

TAFELMALEREI

Für die Bearbeitung der mittelalterlichen Tafelmalerei von Krems gilt dasselbe wie für die meisten der kunstgeschichtlich erfaßten lokalen Schulen Österreichs. Einer Reihe von urkundlich überlieferten Namen von Künstlern steht eine meist zahlenmäßig geringere Gruppe von Werken gegenüber, wobei es natürlich immer wieder als reizvolle Aufgabe erscheinen muß, diese und jene in einen Zusammenhang zu bringen. Leider bleibt das Resultat solcher Bemühungen in den meisten Fällen im Bereich der Hypothese, und die dadurch angestrebte Klärung von kunstgeschichtlichen Zusammenhängen ist durchaus nicht immer das Ergebnis. So muß man sich wohl bescheiden, den erhaltenen Werken soweit wie möglich ihren geographischen Standort inmitten des Reichtums an lokalen Schulen zuzuweisen und deren Eigenart gegenüber den anderen abzugrenzen versuchen. Auch das erscheint bei dem erhaltenen Bestand nicht immer leicht, und schon viel schwerer ist es, darüber hinaus die Handschrift einzelner Künstlerwerkstätten zu unterscheiden, von denen es z. B. in Krems am Ende des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe gegeben haben muß. Für den Anfang des Jahrhunderts fließen die Nachrichten weit spärlicher, und wir können aus dieser Zeit auch kein Werk der Tafelmalerei nennen, das sicher nach Krems zu lokalisieren wäre. Die erste urkundlich überlieferte Malerpersönlichkeit, die in Krems gearbeitet hat und von der Werke erhalten sind, ist *Hans Egkel* aus Obernberg am Inn in Bayern, der aber wohl keine eigene Malerwerkstatt in Krems hatte, obwohl er einen Gehilfen besaß, sondern vor allem in Klöstern arbeitete, wie in Melk, dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift in Dürnstein und dem Dominikanerkloster in Krems. Wohl aber ist der in seinem Testament als Zeuge angeführte *Maler Jakob* ein Bürger von Krems gewesen. Die von Egkel erhaltenen Martyrienbilder in Melk, die wir als die ersten Zeugen eines zumindest teilweise in Krems arbeitenden Tafelmalers ansehen müssen, zeigen jedenfalls einige Merkmale, die auch in den folgenden Jahrzehnten charakteristisch für die Kremser Tafelmalerei sein werden. Die stilistischen Anregungen kommen aus dem Westen, aus dem bayerischen und süddeutschen Raum. Egkel hat sie aus seiner oberbayerischen Heimat mitgebracht. Auch weiterhin werden wir einer erstaunlich großen Anzahl von Malern begegnen, die aus Deutschland kommend donauabwärts ihren Weg nach Krems nahmen und hier sesshaft wurden. Das was für die Anfänge der Donauschulmalerei als ein wesentlicher Faktor ihrer Entstehung im österreichischen Donaauraum festgestellt wurde — nämlich ihr Auftreten hier durch das Erscheinen einer Reihe junger Künstler aus dem süddeutschen Raum am Ausgang des 15. Jahrhunderts, die diesen Stil hier aus Mitgebrachtem und neu aufgenommenen Anregungen geschaffen hatten —, ist eigentlich nur die Fortsetzung einer schon Jahrzehnte vorher belegten künstlerischen Einflußrichtung. Der bedeutendste Meister der Wiener Malerei der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, der sogenannte *Schottenmeister*, ist jedenfalls auch diesen Weg donauabwärts gegangen und hat vielleicht sogar für kurze Zeit in Krems seinen Aufenthalt genommen, wie der Hintergrund seines Bildes der Kreuztragung Christi, der das mittelalterliche Krems darstellt, beweist. Allerdings ist er viel moderner als Egkel. Nicht die bayerische Malerei der Jahrhundertmitte, sondern die niederländische und die gleichzeitige Nürnberger Malerei bilden die Voraussetzung seines Stiles, der dann in Wien und in Wiener Neustadt Schule macht und auch auf die Provinz ausstrahlt. Aber in Krems und seinem künstlerischen Hinterland, als das

man wohl vor allem das Gebiet nördlich der Donau bis weit ins Waldviertel ansehen muß, lebt die altertümlichere Form bayerischer Provinzkunst fort, wie z. B. die Bilder von Zöbing und auch noch der Hochaltar von Maria Laach beweisen.

