



Gemäldetechnologische Studien

zum Oeuvre von
Rueland Frueauf dem Älteren
und Rueland Frueauf dem Jüngeren

basierend auf
Infrarot- und Röntgenuntersuchungen

Verena Angela Pertschy

Dissertation

Universität Passau

Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Kunstgeschichte/
Bildwissenschaften

vorgelegt von
Verena Angela Pertschy

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Thimann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Eckhard Leuschner

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE STUDIEN

zum Oeuvre von
Rueland Frueauf dem Älteren
und Rueland Frueauf dem Jüngeren

basierend auf
Infrarot- und Röntgenuntersuchungen

Verena Angela Pertschy



Eulenwappen der Künstlerfamilie Frueauf
am Haus Nr.14 in der Kleinen Messergasse in Passau

gefördert durch ein Begabtenstipendium der Hanns-Seidel-Stiftung
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF)

gefördert 2008 durch die FAMA Kunststiftung (Hannover)

| INHALTSVERZEICHNIS | Seite |
|--|-------|
| 1. VORWORT | 7 |
| 2. FRAGESTELLUNG UND METHODIK | 11 |
| 3. FORSCHUNGSGESCHICHTE zu Biographie und Werk von Vater und Sohn Rueland Frueauf | 15 |
| 3.1. Rueland Frueauf der Ältere | 15 |
| 3.1.1. Archivalische Quellen und gesicherte Werke..... | 15 |
| 3.1.2. Forschungshypothesen zu Biographie und Werk..... | 18 |
| 3.2. Rueland Frueauf der Jüngere | 24 |
| 3.2.1. Archivalische Quellen und gesicherte Werke..... | 24 |
| 3.2.2. Forschungshypothesen zu Biographie und Werk..... | 25 |
| 4. SALZBURG IM 15. JAHRHUNDERT: Malerei und Herkunft der Künstlerfamilie Frueauf | 29 |
| 5. PASSAU UM 1500: Künstler der Stadt und Frueauf-Werkstatt | 33 |
| 6. DAS KERNWERK - die signierten Werke | 39 |
| 6.1. Rueland Frueauf der Ältere | 39 |
| 6.1.1. Bildanalyse..... | 39 |
| 6.1.1.1. Flügelbilder des Altars von 1490/1491..... | 39 |
| 6.1.1.2. Bildnis eines jungen Mannes..... | 51 |
| 6.1.2. Zusammenfassende Beobachtungen zum Stil und zur Maltechnik..... | 53 |
| 6.2. Rueland Frueauf der Jüngere | 57 |
| 6.2.1. Bildanalyse..... | 57 |
| 6.2.1.1. Acht Tafeln eines Johannesaltars..... | 57 |
| 6.2.1.2. Sog. Leopoldaltar: Vier Tafeln zur Schleierlegende des Heiligen Leopold..... | 70 |
| 6.2.1.3. Heiliger Leopold..... | 77 |
| 6.2.1.4. Votivbild..... | 79 |
| 6.2.2. Zusammenfassende Beobachtungen zum Stil und zur Maltechnik..... | 82 |

| | Seite |
|--|-------|
| 7. REKONSTRUKTION DES OEUVRES | 86 |
| 7.1. Auftraggeber und Rekonstruktion am Beispiel des sog. Leopoldaltars | 86 |
| 7.2. Zum Frühwerk am Beispiel der Kreuzigung von 1496 | 91 |
| 7.2.1. Bildanalyse..... | 91 |
| 7.2.2. Zuschreibung | 95 |
| 7.3. Zum Spätwerk am Beispiel der Schleierauffindung des Heiligen Leopold | 99 |
| 7.3.1. Bildanalyse..... | 99 |
| 7.3.2. Zuschreibung | 101 |
| 7.4. Zusammenarbeit mit anderen Künstlern am Beispiel der Veittafel - zur Frage der Mitarbeit am Nürnberger Augustineraltar | 103 |
| 7.4.1. Bildanalyse..... | 103 |
| 7.4.2. Zuschreibung | 104 |
| 7.5. Mitarbeiter in der Frueauf-Werkstatt am Beispiel der Tafeln des Großmainer Altars | 111 |
| 7.5.1. Bildanalyse..... | 111 |
| 7.5.2. Zuschreibung: Der sog. Meister von Großmain und die Verbindungen zur Frueauf-Werkstatt | 120 |
| 7.6. Zur Problematik der Rekonstruktion anhand ausgewählter Zuschreibungen | 126 |
| 7.6.1. Werkstattproduktion und Händescheidung | 126 |
| 7.6.1.1. Bildanalyse..... | 128 |
| 7.6.1.1.1. Regensburger Passionsaltar | 128 |
| 7.6.1.1.2. Kreuzigung mit Heiligen | 132 |
| 7.6.2. Zuordnung zerstreuter Bestandteile ehemaliger Altäre | 135 |
| 7.6.2.1. Bildanalyse..... | 136 |
| 7.6.2.1.1. Tafeln zum Marienleben | 136 |
| 7.6.2.1.2. Kirchenvater Hieronymus | 138 |
| 7.6.2.1.3. Kirchenväter Augustinus und Ambrosius..... | 140 |
| 7.6.2.1.4. Mondsichelmadonna | 143 |
| 7.6.2.1.5. Christus als Schmerzensmann | 145 |
| 7.6.3. Eingriffe und Veränderungen am Frueauf-Oeuvre | 147 |
| 7.6.3.1. Bildanalyse..... | 148 |
| 7.6.3.1.1. Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, Heilige Anna Selbdritt und Heilige Maria Magdalena | 148 |
| 7.6.3.1.2. Pretschlaipfer-Triptychon | 152 |

| | Seite |
|---|------------|
| 8. ZUSAMMENFASSENDE ÜBERSICHT UND GEMÄLDETECHNOLOGISCHE ANALYSEN | 157 |
| 8.1. Untersuchungen mit infraroten Strahlen..... | 162 |
| 8.2. Untersuchungen mit Röntgenstrahlen..... | 167 |
| 9. GEMÄLDETECHNOLOGISCHER KATALOG..... | 171 |
| 9.1. Rueland Frueauf der Ältere..... | 172 |
| 9.2. Rueland Frueauf der Jüngere | 181 |
| 9.3. Frueauf-Werkstatt und Zuschreibungen | 196 |
| 10. SCHLUSSWORT..... | 224 |
| 11. BIBLIOGRAPHIE..... | 226 |
| 12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 248 |
| ABBILDUNGEN..... | PDF |

1. VORWORT

*Meinen Eltern Anton und Angela Pertschy,
die mich über Promotion und Studium hinaus in allen Lebenslagen immer
tatkraftig unterstützt haben, widme ich meine Dissertation in Liebe und Dankbarkeit.*

Die vorliegende Doktorarbeit wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau im Sommersemester 2013 eingereicht und für die Veröffentlichung überarbeitet.

Zu Beginn möchte ich mich bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Michael Thimann (Universität Göttingen), der wesentlich zur Entstehung und Fertigstellung meiner Promotion beigetragen hat, für die ausgezeichnete Betreuung ganz herzlich bedanken. Herrn Prof. Dr. Eckhard Leuschner (Universität Würzburg) bin ich für seine stete Förderung und die Übernahme des Zweitgutachtens überaus dankbar. Mein ausdrücklicher Dank geht an der Universität Passau besonders an Herrn Prof. Dr. Jörg Trempler, der mich während der Arbeit an der Publikation meiner Dissertation sehr unterstützt hat, und Herrn Prof. Dr. Hans Mendl als weitere Prüfer bei meiner Disputation. Frau Dr. Birgit Röder danke ich ebenfalls sehr für die außerordentlich gute Betreuung im Dekanat der Philosophischen Fakultät.

Für die großzügige finanzielle Förderung bin ich der Hanns-Seidel-Stiftung und der FAMA Kunststiftung (Hannover) zu großem Dank verpflichtet.

Herrn em. Prof. Dr. Franz Mairinger (ehemals Institut für Farbenlehre, Farbenchemie und Malmaterialienkunde an der Akademie der Bildenden Künste/Wien) war für mich eine unschätzbare kenntnisreiche Hilfe, vor allem um auch selbstständig gemälde-technologische Untersuchungen durchführen zu können. Herrn Prof. DI Dr. Manfred Schreiner und Herrn Ernst-Georg Hammerschmid (Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst an der Akademie der Bildenden Künste/Wien) danke ich für die hervorragende Zusammenarbeit bei den gemälde-technologischen Analysen im Stift Klosterneuburg und in der Österreichischen Galerie Belvedere (Wien).

Stellvertretend für alle öffentlichen und privaten Museen, die ihre Sammlungen für meine Forschungen zugänglich gemacht haben, möchte ich mich besonders bedanken bei Herrn MMag. Wolfgang Huber (Stiftsmuseum/Klosterneuburg, NÖ), Herrn Dr. Björn Blauensteiner, Frau Dr. Veronika Pirker-Aurenhammer (Österreichische Galerie Belvedere/Wien), Frau Dipl.-Rest. Annette Kurella (Historisches Museum/Regensburg) und Frau Dolores Delgado (Museum Thyssen-Bornemisza/Madrid).

Mein Dank gilt zudem Herrn Prof. Dr. Jochen Sander (Städel Museum/Frankfurt am Main) sowie zahlreichen Kuratoren, Technologen, Restauratoren, Wissenschaftlern und Mitarbeitern in den verschiedenen Museen, Archiven, Bibliotheken, Denkmalämtern, Forschungsinstitutionen, Kirchen und Klöstern, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle in alphabetischer Reihenfolge meinen persönlichen und aufrichtigen Dank aussprechen:

Frau Dr. Katrin Arrieta (FAMA Kunststiftung/Hannover)

Herrn Prof. Dr. Wolfgang Augustyn (Zentralinstitut für Kunstgeschichte/München)

Herrn Dr. Andrea Bellieni (Museum Civico Correr/Venedig)

Herrn Mag. Mathias Böhm (Österreichische Nationalbibliothek/Wien)

Frau Oberin Sr. M. Adriana Brems CJ (Kloster Heilig Schutzengel/Burghausen)

Herrn Mag. Alois Brunner (Kunstreferat/Bistum Passau)

Frau Dr. Stefanie Buchhold (Oberhausmuseum/Passau)

Herrn Dr. Friedrich Buchmayr (Stiftsbibliothek/St. Florian)

Herrn Dr. Martin Czernin (Schottenstift/Wien)

Herrn Dávid Derzsenyi (Szépművészeti Múzeum/Budapest)

Doerner Institut (Bayerische Staatsgemäldesammlungen/München)

Frau Dr. Barbara Dossi (Albertina/Wien)

Frau Dipl.-Rest. Lisa Eckstein (Institut für Kunsttechnik und Konservierung/
Germanisches Nationalmuseum/Nürnberg)

Frau Rest. Gerda Ederndorfer (Zwettl)

Herrn Prof. Dr. Erwin Emmerling (Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und
Konservierungswissenschaft/Technische Universität München)

Herrn Prof. Dr. Franz-Reiner Erkens (Lehrstuhl für Mittelalterliche Geschichte/
Universität Passau)

Frau Eszter Fábry (Szépművészeti Múzeum/Budapest)
Frau Akad. Rest. Stefanie Flinsch (Salzburg Museum/Salzburg)
Herrn Prälat KR Mag. Maximilian Fürsinn (Stift Herzogenburg, NÖ)
Frau Mag. Petra Gruber (Oberhausmuseum/Passau)
Herrn Abt Wolfgang M. Hagl OSB (Kloster Metten)
Herrn Dr. Johannes Hallinger (Oberkonservator a.D./München)
Herrn Pfarrer Hans Hammerl (Pfarre Bad Goisern, OÖ)
Frau Teri Hensick (Harvard Art Museums/Cambridge, Massachusetts)
Herrn Dr. Daniel Hess (Germanisches Nationalmuseum/Nürnberg)
Herrn Dr. Gerald Hirtner (Archiv der Erzabtei St. Peter/Salzburg)
Herrn Mag. Adolf Hofstetter (Oberhausmuseum/Passau)
Frau HR Dr. Eva-Maria Höhle (ehemals Bundesdenkmalamt/Wien)
Herrn Dr. Karl Holubar (Stiftsarchiv/Klosterneuburg, NÖ)
Herrn Dr. Julian Holzapfl (Bayerisches Hauptstaatsarchiv/München)
Frau Heike Jass (Deutsches Jagd- und Fischereimuseum/München)
Frau Ilse Jung (Kunsthistorisches Museum/Wien)
Frau Petra Kagleder (Maidenhead, UK)
Frau Dr. Ingrid Kastel (Albertina/Wien)
Herrn Pater Dr. Michael Kaufmann OSB (Archiv der Benediktinerabtei Metten)
Herrn Dr. Stephan Klingen (Zentralinstitut für Kunstgeschichte/München)
Frau Dr. Olga Kotková (Nationalgalerie/Prag)
Herrn Dr. Peter F. Kramml (Stadtarchiv/Salzburg)
Frau Brigitte Mangold (Stadtarchiv/Schwäbisch Gmünd)
Herrn Baldassare Matranga (Michaelsbuch)
Herrn H. Ulrich Mauterer CanReg (Stift Herzogenburg, NÖ)
Herrn Konrad Meier (Universitätsbibliothek/Passau)
Frau Mag. Ingeborg Micko (Stadtmuseum/Wels)
Frau Helga Neußner (Stift Herzogenburg, NÖ)
Frau Herta Nitsche (Stadtarchiv/Passau)
Frau Dr. Elisabeth Noichl (Bayerisches Hauptstaatsarchiv/München)
Herrn Mag. Michael Odlozil (Kunsthistorisches Museum/Wien)
Frau Mag. Elisabeth Ollinger MAS (Zeiselmauer, NÖ)
Frau Dr. Christine Oppitz (Stiftsarchiv/Stift Herzogenburg, NÖ)
Frau OR Mag. Dr. Venceslava Orlinski-Raidl (Universitätsbibliothek/Wien)

- Herrn Dr. Ralf Peters (Zentralinstitut für Kunstgeschichte/München)
- Herrn Dr. Matthias Pfaffenbichler (Hofjagd- u. Rüstkammer, Kunsthist. Museum/Wien)
- Frau Dipl.-Rest. Stephanie Pfeffer (Zenting)
- Frau Tara Phillips (Harvard Art Museums/Cambridge, Massachusetts)
- Herrn Prof. Dr. Isfried Hermann Pichler (Stift Schlägl, OÖ)
- Herrn Dr. Johannes Pietsch (Bayerisches Nationalmuseum/München)
- Frau Maria Prüller (Stift Melk, NÖ)
- Frau AR Ingrid Ramirer (Universitätsbibliothek/Wien)
- Herrn DDr. Karl Rehberger CanReg (Stift St. Florian, OÖ)
- Herrn Prof. DDr. Floridus Röhrig CanReg (Stiftsmuseum/Stift Klosterneuburg, NÖ)
- Frau Gabriele Roithner (Bundesdenkmalamt/Fotoarchiv/Wien)
- Frau Dr. Carmen Roll (Diözesanmuseum/Freising)
- Herrn Dr. Martin Rüth (Staatsarchiv/Landshut)
- Herrn Dr. Arthur Saliger (Wien)
- Herrn Prof. Dr. Ingo Sandner (ehemals Technische Hochschule/Köln; ehemals Hochschule für Bildende Künste/Dresden)
- Herrn Marius Sarman (Universitätsbibliothek/Passau)
- Herrn Richard Schaffner (Stadtarchiv/Passau)
- Herrn Dr. Martin Schawe (Bayerische Staatsgemäldesammlungen/München)
- Herrn Pfarrer Herbert Josef Schmatzberger (Pfarrkirche/Großmain)
- Herrn Dr. Lothar Schultes (Schlossmuseum/Linz)
- Frau Dr. Sigrid Schwenk (Wissenschaftszentrum Weihenstephan/Technische Universität München)
- Herrn Werner Seifert (Bundesdenkmalamt/Abteilung für Konservierung und Restaurierung/Wien)
- Staatliches Bauamt/Passau/Regensburg
- Frau Mag. Bettina Urban (Österreichische Galerie Belvedere/Wien)
- Frau Ágota Varga (Szépmvészeti Múzeum/Budapest)
- Frau MMag. Nadine Vorwahnler (Österreichische Galerie Belvedere/Wien)
- Herrn Prof. Dr.-Ing. Manfred Weisensee (Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth)
- Herrn Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum/München)
- Herrn Dr. Herbert W. Wurster (Bischöfliches Ordinariat/Archiv des Bistums/Passau)

2. FRAGESTELLUNG UND METHODIK

Das Oeuvre der Passauer Maler Rueland Frueauf der Jüngere und seines gleichnamigen aus Salzburg stammenden Vaters Rueland Frueauf der Ältere und der damit verbundenen Frueauf-Werkstatt ist für die Kunstgeschichte Bayerns und Österreichs im Donaugebiet von herausragender Bedeutung, da sich daran überaus anschaulich die spezifische Entwicklung der Malerei um 1500 in dieser Gegend rekonstruieren lässt.

Der Übergang von der Spätgotik zum so genannten Donaustil kann hier im Werkstattzusammenhang und im Schaffensprozess einer Familie beispielhaft gezeigt werden. Dabei wird eine bemerkenswerte Stilgenese sichtbar, in der sich Rueland Frueauf der Jüngere als eigenständiger Künstler von der spätmittelalterlichen Formensprache der väterlichen Werkstatt und damit von der älteren Künstlergeneration löst und zu einem wichtigen Bindeglied für die Malerei der Donauschule entwickelt.¹ So repräsentieren seine Tafelbilder einprägsam die Schwelle eines neuen Zeitalters zwischen der spätgotischen Malweise des älteren Frueauf-Kreises und dem beginnenden Donaustil. Dieser Prozess lässt sich eindrucksvoll an den Kunstwerken beider Maler nachvollziehen, die bis heute ihre Faszination auf den Betrachter nicht verloren haben.

Die große Produktivität der Frueauf-Werkstatt in Passau und Salzburg und ihr starker künstlerischer Einfluss weit über beide Städte hinaus werden durch eine Vielzahl an Gemälden belegt. Die wenigen Informationen und der geringe Bestand an gesicherten Tafeln haben jedoch in der Forschung zu zahlreichen Theorien und Zuschreibungen geführt, was eine Beurteilung und Abgrenzung der Künstler deutlich erschwerte, da ihr Oeuvre zunehmend vermischt und verunklärt wurde.

¹ Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.11; Benesch, 1938, S.139; Benesch, 1972, S.270 und S.300; Benesch, 1966, S.56; Ullmann, 1985, S.59; Guby, 1930, S.142f. und S.147; Guby, 1929, S.39 und S.66; Schindler, 1990, S.242; Rohrmoser, 1996, S.806; Fischer, 1908, S.124; Röhrig, 1965, S.488; Möseneder, 1999, S.520; Stange, 1971, S.20.

Ausgangspunkt war demnach durch umfassende gemäldetechnologische Untersuchungen aller signierten Tafeln der Frueaufs und ausgewählter Zuschreibungen erstmals ein wissenschaftlich überprüfbares Fundament anhand interdisziplinärer Forschungsmethoden zu schaffen, wodurch eine neue Bearbeitung und Bewertung ihres Oeuvres überhaupt erst erfolgen kann.

Ziel dieser Arbeit ist die erstmalig umfassende, präzise Ermittlung der materiellen und künstlerischen Genese der Werke der Malerfamilie Frueauf und ihrer Werkstatt. Ihrer kunsthistorischen Bedeutung als wichtiger Vertreter der Spätgotik bzw. als Vorläufer der Donauschule ungeachtet, ist ihr Oeuvre bislang von der kunstwissenschaftlichen Forschung nur unzureichend beachtet worden.

Durch den Schwerpunkt auf die gemäldetechnologischen Analysen der einzelnen Kunstwerke anhand von Infrarotreflektographien und Röntgenaufnahmen, verbunden mit Untersuchungen zum Erhaltungszustand, werden diese erstmals als materielle Objekte besser verständlich. So lassen sich neue Ergebnisse zum Entstehungsprozess der Bilder erarbeiten. Hierbei sind stilistische Überlegungen zur Maltechnik und zur künstlerischen Handschrift der Maler maßgeblich. Dadurch wird es möglich, für Kunstgeschichte, Gemäldetechnologie, Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften wesentliche neue Erkenntnisse zu gewinnen, die disziplinübergreifend gleichermaßen wichtig sind.

Nach Behandlung der Forschungsgeschichte mit den wenigen Angaben über die Maler und ihr Werk sowie der darüber hinausgehenden Forschungshypothesen, folgt eine Vorstellung ihres künstlerischen Umfelds in Salzburg und Passau, den beiden Hauptzentren ihres Schaffens (*Kap.3.-5.*). Im nächsten Schritt ist die Konzentration auf die so genannten „Kernwerke“ - das heißt Kunstwerke, welche den Frueaufs aufgrund von Signaturen sicher zugeordnet werden können - maßgebend (*Kap.6.*). In diesem Sinne müssen sich die Untersuchungen zuerst gerade auf diese Tafeln konzentrieren, da nur anhand der gesicherten Originale Erkenntnisse gewonnen werden können, auf deren Grundlage sich weitergehende Überlegungen und Ergebnisse aufbauen lassen. Nur auf dieser unverzichtbaren Basis kann das Oeuvre der Frueaufs klar definiert, beurteilt und interpretiert werden, so dass damit auch Fragen zur Stilgeschichte, Werkstattproduktion

und zu Zuschreibungen neu gestellt und bisherige Thesen der Forschung hinterfragt werden müssen.

Vom gesicherten Hauptwerk ausgehend, werden somit im Anschluss zur Rekonstruktion des weiteren Oeuvres ausgewählte Zuschreibungen sowie die Frueauf-Werkstatt näher betrachtet, neu analysiert und mit den damit verknüpften Problemstellungen kritisch in Verbindung gebracht (*Kap.7.*). Die Erkenntnisse aus dem gemäldetechnologischen Katalog (*Kap.9.*) werden dabei bereits herangezogen und an konkreten Beispielen ausführlich behandelt, um bei den stilistischen Beobachtungen auf Basis des neuen Forschungsmaterials eine wissenschaftlich überprüfbare Neubearbeitung des Oeuvres zu erzielen.

Das darauf folgende Kapitel (*Kap.8.*) bildet die inhaltliche und erklärende Klammer zwischen der Werkanalyse (*Kap.6. und Kap.7.*) und den gemäldetechnologischen Befunden des Katalogs (*Kap.9.*). Durch ausgesuchte Beispiele werden hier in einem zusammenfassenden Überblick interessante Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln vorgestellt und die Möglichkeiten gemäldetechnologischer Untersuchungen erläutert. Dies dient zur Vorbereitung auf den gemäldetechnologischen Katalog, der ein bislang neues Beurteilungsinstrument für das Frueauf-Oeuvre darstellt und auch als weiterführendes Nachschlagewerk zukünftiger Forschungen zu verstehen ist, um wichtige Hinweise und Querverbindungen in der Bearbeitung weiterer Fragestellungen zu gewinnen. Die Unterzeichnungen, die erstmals in den Infrarotaufnahmen sichtbar gemacht werden, sind dabei von besonderer Bedeutung, vor allem da es von beiden Frueaufs keine Handzeichnungen gibt, welche den Künstlern überzeugend zugeordnet werden können.

Der Katalog bildet mit der vollständigen Untersuchung des gesamten Kernwerks und der zahlreichen zugeschriebenen Tafeln nicht nur eine neue Erkenntnisquelle für die Frueauf-Forschung, sondern stellt durch den außergewöhnlichen Umfang des gemäldetechnologischen Materials eine absolute Seltenheit in der Bearbeitung und technischen Analyse einer spätmittelalterlichen Künstlerwerkstatt dar. An die einhundert Tafeln wurden insgesamt gemäldetechnologisch untersucht. Davon wurden fast siebzig Werke in den Katalog aufgenommen. Die Auswahlkriterien richteten sich hier nach der Eindeutigkeit und Sichtbarkeit der Befunde, welche sowohl vom

Bildaufbau und Erhaltungszustand der Kunstwerke als auch von den abweichenden Aufnahmebedingungen an den jeweiligen Standorten abhängig sind. Aufgrund der Kleinteiligkeit und Feinheit der Befunde wurden alle Aufnahmen unter starker Vergrößerung ausgewertet. Nach einer vollständigen, im Katalog vorgestellten Analyse aller Aufnahmen wurde für den zugehörigen Bildanhang angesichts der großen Menge an Bildmaterial eine repräsentative Auswahl der besten Aufnahmen getroffen, wobei auf die Gesamtaufnahmen häufig einzelne Bildausschnitte besonders interessanter Details zur besseren Begutachtung folgen.

Der Aufbau des Katalogs ist untergliedert in die Werke von Rueland Frueauf dem Älteren, Rueland Frueauf dem Jüngeren sowie der Frueauf-Werkstatt und der ihnen zugeschriebenen Werke. Mit dem Kernwerk beginnend, wurde dabei die im Inhaltsverzeichnis vorgegebene Abfolge der Kunstwerke übernommen.

3. FORSCHUNGSGESCHICHTE

zu Biographie und Werk von Vater und Sohn Rueland Frueauf

3.1. RUELAND FRUEAUF DER ÄLTERE

3.1.1. Archivalische Quellen und gesicherte Werke

Erstmals ist Rueland Frueauf der Ältere durch verschiedene Arbeiten für das Stift St. Peter in Salzburg nachgewiesen.² Dies belegen Eintragungen in den Rechnungsbüchern des Stifts für die Jahre 1470, 1472, 1475 und 1476. Dabei handelt es sich um keine großen Altaraufträge, sondern um kleinere Arbeiten und Ausbesserungen, wovon heute nichts mehr erhalten ist.³ 1478 ist Rueland Frueauf der Ältere zudem in einem Testament als Zeuge aufgeführt, wobei er als Bürger von Salzburg bezeichnet wird.⁴ In einer Rechnung des Bürgerspitals wird er im selben Jahr in Salzburg erwähnt.⁵ Zusätzlich findet sich sein Name 1480 im Einschreibbuch der Alten Bürgerbruderschaft in Salzburg.⁶

Zeugnis für eine Übersiedlung des Malers von Salzburg nach Passau ist das Eulenzwappen an der Fassade eines Hauses in der Kleinen Messergasse Nr.14 mitten in der Passauer Altstadt. Man geht davon aus, dass sich hier der Künstler auch seine Werkstatt

² Die schriftliche Überlieferung zu den beiden Rueland Frueaufs ist problematisch. Ein Großteil der Dokumente ist im Original nicht mehr auffindbar. Dies gilt vor allem für die Passauer Zeit des älteren Frueauf. Auch in der Literatur werden nur vereinzelt Quellenangaben genannt (erste Forschungen hierzu stammen von Schmid; vgl. Schmid, 1904, S.301f.; Schmid, 1924, S.97-101). Quellenrecherchen erfolgten in Passau (Archiv des Bistums, Stadtarchiv), in Salzburg (Stiftsarchiv der Erzabtei St. Peter, Stadtarchiv, Erzbischöfliches Konsistorialarchiv) und in München (Bayerisches Hauptstaatsarchiv).

³ Stiftsarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Rechnungsbücher der Jahre 1470, 1472, 1475 und 1476; Abdruck der Quellen in Zimmermann, 1975, S.26-28; vgl. auch Fischer, 1908, S.24-26.

⁴ Stiftsarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Testament eines Dieners des Augustinus Chlaner von 1478; Stange, 1960, S.38; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.13; Zimmermann, 1975, S.27.

⁵ Stadtarchiv Salzburg, Rechnung des Bürgerspitals Nr.92, 1477/81; Abdruck der Quelle in Zimmermann, 1975, S.27.

