Spätgotische Flügelaltäre in Oberösterreich. Aus: Gotik Schätze in Oberösterreich, Linz 2003, S. 68.

⁷³ E. Sauser, Der Hallstätter Marienaltar. Hallstatt 1956, S. 17f.

⁷⁴ M. Koller, Über die Entstehung der Flügelaltäre in der Pacher-Werkstätte. Aus: Michael Pacher und sein Kreis. Südtiroler Landesregierung 1998, S. 74.

beweist jedoch die Existenz dieser Gestaltung⁷⁵. (Abb. 29) Hier bildete die ganze Kapellenwand einen azuritblauen Hintergrund für das Figurengesprenge. Beim Pacheraltar in St. Wolfgang nimmt die Marmorierung der Scheinarchitektur auf den Adneter Rotmarmor der Mensaplatte Bezug⁷⁶.

Die Größenproportionen der Retabel stehen mit der Architektur des jeweiligen Aufstellungsortes in Beziehung. Die als Hochaltäre konzipierten Werke erreichen jeweils die volle Raumhöhe. Die absoluten Maße mit der gemauerten Altarmensa und die erhaltenen Gesprenge variieren bei den größten Retabeln von 10 - 12 m, wie z. B. St. Wolfgang mit einer Höhe von 1216 cm⁷⁷, bei den mittleren Größen von etwa 7 - 8 m, wie Braunau und Waldburg Hochaltar, und bis zu 5 - 6 m, wie der Seitenaltar von Pesenbach⁷⁸.

4.1 EINORDNUNG DES MÄRTYRERALTARS IN DIE TRADITION DER FLÜGELALTÄRE

Der Märtyreraltar lässt sich in die Tradition des im 15. Jahrhundert im süddeutsch-österreichischen Raum geläufigen Typus der Flügelaltäre eingliedern. Er bestand aus einem Zentralstück, das entweder aus einem Tafelbild oder Skulpturenschrein gemacht wurde, mit jeweils zwei übereinander gesetzten Bildern an den Flügeln. Die sich ergebenden verschiedenen Maßstäbe und Horisonthöhen ließen sich auch in unserem Fall naturgemäß ebenso wenig mit einem illusionistischen Konzept verbinden, wie der Medienwechsel zwischen Schrein und Flügel. Die Sonn- und Feiertagsseiten mit der Margaretenlegende sind auf Goldgrund gemalt, wie es für das österreichische Retabel des 15. Jahrhunderts üblich war.

⁷⁵ M. Koller und M. Vigl, Der Braunauer Bäckeraltar. Untersuchung und Konservierung. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 2001, 2-9.

⁷⁶ Koller, Spätgotische Flügelaltäre, (zit. Anm. 72) S. 72.

⁷⁷ Widder, Pacheraltar (zit. Anm. 10), S. 5.

⁷⁸ Koller, Spätgotische Flügelaltäre, (zit. Anm. 72), S.72.

Wie schon erwähnt, kann man den Märtyreraltar vom Aufbau her in die Tradition der Altäre, wie sie Jörg Breu d. Ä. für die Kartause Aggsbach⁷⁹ und für die Zwettler Stiftskirche⁸⁰ fertigte, einreihen. Der Hochaltar der Heiligblutkirche in Pulkau, entstand etwas später um 1518 – 1522 und passt auch in diese Tradition⁸¹. (Abb. 30)

Man darf annehmen, dass es sich beim Aggsbacher Altar um den ehemaligen Hochaltar der Kartäuserkirche Aggsbach handelt, da es aufgrund der baulichen Gegebenheiten keinen anderen Aufstellungsort gibt. Die ehemalige Kartause Aggsbach verfügte neben der Kirche über keine weiteren Sakralbauten, außer einer kleinen gotischen Kapelle inmitten der Zellen, in der jedoch ein Altar von diesem Ausmaß nicht hätte Platz finden können. Die Kirche selbst ist einschiffig und weist keine Seitenkapellen auf⁸².

Das Mittelstück des Aggsbacheraltars ist verschollen, vier doppelseitig bemalte Flügeltafeln befinden sich im Stift Herzogenburg, zwei weitere Tafeln im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, eine doppelseitig bemalte Tafel ist ebenfalls verschollen⁸³. Die Flügel dieses Altars haben drei Bilder übereinander statt zwei wie in Zwettl oder wie man annimmt beim Margaretenaltar. Da der Mittelteil beim Margaretenaltar ebenfalls fehlt, kann man auch nicht feststellen, ob nicht auch beim Margaretenaltar drei doppelseitig bemalte Tafeln übereinander angebracht waren⁸⁴. Die ikonographische Grundlage wäre durch den Umfang der Legende gegeben.

Die Fichtenholztafeln des Aggsbacheraltars sind ca. 86 x 126 cm groß⁸⁵ und entsprechen in etwa der Größe der Margareten tafeln. Jörg Breu verwendete auch hier keinen Goldgrund und folgt in seinen Werken der niederländischen Tradition, die dem Goldgrund einen

⁷⁹ Menz, Das Frühwerk J. Breus (zit. Anm. 24), S. 48-61.

⁸⁰ Ebenda, S. 17-20.

⁸¹ K. Oettinger, Die Malereien des Pulkauer Altars. Aus: Pantheon, XII. Jahrg. München 1939, S. 161-170.

⁸² F. Eppel, Kunst im Lande rings um Wien, Wien. 1961, S. 141.

⁸³ Menz. Frühwerk J. Breus (zit. Anm. 24), S. 21-28.

⁸⁴ Benesch-Auer, Historia Friderici (zit. Anm. 2), S. 41.

⁸⁵ Menz, Das Frühwerk J. Breus (zit. Anm. 24), S. 49.

realen Hintergrund vorzieht. Ein Beispiel für beide Darstellungsmöglichkeiten auf einem Altar, nämlich realer Hintergrund und Goldgrund finden wir auf dem Albrechtsaltar, geschaffen zwischen 1434 und 1439 im Stift Klosterneuburg⁸⁶. (Abb. 31) Die Sonntags- und Festtagsseiten haben als Hintergrund den Goldgrund, die Wochentagsseiten realistischen Hintergrund. Beim St. Florianer Kreuzigungstriptychon von 1470 (Abb. 3) wird noch zusätzlich eine Verbindung der einzelnen Tafeln durch das Fortführen der Landschaft erzielt, wodurch sich eine Vereinheitlichung der verschiedenen Szenen ergibt⁸⁷. Bei den Darstellungen des Margaretenmeisters und Jörg Breus werden zwar Legenden dargestellt, wobei jedes Bild aber eigenständig bleibt.

Der Bernhardtaltar steht heute noch im linken Seitenschiff der Stiftskirche in Zwettl. (Abb. 7) Er wurde im Zuge der vierten großen Ausbautätigkeit um 1500 für die Eigenkapelle des 37. Abtes Wolfgang II Oertl angeschafft⁸⁸. In der Mitte befindet sich der Skulpturenschrein in dem Maria mit dem Kind, flankiert von den Heiligen Benedikt und Bernhard, dargestellt ist. Die vier Tafelbilder sind fast quadratisch und kleiner als die des Margaretenaltars. Sie haben die Maße von 74 x 74 cm. Dies erklärt auch dessen Standort im Seitenschiff. Breu verwendete keinen Goldgrund wie der Meister der Margaretenlegende. Statt des Goldgrundes wird realer Himmel und Landschaft mit weiten Ausblicken gezeigt. Der Einfluss aus den Niederlanden macht sich bemerkbar. Der ursprüngliche Unterbau (Mensa) und der Aufsatz (Gesprenge) wurden 1882 neugotisch erneuert.

Betrachtet man den Hochaltar von St. Wolfgang von Michael Pacher aus den Jahren 1479 - 81, dessen Flügel eine Größe von 390 x 160 cm haben⁸⁹, so würde man den Margaretenaltar als Seitenaltar einstufen.

⁸⁶ F. Röhrig, Der Albrechtsaltar, Wien 1981.

⁸⁷ Österreichische Kunsttopographie, Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. Bd. XLVIII, Wien 1988, S. 179.

⁸⁸ Menz, Das Frühwerk J. Breus (zit. Anm. 24), S. 17.

⁸⁹ Koller, Pacher und sein Kreis (zit. Anm. 74), S. 78.

Da man weder Auftraggeber noch ursprünglichen Standort kennt, kann man beide Möglichkeiten, geschaffen für einen Hauptaltar einer kleineren Kirche oder Seitenaltar einer großen Kirche, in Betracht ziehen. Wäre der Altar für die Stiftskirche in St. Florian in Auftrag gegeben worden, käme als Standort nur ein Seitenschiff in Frage.

5 STIL

5.1 RÄUMLICHKEIT

Die Tafeln sind von oben links nach unten rechts zu lesen und es ist anzunehmen, dass sie in dieser Reihenfolge auch gemalt wurden. Man kann sehen, dass die beiden ersten Bilder wenig Tiefenraum zeigen. Der Mittelgrund ist, wenn überhaupt, nur bei der ersten Tafel in Form der Burg auf dem Felsen, den dahinter gestaffelten Gebäuden und den Bäumen und Büschen auf der linken Seite, vorhanden. Die Szene der „Begegnung“ spielt sich im Vordergrund ab. Die Modellierung der Formen ist flächig. Gegensätze gibt es im Figuralen zwischen stark vertikalisierten, steifen Gestalten und solchen mit biegsamer Beweglichkeit wie dem Henker oder den Margaretenfiguren. Dadurch erhalten die Figuren, wiewohl sie flach in der Vordergrundebene angelegt und überschneidungslos aufzählend geordnet sind, etwas Widersprüchliches. Räumlichkeit versucht der Künstler durch die verschiedene Anordnung und Größe der Schafe und durch den Reiter im voluminösen roten Mantel, welcher wie eine Draperie mit Parallelfalten aussieht, zu schaffen. Das Pferd steht in der Diagonale zu Margarete hin gerichtet; der Reiter sitzt bildparallel am Pferd, dreht jedoch den Kopf in die andere Richtung Olibrius zu. Flach und die Beine steif wie bei einem Schaukelpferd sind Olibrius und sein weißes Pferd dargestellt. Margaretes Gestalt ist im Verhältnis zum kleinen Kopf und zartem Oberkörper etwas zu lang geraten. Der rote Mantel wirkt ebenfalls wie eine Draperie und bildet in der steifen Ausführung einen Gegensatz zur Zartheit der goldenen Bluse und auch zum detailreich gemalten Haarkranz. Die blauen Berge im Hintergrund sind zackig und flach mit wenig Schattierungen gemalt.

Die Geißelung der Hl. Margarete ist nach dem üblichen Schema der Geißelung Christi gestaltet, die jedoch meist in einem Innenraum stattfindet, wie sie auch Dürer⁹⁰ (Abb. 32)

⁹⁰ A. Deguer, Albrecht Dürer – Sämtliche Holzschnitte. Wels 1980, S. 14ff.

und Schongauer⁹¹ (Abb. 33) gestaltet haben. Die Säule, an die Christus gebunden ist, steht in der Mitte und teilt das Bild in zwei Hälften. Der Baumstamm, an den Margarete gebunden ist, ersetzt die traditionelle Säule.

Den beiden unteren Tafeln gibt der Künstler mehr Tiefenraum. Er bereichert die Landschaft mit einem See, in dem sich die Vegetation spiegelt und schafft damit einen Mittelgrund und Weite. Er rückt die Handlung, besonders den Kampf mit dem überdimensional großen Drachen, an den vorderen Bildrand. Margarete ist in jenem Augenblick dargestellt, in dem sie die Lanze in den Körper des Drachens bohrt, der sich mit weit aufgerissenen Augen aufbäumt. Der Künstler versucht die Dynamik der Handlung durch die schräge Körperhaltung Margaretes, der die linearen Falten des Gewandes folgen, auszudrücken. Das Aufbäumen des Drachens, der in die Höhe gerichtete Schwanz und die weitaufgerissenen Augen verleihen der Darstellung eindrucksvolle Expressivität.

Bei der „Hinrichtung“ stellt der Künstler die Zuschauergruppen so auf, dass sie mit dem Henker beinahe einen Halbkreis um Margarete bilden. Die Zentrafigur ist nicht die Märtyrerin, sondern der zum Schlag ausholende Henker. Bemerkenswert ist auch die Vielfalt der Menschentypen und deren Kleidung. Sie tragen verschiedene Trachten und Hüte.

Mit viel Liebe und Genauigkeit malte der Künstler Details wie den Boden, die Steine, die Gräser, den Zaun, die Bäume, das Zaumzeug der Pferde und den Drachen, dessen Haare oberhalb der Stirn auch Gräser sein könnten.

⁹¹ Unterlinden Museum, Der hübsche Martin – Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer. Colmar 1991, S. 376.

5.2 FARBLICHE GESTALTUNG

Tonangebend ist der Goldgrund, der den Tafeln die Leuchtkraft gibt und die Raumillusion beschränkt⁹². Durch den Goldgrund ist die Bildwelt und das Licht der Lichtquelle ungeschieden, das Licht ist der Bildwelt immanent.

Der Künstler verwendet unterschiedliche Farbrichtungen für Landschaft und Figuren. In der Landschaft herrschen gedämpftere Töne in den Farben Weiß, Ocker, helles Blau, Grau-, Braun- und Grüntöne vor. Die Personen tragen u. a. kräftiges Rot und Gelb. Sie sind meist scharf konturiert und heben sich dadurch von der Landschaft ab. Das Blau der Berge findet sich wieder im Mantel und im Turban der Zuschauer. Kleine Blau-Partikel sind auch im Fell des Drachens zu sehen. Die Kolorierung der Landschaft sorgt für die Unterscheidung von Licht- und Schattenzonen und somit für die Herausformung von einzelnen Motiven.

5.3 STILISTISCHER VERGLEICH DER BEIDEN SEITEN DES MÄRTYRERALTARS

Schon bei oberflächlicher Betrachtung weisen der Zyklus der Hl. Margarete auf der einen Seite und die Martyriendarstellungen auf der anderen Seite auf zwei verschiedene Maler hin. Sowohl in der Komposition, als auch in der Malweise, aber vor allem im Temperament des Ausdrucks sind gravierende Unterschiede sichtbar. Dworschak nimmt eine enge Zusammenarbeit der beiden Künstler bei den für das Stift St. Florian bestimmten Tafeln an⁹³. Die vier Martyrien werden laut Otto Benesch als Frühwerke dem Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* zugeschrieben, dem auch die Predellenflügel des Hochaltars in der Heiligblutkirche von Pulkau zugeschrieben werden⁹⁴. (Abb. 34) Dworschak glaubt in dem Künstler den jüngeren Bruder des Jörg Breu, Niklas Breu, zu

⁹² Lexikon der Kunst. Leipzig 1989, S. 85.

⁹³ Dworschak, Märtyreraltar (zit. Anm. 15), S. 117.

erkennen⁹⁵. Rosenauer ist der Ansicht, dass dies jeglicher Grundlage entbehre, ohne eine besondere Begründung anzugeben⁹⁶. Da keine sicheren Werke von Niklas Breu bekannt sind, gibt es keine Vergleichsmöglichkeiten.

Vergleicht man den Stil der Predellenflügel von Pulkau mit den Darstellungen der Martyrien von St. Florian, so kann man jedoch die stilistischen Gemeinsamkeiten erkennen.

5.3.1 UNTERSCHIEDE

Die Tafeln der Margaretenlegende strahlen eine unglaubliche Ruhe aus und erreichen durch den Goldgrund etwas Leuchtendes und Unwirkliches. Der Martyrienmeister verwendet statt des Goldgrundes reale Darstellungen im Hintergrund wie den Himmel, Natur oder Architektur. Bewegung und Dynamik sind auf den Tafeln der Heiligenmartyrien vorherrschend. Die dargestellten Personen sind in starker Bewegung, wie z. B. der Mörder des messelesenden Priesters auf der Tafel rechts oben, der überhaupt nur mehr ein aufgeplustertes Kleiderbündel ist und keinerlei Körperkonturen erkennen lässt. Durch die parallele Faltengebung der Gewänder, die den Bewegungen folgen, durch die in verschiedene Richtungen zeigenden Gräser, die in alle Windrichtungen stehenden Federbüsche auf den Kappen der Junker oder Hellebarden entsteht unheilvolle Dynamik. Durch die breiten Ausfallsstellungen der Beine wird die Dramatik noch gesteigert. (Abb. 35) Elliptische Faltenschwünge kreisen auch um den Hals des Pferdes. Bewegung und Gegenbewegung ist auch in den fächerförmigen, farnartigen Baumkronen. Die Baumstämme sind gebogen bzw. geneigt. Der Felsen, auf dem die Burg thront, auf der linken unteren Bildtafel, ist diagonal formiert. (Abb. 36) Der Martyrienmeister gibt den kleinen Gesichtern Individualität und sie ergänzen die expressiven Bewegungen der

⁹⁴ Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 41.

⁹⁵ Dworschak, *Spätgotik* (zit. Anm. 69), S. 156 ff. und 164 ff.

⁹⁶ A. Rosenauer, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 3 Spätmittelalter und Renaissance, München - Berlin - London - New York 2003, S. 489.

Personen. Er unterstreicht die Geschichten der verschiedenen Heiligen mit äußerer Bewegung und Dynamik. Der Meister der Margaretenlegende erzählt die Legende durch zurückhaltend eindeutige Bewegungen der Akteure und auch mit inneren Regungen und gefühlvollen Gesten.

Die Kompositionen des Künstlers der Margaretenlegende sind statisch und wie aus Einzelteilen zusammengesetzt. Er legt jedoch Wert auf Ausgewogenheit in der Positionierung der Figuren. Er teilt das Bild in zwei Hälften, entweder durch einen Baumstamm wie bei der „Geißelung“ oder durch den Henker bei der „Hinrichtung“ und schafft dadurch Platz für zwei Menschengruppen, die dem Geschehen beiwohnen bzw. es bestimmen.

Der Meister der Heiligenmartyrien stellt die Menschen willkürlich in den Raum und diese füllen ihn auch aus, unabhängig, ob es ein Innenraum ist oder die Handlung sich im Freien abspielt. Alle sind beteiligt. Ein Mittelgrund ist nicht wirklich vorhanden. Durch Überschneidungen und diagonale Bewegungen und in Schrägansichten der Architektur wird eine enge Raumplattform erzeugt.

5.3.2 GEMEINSAMKEITEN

Die eigentlichen Handlungen sind bei beiden Künstlern in den Vordergrund gelegt. Die Köpfe sind im Verhältnis zu den Figuren zu klein und sie ruhen beinahe ohne Hals auf den Schultern. Die Gesichter der weiblichen Heiligen sind sehr hell und puppenhaft gemalt, haben eine auffallend hohe Stirn. In den Darstellungen der Natur sind die Baumstämme und das Buschwerk in ihrer Struktur und Farbigkeit ähnlich, doch nicht in ihrer Komposition. Abgesehen von den düsteren, dunkleren Darstellungen der beiden rechten Tafeln des Historiameisters verwenden die beiden Künstler gerne grelles Rot, starkes Gelb, Weiß, diverse Grün- und Brauntöne und ein spezielles Blau. Bei der Darstellung der „Enthauptung“ übernimmt der Meister der Margaretenlegende die gelben Plissees im Rock des Zusehers am rechten Bildrand vom Historiameister.

6 KÜNSTLERISCHE EINFLÜSSE UND VORBILDER

6.1 DER EINFLUSS DES MEISTERS DER HISTORIA FRIDERICI ET MAXIMILIANI

Der aus den ihm zugeschriebenen Werken erkennbare Stil des Historiameisters knüpft im weiteren Sinn an den Stil des frühen Altdorfer an, der uns aus datierten Zeichnungen, Gemälden und Druckgraphiken des Regensburger Künstlers von 1506 - 1511 bekannt ist. Er wuchs aus der Tradition der donauländischen Malerei vom Jahrhundertbeginn an hervor, die durch die Namen Cranach, Breu und Frueauf d. J. gekennzeichnet wurde und auch eine Gruppe anonymer Künstler umschloss. Laut Benesch war er für Donauklöster wie St. Florian und niederösterreichische Gebirgsklöster wie Lilienfeld tätig⁹⁷. Pulkau, wo er den Flügelaltar gestaltete, war eine Pfarre des Wiener Schottenstifts und die Schnitzarbeiten wurden in einer Wiener Werkstatt gearbeitet. So darf man auch Wien als Ort der Tätigkeit für den Historiameister annehmen. Laut Dworschak hatte er seine Werkstatt auf dem Wiener Kohlmarkt⁹⁸. Als zweiter Platz käme höchstens noch Krems in Frage, die neben Wien in jener Zeit produktivste Stadt in Niederösterreich, in der einst Breu gearbeitet hatte⁹⁹. Doch sehr viel spricht für Wien, da man für die Erstellung einer kaiserlichen Handschrift kaum einen Provinzmalers herangezogen hätte. In seinem weiteren Entwicklungsverlauf wird der Einfluss Erhard Altdorfers immer intensiver, bis er bei der *Historia* zur wirklichen Abhängigkeit wird. Dies ist der Grund warum man den Historiameister als Altdorfer-Schüler einreicht.