Wir müssen daher wohl annehmen, daß der Schottenmeister nur ganz kurz in Krems war und jedenfalls hier keine eigene, schulbildende Werkstatt hatte. Die unsicheren politischen Verhältnisse in Österreich am Ende der Regierung Kaiser Friedrichs III. († 1493) und durch die Besetzung des Ostens des Landes durch König Matthias Corvinus von Ungarn († 1490) scheinen sich auf die künstlerische Produktion vor allem der Handelsstädte an der Donau hemmend ausgewirkt zu haben. Diese Situation ändert sich jedoch sofort, als nach dem Regierungsantritt von Kaiser Maximilian I. sich die Verhältnisse wieder konsolidieren. Künstler und Wissenschaftler wandern wieder in größerer Zahl donauabwärts nach Österreich. Bei der Entstehung der Malerei der sogenannten „Donauschule“ spielt nun Krems, prädestiniert durch seine Lage, eine wichtige Rolle. In den wenigen hiefür in Frage kommenden Jahren hat die Stadt eine künstlerische Bedeutung, die sie in die Nähe der Hauptstadt Wien rückt. Der 1501 datierte und signierte Aggsbacher Altar *Jörg Breus d. Ä.* war schon lange in die Literatur eingeführt, als Benesch den 1500 datierten Zwettler Altar demselben Meister als älteste in Österreich entstandene Arbeit zuschrieb und Buchner als letztes österreichisches Werk Breus, der 1502 Meister in seiner Heimatstadt Augsburg wurde, den Melker Altar erkannte. Durch die 1936 durch Göhler publizierten Urkunden zum Zwettler Altar wurde dieser dann als das Werk einer Kremser Malerwerkstatt gesichert. Wieder einmal erweist sich die Problematik der Übereinstimmung von künstlerischem Befund und archivalischer Überlieferung. Daß *Jörg Breu*, der als wandernder Malergeselle um 1496 nach Österreich gekommen war, nicht der ausführende Meister, sondern höchstens als Geselle in dessen Werkstatt gewesen sein kann, ist wohl sicher. Wieviel von den neuen stilistischen Eigentümlichkeiten des Altares, die ihn von den uns bekannten Werken der vorangehenden Zeit unterscheiden, bereits Stil der Werkstatt, also des Meisters — der uns nicht bekannt ist — selbst war und wieviel der junge Breu mitgebracht hat, ist nicht feststellbar. Dafür, daß Breu nicht der alleinige Initiator des neuen Stiles am Zwettler Altar gewesen ist, sondern das, was er aus dem Westen mitbrachte, mit vielleicht schon vorgefundenen passauisch-salzburgischen Einflüssen mischte, würden die stilistischen Unterschiede zum nur ein Jahr später entstandenen Aggsbacher Altar, der eigenhändig signiert ist und Breu eindeutig als stilistisch von der Münchner Kunst, vor allem von Jan Polack, abhängig ausweist, sprechen. Ungefähr gleichzeitig mit Breu zieht auch *Rueland Frueauf d. Jüngere* donauabwärts nach Wien und Klosterneuburg. Salzburgisch-passauische Stilelemente können also zur selben Zeit auch unabhängig von Breu nach Österreich gebracht worden sein. Krems erweist sich jedenfalls neben Wien, wo vor allem der ältere *Cranach* ein paar Jahre wirkt, als ein Zentrum der neuen, modernen Malerei. Von hier aus verbreitet sich der frühe, voraltdorferische Donaustil bis nach Böhmen und in die Slowakei, wie die St. Florianer Ausstellung gezeigt hat, und auch in Krems selber wirkt er im Gedersdorfer Altar weiter, von dem wir zwar nicht wissen, wer ihn gemalt hat, aber wegen dieser Zusammenhänge wohl sicher auf einen Kremser Künstler schließen dürfen. Zwar ist die harte, grelle Farbgebung Breus, vor allem des Aggsbacher Altares, zugunsten einer mehr tonigen Malerei aufgegeben, doch im Figürlichen wirkt er unverkennbar nach. Aber in der Mitte des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts in dem Bilde der hl. Anna Selbdritt des Kremser Malers *Andre Stangl* ist Breus Einfluß nicht mehr spürbar.