⁶ Liedke, Marginalien, 1986, S.72. Diese Quelle war sowohl während meines Forschungsaufenthalts als auch im Zuge späterer Nachfragen in Salzburg nicht auffindbar.

eingerrichtet hat.⁷ Die Zuweisung des Wappens wird gestützt durch eine Grabplatte auf der Veste Oberhaus in Passau, deren Inschrift Dorothea Frueauf nennt, die Frau seines Sohnes Rueland Frueauf d. J., und ebenfalls das Eulenwappen zeigt. Dabei geht man von einem redenden Wappen aus, das den Namen „Frueauf“ im Sinne von „früh auf“ - durch die Eule als ein bis in die frühen Morgenstunden aktives Tier - bildlich darstellt.⁸

Die Übersiedlung nach Passau erfolgte vor dem 18. Mai 1484, da durch ein Sendschreiben dieses Datums Rueland Frueauf der Ältere als Bürger von Passau vom Salzburger Rat wieder zurück nach Salzburg gerufen wurde, um dort als Gutachter bei der Auftragsvergabe für den Hochaltar der Stadtpfarrkirche (heute Franziskanerkirche) zu fungieren.⁹ Der Auftrag wurde schließlich an Michael Pacher vergeben,¹⁰ wobei von diesem Altar nur noch einzelne Fragmente erhalten sind.¹¹ Von Rueland Frueauf dem Älteren stammen dagegen acht Tafeln eines Altars von 1490/1491 (*Abb.1-8*), die 1807 von Salzburg nach Wien gebracht wurden und sich dort heute in der Österreichischen Galerie Belvedere befinden (*Kap.6.1.1.1.*). Auftraggeber und ursprünglicher Aufstellungsort sind nicht überliefert. Darüber hinaus ist als signiertes Werk des Künstlers nur noch das Porträt eines jungen Mannes bekannt (*Abb.9*), ebenfalls in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien, das keine Datierung besitzt.

Rueland Frueauf der Ältere scheint sich später dauerhaft in Passau niedergelassen zu haben. Hier verlor er um 1497/1498 sein Bürgerrecht.¹² Dass er deshalb nach Fischer die Stadt verlassen haben soll,¹³ erscheint aufgrund der kurzen Dauer des

⁷ Schäffer, 1986, S.34; Schindler, 1990, S.43; Guby, 1929, S.19f.; Liedke, 1986, S.74; Guby, 1930, S.138. Bei Guby (Guby, 1929, S.20; Guby, 1930, S.138) und Schäffer (Schäffer, 1957, S.1) wird jedoch die Kleine Messergasse fälschlicherweise mit der Großen Messergasse verwechselt.

⁸ Stange, 1971, S.16; Benesch, 1972, S.341; Ring, 1916, S.533; Guby, 1930, S.147; Schmid, 1924, S.102; Schäffer, 1986, S.34; Schindler, 1990, S.43 und S.232f.

⁹ Stadtarchiv Salzburg, Sendbriefe der Stadt Salzburg 1483/1514, Nr.58; Abdruck der Quelle in Zimmermann, 1975, S.29.

¹⁰ Pacher erhielt den Auftrag 1484. Die Ausführung zog sich jedoch lange hin. 1495 kam Pacher nach Salzburg, um an dem Altar zu arbeiten. 1497 wurde dieser noch unvollendet errichtet. Dabei handelt es sich um das letzte große Altarwerk von Pacher, wofür 1498 noch Zahlungen geleistet wurden. Pacher selbst war bereits 1498 verstorben, noch bevor die Arbeiten an den Flügeln der Predella abgeschlossen werden konnten; vgl. Frick, 2003, S.242; Ullmann, 1985, S.59 und S.62; Zaisberger, 1999, S.120-125.

¹¹ Der Altar wurde 1709/1710 weitgehend zerstört, als man ihn durch einen barocken Altar ersetzte; zur Rekonstruktion des Altars vgl. Fuhrmann, 2000, S.29-57, bes. S.47. Die wenigen erhaltenen Fragmente befinden sich in der Franziskanerkirche Salzburg, in der Österr. Galerie Belvedere in Wien, in Wiener Privatbesitz und in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Frick, 2003, S.242; Ullmann, 1985, S.62).

¹² Der Verlust des Bürgerrechtes bedeutete auch, dass man keiner eigenen Werkstatt vorstehen durfte und konnte damit langfristig existenzielle Konsequenzen nach sich ziehen; Zimmermann, 1975, S.32f.; Guby, 1929, S.35.

¹³ Fischer, 1908, S.100.

Bürgerrechtsverlusts nicht nachvollziehbar. So wird der Künstler noch im Februar 1497 als Passauer Bürger genannt, als er den Kauf eines Hauses in der Großen Messergasse Nr.6 durch den Hofschuster Egid Winter bezeugte.¹⁴ Bereits am 20. März 1498 erhielt Rueland Frueauf der Ältere durch zahlreiche Unterstützung das Bürgerrecht wieder zurück und wurde wegen seiner Hochschätzung keinen weiteren Ahndungen mehr ausgesetzt.¹⁵ Der Grund für die zeitweilige Aufsagung des Bürgerrechts ist nicht bekannt.

1505 übernahm der gleichnamige Sohn, Rueland Frueauf der Jüngere, mit zwei anderen Personen eine Vormundschaft, die zwei Jahre zuvor sein vermutlich betagter Vater - der 1500 von einer Bürgerschaft ledig gesprochen worden war - abgegeben hatte.¹⁶

Der Tod von Rueland Frueauf dem Älteren ist durch die Inschrift auf dem Fragment seiner Grabplatte für das Jahr 1507 belegt. Diese befindet sich in Passau in der Kirche des Heilig-Geist-Spitals, das 1347 vom Passauer Stadtrichter und Münzmeister Urban Gundacker und seiner Frau Plektraud als Heim für verarmte und kranke Mitbürger errichtet wurde.¹⁷ Liedke, welcher den Text der Grabplatte im oberen Bereich rekonstruierte, ermittelte als genauen Todestag für Rueland Frueauf den Älteren den 12. Mai 1507. Der Grabstein wurde 1861 an die Nordwand des Kirchenraums versetzt.¹⁸ Auch „Margreth“, die Frau des Künstlers, wird in der Inschrift genannt.¹⁹

¹⁴ Zimmermann, 1975, S.31f.; Schmid, 1924, S.101; Guby, 1929, S.16 und S.35.

¹⁵ BayHStA München, Kurbayern, Äußeres Archiv 1109, fol. 55 und fol. 56; Schmid, 1924, S.101; Guby, 1929, S.16 und S.35f.; Baldass, 1946, S.68; Zimmermann, 1975, S.31f.

¹⁶ Ring, 1916, S.534; Zimmermann, 1975, S.33f.; Schmid, 1924, S.101f.; Guby, 1929, S.16 und S.36; Fischer, 1908, S.100; Stange, 1971, S.16; Perger, 1997, S.177; Oettinger, 1961, S.667.

¹⁷ Leidl, 1978, S.162-164; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.130.

¹⁸ Schmid, 1924, S.102.

¹⁹ Liedke, 1986, S.74.

3.1.2. Forschungshypothesen zu Biographie und Werk

Die wenigen Kenntnisse über den älteren Frueauf werden anhand der zahlreichen Lücken zu seiner Biographie deutlich, die viele Fragen aufwerfen. Schon zur Geburt und Herkunft des Künstlers gibt es keine genauen Angaben. Es wird angenommen, dass der Maler zwischen 1440 und 1450 geboren wurde²⁰ und aus einer Familie des passauischen Marktes Obernberg am Inn stammte, da dort ein Jörg Frueauf als Kaufmann und Salzhändler zu finden ist.²¹ Die Verbreitung des Namens Frueauf lässt diese Schlussfolgerung jedoch nicht zwingend erscheinen, denn auch im Widerspruch zur gegenteiligen Annahme von Stange²² ist dieser Name keineswegs selten. In Straubing ist sogar zwischen 1518 und 1524 ein Bürger Namens Rueland Frueauf belegt, ohne dass sich dabei Verbindungen nach Passau herstellen lassen.²³ Ebenfalls in Straubing sind im 15. Jahrhundert ein Lienhard Frueauf und seine Frau Elspet durch Kunstdenkmäler im Stift St. Peter bezeugt.²⁴ Weitere Namensverwandte sind der Vikar Wolfgang Frueauff aus Schärding, der 1510 verstorben ist und dessen Grabstein sich in

²⁰ Angabe 1440/1450 bei Zimmermann, 1975, S.25; Fischer, 1908, S.99; Möseneder, 1999, S.519; Rohrmoser, 1996, S.806; Enzyklopädie, 1976, S.976; AKL, 1999, S.826; Ullmann, 1985, S.58; Ottmann, 1926, S.184; Angabe 1440 bei Schmid, 1924, S.97; Röhrig, 1965, S.486; Lahusen, 1957, S.180; Baldass, 1946, S.68; Stiassny, 1903, S.83; Angabe 1440/1445 in Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.120; Stange, 1960, S.38; Kat. Linz, 1992, S.60; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99 und S.279; Angabe 1445 bei Buchowiecki, 1961, S.66; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.81; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.78; Angabe 1450 in Kat. Wien, 1925, S.180. Lediglich Guby ist in diesem Kontext eine Ausnahme, da er die Geburt von Frueauf d. Ä. eher um 1430 als um 1440 einordnet; Guby, 1929, S.19.

²¹ „Wo der (...) Maler Rueland Frueauf der Ältere geboren wurde, ist nicht bekannt. Man vermutet jedoch, daß der Meister aus Obernberg a. Inn gestammt haben könnte, wo ein Jörg Frueauf als Handelsmann und Salzhändler nachweisbar ist.“ (Liedke, Marginalien, 1986, S.72); vgl. hierzu auch Ullmann, 1985, S.58; Möseneder, 1999, S.519; Schindler, 1990, S.230; Stange, 1960, S.38; Baldass, 1946, S.68; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99 und S.279; Röhrig, 1965, S.486; Rohrmoser, 1996, S.806; Guby, 1929, S.16; Enzyklopädie, 1976, S.976; Zimmermann, 1975, S.25f.; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.81 und S.119; Kastner, 1953, S.52; Schmid, 1924, S.100; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.78. Zur Geburt von Rueland Frueauf dem Älteren in Passau oder Umgebung vgl. Kat. Wien, 1925, S.180.

²² Stange, 1971, S.7.

²³ Steininger, 2006, S.250.

²⁴ Zu nennen sind hier ein Votivstein von 1458 mit Darstellung der Kreuzigung Christi und dem Stifterpaar sowie der Grabstein des Lienhard Frueauf, der als Mensa des Johannisaltars umfunktioniert wurde; vgl. Mader, 1921, S.114 und S.142. Schmid nennt Lienhard Frueauf 1444 als Mautgegenschreiber. Er soll als Mautner in Straubing von 1458 bis 1464 nachgewiesen sein und ebenfalls das Eulenwappen wie die Künstlerfamilie Frueauf geführt haben. Als Kunstwerke, die mit Lienhard Frueauf in Verbindung zu bringen sind, finden sich bei Schmid ein Relief mit Erbärmdechristus an der Bernauer Kapelle von St. Peter sowie ebenfalls das Fragment seines Grabsteins; Schmid, 1924, S.100; zu Lienhard Frueauf vgl. auch Liedke, Marginalien, 1986, S.74.

Karpfham befindet, sowie ein Rueland Frueauf, der 1545 in Wasserburg am Inn das Bürgerrecht erhielt.²⁵

In den Matrikeln der Universität Wien wird wiederholt der Name Frueauf genannt. Dies gilt 1459 für einen Ulrich Frueauf aus Salzburg, 1459 für einen Nikolaus Frueauf aus Wolfsberg in Kärnten, 1460 für Konrad Frueauf aus Regensburg, 1470 für Klosterbruder Andreas Frueauf aus Zwettl, 1495 für Wenzel Frueauf aus Brünn und 1501 für Paul Frueauf aus Fürstenfeldbruck bei München. Hinzu kommen 1442 und 1444 der Fassbinder Wenzel Frueauf in Wien und seine beiden Kinder Anna und Wernhardin. Diese treten 1472 als Erben auf, wobei letzterer bis 1507 nachweisbar ist. 1500 ist zudem ein Peter Frueauf als Diener im Stift St. Dorothea in Wien tätig.²⁶

Auch in Klosterneuburg, wo sich im Stift fast das gesamte Werk des gleichnamigen Malersohnes, Rueland Frueauf der Jüngere, erhalten hat, findet sich der Name Frueauf mehrfach (*Kap.3.2.1. und Kap.7.1.*).²⁷ Aufgrund der Verbreitung des Namens lassen sich daraus jedoch noch keine Schlussfolgerungen ziehen. Darüber hinaus ist ein Veit Frueauf nicht zu vergessen, der als Sohn von Rueland Frueauf dem Jüngeren vorgeschlagen wurde. Er war 1533 und 1541 Ratsbürger in Passau und 1572 Stadtzeugmeister. Als dessen Tochter wird eine Barbara Frueauf eingeordnet, die mit dem Ratsbürger Peugl verheiratet war und 1610 verstarb.²⁸ Sie ist durch eine Inschrift auf dem Grabstein der Dorothea Frueauf, der Frau von Rueland Frueauf dem Jüngeren, auf der Veste Oberhaus in Passau belegt.²⁹

Zusammenfassend war der Name Frueauf so häufig, dass allein aus dessen Nachweis nicht zugleich auch die Herkunft des Künstlers abgeleitet werden kann. Zu beachten ist vielmehr, dass Rueland Frueauf der Ältere erst von Salzburg nach Passau gekommen

²⁵ Liedke, Marginalien, 1986, S.74.

²⁶ Perger, 1997, S.183.

²⁷ Hier ist in den Rechnungsbüchern von 1492 ein Schlosser mit dem Namen Frueauf verzeichnet, der als Verwandter der Künstlerfamilie Frueauf vorgeschlagen wurde; vgl. Röhrig, 1966, S.141. Perger nennt für Klosterneuburg einen Hans Frueauf, genannt Kutler, um 1450 und 1457. Er verweist für 1457 und 1488 auf die Kinder Wolfgang Frueaufs und seine Schwester Kathrei. Als Bruder des Hans wird ein Kaspar Kutler (gest. vor 1457) angeführt; Perger, 1997, S.183; zu vorgeschlagenen Verwandten der Künstlerfamilie Frueauf in Klosterneuburg vgl. auch Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Perger, 1997, S.177. Maschek beruft sich zudem auf eine Grundbucheintragung zu Wolfgang Frueauf und seiner Frau Barbara im Jahr 1494 im Stiftsarchiv Klosterneuburg; Maschek, 1951, S.46; vgl. auch Stange, 1971, S.7.

²⁸ Steininger, 2006, S.452f.; Schmid, 1904, S.301.

²⁹ Schmid, 1924, S.102.

war. Da sein Name in den Salzburger Bürgerbüchern fehlt, die ab 1441 die Aufnahme aller neuen Bürger in der Stadt verzeichnen, ist davon auszugehen, dass er bereits in Salzburg geboren wurde.³⁰ Ein Gegenbeispiel ist hier der Maler Ruprecht Furtrer (ebenfalls als Ruprecht Fuederer oder Fuderer bezeichnet), der erst von Passau nach Salzburg und später wieder nach Passau überwechselte und daher 1459 im Salzburger Bürgerbuch genannt wird.³¹

Die Ausbildung von Rueland Frueauf dem Älteren wird in Salzburg angenommen.³² Darüber hinaus wurde von Schmid mit Verweis auf den genannten Jörg Frueauf im passauischen Obernberg am Inn auch eine Lehrzeit in einer dortigen Werkstatt vorgeschlagen.³³ Stange vermutete dagegen eine Tätigkeit von Rueland Frueauf dem Älteren als junger Malergeselle in der Salzburger Werkstatt des Conrad Laib, der dort um die Mitte des 15. Jahrhunderts der bedeutendste Vertreter seiner Zunft war.³⁴ Gleichzeitig sieht er am Beispiel des Regensburger Passionsaltars (*Kap.7.6.1.1.1.*), den er dem älteren Frueauf als erstes eigenständiges Frühwerk zuordnet, starke Einflüsse der bayerischen Malerei.³⁵ Mit Blick auf die Salzburger Kunst, welche wie die erhaltenen Werke von Rueland Frueauf dem Älteren durch eine starke Betonung der Figuren und der faltenreichen, monochromen Gewänder sowie durch eine reduzierte, kulissenartig gestaltete Umgebung gekennzeichnet ist, liegt es jedoch nahe, die Ausbildung oder zumindest die künstlerischen Vorbilder des Malers in Salzburg anzunehmen (*Kap.4.*).

Die Übersiedlung des Künstlers nach Passau wird in der Forschung ab 1480/1481 eingeordnet. Demnach wurde der Maler zur Ausführung bedeutender Aufträge, wovon heute nichts mehr erhalten ist, in die Stadt gerufen,³⁶ um als Nachfolger des

³⁰ Stadtarchiv Salzburg, Hs 14, Bürgerbuch, Bd.1 (1441-1540); Liedke, 1975, S.35 und S.41f.; Fischer, 1908, S.99.

³¹ Liedke, 1975, S.40.

³² Baldass, 1946, S.7 und S.22; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.13; Fischer, 1956, S.202; Röhrig, 1965, S.486; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.120; Enzyklopädie, 1976, S.976; Zimmermann, 1975, S.26; Kat. Linz, 1992, S.60; Guby, 1929, S.23.

³³ „(...) man darf daher in dem Jörg Frueauf, Kaufmann und Salzhändler in Obernberg am Inn, einen Vorfahren des Rueland Frueauf sehen, der bei einem der dort nachweislichen Maler seine Lehrjahre zugebracht haben mag (...);“ Schmid, 1924, S.100.

³⁴ Stange, 1960, S.38; zu Conrad Laib vgl. Köllermann, 2007.

³⁵ Stange, 1960, S.42.

³⁶ Im Gegensatz dazu vermutete Stiassny eine frühere Tätigkeit von Frueauf d. Ä. in Passau (Stiassny, 1903, S.82). So soll der ältere Frueauf schon 1471 die am Passauer Rathaus begonnenen Fresken von Ruprecht Furtrer weitergeführt haben, während Ilg (Ilg, 1879, S.77) sogar eine Zusammenarbeit beider Maler für das gleiche Jahr annahm. Da Furtrer aber erst 1471 (Schindler, 1990, S.34; Möseneder, 1999, S.519; Rohrmoser, 1996, S.806; Baldass, 1946, S.68; Zimmermann, 1975, S.28) mit der Arbeit begonnen hat, diese bis zu seinem Tod um 1476/1477 fortsetzte und Frueauf d. Ä. gerade in den 1470er Jahren

verstorbenen Ruprecht Furtrer die Wandbilder am Rathaus³⁷ zu vollenden und um zusätzlich ein Fresko am Scheiblingsturm mit dem Stadtwappen und den Heiligen Nikolaus und Christophorus anzufertigen. Liedke ging davon aus, dass Rueland Frueauf der Ältere dabei die Werkstatt von Furtrer, vielleicht sogar als sein Schwiegersohn, in Passau übernommen hat.³⁸

Die letzten Überreste des Frueauf-Freskos am Passauer Rathaus,³⁹ das durch die Stadtbrände stark in Mitleidenschaft gezogen worden war, wurden nach Schindler und Schäffer im Zuge der Instandsetzung von 1922 beseitigt. Damals kam es nicht zu einer nötigen Bestandsaufnahme, bevor die Fassade von Josef Hengge aus Kempten neu bemalt wurde.⁴⁰ Dies ist sehr zu bedauern, da nach Beschreibung von Schmid 1919 die Gesamtkomposition noch erkennbar war.⁴¹

Das Fresko am Scheiblingsturm mit den erwähnten Reise- und Schifffahrtspatronen befand sich auf der Flussseite zum Inn und entstand 1481 im Auftrag der Schifflenteche.⁴² Heute sind nur noch wenige Farbreste davon zu erkennen.⁴³

Für die nach seiner Übersiedlung folgenden Lebensjahre des Künstlers sind besonders die Schlussfolgerungen interessant, die aus dem genannten Sendschreiben des Salzburger Rates von 1484, wonach man den älteren Frueauf bezüglich der Auftragsvergabe für den Hochaltar der Salzburger Stadtpfarrkirche von Passau nach Salzburg gerufen hatte, abgeleitet wurden (*Kap.3.1.1.*). So heißt es in diesem Schreiben „(...) *wir sein im Willen ain tafl (...) machen zu lassen, die wir nach ewrm Rat antzefahren vermainen (...)*“⁴⁴ Anhand der Formulierung ist es eindeutig, dass der Künstler dabei

vorrangig in Salzburg beschäftigt war, erscheint jedoch für Rueland Frueauf d. Ä. der in der folgenden Literatur nachgewiesene Zeitpunkt ab 1480/1481 eher nachvollziehbar: Stange, 1960, S.38; Guby, 1929, S.20; Zimmermann, 1975, S.31; Swarzenski, 1950, S.57; Schindler, 1990, S.34, S.43 und S.230; Glaser, 1924, S.270; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99 und S.279.

³⁷ Ruprecht Furtrer verstarb bereits um 1476/1477; Möseneder, 1999, S.519; Guby, 1929, S.20; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.103 und S.277; Baldass, 1946, S.68; Zimmermann, 1975, S.28; Schindler, 1990, S.34 und S.230. Liedke setzt dagegen den Tod von Furtrer erst für das Jahr 1479 an; Liedke, 1986, S.72.

³⁸ Liedke, 1986, S.52, S.56 und S.72.

³⁹ Zu den Fresken am Passauer Rathaus, die sich einst an der Fassade befanden, vgl. die nachfolgende Literatur, wobei teilweise auch von einer möglichen Innenausmalung ausgegangen wird: Guby, 1929, S.20; Guby, 1930, S.137; Rohrmoser, 1996, S.806; Ottmann, 1926, S.184; Schindler, 1990, S.34 und S.230; Glaser, 1924, S.270; Zimmermann, 1975, S.28 und S.31; Möseneder, 1999, S.519f.; Baldass, 1946, S.68; Schäffer, 1957, S.1; Stange, 1960, S.38; Enzyklopädie, 1976, S.976; Stiassny, 1903, S.84.

⁴⁰ Schindler, 1990, S.34; Schäffer, 1957, S.1; Schäffer, 1986, S.28; Schmid, 1924, S.100f.

⁴¹ Schmid, 1924, S.100f.

⁴² Schäffer, 1986, S.24; Möseneder, 1999, S.520; Guby, 1929, S.16 und S.20; Guby, 1930, S.137; Schmid, 1924, S.100; Rohrmoser, 1996, S.806; Zimmermann, 1975, S.28f.; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.279; Ausst. Kat. Passau, 2002, S.145; Stange, 1960, S.38; Schindler, 1990, S.141 und S.230.

⁴³ Eine Vorstellung der Komposition gibt eine ältere Aufnahme bei Schmid (Schmid, 1927, S.300).

⁴⁴ Stadtarchiv Salzburg, Sendbriefe der Stadt Salzburg 1483/1514, Nr.58.

als Ratgeber im Sinne eines Gutachters fungieren sollte.⁴⁵ Umso mehr verwundert es, dass dies jedoch angeblich eine große Niederlage für den Künstler gewesen sein soll.⁴⁶ Demnach sollte eigentlich der ältere Frueauf für den erwähnten Auftrag vorgesehen gewesen sein, den er dann schmachvoll „wegen seiner damals wohl eher konservativen Kunst“⁴⁷ an Michael Pacher verloren habe.⁴⁸ Als Konsequenz auf diese Demütigung hätte Rueland Frueauf der Ältere nach Stange später versucht, sich über neue Kunstströmungen zu informieren und seine veraltete Malweise zu „modernisieren“, um überhaupt noch konkurrenzfähig bleiben zu können: „Nach der großen Enttäuschung im Sommer 1484 muß er Salzburg verlassen haben und auf eine längere Studienreise gegangen sein. Wie Dürer später in Venedig und den Niederlanden wird er sich den Unterhalt durch seiner Hände Arbeit in fremden Werkstätten verdient haben. Wohin ihn die Wege überall geführt haben, bleibt im Dunkel.“⁴⁹ Weiter lautet es bei Stange „Was sich da im Leben des Vaters ereignet hat, muß ein kleines Drama gewesen sein. (...) So ist er in reifen Jahren gewissermaßen nochmals durch eine Lehre hindurchgegangen.“⁵⁰

Hintergrund für die Überlegungen zu dieser erneuten „Lehre“ des Künstlers ist zudem die Diskussion um eine Tafel des Nürnberger Augustineraltars im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, welche die Datierung 1487 und die Signatur „R.F.“ zeigt (Abb.27). Daraus folgerte Stange die Anwesenheit des Künstlers in Nürnberg und seine Mitarbeit am dortigen Augustineraltar.⁵¹ Neben Rueland Frueauf dem Älteren wurde alternativ angenommen, dass statt dem Vater der jüngere Frueauf während seiner Lehr- und Wanderjahre in Nürnberg gewesen sein könnte. Das Monogramm am Augustineraltar ginge somit dann auf den Sohn zurück, der von seinen Reisen auch Kenntnisse über die neuesten Kunstströmungen mit nach Hause in die väterliche Werkstatt bringen sollte (Kap.7.4.2.).⁵²

⁴⁵ Kästenbaum, 1928, S.128; Fischer, 1908, S.99; Schmid, 1924, S.101; Möseneder, 1999, S.520; Ilg, 1879, S.71f. und S.74; Ausst. Kat. Passau, 2002, S.145.

⁴⁶ Stange, 1960, S.41-43.

⁴⁷ Epp, 2005, S.100.

⁴⁸ Guby, 1929, S.20-23; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99; Epp, 2005, S.100.

⁴⁹ Stange, 1960, S.41.

⁵⁰ Stange, 1971, S.6.

⁵¹ Stange, 1960, S.41; Stange, 1971, S.6.

⁵² Stange, 1971, S.6; Stange, 1960, S.38-43; Ring, 1916, S.532f.; Guby, 1930, S.137-140; Guby, 1929, S.23-34; Stiassny, 1903, S.83 und S.85; Möseneder, 1999, S.520; Baldass, 1946, S.34 und S.68; Lahusen, 1957, S.172-181; Frey, 1953, S.69; Ilg, 1879, S.70f.; Rohrmoser, 1996, S.806; Ottmann, 1926, S.184; Fischer, 1908, S.99; Zimmermann, 1975, S.7 und S.176-179; Schindler, 1990, S.230; Enzyklopädie, 1976, S.976; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99, S.146 und S.279; Ullmann, 1985, S.59; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.120; Ausst. Kat. Passau, 2002, S.145.

Für die Einordnung und Beurteilung der Ereignisse ab 1484 ist jedoch zu berücksichtigen, dass der große Altar von 1490/1491 von Rueland Frueauf dem Älteren vermutlich gerade für Salzburg und erst sechs Jahre nach dem so genannten Auftragsverlust entstanden ist (*Kap.6.1.1.1.*), was im Widerspruch zu Stange einer angeblichen Geringschätzung und Ablehnung des Künstlers in dieser Stadt völlig entgegensteht. Vielmehr lässt das Schreiben des Salzburger Rates, in dem Rueland Frueauf der Ältere eigens von Passau nach Salzburg gerufen wurde, darauf schließen, dass er als anerkannter, ehemaliger Meister der Stadt dort sehr angesehen und geachtet war. Ferner gibt es keine Belege dafür, dass der ältere Frueauf über seine Gutachterfunktion hinaus jemals für die Ausführung des Hochaltars der Stadtpfarrkirche vorgesehen war.⁵³

Die Annahme von Feuchtmüller, Rueland Frueauf der Ältere sei in Salzburg verstorben,⁵⁴ ist nicht nachzuvollziehen, da sich in der Kirche des Passauer Hl.-Geist-Spitals ein Fragment von der Grabplatte des Künstlers erhalten hat.⁵⁵ Diese soll nach Liedke von dem bekannten Passauer Bildhauer Jörg Gartner angefertigt worden sein. Er geht weiter davon aus, dass es sich hier ursprünglich um die Grabplatte der darauf genannten Ehefrau Frueaufs „Margreth“ handelte und dass das Todesdatum des Malers erst nachträglich hinzugefügt wurde.⁵⁶ Warum diese aber von Schmid als zweite Gattin des Künstlers eingestuft wird, ist nicht ersichtlich und aus der Inschrift der Grabplatte nicht abzuleiten.⁵⁷

⁵³ Frick, 2003, S.182; Möseneder, 1999, S.520; Zimmermann, 1975, S.29-31.

⁵⁴ Feuchtmüller, 1972, S.164.

⁵⁵ Stange, 1960, S.39; Liedke, 1986, S.73; Högg, 1990, S.58; Epp, 2005, S.89. Angaben zum Tod von Frueauf d. Ä. finden sich bei Baldass, 1946, S.68; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99 und S.279; Enzyklopädie, 1976, S.977; Winzinger, 1965, S.150; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.120; Röhrig, 1965, S.486; Oettinger, 1961, S.667; Rohrmoser, 1996, S.806; AKL, 1999, S.826; Ottmann, 1926, S.184; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.78; Ullmann, 1985, S.58; Glaser, 1924, S.270; Fischer, 1956, S.202; Buchowiecki, 1961, S.66; Lahusen, 1957, S.181; Schindler, 1990, S.43; Möseneder, 1999, S.519; Guby, 1929, S.16; Stange, 1960, S.39; Zimmermann, 1975, S.33; Perger, 1997, S.177; Swarzenski, 1950, S.57.