Es ist anzunehmen, dass bei der Zusammenarbeit von zwei Künstlern am selben Altarwerk eine Angleichung der Stile erfolgte¹⁰⁰. Die Darstellung der ersten Tafel „Begegnung mit

⁹⁷ Benesch –Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 84.

⁹⁸ Dworschak, *Märtyreraltar* (zit. Anm. 15), S. 118.

⁹⁹ Menz, *Bernhardialtar* (zit. Anm. 24), S. 17.

¹⁰⁰ Dworschak, *Märtyreraltar* (zit. Anm. 14), S. 117.

dem Präfekten Olibrius“ zeigt ein additives Aneinanderfügen von Elementen und es gibt weder innere Bewegung noch kaum äußere. Die Reitergruppe ist trocken wie in den frühen Buchholzschnitten des Leonhard Beck aus „Theuerdank“¹⁰¹. (Abb. 37) In „Hl. Margarete bändigt den Drachen“ sucht der Meister dem Schwung des Historiameisters gleichzukommen. Wie man sieht, holt die Heilige weit aus, um die Arme kreisen Parallelfalten, die beim ersten Bild nur als weiße Masse vorhanden waren. Die Expressivität dieser Tafeln findet ihren Höhepunkt in der Darstellung des Drachens. Die weitaufgerissenen Augen, die Drehung der Widderhörner, der aufgestellte Schwanz und die schmerzvolle Krümmung des Rückens werden durch die Grün- und Phosphortöne noch unterstrichen. Die Haarbüschel am Kopf könnten ebenso Gräser sein. Anregung könnte er auch in der Darstellung der Bäume und des Buschwerks erfahren haben.

Dworschak setzt die Identität des Historiameisters mit der von Niklas Breu gleich¹⁰².

6.2 NIKLAS BREU UND UMKREIS

Der Maler Niklas Breu war der Bruder von Jörg Breu und war in Augsburg, Wien und Stift Göttweig tätig. Er wird von seinem Bruder Jörg Breu d. Ä., der etwa 1498 - 1502 in Krems tätig war, der Augsburger Malerzunft als Lehrjunge vorgestellt¹⁰³. Nach dem von Benesch erstellten Werkskatalog erscheint Niklas Breu in Ober- und Niederösterreich etwa ab 1510, in den Wiener Steuerbüchern erst von 1524 an und später in den Rechnungen des Stiftes Göttweig von 1530 - 1533¹⁰⁴.

Nach seiner Lehrzeit in Augsburg soll er laut Dworschak bei Albrecht Altdorfer, der seit 1506 eine Werkstatt in Regensburg betrieb, gearbeitet und studiert haben. Dennoch wäre es nicht ausgeschlossen, dass er sich eine zeitlang nach Nürnberg gewendet hätte und

¹⁰¹ S. Füssel, Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit - Der Theuerdank. Köln – London - Los Angeles – Madrid – Paris - Tokyo 2004.

¹⁰² Dworschak, Spätgotik (zit. Anm. 69), S. 164.

¹⁰³ R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 542 f.

¹⁰⁴ Dworschak, Spätgotik (zit. Anm. 69), S. 156 ff.

damit mit Dürer in Berührung gekommen wäre. Ein zweiter Aufenthalt in Regensburg steht mit der von Benesch aufgestellten Chronologie nicht im Widerspruch. In die gleiche Richtung einer fränkischen Tätigkeit weisen die Untersuchungen von Alexa von Aufsess¹⁰⁵. Sie stellt die Vermutung auf, dass er der Maler der Margaretenlegende sein könnte. Sie stellt aber auch die Behauptung in den Raum, dass der Meister der Margaretenlegende zur Werkstatt des Pulkaueraltars hinzugezählt werden und der Altar als eine Gemeinschaftsleistung von Gesellen aufgefasst werden kann¹⁰⁶.

Doch da es keine gesicherten Werke zum Vergleich gibt, sind dies ebenfalls nur Mutmaßungen.

6.3 EINFLUSS ALBRECHT DÜRERS (1471 - 1528)

Dürer war zeitlebens an der Kleidung anderer Menschen, insbesondere an fremdländischen Trachten höchst interessiert, wie seine zahlreichen Kostüm- und Kopfstudien mit diversen Kopfbedeckungen beweisen¹⁰⁷. Eines der vielen Beispiele hierfür ist die „Nürnbergerin im Kleid für den Kirchgang“, um 1500. (Abb. 38)

Betrachtet man Dürers Kupferstich von 1500 B. 85¹⁰⁸, (Abb. 39) „Die Türkenfamilie“, und vergleicht mit dem Berittenen im rotem Mantel mit weißem Turban auf der Tafel der „Begegnung mit dem Präfekten Olibrius“, so sehe ich große Ähnlichkeit sowohl im Gesicht der beiden Männer als auch in deren Kopfbedeckungen, wenn man vom Bart absieht. Es tragen beide Männer eine kegelförmige Kappe mit einem Turban, unter dem noch ein Zipfel links unter dem Turban hervorkommt. Selbst die Blickrichtung und der etwas zielgerichtete, vielleicht staunende Gesichtsausdruck sind gleich.

¹⁰⁵ A. von Aufsess, Die Altarwerkstatt des Paul Lautensack. Baden-Baden 1963, S. 57.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 37.

¹⁰⁷ K. A. Schröder und M. L. Sternath, Albrecht Dürer. Wien 2003, S.192.
L. Hlaváček, Albrecht Dürer Zeichnungen. Prag 1981, S. 46.

¹⁰⁸ R. Schoch, M. Mende und A. Scherbaum, Albrecht Dürer Das druckgraphische Werk. München – London – New York 2001, Bd. I, S. 53 ff.

Laut Benesch - Auer¹⁰⁹ geht die Anordnung der beiden Reiter in der „Begegnung mit Olibrius“ auf Dürers Holzschnitt B. 10, „Die Kreuztragung“, um 1497/98 aus der „Grossen Passion“ zurück¹¹⁰. (Abb. 40) Meiner Ansicht nach ist die Darstellung der Reiter im Holzschnitt „Christus am Kreuz“, um 1497/98 näher in der Haltung der Pferde. (Abb. 41) Die Art, wie Dürer die Kopfhaltung des Pferdes behandelt, wird vom Margaretenmeister übernommen. Ebenso wie er den von rechts Daherreitenden vom Bildrand abschneidet. Der Mann mit dem Schild am Rücken und mit der orientalischen Kopfbedeckung auf Dürer's Kreuztragung dürfte Vorbild für Olibrius, der ebenfalls das Schild in sehr spezieller Art am Rücken trägt, in der „Begegnung mit Margarete“ gewesen sein.

Für den Meister der Margaretenlegende erwiesen sich die Holzschnitte und Kupferstiche Dürers als Fundgrube für Motive, speziell in den Personendarstellungen. Dürers Kupferstich B. 88 aus der Zeit um 1495, „Fünf Landsknechte und der türkische Reiter“¹¹¹, (Abb. 42) gibt Zeugnis davon.

Im Gemälde der „Enthauptung“ erkennt man im zweiten Mann von links im rotem Mantel den frontal stehenden Mann in der Mitte von Dürers Stich. Der bedauernde Gesichtsausdruck, die Körperhaltung, die Arm- und Handstellung und auch die Beinstellung mit Stand und Spielbein sind identisch. Betrachtet man die Gestaltung des roten Mantels mit dem ausladenden Schalkragen, so empfinde ich, dass der Margaretenmeister dies eins zu eins übernahm.

Der Hellebardenträger rechts von ihm in Rückenansicht könnte als Vorbild für den Mann am rechten Bildrand in Rückenansicht bei der „Geißelung“ gewesen sein. Der Margaretenmeister übernahm auch den Landsknecht am linken Bildrand als Vorbild für den Schergen in der „Geißelung“. Das grätschbeinige Stehen entspricht dem selbstbewussten Gebaren der Landknechte. Die Darstellung des rechten muskulösen

¹⁰⁹ Benesch-Auer, Meister Friderici (zit. Anm. 2), S. 100.

¹¹⁰ W. Waetzoldt, Dürer und seine Zeit. Wien 1935, S. 47-81.

¹¹¹ Schoch, Mende, Scherbaum, Dürer (zit. Anm. 108), S. 34 f.

Beines ist identisch mit der Dürerschen Darstellung, das linke versucht er der Drehung des Körpers anzupassen, daher ergibt sich eine andere Kniehaltung. Wir finden bei Dürer eine ähnliche Körperhaltung im Kupferstich des „Herkules“ von 1498/99¹¹². (Abb. 43) Der gespreizt stehende Rückenakt des Hercules wurde aus der Zeichnung des Frauenräubers nach Pollaiuolo zur Fechterpose umgedeutet¹¹³.

Der türkische Reiter mit finsterem Blick findet sich in der ersten Tafel des Margaretenaltars, der „Begegnung mit Olibrius“, wieder. Dieser türkische Reiter bringt uns den Schlüssel für die Deutung des Stiches. Es ist verwunderlich, dass fünf Landsknechte friedlich mit einem türkischen Krieger gemeinsam dargestellt sind, wo man den Türken als Erzfeind der Christenheit betrachtete. Auf der Kreuztragung der großen Holzschnittpassion begleitet ein türkischer Reiter den Zug zur Richtstätte. Er wird also bei der Kreuzigung anwesend gewesen sein. Auf zahlreichen deutschen Kreuzigungsbildern des 15. Jahrhunderts kommen unter den Kriegern ein oder mehrere Türken zu Pferd vor. Auch auf Martin Schongauers Kreuztragung, ein Spätwerk des Meisters (ca. 1450 - 1491) kommt der berittene Türke vor¹¹⁴, (Abb. 44) und zeigt Ähnlichkeit mit dem Türken des Blattes „Die Landsknechte“ von Dürer.

Flehsig¹¹⁵ deutete den Stich Dürers folgender Maßen. Er fragte sich, wie es denn möglich war, dass deutsche Landsknechte in einer friedlichen Gemeinschaft mit einem türkischen Krieger zusammen dargestellt wurden, wo man doch vom Türken nur als Erzfeind der Christenheit gesprochen hatte. Auf der Kreuztragung der großen Holzschnittpassion begleitet ein türkischer Reiter, mit dem Schild auf dem Rücken - wie hier - den Zug zur Richtstätte. Er wird also bei der Kreuzigung anwesend sein. In der Folge könnte sich folgender Sinn der Zusammenkunft der zusammenstehenden Landsknechte auf Dürers

¹¹² Schoch, Mende, Scherbaum, Dürer, Kupferstiche (zit. Anm. 108), S. 76 ff.

¹¹³ M. Zucker, Albrecht Dürer. Halle an der Saale 1905. (Schriften des Vereins für Reformationgeschichte. 17). S. 41.

¹¹⁴ Unterlinden Museum, Schongauer (zit. Anm. 91), S. 366-369.

¹¹⁵ E. Flehsig, Albrecht Dürer: Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Bd. 2 Berlin 1931, S. 198 f.

Stich ergeben: Sie sprechen von dem, der eben gekreuzigt wurde, und der Türke reitet davon. Der mittlere mit sehr ernstem Gesicht und nachdrücklicher Handbewegung zeigt die Endgültigkeit dieses Geschehens.

Diesen Gedankengang könnte der Meister der Margaretenlegende in die Darstellung der „Enthauptung“ aufgenommen haben. In dieser Szene sprechen die in verschiedenen Trachten gekleideten Menschen über die Hinrichtung der Hl. Margarete, deren Henker gerade zum Todesschlag ausholt. Die Geste des Landsknechtes im roten Mantel drückt die Unausweichlichkeit des Geschehens und auch seine Hilflosigkeit aus.

In Martin Schongauers Werkstatt konnte Dürer sicherlich diverse Kopfstudien (Abb. 45) betrachten¹¹⁶, die er in seinen Stichen verwendete. Verarbeitet hatte Dürer diese zum Beispiel in seinem ersten Holzschnitt der „Apokalypse“ von 1496/97, der das Martyrium des Evangelisten Johannes darstellt¹¹⁷. (Abb. 46) Da die Vervielfältigung und Verbreitung von Drucken und Arbeiten von Künstlern, die für den Kaiser arbeiteten, wie zum Beispiel Dürer, Burgkmaier, Cranach oder Altdorfer, sehr weitläufig war¹¹⁸, ist es nicht verwunderlich, dass der Meister der Margaretenlegende dieser ansichtig wurde und versuchte, besonders markante Typen in sein Repertoire aufzunehmen. Zum Beispiel ähnelt das Gesicht links am Rande des Holzschnittes dem des Landsknechts in der „Hinrichtung“ der Margaretenlegende. Der Turban ist genauso geknotet wie der hellblaue Turban des Orientalen rechts von Margarete in der „Hinrichtung“.

In der Tafel „Margarete bändigt den Drachen“ fällt besonders die Größe und die Gestaltung des Drachens auf. Er nimmt beinahe ein Viertel der Tafel ein. Ungewöhnlich ist der Kopf mit den Widderhörnern und den gelben Kulleraugen. Es ist anzunehmen, dass der Margaretenmeister Holzschnitte aus der großen Passion Dürers und die Blätter der

¹¹⁶ Unterlinden Museum, Schongauer (zit.: Anm. 90, S. 154.

¹¹⁷ R. Schoch, M. Mende und A. Scherbaum, Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk. München – Berlin – London – New York 2003, Bd. II, S. 70.

¹¹⁸ C. S. Wood, Albrecht Altdorfer and the origins of landscape. London 1993, S. 72.

Apokalypse, die zwischen 1496 und 1498 erschienen, gekannt hatte, denn diesen besonders eindrucksvollen Werken konnte sich kaum ein Künstler entziehen.

Die Blätter aus der Holzschnittserie „Die Apokalypse“¹¹⁹, „Der siebenköpfige Drache und das Tier mit den Lammhörnern“¹²⁰, (Abb. 47) oder „Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache“¹²¹, (Abb. 48) könnten ihn zu seiner Darstellung des Drachens inspiriert haben. Betrachtet man den Drachen auf dem Blatt „Der Hl. Georg zu Pferde“, um 1502/03, (Abb. 49) kann man ebenfalls Gemeinsamkeiten zwischen diesem und dem des Margaretenmeisters erkennen. Besonders auffällig sind die großen Augen, der sich in die Höhe windende Schwanz und der angelegte Flügel, den der Margaretenmeister malerisch umgesetzt hat.

Anleihen dürfte der Margaretenmeister auch in der frühen Darstellungsweise der Bäume von Dürer genommen haben. Vergleicht man die Bäume auf dem Ausschnitt von Dürers „Beweinung Christi“ um 1500¹²², (Abb. 50) mit den Baumdarstellungen des Margaretenaltars, erkennt man in der Fiederung der Äste, Zweige und Blätter die gleiche Struktur.

Aufgrund dieser Beispiele geht für mich hervor, dass der Meister der Margaretenlegende sowohl in der Darstellung der Personen als auch teilweise in Naturdarstellungen von den Werken Schongauers und Dürers beeinflusst wurde.

¹¹⁹ Deguer, Dürer Holzschnitte (zit. Anm. 89), S. 7.

¹²⁰ Schoch, Mende u. Scherbaum, Dürer (zit. Anm. 117), S. 96.

¹²¹ Ebenda, S. 92.

¹²² P. Strieder-E. Segré, Albrecht Dürer. Wiesbaden 1977, S. 40.

6.3.1 EINFLUSS DER BRÜDER ALBRECHT (UM 1480 - 1538) UND ERHARD ALTDORFER (1481/85 - 1561/62)

Über Albrecht Altdorfer existieren zahlreiche Dokumentationen über sein Leben und seine Werke¹²³. Er gilt als einer der Hauptvertreter der Donaueschule. Er dürfte, wie wir der Betrachtung seiner Frühwerke entnehmen, auch eine Studienfahrt durch das niederösterreichische Donautal, wie viele andere zeitgenössische bayrische, schwäbische und fränkische Künstler, am Beginn des 16. Jahrhunderts gemacht haben. Dworschak nimmt an, dass dies noch vor seiner Niederlassung und der Errichtung seiner Werkstatt in Regensburg 1505/06 geschehen war¹²⁴.

Über die Frühzeit seines Bruders Erhard Altdorfer, der um 1485 geboren war, sind keinerlei urkundliche Mitteilungen erhalten. Die erste Erwähnung seines Namens findet sich erst 1512, als er schon als Hofmaler in den Diensten Herzog Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg stand¹²⁵. Es wird angenommen, dass er in der Werkstatt seines Bruders Albrecht in Regensburg in der Zeit von 1506 - 1512 tätig war, da in seinen Werken viele stilistische Ähnlichkeiten mit den Werken Albrechts auffallen.

Wilhelm Schmidt¹²⁶ und nach ihm Friedländer¹²⁷ weisen auf große Ähnlichkeiten mit den frühesten Kupferstichen Albrecht Altdorfers von 1506 hin. Betrachtet man z. B. den Stich „Dame mit Frauenwappen“, datiert mit E. A. 1506 (Abb. 51) und die gleichzeitig entstandenen Stiche Albrecht Altdorfers „Heilige Barbara“ und „Heilige Katharina“, (Abb. 52) so kommen sich diese Blätter nicht nur in motivischen Details, sondern auch in Format und Figurentypus äußerst nahe. Das Bewegungsmotiv der erhobenen Rechten ist mit Albrecht Altdorfers „Allegorische Gestalt“ von 1506 (Abb. 53) beinahe identisch. In der

¹²³ Mielke, A. Altdorfer. (zit. Anm. 63).

¹²⁴ F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik, Die Donaueschule - Malerei und Plastik aus: „Die Gotik in Niederösterreich“. Wien 1973, S. 143.

¹²⁵ W. Jürgens, Erhard Altdorfer, Lübeck 1931 S. 12.

¹²⁶ W. Schmidt, Kunstchronik 1890. N. F. I, Spalte 386.

¹²⁷ M. Friedländer, A. Altdorfer, Der Maler aus Regensburg. Leipzig 1893, S. 4.

Drapierung des Gewandes unterscheidet sich Erhard Altdorfers Stich jedoch wesentlich von den gleichzeitig entstandenen Zeichnungen und Graphiken seines Bruders. Das einheitlich fließende Gewand, das in feinen Parallelfalten zu Boden fällt, lässt den darunter befindlichen Körper kaum sichtbar werden. Nur durch zwei leichte Aufhellungen werden die Knie unter dem sonst völlig autonomen Gewandgebilde schwach angedeutet. Diese Draperiegestaltung lässt sich nicht wie jene Albrecht Altdorfers aus der Tradition der Spätgotik erklären, sie ist italienischen bzw. antiken Ursprungs und hat ihr unmittelbares Vorbild in den zahlreichen Kupferstichen des Venezianers Jacopo de Barbari. Der aus unzähligen feinen Linien gebildete Rock der Dame mit Pfauenwappen lässt sich mit Stichen Barbaris, wie beispielsweise jenem der Heiligen Margarete, hier mit Kreuzstab und Palme, vergleichen¹²⁸. (Abb. 54) Erhard Altdorfer übernimmt hier zwar die Gewandstrukturierung, vollzieht aber die plastische Wiedergabe des darunter liegenden Körpers nicht.

Es kommt jedoch noch ein anderer Aspekt dazu. Die beiden Brüder begannen ihre künstlerische Tätigkeit in der Werkstatt des Vaters, dessen Beruf „Briefmaler“ war. Die Freude an Parallelfalten zeigt den Hang zur graphischen Formelhaftigkeit. Die ersten Stiche wirken anfängerhaft, jedoch setzte eine Wandlung in der Entwicklung von der Gestaltung in Briefmalermanier zu naturhaftem Pathos um 1508 ein. Der Grund könnte in der Begegnung mit dem Historiameister liegen. Der zeichnerische Stil Altdorfers und der des Historiameisters sind so ähnlich, dass man Darstellungen der „Historia“ lange Zeit für Frühwerke A. Altdorfers hielt¹²⁹.