Sein strähnig graphischer Stil wie auch die landschaftlichen Elemente gehören bereits der zweiten großen Phase der Donauschulmalerei an, die von Altdorfer und in Niederösterreich vor allem vom sogenannten *Meister der Historia Friderici et Maximiliani* geprägt ist. Dieser, der wahrscheinlich in Wien tätig war, hatte gewisse Verbindungen zu Krems, da der Schnitzer des von ihm geschaffenen Pulkauer Altares der Autor des Lentl-Altares in der Kremser Piaristenkirche ist. Dworschak hat versucht, den Maler mit dem in Wiener und Göttweiger Urkunden häufig genannten Niklas Preu zu identifizieren und ihn mit Jörg Breus jüngerem Bruder, den dieser 1502 der Augsburger Zunft als Lehrling vorstellt, gleichzusetzen. Das würde für eine, wenigstens zeitweise Tätigkeit des Malers in Krems sprechen, aber eindeutige stilistische Beweise sind dafür noch nicht erbracht worden. Jedenfalls ist der Stil des Historiameisters in keinem der sicher nach Krems zu datierenden Werke nachweisbar. Das Porträt Dr. Kapplers ist von der Augsburger Malerei beeinflusst, das Porträt seiner Frau Magdalene hingegen in seiner malerischen Feinheit und atmosphärischen Dichte von der Kunst *Wolf Hubers*, der zweimal, 1529–1531 und 1542, das Donautal abwärts reiste, wobei er unter anderem auch Krems zeichnete. Neuerdings wurde vermutet, daß im Hintergrund einer frühen Zeichnung Altdorfers von 1506 (New York, Metropolitan Museum of Art) die Burg von Krems wiedergegeben ist. Die enge stilistische Verknüpfung der Kremser Tafelmalerei mit dem süddeutsch-bayerischen Raum, die wir durch viele Jahrzehnte verfolgen konnten, findet eine Ergänzung durch das uns erhaltene urkundliche Material, in dem uns eine ganze Reihe von Künstlern namentlich überliefert sind, die aus diesem Raum stammen. Von *Meister Laurenz Wilgiter*, dessen Gattin Apollonia aus Augsburg stammte, vermutet Dworschak, daß er ebenfalls aus dieser Stadt kam und daß Breu bei ihm arbeitete. Da Wilgiter 1502 starb, wäre Breu in eben demselben Jahr in seine Heimat zurückgekehrt. Der Maler *Hans Kellner* stammt vielleicht aus einer Künstlerfamilie aus Kulmbach, wo der Name Keller oder Kellner häufig vorkommt. Vielleicht hat er aus seiner damals politisch-religiös gärenden Heimat seine radikalen Ansichten mitgebracht. Jedenfalls war er 1528 zusammen mit anderen Kremser Künstlern angeklagt, ein Anhänger der Wiedertäuferbewegung zu sein und mußte widerrufen. Das erinnert uns an den Fall der Nürnberger Künstler aus dem Kreise Albrecht Dürers, Georg Pencz und Bartel und Hans Sebald Beham, die 1525 wegen ihrer religiösen Einstellung aus Nürnberg verbannt worden waren. Im Jahre 1540 stirbt in Krems ein Maler *Michael Wolgemut* aus Nürnberg, mit dem die Reihe süddeutscher Maler, die im Kremser Raum nachweislich wirkten, abgeschlossen werden soll. Eindeutig geht aus überlieferten Werken und erhaltenem Urkundenbestand jedenfalls hervor, daß die künstlerischen Impulse von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts vom Westen ausgehen und daß in dieser Zeit Wien für die künstlerische Entwicklung von Krems in der Malerei kaum eine Rolle gespielt haben dürfte.

Selma Krasa-Florian

LITERATUR

- O. Benesch, Der Meister des Krainburger Altares, in: Wr. Jb. f. Kunstgesch. 7/1930.
Ders., Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus, in: Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst 2/1928, S. 229 ff.
E. Buchner, Der ältere Breu als Maler, in: Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst 2/1928, S. 273 ff.

- F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik-Malerei und -Plastik, in: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963, S. 143 ff.
- Ders., Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein, Festschrift 1948, S. 177 ff.
- R. John, Das Herzogenburger Bild der Dornenkrönung Christi von Jörg Breu, in: Alte und moderne Kunst 73/1964, S. 11 ff.
- K. Salomon, Ein Gotik-Maler der Wachau und Werke seiner Hand, in: Beiträge zur Heimatkunde. Aus der Kremser „Landzeitung“, N.F., o. J., S. 11 ff.
- A. Stange, Malerei der Donauschule. München 1964.

HANS EGKEL

Aus Obernberg am Inn gebürtiger Maler, der für das Kloster Melk, Stift Dürnstein und den Dominikanerkonvent in Krems arbeitete. Im Jahre 1495 verfaßte Egkel sein Testament, im folgenden Jahre starb er.

80 MARTER UND ENTHAUPUNG DER HL. KATHARINA *Abb. 21*

Um 1470–1480.