⁵⁶ Liedke, Marginalien, 1986, S.73f.

⁵⁷ Schmid, 1924, S.102.

3.2. RUELAND FRUEAUF DER JÜNGERE

3.2.1. Archivalische Quellen und gesicherte Werke

Rueland Frueauf der Jüngere ist erstmals 1497 nachgewiesen, als er am 11. Februar zusammen mit seiner Frau Dorothea als Eigentümer einer Gilt auf dem Gut Oed genannt wird.⁵⁸ Dorothea war die Witwe eines Wolfgang Stahl, mit dem sie zuvor diesen Besitz erworben hatte. Das genannte Datum wird somit als terminus antequem für ihre Eheschließung mit Rueland Frueauf d. J. angesetzt.⁵⁹ Der jüngere Frueauf wird ein Jahr später von seinem Vater unterschieden, indem dieser als „der Ältere“ bezeichnet wird, was auf die Existenz eines gleichnamigen Sohnes schließen lässt.⁶⁰ Der Tod von Dorothea im Jahr 1503⁶¹ ist durch ihre Grabplatte im Passauer Oberhausmuseum belegt, die das bekannte Eulenwappen der Familie Frueauf zeigt.⁶²

Darüber hinaus erscheint Frueauf d. J. 1505 in einer Vormundschaftsangelegenheit, die er für seinen Vater übernommen hat.⁶³ Zwischen (kurz vor) 1500 und 1508 entstanden alle signierten Werke des Künstlers, die sich heute, bis auf die Votivtafel in der Öster-

⁵⁸ Die schriftliche Überlieferung zu Rueland Frueauf dem Jüngeren ist wie beim älteren Frueauf sehr problematisch (Kap.3.1.1.), weil auch hier die meisten Quellen nicht mehr auffindbar sind und häufig ohne Quellenangaben in der Literatur angeführt werden (erste Forschungen gehen auf Schmid zurück; vgl. Schmid, 1904, S.301f.; Schmid, 1924, S.97-101). Quellenrecherchen erfolgten in Passau (Archiv des Bistums, Stadtarchiv), in München (Bayerisches Hauptstaatsarchiv) und im Stiftsarchiv Klosterneuburg.

⁵⁹ Angaben zur Heirat und dem damit verbundenen Erwerb des Passauer Bürgerrechts finden sich bei Baldass, 1946, S.73; Guby, 1930, S.140f.; Guby, 1929, S.16, S.20 und S.35f.; Lahusen, 1957, S.181; Schindler, 1990, S.43; Benesch, 1972, S.341; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Möseneder, 1999, S.520; Rohrmoser, 1996, S.806; Zimmermann, 1975, S.33f. und S.175; Stange, 1971, S.5; Schmid, 1924, S.102; Maschek, 1951, S.46; Perger, 1997, S.177; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.132.

⁶⁰ Die entsprechende Quelle behandelt das Passauer Bürgerrecht, das dem älteren Frueauf um 1497/1498 aberkannt und am 20. März 1498 wieder zugesprochen wurde; BayHStA München, Kurbayern, Äußeres Archiv 1109, fol. 55 und fol. 56; vgl. hierzu auch Kap.3.1.1. und Baldass, 1946, S.73; Ring, 1916, S.534; Zimmermann, 1975, S.31f.; Stange, 1964, S.62; Stange, 1971, S.5; Perger, 1997, S.177; Schmid, 1912, S.90.

⁶¹ Zimmermann, 1975, S.34; Stange, 1971, S.16; Maschek, 1951, S.46; Baldass, 1946, S.73; Perger, 1997, S.177; Schmid, 1924, S.102.

⁶² Der Grabstein ist an manchen Stellen beschädigt, da er zeitweise in einem Pferdestall als Türschwelle eingebaut war (Schmid, 1924, S.102). Angaben zum Grabstein Dorotheas ebenfalls bei Liedke, 1986, S.74.

⁶³ Mit zwei anderen Personen übernimmt Frueauf d. J. dabei eine Vormundschaft. Diese hatte zwei Jahre zuvor sein vermutlich betagter Vater, welcher 1500 von einer Bürgerschaft ledig gesprochen worden war, abgegeben; Oettinger, 1961, S.667; Perger, 1997, S.177; Ring, 1916, S.534; Zimmermann, 1975, S.33f.; Schmid, 1924, S.101f.; Guby, 1929, S.16 und S.36; Fischer, 1908, S.100; Stange, 1971, S.16.

reichischen Galerie Belvedere in Wien, vollständig im Stiftsmuseum in Klosterneuburg bei Wien befinden. Auf eine Verbindung des Künstlers zum Stift Klosterneuburg könnte dort ein Totenbuch schließen lassen, das aufgrund von Restaurierungsarbeiten nicht einsehbar war und in dem am 2. Juli 1503 seine Frau Dorothea eingetragen sein soll (*Kap.7.1.*).⁶⁴ Davon abgesehen taucht in Klosterneuburg der Name Frueauf mehrfach auf, wobei dieser damals weit verbreitet war (*Kap.3.1.2.*).

1533 wird der jüngere Frueauf noch als Mitglied des Passauer Rates genannt und am 15. Mai 1545 als Prozessbeklagter im bischöflichen Gericht der Stadt Passau angeführt, wobei er sogar als „Maler“ bezeichnet wird.⁶⁵ Über das Todesdatum und das erreichte Lebensalter von Rueland Frueauf d. J. besitzen wir keine Informationen. Möglicherweise war der Künstler noch einmal mit einer Ottilia Frueauf verheiratet, welche mit ihrem Sterbedatum, dem 5. August 1541, auf einer Grabplatte⁶⁶ am Passauer Residenzplatz am Boden der Einfahrt zu Haus Nr. 11 nachgewiesen ist.

3.2.2. Forschungshypothesen zu Biographie und Werk

Der Maler Rueland Frueauf der Jüngere war zu Beginn seiner Erforschung erstmals aus einer Reihe von Zuweisungen und Namensbildungen herauszuarbeiten, wobei anfangs noch keine Unterscheidung zwischen Vater und Sohn vorgenommen wurde. So wurden als Künstler angeführt ein „Maler Rueland“, ein „Wolfgang Rueland“, ein „Monogrammist R. F.“, ein „Junger Rueland“, die Bezeichnungen „R. F.“,

⁶⁴ Die Eintragung lautet nach Maschek: Dorothea ux. Ruelant pictoris, sorn. I (aica), 1503; Maschek, 1951, S.48.

⁶⁵ Nach Stange soll ein Stefan Steinbach gegen den Maler geklagt haben; Stange, 1971, S.16; vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Zimmermann, 1975, S.34; Schmid, 1924, S.102; Guby, 1929, S.57; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Stange, 1964, S.64; Röhrig, 1965, S.488f.; Perger, 1997, S.177; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.280; Baldass, 1946, S.73; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115; Ring, 1916, S.534; Ullmann, 1985, S.59; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.132. In diesem Zusammenhang wird zu Recht darauf hingewiesen, dass sich derartige Angaben auch auf einen Nachkommen von Frueauf d. J. beziehen könnten (Schmid, 1912, S.90 und S.120; Schindler, 1990, S.43f.; Lahusen, 1957, S.181; Oettinger, 1961, S.667).

⁶⁶ Die Grabplatte wurde anhand der darauf verzeichneten Namen mehrfach verwendet. Die auf Ottilia bezogenen Textteile sind nur als Fragment erhalten. Hierbei ist zu beachten, dass wesentliche Teile des Namens „Ruelandt frueauff“ nicht mehr vorhanden sind, sondern ergänzt wurden. Die Platte wurde aus Rotmarmor gefertigt und misst 198 x 97 cm. Sie befand sich an dieser Stelle schon 1881 und stammt vermutlich aus dem einstigen Domkreuzgang; vgl. Steininger, 2006, S.IXf., S.208f. und S.249f.

„R. F. 1487“, „Meister R. F.“⁶⁷ sowie ein „Meister R. F. von Klosterneuburg“, ein „Meister R. F. der Wiener Galerie“ und schließlich „Frueauf der Ältere“ und „Frueauf der Jüngere“.⁶⁸

Für den Zeitpunkt der Geburt von Rueland Frueauf dem Jüngeren werden die Jahre von 1460 bis 1479 als mögliche Zeitspanne angenommen.⁶⁹ Als Geburtsort wird Salzburg⁷⁰ oder Passau⁷¹ vermutet, da in beiden Städten der Vater Rueland Frueauf d. Ä. als Künstler arbeitete.⁷² In Passau führte der ältere Frueauf seine eigene Werkstatt in der Kleinen Messergasse Nr.14,⁷³ wo er sicherlich auch seinen Sohn zum Maler ausbildete.⁷⁴ Danach soll der jüngere Frueauf während seiner Wanderzeit⁷⁵ nach Nürnberg,⁷⁶ nach Wien⁷⁷ oder in die Niederlande⁷⁸ gereist sein, um von dort wieder neue Anregungen in die Passauer Werkstatt zu bringen (*Kap.3.1.2. und Kap.7.4.2.*).

⁶⁷ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.15.

⁶⁸ Ilg, 1879, S.74-78; Drexler, 1894, S.214f.; Schnaase, 1879, S.498f.; Janitschek, 1890, S.302; Ring, 1916, S.534f.; Glaser, 1924, S.273; Stiassny, 1903, S.85f.; Stange, 1964, S.139.

⁶⁹ Um 1460/1470 bei Guby, 1929, S.20; Perger, 1997, S.177; um 1465 bei Lahusen, 1957, S.181; um 1465/1470 bei Möseneder, 1999, S.520; um 1470 bei Schindler, 1990, S.43; Benesch, 1966, S.52; Schmid, 1912, S.90; Schmid, 1924, S.102; Enzyklopädie, 1976, S.977; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Benesch, 1972, S.219 und S.263; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.6; Lexikon, 1988, S.347; AKL, 1999, S.826; Schäffer, 1957, S.1; um 1470er Jahre bei Rohrmoser, 1996, S.806; Zimmermann, 1975, S.33; um 1470/1475 bei Ullmann, 1985, S.59; Stange, 1971, S.5; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.13; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.280; Baldass, 1946, S.73; Stange, 1964, S.62; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Maschek, 1951, S.46; um 1472 in Ausst. Kat. Reichersberg, 1984, S.273; um 1479 in AKL, 1999, S.826.

⁷⁰ Rohrmoser, 1996, S.806; Stange, 1971, S.5; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.132; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.100 und S.280; AKL, 1999, S.826; Schindler, 1990, S.43.

⁷¹ Kat. Wien, 1971, S.173; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.6; Klosterneuburg, 1992, S.342; Ring, 1916, S.534; AKL, 1999, S.826; Lexikon, 1988, S.347.

⁷² Zimmermann, 1975, S.25-34; Stange, 1971, S.5; Möseneder, 1999, S.519f.; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.81, S.120 und S.132; Buchowiecki, 1961, S.66; Ilg, 1879, S.70f. und S.74; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.99 und S.279; Baldass, 1946, S.6f. und S.68; Swarzenski, 1950, S.57; Fischer, 1908, S.99; Fischer, 1956, S.202; Rohrmoser, 1996, S.806; Ullmann, 1985, S.58; Glaser, 1924, S.270; Guby, 1929, S.16 und S.19f.; Guby, 1930, S.137; Lahusen, 1957, S.180; Oettinger, 1961, S.667; Schmid, 1924, S.100; Schindler, 1990, S.34, S.43, S.141 und S.230; Baldass, 1963, S.87.

⁷³ Zimmermann weist in diesem Kontext darauf hin, dass man erst Bürger einer Stadt werden musste, bevor man dort eine eigene Werkstatt gründen konnte (Zimmermann, 1975, S.31). Angaben zur Frueauf-Werkstatt finden sich bei Liedke, 1986, S.74; Schäffer, 1986, S.34; Schindler, 1990, S.43. Bei Guby (Guby, 1929, S.19f.; Guby, 1930, S.138) und Schäffer (Schäffer, 1957, S.1) wird jedoch die Kleine Messergasse fälschlicherweise mit der Großen Messergasse verwechselt.

⁷⁴ Lahusen nimmt die Jahre 1483 bis 1486 als Zeitraum für die Ausbildung an (Lahusen, 1957, S.181). Nach Schäffer sollen neben Frueauf d. J. auch Lucas Cranach und Jörg Breu als Gehilfen in der Werkstatt von Frueauf d. Ä. beschäftigt gewesen sein (Schäffer, 1986, S.34; Schäffer, 1957, S.1). Zur Ausbildung von Frueauf d. J. vgl. Stange, 1971, S.7; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.23; Fischer, 1908, S.121; Guby, 1930, S.137; Guby, 1929, S.19f.; Lahusen, 1957, S.179 und S.181; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.6; Höhle-Zimmermann, 1980, S.131f.; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146; Ullmann, 1985, S.59.

⁷⁵ Um 1487 bei Lahusen, 1957, S.181; um 1485 und um 1490-1495 bei Guby, 1929, S.34; Guby, 1930, S.138.

⁷⁶ Zimmermann, 1975, S.177f.; Lahusen, 1957, S.172-181; Guby, 1929, S.25 und S.27; Guby, 1930, S.138; Stange, 1960, S.41.

⁷⁷ Es wird vermutet, dass Rueland Frueauf d. J. während seines Aufenthalts in Wien die Werkstätten des Wiener Meisters der Heiligenmartyrien und der Meister des Wiener Schottenaltars besucht habe; zugehörige Angaben finden sich bei Lahusen, 1957, S.182; Benesch, 1966, S.51-53; Benesch, 1972,

Eine eigenständige Tätigkeit des Künstlers wird im Zusammenhang seiner Heirat mit Dorothea Stahl, der Witwe eines Passauer Bürgers, gesehen. Nach gewohnter mittelalterlicher Praxis hatte Frueauf d. J. dadurch auch die rechtmäßige Anerkennung als Bürger der Stadt erreicht⁷⁹ und konnte somit hier einer eigenen Werkstatt vorstehen: „Voraussetzung dafür war, daß er das Passauer Bürgerrecht besaß. Er hatte es also durch Heirat einer Witwe erworben. Ein Meister war damals zu einem gewissen Sorgerecht für die Lehrbuben und Gesellen verpflichtet und mußte daher einen eigenen Hausstand haben.“⁸⁰ Für die Frueauf-Familie muss die Erlaubnis zur selbstständigen Werkstattführung durch den Erwerb der bürgerlichen Stellung⁸¹ sehr wichtig geworden sein, da um 1497/1498 Frueauf d. Ä. bis zum 20. März 1498 sein Bürgerrecht verlor und 1507 verstarb (*Kap.3.1.1.*)⁸²

Bis 1508 hat Rueland Frueauf der Jüngere alle Bilder gemalt, die heute durch ihre Signatur zu seinem sicheren Schaffen zählen.⁸³ So entstanden innerhalb nur weniger Jahre der Johannesaltar kurz vor 1500, der sog. Leopoldaltar von 1505, die Tafel des Heiligen Leopold um 1507 und das Motivbild von 1508 (*Kap.6.2.*). Danach sind keine signierten Arbeiten mehr bekannt. Da aber der Künstler 1533 und sogar als Maler noch 1545 erwähnt wird (*Kap.3.2.1.*), ist von einer langen Schaffenszeit und damit auch von einem größeren Oeuvre auszugehen. Jedoch könnten sich diese späteren Nennungen des Namens Frueauf nicht auf den jüngeren Frueauf selbst, sondern ebenso auf einen gleichnamigen unbekanntem Nachkommen beziehen.

Nach Annahme von Zimmermann sind zusätzliche Arbeiten des Künstlers möglicherweise in der Buchmalerei statt in der Tafelmalerei zu finden. Als Beispiel führte

S.218f. und S.341; Guby, 1930, S.140. Weitere Angaben über eine mögliche Reise von Frueauf d. J. nach Wien bei Suida, 1927, S.77.

⁷⁸ Fischer, 1908, S.121 und S.123f.; Benesch, 1966, S.54f.; Guby, 1929, S.30; Guby, 1930, S.140; Zimmermann, 1975, S.1; Höhle-Zimmermann, 1980, S.134.

⁷⁹ Perger, 1997, S.177; Baldass, 1946, S.73; Guby, 1930, S.140f.; Guby, 1929, S.16, S.20 und S.35f.; Lahusen, 1957, S.181; Benesch, 1972, S.341; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Möseneder, 1999, S.520; Rohrmoser, 1996, S.806; Zimmermann, 1975, S.33f. und S.175; Stange, 1971, S.5; Schmid, 1924, S.102; Maschek, 1951, S.46; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.132; Schindler, 1990, S.43.

⁸⁰ Zimmermann, 1975, S.175.

⁸¹ Lahusen, 1957, S.181; Guby, 1930, S.140f.; Guby, 1929, S.16 und S.35; Höhle-Zimmermann, 1980, S.132; Zimmermann, 1975, S.175.

⁸² Da man nur als Bürger einer eigenen Werkstatt vorstehen durfte, konnte ein Verlust des Bürgerrechts langfristig auch existenzielle Konsequenzen nach sich ziehen; Zimmermann, 1975, S.32f.; Guby, 1929, S.35.

⁸³ Ullmann, 1985, S.59; Lahusen, 1957, S.181; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115; Oettinger, 1961, S.667f.; Lexikon, 1988, S.347; Baldass, 1946, S.58f.; Kat. Wien, 1971, S.173; Enzyklopädie, 1976, S.977; Röhrig, 1965, S.489.

sie ein Kanonblatt im Passauer Domschatz an, das sie in die frühen 1490er Jahre einordnete.⁸⁴ Hinsichtlich der feinen Malweise des Künstlers und des kleinen Formats seiner erhaltenen Tafeln ist dies durchaus vorstellbar.

Stange vermutete dagegen, der Künstler habe sich stilistisch unter dem Einfluss der Donaueschule so stark verändert, dass seine Bilder häufig nicht mehr erkannt und deshalb anderen Malern falsch zugeschrieben würden. Als Beispiel nennt er eine Schleierauffindung im Stiftsmuseum Klosterneuburg, die sich von den Tafeln von Rueland Frueauf d. J. völlig unterscheidet (*Kap.7.3.*).⁸⁵ Benesch ging ferner davon aus, Frueauf sei mit seinen späteren Werken schließlich in der allgemeinen Kunstbewegung verschwunden, wofür es aber keinen Anhaltspunkt gibt: *„Auf dieser Höhe hat sich der Künstler kaum gehalten. Der schmale Zeitgrat der Jahrhundertwende hat die Offenbarung eines so ganz persönlichen, aus alter Tradition entsprungenen Kunstwillens (...) ermöglicht. Das (...) Motivbild (1508), Heilige Anna Selbdritt mit Heiligen und Stifter (...), zeigt ihn noch auf der alten Höhe, ruhiger und feierlicher geworden durch den Vertikalismus figuraler und räumlicher Komposition (...). Später ist er wohl in der allgemeinen Bewegung untergegangen.“*⁸⁶

Der Tod von Rueland Frueauf d. J. wird nach der letzten Erwähnung seines Namens in der Klageschrift von 1545 in Passau angenommen.⁸⁷ Trotz der in der Literatur genannten Angaben 1545⁸⁸ und 1547,⁸⁹ ausgehend von einem bereits fortgeschrittenen Lebensalter des Künstlers, ist sein genaues Sterbejahr jedoch nicht bekannt.

⁸⁴ Höhle-Zimmermann, 1980, S.127-135.

⁸⁵ Stange, 1971, S.18f. und Stange, 1964, S.139; vgl. in diesem Zusammenhang auch Röhrig, 1965, S.489.

⁸⁶ Benesch, 1972, S.263; Benesch, 1928, S.254.

⁸⁷ Rohrmoser, 1996, S.806; AKL, 1999, S.826; Zimmermann, 1975, S.34; Guby, 1929, S.66; Perger, 1997, S.177; Maschek, 1951, S.46; Benesch, 1938, S.140; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.6.

⁸⁸ Swarzenski, 1950, S.57; Ullmann, 1985, S.59; Benesch, 1972, S.263; Schindler, 1990, S.43; Ullmann, 1985, S.309; Benesch, 1972, S.263; Ausst. Kat. Wien, 1939, S.45.

⁸⁹ Lexikon, 1988, S.347; Enzyklopädie, 1976, S.977; Stange, 1971, S.16; Oettinger, 1961, S.667.

4. SALZBURG IM 15. JAHRHUNDERT:

Malerei und Herkunft der Künstlerfamilie Frueauf

Für die Frage nach der Herkunft der Künstlerfamilie Frueauf ist ihre Verbindung zu Salzburg wesentlich. Da Rueland Frueauf der Ältere hier nicht in den erhaltenen Bürgerbüchern genannt wird, welche die Neuaufnahmen von Bürgern verzeichnen, wird angenommen, dass er bereits in Salzburg geboren wurde.⁹⁰ Dort führte er kleinere, unbedeutende Arbeiten für das Stift St. Peter in den 1470er Jahren aus. In Salzburg wird er zudem 1478 in einem Testament und 1480 in einem Bruderschaftsbuch erwähnt. Nachdem er um 1480/1481 nach Passau übergesiedelt war, weilte er 1484 in der Funktion eines Gutachters noch einmal in der Stadt (*Kap.3.1.*).

Die Salzburger Malerei des 15. Jahrhunderts ist für Rueland Frueauf den Älteren als wichtiger Ausgangspunkt und Einflussgeber seiner Kunst näher zu betrachten. In der ersten Jahrhunderthälfte sind dabei als bedeutende Werke die Kreuzigung von Altmühldorf um 1420/1430 (Pfarrkirche St. Laurentius), das Rauchenbergersche Votivbild um 1425 (Freising/Diözesanmuseum), der Halleiner Altar um 1440 (Salzburg/Salzburg Museum) und das Marienretabel aus Weildorf um 1445/1450 (Freising/Kloster St. Klara) zu verzeichnen.⁹¹ Für Salzburg in Anspruch genommen wurden von Fischer auch der Pähler Altar um 1400 (München/Bayerisches Nationalmuseum) und der Ausseer Altar (Bad Aussee/Spitalkirche) von 1449.⁹²

Um die Jahrhundertmitte ist Conrad Laib (um 1400 - um 1465) der wichtigste Künstler in der Stadt. Er stammte ursprünglich aus Schwaben⁹³ und hat für Salzburg bedeutende Werke geschaffen. Dazu gehören vom so genannten Salzburger Altar⁹⁴ die Kreuzigung von 1449 (Wien/Österreichische Galerie Belvedere) und die davon abgetrennten Marienszenen der einstigen Flügel, heute in Padua (Vescovado) und Venedig (Seminario Patriarcale) um 1450. Weitere Werke des Künstlers für Salzburg sind die

⁹⁰ Liedke, 1975, S.35 und S.41f.; Fischer, 1908, S.99.

⁹¹ Köllermann, 2007, S.99-111; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.38f. und S.262f.; Baldass, 1946, S.7f.

⁹² Fischer, 1908, S.30ff.

⁹³ Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.75 und S.84.

⁹⁴ Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.85.

beiden um 1445 entstandenen Tafeln mit den Heiligen Hermes und Primus (Salzburg/Salzburg Museum) sowie die Wandmalereien in der Franziskanerkirche. Diese zeigen einen Schmerzensmann mit Engeln um 1446, eine Erscheinung Mariens und eine Ölbergszene um 1447.⁹⁵ Ein bedeutendes Werk des Künstlers ist ebenfalls eine vielfigurige Kreuzigung von 1457 im Dom zu Graz.⁹⁶ Neben Conrad Laib sind als wichtige Vertreter der Salzburger Malerei der Meister von Laufen und der Meister von St. Leonhard bekannt.⁹⁷

Die frühe künstlerische Prägung von Rueland Frueauf d. Ä. hat sicher unter dem Einfluss der genannten Künstler gestanden. Stange vermutete sogar seine Tätigkeit als junger Malergeselle in der Salzburger Werkstatt des Conrad Laib⁹⁸ und auch Baldass stellte einen künstlerischen Einfluss von Laib auf Rueland Frueauf den Älteren fest, wobei er als eigentlichen Lehrer den Maler eines heute in der Burghausener Staatsgalerie befindlichen Ölbergs einordnet.⁹⁹ Zur Ausbildung von Rueland Frueauf dem Älteren sind darüber hinaus keine näheren Informationen bekannt, aus denen ein konkretes Lehrer-Schüler-Verhältnis abgeleitet werden kann. Außerdem fehlen Werke aus der Frühzeit des Malers, an denen man den Einfluss eines Lehrmeisters noch hätte erkennen können. Seine erhaltenen Werke, die Tafeln des Altars von 1490/1491 und das Bildnis eines jungen Mannes aus den 1490er Jahren, sind jedoch erst einige Jahre nach seiner Salzburger Zeit entstanden. Insgesamt stammt das bekannte Oeuvre von Rueland Frueauf dem Älteren demnach aus einer so kurzen Zeitspanne, dass eine Einteilung in ein Früh-, Haupt- oder Spätwerk nicht möglich ist und sich somit auch nicht die Entwicklungsprozesse seines künstlerischen Werdegangs nachverfolgen lassen.

In den 1450/1460er Jahren ist eine Blüte in der Salzburger Kunstproduktion festzustellen. Wichtigster Auftraggeber war dabei Burkhard von Weißbriach. Er war von 1452-1461 Dompropst und von 1461-1466 Erzbischof in Salzburg. Der Pettauer Altar um 1455 von Conrad Laib (Pettau/Kirche St. Georg) wurde beispielsweise in seinem Auf-

⁹⁵ Köllermann, 2007, S.19-74; Ausst. Kat. Wien, 1997, S.22; Oettinger, 1938, S.135.

⁹⁶ Baldass, 1946, S.15, S.17, S.19-21 und S.67; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.85.

⁹⁷ Zimmermann, 1975, S.8f. und S.41; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.76f.

⁹⁸ Darüber hinaus erkennt er am Beispiel des Regensburger Passionsaltars (Kap.7.6.1.1.1.), den er dem Künstler als erstes Frühwerk zuordnet, starke Einflüsse der bayerischen Malerei; Stange, 1960, S.38 und S.42.

⁹⁹ Baldass, 1946, S.6f., S.22f., S.28 und S.67f.

trag geschaffen. Unter den Nachfolgern des Erzbischofs, beginnend unter Bernhard II. von Rohr (1466-1482), verschlechterte sich bis 1485 die Auftragslage für Künstler derartig, dass einige die Stadt verließen. So ging zum Beispiel der Maler Ruprecht Furtrer von Salzburg nach Passau. Rueland Frueauf der Ältere, der nach Conrad Laib der bedeutendste Künstler in Salzburg war, sollte ihm später folgen (*Kap.3.1.2.*).¹⁰⁰ Zu den in der Salzburger Malerei noch entstandenen Werken gehören um 1465/1470 der Lieferinger Altar (Pfarrkirche), Tafeln eines Altars in Bad Goisern (Pfarrkirche) und der Nonnberger Kryptenaltar (Salzburg). Weitere Verbindungen zu Salzburg werden in den Werken der Hallstätter Kreuzigung (Pfarrkirche), der Laufener Georgslegende (Pfarrhof) und in den Barmherzigkeitsdarstellungen des Meisters der Barmherzigkeiten gesehen (Trier/Stadtmuseum, New York/Sammlung Jack Linsky).¹⁰¹ Darüber hinaus stammt aus Salzburg (St. Peter) auch eine Gnadenstuhltafel um 1470/1474 in Berlin (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz/Gemäldegalerie).¹⁰² Zu den wichtigen Zuschreibungen, die mit Salzburg und Rueland Frueauf dem Älteren bzw. seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden, zählen zudem die um 1470 ausgeführte Tafel einer Kreuzigung mit Heiligen und das zwischen 1473 und 1486 entstandene Pretschlaipfer-Triptychon. Beide Werke wurden um 1807 von Salzburg nach Wien gebracht und befinden sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien (*Abb.52 und Abb.66-70; Kap.7.6.1.1.2. und Kap.7.6.3.1.2.*).¹⁰³

Für die Salzburger Malerei dieser Zeit folgert Zimmermann in Bezug auf Rueland Frueauf den Älteren: *„Eine genauere Beurteilung der Malerei dieser Zeit möchte ich mir unter den schon erwähnten Umständen nicht erlauben. Ich wollte nur vor Augen führen, wie schlecht die Voraussetzungen für eine Ableitung des Stiles Rueland Frueaufs des Älteren sind, und zwar sowohl in Hinblick auf die Malerei selbst als auch auf ihre kunsthistorische Erforschung. Es wäre noch die Frage zu überlegen, ob der erhaltene Bestand an Bildern wirklich repräsentativ ist für das, was in jener Zeit in Salzburg geschaffen wurde. Die politischen Umstände könnten theoretisch ein Absinken des künstlerischen Niveaus verursacht haben. Eine gewisse Bestätigung für eine solche Annahme liefert die Tatsache, dass die großen Aufträge im letzten Viertel des*

¹⁰⁰ Zimmermann, 1975, S.9f.