Jacopo de Barbari hatte auf Albrecht Altdorfer eine entscheidende Wirkung¹³⁰. Altdorfers frühe Aktfiguren mit ihren abfallenden Schultern, den schwach betonten Brüsten und der weichen Körperbehandlung lassen auf eine Kenntnis der Stiche des Venetianers schließen, wie zum Beispiel auf Barbaris Frauenakt von 1500. (Abb. 55) Ein Einfluss könnte sich auf

¹²⁸ Ebenda, S. 86 f.

¹²⁹ Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 84 ff.

¹³⁰ K. Packpfeiffer, *Studien zu Erhard Altdorfer*. Wien 1974, S. 14.

E. Altdorfers Stiche ausgewirkt haben. Man könnte noch die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass der Einfluss des Venezianers über den Kupferstich Dürers „Adam und Eva“, von 1504, zum Tragen kam¹³¹. (Abb. 56) Die Art wie E. Altdorfer den Akt der Superbia zeichnet, (Abb. 57) kommt in der Gestaltung des Körperbaus dem Akt von Dürers Eva sehr nahe. An das Ideal Dürers heranzukommen gelingt ihm jedoch in der formalen Ausführung nicht.

Eine Verbindung zu Erhard Altdorfer zeigt sich auf der Tafel der „Geißelung der Heiligen Margarete“ in der Darstellung des Aktes der Heiligen. Vergleicht man den Kupferstich der „Superbia“ von Erhard, um 1506¹³², und die an den Baum gebundene Margarete, so erkenne ich gleiche Merkmale. Der Kopf ist im Vergleich zum Körper zu klein, das Gesicht puppenhaft, die Stirn gekrümmt, die Wangen- und Kinnpartie flach, die Augen und der Mund sind klein, die Oberarme für eine Frau zu massig; die ganze Figur ist flächig dargestellt. Und wieder greift Erhard auf Jacopo Barbaris Akt von 1500 zurück. (Abb. 55) Vergleicht man diese beiden Akte, so wird klar, dass trotz hohen technischen Könnens der Stich Erhards noch große Unsicherheit in der Darstellung des Körpers zeigt. Der Körper ist kaum modelliert und die Hände sind viel zu klein gezeichnet, die Finger wachsen unorganisch aus der Handfläche hervor und sehen verstümmelt aus.

Benesch¹³³ setzt den Margaretenmeister mit Leonhard Beck gleich und sieht stilistische Zusammenhänge mit Erhard Altdorfer in der Behandlung der üppig wuchernden Vegetation, wie zum Beispiel auf dem Gemälde der „Schleierfindung“ des Heiligen Leopold in Klosterneuburg¹³⁴. (Abb. 58) Ich finde, dass die Wedel- und Fächerformen der Bäume speziell bei den beiden unteren Bildern des Margaretenmeisters dem auf Erhard Altdorfers „Schleierfindung“ ähnlich sind. Doch ist diese expressive Form der Darstellung

¹³¹ Schoch, Mende, Scherbaum, Dürer, Kupferstiche (zit. Anm. 108), S. 110-113).

¹³² Oettinger, Altdorfer (zit. Anm. 3), S. 84. Der Stich ist in der älteren Forschung als eine Arbeit Albrecht Altdorfers angesehen worden und wurde erstmals 1923 von M. Friedländer als „vielleicht von Erhard Altdorfer“ bezeichnet.

¹³³ Benesch-Auer, Historia Friderici (zit. Anm. 2), S. 98 ff.

¹³⁴ Ebenda, S. 88.

eine Eigenart der sogenannten Donauschule, wie wir am Beispiel der Werktagsseiten des Märtyreralters sehen können. (Abb. 13) Er sieht auch in der flächigen Darstellung der bunt gemusterten Männertrachten in der „Geißelung“ Ähnlichkeiten zu den Darstellungen der Gewänder in den Martyrien des Täufers und des Evangelisten im Lambacheraltar von Erhard Altdorfer¹³⁵.

Oettinger greift die von Benesch betonten Zusammenhänge von Erhard Altdorfer mit dem Meister der Margaretenlegende auf, die er im verwendeten Kolorit und auch in der Bearbeitung der Landschaft sieht. Er versucht diese Behauptung zusätzlich mit der Wahl der Motive zu untermauern. Der Vergleich der Reiterzeichnung Erhards aus der Sammlung Koenigs¹³⁶, (Abb. 59) mit der Reitergruppe der Tafel der „Begegnung Margaretes mit Olibrius“ in St. Florian lässt erkennen, dass das Motiv des vorderen Pferdes sich spiegelverkehrt wiederholt. Kopfhaltung und die Haltung des Hinterfußes sind gleich.

Die Möglichkeit, dass der Margaretenmeister in der Gestaltung des Pferdes sowohl von Dürers Holzschnitt „Christus am Kreuz“ und der Reiterzeichnung Erhard Altdorfers beeinflusst war, ist denkbar.

Der Margaretenmeister hat sowohl die Gestaltung des Körpers der Margarete, als auch das in Parallelfalten gelegte Tuch von dem Akt der „Superbia“ übernommen. Der flache nackte Körper ist mit einem Lententuch an einen Baum gebunden, wie es anatomisch nicht möglich wäre. Der Körper ist wie eine Schablone an den Baum „gelegt“, das Lententuch mit einem Bausch kunstvoll verknotet.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Einfluss Erhard Altdorfers besonders in der „Geißelung“ sichtbar ist, nämlich in der Gestaltung der Heiligen und in der bunten Männertracht des Schergen.

¹³⁵ Ebenda, S. 100.

¹³⁶ Die Zeichnung wurde 1924, als Niklas Manuel Deutsch von der Sammlung Königs erworben. Becker fiel erstmals die stilistische Verwandtschaft mit den für Erhard Altdorfer gesicherten Graphiken und Zeichnungen auf, ihre Vermutung wurde jedoch erst 1959 durch die Zuschreibung Winzingers bestätigt.

6.3.2 DER EINFLUSS DER ILLUSTRATIONEN ZU „THEUERDANK KAISER MAXIMILIAN I.“

Der „Theuerdank Kaiser Maximilian I.“ wurde 1517 veröffentlicht und besteht aus 118 Holzschnitten, die von Leonhard Beck, Hans Burgkmair d. Ä. und Hans Schäußelin gefertigt wurden¹³⁷. Es ist von Kaiser Maximilian I. (1459 - 1519) in der Tradition des späthöfischen Versromanes zum Ruhm des Rittertums und seiner Dynastie entworfen worden. Es stellt eine Allegorie auf seine Brautfahrt zu Maria von Burgund dar. Die eigens dafür geschaffene Drucktype ahmt eine deutsche Kanzleischrift nach. Die erste Auflage war ausschließlich zu Geschenkzwecken bestimmt.

Die frühen Holzschnitte des Leonhard Beck zu beiden Werken sind aus einzelnen nebeneinander liegenden Objekten komponiert, (Abb. 37) wie sie auch in der Tafel „Begegnung der Hl. Margarete mit dem Präfekten Olibrius“ zu sehen sind. Dies führt uns wieder nach Innsbruck zum Kreis Jörg Kölderers, der die Vorzeichnungen für „Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ lieferte¹³⁸. Der Kontakt zwischen Maximilian I. und Kölderer ist im Jahre 1497 erstmals durch den Erhalt eines ansehnlichen Geldbetrages nachweisbar¹³⁹. Auf die Bedeutung Kölderers hat vor allem Ludwig Baldass hingewiesen¹⁴⁰. 1500 wurde er als Hofmaler titulierte, aber erst 1507, nach dem Tod des Hofmalers Martin Enzelsberger, als dessen Nachfolger ernannt. Er war Autodidakt und unterhielt eine große Werkstatt, die er benötigte um die kaiserlichen Projekte durchzuziehen. Durch die Vielseitigkeit seiner Aufträge und das Heranziehen der jungen Künstler entstand ein Kräftereservoir, das einen neuen Stil vertrat, den Voss erstmals den „Donaustil“ nannte¹⁴¹.

¹³⁷ S. Füssel, Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit – Der Theuerdank. Köln – London - Los Angeles - Madrid - Paris - Tokyo 2004.

¹³⁸ Benesch-Auer, Historia Friderici (zit. Anm. 2), S. 98.

¹³⁹ K. Fischnaler, Innsbrucker Chronik. Innsbruck 1929-1934, Bd.2, S 565.

¹⁴⁰ L. Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien 1923, S. 20 ff.

¹⁴¹ H. Voss, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.

Die Einflüsse der bekanntesten Maler der Donauschule drangen in die Werkstatt durch deren Besuche ein. Wie Baldass bemerkte und danach auch Benesch die Behauptung übernahm, kam der Historiameister zwischen 1507 und 1510 in die Werkstatt Kölderers, als seine spezifische, stilistische Entwicklung begann¹⁴². Altdorfer bereiste das erste Mal um 1507, das zweite Mal 1511 Österreich und es ist anzunehmen, dass er ebenfalls Innsbruck besuchte. Sein Bruder Erhard weilte zwischen 1505 und 1511 in Österreich. Die oben genannten Künstlerpersönlichkeiten übten mit Sicherheit einen bedeutenden Einfluss auf die in Kölderers Werkstatt arbeitende junge Generation aus.

¹⁴² Benesch-Auer, *Historia Friderici* (zit. Anm. 2), S. 101.

7 ZUSCHREIBUNGEN DES ALTARS

7.1 LEONHARD BECK (UM 1480 AUGSBURG - 1542 AUGSBURG)

Leonhard Becks Tätigkeit als Maler wurde von H. A. Schmid, Dörnhöffer¹⁴³ und Buchner¹⁴⁴ bearbeitet. Benesch und Oettinger schrieben den Margaretenaltar Leonhard Beck zu¹⁴⁵.

Von 1512 an war Beck in den Diensten des Kaisers für „Theuerdank und Weißkunig“ als Illustrator tätig. Auf Grund der Stilverwandtschaft mit den Holzschnitten der Heiligenserie aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“, dem graphischen Hauptwerk Becks, hatte Schmid das Gemälde „Der Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ (um 1515), das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, Beck zugeschrieben¹⁴⁶. (Abb. 60) Früher galt es als ein Werk von Burgkmair. Der Margaretenaltar wäre demnach ein früheres Werk Becks, das um 1512 - 13 zu datieren wäre. Dies ist die Zeit, in der Beck mit den Arbeiten für den Kaiser begann. Die Tafel des „Hl. Georg“ wäre demnach eine vollendete Weiterentwicklung in allen künstlerischen Bereichen des Meisters.

Vergleicht man das Gemälde des „Hl. Georg“ mit den Tafeln der Margaretenlegende, kann man Stilverwandtschaften in der hellen Darstellung der kapriziös schönen Gesichter der Margarete und der Prinzessin feststellen. Die krallenartige Form der Finger der Dame in Rot auf der rechten Seite der Tafel kann man auch bei Margarete sehen. Ebenso lässt die Wahl der Farben eine Zuschreibung an Beck zu. Die verschiedenen Rottöne wie dunkler Purpur und Zinnober, wie sie in der Reitergruppe der Margaretentafeln überwiegen, sind beim „Hl. Georg“ ebenso tragend. Sie sind mit Weiß und hellem Blau kombiniert und

¹⁴³ F. Dörnhöffer, Artikel „Beck“ in Thieme-Becker Bd.3, Leipzig 1998, S. 140 ff.

¹⁴⁴ E. Buchner, Leonhard Beck als Maler und Zeichner. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, 1928, S. 388 ff.

¹⁴⁵ K. Oettinger, Der Pulkauer Altar. Aus: Pantheon, Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst, München 1939, S. 161.

¹⁴⁶ W. Prohaska, Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1984, S. 107.

durch Gold festlich gehöht. Saftige Grüntöne beherrschen die Landschaften beider Werke. In der Ferne wird Eisblau in der Georgstafel für den Himmel und für die Berge im Hintergrund eingesetzt, beim Margaretenmeister sowohl für die Berge im Hintergrund, als auch für die Kleidung verwendet. Die gefächerte Darstellung der Bäume der Georgstafel und die der Margaretenstafel sind ebenso eng verwandt wie die Braun- und Ockertöne des Bodens an beiden Werken. Sie folgen den Naturdarstellungen der Donauschule, deren Charakteristika ich im nächsten Kapitel erläutern werde.

Leonhard Beck und Erhard Altdorfer weisen in der Gestaltung der Landschaft Ähnlichkeiten auf. Die üppig wuchernde Vegetation in der Georgstafel erinnert an die Naturbeschreibung der Tafel der „Schleierlegende des Heiligen Leopold“ im Stift Klosterneuburg. (Abb. 58) Benesch schreibt sie erstmals ohne besondere Begründung Erhard Altdorfer zu¹⁴⁷, was wiederum zeigt, dass keine klaren, spezifischen Merkmale den beiden Künstlern zueigen sind. Die Darstellung des knienden Heiligen, der rechts von einem Schimmel und links von zwei Windhunden flankiert wird, geht auf die Tafel der Schleierlegende des 1505/07 entstandenen Leopoldaltars von Rueland Frueauf d. J. zurück, der auch für den Typus der Marienerscheinung und für die Jagdszenen im Hintergrund einflussgebend war¹⁴⁸. (Abb. 61) Wenn ich das Gemälde des Hl. Hubertus von 1516/1518, das sich in Vaduz, Sammlung Lichtenstein¹⁴⁹ befindet, (Abb. 62) mit dem des Hl. Leopold vergleiche, so meine ich, dass sie beide Erhard Altdorfer zuzuschreiben sind. Beiden Darstellungen ist die Abhängigkeit von Dürers Kupferstich „Der Hl. Eustachius“ von 1500/02 gemeinsam, (Abb. 63) auf den die Anordnung der Figuren und deren Verhältnis zur Landschaft zurückzuführen ist¹⁵⁰. Vergleicht man die Art der Zeichnung der Windhunde in beiden Tafeln und der Dürers, so sind die Konturen des Körpers und die Köpfe zum Verwechseln ähnlich; nur die Ohren sind bei Erhard Altdorfer hängend, bei Dürer teilweise stehend gemacht.

¹⁴⁷ O. Benesch, Aus: Jb. d. Preußischen Kunstsammlungen, 57, 1936, S. 160.

¹⁴⁸ A. Stange, Rueland Frueauf d. J. Salzburg 1971, S. 8.

¹⁴⁹ Packpfeiffer, E. Altdorfer (zit. Anm. 130), S. 172.

¹⁵⁰ Schoch, Mende, Scherbaum, Dürer, Kupferstiche (zit. Anm. 108), S. 92 ff.

Auch im Kolorit sind die Tafeln Erhards eng verwandt. Grün und Ocker, die dominierenden Farben der Landschaft kontrastieren zum hellen Blau des Himmels, der von weißen Wolken bedeckt ist. Im Vordergrund werden die Buntfarben der Gewänder durch das Weiß des Schimmels und der beiden Hunde unterbrochen. Wenn ich die Behandlung der Landschaft betrachte z. B. in der Gestaltung der Bäume, so fällt mir deren Ähnlichkeit besonders rechts in der verschiedenartigen, üppigen Ausarbeitung der Büsche auf. Speziell die Vegetation hinter dem Reiter auf der „Schleierfindung“ ist der rund um den Hirschen auf dem Gemälde des „Hl. Hubertus“ sehr ähnlich. Die Komposition der Landschaft entspricht auf beiden Gemälden etwa jener der Zeichnung des Johannes auf Pathmos in Frankfurt¹⁵¹. (Abb. 64) Ein ansteigender Hügel mit Vegetation und Gebäuden erstreckt sich im Hintergrund. Im Gemälde der „Schleierfindung“ ist der Horizont sehr hoch angesetzt und die Unsicherheit, den Übergang vom Vordergrund zum Hintergrund zu bewältigen, wird deutlich spürbar.

Benesch schreibt den Märtyreraltar Beck zu und setzt die Entstehungszeit des Altars um 1512/13 an¹⁵². Er begründet dies durch die Stileinordnung des Historiameisters, dem die Außenseiten zugeschrieben werden. Vergleicht man die Tafel des „Hl. Georg“ von Wien, entstanden um 1515, heute im Kunsthistorischen Museum, mit der Seite der Margaretenlegende, so kann ich mir nur schwer vorstellen, dass diese beiden Werke von einem Künstler, nämlich Leonhard Beck, geschaffen wurden. Abgesehen von der Farbigkeit, bei der zweifellos Parallelen zu finden sind, ist im Bildaufbau mit Vorder-, Mittel-, Hintergrund und weitem Horizont und in der detailreichen Ausführung aller Einzelheiten ein großer Unterschied. Man betrachte im Vordergrund den Boden mit dem Erdreich, den Pflanzen, Steinen, Totenköpfen, etc. oder die ornamentalische Gestaltung der Satteldecke und des Gewandes des Hl. Georgs. Stiefel, Helm und Schild lassen die Materialien derselben genauestens erkennen. Diese Genauigkeit der Darstellung setzt sich fort bis zur Burg und geht weiter im Tal mit dem Fluss, den Feldern, ja selbst in den fernen

¹⁵¹ Benesch-Auer, *Historia Friderici*, (zit. Anm. 2), S. 87 f.

¹⁵² Ebenda, S. 98.

Bergen und in der Beobachtung des Himmels. Ich glaube nicht, dass ein Künstler in so kurzer Zeit von zwei bis drei Jahren einen derart großen Entwicklungssprung machen kann.

Außerdem könnte er die Bilder nur im ersten Jahrzehnt geschaffen haben. L. Beck hatte 1502 das Bürgerrecht und seine Werkstatt in Augsburg erworben. Sollte er also bald nach diesem Erwerb wieder nach Österreich gegangen sein? Ab 1512 war Beck für den Kaiser tätig, also würde die Arbeit an den Tafeln mit dem Beginn seiner Arbeiten für den Kaiser zusammenfallen. Dies würde einerseits eine Zusammenarbeit am Altar mit einem der prospektiven Illustratoren wie dem Historiameister plausibel machen, jedoch ist andererseits nicht anzunehmen, dass Beck in der Werkstatt des Historiameisters auf dem Wiener Kohlmarkt arbeitete, obwohl er seine eigene Werkstatt in Augsburg betrieb.

7.2 NIKLAS FORSTER

Der Name Niklas Forster steht auf einem Schild neben den Tafeln des Margaretenaltars in St. Florian in Klammer gesetzt. Dworschak setzt ihn mit einem anonymen, der Werkstatttradition Erhard Altdorfers verhafteten Meister gleich¹⁵³. Er soll laut Dworschak zusammen mit Niclas Breu, den dieser mit dem Historiameister gleichsetzt, den Altar in St. Florian geschaffen haben. Sie sollen zusammen nach 1505 eine Donaureise angetreten haben, bei der beide Künstler die Altäre in Lilienfeld und St. Florian geschaffen haben sollen. Geht man diesem Gedanken nach, so scheint es gar nicht so unwahrscheinlich, dass der Autor recht hat. Die Heiligenfiguren von Barbara, Katharina, Pantaleon und Margareta von Lilienfeld sind stilistisch denen der Margarete von St. Florian ähnlich¹⁵⁴. Im Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien befindet sich die Tafel von ca. 1510, die von einem Altar aus dem Zisterzienserstift in Lilienfeld stammt. (Abb. 65) Sie stellt vier der vierzehn Nothelfer, die Hl. Barbara, die Hl. Katharina, den Hl. Pantaleon und die Hl.

¹⁵³ Dworschak, Märtyreraltar (zit. Anm. 15), S. 117.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 118.

Margarete dar. Es ist anzunehmen, dass auf den verlorenen gegangenen Altarflügeln die anderen Nothelfer abgebildet waren. A. Stange schreibt sie dem Meister der Margaretenlegende zu¹⁵⁵, Benesch dem Historiameister¹⁵⁶. Gleiche Stilelemente wie die kleinen, puppenhaften Gesichter im Verhältnis zu den langen Körpern, die kleinen Hände mit den unorganisch dargestellten Fingern und auch die Gestaltung der Kleidung, speziell das der Hl. Katharina, könnten Stanges Annahme Gewicht geben. Betrachtet man jedoch den Bildaufbau, so ergibt sich ein anderes Bild. Die vier Figuren füllen vier Fünftel des Bildes aus und lassen kaum Platz für die Landschaft.