Tempera auf Holz, H. 140 cm, Br. 85 cm.

Von einem Altar mit Martyrienszenen, auf der Vorderseite Marter, auf der Rückseite Enthauptung der hl. Katharina. In den Sammlungen des Benediktinerstiftes Melk ist noch eine Marter der hl. Margarethe erhalten. Auf der Rückseite dieser Tafel die Marter der hl. Barbara. Die Zuschreibung an Egkel erfolgte durch K. Salomon, der die Künstlersignatur auf der Manteleinfassung eines Zuschauers der Margarethentafel fand. Burg und Stadt im Hintergrund der Enthauptung der hl. Katharina wurden teils als Passau und teils als Dürnstein identifiziert. Die Ansetzung der Tafelbilder erfolgte bisher meist zu spät. Der stilistische Zusammenhang des sehr konservativen Malers mit bayerisch-salzburgischen Werken der Jahrhundertmitte erlaubt jedoch keine spätere Datierung.

LIT.: ÖKT 3, S. 303f. (Oberdeutsch um 1470), Fig. 311–314. — K. Salomon, Ein Gotik-Maler der Wachau und Werke seiner Hand, in: Beiträge zur Heimatkunde. Aus der Kremser „Land-Zeitung“ N. F., Krems, o. J., S. 11 ff. — Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt 14/1928, S. 157f. — O. Benesch, Altösterreichische Tafelmalerei II. Die Anfänge Lucas Cranachs, in: Jb. d. kunsthist. Slg. in Wien, N. F. 2/1928, S. 107. — O. Benesch, Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums, in: Blätter f. Heimatkunde 7/1929, S. 66. — O. Benesch, Der Meister des Krainburger Altares, in: Wr. Jb. f. Kunstgesch. 7/1930, S. 199, Anm. 71. — F. Dworschak, Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein, Festschrift 1948, S. 186 u. 202. — Die Gotik in Niederösterreich. Ausstellungskatalog Krems-Stein 1959, Nr. 43–44, S. 30. — F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik, Die Donauschule — Malerei und Plastik, in: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963, S. 186. — Die Kunst der Donauschule 1490–1540. Ausstellungskatalog St. Florian-Linz 1965, Nr. 6, S. 26.

Benediktinerstift Melk

JÖRG BREU D. Ä.

Geb. Augsburg um 1475, wahrscheinlich Schüler Ulrich Apts d. Ä. Von ca. 1496 bis 1502 in Österreich in einer Kremser Werkstatt tätig. Ab 1502 als Meister in Augsburg. Gest. daselbst 1537.

81 ZWETTLER ALTAR (Bernhardi-Altar)

Abb. 22

Dat. 1500.

8 Darstellungen aus der Legende des hl. Bernhard von Clairvaux. Fichtenholz, H. je 74 cm, B. je 74 cm. Im Schrein Skulpturen Maria mit Kind, hl. Bernhard, hl. Benedikt. Vgl. auch S. 166.

Von Abt Wolfgang Örtl (1495–1508) für die von ihm neu gestaltete Prälaturskapelle zum hl. Bernhard bei einer Kremser Malerwerkstatt in Auftrag gegeben, worüber Urkunden aus den Jahren 1500 und 1501 vorliegen. Bei der Barockisierung der Stiftskirche wurde der Altar von dort entfernt, aber 1838 wieder zurückgebracht. 1852 Verhinderung des Verkaufes durch das Denkmalamt. Einige Zeit im Kloster Wien-Nußdorf. Rest. 1838 und 1882.

Das Werk war ziemlich vergessen und wurde erst 1928 durch O. Benesch, der es Jörg Breu zuschrieb, für die Kunstgeschichte wiederentdeckt. Die Schreinplastik erklärte er als Werk Gregor Erhards. In chronologischer Folge sind dargestellt: 1. Der Abschied des Heiligen von seinen Eltern. 2. Die Ankunft des Heiligen und seiner Geschwister im Kloster — Datierung über dem Torbogen 1500. 3. Der Heilige bei der Kornernte. 4. Der Heilige heilt einen gichtbrüchigen und einen blinden Knaben. 5. Der Heilige heilt eine Besessene. 6. Der Heilige als Patron der Tiere. 7. Der Tod des Heiligen. 8. Das Begräbnis des Heiligen. Neben einigen aus Augsburg mitgebrachten Anregungen (Buchner: Benediktlegende des älteren Burgkmair) bilden die salzburgisch-passauische Werkstatt Rueland Frueaufs d. Ä. und der Meister von Großmain eine wesentliche stilistische Voraussetzung des Altares (Raumgestaltung, Figurentypen). Die enge Verwandtschaft der Zwettler Kornernte mit der Klosterneuburger Eberjagd Rueland Frueaufs d. J. von 1505, der ein Altersgenosse Breus war, erhärtet diese Zusammenhänge. Man muß annehmen, daß Breu auf seinem Weg nach Österreich einige Zeit in Passau arbeitete. Salzburgisch-passauische Einflüsse treten um diese Zeit sowohl in Krems wie in Wien und Klosterneuburg auf. In welcher Malerwerkstatt Breu arbeitete, ist aus Mangel an geeigneten Quellen nicht feststellbar. F. Dworschak schlägt Meister Laurenz Wilgiter vor.