¹⁰¹ Ullmann, 1985, S.58; Buchner, 1959, S.10-16 und Tafel XIV-XVI; Zimmermann, 1975, S.12 und S.42; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.78f.

¹⁰² Frick, 2003, S.276; Ausst. Kat. Karlsruhe, 1992, S.33.

¹⁰³ Köllermann, 2007, S.19.

*Jahrhunderts an nicht ortsansässige Künstler ergingen (...).*¹⁰⁴ Gemeint sind damit der große Altar für die Stadtpfarrkirche von Michael Pacher und der Großmainer Altar, der bereits in Zusammenhang mit der Passauer Frueauf-Werkstatt zu sehen ist (*Kap.7.5.*).¹⁰⁵ Auch der vermutlich für Salzburg geschaffene Altar von 1490/1491 von Rueland Frueauf dem Älteren ist in Passau entstanden (*Kap.3.1. und Kap.6.1.1.1.*).

Die vielfältigen Verbindungen zwischen Salzburg und Passau waren von großer Bedeutung und vor allem wirtschaftlich und kirchenpolitisch begründet. Dabei fungierte Passau für Salzburg als wichtiger Stapelplatz im Salzhandel und war zugleich als Suffraganbistum mit Salzburg verbunden.¹⁰⁶ Ein künstlerischer Austausch zwischen beiden Städten wird durch zahlreiche Beispiele belegt: *„Eine ausgesprochen engere Beziehung hatte Salzburg eigentlich nur zu der Bischofsstadt Passau. Maler und Bildschnitzer wechselten hier zwischen den beiden Städten des öfteren hin und her.“*¹⁰⁷ *„1461 verkaufte der Salzburger Dombaumeister Steffan Krumenauer das ererbte Passauer Haus seines Vaters Hans, der in der Donaustadt als Werkmeister den Domchor errichtet hatte (...). Der Schnitzer Hanns Palldauf (...) „wonhaft in Passau“ (...) arbeitete in Salzburg ein Ziborium über dem Altar der St. Kolomanskapelle bis 1458 (...) und fungierte (...) als Siegelbittzeuge beim Verkauf von Krumenaus Haus in Passau (...).*¹⁰⁸ Auch die Orgel für das Salzburger Stift Nonnberg wurde 1493 von Wolfgang Ruedorfer, einem Passauer Orgelbauer, geliefert.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Zimmermann, 1975, S.13.

¹⁰⁵ Zimmermann, 1975, S.13.

¹⁰⁶ Hartmann, 1988, S.17; Liedke, 1975, S.40 und S.48; Reisinger-Weber, 2007, S.64; Glaser, 1924, S.493; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.98; Stange, 1960, S.99; Ullmann, 1985, S.34 und S.58; Oswald, 1967, S.291; Hartmann, 1959, S.148-167; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.23.

¹⁰⁷ Liedke, 1975, S.48.

¹⁰⁸ Schliewen, 1996, S.221.

¹⁰⁹ Stange, 1960, S.99.

5. PASSAU UM 1500:

Künstler der Stadt und Frueauf-Werkstatt

Über die Kunstgeschichte der Stadt Passau ist für die Zeit des Spätmittelalters nur wenig bekannt, so dass man aufgrund der erheblichen Verluste von Kunstwerken und Quellen meist auf Mutmaßungen angewiesen ist. Neben den Zerstörungen im Zuge der Brandkatastrophen des 17. Jahrhunderts, in den Jahren 1662 und 1680,¹¹⁰ wüteten bereits um 1508 und besonders am Karfreitag 1512, wobei bis auf wenige Häuser der gesamte Neumarkt niederbrannte, große Feuersbrünste in der Stadt.¹¹¹ Was sich erhalten hatte, wurde mit der Zeit oft verkauft, zerstört oder ging verloren. Flügelaltäre wurden häufig zerlegt und gelangten als Einzelstücke in verschiedene Sammlungen. Im Laufe der Jahrhunderte wurde damit der noch erhaltene Kunstbestand zerstreut und aus den einstigen Zusammenhängen gerissen, so dass vieles heute kaum mehr nach Passau zugeordnet werden kann.

Manche Kunstwerke verweisen auf Passau durch einzelne Bildmotive, indem zum Beispiel die Stadtansicht oder bekannte Bauwerke im Hintergrund zu sehen sind. Zu nennen sind hier eine Tafel mit der Enthauptung der Heiligen Katharina von Hans Egkel um 1470/1480 im Kloster Melk, welche die älteste Darstellung der Stadt Passau zeigen soll,¹¹² eine vielfigurige Kreuzigung im Stift Klosterneuburg von 1496 mit dem

¹¹⁰ Liedke, 1987, S.11; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.125 und S.133; Kastner, 1953, S.52; Hartmann, 1999, S.177-179; Zimmermann, 1975, S.5; Krone-Balcke, 1999, S.285; Schmid, 1924, S.88f.

¹¹¹ Nach Schmid verbrannte 1512 der gesamte Neumarkt bis auf sieben Häuser und das Hl.-Geist-Spital, Schmid, 1918, S.4; Reisinger-Weber, 2007, S.69. Eine Vorstellung vom Ausmaß der Brände findet sich bei Erhard: „(...) im Jahre 1508 legte eine große Feuersbrunst einen großen Theil des Neumarktes in Asche. In der Nähe der Stadt trieb sich damals eine aus 52 Köpfen unter einem gewissen Thomas Kaiser bestehende Räuberbande herum, welche die ganze Gegend bis nach Freyung und Waldkirchen unsicher machte und auch für die Urheberin dieser Feuersbrunst gehalten wurde. Dieser Brand war aber nur das Vorspiel eines viel schrecklichern, welcher am Charfreitag 1512 abermals in Neumarkt ausbrach. Fast alle Einwohner wohnten der Passionspredigt in den Kirchen bei, als der Feuerlärm erschoss. Bis die bestürzten Bürger zur Hilfe herbeikamen, hatte das Feuer schon so um sich gegriffen, dass an ein Löschen nicht mehr zu denken war und innerhalb weniger Stunden 300 Gebäude in Flammen standen, wobei viele Menschen und Haustiere verbrannten. Nur 7 Häuser und St. Johannesspital blieben vom Feuer unbeschädigt, und die Altstadt hatte es nur der hohen Wehrmauer zu danken, daß sie nicht auch von den Flammen ergriffen wurde.“ (Erhard, 1983, S. 217).

¹¹² Deutlich erkennbar sind als wichtige Passauer Bauwerke die Veste Oberhaus und Niederhaus. Auch die Ilzstadt und Niedernburg sind wiedergegeben. Die Herkunft von Hans Egkel wird im passauischen Markt Obernberg am Inn vermutet, wie dies auch für Rueland Frueauf d. Ä. vorgeschlagen wurde

Passauer Kloster St. Nikola (*Abb.24; Kap.7.2.*),¹¹³ ein Stifterbild im Stift Herzogenburg von 1497 mit der Stadt Passau im Hintergrund¹¹⁴ und die Heimsuchungstafel von der Werktagsseite des Großmainer Altars (*Abb.32; Kap.7.5.*), auf der die Veste Oberhaus in Passau zu erkennen ist. Diese Darstellungen vermitteln trotz ihrer unterschiedlich freien künstlerischen Umsetzungen ein Bild vom Aussehen und Glanz der einst spätmittelalterlichen Stadt.¹¹⁵ Ein weiteres späteres Beispiel stammt von Leonhard Abent, der Hofmaler beim Passauer Fürstbischof Urban von Trenbach (1561-1598) gewesen ist.¹¹⁶ Sein Kupferstich zeigt die Gesamtansicht der Stadt aus dem Jahr 1576, hierzu schreibt Bleibrunner: *„Noch ist die Stadt in ihrem Baucharakter rein gotisch. Erst kurze Zeit vorher, um das Jahr 1530, war diese bauliche Entwicklung der Stadt mit der Fertigstellung des Domes zum Abschluß gekommen. Der Feuersturm des verheerenden Stadtbrandes vom 27. April 1662 hat dieses Bild für immer verändert.“*¹¹⁷ Fast drei Viertel der Stadt sollen damals von den erheblichen Zerstörungen betroffen gewesen sein.¹¹⁸

Für den heutigen Besucher ist das historische Passau vor allem durch den barocken Wiederaufbau geprägt. Hier besaß vor mehr als 500 Jahren die bedeutende Malerfamilie Frueauf aus Salzburg eine einflussreiche Künstlerwerkstatt. Versucht man das Umfeld ihres künstlerischen Lebens und Schaffens in Passau zu rekonstruieren, so ist man häufig auf Spekulationen angewiesen. Die nachfolgenden Angaben können deshalb nicht immer als gesicherte Erkenntnisse gelten, vielmehr handelt es sich um Vorschläge und Vermutungen der Forschung, die zumindest eine Vorstellung davon geben sollen, wie reich und vielfältig das künstlerische Leben dieser Stadt im Spätmittelalter gewesen sein mag:

So soll in Passau zum Beispiel der Meister IP (erste Erwähnung 1521)¹¹⁹ als Bildschnitzer eine Werkstatt betrieben und gemeinsam mit einem Passauer Maler am

(Kap.3.1.2.); Bleibrunner, 1982, S.142f.; Leidl, 1976, S.17; Odlozil, 1997, S.4; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.143-145; Seidl, 1987, S.37-46.

¹¹³ Bleibrunner, 1982, S.143; Stange, 1971, S.8 und S.150; Möseneder, 1999, S.520; Zimmermann, 1975, S.184; Schindler, 1990, S.43, S.197 und S.232; Drost, 2003, S.44, S.46 und S.48; Oswald, 1960, S.4; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146 und S.280; Röhrig, 1973, S.168.

¹¹⁴ Bleibrunner, 1982, S.143.

¹¹⁵ Zu bildlichen Darstellungen der Stadt Passau vgl. Ausst. Kat. Passau, 1995, S.140-155.

¹¹⁶ Bleibrunner, 1982, S.143-145.

¹¹⁷ Bleibrunner, 1982, S.143.

¹¹⁸ Hartmann, 1988, S.21.

¹¹⁹ Alle Lebensdaten zu Künstlern wurden in diesem Kapitel, wenn nicht anders angegeben, dem Allgemeinen Künstlerlexikon (AKL) entnommen, 20. CD-Rom-Ausgabe, 2005.

Altar von Pesenbach (Regensburg/Historisches Museum) mitgearbeitet haben.¹²⁰ Auch den Meister des Laufener Hochaltars (erste Erwähnung um 1425, letzte Erwähnung um 1464) sieht Stange als in Passau ansässig.¹²¹ 1468 wurde nach Schultes eine Tafel von dem Passauer Michael Golsner (erste Erwähnung um 1468, letzte Erwähnung um 1481) in das Stift St. Florian für den Hochaltar geliefert.¹²² Der später in Ingolstadt tätige Maler Melchior Feselen (geb. 1490/1495, gest. 1538) soll vermutlich in Passau geboren worden sein.¹²³

Für seine kunstvoll gearbeiteten Grabplatten ist zudem der Passauer Bildhauer Jörg Gartner (erste Erwähnung um 1505, letzte Erwähnung nach 1530) bekannt.¹²⁴ Seine Werkstatt war möglicherweise in der Ludwigstraße, im Zentrum der heutigen Fußgängerzone.¹²⁵ Beispiele seines Schaffens sind ein Grabstein für den Ritter Jörg Schenk von Neideck in der ehemaligen Dominikanerklosterkirche in Regensburg¹²⁶ sowie die Zuschreibung einer Grabplatte für den Bürgermeister Jakob Endl (gest. 1516) in der Passauer Klosterkirche Niedernburg.¹²⁷ Gartner soll darüber hinaus als Maler oder Glasmaler tätig gewesen sein.¹²⁸ Sein eigener Grabstein befindet sich in der St. Johannesspitalkirche in Passau, wie auch der des Passauer Malers Hans Pruckendorfer (erste Erwähnung um 1510, gest. 1518), dem eine Tafel mit einer Darstellung der Heiligen Familie im Wald von 1514 in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien zugeordnet wird.¹²⁹ Im Zusammenhang mit Passau werden noch zahlreiche weitere Künstler und Werke genannt,¹³⁰ wie Hans Rot (erste Erwähnung 1456)¹³¹ oder der Bildhauer Hans Paldauf (erste Erwähnung 1458).¹³²

¹²⁰ Ausst. Kat. Weinberg, 1988, S.237-239; Reisinger-Weber, 2007, S.71f. und S.90; Krone-Balcke, 1999, S.288.

¹²¹ Stange, 1960, S.103f.

¹²² Schultes, 2002, S.121; Krone-Balcke, 1999, S.285; Schmid, 1924, S.94.

¹²³ Kat. Nürnberg, 1909, S.100.

¹²⁴ Nach Oswald und Bleibrunner ist er von 1505 bis 1530 in Passau nachweisbar; Oswald, 1962/1963, S.293; Bleibrunner, 1982, S.443. Bei Liedke findet sich dagegen eine Zeitspanne zwischen ca. 1490 und 1521, da er den Tod von Gartner ins Jahr 1521 ansetzt; Liedke, 1991, S.41 und S.64. Auch Epp geht von 1521 als Todesjahr aus; Epp, 2005, S.92. Nach Schäffer ist Gartner erst nach 1532 verstorben; Schäffer, 1978, S.204. Högg setzt das Todesjahr in die Zeit zwischen 1530 bis 1532 an; Högg, 1990, S.58; zu Gartner vgl. auch Schultes, 2002, S.26; Schmid, 1924, S.106 und Publikation von Halm (Halm, 1907).

¹²⁵ Epp, 2005, S.91f.

¹²⁶ Bleibrunner, 1982, S.424f.

¹²⁷ Dehio, 1988, S.529.

¹²⁸ Liedke, 1991, S.62.

¹²⁹ Mader, 1919, S.471-473; Schäffer, 1978, S.204; Liedke, 1991, S.64; Epp, 2005, S.85 und S.89; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.22; Möseneder, 1999, S.522f.; Schmid, 1927, S.304; Schindler, 1990, S.244; Schmid, 1924, S.103 und S.105.

¹³⁰ Schmid, 1924, S.88-107; Mader, 1919, S.547-551.

¹³¹ Möseneder, 1999, S.522; Schindler, 1990, S.242.

Ferner soll der Obernberger Hans Egkel (erste Erwähnung 1470/1480, gest. vor dem 08. Januar 1496) in Passau als Maler ausgebildet worden sein.¹³³ Sogar unter den Mitarbeitern des berühmten Veit Stoß (geb. 1431/1447, gest. 1533) in Krakau soll sich von 1490 bis 1494 ein Jörg Huber (erste Erwähnung 1492/1493, letzte Erwähnung 1510) aus Passau befunden haben.¹³⁴

Namentlich bekannt ist ebenfalls der Passauer Lienhard Raunacher (erste Erwähnung 1488, letzte Erwähnung 1518). Er fertigte den Pilgerbrunnen vor der Wallfahrtskirche von St. Wolfgang am Wolfgangsee und versah diesen mit der Inschrift „*maister lienhart raunacher stat prunmaister tzu pazzaw*“.¹³⁵ Durch Quellenbelege ist zudem der Passauer Bildhauer Sixt Pirkmaier überliefert. Er verstarb 1543 und war offenbar gut mit Wolf Huber bekannt, da er diesem beim Kauf einer Hofstatt 1539 als Zeuge diente. Von seiner Witwe ist ein Beschwerdebrief an den Passauer Fürstbischof Wolfgang von Salm über den Rentmeister Thomas Perger erhalten.¹³⁶

Zu den bedeutendsten ortsansässigen Künstlern in Passau zählen darüber hinaus die Familie Kriechbaum und Wolf Huber. Mit der Kriechbaum-Werkstatt wird vor allem der berühmte Kefermarkter Altar in Verbindung gebracht, der um 1490/1497 entstanden ist.¹³⁷ Für den nicht erhaltenen Hochaltar der Passauer Stadtpfarrkirche St. Paul soll Martin Kriechbaum (erste Erwähnung 1473, letzte Erwähnung 1510) 1495 bezahlt worden sein.¹³⁸

¹³² Nach Schultes ist Hans Paldauf als Bildhauer in Passau und Mühldorf einzuordnen. Er weist darauf hin, dass Hans Paldauf nach neueren Forschungen mit dem Meister von Seon gleichzusetzen ist, vgl. Schultes, 2005, S.27 und S.169; zu Paldauf vgl. auch Liedke, 1975, S.36f.; Liedke, 1986, S.52 und S.62; Schmid, 1924, S.92.

¹³³ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.74.

¹³⁴ Schultes, 2001, S.194f.; Schindler, 1982, S.10f. und S.52; Brunner, 2002, S.140-142.

¹³⁵ Die vollständige Inschrift ist abgedruckt bei Erhard, 1983, S.228f.; vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Wien, 2006, S.8-11; Mader, 1919, S.550; Schindler, 1982, S.10; Schindler, 1990, S.244.

¹³⁶ Fuchs, 1977, S.138. In ihrem Beschwerdeschreiben vom 16. Januar 1544 an den Passauer Fürstbischof bittet seine Witwe, sie gegen die unrechtmäßige Einforderung von Schulden durch den Passauer Rentmeister Thomas Perger zu unterstützen. Auch das Schreiben des Thomas Perger ist erhalten. Angaben zum Werk des Meisters vgl. Ausst. Kat. Passau, 1995, S.142; Boshof, 2004, S.119-122.

¹³⁷ Hier wird besonders Martin Kriechbaum genannt. Zum Kefermarkter Altar und seiner Zuschreibung vgl. Schliewen, 1996, S.217-234; Feuchtmüller, 1972, S.174; Dawid, 1991, S.166; Lill, 1942, S.238; Schultes, 2005, S.142; Schultes, 2002, S.21, S.24, S.26, S.49f. und S.55.

¹³⁸ Krone-Balcke, 1999, S.292; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.105f.; Möseneder, 1999, S.520. Darüber hinaus ist in Passau auch auf eine Ölbergtafel zu verweisen, die Stephan Kriechbaum zugeschrieben wird und sich heute im Oberhausmuseum befindet; Pera, 1968, S.144-148.

Wolf Huber (geb. 1485/1490, gest. 1553) stammte aus Feldkirch in Vorarlberg und ist spätestens seit 1515 in Passau nachweisbar. Hier wohnte er in einem Haus an der Ecke zur Grabengasse, wo noch heute eine Gedenktafel an ihn erinnert.¹³⁹ Er gilt neben Albrecht Altdorfer (geb. um 1482/1485, gest. 1538) in Regensburg als wichtigster Vertreter der Donauschule. In Passau stand er in Diensten des Fürstbischofs. Als einziger Künstler der Stadt war er von der Zunftpflicht befreit.¹⁴⁰ Er ging für den Bischof zudem auf Reisen und arbeitete für ihn sogar als Baumeister. Eine weitere Tätigkeit als Bildhauer wird ebenfalls angenommen.¹⁴¹ Sein Grabstein, welcher zuvor „(...) in der Passauer Hl. Geistkirche hinter einer Emporensäule kopfüber eingemauert war (...)“¹⁴², befindet sich auf der Veste Oberhaus in Passau. Eines seiner erhaltenen Hauptwerke ist der Annenaltar in Feldkirch¹⁴³ sowie das Porträt des Humanisten Jakob Ziegler (Wien/Kunsthistorisches Museum), das während dessen Aufenthalt in Passau um 1543 entstanden sein soll.¹⁴⁴ Es verweist auf den Kreis der humanistischen Gelehrten am fürstbischöflichen Hof, für den Passau über die Stadtgrenzen hinaus bekannt war und zu dem auch Wolf Huber gehörte.¹⁴⁵

Ein zusätzliches Beispiel für einen Passauer Künstler ist der genannte Ruprecht Furtrer (erste Erwähnung 1453, gest. 1476/1477).¹⁴⁶ Er schuf 1453 ein Glasgemälde für die Münzmeisterkapelle (heute Herz-Jesu-Kapelle) der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Wasserburg.¹⁴⁷ Seine Herkunft aus Passau ist durch die Wasserburger Kirchenrechnung nachgewiesen, wo er als „*maister Rueprechten von Passaw*“ bezeichnet wird.¹⁴⁸ Die Darstellungen einer Verkündigung und einer Anbetung der Könige im Oberhausmuseum Passau gelten als mögliche Werke des Künstlers.¹⁴⁹ Ab 1459 war Ruprecht Furtrer in Salzburg tätig.¹⁵⁰ Für den Großauftrag der Bemalung des Passauer Rathauses

¹³⁹ Schmid, 1912, S.121; Schmid, 1924, S.104f.; Schindler, 1990, S.177, S.214f., S.241-246 und S.254; Möseneder, 1999, S.522-528; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.98, S.105-116, S.278 und S.282-286; Schmid, 1918, S.4.

¹⁴⁰ Knorring, 2006, S.164; Möseneder, 1999, S.522-528.

¹⁴¹ Ausst. Kat. Wien, 2006, S.8-11.

¹⁴² Ausst. Kat. Passau, 1995, S.113.

¹⁴³ Ausst. Kat. Passau, 1995, S.107-109.

¹⁴⁴ Möseneder, 1999, S.525.

¹⁴⁵ Oswald, 1967, S.288-299; Knorring, 2006, S.28-30; Erhard, 1983, S.233f.; Möseneder, 1999, S.525-528.

¹⁴⁶ Perger, 1997, S.180.

¹⁴⁷ Möseneder, 1999, S.519.

¹⁴⁸ Liedke, 1975, S.48; Liedke, 1986, S.52.

¹⁴⁹ Liedke, 1986, S.35-62.

¹⁵⁰ 1459 ist im Salzburger Bücherbuch die Aufnahme von einem „Maister Ruprecht“ verzeichnet, welcher als der Maler Ruprecht Furtrer gesehen wird; Liedke, 1975, S.40 und S.51.

kehrte er 1470 nach Passau zurück. Daran arbeitete er von 1471 bis zu seinem Tod 1476/1477, ohne sein Werk vollenden zu können. Die Fertigstellung erfolgte durch Rueland Frueauf den Älteren, der dafür 1480/1481 ebenfalls aus Salzburg nach Passau gekommen war (*Kap.3.1.2.*).¹⁵¹

Die Rathausfresken sind nicht erhalten geblieben. An die Maler Rueland Frueauf den Älteren und seinen Sohn Rueland Frueauf den Jüngeren, die beide einst weit über die Stadt hinaus bekannt waren, erinnert in Passau nur noch wenig, wie zum Beispiel die Rueland-Frueauf-Straße, die Gedenktafel und die Farbreste des Freskos am Scheiblingsturm, das Eulenwappen und eine weitere Gedenktafel an der Hausfassade ihrer einstigen Werkstatt in der Kleinen Messergasse Nr.14 sowie die Grabplatten im Hl.-Geist-Spital und im Oberhausmuseum.

¹⁵¹ Schmid, 1927, S.303; Möseneder, 1999, S.519; Zimmermann, 1975, S.28.

6. DAS KERNWERK - die signierten Werke

6.1. RUELAND FRUEAUF DER ÄLTERE

6.1.1. Bildanalyse

6.1.1.1. Flügelbilder des Altars von 1490/1491 (*Abb.1-8*)

Bei diesen bekannten Bildern von Rueland Frueauf dem Älteren handelt es sich um acht Tafeln eines großen Retabels, die einst dessen Altarflügel bildeten und sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befinden.¹⁵² Von der Feiertagsseite mit Goldgrund sind dies Passionsszenen mit Christus am Ölberg, der Geißelung, der Kreuztragung und der Kreuzigung Christi, von der Werktagsseite ein Marienzyklus mit Darstellungen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Himmelfahrt Mariens.

Die Tafeln sind mehrfach bezeichnet und datiert. So ist auf der Ölbergtafel die Bezeichnung „R.F.“ am linken Bildrand sowie „R.U.E.L.A.“ als Teil des Vornamens am Gewand des Jüngers Jacobus zu sehen. Auf den noch teilweise erkennbaren Nachnamen des Künstlers verweisen dementsprechend die Buchstaben „F.R.U.E.A.“ am Gewand Josefs auf der Tafel der Geburt Christi. Hinzu kommen weitere „R.F.“-Monogramme auf den Tafeln der Geißelung Christi am unteren Bildrand, der Kreuzigung am Querbalken des Kreuzes, der Verkündigung in der linken oberen Ecke

¹⁵² Eine mögliche Mitarbeit von Rueland Frueauf dem Jüngeren am großen Altarwerk seines Vaters wird in Betracht gezogen. Nach Röhrig malte der Sohn die Landschaftsszenen des Altars (Röhrig, 1965, S.488). Für Baum ist sein Beitrag als Gehilfe in der Verkündigungslandschaft und in den architektonischen Teilen der Werktagsseite vorstellbar (Kat. Wien, 1971, S.87), während Guby die gesamte Werktagsseite Rueland Frueauf dem Jüngeren zuschreibt (Guby, 1929, S.23-26). Nach Fischer geht der Marienzyklus im Entwurf auf Rueland Frueauf den Älteren zurück. Die Ausführung ordnet er aber einem schwächeren Gesellen zu (Fischer, 1908, S.108f.). In diesem Zusammenhang ist sicherlich davon auszugehen, dass Rueland Frueauf der Ältere seinen Sohn in seiner Werkstatt ausgebildet und zunehmend in seine Arbeiten miteinbezogen hat. Wir wissen jedoch nicht, wie alt Rueland Frueauf der Jüngere zur Entstehungszeit des Altars von 1490/1491 gewesen ist. So hatte möglicherweise der Sohn bereits so viel künstlerische Selbstständigkeit erlangt, dass umgekehrt auch der Vater in der Umsetzung von Landschaft und Architektur von dessen nicht mehr erhaltenen frühen Werken inspiriert worden sein kann. In diesem Zusammenhang erscheint der Versuch einer konkreten Händescheidung zwischen Vater und Sohn an den Tafeln wenig sinnvoll.

und der Himmelfahrt Mariens auf der steinernen Grabeinfassung. Zu erwähnen sind außerdem zusätzliche Signaturen, die erst bei einer kürzlich stattgefundenen Schaurestaurierung (2013-2015) in der Österreichischen Galerie Belvedere unter UV-Licht in der Kreuzigung (links unterhalb des Längsbalkens des Kreuzes) und der Anbetung der Könige (rechts neben der Hutschnur des Königs) entdeckt wurden. Lediglich Reste einer Datierung konnten unterhalb von Maria in der Anbetung der Könige festgestellt werden. Die Datierung 1490 ist auf der Tafel der Verkündigung links oben und am Grab in der Himmelfahrt Mariens zu sehen. Die Geißelung Christi wurde rechts unten auf das Jahr 1491 datiert.¹⁵³ Dies lässt darauf schließen, dass die Tafeln der Werktagsseite vor der Feiertagsseite fertiggestellt wurden. Die jeweils ca. 209 x 134 cm messenden Bildträger bestehen aus Fichtenholz.¹⁵⁴ Die Spaltung der ehemals beidseitig bemalten Altarflügel erfolgte zwischen 1928 und 1934.¹⁵⁵

1807 kamen die Tafeln im Zuge der Säkularisation des Erzbistums Salzburg nach Wien.¹⁵⁶ Es ist zu vermuten, dass das Altarretabel, zu dem diese Tafeln gehörten, für eine Salzburger Kirche geschaffen wurde,¹⁵⁷ doch konnte bis heute weder der ursprüngliche Aufstellungsort noch der Auftraggeber bestimmt werden. Aufgrund der einst beachtlichen Größe des Altars¹⁵⁸ kommen als mögliche Standorte in Salzburg nur große Kirchenbauten in Frage. Nachdem für die Stadtpfarrkirche (heute Franziskanerkirche) erst wenige Jahre zuvor Michael Pacher den Auftrag für ein großes Altarwerk erhalten hatte (*Kap.3.1.*), wurden für den Altar von Rueland Frueauf dem Älteren der Salzburger Dom und die Stiftskirche St. Peter vorgeschlagen.¹⁵⁹

¹⁵³ Kat. Wien, 1971, S.85-87; Kat. Wien, 1981, S.33; <http://schaurestaurierung.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 30. Mai und 2. Juni 2015.