Dworschak schreibt dem Margaretenmeister auch die Kolomanstafel aus dem Neukloster in Wiener Neustadt um 1508 zu, die sich heute im Stift Heiligenkreuz befindet¹⁵⁷. (Abb. 66) Ich kann dieser Meinung nicht folgen. Ungeachtet dessen, wer der Künstler der Margaretenlegende ist, würde ich ihn nicht gleichsetzen mit dem Künstler der Marter des Hl. Koloman. Weder in der Beschreibung der Gesichter noch der Gewänder kann ich verwandte Stilelemente erkennen, vielleicht ein wenig in Detailbeschreibungen der Landschaft, wie die Beschaffenheit des Bodens oder der Berge, die jedoch der Zeitströmung entsprechen.

Es ist ein Maler mit dem Namen Niklas Forster im Jahre 1487 in Regensburg überliefert¹⁵⁸. In den Regensburger Bürgerbüchern wird er als Niclas Vorster als neu aufgenommenen Bürger verzeichnet. Die Künstlerfamilie Forster stammte aus Augsburg, wo ihre Mitglieder als Maler, Bildhauer und Goldschmiede tätig waren. Auch in Basel ist zwischen 1470 bis nach 1500 ein Heiligen- und Kartenmaler Klaus Forster erwähnt.

In der Kirche in Deutsch-Wagram bei Wien gibt es einen Grabstein des Malers Niklas Forster, der 1514 vermutlich in einem Wiener Kloster starb¹⁵⁹. Das in Sandstein

¹⁵⁵ A. Stange, die Malerei der Donauschule. München 1964, S. 149 f.

¹⁵⁶ Benesch-Auer, Die Historia Friderici (zit. Anm. 2), S. 48.

¹⁵⁷ Dworschak, Märtyreraltar (zit. Anm.15), S. 119.

¹⁵⁸ W. Boll, Albrecht Altdorfers Nachlass. Aus: Münchner Jb. der bild. Kunst, München 1938/39, S. 92.

¹⁵⁹ Dworschak, Märtyreraltar (zit. Anm. 15), S. 119.

gearbeitete Relief der Muttergottes im Kreise ihrer Engel ist aufs engste mit der Maria in Hernstein in Niederösterreich verwandt. Für ein Epitaph eines Malers ist es überaus reich gestaltet; sind doch die meisten Maler-Denkmäler nur bescheidene Inschriften mit Wappenschmuck. Niklas Forster muss demnach ein Maler und eventuell auch Bildhauer von Rang gewesen sein, auch wenn sich in Österreich keine urkundlichen Zeugnisse und Werke erhalten haben.

7.3 JÖRG KÖLDERER

Im Dokument des Stiftes St. Florian vom 4. November 1943, in welchem die Liste „Zur Bergung abgegeben an das Depot Dr. Seiberl bei der Salinenverwaltung Bad Aussee“, die sich im Bundesdenkmalamt Wien, Restitutionsmaterialien, Karton 19/1 Mappe 27 befindet, steht bei der Inv. Nr. 3772-3775 (103-106): „4 Bilder von Kölderer, doppelseitig „Szenen aus dem Leben der Hl. Margarete“ (Abb. 5). In der Literatur, die ich über diese Tafeln finden konnte, komme ich im Zusammenhang von Kölderer und dem Meister der Margaretenlegende mit Leonhard Beck in Verbindung und dessen graphischem Hauptwerk „Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Kaiser Maximilians“. Diesen Einfluss habe ich schon auf Seite 47f beschrieben.

Im Jahr 1500 wurde Kölderer erstmals als Hofmaler titulierte¹⁶⁰. Er hatte im Auftrag Maximilians zahlreiche Arbeiten gefertigt, in denen sich der frühe Stil der Donauschule zeigt¹⁶¹. Da nur wenige von Kölderers signierten Arbeiten vorhanden sind und darüber hinaus im Fall der Illustrationen in den Zeugbuchentwurfcodices nicht zu eruieren ist, welcher von den ausführenden Künstlern der Innsbrucker Hofmaler ist, erschwert sich die Frage nach dessen Stil. Auch besitzen wir keine einzige signierte, figürliche Darstellung

¹⁶⁰ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, 1883ff, ab 1929 (Bd. 37). N. F.: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 2, 609.
Egg. Flügelaltäre, S. 315 führte an, dass Kölderer die Stelle als Hofmaler um 1500 provisorisch erhalten habe, da der 1490 zum Hofmaler ernannte Martin Enzelsberger nicht die dauernde Gnade des Kaisers fand. Erst 1597 trat Kölderer an die Stelle von Enzelsberger.

von seiner Hand. Aus seinen signierten Zeichnungen, wie z. B. die des Schlosses Cagno¹⁶², (Abb. 67), bekommt man einen Eindruck von seinen stilistischen Eigenheiten, vor allem was die Gestaltung der Landschaft anbelangt.

Kölderer's Landschaften sind überwiegend in Aufsicht dargestellt und eher wenig tiefenräumlich gestaffelt; meist fehlt der Mittelgrund. Mit wenigen, dynamischen Strichen fixiert er die Umrisse der Formen. Die Modellierung ist flächig und trägt kaum etwas zur Plastizität bei. Äußerst charakteristisch sind die in ihren Formen etwas übersteigerten, steil ansteigenden, spitzzackig auslaufenden Gebirgszüge, wie man sie sowohl in seiner signierten Zeichnung des Schlosses Cagno als auch in den Illustrationen des Jagd- und Fischereibuches beobachten kann¹⁶³. (Abb. 68) Die Abbildung zeigt Kaiser Maximilian I. bei Jagd- und Fischfang am Aachensee. Die zeitliche Streuung der Arbeiten spricht dafür, dass Kölderer bei seinem einmal gefundenen Formenrepertoire blieb, das er über Jahrzehnte nicht wesentlich änderte¹⁶⁴.

Die im Umkreis Kölderer's entstandenen figürlichen Darstellungen zeichnen sich durch gedrungene Gestalten aus, deren Köpfe besonders bei Profilansichten beinahe direkt auf den Schultern ruhen und häufig zu große Kopfbedeckungen tragen. Manchmal wirken sie mit ihren derben Gesichtszügen gnomenhaft. Die dynamische Linienführung der Zeichnung, wie sie für Kölderer's Landschaftsgestaltung charakteristisch ist, vermisst man bei den figürlichen Szenen beinahe ganz.

Bei der farblichen Gestaltung machte Kölderer deutliche Unterschiede zwischen Landschaftsteilen und Figuren¹⁶⁵. Während erstere in meist gedämpften Tönen gehalten sind, die sich vor allem aus den Farben Weiß, Ocker, Grau, einem blassen Blau, Violett

¹⁶¹ F. Winzinger, Zur Malerei der Donauschule. Aus: Die Kunst der Donauschule 1490-1540. Linz 1965, S. 18.

¹⁶² A. Scheichl, Jörg Kölderer, Innsbrucker Hofmaler und Baumeister in Tirol zur Zeit Maximilian I. und Ferdinand I. Wien 1992, S. 17.

¹⁶³ F. Niederwolfsgruber, Kaiser Maximilian I. Jagd- und Fischereibücher. Innsbruck 1965.

¹⁶⁴ Scheichl, Kölderer (zit. Anm.162), S. 63.

¹⁶⁵ Wood, Altdorfer (zit. Anm. 118), S. 206ff.

und Braunrot neben einem kräftigerem Grün zusammensetzten, verwendete er für die Kolorierung von Personen beinahe ausschließlich bunte und leuchtende Farben wie kräftiges Rot, Gelb und Grün. Die Kolorierung der Landschaften sorgte auch für die Unterscheidung in Licht- und Schattenzonen und somit zur Herausformung von einzelnen Motiven; sie trug jedoch wenig zur Plastizität der gesamten Darstellungen bei. Die Figuren wurden hingegen kaum mit Hilfe von Farbe modelliert.

Nach all den vorhin besprochenen Kriterien gibt es wenige Parallelen zur Gestaltung der Landschaft und der Personen der Margaretentafeln. Lediglich die frontal stehende männliche Figur von der Miniatur des Jagd- und Fischereibuches Kaiser Maximilians I. von 1520 könnte eine Nachbildung des „Erzählers“ der Tafel der „Hinrichtung“ sein. Sowohl die Haltung als auch die Gestaltung des Mantels mit dem besonderen Kragen weisen Ähnlichkeiten auf. Doch diese Figur kann auch wie in der Margaretenlegende auf den frontal stehenden Mann des Blattes „Die Landsknechte und der türkischen Reiter“, um 1495, von Dürer zurückgehen. Außerdem stellt der Margaretenmeister seine Figuren ebenfalls meist halslos dar. Ähnlichkeiten gibt es im verwendeten Kolorit, sowohl in den Farben der Landschaft mit Weiß, Ocker, Grau und Blau als auch in den leuchtenden Farben der Gewänder in Rot-Gelb-Kombinationen und anderen Zusammensetzungen.

Trotz einiger Ähnlichkeiten schließe ich Jörg Kölderer als Meister der Margaretenlegende aus. Die Tafeln sind zehn Jahre früher entstanden und weisen speziell in der Gestaltung der Gesichter wesentlich mehr Charakteristika auf. Es wäre jedoch für mich denkbar, dass der Meister der Margaretenlegende aus der Werkstatt Kölderers gekommen sein könnte, bevor er sich auf Wanderschaft in die Donaulande machte.

8 IST DER MARGARETENALTAR ZUR STRÖMUNG DER DONAUSCHULE ZU ZÄHLEN?

Der Meister der Margaretenlegende versuchte sich der Zeitströmung im Donauraum, der so genannten Donauschule, anzunähern. Er tut dies noch recht zurückhaltend und konservativ. In der Gestaltung der Landschaft treten einige dieser Merkmale hervor. Er stellt mächtige, oben abgeschnittene Baumstämme an den Rand des Bildes, wie bei der „Bändigung des Drachens“ oder er teilt das Gemälde durch einen Baumstamm wie bei der „Geißelung“ des Margaretenaltars. Ein Ast greift über die linke Hälfte des Bildes zum Baumstamm und bildet ein „Dach“ und einen eigenen Bildraum. Diese Art der Darstellung kann man auch auf der Rückseite des Altares sehen, die dem Historiameister zugeschrieben wird. Dieser gilt laut Dworschak als der führende Maler der späteren Epoche der Donauschule¹⁶⁶. Auf dem Bild „Die Heilige Barbara (oder Heilige Bibiana) reicht einem Enthaupteten die Heilige Kommunion“ stehen die vom Bildrand abgeschnittenen Bäume ebenfalls am Bildrand und bilden ein „Dach“ über der Szene. Der Margaretenmeister stellt die Natur jedoch unbewegt und ruhig dar. Lediglich die fächerartige Darstellung der Bäume wie zum Beispiel am Bild A. Altdorfers, der „Drachenkampf des Hl. Georg“ von 1510, München, Alte Pinakothek, erinnert an die Darstellung der Bäume des Märtyreraltars¹⁶⁷. (Abb. 69)

Die Naturauffassung dieser Zeit war sehr mystisch und erinnert an Märchen und Mythen, in welchen die Pflanzen sprechen und sich von ihrem Standplatz fortbewegen können. Die Landschaftsdarstellungen A. Altdorfers haben etwas Phantastisches. Es war der Mensch, der gegen die gewaltigen Kräfte der Natur um sein Dasein kämpfen musste. Diese Übermächtigkeit zeigt sich besonders schön im Blatt des zuvor erwähnten „Drachenkampf des Heiligen Georg“. Die Natur in ihrer Eigendynamik ist übermächtig dargestellt im

¹⁶⁶ F. Dworschak, Der Meister der Historia (Niklas Breu), Niederösterreich und Nachbargebiete. Aus: (zit. Anm. 121), S. 96.

¹⁶⁷ Wood, A. Altdorfer (zit. Anm. 118), S. 138.

Gegensatz zum kleinen Pferd mit dem Heiligen. Die Kreatur Mensch ist unlösbar mit der Natur verbunden. Auch der Drache verschmilzt mit der Vegetation.

Der Margaretenmeister zeigt auch hier nur Annäherungen an die Donauschule und ihren Hauptvertreter A. Altdorfer. Die Natur beherrscht hier nicht den Menschen. Die Landschaft ist der Ort der Szene und bildet einen Rahmen für diese. Details, wie die Darstellung von Gräsern, malte er in gleicher Art wie die Stirnhaare zwischen den Hörnern des Drachen.

Eines der Charakteristika der Donauschule ist die Darstellung des Ruinösen¹⁶⁸. In der „Geburt Christi“ von A. Altdorfer von 1507, heute in Bremen, sieht man sehr schön, wie vom Künstler Ruinen als Kulisse für die heilige Familie verwendet wurden. (Abb. 70) Der Margaretenmeister führt dies zaghaft in der Gestaltung der Scheune auf der Tafel der „Begegnung“ aus. Auf der Rückseite stellt der Historiameister die dramatische Szene „Die Heilige Demetria wird in ein Freudenhaus verschleppt“ ebenfalls vor eine Ruinenarchitektur.

Die Menschendarstellungen dieses Kunstkreises haben nur selten individuellen Charakter. In den rundlichen Köpfchen der Frauengestalten sind Augen, Nase und Mund meist nur formelhaft angedeutet, und die Körper verschwinden weitgehend unter der Masse der Kleider, wie man am Beispiel einer Federzeichnung von A. Altdorfer, 1509, Berlin „Die Heilige Margareta, auf dem Teufel stehend“, sehen kann¹⁶⁹. (Abb. 23) Das gleiche Gesichtchen sehen wir bei der Hl. Margarete auf dem Margaretenaltar. Die Gliederung der Gewandfläche durch Faltenbäusche und ein System von Parallel- oder Radialfalten verbirgt mehr vom Körper der Figuren, als dass es die Funktionen der Gliedmaßen verdeutlicht. Der Historiameister veranschaulichte diese Art der Darstellung besonders deutlich auf der Rückseite des Margaretenaltars bei den Darstellungen der Heiligenmartyrien. Er verwendete das Gewand, nicht aber den Körper der Figuren, um

¹⁶⁸ Winzinger, Altdorfer (zit. Anm. 71), S. 72.

¹⁶⁹ Mielke, Altdorfer (zit. Anm. 63), S. 90.

Bewegung und Ausdruck anschaulich zu machen. Auch bei den Männern, deren anders geartete Bekleidung die Bewegungen der Glieder im allgemeinen deutlicher in Erscheinung treten lässt, wird durch die modischen Puffen und Schlitze sowie die knielangen Schoßwämser die Körperstruktur verunklärt.

Das Zeichnerische, Lineare war für den Künstler der Donauschule ein Wert für sich, mit dem er frei zu spielen vermochte, wie uns der Historiameister auf den Märtyrertafeln vor Augen führt. Die immer wiederkehrende Spirallinie konnte vielerlei Bedeutung annehmen. Sie konnte das Gewand aufbauschen, Blattwerk oder eine rissige Rinde darstellen, eine Stoffbahn, die rund um den Hals eines Pferdes gelegt ist oder einfach eine Schraffur zur Angabe einer Rundung sein. Parallel geführte, horizontale und vertikale Strichlagen fanden zur Darstellung von Gewandfalten Verwendung, wurden aber auch für die Formierung von Felswänden verwendet, wie man am Beispiel E. Altdorfers „Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen“, sehen kann.¹⁷⁰ (Abb. 71)

Diese Art der linearen Darstellung kommt in den beiden oberen Tafeln der Margaretenlegende kaum zum Tragen. Lediglich im Lendentuch der Margarete, im dünnen Ärmelstoff des Rutenschlägers und im Ärmel der Figur rechts in Rückenansicht beginnt der Meister Parallelfalten zu malen und steigert diese Stileigenheit in den unteren beiden Tafeln, wie in den weißen Ärmelbauschen der Heiligen, im Taillentuch des Henkers oder im gelben Rock des Zuschauers.

Der Goldgrund, den der Margaretenmeister als Gestaltungsmittel einsetzt, ist ein traditionelles Mittel in der gotischen Tafelmalerei. Er verleiht hier den ruhigen, statischen Darstellungen eine getragene Stimmung.

A. Altdorfer verwendet diesen auch, um spezielle Effekte zu erzielen. Er diente ihm zur Darstellung von Sonnenuntergängen, wie etwa auf der Szene am Ölberg am

¹⁷⁰ Oettinger, Altdorfer (zit. Anm. 3), S. 14.

Sebastiansaltar in St. Florian, wo er die Glut des Abendhimmels wiedergeben wollte ¹⁷¹. (Abb. 72)

Altdorfer, der Hauptvertreter der Donauschule, sieht die Einzeldinge der Welt zusammen als „Natur“ und dies erscheint ihm auch als geschlossenes, farbiges Bild. An einem seiner Hauptwerke, dem Sebastiansaltar von St. Florian zeigt er sehr schön, wie Raumkontinuität durch Farbe gewonnen wird. Das Bild ist von farbiger Einheit. Die Eigenfarbe hat keinen eigenen Wert, sie fügt sich harmonisch in den farbigen Zusammenhang. Die in einem Bildausschnitt wiedergegebene Welt wird von einem imaginären Licht erhellt, das von außen her einfällt und alle Erscheinungen miteinander verbindet. (Abb. 73) In seinen Zeichnungen sind die Menschen mit der Natur so verwoben, dass man sie manchmal schwer ausmachen kann, wie am Beispiel des „Drachenkampf des Hl. Georg“ zu sehen ist.

Dem Meister der Margaretenlegende sind Mensch und Natur gleichbedeutend in seiner Komposition und in seiner farblichen Darstellung. Er setzte die Farbe Rot ein, um die Hauptpersonen zu kennzeichnen. Die Farben sind nicht dazu da, um eine Verbindung zwischen den einzelnen Elementen zu schaffen, sondern es ergibt sich ein additives Aneinanderreihen von Elementen.

Der Zwettler Altar, ein Frühwerk von Jörg Breu dem Älteren, um 1501, gilt aufgrund des Stellenwertes der Landschaft als ein Vorläuferwerk der Donauschule¹⁷², obwohl sich die gestalterischen Prinzipien von denen, wie zum Beispiel die im vorigen Absatz besprochenen des A. Altdorfer, deutlich unterscheiden. Stellt man der „Enthauptung der Heiligen Margarete“ das Tafelbild von J. Breu, „Bernhard streut den Tieren Salz“ gegenüber, (Abb. 74) so kann man im Bildaufbau, in der Gestaltung der Landschaft, der additiven Komposition der einzelnen Elemente einige Parallelen erkennen. Das Laubwerk, die flächige Behandlung der Erdoberfläche, ja selbst die Form des Sees sind ähnlich. Die Komposition ist jedoch viel starrer und die linearen Abgrenzungen härter.

¹⁷¹ Winzinger, Altdorfer (zit. Anm. 71), S. 15-24.

¹⁷² Rosenauer, Malerei der Donauschule aus: (Zit. Anm. 96), S. 398.

Der Margaretenmeister brachte einige Elemente der Donauschule in die Darstellung der Legende ein. Er schaffte es, diese mit Feinheit, Charme und Eleganz auf der traditionellen Bühne der Gotik mit sanften Charakteristika der Donauschule zu erzählen.

9 ANHANG

9.1 ZUSAMMENFASSUNG

Auch wenn es mir weder möglich ist, den Künstler des Margaretenaltars von St. Florian zu identifizieren, noch namentlich zu nennen, bin ich aufgrund meiner Recherchen zu dem Schluss gekommen, dass es sich um einen Künstler handelt, der aus dem Künstlerkreis des Innsbrucker Hofmalers Jörg Kölderer stammt. Die Arbeit in dessen Werkstatt könnte ihn mit Werken Kölderers, Becks und Dürer vertraut gemacht und damit sein Schaffen beeinflusst haben. Die Möglichkeit, dass er Erhard Altdorfer begegnete, ist nicht auszuschließen. Es gibt über die Frühzeit Erhard Altdorfers keinerlei urkundliche Mitteilungen, erst ab 1512, als er – wie bereits erwähnt - als Hofmaler in die Dienste Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg kam. Der Margaretenmaler folgt in erste Linie Motiven von Albrecht Dürer. Erhard Altdorfer konnte sich meiner Ansicht nach, wie viele Künstler dieser Zeit, dem Einfluss Dürers nicht entziehen. Ob der Margaretenmeister die Eva aus Dürers „Adam und Eva“ als Vorbild zur Darstellung der Margarete auf der Tafel der „Geißelung“ nahm oder das Bild der „Superbia“ von Erhard Altdorfer, lässt sich nicht feststellen.