LIT.: O. Benesch, Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus, in: Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst 2/1928, S. 229ff. — E. Buchner, Der ältere Breu als Maler, ebenda, S. 273. — H. Göhler, Der Zwettler Altar des pictor ex Khrembs, in: Kirchenkunst 8/1936, S. 14ff. — E. Buchner, A. Altdorfer und sein Kreis. Ausstellungskatalog München 1938, S. 69f. — ÖKT 29, S. 112ff. — K. Öttinger, Altdeutsche Maler der Ostmark. Wien 1942, S. 19f., T. 74–76. — F. Dworschak, Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein, Festschrift 1948, S. 187. — O. Benesch, The rise of landscape in the Austrian School of Painting at the beginning of the 16th century, in: Konsthistorisk Tidskrift XXVIII, Häfte 1–2. Stockholm 1959, S. 34ff. — Die Gotik in Niederösterreich. Ausstellungskatalog Krems-Stein 1959, Nr. 51, S. 31. — L. Baldaß, Die Tafelmalerei, in: Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963, S. 87f. — A. Stange, Malerei der Donaueschule. München 1964, S. 59.

Zisterzienserstift Zwettl, Stiftskirche

82 AGGSBACHER ALTAR

Taf. 2

Dat. 1501.

Tempera auf Fichtenholz. H. 91 cm, Br. 128 cm, bzw. H. 91,5 cm, Br. 129 cm, bzw. H. 86,5 cm, Br. 127 cm (ursprünglich je H. 91 cm, Br. 129 cm). Teilweise beschnitten.

Ursprünglich 12 Bilder, von denen 2 nicht erhalten sind und 2 (Flucht nach Ägypten und Kreuzigung) 1927 vom Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, erworben wurden. Die Außenseiten des Altares zeigen Darstellungen aus der Passion Christi (l. o.: Ölberg?, l. M.: Christus vor Kaiphas, l. u.: Dornenkrönung; r. o.: Geißelung, r. M.: Kreuztragung, r. u.: Kreuzigung), die Innenseiten Szenen aus dem Marienleben (l. o.: Verkündigung, l. M.: Heimsuchung, l. u.: Geburt Christi; r. o.: Beschneidung, r. M.: Anbetung der Könige, r. u.: Flucht nach Ägypten). Schrein und Predella sind nicht erhalten. F. Dworschak schlägt als Predella den Herzogenburger Marien-tod vor, der ebenfalls aus Aggsbach stammt. Signiert auf dem Geburtsbild auf dem Mantelsaum Mariä: IORG.PREW.VON.AV. Auf Beschneidung Datierung am Mantelsaum des rechten Leviten: 1501 JAR. Der Altar war ursprünglich in der Karthause Aggsbach, wurde im Zuge der josephinischen Klosteraufhebung 1782 von dort nach Maria Langegg und von da 1816 ins Stift Herzogenburg gebracht. Restauriert in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes. Auf der Darbringung große Fehlstellen im unteren Teil.

Der Aggsbacher Altar wurde bereits sehr früh publiziert und ist das am längsten bekannte Werk Breus aus seiner österreichischen Zeit. Während der Zwitter Altar der Kunst des älteren Frueauf und des Meisters von Großmain verpflichtet ist, finden wir hier ganz andere Komponenten vorherrschend. Die bayerische Kunst und vor allem Jan Polack, und hier besonders sein Zyklus von Fresken in der Kirche von Pipping bei München 1479 bildet die stilistische Voraussetzung des Werkes. In der Dramatik des Geschehens, der Übersteigerung der Gesten, im Verhältnis der überlängten Figuren zum Bildraum — in beiden Fällen im Querformat —, besonders bei Geißelung und Dornenkrönung, ist das deutlich zu erkennen. Hier kommt es auch zu einer fast wörtlichen Übereinstimmung einzelner Figuren. O. Benesch sieht in der Dornenkrönung Abwandlungen eines Typus, der von M. Reichlich Neustifter Altar kommt, und auch farbige Anklänge an diesen. Dörnhöffer findet in den Passionsszenen den Einfluß Schongauers.