¹⁵⁴ Kat. Wien, 1971, S.83-88.

¹⁵⁵ Spaltung: 1928 Kreuzigung/Himmelfahrt Mariens, 1930 Kreuztragung/Anbetung der Könige, 1932 Ölberg/Verkündigung, 1934 Geißelung/Geburt Christi; Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien.

¹⁵⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt befanden sich die Tafeln in der erzbischöflichen Hofgemäldesammlung in der Salzburger Residenz. Von dort gelangten sie zunächst in die Kaiserliche Galerie in Wien. 1824 wurden sie aus dem dortigen Depot in das Schloss Belvedere in Wien gebracht und ausgestellt. Später kamen sie in das Kunsthistorische Museum in Wien. Seit 1953 befinden sie sich wieder in der Österreichischen Galerie Belvedere; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67; Rosenauer, 2003, S.436; Kat. Wien, 1971, S.83; Stiassny, 1903, S.69f.; Kästenbaum, 1928, S.IIf.; Walderdorff, 2010, S.120f., S.146f. und S.160f.

¹⁵⁷ Stange, 1965, S.10; Oettinger, 1942, S.17; Kat. Wien, 1971, S.83.

¹⁵⁸ Für den geschlossenen Zustand gehen Baum, Rohmoser und Zimmermann von einer Größe von etwa 4,5 x 3 m aus (Kat. Wien, 1971, S.83; Rosenauer, 2003, S.436; Zimmermann, 1975, S.46f.). Schaffran vermutet für den Gesamtaufbau, eingerechnet der verloren gegangenen Predella und des Gesprenge, bei geöffneten Flügeln eine Breite von 5,36 m und eine Gesamthöhe von bis zu 8 m (Schaffran setzt dabei für die Predella etwa 90 cm und für das Gesprenge etwa 3 m Höhe an; vgl. Schaffran, 1942, S.177-179).

¹⁵⁹ Schindler, 1990, S.230. In diesem Kontext verweist Rosenauer auf die frühere Tätigkeit von Rueland Frueauf dem Älteren für das Stift St. Peter, welche allerdings archivalisch nur für die 1470er Jahre

Bezüglich der Rekonstruktion wird davon ausgegangen, dass die ursprünglich vier beidseitig bemalten Tafeln zwei Flügel eines Altars¹⁶⁰ bildeten. Dabei sollen jeweils zwei Tafeln übereinander angebracht gewesen sein. Auf der Werktagsseite war demnach auf dem linken Flügel die Verkündigungsszene über der Anbetung der Könige und auf dem rechten Flügel die Geburt Christi über der Himmelfahrt Mariens angeordnet, so dass in der inhaltlichen Abfolge jeweils von links nach rechts zuerst die oberen und dann die unteren Bilder zu betrachten waren. Dementsprechend war auf der Feiertagsseite die Ölbergszene auf dem linken Flügel über der Kreuztragung und auf dem rechten Flügel die Geißelungsszene über der Kreuzigung zu sehen.¹⁶¹ Im Jahre 2007 wurden im Zuge einer Neuaufstellung die zu gerahmten Einzelbildern gespaltenen Tafeln mittels einer neuen Rahmenkonstruktion wieder zusammenmontiert und gemäß der Rekonstruktion übereinander angeordnet.

Bis auf das stark beschädigte Gemälde der Geburt Christi sind die Bilder gut erhalten. Bei einer Ausrahmung der Tafeln in der Restaurierungswerkstätte des Belvedere 2008 konnten zudem auch diejenigen Malpartien betrachtet werden, die zuvor unter den Rahmen verborgen waren (*Abb.180a-c*). Diese zeigen an einzelnen Stellen die einstige Leuchtkraft und Intensität der Farben im Unterschied zu den im Vergleich dazu deutlich matteren Farben der übrigen Maloberfläche. Ursache hierfür ist ein allgemeines Ausbleichen oder Nachdunkeln der Farben sowie ein Verschmutzen beziehungsweise Vergilben der Firnissschichten über die Jahre hinweg, was sich bei der Firnisabnahme 2014 während der letzten Restaurierung bestätigte.¹⁶² Bei der Tafel mit der Anbetung

nachgewiesen ist. Das Frueauf-Retabel könnte dabei als Teil der für das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts belegten Innenausstattung im Rahmen des Chorumbaus von St. Peter entstanden sein (Rosenauer, 2003, S.436). Lübbecke zufolge könnte es sich sogar um den ehemaligen Hauptaltar der Stiftskirche gehandelt haben (Lübbecke, 2003, S.268).

¹⁶⁰ Über den Verbleib weiterer Altarbestandteile sowie zum übrigen Altaraufbau ist nichts bekannt. Für den Altarschrein wird eine geschnitzte Figurengruppe vermutet. Unter Berücksichtigung des Bildprogramms wurde hier als Weiterführung des auf den geöffneten Flügeln dargestellten Passionsgeschehens eine Grablegung oder eine Beweinung Christi vorgeschlagen (Stiassny, 1903, S.67). Darüber hinaus wurden auch eine Marienkrönung, eine Madonna mit Heiligen oder ein Gnadenstuhl mit Engeln und Kirchenpatronen angenommen (Baldass, 1946, S.25f.; Zimmermann, 1975, S.46f.). Dass es sich dabei nach Schindler bei dem ausführenden Bildhauer um Erasmus Grasser gehandelt habe, lässt sich nicht belegen (Schindler, 1990, S.230).

¹⁶¹ Kat. Wien, 1971, S.83 und S.85; Zimmermann, 1975, S.46f.; Kat. Wien, 1925, S.180; Oettinger, 1942, S.17.

¹⁶² Beispiele finden sich unter den Rahmen an den Tafelrändern bei der Geburt Christi, wo die Farben der Landschafts- und Himmelszone deutlich leuchtender und heller sind, oder bei der Anbetung der Könige, wo der an der Wand angebrachte grüne Stoff am Rand ebenfalls intensiver und heller zum Vorschein kommt. Dasselbe gilt für den rötlichen Mantel Mariens in der Anbetung der Könige und in der Geburt Christi sowie in der Himmelfahrt Mariens für den rosafarbenen Überwurf des dunkelhaarigen Apostels hinter Petrus. Hier tritt der Stoff an den Tafelrändern jeweils in einem deutlich stärkeren Rot-Ton hervor. Zur Firnisabnahme siehe <http://schaurestauroierung.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 10. Juni 2013 und 31. August 2014.

der Könige ist am linken Rand zwischen Mal- und Tafelkante neben einfachen Farbflecken auch das Schriftzeichen „A“ mehrfach zu erkennen. Hier wurde scheinbar die Farbe zuvor ausprobiert, was sich ebenfalls am unteren Rand der Geißelung nachweisen lässt. Zusätzlich war es durch die Ausrahmung möglich, die Tafeln - mit Ausnahme der Verkündigung und der Kreuzigung - auf mögliche Beschneidungen zu untersuchen. Dabei wurde für alle Bilder ein weitestgehender Erhalt der Malkanten festgestellt. Aufgrund der Spaltung der Tafeln wurden diese durch die freigelegten Rückseiten empfindlicher für klimatische Einflüsse. Die abgehobelten, gedünnten hölzernen Bildträger wurden parkettiert und sind nur noch wenige Millimeter dick. Die Malerei der überaus großen Bilder war damit verstärkt Belastungen durch Spannungen und Verbiegungen ausgesetzt.¹⁶³

Passionsszenen der Feiertagsseite

Vor einer Kulisse aus kahlem Gestein und grünen Hügeln ist Christus in der **Ölbergtafel (Abb.1)** im Garten Gethsemane in Gebetshaltung zu sehen. Er wird von drei Aposteln begleitet, die in tiefen Schlaf gesunken sind. Die Figur Christi erhält im Zentrum der Komposition eine Raum einnehmende Wirkung durch das weite Gewand, das in großzügigen Falten in einem runden Verlauf am Boden ausgebreitet ist und die konkave Einbuchtung des davor aufragenden steilen Felsens fast vollständig ausfüllt. Jesus blickt zu einem Kelch auf, der oben auf dem Felsen zu sehen ist. Seine Isolation wird vor allem durch die Abgrenzung von den übrigen Figuren und durch den Schlaf der Apostel ausgedrückt. Der Eindruck von Einsamkeit wird zusätzlich durch den kleinen Hügel hinter Christus verstärkt, der ihn optisch deutlich von seinen Anhängern trennt. Die Häscher um den Verräter Judas im Hintergrund veranschaulichen die drohende Gefahr. Judas wird unmissverständlich negativ charakterisiert. Als Symbol für seinen Verrat hält er in seiner Hand den Beutel mit den 30 Silberlingen. Die negativ

¹⁶³ <http://schaurestaurierung.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 1. April 1930. Über ältere Restaurierungen und Ausbesserungen an den Tafeln sind folgende Informationen bekannt (Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien): An der Tafel der Himmelfahrt Mariens wurden 1928 Beschädigungen an der Maloberfläche restauriert, wie Verputzungen am Kopf Mariens. Für die Ölbergtafel sind nicht näher spezifizierte Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1902, 1913 und 1932 verzeichnet. Auf der Verkündigungstafel geht die Angabe „1619 NB“ unterhalb der originalen Datierung und der Signatur (links oben) vermutlich auf eine Restaurierung der Tafel in der Barockzeit zurück (Stiassny, 1903, S.67; Kat. Wien, 1971, S.87; Kästenbaum, 1928, S.II; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.15). Für die Geißelung sind Restaurierungsmaßnahmen für die Jahre 1902, 1913 und 1934 angegeben. Die Kreuztragung wurde nach den Unterlagen des Belvedere 1913 und 1930 restauriert. Für die Tafel der Kreuzigung sind Restaurierungen aus den Jahren 1913 und 1928 bekannt.

verstandenen Schmäifarben seines roten Haupt- und Barthaars sowie seines gelben Gewands gehen auf einen weit verbreiteten Darstellungstypus zurück.¹⁶⁴ In der Umsetzung wurde der Engel, welcher bei Ölbergdarstellungen meist den Kelch oder zusätzlich ein Kreuz herbeiträgt, weggelassen. Auch auf die sonst häufig gezeigte Abgrenzung des Gartens wurde verzichtet, so dass die Feinde hier vor dem Hintergrund eines kirchenartigen Gebäudes vielmehr aus dem Dickicht eines kleinen Waldstücks hervorstoßen. Im Bildaufbau sind die einzelnen Figurengruppen in drei hintereinander gestaffelten Bildebenen der Landschaftsszenerie angeordnet, die durch eingeschobene Hügelformationen klar voneinander getrennt werden. Die Landschaft erscheint dabei weniger wie ein einheitlich natürlicher Raum als vielmehr wie eine versatzstückartige, künstlich zusammengesetzte Kulisse. Im Bildvordergrund sind als besondere Details verschiedene, sorgfältig ausgeführte Pflanzen zu sehen, wobei sich Hahnenfuß und Farnkraut genau erkennen lassen.¹⁶⁵

Die nächste Szene zeigt in einem nur angedeuteten Innenraum die **Geißelung Christi (Abb.2)**. Die Darstellung des mit Bodenfliesen versehenen Raumes ist vor einem brokatierten Goldhintergrund perspektivisch nur unzureichend bewältigt, was vor allem an dem verzerrt wiedergegebenen Kreuzrippengewölbe deutlich wird. Im Zentrum der Komposition ist Christus mit zusammengebundenen Händen und einem Seil um den Bauch an eine Säule gefesselt, wo er im Beisein von Zuschauern geißelt wird. Die geduckte Haltung von Kopf, Nacken und Oberkörper, die eingeknickten Knie sowie das unsichere Balancieren der Füße mit den Zehenspitzen auf dem Rand der runden Säulenbasis betonen die Grausamkeit des Geschehens und das stille Dulden Christi unter den Schlägen seiner Peiniger. An seinem Körper sind bereits Verletzungen zu erkennen, aus denen Blut hervortritt, das an der Säulenbasis herunterrinnt. Christus wird von den Henkersknechten regelrecht umkreist, die mit stachelgespickten Geißeln auf ihn einprügeln. Die Wucht ihrer Schläge veranschaulichen die weiten Ausholbewegungen ihrer erhobenen Arme sowie besonders die etwas unnatürlich verdrehte Rückenfigur auf der rechten Seite, die ihre Geißel mit beiden Händen umfasst und dabei so schwungvoll aufzieht, dass ihr Körper stark nach hinten überdehnt wird. Im Vordergrund ist zudem die Gestalt eines Rutenbinders zu sehen, die auf mittelalterliche

¹⁶⁴ Mellinkoff, 1984, S.22 und S.24; Mellinkoff, 1993, S.147-159; Jursch, 1990, Sp.445.

¹⁶⁵ Kat. Wien, 1971, S.86.

Passionsspiele zurückgeht.¹⁶⁶ Diese ist ebenso wie das Säulenmotiv und die Wiedergabe von Zuschauern bei Geißelungsszenen häufig zu finden.

Da die Geißelungstafel zusammen mit der Kreuzigungsszene einst den rechten Altarflügel an der Feiertagsseite bildete, wobei die Geißelung über der Kreuzigung angeordnet war, sind beide Darstellungen im Bildaufbau aufeinander bezogen.¹⁶⁷ Man betrachte diesbezüglich bei beiden Bildern zum Beispiel die zentrale Anordnung Christi sowie die nach links geneigte Haltung seines Kopfes und seine nach links eingeknickten Knie. Hinzu kommt jeweils die Figur eines Mannes mit erhobener Hand auf der rechten Bildseite und auf der linken Bildseite die Wiedergabe ähnlich auffällender Kopfbedeckungen, im Falle der Geißelung die eines Mannes mit hoch aufragenden überkreuzten Federn, im Falle der Kreuzigung die Wulsthaube einer Frau mit überkreuzten Spitzen.

Die Tafel der **Kreuztragung (Abb.3)** zeigt den Fall Christi unter dem Kreuz, der - bereits zusammengebrochen - zusätzlich von einem dunkel gekleideten Mann mit einem Stock zu Boden gedrückt wird. Auf der linken Bildseite versucht Simon von Kyrene, Christus zu Hilfe kommend, das schwere Kreuz am Längsbalken wieder anzuheben. Um die Figurengruppe hat sich ein Menschengedränge gebildet, das sich links in die Anhänger Christi und rechts in seine Feinde aufteilt. Unter den Anhängern mit Johannes und den drei Marien sticht die Gottesmutter heraus. Sie hat ihren Blick gesenkt, die Arme in einem überkreuzten Gebetsgestus vor den Oberkörper gelegt und fällt durch ihren weißen Schleier und den hellen, stoffreichen Mantel mit großzügig herabfallenden Falten auf. Auf beiden Seiten wird hinter Christus und seinem Peiniger jeweils die gleiche Figurenanzahl gezeigt. Selbst der zwischen den Figuren eingefügte Hinterkopf einer weiteren Gestalt stimmt sowohl bei der linken als auch bei der rechten Gruppe überein. In der Umsetzung werden die Feinde Jesu negativ charakterisiert, um sie damit bereits optisch abzuwerten. Ein Beispiel ist der Mann mit sonderbarer Kopfbedeckung im rechten Vordergrund, dessen Gewand in der Schmähfarbe Gelb¹⁶⁸ gehalten ist und weit auseinanderklafft, um den Blick auf seinen feisten, entblößten Bauch freizugeben. Ebenso zu deuten ist die Warze an der Backe des Henkersknechts dahinter. Bei der Kreuztragung wird im Unterschied zur Ölbergtafel des Altars von 1490/1491 kein besonderer Wert auf die landschaftliche Einbindung des Geschehens gelegt. Lediglich

¹⁶⁶ Kat. Wien, 1987, S.138.

¹⁶⁷ Kat. Wien, 1971, S.85.

¹⁶⁸ Mellinkoff, 1984, S.22 und S.24; Mellinkoff, 1993, S.147-159; Jursch, 1990, Sp.445.

die runden Steine im Vordergrund haben beide Bilder gemeinsam. Die übrige Umgebung bleibt jedoch in der Kreuztragung, die eigentlich aus der Stadt zum Kreuzigungsort nach Golgotha erfolgt, völlig unbestimmt.

Wie bei den anderen Bildern des Altars von 1490/1491 festgestellt, so fehlen auch hier zahlreiche erzählerische Details, auf die im Rahmen einer reduzierten Darstellungsweise bewusst verzichtet wurde, zum Beispiel die Figur der Veronika mit dem Schweiß Tuch, die Verspottung durch die Feinde oder die Steine werfenden Kinder. Zusätzlich wurden weitere bekannte Bildmotive weggelassen, die bei der Kreuztragung bereits auf die bevorstehende Kreuzigung hinweisen, beispielsweise Dismas oder Gesmas, die zusammen mit Christus hingerichtet werden, der im Hintergrund erscheinende Kreuzigungsort oder verschiedene Geräte wie Hammer, Nägel oder Leiter, die im Zug zur Hinrichtungsstelle mitgeführt werden.

Die **Kreuzigung Christi (Abb.4)** bildet den Abschluss der Passionsfolge. Die Komposition wirkt auf den Betrachter vor allem durch die strenge Frontalität des bis weit an die Bildgrenzen reichenden Kreuzes und durch die Konfrontation mit dem bis an die vorderste Bildebene herangerückten Geschehen. Die idealisierte Figur Christi mit einer ungewöhnlich breiten, fast haubenartigen Dornenkrone ist durch einen jungen, makellosen Körper von vornehm heller Hautfarbe gekennzeichnet. Der Körper erscheint bis auf die Seitenwunde und wenige Blutspuren unterhalb der Kreuzigungsnägel nahezu unversehrt. Die geschlossenen Augen, der leblos zur Seite gefallene Kopf und die auseinanderklaffende Seitenwunde machen deutlich, dass Christus schon verstorben ist. Longinus, der Christus die Seitenwunde zugefügt hat,¹⁶⁹ wird hier nicht direkt handelnd gezeigt. Lediglich eine über den Köpfen der rechten Figurengruppe aufragende Stichwaffe kann als Verweis auf seine Person gesehen werden.

Im Vordergrund werden die getrennten Bereiche der hinter dem Kreuz angeordneten Anhänger und Feinde Christi bereits am Untergrund sichtbar, wobei mit der unterschiedlichen Ausführung zugleich eine Wertung verbunden ist, da seine Anhänger auf einem grünen Rasenstück stehen und seine Gegner dagegen auf bloßem Grund ohne Pflanzenbewuchs. Die Ausgewogenheit der Komposition wird ebenfalls dadurch erreicht, dass zu beiden Seiten des Kreuzes die gleiche Anzahl von fünf Personen

¹⁶⁹ Nach dem Johannesevangelium ist Christus zum Zeitpunkt des Lanzenstichs bereits verstorben. Aus der Seitenwunde fließen Blut und Wasser, wobei einzelne Tropfen auf die Augenlider des blinden Longinus fallen. Dieser erhält dadurch sein Augenlicht wieder und erkennt zugleich Christus als Sohn Gottes; Io 19, 31-34 in Fischer, 1984, S.1694; Dauven-van Knippenberg, 1990, S.5.

angeordnet ist und sich das Kreuz genau in der Mitte des Bildes und der Zuschauermenge befindet. Vor den Feinden Christi ist ein kleiner weißer Hund zu erkennen.¹⁷⁰ Dagegen liegt vor den Anhängern Christi der häufig in Kreuzigungsbildern dargestellte Totenkopf. Er ist ein Verweis auf den Schädel Adams¹⁷¹ und auf die eigentliche Wortbedeutung des Hinrichtungsortes „Golgotha“ als so genannte Schädelstätte.¹⁷²

Wie in der Kreuztragung scheint Maria auch bei der Kreuzigung der Ohnmacht nahe zu sein, da sie von Johannes in den Armen gehalten und von ihren Begleiterinnen gestützt wird. Damit wird innerhalb des Altars zweimal auf die so genannte *Compassio Mariae* verwiesen. Der Zusammenbruch der Mutter Jesu soll in der Darstellung die Leiden der Passion dem Betrachter emotional näher bringen, wobei es sich hier um ein erfundenes Bildmotiv handelt, das nicht durch die biblischen Texte überliefert ist.¹⁷³

Marienszenen der Werktagsseite

Die hochrechteckige, erste Tafel des Marienzyklus zeigt die **Verkündigung an Maria (Abb.5)** durch den Erzengel Gabriel. Die Szene findet in einem Raum statt, der nur ausschnitthaft wiedergegeben ist und durch das angeschnittene Fenster einen Ausblick ins Freie ermöglicht. Der Engel scheint durch eine geöffnete, hölzerne Tür in den Raum hineinzuschweben. Sein wehender Mantel und das weiße, nach hinten flatternde Gewand bringen sein plötzliches Erscheinen zum Ausdruck. Die Worte des Engels sind auf einer geschwungenen, mehrfach eingedrehten Schriftrolle zu lesen.

Maria hat sich vom Betpult abgewandt und reagiert mit ihrer erhobenen rechten Hand leicht erschrocken, wobei ihr demütiger Blick mit den gesenkten Augenlidern bereits ihr ergebene Sich-Fügen in den Willen Gottes andeutet. Ihre Frömmigkeit wird durch das aufgeschlagene Buch auf dem Betpult veranschaulicht, vor dem sie kniet. Die Figur

¹⁷⁰ Die Darstellung eines Hundes ist bei Kreuzigungsszenen ebenfalls keine Seltenheit. Dabei können manchmal auch mehrere Hunde auftreten, möglicherweise in Anlehnung an Psalm 17 und 21 (in Fischer, 1984, S.792-794).

¹⁷¹ Der Schädel Adams kennzeichnet die genaue Stelle des Kreuzes, das nach der Legende über dem Grab des ersten Menschen errichtet wurde, und erinnert an den Sündenfall als Ursache für den Opfertod Jesu; Erich, 1937, Sp.158 und Sp.160; Sachs, 1998, S.18f.

¹⁷² Dies bezieht sich darauf, dass das Kreuz über den menschlichen Überresten der zuvor Hingerichteten aufgestellt wurde; vgl. hierzu *Legenda Aurea*, 1969, S.226; Mt 27, 33 in Fischer, 1984, S.1572; Io 19, 17 in Fischer, 1984, S.1693; Mc 15, 22 in Fischer, 1984, S.1603; Lc 23, 33 in Fischer, 1984, S.1654; Sachs, 1998, S.18; Erich, 1937, Sp.158f.

¹⁷³ Nitz, 1989, S.82-85; zusätzlich veranschaulicht diese Szene die enge Verbindung zwischen Maria und Johannes, da beide einander durch Christus anvertraut wurden, gemäß seinem Ausspruch „(...) *mulier ecce filius tuus* (...) *ecce mater tua*“, Io 19, 26-27 in Fischer, 1984, S.1693f.

Mariens nimmt mit ihrem großflächig am Boden ausgebreiteten Gewand und den dekorativ angeordneten Falten fast die gesamte Bildbreite ein. Ihr verhältnismäßig kleiner, sehr schmaler Oberkörper mit dem hier eng anliegenden, figurbetonten Gewand steht im Gegensatz zu dem deutlich gestreckten Unterkörper, der unter den weiten Falten des stoffreich gebauschten blauen Kleides und dem überlangen roten Mantel fast verschwindet.

In der auf wenige Bildelemente reduzierten Darstellung fällt auf, dass die Figur Gottvaters weggelassen wurde. Zusätzlich fehlt der häufig gezeigte Blick auf das Bett Mariens mit dem seitlich hochgeschlagenen Vorhang sowie die für Verkündigungsdarstellungen bekannten Attribute wie Lilie oder Wasserkessel. Besonders zu erwähnen sind in der Verkündigungsszene von Rueland Frueauf d. Ä. darüber hinaus die mit Edelsteinen und Perlen verzierte, goldene Mantelschließe des Engels und der anatolische Teppich auf dem Betpult Mariens mit achtzackigen Sternen und einem Muster aus zwei Bordüren mit Bandornamenten.¹⁷⁴ Als wichtiges Ausstattungsstück soll dabei der wertvolle Teppich die Würde Mariens hervorheben und die Kostbarkeit des darauf liegenden Buches betonen. Dies ist im Vergleich auch auf der Tafel mit dem Tod Mariens vom Großmainer Altar (*Abb.31; Kap.7.5.1.*) zu beobachten, wo über dem Betpult Mariens ein kostbarer Überwurf aus Seidendamast zu sehen ist.¹⁷⁵

Die Verkündigungsszene wird in der Komposition von rechts oben beleuchtet. Dies wird durch das Licht auf der Fensterbank sowie an der Verteilung der Schattenpartien in den Gesichtern und Gewändern deutlich. Durch die in Richtung des einfallenden Lichtes positionierte, weiße Heilig-Geist-Taube mit Strahlennimbus wird die Szene vervollständigt.

Bei der zweiten Tafel mit der **Geburt Christi** (*Abb.6 und Abb.193*) ist die Maloberfläche stark beschädigt.¹⁷⁶ Im Bereich der nicht mehr vorhandenen Malerei

¹⁷⁴ Als kostbare, über Italien auch in den Norden importierte Luxusobjekte tauchen derartige Teppiche in der italienischen und insbesondere der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts vielfach auf. Beispiele für die Darstellung solcher Teppiche finden sich bei der thronenden Madonna von Andrea Mantegna in Verona (San Zeno), bei Hans Memling in der Vermählung der Heiligen Katharina im St. Janshospital in Brügge 1479 und am Johannesaltar in Wien (Kunsthistorisches Museum) sowie beim Wiener Schottenmeister 1469 in der Tafel Christus vor Pilatus am Schottenaltar (Museum im Schottenstift/Wien); Ausst. Kat. Wien, 1969, S.75. Zur Verbreitung und zum Handel von Teppichen und Stoffen sowie zur eigenen Herstellung arabischer Stoffe in Europa vgl. Baltrušaitis, 1997, S.104 und S.107ff.

¹⁷⁵ Kühnel, 1980, S.95f.

¹⁷⁶ Die Beschädigung muss bereits vor der genannten Spaltung bestanden haben, da die Tafel schon in Katalogen aus den Jahren 1896, 1906 und 1913 als fast zerstört bezeichnet wurde (Kat. Wien, 1896,

werden auf dem freigelegten hölzernen Bildträger an verschiedenen Stellen eingeritzte, überkreuzte Linien zur Vorbereitung des Malgrundes sichtbar (*Abb. 181*).¹⁷⁷

Die Figur Mariens ist noch in großen Teilen erhalten, doch fehlen Partien ihres Gesichts, ihres rechten Beins und ihr rechter Arm. Fast gänzlich zerstört sind das Jesuskind auf dem Mantel der Gottesmutter und die Gestalt Josefs. Beim Kind lassen sich noch die Ansätze eines roten Strahlennimbus erkennen. Stark beschädigt ist auch der Landschaftsausblick hinter Josef, wo ein Hirte und teilweise noch ein Schaf (*Abb. 182*) zu erahnen sind. Auf der rechten Seite der Komposition ist der Stall mit dem dort befindlichen Ochsen zu sehen. Die zugehörige Wiedergabe des Esels scheint gefehlt zu haben, was für eine Darstellung der Geburt Christi ungewöhnlich ist. Jedoch kann bei beiden Frueaufs des Öfteren festgestellt werden, dass typische Motive häufig zu Gunsten einer mehr reduzierten Umsetzung weggelassen werden. So wird am Altar von 1490/1491 zum Beispiel bei der Verkündigung auf die Figur Gottvaters und beim Ölberg auf den Engel, der den Kelch herbeiträgt, verzichtet.