Erhard verließ seine Werkstatt 1512, als er seine Tätigkeit in Schwerin annahm. Es ist denkbar, dass der Meister der Margaretenlegende in dessen Werkstatt arbeitete und die Tradition dieser Werkstatt fortsetzte. Dies würde auch erklären, dass er der Hauptmaler dieser Werkstatt und auch des Altars war und dadurch die Sonntagsseiten mit der Margaretenlegende mit ihren kostbaren Goldgrundarbeiten schuf. Die Frage nach der Örtlichkeit der Werkstatt lässt sich nicht beantworten, da keinerlei Aufzeichnungen vorhanden sind.

Nimmt man allerdings als gesichert an, dass der Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* die Märtyrerseite gemalt hat, der im Donauraum tätig war und dessen Werkstatt sich laut Dworschak in Wien befand, so könnte ich mir vorstellen, dass der Altar

in Wien oder in Krems entstanden ist. Damit käme auch wieder Niklas Forster in Betracht, der Meister der Margaretenlegende zu sein. Nachdem es aber keine gesicherten Werke dieses Künstlers gibt, bleibt dies ebenfalls eine Hypothese.

Bewährt sich jedoch diese Verknüpfung, dann hätten zwei Künstler aus dem Wirkungskreis der Brüder Altdorfer den Margaretenaltar geschaffen. Der Einfluss Albrechts war bedeutend für den Historiameister, jener Erhards wirkte sich auf den Meister des Margaretenaltars prägend aus.

9.2 LITERATURVERZEICHNIS

A. von Aufsess, Die Altarwerkstatt des Paul Lautensack. Baden-Baden 1963.

L. Baldass, Der Künstlerkreis Maximilians. Wien 1923.

L. Baldass, Altdorfers Herkunft. Wien 1938.

L. Baldass, Albrecht Altdorfer. Wien 1941.

L. Baldass, Die Tafelmalerei. Aus: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963.

L. Baldass, Gotik in Österreich, Wien 1964.

O. Benesch und E. M. Auer, Die Historia Friderici et Maximiliani. Berlin 1957.

O. Benesch, Erhard Altdorfer als Maler. Aus: Jb. der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 57, Berlin 1936.

W. Buchowicki, Die gotischen Kirchen in Österreich. Wien 1952.

P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916.

U. Christoffel, Die Albrecht Altdorferausstellung in München. Aus: Pantheon, Bd. XXII, München 1938.

A. Deguer, Albrecht Dürer - Sämtliche Holzschnitte. Wels 1980.

A. Dürer, Das gesamte graphische Werk. Köln: Parklandverlag Druckgraphik, 2000 ISBN: 3-88059-983.

F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik - Der Flügelaltar. Aus: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963.

F. Dworschak, Zur Frage des Märtyreraltars von Stift St. Florian. Aus: ÖZKT (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege), Bd. XIX, Wien 1965.

F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik. Die Donauschule - Malerei und Plastik. Aus: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1973.

E. Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985.

K. Fischner, Innsbrucker Chronik. Bd. 2, Innsbruck 1929-1934.

E. Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. 2 Bde. Berlin 1928 und 1931.

W. Frodl, Ein neu aufgedeckter Freskenzyklus in Pürgg. Aus: ÖZKD, Wien 1953.

E. Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich. 1. Teil aus: Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich Bd. II, Wien 1972.

F. Eppel, Kunst im Lande rings um Wien. Wien 1961.

M. Friedländer, A. Altdorfer, Der Maler von Regensburg. Leipzig 1891.

S. Füssel, Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit – Der Theuerdank. Köln - London - Los Angeles - Madrid - Paris - Tokyo 2004.

W. Jürgens, Erhard Altdorfer. Lübeck 1931.

G. Kaftal, Saints in Italian Art. Iconographie of the Saints in Tuscan Art. Florenz 1952.

M. Koller, Über die Entstehung der Flügelaltäre in der Pacher-Werkstätte. Aus: Michael Pacher und sein Kreis. Südtiroler Landesregierung 1998.

M. Koller, Spätgotische Flügelaltäre in Oberösterreich. Aus: Gotik Schätze in Oberösterreich, Linz 2003.

M. Koller und M. Vigl, Der Braunauer Bäckeraltar. Untersuchung und Konservierung. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 2001.

- H. Kühnel**, Die Kunst der Donauschule in Österreich. Wien o. J. (1973).
- K. Künstle**, Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926.
- E. Lanc**, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Wien 1983.
- E. Lanc**, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002.
- F. Linninger**, Führer durch das Chorherrenstift St. Florian. 3. Aufl., St. Florian 1958.
- F. Linninger**, Hat A. Altdorfer für St. Florian zwei Altäre geschaffen? Aus: Jb. OÖMV, Bd. 109, 1964.
- F. Linninger**, Die Kunstsammlungen des Stiftes St. Florian. Aus: ÖZKD, Bd. XIX, Wien 1965.
- F. Lipp**, Volksart und Volksfrömmigkeit als Triebkräfte der Kunst der Donauschule. Aus: Werden und Wandlung. Linz 1967.
- C. Menz**, Das Frühwerk Jörg Breu des Älteren. Augsburg 1982.
- H. Mielke**, Albrecht Altdorfer. Regensburg 1988.
- B. Mombritius**, Sanctuarium seu vitae sanctorum. Paris 1910, Bd. II. Nach einer Handschrift des 11/12 Jhdts. ist der lateinische Text ediert von Assmann, 1889.
- H. Th. Musper**, Gotische Malerei nördlich der Alpen. Wien 1963.
- H. Th. Musper**, Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten. Stuttgart 1964.
- F. Niederwolfsgruber**, Kaiser Maximilian I. Jagd- und Fischereibücher. Innsbruck 1965.

-
- K. Oettinger**, Die Malereien des Pulkauer Altars. Aus: Pantheon, XII. Jahrg., München 1939.
- K. Oettinger**, Altdorfer-Studien. Nürnberg 1959.
- I. Orywall**, Die Alt- und Mittelfranzösischen Prosafassungen der Margaretenlegende. Solingen 1968.
- K. Packpfeiffer**, Studien zu Erhard Altdorfer. Wien 1974.
- F. Röhrig**, Der Albrechtsaltar. Wien 1981.
- F. Röhrig**, Klosterneuburg - Das Stift und seine Kunstschatze. Wien - Klosterneuburg 1984.
- A. Rosenauer**, Die Malerei der Donauschule. Aus: Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance. München - Berlin - London - New York 2003.
- S. Sauser**, Der Hallstätter Marienaltar. Hallstatt 1956.
- V. Schaubert und H. M. Schindler**, Die Heiligen und Namenspatrone im Jahreslauf. München 1985.
- A. Scheichl**, Jörg Kölderer - Innsbrucker Hofmaler und Baumeister in Tirol zur Zeit Maximilians I. und Ferdinand I. Wien 1992.
- R. Schoch, M. Mende und A. Scherbaum**, Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk. München – London – New York 2001.
- K. A. Schröder und M. L. Sternath**, Albrecht Dürer. Wien 2003.
- K. Schütz**, Die Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Aus: Die Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes St. Florian, Bd. XLVIII, Wien 1988.
- L. Schultes**, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Bd. II, Linz 2005.

- K. O. Seidel**, Die mittelniederdeutsche Margaretenlegende. Berlin 1994.
- A. Stange**, Die Malerei der Donauschule. München 1964.
- P. Strieder und E. Segré**, Albrecht Dürer. Wiesbaden 1977.
- C. W. Talbot**, The Passion circle by Albrecht Altdorfer at St. Florian: A study of program and style, phil. Diss., Yale University 1968.
- G. Tammi**, Due Versioni della leggenda di S. Margarita d'Antiochia in versi francesi del medioevo. Piacenza 1958.
- R. Vischer**, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
- J. de Voragine**, Legenda aurea. Übersetzung vom Lateinischen von R. Benz, Heidelberg 1993.
- H. Voss**, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.
- W. Waetzoldt**, Dürer und seine Zeit. Wien 1935.
- E. Widder**, Der Pacheraltar in St. Wolfgang. Innsbruck 1999.
- J. Weitzmann-Fiedler**, Zur Illustration der Margaretenlegende. Aus: Münchner Jahrbuch der bildende Kunst, Bd. XVII, München 1966.
- W. Williams-Krapp**, Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Tübingen 1986.
- F. Winzinger**, Zur Malerei der Donauschule. Aus: Die Kunst der Donauschule 1400-1540. St. Florian und Linz 1965.
- F. Winzinger**, Albrecht Altdorfer – Die Gemälde. München 1975.
- T. Wolpers**, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Tübingen 1964.

C. S. Wood, Albrecht Altdorfer and the origins of landscape. London 1993.

E. H. Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Aus: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erfindung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1910.

M. Zucker, Albrecht Dürer. Halle an der Saale 1905. (Schriften des Vereins für Informationsgeschichte).

Kataloge:

Ausstellungskatalog, Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer. Unterlinden Museum Colmar 1991.

K. Holter, Albrecht Altdorfer und die Donauschule in Oberösterreich. Linz 1947.

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien. Wien 1929.

Bibliotheca hagiographica graeca, 3° éd., mise à jour et considérablement augmentée par François Halkin, Bollandiste, 3 Bde., Brüssel 1957.

Lexikon der Kunst, Leipzig 1989.

Kliss, Répertoire des Vies des écrits en français, conservées dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, Paris 1900 ; Prosafassungen der Margaretenlegende S. 198v-199v. (Signatur des Katalogs : BN, Don Nr. 368 1, Bureau 97).

W. Prohaska, Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1984.

Revue de l'art chrétien, Bd. III, Lille 1885.

Thieme-Becker, Bd. 3, Leipzig 1998.

Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Stuttgart 1993.

O. Schmitt, „Flügelretabel“. Aus: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 9, München 2003.

O. Wutzel, Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1965.

9.3 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1:** Margaretentafeln, St. Florian. S. 1.
- Abbildung 2:** Der Pacher-Altar in St. Wolfgang, um 1480, geschlossener Stand der inneren Flügel. S. 2.
- Abbildung 3:** Meister des St. Florianer Kreuzigungstriptychons, Wien um 1480/90, Innenseiten. S. 2.
- Abbildung 4:** Meister S. H., Flügelaltar, oberösterreichisch, 1485, St. Florian. S. 2.
- Abbildung 5:** Kopie der Liste „Zur Bergung abgegeben an das Depot Dr. Seiberl bei der Salinenverwaltung Bad Aussee“ vom 4. 11. 1943, die sich im Bundesdenkmalamt Wien, Restitutionsmaterialien, Karton 19/1, Mappe 27 befindet. S. 4. u. S. 4, Fußnote 21 u. S. 54
- Abbildung 6:** Jörg Breu d. Ä., Aggsbacheraltar um 1500, Teile heute im Stift Herzogenburg, Rekonstruktion. S. 5.
- Abbildung 7:** Jörg Breu d. Ä., Bernhardialtar um 1500, Zwettler Stiftskirche. S. 5
- Abbildung 8:** Margaretenaltar, Begegnung der Hl. Margarete mit dem Präfekten Olibrius. S. 6.
- Abbildung 9:** Margaretenaltar, Olibrius lässt die Hl. Margarete mit Ruten geißeln. S. 7.
- Abbildung 10:** Margaretenaltar, Die Hl. Margarete bändigt den Drachen. S. 9.
- Abbildung 11:** Ausschnitt aus Abb. 10. S. 10.
- Abbildung 12:** Margaretenaltar, Die Enthauptung der Hl. Margarete. S. 10.

- Abbildung 13:** Historiameister, Märtyreraltar 1511/12, St. Florian, Wochentagsseite mit Darstellungen verschiedener Heiligenmartyrien. S. 11.
- Abbildung 14:** Weiz, Taborkirche, Fresken um 1300. S. 16 u. S.18.
- Abbildung 15:** M. Wohlgemut, Holzschnitte, 15. Jahrhundert. S. 17 u. S. 23.
- Abbildung 16:** Pürgg, Pfarrkirche, Freskenzyklus, Katharinenkapelle um 1300. S. 19.
- Abbildung 17:** St. Cäcilia ob Murau, Fresken um 1460/70. S. 20.
- Abbildung 18:** Rom Museo Cristiano, Tafelbild mit Margaretenlegende 15. Jhdt. S. 22.
- Abbildung 19:** St. Peter am Kammersberg, Fresken um 1430. S. 24.
- Abbildung 20:** Stift Ardagger, Pfarrkirche St. Margareta, Glasfenster, 13. Jhdt. S. 22.
- Abbildung 21:** Ausschnitt aus Abb. 20. S. 22.
- Abbildung 22:** Stift Ardagger, Bildfolge der Margaretenlegende. S. 23.
- Abbildung 23:** A. Altdorfer. Die Hl. Margarete auf dem Teufel stehend 1509, Feder, Berlin, Kupferstichkabinett. S. 23 u. S. 58.
- Abbildung 24:** J. Arzt. Schreinfiguren des Altars in S. Giuliano in Vigo di Fassa, 1517. S. 24.
- Abbildung 25:** St. Margareth in Margen bei Terenten, Altar um 1500. S. 24.
- Abbildung 26:** Thernberg, Fresken um 1400. S. 24.
- Abbildung 27:** Hallstatt, Skulpturenschrein um 1481. S. 26.
- Abbildung 28:** M. Pacher, Hochaltar in St. Wolfgang um 1480. S. 26.
- Abbildung 29:** Braunau Stadtpfarrkirche, Bäckeraltar um 1480. S. 27.

-
- Abbildung 30:** Pulkau, Heiligblutkirche, Hochaltar 1518 - 1522. S. 28.
- Abbildung 31:** Klosterneuburg, Albrechtsaltar 1434-1439. S. 29.
- Abbildung 32:** A. Dürer, „Geißelung“, Holzschnitt aus der „großen Passion“ 1497/98. S. 31.
- Abbildung 33:** M. Schongauer, „Geißelung“, Kupferstich aus „die Passion“, um 1486, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. S. 32.
- Abbildung 34:** Pulkau, Heiligblutkirche, Hochaltar, Predellenbild um 1518 - 1522. S. 33.
- Abbildung 35:** Historiameister, Märtyreraltar St. Florian, „Die Ermordung eines Priesters während der Hl. Messe“. S. 34.
- Abbildung 36:** Historiameister, Märtyreraltar St. Florian, „die Enthauptung eines Bischofs“ (Hl. Dionysius). S. 34
- Abbildung 37:** L. Beck, Theuerdank, Holzschnitt um 1505. S. 37 u. S. 47.
- Abbildung 38:** A. Dürer, „Nürnbergerin im Kleid für den Kirchgang“, Feder 1500, Wien, Albertina. S. 38.
- Abbildung 39:** A. Dürer, „Die Türkenfamilie“, Kupferstich um 1496, Berlin, Kupferstichkabinett. S. 38.
- Abbildung 40:** A. Dürer, „Kreuztragung“, Holzschnitt aus der „Großen Passion“, um 1497/98, Wien, Albertina. S. 39.
- Abbildung 41:** A. Dürer, „Christus am Kreuz“, Holzschnitt aus der „Großen Passion“, um 1497/98. S. 39.
- Abbildung 42:** A. Dürer, „Fünf Landsknechte und der türkische Reiter“, Kupferstich um 1495, Berlin, Kupferstichkabinett. S. 39.

- Abbildung 43:** A. Dürer, „Hercules am Scheidewege“ („Die Eifersucht“; „Der große Satyr“), Kupferstich um 1498, Berlin Kupferstichkabinett. S. 40.
- Abbildung 44:** M. Schongauer, „Kreuztragung“, Ausschnitt, Kupferstich um 1486, Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphiksammlung. S. 40.
- Abbildung 45:** M. Schongauer, Kopf eines Orientalen mit langem Bart, Zeichnung um 1485, Windsor, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II. S. 41.
- Abbildung 46:** A. Dürer, „Martyrium des Hl. Johannes“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97, Berlin, Kupferstichkabinett. S. 41.
- Abbildung 47:** A. Dürer, „Der siebenköpfige Drache und das Tier mit den Lamnhörnern“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97, Berlin, Kupferstichkabinett. S. 42.
- Abbildung 48:** A. Dürer, „Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97, S. 42.
- Abbildung 49:** A. Dürer, „Der Hl. Georg zu Pferde im Kampf mit dem Drachen“, Holzschnitt um 1502/03, S. 42.
- Abbildung 50:** A. Dürer, „Beweinung Christi“, Gemälde um 1500, Ausschnitt, München, Alte Pinakothek. S. 42.
- Abbildung 51:** E. Altdorfer, „Dame mit Frauenwappen“, Kupferstich 1506, S. 43.
- Abbildung 52:** A. Altdorfer, „Hl. Barbara“ und „Hl. Katharina“, Kupferstiche 1506, S. 43.
- Abbildung 53:** A. Altdorfer, „Allegorische Gestalt“, Kupferstich 1506. S. 43.

-
- Abbildung 54:** J. de Barbari. Hl. Margarete mit Kreuzstab und Palme, Kupferstich um 1500, S. 44.
- Abbildung 55:** J. de Barbari, Frauenakt, Kupferstich 1500. S. 44f.
- Abbildung 56:** A. Dürer, „Adam und Eva“, Kupferstich 1504, Wien, Albertina. S. 45.
- Abbildung 57:** E. Altdorfer. Superbia, Kupferstich um 1506, Berlin (Ehem. Staatliches Museum, Kupferstichkabinett), London, Brit. Museum. S. 45.
- Abbildung 58:** E. Altdorfer, „Schleierlegende des Hl. Leopold“, Gemälde 1503/05, Klosterneuburg. S. 45 u. S. 50.
- Abbildung 59:** E. Altdorfer, Reiterzeichnung aus der Sammlung Koenig. S. 46.
- Abbildung 60:** L. Beck. Der Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, Gemälde um 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum. S. 49.
- Abbildung 61:** R. Frueauf d. J., Leopoldialtar, Tafelbild um 1505, Klosterneuburg, Stiftliches Museum. S. 50.
- Abbildung 62:** E. Altdorfer, Hl. Hubertus, Gemälde um 1516/18, Vaduz, Sammlung Lichtenstein. S. 50.
- Abbildung 63:** A. Dürer. Hl. Eustachius, Kupferstich um 1501, Wien, Albertina. S. 50.
- Abbildung 64:** E. Altdorfer. Johannes auf Pathmos, Feder in Tusche und Deckweiß, vor 1512, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. S. 52.
- Abbildung 65:** Altarbild aus Zisterzienserstift Lilienfeld, Niederösterreichisches Landesmuseum Wien. S. 52.
- Abbildung 66:** Hl. Koloman, Gemälde um 1508, Stift Heiligenkreuz. S. 53.

- Abbildung 67:** J. Kölderer, Schloss Cagno, Zeichnung 1526 (?), Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, S. 55.
- Abbildung 68:** J. Kölderer, Jagd- und Fischereibuch, um 1520, „Kaiser Maximilian am Aachensee“. S. 55.
- Abbildung 69:** A. Altdorfer, „Drachenkampf des Hl. Georg“, Kupferstich 1510, München, Alte Pinakothek, S. 57.
- Abbildung 70:** A. Altdorfer, „Geburt Christi“, Federzeichnung 1507, Bremen, S. 58.
- Abbildung 71:** E. Altdorfer, „Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen“, Kupferstich um 1506/07, Windsor. S. 59.
- Abbildung 72:** A. Altdorfer, Sebastiansaltar 1514 - 1518, Tafel „Ölbergsszene“, St. Florian, S. 59.
- Abbildung 73:** A. Altdorfer, Sebastiansaltar 1514 - 1518, Tafel „Marter des Hl. Sebastian“, S. 60.
- Abbildung 74:** Breu, Bernhardialtar 1501, „Bernhard streut den Tieren Salz“, Stiftskirche Zwettl, S. 60.

9.4 LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Vor- und Zuname: Ingrid Haas
Geburtstag: 10. April 1949
Geburtsort: Weissenbach / Triesting, Niederösterreich
Wohnort: 3400 Klosterneuburg
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: Verheiratet, 3 Kinder
Beruf: Hausfrau

Schulbildung:

1955 – 1959 Volksschule in Weissenbach
1959 – 1963 Realgymnasium Berndorf
1963 – 1966 Maria Regina, Wien
1983 – 1984 Maturaschule Dr. Roland
1984 Studium der Kunstgeschichte

Abbildungen



Abbildung 1: Margarentafeln, St. Florian.