LIT.: A. Schmid, Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 15/1892, S. 22. — R. Stiaßny, Jörg Breu von Augsburg, in: Zs. f. christl. Kunst 6/1893, S. 289ff. (mit Angabe der ältesten Literatur). — A. Rosenberg, Georg Breu, in: Zs. f. bild. Kunst 10/1875, Beiblatt, S. 388. — H. A. Schmid, Jörg Breu d. Ä. und J. Breu d. J., ebenda, N. F., 5/1894, S. 21ff. — F. Dörnhöffer, Ein Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I., in: Jb. d. kunsthist. Slg. des ah. Kaiserhauses 18/1897, S. 1ff. — H. Röttlinger, Breu-Studien, ebenda 28/1909/10, S. 31. ff. — E. Buchner, Der ältere Breu als Maler, in: Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst, Bd. 2. Augsburg 1928, S. 272ff. — O. Benesch, Zur altösterreichischen Tafelmalerei II. Die Anfänge Lukas Cranachs, in: Jb. d. kunsthist. Slg. in Wien, N. F., Bd. 2. Wien 1928, S. 77ff. — Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1925, Nürnberg 1930, T. 26 und 27. — Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Gemälde des 15. u. 16. Jhs., Nürnberg 1936, S. 30f. — E. Buchner, A. Altdorfer und sein Kreis. Ausstellungskatalog München 1938, Nr. 373—382, S. 71f. — F. Dworschak, Krems, Stein und Götting in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein Festschrift 1948, S. 187. — Die Gotik in Niederösterreich. Ausstellungskatalog Krems 1959, Nr. 52—55, S. 31f. und 22ff. — L. Baldaß, Die Tafelmalerei, in: Die Gotik in Niederösterreich, Wien 1963, S. 87f. — Herzogenburg, Das Stift und seine Kunstschatze. Ausstellungskatalog St. Pölten 1964, Nr. 41—44, S. 56. — A. Stange, Malerei der Donauschule, München 1964, S. 59f. und S. 138. — R. John, Das Herzogenburger Bild der Dornenkrönung Christi von Jörg Breu, in:

Alte und moderne Kunst 73/1964, S. 11 ff. (7 Schergen = 7 Todstünden). — Die Kunst der Donauschule. Ausstellungskatalog St. Florian-Linz 1965, Nr. 8—12, S. 27 f.

*Augustiner-Chorherrenstift, Herzogenburg
Inv.-Nr. A 26—27*

83 GEDERSDORFER ALTAR

Abb. 20

Niederösterreich, wahrscheinlich Krems, um 1510—1515.

Tempera auf Holz, H. 64 cm, Br. 78 cm.

4 beidseitig bemalte Tafelbilder mit Darstellungen aus dem Marienleben (Innenseite) und der Passion (Außenseite) eines Flügelaltars, von dem der Schrein nicht erhalten ist. Die aus Gedersdorf bei Krems stammenden Bilder sind seit 1815 in den Sammlungen des Stiftes Herzogenburg. 1963/64 in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes von akad. Restaurator Marianne Müller restauriert.

Die Herkunft der Tafelbilder sowie die starke stilistische Abhängigkeit von Breus österreichischen Frühwerken legen eine Entstehung in einer Kremser Malerwerkstatt nahe. Eine Verbindung mit dem in Krems urkundlich nachweisbaren Hans Kellner kann aber, solange kein sicheres Werk seiner Hand bekannt ist, wohl kaum vorgenommen werden. Neben Breu spielt auch der ältere Cranach als stilistische Quelle für den Künstler eine Rolle, etwa in den gedrungenen Figurentypen (vgl. den Engel auf Cranachs Verkündigungsholzschnitt B. 2, H. 6). Wesentlicher aber ist der Einfluß Breus. Schon im Format ist eine Ähnlichkeit zum Herzogenburger Altar gegeben. Auch die Physiognomien kommen von hier. Ebenso wie beim Aggsbacher Altar dominiert die Figur den Bildraum, jedoch fehlt dessen Heftigkeit der Bewegungen und die Übersteigerung des Ausdruckes. Die gegenüber Breu viel tonigere Farbgebung, besonders auf den Flügelaußenseiten, läßt an Oberitalien, vor allem Venedig, denken. Weitere Werke der Hand dieses Malers sind bis jetzt nicht bekannt. Die Zuschreibung der Bildnisse des Dr. Kappler und seiner Frau an ihn sind nicht stichhältig. Auch der Donauschulaltar der Österreichischen Galerie in Wien ist trotz einiger Gemeinsamkeiten wohl nicht von derselben Hand.