Bei der Geburt Christi ist darüber hinaus besonders zu bedauern, dass von der Kochszene mit dem für das Jesuskind kochenden Josef lediglich die rot geflieste Kochstelle erhalten ist, auf der über einem offenen Feuer in einer Stielpfanne gerade der Brei mit einem Holzlöffel umgerührt wird. Die rote Glut des Feuers spiegelt sich dabei im dunklen Glanz der Pfanne. Die Wiedergabe der Kochszene bei der Geburt Christi war zur Entstehungszeit des Altars von 1490/1491 ausgesprochen selten. Hinzu kommt ihre starke Betonung, da sie bei Frueauf einen wesentlichen Hauptbestandteil der Komposition einnimmt und nicht als kleines Detail im Hintergrund oder am Rande gezeigt wird.¹⁷⁸

Ebenfalls interessant ist die „(...) *Verlegung der Darstellung an die Schwelle von Tag und Nacht (...). Während außen über der Gebirgslandschaft schon der Morgen dämmt, herrscht innen noch das Dunkel der Heiligen Nacht.*“¹⁷⁹ Dabei erinnert das ruinöse Gebäude an das bei der Geburt Christi häufig zu beobachtende Ruinenmotiv. Durch die dargestellte Landschaft im Hintergrund, die am Altar von 1490/1491 im

S.216; Kat. Wien, 1906, S.225; Kat. Wien, 1913, S.255). Als Ursache wurde die Einwirkung von Feuchtigkeit vermutet (Kat. Wien, 1971, S.164).

¹⁷⁷ Solche überkreuzten Linien wurden für eine bessere Haftung der darüber liegenden Schichten angebracht. Sie finden sich auch am Johannesaltar von Rueland Frueauf dem Jüngeren, wo sie sich bereits durch die Malschicht abzeichnen (Kap.9.2.).

¹⁷⁸ Schmidt, 1980, S.143-166, hier bes. S.144-148, S.150 und S.154.

¹⁷⁹ Kat. Wien, 1971, S.164.

Vergleich zur Verkündigung und zur Anbetung der Könige bei der Geburt Christi ein noch stärkeres Gewicht erhält, sowie durch das auf den genannten Gemälden identische Fliesenmuster werden diese optisch miteinander verknüpft und als Bilder derselben Altarschauseite kompositorisch in Bezug gesetzt.

Die Tafel der **Anbetung der Könige** (*Abb. 7*) wird im Vordergrund wieder von großen Gewandfiguren bestimmt, welche den gesamten Raum ausfüllen. Der Muttergottes mit Kind in der rechten Bildhälfte steht links die Gruppe der Könige gegenüber. Der nach unten deutende Zeigegestus des dunkelhäutigen Königs verweist deutlich auf das Jesuskind, dem von dem barhäuptigen König im Vordergrund gerade eine Schale mit Goldmünzen überreicht wird. Wie in der Verkündigung wird die Momenthaftigkeit des gezeigten Geschehens durch kleine Details betont. Man achte beispielsweise auf die soeben erhobene Hand Mariens, auf das sich zum Geschenk streckende Kind und auf die Beinhaltung des vorderen Königs, der, wie gerade erst herbeigeeilt, darum bemüht ist, vor dem Gottessohn sogleich in die Knie zu gehen.

Einzelne Details machen bei den Königen den Reichtum der hohen Besucher sichtbar, wie die mit Pelz gefütterten und verbrämnten Gewänder, die goldenen Pokale, die Geldschale, der Schmuck am Finger und um den Hals des dunkelhaarigen Königs sowie die Ohrringe und der Ziergürtel des dunkelhäutigen Königs. Hinzu kommen die wertvollen Kronen der beiden stehenden Könige. Die eine ist dabei in einen pelzverzierten Hut eingearbeitet, während die andere als Kronreif über einen turbanartig gewickelten Wulst getragen wird. Der ältere König im Vordergrund hält in seiner Hand eine Kopfbedeckung, die an der herabhängenden Hutschnur quastenförmige Enden besitzt und nur von der Innenseite her betrachtet werden kann. Als besonderes Detail ist darüber hinaus in der malerischen Umsetzung auch auf die außergewöhnliche Qualität und Feinheit des zarten, durchsichtigen Tuches hinzuweisen, das von der Hand Mariens herabfällt und das Jesuskind weder wärmt noch bedeckt.

Die Szene findet in einem geschlossenen Raum statt, der im Wesentlichen der Verkündigungsdarstellung entspricht, wie im Fliesenmuster, in den grau verputzten Mauerflächen, in der Farbigkeit der roten Säule mit hellgrauer Basis und in der im unteren Bereich mit einem grünen Stoff verhängten Wand. Im Vergleich zur Verkündigung ist der Hintergrund jedoch stärker aufgebrochen und ermöglicht durch zwei große Öffnungen die Aussicht in eine weite Landschaft. Der Horizont ist hier deutlich tiefer

angelegt, so dass der Blick im Unterschied zur Nahsicht der Verkündigung nun mehr in die Ferne gehen kann. Dabei sind die einzelnen Zonen der Landschaft kulissenartig hintereinander gestaffelt. Durch die farbliche Differenzierung der einzelnen Schichten von braun zu grün und schließlich zu blau soll der perspektivische Eindruck verstärkt werden.

Die Tafel der **Himmelfahrt Mariens (Abb.8)** schließt den Marienzyklus ab. Die gesamte Komposition ist mehr als zur Hälfte aus Figuren aufgebaut. Ihre kreisförmige Anordnung um die Muttergottes soll den Eindruck räumlicher Tiefe erzeugen. Die untere Bildhälfte wird im Vordergrund von den beiden Aposteln Johannes und Petrus fast vollständig eingenommen. Diese befinden sich auf einem Rasenstück, das nur in der vorderen Bildebene zu sehen ist. Während Johannes in ein aufgeschlagenes Buch vertieft ist, nimmt Petrus mit im Gebetsgestus demütig überkreuzten Armen Blickkontakt zum Betrachter auf.

Die Reaktionen der Apostel zeigen eine Mischung aus Andacht, Aufregung und einem neugierig ehrfurchtsvollen Beobachten des Geschehens. Unter den Figuren fällt ganz hinten am linken Bildrand das perspektivisch etwas verzerrte Gesicht eines Jüngers auf. Dieser hat seinen Kopf mit einer an die Stirn geführten Hand weit in den Nacken gelegt, um noch besser sehen zu können. Hinzu kommen zwei weitere Jünger mit Mönchstonsur, die seitlich der Muttergottes im Hintergrund dargestellt sind, wobei vor allem bei der linken Figur durch den Blick auf den Hinterkopf die Tonsur stark betont wird.

Maria, in den für sie üblichen Gewandfarben Blau und Rot,¹⁸⁰ schwebt betend über ihrem Grab, über das Blumen gestreut sind. Hinter ihrer Figur erscheint eine Ansammlung von Wolken, wobei durch eine kleine Öffnung neben ihrem Gesicht das gelbe Sonnenlicht hervorbricht.

Die für Rueland Frueauf den Älteren festgestellte Reduktion in der Umsetzung von Bildthemen bestätigt sich ebenfalls bei der Himmelfahrt Mariens. Auch hier wurde auf einzelne typische Bildelemente verzichtet, wie beispielsweise auf die Darstellung Christi, Gottvaters oder von Engeln, welche Maria in Empfang nehmen. In der Ausführung wurde besondere Sorgfalt auf die faltenreiche und plastische Ausformung der

¹⁸⁰ Ausst. Kat. Berlin, 1983, S.129.

monochromen, den Raum füllenden Gewänder gelegt. Man beachte hier beispielsweise die Figur Mariens im Bildzentrum mit ihrem in üppigen Falten drapierten, übergroßen Mantel, der wie durch einen Windstoß in einem halbkreisförmigen Bogen auf der rechten Seite weit aufgebauscht wird. Ein anschauliches Beispiel sind zudem die beiden Apostel im Vordergrund mit ihren großzügig ausgebreiteten Gewändern. Sie sind in der Komposition klar aufeinander abgestimmt, wobei beide Figuren den Kopf leicht zur Seite neigen, während Knie und Füße einander zugewandt sind.

6.1.1.2. Bildnis eines jungen Mannes (*Abb.9 und Abb.9a*)

Das einzige Porträt im gesamten Frueauf-Oeuvre veranschaulicht durch seine Qualität eindrucksvoll die Meisterschaft von Rueland Frueauf d. Ä. Seine „R.F.“-Signatur befindet sich in der Mitte des oberen Bildrandes.¹⁸¹

Vor einem monochromen, unbestimmt grünen Hintergrund ist in einem knappen hochrechteckigen Bildausschnitt die Büste eines jungen Mannes zu sehen. Sein nach links gewandtes, schmales, bartloses Gesicht ist ins Dreiviertelprofil gedreht und blickt in Richtung einer Lichtquelle, durch die an der Wand ein Schatten entsteht. Der Porträtierte trägt ein weißes Hemd, über dem plastisch leicht hervortretende Bänder als schmale Querstreifen angebracht sind, und ein Wams, das auf der rechten Seite in Falten herabfällt. Unterhalb der roten Kappe werden die halblangen braunen Haare, die das Ohr bedecken und bis zu den Schultern reichen, wiedergegeben. Der konzentrierte, wache Blick des Mannes ist aus dem Bild heraus in die Ferne gerichtet. Mit den leicht zusammengepressten, schmalen Lippen und dem markanten, großen Kinn erhält der Dargestellte einen aufmerksamen, jedoch ruhigen, entschlossenen Ausdruck. Das Gesicht ist genau ausgearbeitet und lässt zahlreiche physiognomische Details erkennen, wie die hervortretenden Wangenknochen, die ausgeprägte Nasenkontur, das Grübchen am Kinn, die kleine Warze unterhalb des rechten Nasenflügels, die angedeuteten Augenringe oder die feinen Bartstoppeln an Oberlippe, Kinn, Wangen und Hals. Die Identität des porträtierten Mannes ist nicht bekannt. Ihm sind diesbezüglich keine

¹⁸¹ Stange, 1960, S.42f.; Wacha, 1996, S.4f.; Kat. Wien, 1932, S.6.

Gegenstände oder sonstige kennzeichnende Elemente beigegeben, welche Rückschlüsse auf seine Person zulassen.

Auf der schwarz überstrichenen Tafelrückseite finden sich zweimal die Beschriftungen „CDVL“ und „W ENAE IOBST SEYFRID.“¹⁸² Ob es sich hier um den Porträtierten, den Auftraggeber oder einen der späteren Besitzer handelt, ist jedoch nicht zu bestimmen. Rosenauer vermutet in Seyfried eine Person aus dem Bürgertum, die bislang aber historisch nicht nachgewiesen werden konnte.¹⁸³ Darüber hinaus werden diese Bezeichnungen zwar als alt eingeordnet, jedoch gelten sie als spätere Hinzufügungen und nicht als originale Bestandteile der Tafel (*Abb.9a*).¹⁸⁴

Die zeitliche Einordnung des Bildes erfolgte mangels einer Datierung in die 1490er Jahre,¹⁸⁵ um 1495¹⁸⁶ sowie gegen 1500.¹⁸⁷ Die Tafel besteht aus Lindenholz¹⁸⁸ und misst 25 x 18,3 cm.¹⁸⁹ Sie befindet sich heute im Prunkstallgebäude der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien. Ihre Provenienz lässt sich lediglich bis 1902 zurückverfolgen. Damals gelangte das Bild durch eine im Februar erfolgte Versteigerung in Wien aus der Sammlung des Grafen Franz von Falkenhayn von Schloss Walpersdorf in die bedeutende Wiener Privatsammlung des Albert Figdor. Von dort kam es 1930 in das Kunsthistorische Museum in Wien und schließlich 1953 in das Schloss Belvedere.¹⁹⁰

Die Tafel wurde aus einem Brett gefertigt. Die Malkanten sind erhalten geblieben. Auf der Rückseite wurden zur Stabilisierung zwei Parkettierungsleisten angebracht. Die Vielzahl kleiner Retuschen zeigt sich nur andeutungsweise in der Infrarot- und Röntgenaufnahme (*Abb.78, Abb.78a und Abb.79*). Besonders unter UV-Licht (*Abb.79a*) wird deutlich, dass sich die Fehlstellen über die gesamte Darstellung des Porträtierten verteilen. Diese sind zwar im Einzelnen von geringer Größe, ergeben aber in der Summe eine nicht unbeträchtliche Retuschierung des Bildes, wobei zusätzlich noch ältere Retuschen anzunehmen sind, die nicht mehr sichtbar gemacht werden können.

¹⁸² Kat. Wien, 1971, S.88.

¹⁸³ Rosenauer, 2003, S.437.

¹⁸⁴ Ausst. Kat. Wien, 1946, S.15; Zimmermann, 1975, S.76; Stiassny, 1903, S.71; Kat. Wien, 1971, S.88.

¹⁸⁵ Ullmann, 1985, S.59; Kat. Wien, 1971, S.88.

¹⁸⁶ Kat. Wien, 2007, Nr.85.

¹⁸⁷ Stange, 1965, S.9; Feuchtmüller, 1972, S.155.

¹⁸⁸ Kat. Wien, 1971, S.88; Kat. Wien, 2007, Nr.85.

¹⁸⁹ Kat. Wien, 1971, S.88.

¹⁹⁰ Stiassny, 1903, S.70; Baldass, 1929, S.470; Stix, 1931, S.101f.; Kat. Wien, 1932, S.6; Kat. Wien, 1938, S.64; Baldass, 1946, S.70; Rosenauer, 2003, S.437; Ausst. Kat. Wien, 1934, S.31.

6.1.2. Zusammenfassende Beobachtungen zum Stil und zur Maltechnik

Das signierte Kernwerk von Rueland Frueauf dem Älteren lässt die künstlerische Herkunft des Malers aus Salzburg klar erkennen. Dies wird im Vergleich mit Salzburger Werken des 15. Jahrhunderts deutlich, wie der Kreuzigung von Altmühldorf, dem Marienretabel aus Weildorf, dem Halleiner Altar oder den Tafeln des Conrad Laib (*Kap.4.*). Auch hier herrschen monochrom gekleidete Figuren mit überlängten Körpern vor, deren Gewänder weit am Boden ausgebreitet sind. Ihre versetzte Anordnung vor den flachen Goldhintergründen soll einen räumlichen Eindruck erzeugen, wobei Architektur- und Landschaftselemente meist nur ausschnitthaft und versatzstückartig eingesetzt werden.

An den Tafeln des Altars von 1490/1491 (*Abb.1-8; Kap.6.1.1.1.*) ist bei der Werktags- und Feiertagsseite im Bildaufbau der Schwerpunkt auf die Darstellung dieser großen Gewandfiguren ausgerichtet. Aufgrund der beachtlichen Tafelmaße von je ca. 209 x 134 cm¹⁹¹ und der voluminösen, stoffreich gebauschten Kleider erscheinen die Figuren dabei monumental, was vor allem bei den Gestalten im Vordergrund durch ihre zusätzlich am Boden großzügig ausgelegten Gewänder zum Ausdruck kommt, zum Beispiel bei Maria in der Verkündigungs- sowie bei Christus in der Ölberg- und in der Kreuztragungsszene. Dieser Eindruck wird durch die monochrome, ungebrochene, ursprünglich leuchtende Farbigkeit der Gewänder unterstützt, wobei auf kleinteilige Muster bewusst verzichtet wird.

Durch eine klare Verteilung von Licht- und Schattenzonen werden die Figuren plastisch herausgearbeitet, obwohl ihre Körper von den weiten Gewändern stark verhüllt werden und darunter teilweise fast verschwinden. Im Sinne eines elegant überhöhten Stils wirken die Figuren trotz ihrer überlebensgroßen, überlängten Darstellung weniger wuchtig als vielmehr grazil und feingliedrig mit ihren kleinen Händen und einer oft etwas steifen, verdreht gezierten Gestik. Man betrachte beispielsweise die zarte Figur der Muttergottes in der Verkündigungstafel mit dem verhältnismäßig kleinen, überaus schmalen Oberkörper und dem dazu deutlich gestreckten Unterkörper, die kunstvoll

¹⁹¹ Kat. Wien, 1971, S.83-88.

untereinander angeordneten Hände in der Mariengruppe der Kreuzigungstafel oder die Hände des Petrus in der Himmelfahrt Mariens und der Muttergottes in der Kreuztragung sowie die rechte Hand des Engels in der Verkündigung mit den etwas zusammengezogenen Fingern. Besonders klein erscheinen die Hände zudem in der Kreuztragung bei Christus, bei dem Mann mit gelbem Obergewand am rechten Bildrand und bei dem dunkel gekleideten Schergen im Zentrum des Bildes.

Insgesamt wirken die Figuren ruhig und in ihren Reaktionen zurückgenommen. Anstatt äußerer Aufregung besitzen sie eine eher verhaltene, innere Bewegtheit, was ihnen eine gewisse Erhabenheit verleiht und einen würdevollen, fast feierlichen Gesamteindruck erzeugt. Die künstlich zusammengestellten Kompositionen erscheinen dabei wie Momentaufnahmen. So sind die Figuren weniger im Rahmen einer inhaltlichen Interaktion aufeinander bezogen, als vielmehr durch ihre fast schon theatralische Gestik auf den Betrachter ausgerichtet und klar in Pose gestellt.

Generell herrscht bei der Auswahl und Umsetzung der Bildelemente eine starke Reduktion der Motive vor, wobei erzählerische Zutaten oder Nebenszenen bewusst weggelassen werden. In diesem Sinne ist zum Beispiel bei der Kreuzigungstafel nicht zu sehen, wie Maria Magdalena trauernd den Kreuzesstamm umklammert oder wie Longinus Christus die Seitenwunde mit dem Lanzenstich zufügt. Des Weiteren wurde bei der Ölbergtafel auf den Engel, der den Kelch herbeiträgt, verzichtet und auch bei der Verkündigungstafel fehlen bekannte ikonographische Details, wie die Vase mit Lilien, der Wasserkessel oder die Bettstatt der Gottesmutter.

In den Kompositionen füllen die Figuren den Bildraum fast vollständig aus und reichen in der Regel seitlich sogar bis zu den Rändern. Der sie umgebende Raum wird meist nur angedeutet, zum Beispiel durch eine Zimmerecke, einen Fensterausblick oder das Fliesenmuster des Bodens, so dass in der Vorstellung des Betrachters der übrige Raum nicht vervollständigt werden kann. Auf der Verkündigungstafel nehmen wir beispielsweise vom Raum lediglich die Zimmerecke sowie, vom Bildrand angeschnitten, das Fenster und das Betpult wahr. Selbst die Wand im Hintergrund wird im unteren Bereich durch ein davor gespanntes grünes Tuch noch zusätzlich überdeckt. Die im Fenster sichtbar werdende Landschaft gibt zudem nur einen kleinen Ausschnitt der Natur wieder. Der räumliche Eindruck bleibt somit begrenzt, wie auch bei der Himmelfahrt Mariens, der Kreuztragung und der Kreuzigung, wo vor allem durch die versetzte Anordnung der Figuren eine Tiefenwirkung erreicht werden soll.

Die Landschaften, die neben den flachen Goldhintergründen an den Tafeln des Altars von 1490/1491 gezeigt werden, sind staffageartig aufgebaut. Die Auswahl der einzelnen hintereinander geschobenen Landschaftselemente wirkt dabei beliebig. Man orientiert sich zwar an der Natur, hat aber noch nicht den Anspruch diese als natürlich gewachsene Einheit nachzuempfinden, um ein Abbild der gesehenen und erlebten Natur wiederzugeben. Sie bleibt Kulisse und nimmt auf das Geschehen im Vordergrund keinen Bezug, im Gegensatz zu den Werken von Rueland Frueauf dem Jüngeren, bei dem die Landschaft als wichtiger Stimmungsträger fungiert.

Die Röntgenaufnahme zum Porträt eines jungen Mannes (*Abb. 79*) von Rueland Frueauf dem Älteren zeigt einen mit großer Sicherheit schaffenden Künstler, wobei Bleiweiß verwendet wird, um besondere Details des Gesichts hervorzuheben.

Kennzeichnend für seine Werke ist die sorgfältige und überaus genaue malerische Ausführung. Man beachte bei dem Männerbildnis (*Abb. 9; Kap. 6.1.1.2.*) die feine Ausarbeitung des Inkarnats, die Darstellung einzelner Wimpern und die durch die Haut schimmernden Bartstoppeln sowie an den Tafeln des Altars von 1490/1491 (*Abb. 1-8; Kap. 6.1.1.1.*) die sorgsame Ausführung der Pflanzen am Fuße des Ölbergfelsens oder die aufwendig gestaltete Mantelschließe des Engels und der gemusterte Teppich in der Verkündigungstafel.

Zu den weiteren Elementen, die für das Oeuvre des Künstlers typisch sind, gehören ferner die hellen, teilweise eiförmigen Steine in der Ölbergtafel und bei der Kreuztragung, die runden monotonen Hügelformen der Landschaften mit den davor steil aufragenden, hellen Felsformationen und die Wiedergabe einzelner Hinterköpfe, welche als Füllfiguren im Hintergrund die Figurenanordnungen verdichten sollen, zum Beispiel links und rechts bei der Kreuztragung oder rechts im Hintergrund der Kreuzigungsszene. Hinzu kommen neben den bereits genannten kleinen, feingliedrigen Händen, die schlanken, überlängten Figuren mit den schmalen, idealisierten Gesichtern und einzelne feiste Kopftypen mit Doppelkinn, zum Beispiel der linke König bei der Anbetung der Könige oder Simon von Kyrene in der Kreuztragung. Dieser letztgenannte Typus zählt zum festen Formenrepertoire der beiden Frueaufs und ist sowohl in den Werken von Vater und Sohn wie auch ihrer Werkstatt häufig zu finden, zum Beispiel bei der Predigt des Johannes vom Johannesaltar (*Abb. 10; Kap. 6.2.1.1. und Kap. 6.2.2.*) oder in der Kreuzigung von 1496 (*Abb. 24; Kap. 7.2.*). Ebenso ist es in den Werken der Frueaufs

verbreitet, die Feinde Christi optisch negativ zu kennzeichnen. Bei Rueland Frueauf dem Älteren sind als Beispiele zu nennen die Figuren eines Mannes mit entblößtem, feisten Bauch und sonderbarer Kopfbedeckung am rechten Bildrand und eines Henkersknechts dahinter mit Warze auf der Kreuztragungstafel des Altars von 1490/1491 sowie eines rotbärtigen Soldaten in der dazugehörigen Kreuzigungsszene (*Kap.6.1.1.1.*).

In der Unterzeichnung wird bei Rueland Frueauf dem Älteren eine große Sicherheit in der Ausführung deutlich (*Abb.71-78; Kap.9.1.*). Die Linien werden gekonnt und zügig aufgesetzt, wobei alle wesentlichen Elemente der Kompositionen in ihren Umrissen und in ihrer Binnengliederung vorgegeben werden. Charakteristisch ist hier die Verwendung gestrichelter Linien, besonders an Falten und Nasenkonturen, und häkchenartig endende Linien vor allem bei der Angabe von Gewanddrapierungen.

Dunkle Schattenzonen werden meist durch parallele Strichlagen vorgegeben, wobei auch ein gebogener Verlauf der Linien festzustellen ist, der die Plastizität der entsprechenden Partie berücksichtigt. Typisch sind in den Gesichtern die rund eingezeichneten Augenhöhlen und die zusätzlich angegebenen Augenschatten und Augenfalten. Zu beachten sind zudem seitliche, abgerundete Linien, die bei manchen Figuren den oberen, gewölbten Stirnbereich kennzeichnen, wie in der Tafel mit der Anbetung der Könige bei Maria (*Abb.72d*).

Die Sorgfalt in der Ausführung der Unterzeichnungen wird bei der Betrachtung im Detail sichtbar. So lässt sich beispielsweise im Infrarotbefund der Verkündigungstafel bereits jede Feder der Engelsflügel erkennen (*Abb.71c*). Zusätzlich bestätigt der Vergleich zwischen Unterzeichnungen und malerischer Umsetzung bei den Tafeln des Altars von 1490/1491, dass durch die genaue Vorbereitung kaum größere Korrekturen während des Malvorgangs mehr notwendig waren. Dabei entspricht der Farbauftrag *„(...) grundsätzlich der Tradition der spätgotischen Malerei. Dies zeigt sich durch die Verwendung eines mehrschichtigen Aufbaus, bei dem auf einen deckenden Lokaltön transparente Lasuren folgen. Anschließend werden, der Lichtführung entsprechend, Akzentuierungen mit aufgesetzten Schatten bzw. Lichtern vorgenommen. Abschließend sind Details wie einzelne Haare mit feinen Pinselstrichen aufgemalt“* (Isabella Gmeindl in <http://schaurestauration.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 6. Februar 2015).

6.2. RUELAND FRUEAUF DER JÜNGERE

6.2.1. Bildanalyse

6.2.1.1. Acht Tafeln eines Johannesaltars (*Abb.10-17*)

Vom Johannesaltar von Rueland Frueauf d. J. haben sich acht Tafeln der Altarflügel erhalten, die sich heute im Stiftsmuseum Klosterneuburg bei Wien befinden. Die ursprünglich beidseitig bemalten Altarflügel wurden gespalten und die Bilder einzeln gerahmt. Es sind dies vier Gemälde zur Johanneslegende (Predigt Johannes des Täufers, Taufe Christi, Gefangennahme des Täufers und Enthauptung des Täufers) und vier Gemälde zur Passion Christi (Christus am Ölberg, Gefangennahme, Dornenkrönung und Kreuzigung). Die Passionsszenen werden dabei der Werktagsseite zugeordnet, da die Johannestafeln noch feiner und sorgfältiger ausgeführt wurden und deshalb der Feiertagsseite zugewiesen werden.¹⁹²

Wann die Spaltung zu gerahmten Einzelbildern erfolgte und wann diese in das Museum gekommen sind, ist nicht bekannt. Auch Angaben über den Auftraggeber, den ursprünglichen Aufstellungsort und den Aufbau des einstigen Altarwerkes sind nicht überliefert. Weitere erhaltene Kunstwerke, die sich dem Altar zuweisen lassen, sind bislang nicht aufgetaucht. In Bezug auf die kleinteilige Malweise, die eine gewisse Nahsicht der Bilder erfordert, und die geringen Bildmaße von je 74 x 43 cm¹⁹³ ist von einem kleinen Altar auszugehen, möglicherweise zur privaten Andacht.

Nach Rosenauer lassen sich in Klosterneuburg die Tafeln des Johannesaltars bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen.¹⁹⁴ Obwohl zu dieser Zeit die Kunstsammlung des Stiftes unter den Pröpsten Ambros Lorenz (1772-1781) und Floridus Leeb (1782-1799)

¹⁹² Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Suida, 1927, S.77; Baldass, 1963, S.91; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.100.

¹⁹³ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

¹⁹⁴ Rosenauer, 2003, S.438f.

aufgebaut wurde, so sind jedoch keine Nachrichten über einen Erwerb des Johannesaltars bekannt.¹⁹⁵

Sowohl auf der Werktags- als auch auf der Feiertagsseite haben sich Signaturen des Künstlers erhalten. Zu nennen sind hier die Angabe „RVELAND“ auf einer Hellebarde in der Gefangennahme des Johannes und der Buchstaben „R.“ als Fragment einer durch Beschneidung der Tafel verkürzten „R.F.“-Signatur in der rechten unteren Ecke der Ölbergdarstellung.

Unterhalb der Signatur auf der Ölbergtafel sollen sich von einer beschnittenen Datierung die beiden Anfangsziffern „14.“ befinden.¹⁹⁶ Darauf basierend wurden verschiedene, leicht variierende Angaben zur zeitlichen Einordnung des Altars vorgenommen, wie um 1498/1499,¹⁹⁷ 1499,¹⁹⁸ kurz vor 1500¹⁹⁹ und um 1500.²⁰⁰ Ausgangspunkt für eine möglichst späte Einordnung innerhalb der 1490er Jahre waren zwei Überlegungen. Zum einen wurden für Rueland Frueauf den Jüngeren signierte Werke erst nach dem Erlangen seiner Meisterwürde in Passau angenommen, was aufgrund seiner Eheschließung nicht vor 1497 angesetzt wird (*Kap.3.2.*).²⁰¹ Zum anderen wurde der Johannesaltar zeitlich in Zusammenhang mit der Rueland Frueauf dem Jüngeren zugeschriebenen Kreuzigung von 1496 (*Abb.24*) im Stiftsmuseum Klosterneuburg gebracht. Die offensichtlichen stilistischen Unterschiede zwischen beiden Werken wurden durch eine künstlerische Weiterentwicklung und einen dafür notwendigen zeitlich größtmöglichen Abstand zu erklären versucht.²⁰² Da auch die Datierung der Kreuzigung von 1496 am Original nicht zweifelsfrei lesbar ist und es sich hier nicht um ein gesichertes Werk des Künstlers handelt, kann diese Tafel jedoch nur bedingt zu einer näheren zeitlichen Eingrenzung des Johannesaltars herangezogen werden (*Kap.7.2.2.*).