Abbildung 2: Der Pacher-Altar in St. Wolfgang, um 1480, geschlossener Stand der inneren Flügel.

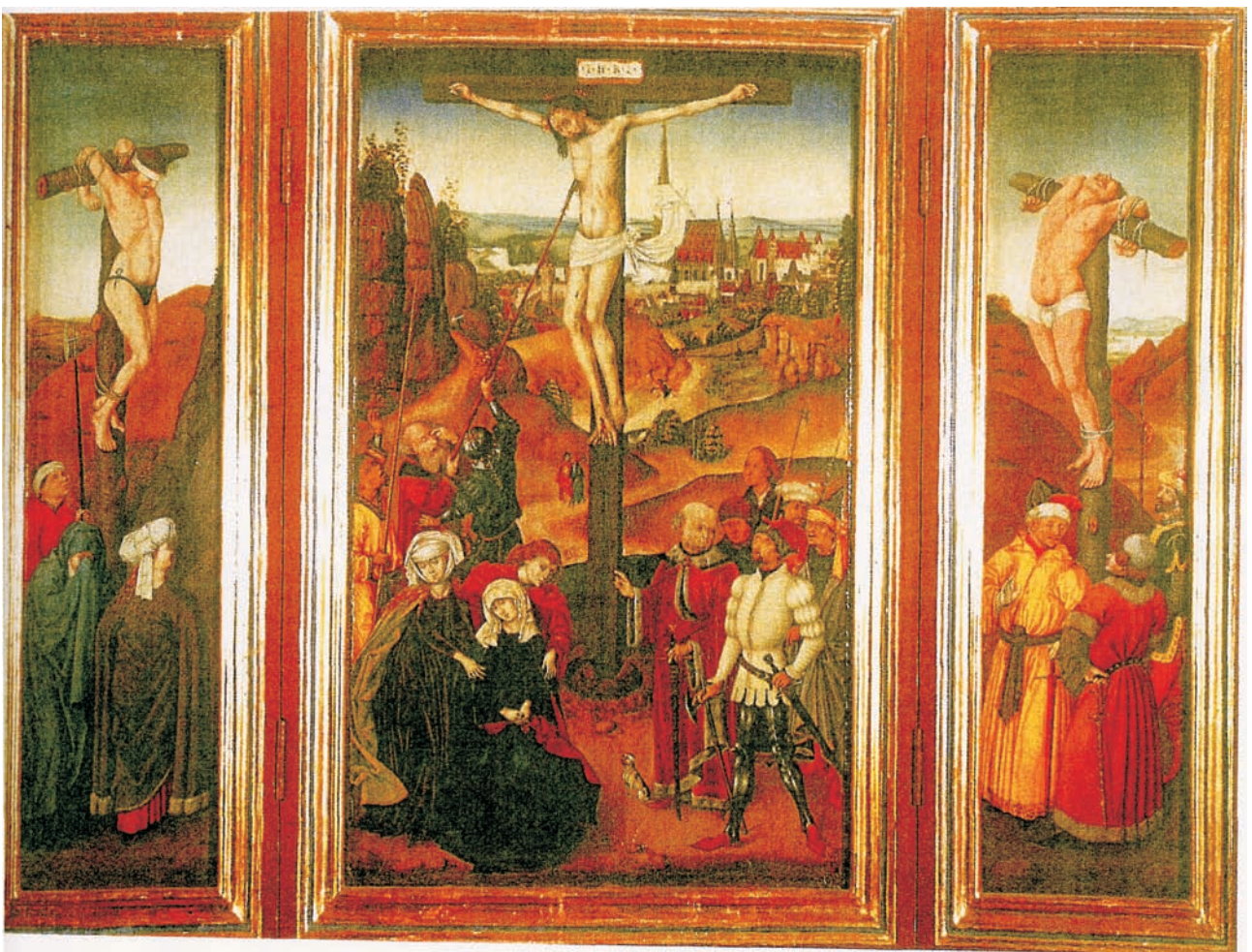


Abbildung 3: Meister des St. Florianer Kreuzigungstriptychons, Wien um 1480/90, Innenseiten.

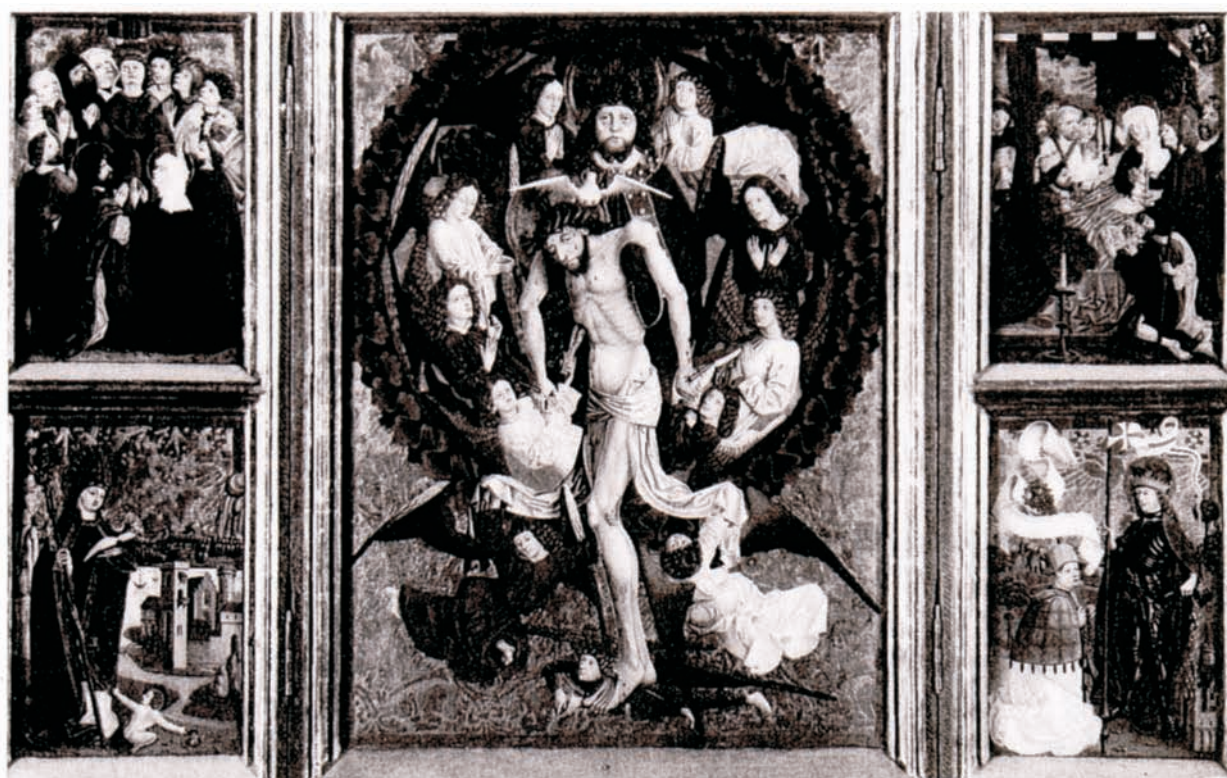


Abbildung 4: Meister S. H., Flügelaltar, oberösterreichisch, 1485, St. Florian.

H. Florian Hoff

Zur Bergung abgegeben an das Depot Dr. Seiberl bei der Salinenverwaltung Bad Aussee

71

Ritter Florian um 1300

143

Inv. Nr. 3755-3762

8 Bildtafeln von Altdorfer

- a) Ölbergsszene 112
- b) Gefangenennahme 113
- c) Christus vor Pilatus 112
- d) Christus fällt unterm Kreuz 108
- e) Christus vor dem Hohen Priester 114
- f) Geiselung 118
- g) Dornenkrönung 111
- h) Kreuzigung 107

Inv. Nr. 3763

1 "Warter des Hl. Sebastian" von Altdorfer 114

Inv. Nr. 3764

1 "Bergung der Leiche des Hl. Sebastian" von Altdorfer 109

Inv. Nr. 3765

1 "Ausprügelung des Hl. Sebastian" von Altdorfer 110

Inv. Nr. 3766

1 "St. Sebastian vor dem König" von Altdorfer 116

Inv. Nr. 3767

1 Stifterbild von Altdorfer 120

Inv. Nr. 3768

1 Bild, 2 heilige Frauen mit Krone von Altdorfer 121

Inv. Nr. 3769

1 kl. Triptichon von Schottenmeister: die beiden Flügel doppelseitig bemalt, Mittelstück "Kreuzigung", im Hintergrund Wien, an den beiden Seitenflügel innen die beiden Schächer, aussen "Verkündigung" 123

Inv. Nr. 3772-3775
103-106

4 Bilder von Koelderer, doppelseitig "Szenen aus dem Leben der Hl. Margarete" 103-106

Inv. Nr. 3776-3777

2 Bilder von Wolf Huber "Dornenkrönung" und "Geiselung" 123

Inv. Nr. 2256 (105)

1 überlebensgrosse Madonna mit Kind, in Lindenholz um 1470, österreichisch, auf Mond mit Wolken in alter Fassung 9.

~~Inv. Nr. 2245~~

~~1 Kreuzigung, um 1480, Wien-Schottenstift~~

~~Inv. Nr. 2247~~

~~2 Doppelgang Mariens, um 1480, Wien-Schottenstift-Meister~~

Inv. Nr. 2248

1 Maria Heimsuchung, um 1480, Wien-Schottenstift-Meister 119

Kann
nicht
bestätigt
werden

Die im Verzeichnis genannten Kunstgegenstände
verloren am 4. XI. 93 von Herrn Dr. Fischer im Bergungsort
Salzburg als Leinwand überständig eingeleistet
Abb: 1 (genaues Verq. u. 4 Nr. 43 o. Nr.)
Lübel 6. 11. 43

Abbildung 5: Kopie der Liste „Zur Bergung abgegeben an das Depot Dr. Seiberl bei der Salinenverwaltung Bad Aussee“ vom 4. 11. 1943, die sich im Bundesdenkmalamt Wien befindet.

Aggsbacher Altar
Rekonstruktion der Flügelanordnung

Verkündigung (?) (verschollen)	Mittelstück (verschollen)	Heimsuchung (90,7:127,8 cm)
Geburt Christi (86,5:126,5 cm)		Beschneidung (80,5:126,7 cm)
Anbetung der Könige (91,5:129 cm)		Flucht nach Ägypten (92,5:127,5 cm)

Altar geöffnet

Christus am Ölberg oder Gefangennahme (?) (verschollen)	Christus vor Kaiphas (90,7:127,5 cm)
Dornenkrönung (86,5:126,5 cm)	Geißelung (80,5:126,7 cm)
Kreuztragung (91,5:129 cm)	Kreuzigung (92,2:128,4 cm)

Altar geschlossen

Abbildung 6: Jörg Breu d. Ä., Aggsbacheraltar um 1500, Teile heute im Stift Herzogenburg, Rekonstruktion.

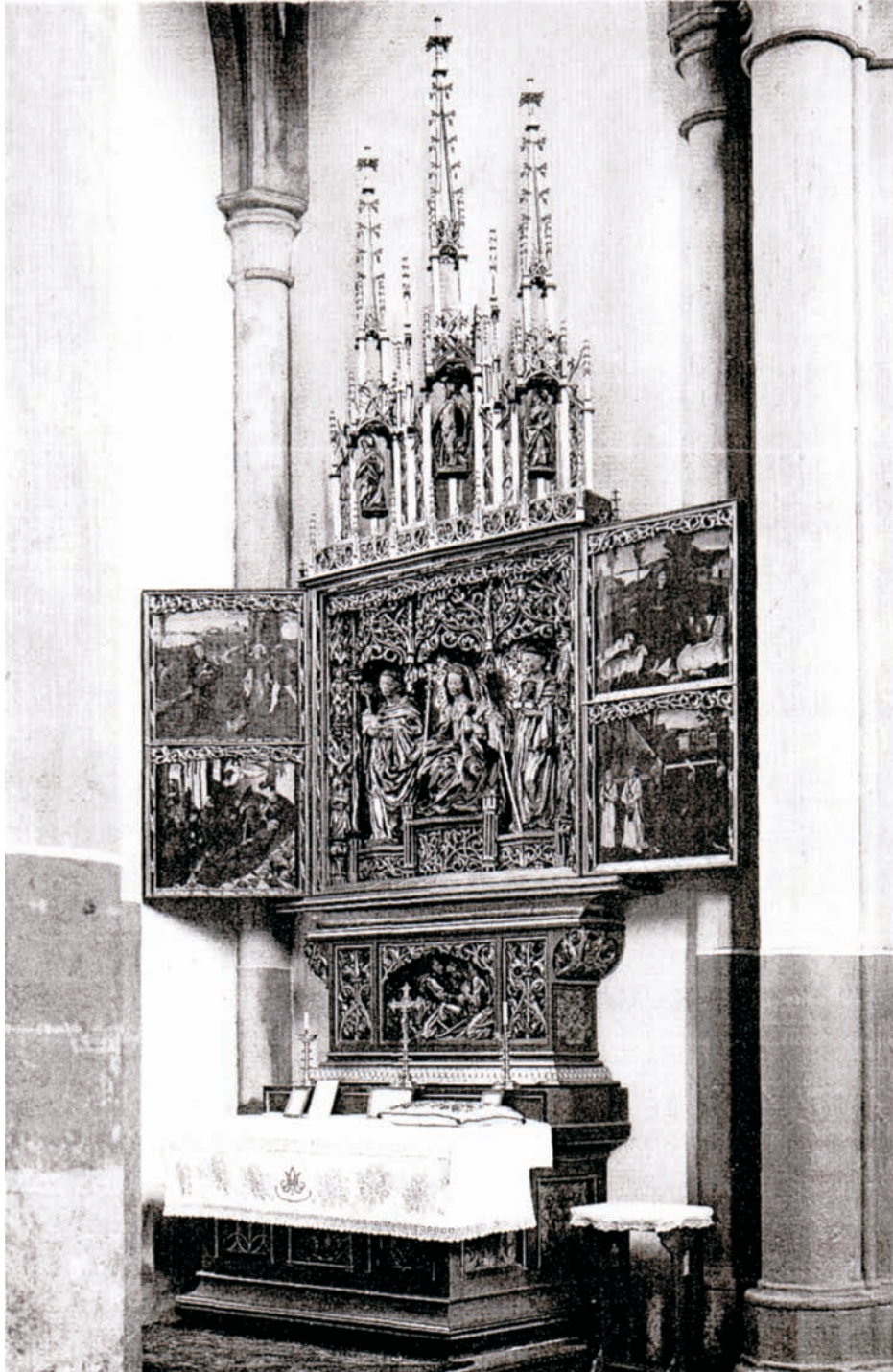


Abbildung 7: Jörg Breu d. Ä., Bernhartialtar um 1500, Zwettler Stiftskirche.

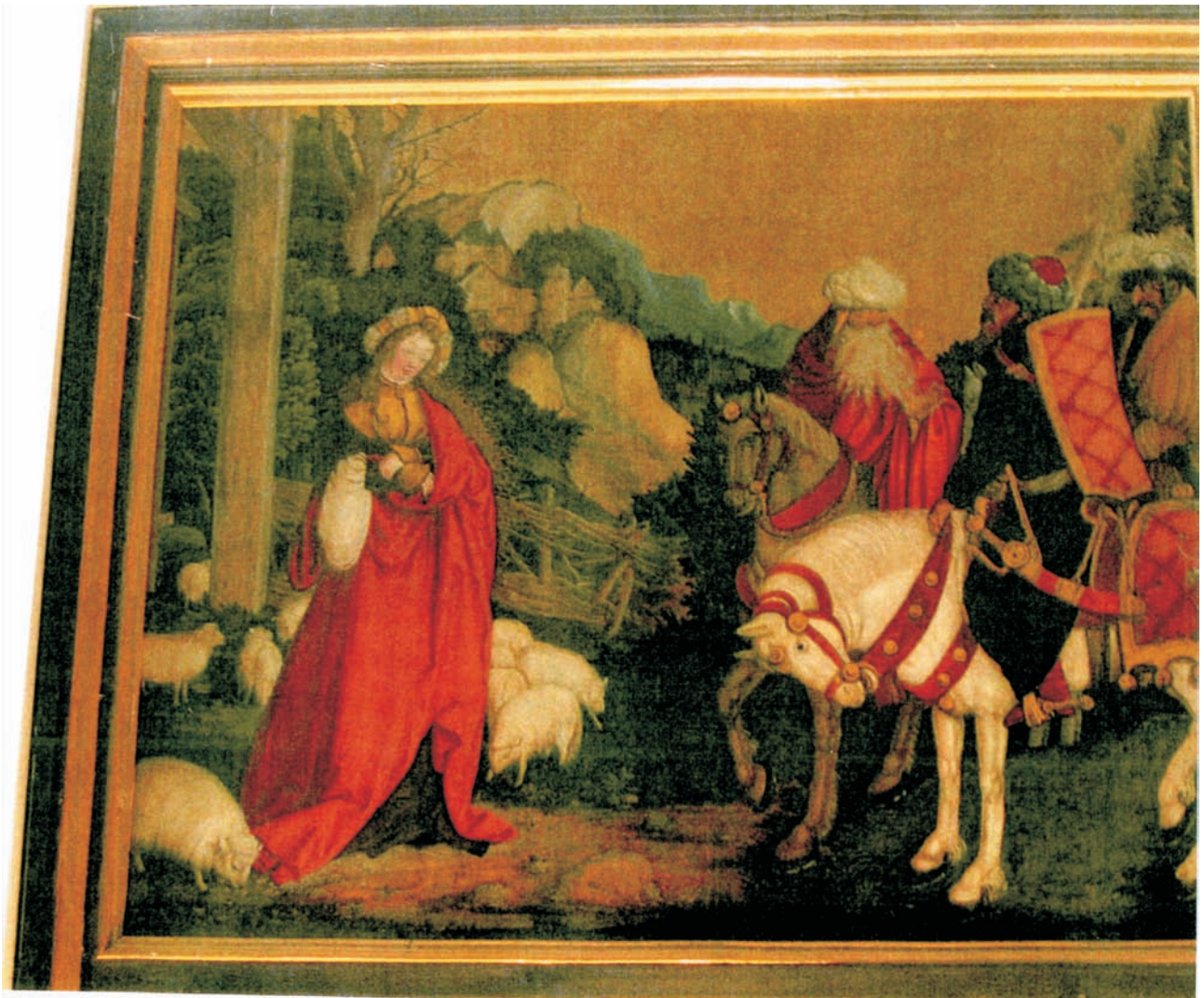


Abbildung 8: Margaretenaltar, Begegnung der Hl. Margarete mit dem Präfekten Olibrius.



Abbildung 9: Margaretenaltar, Olibrius lässt die Hl. Margarete mit Ruten geißeln.



Abbildung 10: Margaretenaltar, Die Hl. Margarete bändigt den Drachen.



Abbildung 11: Ausschnitt aus Abb. 10.



Abbildung 12: Margaretenaltar, Die Enthauptung der Hl. Margarete.



Abbildung 13: Historiameister, Märtyreraltar 1511/12, St. Florian, Wochentagsseite mit Darstellungen verschiedener Heiligenmartyrien.



Abbildung 14: Weiz, Taborkirche, Fresken um 1300.



Abbildung 15: M. Wohlgemut, Holzschnitte, 15. Jahrhundert.



Abbildung 16: Pürgg, Pfarrkirche, Freskenzyklus, Katharinenkapelle um 1300.



Abbildung 17: St. Cäcilia ob Murau, Fresken um 1460/70.



198 B (4)

Abbildung 18: Rom Museo Cristiano, Tafelbild mit Margaretenlegende 15. Jhdt.



Abbildung 19: St. Peter am Kammersberg, Fresken um 1430.