LIT.: O. Benesch, Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus, in: Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst, 2/1928, S. 248, Abb. S. 250. — O. Benesch, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. d. kunsthist. Slg. in Wien, N. F. 2/1928, S. 108 ff. — O. Benesch, Die Tafelmalerei des 1. Drittels d. 16. Jhs. in Österreich, in: Die bild. Kunst in Österreich. Baden 1938, S. 140. — Die Gotik in Niederösterreich. Ausstellungskatalog Krems 1959, S. 33, Nr. 66—67. — F. Dworschak, Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein Festschrift 1948, S. 185, Abb. 13. — S. Krása-Florian, Ein Flügelaltar der Donauschule, in: Mitt. d. Österr. Galerie, 6/1962, S. 3 ff. — F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik. Die Donauschule — Malerei und Plastik, in: Die Gotik in Niederösterreich, Wien 1963, S. 148. — A. Stange, Die Kunst der Donauschule, München 1964, S. 118 und 150.

*Augustiner-Chorherrenstift, Herzogenburg
Inv.-Nr. A 24—25*

ANDRE STANGL

Kremser Maler, Geselle Meister Laurenz Wilgigers († 1502), dessen Witwe Apollonia er heiratet. Malt Altäre für Nieder-Ranna bei Spitz und Alt-Pölla. Stirbt 1519 in Göttweig.

84 HEILIGE ANNA SELBDRITT

1515.

Tempera auf Holz, H. 74 cm, Br. 51 cm.

Rechts unten das verschränkte Monogramm A. S. Auf altem Rahmen Signatur und Datum „ANDRE SCHANTANGL 1515“. Rechts im Hintergrund Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte in einem Kirchenschiff. Seit 1837 im Linzer Landesmuseum, von dort 1953 an das Museum in Krems. Strähnige Behandlung von Gewand und Haaren wie auch die landschaftlichen Motive entsprechen ganz allgemein dem Stil des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts. In dem stark verkürzt wiedergegebenen Kirchenschiff im Hintergrund noch Anklänge an die Kunst von Michael Pacher und Marx Reichlich. Es ist möglich, daß das Bild von einem der Altäre für Nieder-Ranna oder Alt-Pölla stammt, für die urkundliche Nachrichten aus dieser Zeit vorhanden sind.

LIT.: H. Ankwicz-Kleehoven, Das Totenbildnis Kaiser Maximilians I., in: Wr. Jb. f. Kunstgesch. N. F. 11/1937, S. 67 (hier Tempelgang Mariä genannt!). — K. Holter, Albrecht Altdorfer und die Donauschule in Oberösterreich. Ausstellungskatalog Linz 1947, S. 25, Nr. 21. — F. Dworschak, Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krems und Stein, Festschrift 1948, S. 188f. und 203f. — F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik. Die Donauschule — Malerei und Plastik, in: Gotik in Niederösterreich, Wien 1963, S. 148. — A. Stange, Malerei der Donauschule, München 1964, S. 127.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K 279

85 PORTRÄT DES DR. WOLFGANG KAPPLER

Abb. 23

Krems 1530.

Tempera auf Fichtenholz, H. 57 cm, Br. 40 cm.

Inschrift r. o.: 1530. *Efigies. Wolfgangi. Kappler. Argentineñ. Medicine Doctor. Etatis. Sve. 37.* Links oben das ihm von Kaiser Karl V. verliehene Wappen mit schwarzen und silbernen Querbalken nach links unten und mit schreitendem schwarzen Hahn nach rechts auf rotem Grund oben. Kappler wurde 1493 in Straßburg geboren, war nach dem Studium der Medizin in Venedig Stadtarzt in Brünn und dann Apotheker in Znaim. Seit 1527 in Krems, wo er die Mohrenapotheke gründete und 1567 als wohlhabender Mann starb.