¹⁹⁵ Perger, 1997, S.177-181.

¹⁹⁶ Baldass, 1946, S.74; Zimmermann, 1975, S.33f. und S.111f.; nach Kästenbaum (Kästenbaum, 1928, S.XII) handelt es sich hierbei um eine spätere Fälschung. Vor Ort konnte die Datierung jedoch nicht festgestellt werden. Möglicherweise befindet sie sich unter dem Rahmen, wobei die Tafel aus konservatorischen Gründen nicht aus dem Rahmen genommen werden konnte.

¹⁹⁷ Ullmann, 1985, S.59.

¹⁹⁸ Röhrig, 1994, S.117.

¹⁹⁹ Feuchtmüller, 1972, S.165; Baldass, 1963, S.91.

²⁰⁰ Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.75; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Schindler, 1990, S.232; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51.

²⁰¹ Zimmermann, 1975, S.33f. und S.111f.

²⁰² Stange, 1964, S.62f.; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.101.

Alle Tafeln befinden sich in einem guten Erhaltungszustand. Kleinere Beschädigungen und Retuschen sind nur in geringem Maße zu beobachten.²⁰³

Johannesszenen der Feiertagsseite

Als Einsiedler und Bußprediger ist Johannes der Täufer auf allen Tafeln barfuß und mit langem Bart, jedoch ohne das für ihn typische Fellgewand, zu sehen. In der **Predigt des Johannes (Abb.10)** wird er gezeigt, wie er zu seinen Zuhörern am Waldrand spricht. Der Aufzählungsgestus seiner Hände veranschaulicht dabei seine argumentativen Ausführungen. Indem die Figur des Täufers oberhalb der Zuhörer angeordnet ist und er sich wie bei einer Brüstung mit seinen Armen auf einen quer stehenden Ast des vor ihm befindlichen Baumes stützt, sind Assoziationen möglich, welche an Predigten von einer Kanzel erinnern. Unter den Zuhörern fällt im Vordergrund auf einem Dreisitz eine Rückenfigur auf, die sich vom Betrachter abwendet und durch ihr fast verlorenes Profil seinem Blick weitgehend entzogen ist. Sie trägt dieselbe tuchartige Kopfbedeckung, die hinten im Nacken zusammengefasst wird, wie die kleinen Rückenfiguren vom gleichen Altar im Hintergrund bei der Enthauptung des Johannes und der Dornenkrönung Christi. Die übrige Zuhörerschaft besteht aus individuell charakterisierten Gesichtern (zum Beispiel der Mann mit schwarzer Gugel) und allgemeinen Figurentypen. Diese stehen weniger für bestimmte Personen als vielmehr für eine bestimmte Gesellschaftsschicht, wie die Figuren mit vollen Gesichtern und Doppelkinn, welche durch ihre Körperfülle und ihre kostbare Kleidung wohlhabende und vornehme Vertreter der Oberschicht darstellen (zum Beispiel der Mann mit dunkler Kappe im Hintergrund und besonders die beiden Männer in roter, pelzverbrämter Gewandung). Zu beachten sind außerdem einzelne Figuren in der letzten Zuschauerreihe, die nur noch als Hinterköpfe gezeigt werden. Ihre Abwendung vom Hauptgeschehen bringt ihre ablehnende Haltung zur Predigt des Täufers zum Ausdruck. Ihre Anordnung als Lückenfüllende Zwischenglieder soll zudem die Zuhörergruppe größer erscheinen lassen.

Des Weiteren soll durch die Angabe von Wegen und Flussläufen eine räumliche Tiefenwirkung erreicht werden. So lassen sich hinter der Figur des Johannes Wegstücke

²⁰³ Über Restaurierungen ist nur bekannt, dass die Bilder von Alfredo Ortiz restauriert wurden. Er war in den 1960/1970er Jahren als Restaurator für das Stift Klosterneuburg tätig. Das Gemäldeinventar des Stiftsmuseums listet ihn als Restaurator aller Tafeln des Johannesaltars auf, mit Ausnahme der Gefangennahme Christi. Die Restaurierung der Ölbergtafel ist durch die Angabe 1964/1965 näher bestimmt.

erkennen, die in die Tiefe des Waldes hineinführen. Auch die Zuschauer im Vordergrund der unteren Bildhälfte sind auf einem breit angelegten Pfad angeordnet, der sich bis weit in den Hintergrund einer Flusslandschaft mit Gebirge verliert. Dabei wird zwischen den beiden Raumebenen des Vorder- und Hintergrundes deutlich unterschieden, indem die weiter entfernte Hintergrundlandschaft durch eine bläuliche Farbwahl eindeutig abgesetzt wird.

Diese Elemente zur Darstellung von Räumlichkeit werden ebenfalls bei der **Taufe Christi (Abb.11)** verwendet, wie die in die Tiefe führenden Wege und die entfernte Landschaft am rechten oberen Bildrand, die sich durch eine dunklere, bläuliche Farbwahl sichtbar vom Vordergrund abhebt. Etwas ungewöhnlich wirkt das Detail einer kleinen Figur am rechten Bildrand, die für die Taufszene jedoch ohne Bedeutung ist. In der Vergrößerung sind in der Landschaft sogar noch zwei weitere kleine Figuren zu erkennen. Dies erstaunt umso mehr, wenn man betrachtet, wie reduziert hier Frueauf der Jüngere die Taufszene schildert. Die Umsetzung konzentriert sich dabei ganz auf die Figur des Täufers und auf Christus, der seine Hände in einem demutsvollen Gebetsgestus vor der Brust überkreuzt hat. Der Blick Christi geht aus dem Bild heraus zum Betrachter, wodurch er diesen gleichsam wie einen Zeugen des Taufgeschehens miteinbezieht. Über Christus ist in einer blauen Aureole die Heilig-Geist-Taube zu sehen. Die zur Trinität gehörende Gestalt Gottvaters wurde jedoch weggelassen. Dies gilt auch für den sonst häufig bei Taufszenen wiedergegebenen Engel, der üblicherweise das Gewand Christi bereithält, das aber beim jüngeren Frueauf einfach am Uferrand abgelegt ist.

Durch Einbindung des Taufgeschehens in die Landschaft und den Verzicht auf traditionelle ikonographische Details wirkt das Bild inhaltlich weniger überfrachtet und gewinnt in seiner Aussagekraft an Unmittelbarkeit. Bildidee und Umsetzung zeugen vom innovativen Selbstbewusstsein eines eigenständig schaffenden Künstlers und sind zugleich Ausdruck eines neuen Zeitalters, das sich an der Schwelle um 1500 neue Gestaltungsformen schafft, die sich von der späten Gotik zu den Neuerungen der Renaissance und des Donaustils entwickeln. In diesem Zusammenhang ist auf die anderen Tafeln des Johannesaltars zu verweisen, wo sich die gemachten Beobachtungen bestätigen lassen. Man betrachte beispielsweise bei den Passionsszenen die Ölbergdarstellung (Abb.14). Auch hier fehlen der sonst übliche Kelch und der Engel,

der diesen herbeiträgt. Ebenso wurde auf die herannahende Gruppe der Häscher um den Verräter Judas verzichtet. Die phantastischen Gebirgsformen im Hintergrund und die aus dem Dunkel herausbrechenden Sonnenstrahlen nehmen zudem in ihrer Wirkung bereits das Stilempfinden der Donauschule vorweg.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Johannestafeln finden die beiden folgenden Szenen nicht mehr vor einer friedlichen Naturkulisse statt. Zwischen den Gebäuden eines mittelalterlichen Straßenzuges ist zuerst die **Gefangennahme des Täufers (Abb.12)** zu behandeln. Diese wird, im Unterschied zur Enthauptung des Täufers, eher selten dargestellt und zeigt dagegen den Gefangenen meist bereits im Kerker eingesperrt. Frueauf wählte stattdessen einen anderen ungewöhnlichen Moment, nämlich kurz bevor Johannes die Schwelle zum Kerker überschreitet.

Bei den Figuren ist eine starke Längung der Körper festzustellen, die sich besonders bei dem rot-weiß gewandeten Schergen rechts im Vordergrund beobachten lässt und die durch dessen hoch aufragenden Kopfschmuck mit orange und schwarz gefärbten Federn noch verstärkt wird. Hierbei handelt es sich um eine extravagante Mode, welche zur Zeit von Rueland Frueauf dem Jüngeren gerade eine große Blüte erlebte.²⁰⁴ Auch der Mann daneben fällt durch einen aufwendigen, rosafarbenen, gezaddelten Kopfschmuck auf. Dies ist ebenfalls in der Tafel der Enthauptung des Täufers an den beiden Schergen mit modisch körperbetonter Kleidung (einer von ihnen trägt einen Kopfschmuck mit überdimensionalen Federn in leuchtendem Orange) sowie in den Passionsszenen zu beobachten (zum Beispiel bei der weiß gekleideten Figur in der Gefangennahme Christi oder in der Dornenkrönung bei dem in der zeitgenössischen Mi-parti Mode²⁰⁵ gekleideten Schergen am rechten Bildrand). Mit der Wiedergabe solcher modischer Details beabsichtigte der Künstler, die Eitelkeit der Träger zur Schau zu stellen. Das stolze Auftreten soll die Feinde der heiligen Figuren damit als hochmütig charakterisieren, in der Absicht diese moralisch abzuwerten.²⁰⁶ Auch die teils grobschlächtigen, grimmigen

²⁰⁴ Weissenborn, 1937, S.16.

²⁰⁵ Zur Mi-parti Mode bei der Darstellung von Henkern und Schergen vgl. Mertens, 1983, S.20-24. Zur Mi-parti Mode vgl. Ausst. Kat. Berlin, 1983, S.29f.

²⁰⁶ Die Träger einer solchen modischen Kleidung waren im mittelalterlichen Zusammenleben häufig der zeitgenössischen Kritik und dem Vorwurf von Eitelkeit, Stolz und Hochmut ausgesetzt. In der bildlichen Darstellung werden daher bestimmte Kleidungsformen oft zur Charakterisierung negativer Personen verwendet, wie zur Kennzeichnung von Henkern, Schergen und Verbrechern: „Zur Charakterisierung des Bösen und Verwerflichen bediente man sich einer ganzen Skala von Metaphern. Es ist eine auffallende Tatsache, daß die Künstler seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Tyrannen, Schergen, Bösewichten und Verfemten „sinnfälligen Ausdruck in modisch ausgefallenen und absonderlichen Bekleidungsformen“ verliehen haben, gleichsam also solche Formen, die von den städtischen Behörden

Physiognomien oder die rote Haar- und Gesichtsfarbe sind dabei negativ zu verstehen, wie in der Gefangennahme des Täufers bei dem rechten rothaarigen Schergen in roten Beinlingen. Dieser umfasst den blassen Arm des Täufers, wodurch seine eigene dunklere, rötliche Hautfarbe im Kontrast zu Johannes noch besonders betont wird.²⁰⁷

Die **Enthauptung Johannes des Täufers (Abb. 13)** findet im Palast des Herodes statt, der durch viele Bogen- und Fensteröffnungen gekennzeichnet ist, die einen Einblick in die einzelnen, oft nur ausschnitthaft angedeuteten Räumlichkeiten ermöglichen. Während im Vordergrund der Täufer in einem weitläufigen Treppenhaus vor den Stufen exekutiert wird, wohnt die Tischgesellschaft in der oberen linken Bildecke unbeeindruckt dem Gastmahl bei.

Die Rückenfigur des Henkers steht in ihrer gelängten Gestalt mit gedrehtem Oberkörper im Zentrum der Handlung. Soeben hat er Johannes den Kopf abgeschlagen. Während das Blut aus dessen Hals noch in einem großen Schwall strömt und von seinem abgetrennten Haupt auf den gefliesten Boden tropft, überreicht der Henker Salome den Kopf des Täufers. Ihre Reaktion ist eine Mischung aus erschrockener Abwendung und verstohlener Neugier. Sie nimmt den Kopf auf einem großen Teller in Empfang, um damit sogleich die Bühne des Gastmahls zu betreten und dort das abgetrennte Haupt dem Herrscherpaar und den beiwohnenden Gästen vorzuführen. Auch ihre Figur ist übermäßig gelängt. Da sie zur Tischgesellschaft gehört, ist ihre Kleidung in rot und grün farblich darauf abgestimmt. Das Herrscherpaar wird sitzend gezeigt. Zu sehen ist Herodes in reicher Gewandung in herrschaftlichem Rot mit gleichfarbiger Kopfbedeckung und Schuhen, sowie Herodias in burgundischer Hoftracht.²⁰⁸

In der Mitte des Bildes befinden sich zwei Männer, welche die Hinrichtung beobachten. Der Linke ist durch seine Kleidung als ein Scherge des Herodes zu identifizieren, während sich der Rechte keiner bestimmten Personengruppe zuordnen lässt. Die Gestik der beiden Gestalten, eine abwehrende Handhaltung bei der linken bzw. ein Zeigegestus bei der rechten Figur, veranschaulicht ihre Reaktion auf das Geschehen. Die übrigen

oder von der Geistlichkeit verboten bzw. verdammt waren. Friedrich Pacher läßt beim Katharinen-Altar im Kloster Neustift bei Brixen, den Henker (...) eine enganliegende, die Körperformen betonende Lederkleidung tragen, der hl. Stephan wird auf dem Moulinser Altar des Meisters von Uttenheim von Männern gesteinigt, die eine ähnliche modische Kleidung aufweisen. Einer der Knechte, der bei der Kreuzaufrichtung des Nachfolgers des Schottenmeisters (Stift Klosterneuburg) emsig am Strick zieht, ist mit Beinlingen im mi-partitum bekleidet, eine extravagante Hose, deren Beine mehrere Farben erkennen läßt.“ (Kühnel, 1980, S.89).

²⁰⁷ Kühnel, 1980, S.89.

²⁰⁸ Zum Kopfschmuck der Herodias, einer burgundischen Haube, vgl. Wolter, 2002, S.8.

Figuren wirken deutlich von der Szene abgewandt, wie die beiden in ein Gespräch vertieften Männer im Hintergrund, der Diener auf der rechten Seite oder die dunkel gekleidete Figur mit im Nacken zusammengestecktem Kopfputz, welche mit dem Rücken zum Betrachter teilnahmslos aus dem Fenster blickt und dabei an eine verwandte Gestalt auf der Tafel der Dornenkrönung des Johannesaltars erinnert.

Die Komposition wird wesentlich von den ausgewählten Farben bestimmt. Im Vordergrund ist der Fußboden farblich auf die gelbliche Gewandung des Johannes abgestimmt, wodurch die Bildszene in diesem Bereich optisch zusammengefasst wird. Am stärksten treten die gelängten Figuren der beiden Schergen hervor. Durch ihre für Henker typisch modische Gewandung in leuchtenden Farben mit starker Körperbetontheit und Kuhmaulschuhen fallen sie besonders auf.

Die zum Gastmahl gehörenden Figuren sind durch eine rot-grüne Farbwahl gekennzeichnet. Dies gilt neben dem Herrscherpaar und seinen Begleitern auch für Salome und für den rot gekleideten Diener, der mit einer mit einem grünen Tuch abgedeckten Schüssel zur Tischgesellschaft eilt. Sogar in der räumlichen Ausstattung werden diese Farben wieder aufgenommen, man betrachte diesbezüglich die mit einem grünen Stoff bespannte Zimmerdecke mit roter Fransenbordüre und den grünen Behälter vor dem Tisch.

Die Enthauptungsszene ist zudem ein gutes Beispiel, um auf den Einfluss der niederländischen Kunst auf das Frueauf-Oeuvre exemplarisch hinzuweisen.²⁰⁹ Das gleiche Bildthema ist am bekannten Johannesaltar von Rogier van der Weyden, um 1455 (Berlin, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz/Gemäldegalerie), zu sehen (Abb.203). Im Vergleich zur Tafel von Rueland Frueauf d. J. werden hier zahlreiche Gemeinsamkeiten deutlich: *„Der Raum in dem das Gastmahl stattfindet ist in beiden Werken durch die architektonische Einfassung wie ein eigenes Bild behandelt. Die Verwandtschaft zwischen den Gemälden erstreckt sich noch auf die Gestaltung eines zweiten Fluchtpunktes, der bei Rogier den Blick ins Freie führt, bei Rueland in einen Seiteneingang.“*²¹⁰ Man betrachte zusätzlich bei beiden Darstellungen die Hauptszene im Vordergrund mit der bewegten Rückenfigur des Henkers, dessen ins Profil gedrehtes Antlitz sowie die sich durch ihre Kopfbewegung vom Geschehen abwendende Gestalt der Salome. Beide Kompositionen zeigen den Blick in das Innere eines Palastes, wo

²⁰⁹ Näheres hierzu wurde bereits ausführlich behandelt von Simon, 2002, S.187, S.192, S.198, S.211, S.251-255, S.294, S.311f., S.364-366 und S.382; vgl. auch Rosenauer, 2003, S.439.

²¹⁰ Simon, 2002, S.211.

über den gefliesten Boden Stufen zum Gastmahl emporführen und verschiedene Fensteröffnungen unterschiedliche Ein- und Ausblicke erlauben. Hinzu kommen verwandte Figuren, wie eine unbeteiligt aus dem Fenster blickende Gestalt (bei Rogier van der Weyden im Zentrum des Bildes und bei Rueland Frueauf dem Jüngeren im Hintergrund), die Zuschauer bei der Enthauptung oder zwei Männer, welche dem Gastmahl beiwohnen.

Passionsszenen der Werktagsseite

Christus ist auf der **Ölbergtafel (Abb.14)** im Garten Gethsemane als zentrale Figur im Vordergrund dargestellt. Vor einem steil aufragenden Felsen hält er, auf die Knie gesunken, in seiner Verzweiflung vor dem bevorstehenden Leidensweg Zwiesprache mit Gott. Sein Gesicht im Profil lässt kleine Blutstropfen, die sich als so genannter Blutschweiß auf der Haut gebildet haben, erkennen.²¹¹ Gezeigt wird ein Moment der Ruhe vor der bald herannahenden Gefahr. Die Dramatik dieser ausweglosen Situation findet in einem Augenblick völliger Stille statt und wird von Christus in seinem Inneren ausgetragen. Hinter Jesus sind am linken Bildrand die letzten, bei ihm noch verbliebenen Apostel zu sehen. Sie sind in einen tiefen Schlaf gefallen, so dass Christus in diesem Moment völlig mit sich allein ist. Seine Einsamkeit veranschaulicht zusätzlich die karge Umgebung aus grünen Hügeln, schroffen Felsen und der menschenleeren Befestigungsanlage am Eingang zur Stadt im Hintergrund. Am hoch liegenden Horizont erhellen wenige Sonnenstrahlen im Dunkel der Nacht einzelne der sich zusammenballenden Wolken und die Oberfläche des ruhigen Gewässers.

In der auf das Wesentliche reduzierten Szene ist eine Zurückhaltung bei der Darstellung des Göttlichen zu beobachten. So werden hier, wie im Ölbergbild von Rueland Frueauf d. Ä. vom Altar von 1490/1491 (*Abb.1*), keine Nimben gezeigt. Bei beiden Bildern fehlt zudem der Engel, welcher Christus den Kelch herbeibringt, wobei der jüngere Frueauf im Unterschied zu seinem Vater nicht nur auf den Engel, sondern auch auf die Wiedergabe des Kelchs verzichtet. Die beim älteren Frueauf im Hintergrund dargestellte Figurengruppe um den Verräter Judas wurde darüber hinaus von Rueland Frueauf dem Jüngeren ebenfalls weggelassen.

²¹¹ Kat. Wien, 1987, S.121.

Im Bildaufbau und in der Anordnung der Bildelemente hat Rueland Frueauf der Jüngere unübersehbar die Komposition des Vaters übernommen. Die Positionierung des Felsens auf der rechten Seite wurde beibehalten, ebenso wie die hügelige Landschaft mit Gewässer und Gebirgsformen. Die Apostel wurden wie beim älteren Frueauf in die mittlere Bildzone nach links hinten versetzt und nicht, wie so häufig, am unteren Bildrand im Vordergrund positioniert. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die starke Betonung der in der Seitenansicht gezeigten Figur Christi im Zentrum des Gemäldes. Sein weites Gewand ist in beiden Bildern großflächig auf dem Boden ausgebreitet und erstreckt sich fast über die gesamte Bildbreite. Derartige, den Raum einnehmende Gewandfiguren entwickelten sich zuvor in der niederländischen Kunst. Beispiele finden sich in der Verkündigungstafel des Mérode-Triptychons des Meisters von Flémalle (1425-1428, New York/Metropolitan Museum of Art), bei der Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck (1434-1436, Paris/Musée National du Louvre), im Verkündigungs-Triptychon des Rogier van der Weyden (um 1440, Mitteltafel in Paris/Musée National du Louvre) oder in der Kreuzabnahme des Rogier van der Weyden (um 1435-1440, Madrid/Museo del Prado).

Bei Rueland Frueauf dem Älteren ist die Landschaft der Ölbergtafel noch vor einem Goldgrund, versatzstückartig, wie eine Kulisse aufgebaut. Es entsteht dabei nicht der Eindruck einer natürlich gewachsenen Landschaft, wo alles harmonisch ineinander überzugehen scheint. Das Ganze wirkt vielmehr künstlich, indem die einzelnen Elemente beliebig hintereinander gestaffelt sind. Rueland Frueauf der Jüngere versucht dagegen bei seiner Landschaftsdarstellung einen einheitlicheren Eindruck zu erreichen. Es zeigt sich ein deutliches Bemühen, Übergänge zu schaffen und Räumlichkeit zu erzeugen. Dazu dient in seinem Ölberggemälde auch die Angabe von Wegen, die in die Tiefe führen. Völlig neu zum älteren Frueauf ist jedoch beim Sohn der Einsatz von Landschaft als „Stimmungsträger“,²¹² um das Geschehen im Vordergrund durch ein Gefühl der Unruhe und Anspannung zu veranschaulichen. Das nahezu gespenstisch aufragende Gebirge, der nächtliche Himmel mit den grell davor aufleuchtenden Sonnenstrahlen, das plätschernde Gewässer und die im Dunkeln liegenden Gebäude im Hintergrund verleihen dem Ölbergbild einen unruhigen Eindruck und geben damit bewusst der Situation und dem innerlich aufgewühlten Gemütszustand Christi zusätzlich bildlichen Ausdruck. Auch der Pinselduktus, vor allem bei den blauen

²¹² Stange, 1971, S.10f.

Gebirgsformen, zeigt eine neue Bewegtheit in der malerischen Ausführung, die bereits auf den sich anbahnenden Donaustil hinweist, zu dessen bedeutenden Vorläufern Rueland Frueauf der Jüngere gezählt wird.²¹³

Die **Gefangennahme Christi (Abb.15)** ist im Vordergrund einer grünen Hügellandschaft zu sehen. Noch während Christus von den Soldaten abgeführt wird, heilt er einen seiner Peiniger, den am Boden kauern den Malchus, dem er gerade das Ohr wieder ansetzt, das der Heilige Petrus diesem im Kampf zuvor abgeschlagen hat. Davon zeugt ebenfalls die am Boden liegende Lampe vor Malchus, die ihm bei der Auseinandersetzung aus der Hand gefallen ist. Die sich um Christus scharrenden Schergen drängen zum Aufbruch - zwei von ihnen ziehen an dem Seil, das Christus um den Hals gelegt wurde, ein anderer quält ihn zusätzlich mit einem Stock, während ein weiterer durch klaren Fingerzeig die Bewegungsrichtung des Zuges vorgibt. Diese verläuft von rechts nach links und damit entgegen der gewohnten abendländischen Leserichtung, was den Eindruck von Aufbruch und Bewegung verstärkt. Im Hintergrund erkennt man zudem die kleineren Gestalten der Apostel Petrus und Johannes, die sich auf der Flucht betroffen umwenden und aus sicherer Entfernung das Geschehen betrachten. Johannes hat die Arme in einem Gebetsgestus überkreuzt, während Petrus noch das Schwert in seiner linken Hand hält.

Gerade bei dieser Szene werden die eigenen Vorstellungen des Künstlers in der Umsetzung vertrauter Bildthemen deutlich. Das Besondere ist dabei die Wahl des gezeigten Augenblicks. Rueland Frueauf der Jüngere hat hier nicht den üblichen Judaskuss gemalt, sondern einen Moment, in dem sich der Verrat bereits ereignet hat. Die Figur des Judas ist daher auch nicht zu sehen. Petrus, der meist als Verteidiger Christi im Zentrum des Geschehens dargestellt wird, ist bei Frueauf dagegen völlig in den Hintergrund gerückt, da der Kampf bereits stattgefunden hat. Zwischen den Figuren der Soldaten fällt vor allem rechts eine vollständig weiß gekleidete Figur mit geschlitzten Puffärmeln, einer Kappe mit langen, schwungvoll herabfallenden Federn und hautenger Beinbekleidung auf. Ihre schlanke Gestalt wirkt, durch die fast schon tänzerisch verdrehte Bewegung ihres abgewandten Körpers und die Art wie sie Christus

²¹³ Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.11; Benesch, 1938, S.139; Benesch, 1972, S.270 und S.300; Benesch, 1966, S.56; Ullmann, 1985, S.59; Guby, 1930, S.142f. und S.147; Guby, 1929, S.39 und S.66; Schindler, 1990, S.242; Rohrmoser, 1996, S.806; Fischer, 1908, S.124; Röhrig, 1965, S.488; Möseneder, 1999, S.520; Stange, 1971, S.20.

mit einer Hand nur am Ärmel festhält, kaum wie ein gewalttätiger Scherge, sondern vielmehr wie eine gezierte und modisch aufgeputzte Figur.

Ein wesentliches Element der Darstellung ist wie beim Ölbergbild der Einsatz von Landschaft als Stimmungsträger. Die Komposition bildet dabei eine Fortsetzung zur vorhergehenden Ölberglandschaft. Hinter der Figurengruppe um Christus türmt sich ein Gebilde aus Hügeln auf, das in den geballten Wolkenformationen am oberen Bildrand optisch fortgesetzt wird. Die Horizontlinie wird dadurch ungewöhnlich hoch angesetzt - nur am linken Bildrand, wohin der Zug der Soldaten führt, ist sie tiefer und wird durch einen steilen Felsen abgegrenzt. Die Figuren wirken somit von der Umgebung wie eingeschlossen, was der Szene den beabsichtigten Eindruck von Beklemmung und Ausweglosigkeit verleiht.

Die folgende Passionsszene mit der **Dornenkrönung Christi (Abb.16)** findet in einem nur durch eine Zimmerecke angedeuteten Raum statt, der durch ein Tonnengewölbe abgeschlossen wird. Durch zusätzliche Öffnungen werden Einblicke in andere Räume gezeigt. In dem Raum hinter der Dornenkrönung sind drei Figuren zu sehen. Zwei von ihnen sind in ein Gespräch vertieft, während sich eine dritte völlig teilnahmslos abwendet und ihren Blick aus dem Fenster gerichtet hat. Indem diese Gestalt dem Betrachter und damit Christus ostentativ den Rücken zuwendet, erscheint sie wie ein Sinnbild an Gleichgültigkeit, von dem sich der gläubige Betrachter des Bildes unterscheiden soll.

Die auf einer steinernen Bank sitzende Gestalt Christi wirkt während der Folter fast regungslos, in sich gekehrt und leidet ohne laute Klage. Lediglich der leicht gekrümmte Rücken, das versteifte Genick und die Haltung der Hände machen auf subtile und äußerst empfindsame Weise sichtbar, welchen Qualen er ausgesetzt ist. So erkennt man, wie sich seine rechte Hand in seinen Oberschenkel drückt, während die andere Hand einen sinnlosen Abwehrgestus zeigt. Erst bei genauerem Hinsehen wird das Blut auf dem Fliesenboden sichtbar, das auch am Körper Christi herabfließt.