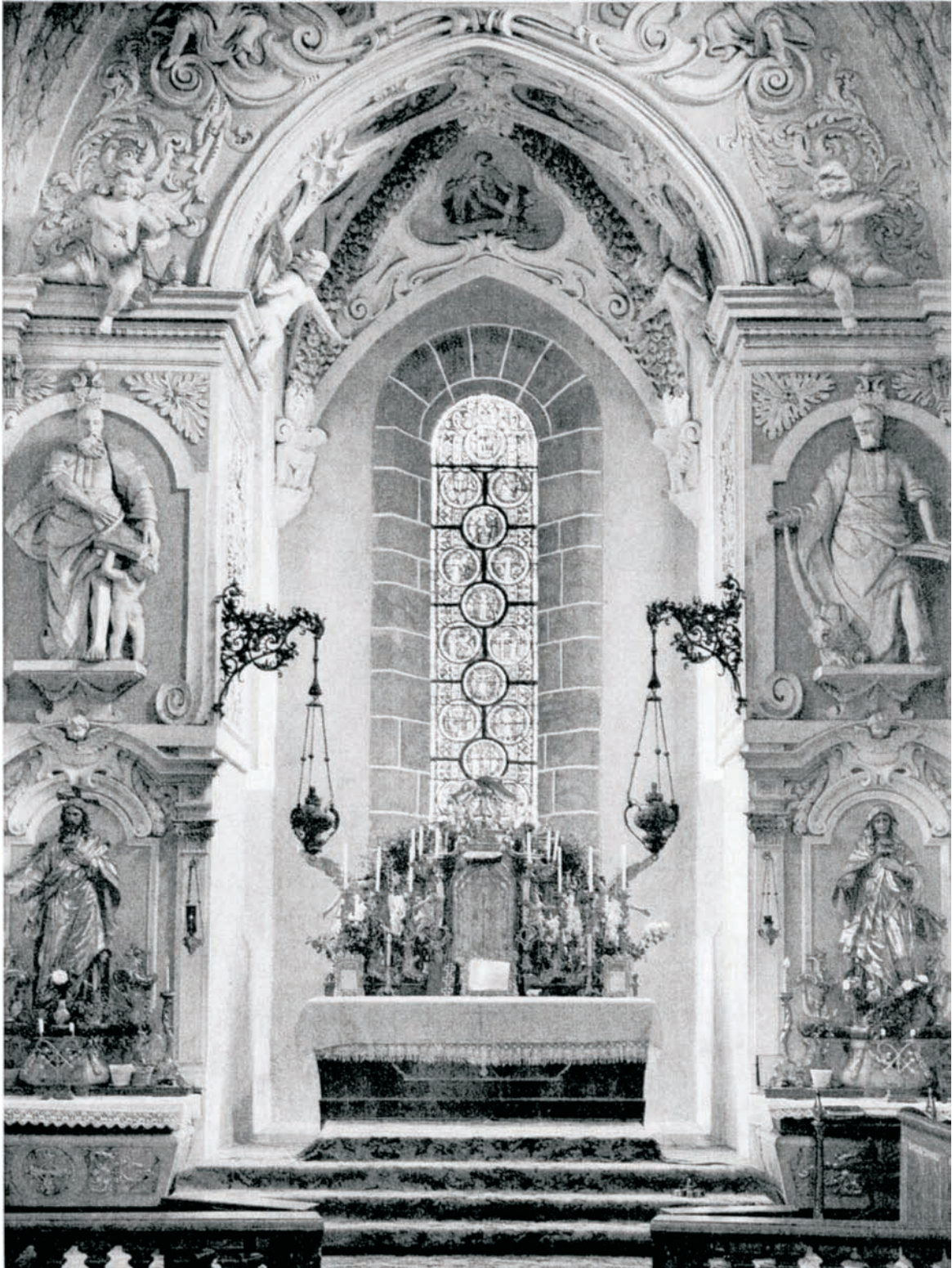
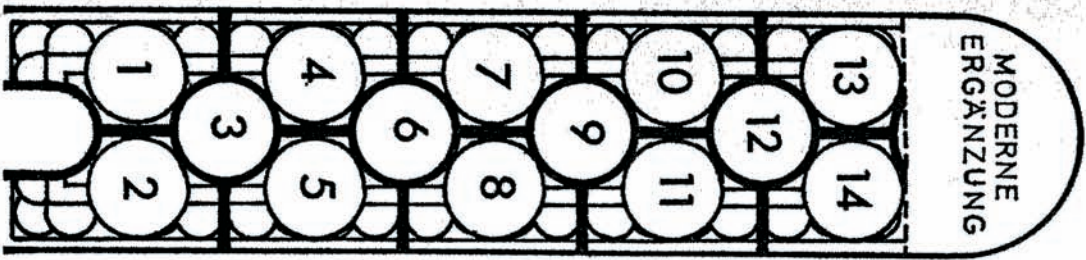


Abbildung 20: Stift Ardagger, Pfarrkirche St. Margareta, Glasfenster, 13. Jhdt.

DOKUMENTATION - EINLEITUNG



- | | | | |
|----|--|----|--------------------------------------|
| 13 | Margaretas Seele wird in den Himmel getragen | 14 | Enthauptung der Heiligen |
| 12 | Margareta wird ins Wasser geworfen | | |
| 10 | Margareta besiegt den Dämon | 11 | Margareta entsteigt dem Drachen |
| 9 | Margareta wird mit Haken zerfleischt | | |
| 7 | Erscheinung des Drachens | 8 | Erscheinung von Kreuz und Taube |
| 6 | Margareta wird mit Fackeln gebrannt | | |
| 4 | Margareta verweigert die Götzennabettung | 5 | Margareta wird gezeißelt |
| 3 | Margareta wird zum Götzendienst beredet | | |
| 1 | Margareta mit dem Boten des Olibrius | 2 | Margareta wird von Olibrius entführt |

Abbildung 22: Stift Ardagger, Bildfolge der Margaretenlegende.



Abbildung 23: A. Altdorfer. Die Hl. Margarete auf dem Teufel stehend 1509, Feder, Berlin, Kupferstichkabinett.

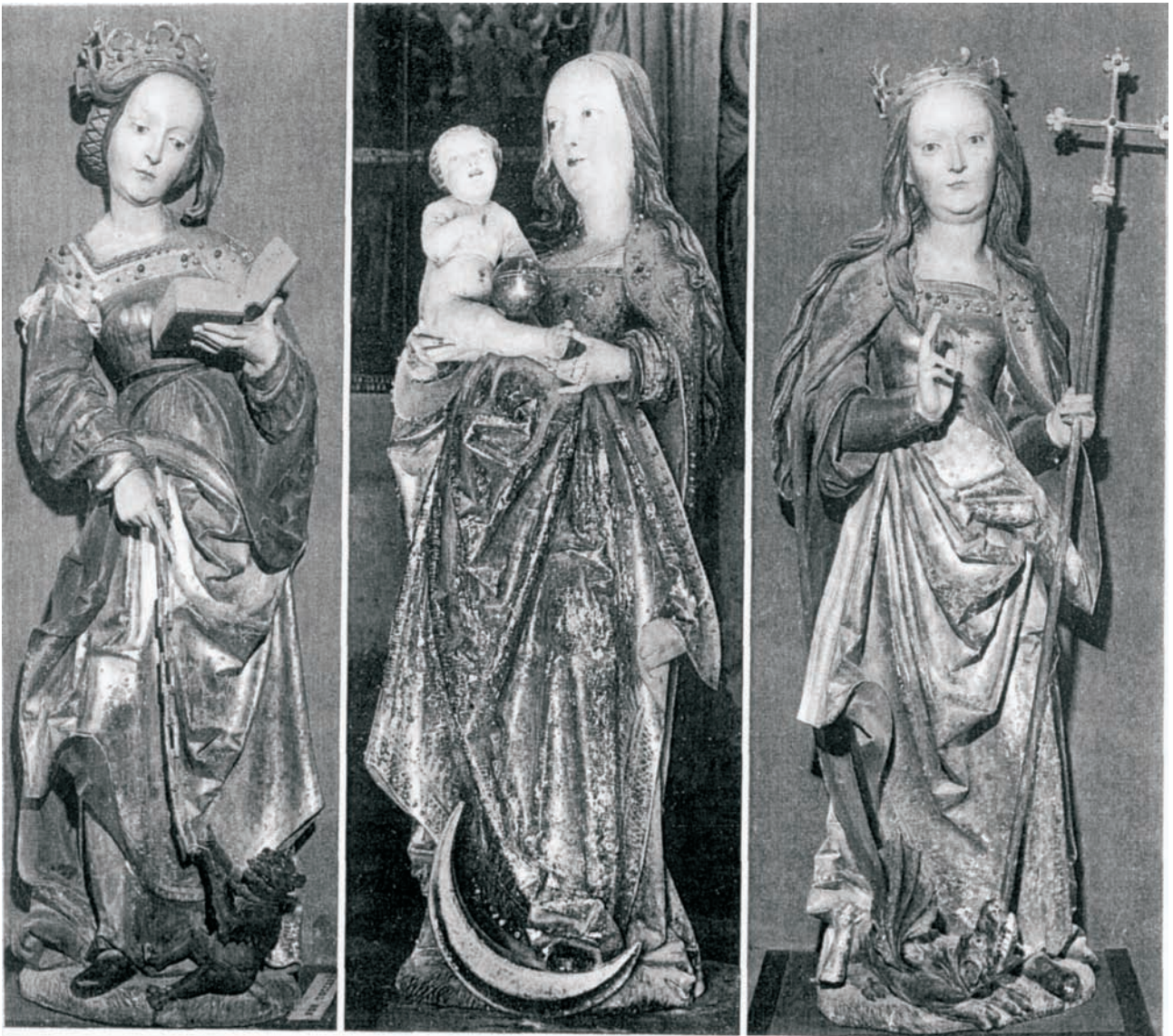


Abbildung 24: J. Arzt. Schreinfiguren des Altars in S. Giuliano in Vigo di Fassa, 1517.

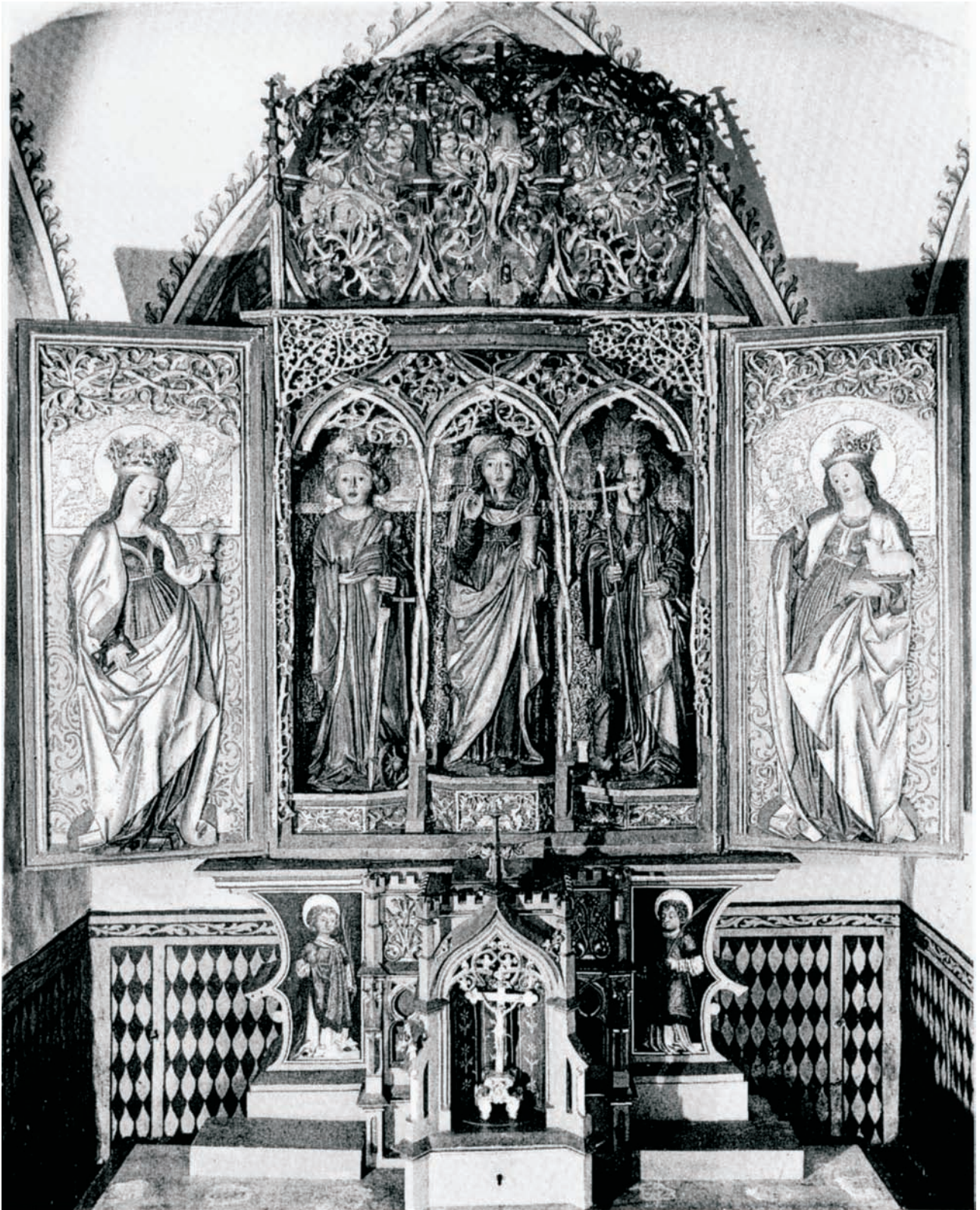


Abbildung 25: St. Margareth in Margen bei Terenten, Altar um 1500.



Abbildung 26: Thernberg, Fresken um 1400.



Abbildung 27: Hallstatt, Skulpturenschrein um 1481.

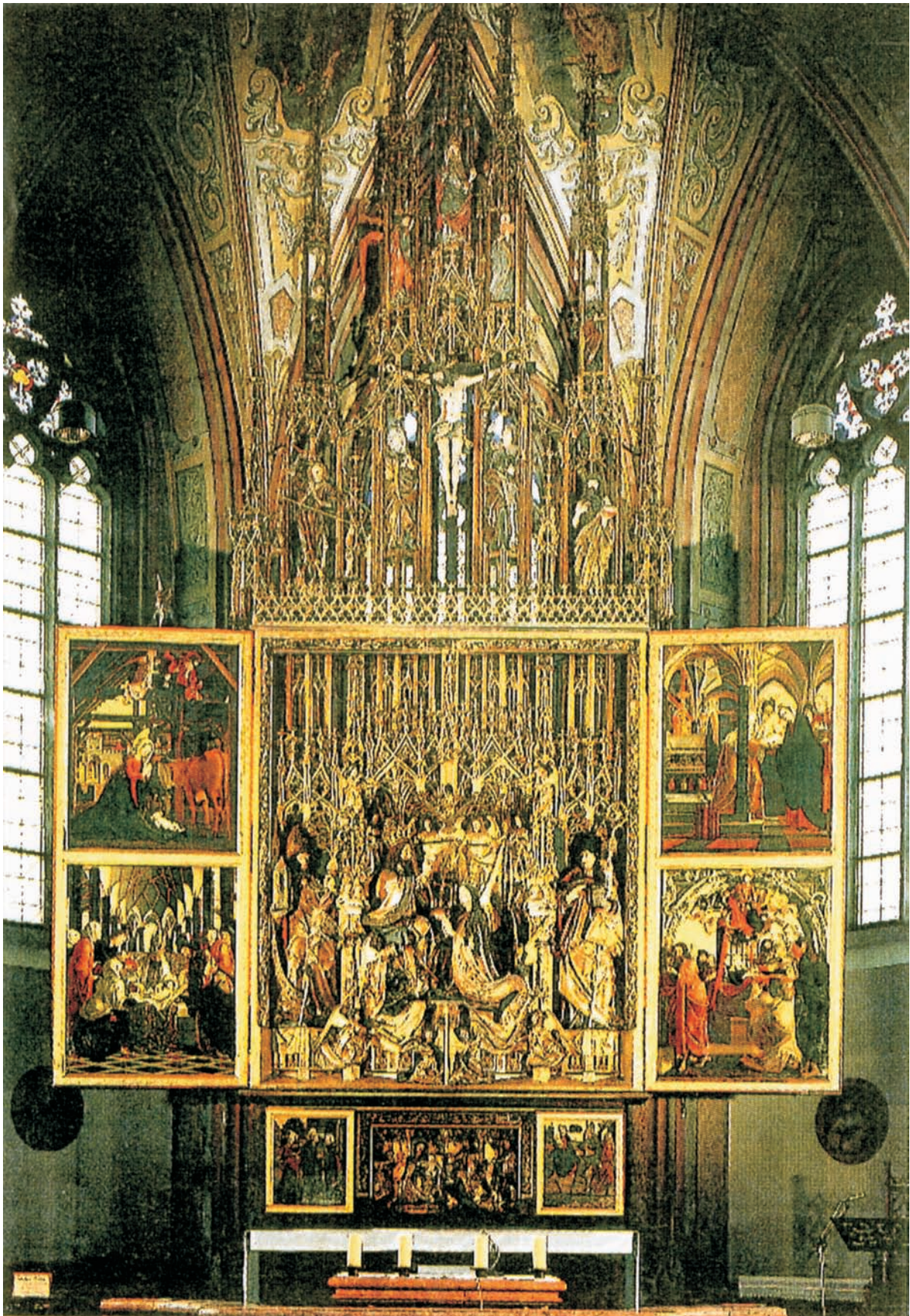


Abbildung 28: M. Pacher, Hochaltar in St. Wolfgang um 1480.

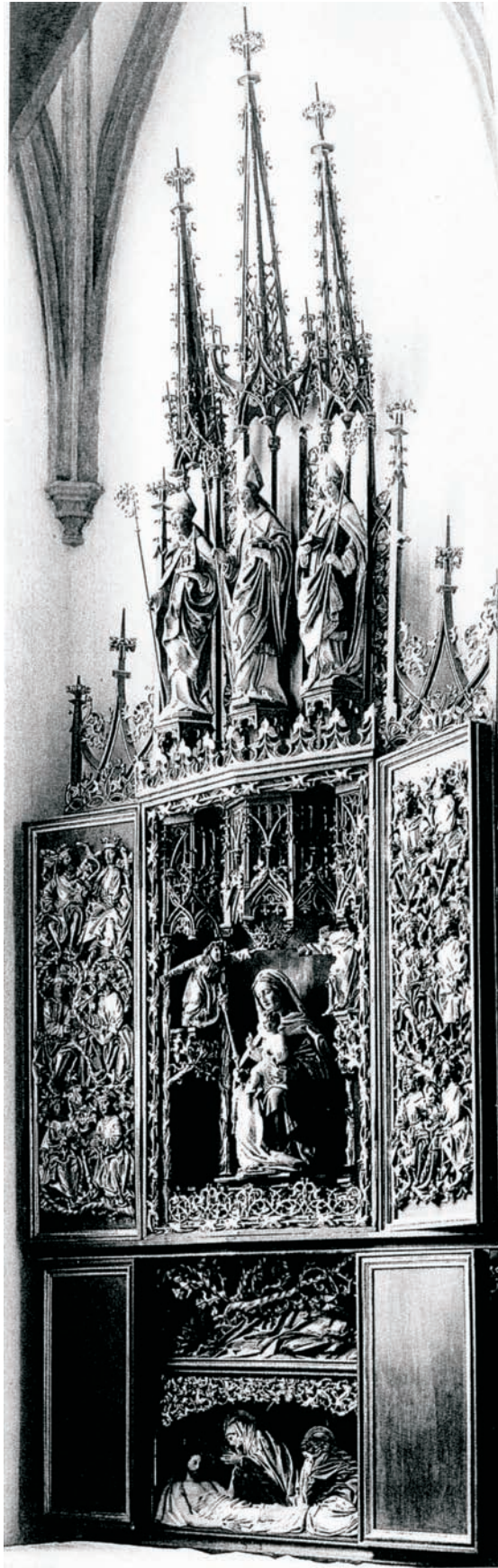


Abbildung 29: Braunau Stadtpfarrkirche, Bäckeraltar um 1480.