Es wurde bisher immer wieder der Versuch unternommen, das Porträt Dr. Kapplers in das Œuvre eines Donauschulmalers einzuordnen. So wurde es dem Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* (Niclas Preu) zugeschrieben (Dworschak). A. Stange gibt es dem Meister der Kappler-Bildnisse, für den er als Künstler, wie später übrigens auch F. Dworschak, den Kremser Maler Hans Kellner vorschlägt, zu dessen Werk er noch eine Verspottung Christi der Sammlung Kisters, Kreuzlingen (um 1510), das Epitaph des Bürgermeisters Alexius Funk im Wiener Neustädter Dom, das Bildnis des Michael Agler von 1529 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und als Spätwerk den Gedersdorfer Altar rechnet. Die Zuordnung des Agler-Porträts in Nürnberg hatte bereits Buchheit vorgenommen. Alle diese Zuschreibungen müssen als nicht stichhältig abgelehnt werden. Das Epitaph des Alexius Funk z. B. ist sicherlich von einem Wiener Neustädter Meister gemalt worden, wofür die Beziehung zu dortigen Werken, wie etwa dem Marienod aus dem Neu-

kloster (Nachfolge des Schottenmeisters) spricht. Mit anderen bekannten Donauschulporträts hat das Kappler-Bildnis nicht viel gemeinsam. Was es mit dem Agler-Porträt verbindet, ist die stilistische Zugehörigkeit zur süddeutschen Renaissancemalerei, wobei das viel manieristischere Bildnis des Michael Agler aber sicher von einer anderen Hand ist. Ebenso ist das Porträt der Magdalena Kappler später und nicht von demselben Meister gemalt wie das Porträt ihres Mannes.

LIT.: ÖKT 1, 1907, S. 243. — Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Gemälde des 15. und 16. Jhs., Nürnberg 1936, S. 142. — O. Benesch, Die Tafelmalerie im ersten Drittel des 16. Jhs. in Österreich, in: Die bild. Kunst in Österreich, Bd. 3. Baden 1938, S. 142. — F. Dworschak, Krens, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in: Krens und Stein Festschrift 1948, S. 190. — H. Buchheit, Das Bildnis des Michael Agler, in: 95. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1950, S. 11 ff. — H. Ankwicz-Klee-hoven, Alexius Funck, Bürgermeister von Wiener Neustadt, in: Unsere Heimat, Monatsbl. d. Vereines f. Landeskunde von Niederösterreich und Wien 26/1955, S. 44 ff. — Die Gotik in Niederösterreich. Ausstellungskatalog Krems 1959, Nr. 79, S. 35. — H. Kühnel, Kremser Apotheker und Ärzte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Mitt. Kremser Stadtarchiv 1/1961, S. 16 ff. — F. Dworschak, Die Ausläufer der Spätgotik. Die Bildnisse, in: Die Gotik in Niederösterreich, Wien 1963, S. 163 ff. — A. Stange, Malerei der Donauschule, München 1964, S. 150 und 116 ff. — Die Kunst der Donauschule 1490—1540. Ausstellungskatalog St. Florian-Linz 1965, Nr. 236, S. 102 (Magdalena Kappler) und Nr. 248, S. 105.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. A 7

- 86 PORTRÄT DER MAGDALENA KAPPLER Taf. 3
 RÜCKSEITE: STAMMBAUM MIT DEN KINDERN DES EHEPAARES
 Krems, 1544. Taf. 16
 Tempera auf Fichtenholz, H. 55 cm, Br. 36 cm.

Magdalena Kappler, Tochter des Kremser Bäckermeisters Ulrich Gmundner, gebar ihrem Mann 14 Kinder. 8 davon sind auf der Rückseite ihres Porträts in Form einer Wurzel Jesse dargestellt; als ältestes Sophia, die noch in Znaim zur Welt kam, und als jüngstes Wolf Christoff, geboren 1544 in Krems. Auf dem Stamm des Baumes die Wappen Dr. Kapplers und seiner Frau und die Inschrift: *Altissim. Pvidebit. Eos* gehalten von Dr. Kappler. Die Schriftbänder bei den Porträts der Kinder nach H. Kühnel von drei Händen. Vorder- und Rückseite des Bildes sind sicher von einer Hand gemalt, woraus sich auch die verhältnismäßig späte Datierung ergibt. Stilistisch den Porträts des Wolf Huber nahestehend (Farbe!). Von F. Dworschak, der als erster feststellte, daß die Porträts des Ehepaars nicht von einer Hand sind, das Porträt der Magdalena K. zuletzt dem Niclas Preu (Meister der Historia Friderici et Maximiliani) zugeschrieben. Die Rückseite mit dem Stammbaum gibt er dagegen dem Hanns Kellner.

Zur Rückseite (Stammbaum) vgl. auch S. 534.

LIT.: Vgl. Kat. Nr. 85.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. A 8