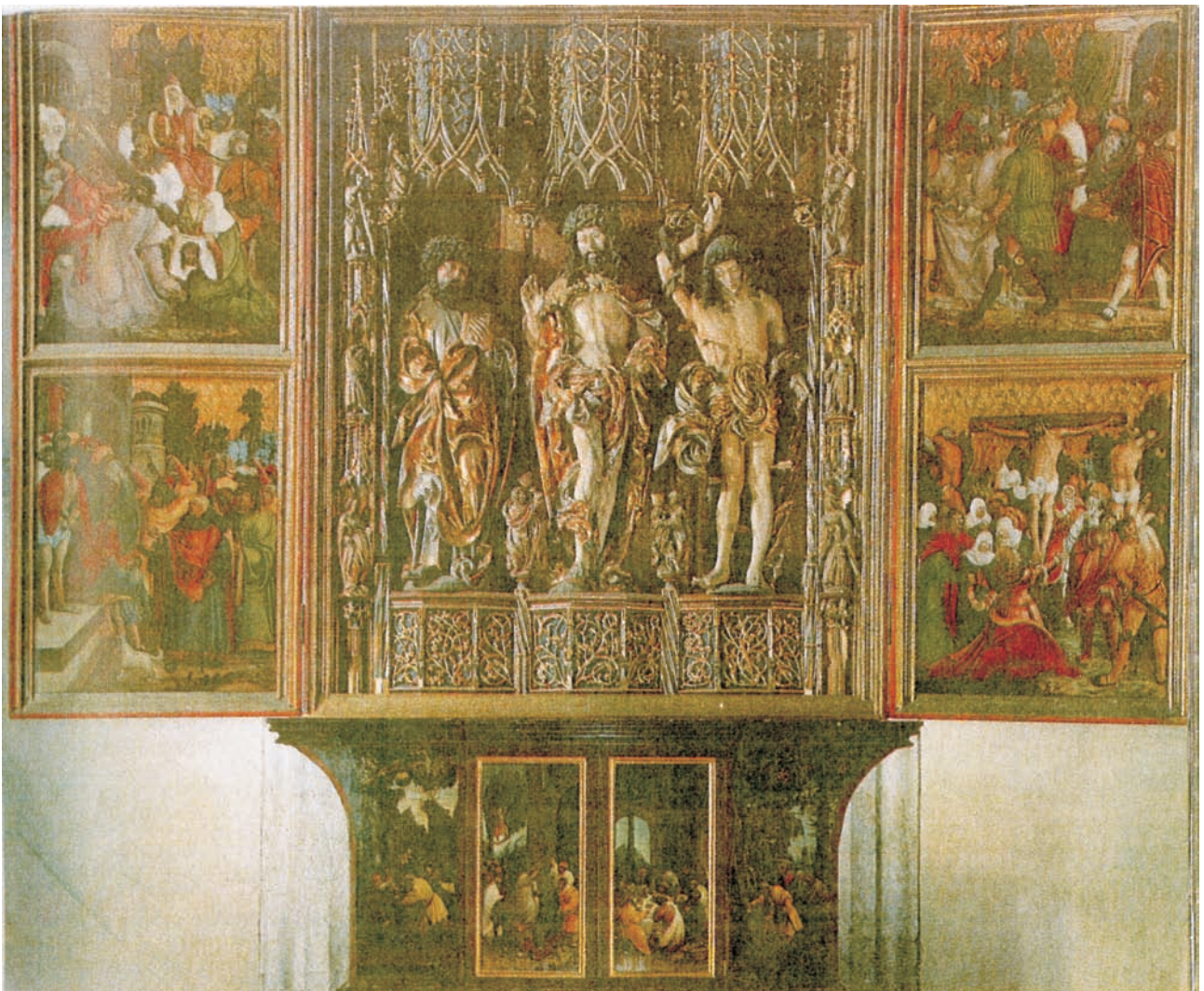


Abbildung 30: Pulkau, Heiligblutkirche, Hochaltar 1518 - 1522.

DER ALBRECHTSALTAR

BEIDERSEITS DES EINGANGS

Joachim und Anna (WIEN)	Geburt Mariae	Schrein mit Skulpturen (verloren)	Verkündigung	Heimsuchung
Geburt Christi	Darbringung im Tempel		Tod Mariae	Krönung Mariae

FESTTAGSSEITE

HOCHALTAR

Seraphim	Cherubim	Throni	Dominationes	Principatus	Potestates	Virtutes	Archangeli
Angeli	Patriarchen	Propheten	Apostel	Märtyrer	Kirchenlehrer	Jungfrauen	Witwen

SONNTAGSSEITE

Besuch im Kloster	Elias teilt den Jordan	4 Tafeln verloren	
Der Tod im Topf (WIEN)	Bestätigung der Ordensregel		

WERKTAGSSEITE



Abbildung 31: Klosterneuburg, Albrechtsaltar 1434-1439.



Abbildung 32: A. Dürer, „Geißelung“, Holzschnitt aus der „großen Passion“ 1497/98.



Abbildung 33: M. Schongauer, „Geißelung“, Kupferstich aus „die Passion“, um 1486, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



Abbildung 34: Pulkau, Heiligblutkirche, Hochaltar, Predellenbild um 1518 - 1522.



Abbildung 35: Historiameister, Märtyreraltar St. Florian, „Die Ermordung eines Priesters während der Hl. Messe“.



Abbildung 36: Historiameister, Märtyreraltar St. Florian, „die Enthauptung eines Bischofs“ (Hl. Dionysius).



Abbildung 37: L. Beck, Theuerdank, Holzschnitt um 1505.



Abbildung 38: A. Dürer, „Nürnbergerin im Kleid für den Kirchgang“, Feder 1500, Wien, Albertina.



Abbildung 39: A. Dürer, „Die Türkenfamilie“, Kupferstich um 1496, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 40: A. Dürer, „Kreuztragung“, Holzchnitt aus der „Großen Passion“, um 1497/98, Wien, Albertina.



Abbildung 41: A. Dürer, „Christus am Kreuz“, Holzchnitt aus der „Großen Passion“, um 1497/98.



Abbildung 42: A. Dürer, „Fünf Landsknechte und der türkische Reiter“, Kupferstich um 1495, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 43: A. Dürer, „Hercules am Scheidewege“ („Die Eifersucht“; „Der große Satyr“), Kupferstich um 1498, Berlin Kupferstichkabinett.



Abbildung 44: M. Schongauer, „Kreuztragung“, Ausschnitt, Kupferstich um 1486, Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphiksammlung.



Abbildung 45: M. Schongauer, Kopf eines Orientalen mit langem Bart, Zeichnung um 1485, Windsor, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II.



Abbildung 46: A. Dürer, „Martyrium des Hl. Johannes“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 47: A. Dürer, „Der siebenköpfige Drache und das Tier mit den Lammhörnern“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 48: A. Dürer, „Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache“, aus der „Apokalypse des Johannes“, Holzschnitt 1496/97.



Abbildung 49: A. Dürer, „Der Hl. Georg zu Pferde im Kampf mit dem Drachen“, Holzschnitt um 1502/03.



Abbildung 50: A. Dürer, „Beweinung Christi“, Gemälde um 1500, Ausschnitt, München, Alte Pinakothek.



Abbildung 51: E. Altdorfer, „Dame mit Frauenwappen“, Kupferstich 1506.



Die hl. Barbara



Die hl. Katharina.



Abbildung 53: A. Altdorfer, „Allegorische Gestalt“, Kupferstich 1506.



Abbildung 54: J. de Barbari. Hl. Margarete mit Kreuzstab und Palme, Kupferstich um 1500.



Abbildung 55: J. de Barbari, Frauenakt, Kupferstich 1500.

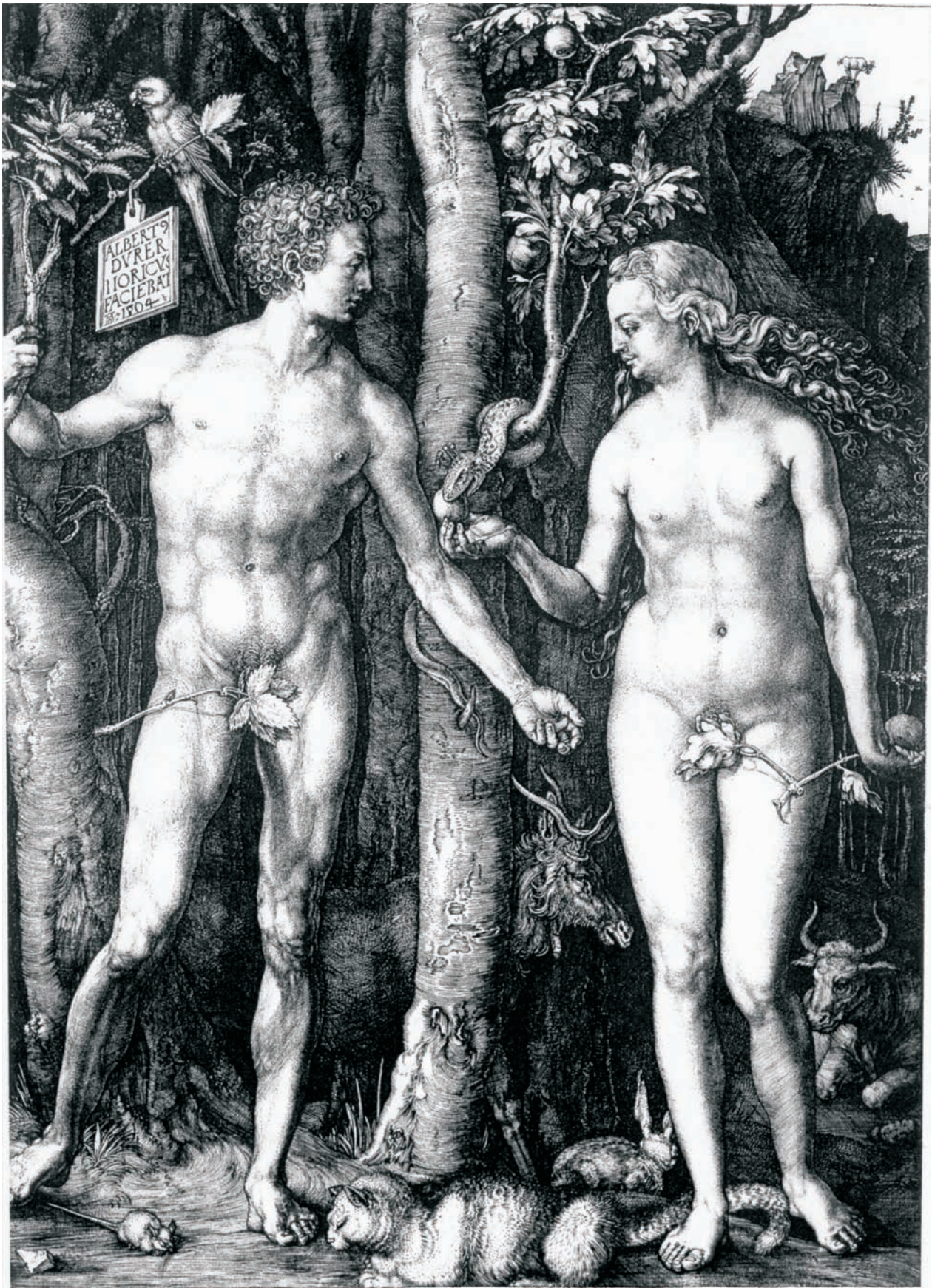


Abbildung 56: A. Dürer, „Adam und Eva“, Kupferstich 1504, Wien, Albertina.

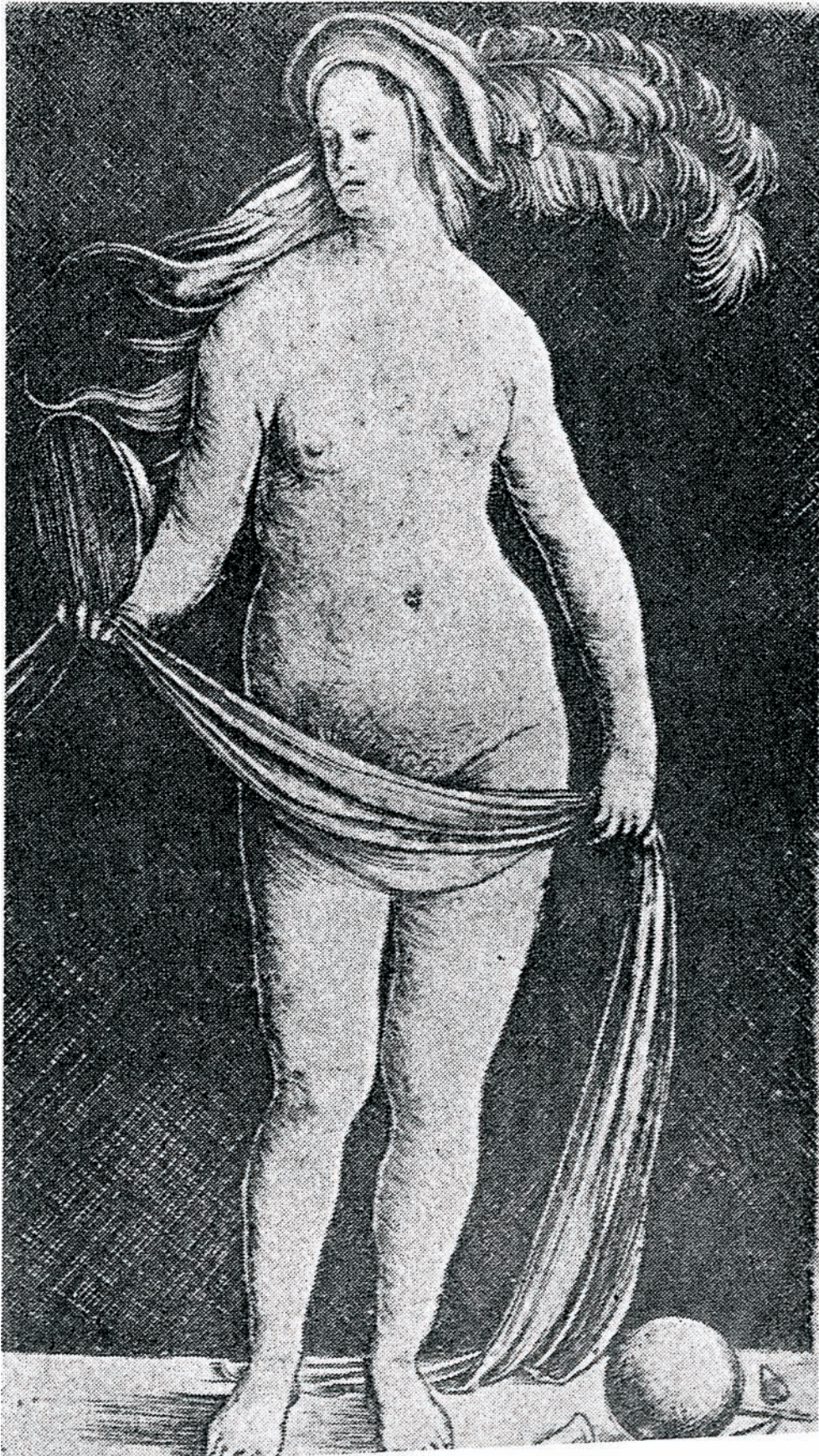


Abbildung 57: E. Altdorfer. Superbia, Kupferstich um 1506, Berlin (Ehem. Staatliches Museum, Kupferstichkabinett), London, Brit. Museum.



Abbildung 58: E. Altdorfer, „Schleierlegende des Hl. Leopold“, Gemälde 1503/05, Klosterneuburg.



Abbildung 59: E. Altdorfer, Reiterzeichnung aus der Sammlung Koenig.



Abbildung 60: L. Beck. Der Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, Gemälde um 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abbildung 61: R. Frueauf d. J., Leopoldialtar, Tafelbild um 1505, Klosterneuburg, Stifliches Museum.



Abbildung 62: E. Altdorfer, Hl. Hubertus, Gemälde um 1516/18, Vaduz, Sammlung Lichtenstein.



Abbildung 63: A. Dürer. Hl. Eustachius, Kupferstich um 1501, Wien, Albertina.



Abbildung 64: E. Altdorfer. Johannes auf Pathmos, Feder in Tusche und Deckweiß, vor 1512, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.



Abbildung 65: Altarbild aus Zisterzienserstift Lilienfeld, Niederösterreichisches Landesmuseum Wien.



Abbildung 66: Hl. Koloman, Gemälde um 1508, Stift Heiligenkreuz.

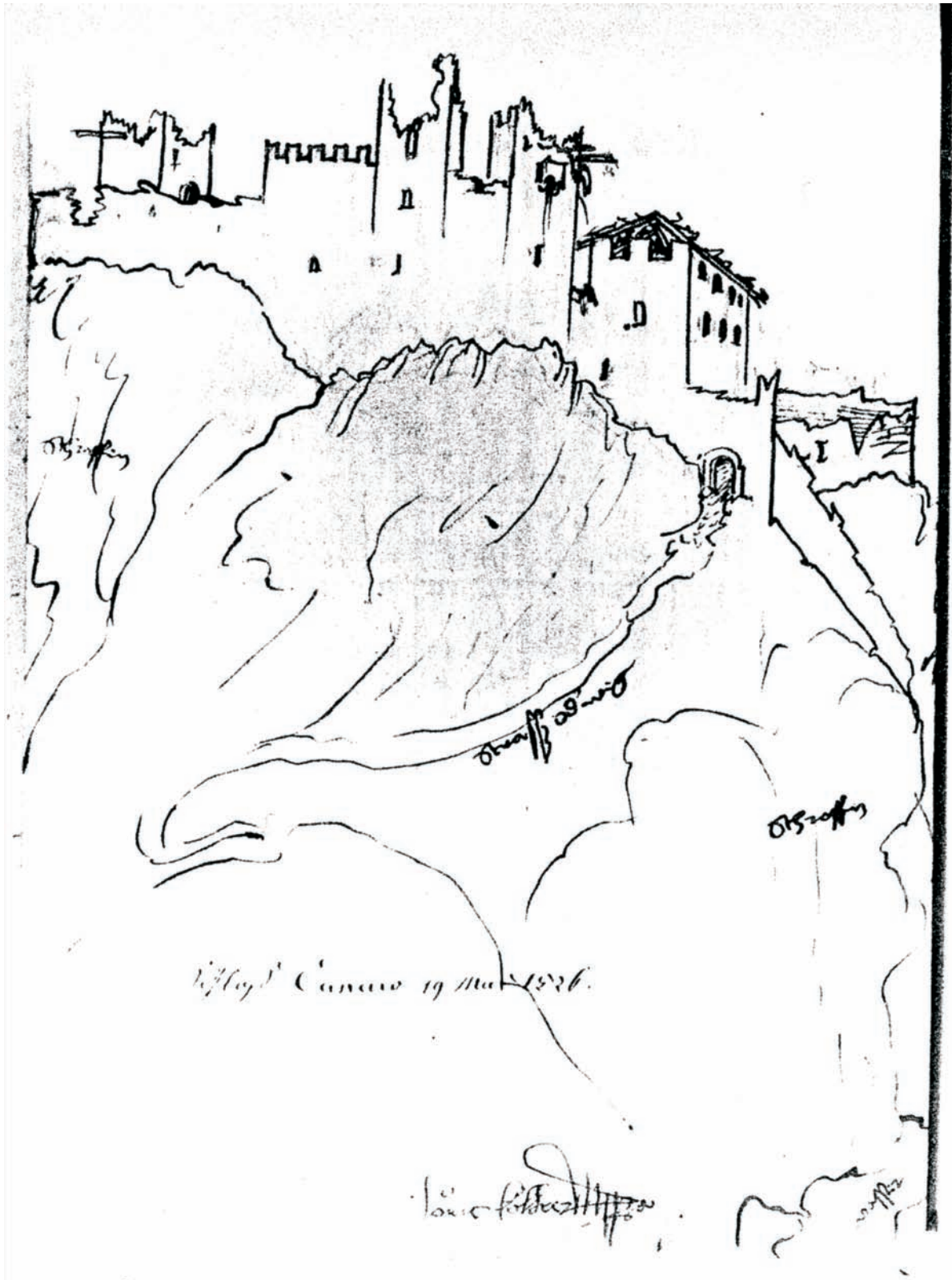


Abbildung 67: J. Kölderer, Schloss Cagno, Zeichnung 1526 (?), Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



Abbildung 68: J. Kölderer, Jagd- und Fischereibuch, um 1520, „Kaiser Maximilian am Aachensee“.



Abbildung 69: A. Altdorfer, „Drachenkampf des Hl. Georg“, Kupferstich 1510, München, Alte Pinakothek.



Abbildung 70: A. Altdorfer, „Geburt Christi“, Federzeichnung 1507, Bremen.



Abbildung 71: E. Altdorfer, „Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen“, Kupferstich um 1506/07, Windsor.



Abbildung 72: A. Altdorfer, Sebastiansaltar 1514 - 1518, Tafel „Ölbergzene“, St. Florian.



Abbildung 73: A. Altdorfer, Sebastiansaltar 1514 - 1518, Tafel „Marter des Hl. Sebastian“.



Abbildung 74: Brou, Bernhardialtar 1501, „Bernhard streut den Tieren Salz“, Stiftskirche Zwettl.