Die Anstrengung, die die vier Schergen unternehmen, um Christus mithilfe von Holzstangen die Dornenkrone besonders tief in den Kopf zu drücken, wird in ihren Bewegungsabläufen als Zweiergruppen deutlich wiedergegeben. Vor allem die beiden Männer auf der linken Seite der Tafel stoßen sich dabei von der Sitzbank direkt ab, um

durch ihr eigenes Körpergewicht noch zusätzlichen Druck ausüben zu können. Die Verunstaltung ihrer Physiognomien ist eine bewusste Abwertung beider Figuren als Feinde Christi, so bei der vorderen Figur durch die übergroße Warze, die negativ konnotierten roten Haare und die hässlichen Gesichtszüge oder bei der Figur dahinter durch die Wiedergabe des offenen Gewands, das den Blick auf den entblößten, feisten Bauch freigibt und damit an den rechten Schergen im Vordergrund der Kreuztragung Christi des älteren Frueauf erinnert.²¹⁴ Die steinerne Sitzbank, auf der Christus Platz genommen hat, wirkt in der Dornenkrönung weniger wie ein Thron, sondern eher wie ein steinerner Sarkophag als Verweis auf den bevorstehenden Tod Christi, was durch sein leichenblasses Inkarnat noch verstärkt wird.

Das schmale Format berücksichtigend und den Tiefenzug der Darstellung verstärkend, wird die eigentliche Szene der Dornenkrönung nicht frontal, sondern von der Seite gezeigt. Dadurch wird in der Ausführung eine eigenständige Bildlösung erreicht, die sich von den üblichen Frontaldarstellungen dieses Bildthemas klar unterscheidet. Bei der Architektur der Dornenkrönung sind wie in der Enthauptungsszene am Johannesaltar keine gotischen Elemente mehr zu sehen. Neben den Rundbögen ist besonders das hölzerne Tonnengewölbe auf steinernen Konsolen beachtenswert. Das komplexe Raumgefüge aus mehreren ausschnitthaft wiedergegebenen Räumlichkeiten erlaubt verschiedene Ein- und Ausblicke. Im Vergleich zu den Raumdarstellungen von Rueland Frueauf dem Älteren wird hier eine deutliche künstlerische Weiterentwicklung beim jüngeren Frueauf offensichtlich. Im Gegensatz zu der sehr vereinfachten Raumauffassung an den großen Tafeln des Altars von 1490/1491 seines Vaters erreicht Rueland Frueauf der Jüngere dabei ein eigenes, viel differenzierteres Raumverständnis, das die Figuren in einen größeren Raumzusammenhang einordnet und ihnen auch innerhalb der Komposition mehr Raum gibt. Dies ist Ausdruck einer anderen Gestaltungsabsicht und einer neuen Stilepoche, was in der Frueauf-Werkstatt im Zuge des Generationenwechsels nun sichtbar wird.

Die **Kreuzigungstafel (Abb.17)** zeigt die Situation direkt nach der Hinrichtung Christi. Die Zuschauer und Schergen haben gerade den Schauplatz verlassen und eilen im Hintergrund wieder zur Stadt zurück. Maria und Johannes sind in Trauer und Anbetung unter dem Kreuz zurückgeblieben, das wie auf mittelalterlichen Kanonbildern direkt im

²¹⁴ Vergleichbare Darstellungen finden sich auch beim älteren Frueauf, siehe Kap.6.1.2.

Vordergrund positioniert ist. Die wiedergegebene Landschaft hat sich im Vergleich zur Gefangennahme und zum Ölberg weiter verändert. Der Blick zum Horizont hat sich erweitert, die Wolkenformation aufgelockert und der Fluss verbreitert. Wie bei den ersten beiden Tafeln des Passionszyklus wird in der Kreuzigung die Umgebung als Stimmungsträger eingesetzt. So ist in Bezug auf den Erlösungstod Christi und der damit verbundenen Heilsbotschaft nicht zufällig am rechten Bildrand ein Kirchengebäude zu erkennen. Die weiter entfernte Hintergrundlandschaft wird durch bläuliche, dunklere Farbtöne vom Vordergrund deutlich abgesetzt. Die Wiedergabe von Räumlichkeit soll zudem durch die in die Tiefe führenden Wege und das Gewässer sowie durch lange, zum Horizont verlaufende Wolkenbahnen erreicht werden.

Bei den Figuren trägt Christus die für beide Frueaufs typische sehr breite, fast haubenartige Dornenkrone (*Abb.3, Abb.4 und Abb.16*). Eine weitere Gemeinsamkeit ist die nahezu makellose Darstellung seines Körpers. Bis auf kleine Andeutungen von Blut an der Seitenwunde und den Nagelwunden wurde auf grausame Spuren an dem zu Tode gequälten Körper verzichtet. Diese zurückhaltende Wiedergabe des Kreuzigungstodes beabsichtigt weniger eine drastische Darstellung des Martyriums als vielmehr eine andachtsvolle Wirkung auf den Betrachter.

In der Kreuzigung bleiben Maria und Johannes allein, als letzte Zeugen des Opfertodes Jesu zurück. Beeindruckend ist dabei vor allem die Gestalt Mariens mit leicht gebeugter Haltung, gesenktem Kopf und den in einem Gebetsgestus²¹⁵ vor der Brust überkreuzten Armen. Sie steht auf dem traditionellen Ehrenplatz zur Rechten Christi. Ihr Körper wird von dem übergroßen weißen Mantel fast vollständig verhüllt. Das wie eine Kinnbinde hochgezogene Tuch und der weit in die Stirn gezogene Schleier verdecken zusätzlich große Teile ihres Gesichtes. Dadurch wird eine stille, in sich gekehrte, verinnerlichte Haltung zum Ausdruck gebracht, die Maria in ihrer persönlichen Trauer als Mutter Jesu fast vollständig dem Betrachter entzieht und somit umso stärker auf diesen wirken lässt.

Die Tafel besitzt einige Spuren von Kritzeleien. Dazu gehört beispielsweise im unteren Teil des dunklen Gewandes der Muttergottes der Buchstabe „W“ mit einem nach oben zeigendem Pfeil sowie eine nicht eindeutig identifizierbare Buchstabenfolge darunter.

²¹⁵ Simon, 2002, S.227.

Besonders auffallend sind auch auf einem großen Stein am Fuße des Kreuzes die eingeritzten Buchstaben „MS“.²¹⁶

6.2.1.2. Sog. Leopoldaltar: Vier Tafeln zur Schleierlegende des Heiligen Leopold (Abb.18-21)

Die vier Tafeln im Stiftsmuseum Klosterneuburg stellen die Schleierlegende des Heiligen Leopold dar. Die von Rueland Frueauf dem Jüngeren angefertigten Bilder zeigen den Ausritt des Heiligen zur Jagd in Begleitung seiner Frau Agnes und seines Gefolges, die Sauhatz, die Auffindung des verloren gegangenen Schleiers der Agnes und die Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg.

Die Signatur des Künstlers mit den Buchstaben „R.F.“ ist auf der ersten Tafel mit dem Ausritt zur Jagd am Halsband eines Hundes am rechten Bildrand und auf der letzten Tafel mit der Erbauung der Stiftskirche unterhalb der Brüstung des rechten Fensters angebracht, wo sich an einem Steinblock links vom Altar auch die Datierung 1505 befindet. Die Lesbarkeit der Ziffern ist dabei stark beeinträchtigt, so dass in der älteren Literatur die Angaben zwischen 1501, 1505 und 1507 wechseln.²¹⁷ Anhand einer Infrarotreflektographie des Bundesdenkmalamtes Wien konnte jedoch die Jahreszahl 1505 eindeutig sichtbar gemacht werden (Abb.100).

Die Tafeln aus Fichtenholz wurden mit Tempera bemalt und messen jeweils 76 x 39,5 cm.²¹⁸ Der Zustand der Bilder ist allgemein als gut zu bezeichnen. An einzelnen Stellen sind jedoch Retuschen und ein Abrieb der Maloberfläche zu erkennen. So wirkt beispielsweise auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg die

²¹⁶ Zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten solcher Kritzelspuren vgl. die Publikationen von Kraack und Mras (Kraack, 2001; Kraack, 1997; Mras, 2005).

²¹⁷ Ausst. Kat. München, 1938, S.84; Angabe nach 1500 in Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.22; Angabe 1501 bei Benesch, 1938, S.139; Benesch, 1950, S.42; Angabe 1501 oder 1505 bei Benesch, 1972, S.263; Angabe 1501 (1507?) in Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Angabe 1501 oder 1507 in Ausst. Kat. Wien, 1946, S.26; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.23; Pächt, 1929, S.76; Baldass, 1963, S.91; Angabe 1505 bei Feuchtmüller, 1972, S.165; Ullmann, 1985, S.59; Röhrig 1994, S.117; Schindler, 1990, S.232; Stange, 1964, S.63; Angabe 1507 in Ausst. Kat. Wien, 1934, S.17; Suida, 1927, S.77; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.7.

²¹⁸ Unterlagen des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

Malerei im Bereich der hellen Architektur und des Himmels durch alte Retuschen fleckig und zuweilen etwas abgerieben. Entlang des oberen Bildrandes ist zusätzlich ein durchgehend retuschierter Streifen zu beobachten.

Mit der Tafel des **Ausritts des Heiligen Leopold zur Jagd (Abb.18)** beginnt die Erzählung der Bilderreihe zur Schleierlegende. Bei dem Heiligen Leopold handelt es sich um den österreichischen Markgrafen Leopold III., der 1075 in Gars geboren und von Bischof Altmann aus Passau unterrichtet wurde. Ein großer Prestigege-
winn bedeutete für ihn seine Ehe mit Agnes (um 1072/1073-1143), der Tochter von Kaiser Heinrich IV. Sie war zudem die Witwe des Herzogs Friedrich von Schwaben, welcher die für das Geschlecht der Staufer Namen gebende Burg Staufen auf dem Hohenstaufen errichtete, und die Mutter des späteren Königs Konrad III.²¹⁹ Aus ihrer zahlreichen Nachkommenschaft mit Leopold ist besonders Bischof Otto von Freising bekannt. Politisch taucht Leopold im Investiturstreit auf Seiten des Papstes auf, bis er um 1105 auf die Seite von Heinrich V. überwechselte. Die ihm angebotene Wahl zum deutschen König 1125 lehnte Leopold ab. Er war Vorreiter eines Landeskirchentums und Gründer der Klöster Heiligenkreuz, Klein-Mariazell und Klosterneuburg.²²⁰ In Klosterneuburg, wo sich auch seine Grabstätte befindet, errichtete er sich eine Residenz. Leopold III. verstarb am 15. November 1136 und wurde bereits früh verehrt. Erst 1485 wurde er nach einem langen und schwierigen Heiligsprechungsprozess formell zur Ehre der Altäre erhoben und im Jahr 1663 von Kaiser Leopold I. zum österreichischen Landespatron bestimmt.²²¹ Das Stift Klosterneuburg wird als Zentrum seiner Verehrung durch die so genannte Schleierlegende²²² auf Leopold zurückgeführt. Nach der Legende hatte seine Gattin Agnes ihren Schleier verloren. Der Heilige Leopold fand diesen Jahre später unversehrt in einem Holunderbusch während einer Jagd wieder und gelobte, an dieser Stelle ein Kloster zu gründen.²²³

²¹⁹ Pohl, 1995, S.132 und S.6; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985, S.22; Niemetz, 1976, S.19 und S.39.

²²⁰ Auch die Erweiterung des Benediktinerklosters Melk geht auf Leopold III. zurück; vgl. Kovács, 1985, S.172; Pohl, 1995, S.130 und S.137ff.

²²¹ Klaar, 1975, S.79f.; Wodka, 1961, Sp.972; Bistum Passau, 1958, S.13.

²²² Die Legende wird erstmals 1371 urkundlich genannt. In einer Handschrift der Stiftsbibliothek (1097) von 1416 ist der Text in seiner mittelhochdeutschen Fassung erhalten; vgl. Petrascheck-Heim, 1985, S.59.

²²³ Pohl, 1995, S.6, S.132-135 und S.307; Oettinger, 1942, S.17-26; Petrascheck-Heim, 1985, S.59f.; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985, S.24. Der Verlust des Schleiers erinnert an eine weitere Gründungslegende, die mit Agnes verbunden ist. So soll Agnes bei ihrer ersten Ehe mit Herzog Friedrich von Schwaben ihren Trauring verloren haben. Als dieser wiedergefunden wurde, gründete man zum Dank das Kloster zu Gmünd an der Rems; vgl. Niemetz, 1976, S.19 und S.39; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985, S.28.

In dem Zyklus zur Schleierlegende von Rueland Frueauf d. J. wird der Heilige Leopold zwar beim Ausritt zur Jagd, nicht aber auf der Jagd selbst gezeigt. Dabei ist es ungewöhnlich, dass ihn Agnes zur Jagd begleitet und nicht Leopold allein mit seinem Jagdfolge wiedergegeben wird. Vor allem aber fehlt eine Darstellung des eigentlichen Schleierverlustes, welcher den entscheidenden Ausgangspunkt für die Ereignisse der Schleierlegende bildet. Ein Hinweis darauf könnte beim Ausritt zur Jagd lediglich die sich auf einem steilen Berg erhebende Burg im Hintergrund sein, da in den sonst üblichen Darstellungen Agnes ihren Schleier, auf dem Söller einer Burg stehend, verliert (*Abb.197-199*). Bei der von links nach rechts ziehenden Figurengruppe ist die Figur des Heiligen Leopold einem bestimmten Typus verpflichtet. Er wird als alter, würdevoller Mann mit langem Bart und mit einem mit Hermelin geschmückten, roten Mantel gezeigt. Auf dem Kopf trägt er den so genannten Erzherzogshut, eine Mischung aus traditionellem Herzogshut mit Hermelinbesatz und typischen Elementen einer Krone, wie dem Kronreif mit gezackten Spitzen und dem von einem Kreuz bekrönten Bügel.²²⁴ Auf das für den Heiligen Leopold typische blaue Gewand mit goldenem Adlermuster, wie es beim jüngeren Frueauf in der Tafel des Heiligen Leopold von 1507 und dem Votivbild von 1508 zu sehen ist, wurde dagegen verzichtet (*Abb.22 und Abb.23; Kap.6.2.1.3. und Kap.6.2.1.4.*). Beim Ausritt zur Jagd ist auch auf die Figur der Agnes hinzuweisen, die als Tochter Kaiser Heinrichs IV. standesgemäß mit einer Krone gezeigt wird. Die dargestellte Landschaft setzt sich nahtlos auf der nachfolgenden zweiten Tafel der Schleierlegende fort.

Das Gemälde der **Sauhatz** (*Abb.19*) gehört als eigenständiges Tafelbild dieses Themas zu den frühesten seiner Art.²²⁵ Denn obwohl bei Frueauf die Jagdszene in die

²²⁴ Leopold selbst war zu seinen Lebzeiten ein Markgraf. Der Erzherzogstitel wurde ihm nachträglich übertragen, um Ansprüche und Rechte daraus ableiten zu können. Hut und Titel des Erzherzogs stammen nicht aus der Zeit des Heiligen, sondern aus dem 14. Jahrhundert. Sie sind eine politisch motivierte Erfindung von Herzog Rudolf IV. von Österreich (1358-1365). Dieser versuchte durch die Fälschung des Privilegium Maius 1358/1359 für sich selbst den Titel eines Erzherzogs durchzusetzen. Hintergrund war die Goldene Bulle von 1356. Darin wurden die Habsburger nicht zu den Kurfürsten gezählt. Da diese auch als Erzfürsten bezeichnet wurden, sollte der neue Titel eines Erzherzogs hier einen Ausgleich schaffen und die Habsburger in ihrer Stellung stärken und erhöhen. Das Privilegium Maius wurde von Kaiser Karl IV. abgelehnt und erst 1453 von Kaiser Friedrich III. angenommen. Der Titel wurde bis 1918 von den Mitgliedern der regierenden Habsburger-Familie weitergeführt. Die früheste bildliche Darstellung des Erzherzogshutes findet sich auf einem Porträt von Rudolf IV. im Wiener Diözesanmuseum um 1360/1365 mit der Inschrift „*Rudolfus Archidux Austrie & cetii*“. Dieser Erzherzogshut hat sich nicht erhalten. Das heute im Stift Klosterneuburg aufbewahrte Exemplar stammt aus dem Jahr 1616; Pohl, 1995, S.306; Kat. Wien, 1987, S.3-9; Fillitz, 1983, S.99-103; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.55-60; Brockhaus, 1997, S.583.

²²⁵ Kadletz, 1949, S.436. Bekannte Beispiele für die Darstellung von Jagdszenen sind in der Buchmalerei zu finden, wie die berühmte und viel publizierte Eberjagd im Stundenbuch der Brüder von Limburg für

Darstellungsreihe einer Heiligenlegende eingebunden ist, bleibt sie dennoch als autonomes Jagdbild bestehen, da der Heilige Leopold als eigentliche Hauptfigur auf dem Bild fehlt.²²⁶ Dies erstaunt umso mehr, da die Leopoldstafeln üblicherweise als Teil eines Altars betrachtet werden, so dass hier eine völlig profane Szene auf einem Altar zu sehen gewesen wäre.²²⁷ Wenn man jedoch die Sauhatz gemeinsam mit dem Ausritt des Heiligen zur Jagd betrachtet, erkennt man die bereits genannte, direkte Fortsetzung in der landschaftlichen Komposition. Interpretiert man demnach die Jäger der Sauhatz als Vorhut der Reitergruppe, vor allem da sich auf der zweiten Tafel der Schleierlegende auch keine Figur aus der ersten Tafel wiederholt, so ist das Fehlen des Heiligen Leopold bei der Jagdszene erklärbar und die zweite Tafel wird damit folgerichtig als eine Weiterführung und Erweiterung des ersten Bildes verstanden.

An einem Ufer sind in der Sauhatz im Zentrum des Gemäldes die Jäger zu sehen, die gerade ein Wildschwein erlegen, das von den Hunden aufgespürt wurde. Die Szene findet in einer teilweise bewaldeten, hügeligen Landschaft statt. Am rechten Bildrand ist noch der Kopf eines Hirsches zu erkennen, der von den Jägern aufgeschreckt wurde. Bei näherer Betrachtung der Jagdgruppe lässt sich das Bemühen des Künstlers um eine wirklichkeitsgetreue, überzeugende Wiedergabe des Jagdhandwerks beobachten.²²⁸ Die Sauhatz galt als eine besonders gefährliche Form der Jagd. Frueauf wählte in seiner Darstellung den entscheidenden Moment der Tötung des Ebers. Im Detail zeigt er an den Waffen kleine Vorrichtungen, die den Jägern zum Schutz dienen sollten. Dazu zählte eine quer zum Sauspieß befestigte kurze Stange, die ein Auflaufen des Tieres in Richtung des Jägers verhindern sollte. Dieselbe Funktion hatten um den Schaft gewickelte Bänder oder - wie bei Frueauf zu sehen - kleine Astansätze, die mehr Widerstand boten und ein Abrutschen der Hände verhindern sollten. Auch der Hirschfänger am Gürtel und die Hunde gehörten zur charakteristischen Ausrüstung der

den Duc de Berry (Stundenbuch „Les Très Riches Heures“ des Herzogs Jean de Berry, Monatsbild Dezember, um 1400, Chantilly/Musée Condé), die Darstellungen im Jagdbuch des Gaston Phoebus („Le livre de la chasse“, Gaston Phoebus (Graf von Foix), Handschrift um 1405-1410, Cod. fr. 616, Paris/Bibliothèque Nationale) und das Jagdlehrbuch vom „König Praxis und der Königin Theorie“ des Henri de Ferrières um 1370 (vgl. hierzu Voss, 1961, S.64). Auch Wandmalereien oder Tapisserien und Teppiche können als Vorbilder für den jüngeren Frueauf gedient haben. Die Jagdszenen dienten dabei der Selbstdarstellung ihrer Auftraggeber, um die Privilegien der adeligen Lebenswelt in den eigenen Räumen zu präsentieren. Die Jagd auf das Hochwild, wie das Wildschein, war ein wichtiges Vorrecht des Landesfürsten und des Adels, das streng überwacht wurde; vgl. Bozen, 2000, bes. S.78-85; Ausst. Kat. Wien, 1992, S.69; Voss, 1961, S.46f.; vgl. hierzu auch die Publikation von Rösener (Rösener, 1997).

²²⁶ Oettinger, 1942, S.19.

²²⁷ Ausst. Kat. Wien, 1939, S.45.

²²⁸ Zur Saujagd und zur Jagdausrüstung vgl. Bozen, 2000, S.417; Ausst. Kat. Marchegg, 1978, S.21; Ausst. Kat. Innsbruck, 1975, S.15f.; Kat. München, 1966, S.51-53.

Jäger. Am Hirschfänger der linken Figur sind auf der Außenseite der Scheide noch die typischen Halterungen mit den zugehörigen Messern für das spätere Zerlegen des Wildes zu sehen. Bei der mittleren Figur ist auf der linken Seite ihres Gurtes eine zusammengerollte Hundeleine wiedergegeben. Diese wurde an einem Ring am Halsband der Hunde, wie dies bei einzelnen Tieren der Sauhatz zu erkennen ist, befestigt und war notwendig, um die Hunde bei der Jagd kontrollieren zu können, da sie nicht nur zum Auffinden und Hetzen des Wildes, sondern auch als Reißhunde eingesetzt wurden.²²⁹

Das Thema Jagd ist als Adelsprivileg und Teil der Klosterneuburger Gründungslegende eng mit dem Heiligen Leopold verbunden, der sogar auf der Jagd verstorben sein soll.²³⁰ Hintergrund für eine solche Betonung der Jagd ist sicherlich auch die Ursprungslegende vom Aufstieg des Geschlechts der Babenberger, der ebenfalls auf ein Ereignis während einer Jagd zurückgeführt wird. Demnach erhielt der Babenberger Leopold I. das Lehen der Mark Österreich als Dank des Kaisers, da er diesem bei der Hirschjagd im entscheidenden Augenblick seinen eigenen Bogen überlassen hatte. Diese Szene ist am Babenberger Stammbaum im Stiftsmuseum Klosterneuburg rechts unten zu sehen (*Abb.194 und Abb.194a*).²³¹

Die Tafel der **Schleierauffindung** (*Abb.20*) behandelt das eigentliche Wunder, als Leopold nach vielen Jahren den Schleier seiner Frau unversehrt auf einem blühenden Holunderbusch wiederfindet. Die außergewöhnliche Situation wird durch die göttliche Erscheinung der Muttergottes mit Kind in einer Mandorla vor einem wolkenlosen blauen Himmel verdeutlicht. Während Maria meist in den Farben Blau und Rot gezeigt wird, ist sie hier in einem schlichten weißen Gewand zu sehen, das auf den weißen Schleier optisch Bezug nimmt.

²²⁹ Auskunft von Frau Dr. Sigrid Schwenk von der Forschungsstelle für Jagdkultur (Technische Universität München/Wissenschaftszentrum Weihenstephan).

²³⁰ Niemetz, 1976, S.41; Ausst. Kat. Wien, 1975, S.66.

²³¹ In diesem Sinne wird die Bedeutung der Jagd am Babenberger Stammbaum auch am Beispiel weiterer Mitglieder der Familie herausgestellt. So ist auf die Darstellung von Ernst dem Älteren, einem Vorfahren von Leopold III., hinzuweisen, der durch ein verirrtes Geschoss seines Gefolges ebenfalls auf der Jagd ums Leben kam. Zusätzlich werden hier ein Sohn Leopolds III., Ernst der Jüngere, auf der Hirschjagd und einer seiner Nachfahren, Heinrich der Jüngere, auf der Vogeljagd gezeigt (Ausst. Kat. Wien, 1975, S.48, S.76 und S.84).

Leopold ist in Anbetung der Gottesmutter zu Boden gesunken. Die erhobenen Arme veranschaulichen seine innere Bewegtheit und Verwunderung über das Gesehene. Seine Gestalt mit ihrem kostbaren, großzügig ausgebreiteten Gewand wird dabei als Hauptfigur herausgestellt. Rechts sind seine beiden Jagdhunde sowie am linken Bildrand die Pferde und seine zwei Begleiter dargestellt, welche in ein Gespräch vertieft sind. Auf einen der Männer machen die hoch aufragenden Federn seiner roten Kopfbedeckung in der Komposition aufmerksam. Ihre Farbe greift das Weiß des Schleiers und vom Gewand der Muttergottes wieder auf.

In der Umsetzung beeindruckt vor allem die ausgesprochen feine und kleinteilige Malweise, zum Beispiel bei den wie aufgetupft wirkenden Holunderblüten, den aus vielen Punkten aufgebauten Strauchformationen, dem zart aufgezeichneten Blattwerk eines sich vor dem Hintergrund abhebenden einzelnen Baumes oder bei den vielen dünnen, hellen Linien, die den Bereich der Felsen und die Bodenpartie zu Füßen des Heiligen strukturieren.

Im Vergleich zu den ersten beiden Tafeln der Schleierlegende sind in der Schleierauffindung die Figuren in eine deutlich stärkere Nahaussicht gerückt. Dadurch entsteht der Eindruck, die Jagdgesellschaft sei nun tiefer in die Natur vorgedrungen und habe dort auf einem Strauch im Dickicht - aus dem rechts als kleines erzählerisches Detail ein aufgeschreckter Hase flieht - den lang vermissten Schleier entdeckt.²³²

Die letzte Tafel der Schleierlegende mit der **Erbauung der Stiftskirche (Abb.21)** zeigt, wie Leopold mit Agnes und seinem Gefolge die Baustelle seiner Stiftung, die Klosterneuburger Stiftskirche,²³³ besucht. Zentrum der Darstellung ist der Holunderbusch, auf dem der Schleier der Agnes wiedergefunden wurde, und der davor aufgestellte Altar mit einem Altartuch mit Ziermuster und zwei großen Kerzenleuchtern. Der Markgraf auf der rechten Seite begrüßt den herbeigeeilten Baumeister, der seinen Hut abgenommen hat und seine Knie ehrfurchtsvoll beugt. Der dicht gedrängten Gruppe um das Markgrafenpaar stehen neben dem Baumeister auch zwei Bauarbeiter gegenüber. Die

²³² Im Stift Klosterneuburg hat sich der Rest eines Stoffes erhalten, der als sog. Schleier der Agnes im Sockel eines Reisealtars aufbewahrt wird; Pohl, 1995, S.306; Petrascheck-Heim, 1985, S.59f.

²³³ Die Grundsteinlegung für die Stiftskirche von Klosterneuburg ist für den 12. Juni 1114 überliefert. Die Weihe fand bereits am 29. September 1136, wenige Wochen vor dem Tod des Markgrafen Leopold am 15. November des gleichen Jahres, statt. Das heutige Erscheinungsbild des Kirchenbaus ist durch spätere Maßnahmen stark verändert (zur Baugeschichte der Stiftskirche vgl. Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985, S.29 und S.XXV; Oettinger, 1942, S.15; Pohl, 1995, S.135).

bildliche Zuordnung der einzelnen Figuren wird durch die Auswahl und Ausführung der Kleidung klar herausgestellt. So finden sich bei der Markgrafengruppe kostbar glänzende, schwere Roben mit langen Schleppen und großzügigen Faltenwürfen, während dagegen die Arbeiter in kurzen, knielangen Gewändern gezeigt werden.

Bei der Markgrafengruppe ist zudem eine blau gekleidete Figur zu erwähnen, die mit ihrem direkten Blick aus dem Bild und ihrem überlangen, erhobenen Zeigefinger die Aufmerksamkeit des Betrachters einfordert. Auf ihrem Kopf trägt sie ein ebenfalls blaues Barett, an dem ein goldener Ring als Zierde befestigt ist. Etwas weiter oben ist an der Kopfbedeckung zusätzlich eine Brosche als Schmuck angebracht. Von einer anderen Gestalt dieser Figurengruppe ist jedoch nur noch der blaue Hut auszumachen, der zwischen den Köpfen aufragt. In den Werken von Rueland Frueauf dem Jüngeren und Rueland Frueauf dem Älteren ist dies häufig zu beobachten, da durch einzeln eingefügte Hüte oder Köpfe die Reihen der Figuren dichter und geschlossener wirken sollen (*Abb.3, Abb.4, Abb.8 und Abb.10*).

Im Unterschied zum Baumeister werden links die beiden Handwerker bei ihrer Arbeit gezeigt. Der eine ist gerade dabei, ein Mörtelschaff auf seiner Schulter zu transportieren. Seine Figur bewegt sich vom Hauptgeschehen weg und wird vom linken Bildrand überschritten, wodurch sie eine eigene Dynamik erhält. Der andere ist damit beschäftigt, einen Stein zurecht zu hauen. Seine Körperhaltung nimmt klar auf den Baumeister Bezug. Man beachte bei beiden Figuren das gebeugte rechte Bein und das nach hinten gestreckte linke Bein sowie den angewinkelten Unterarm. Auf seinem Kopf trägt der Steinmetz einen so genannten zottechten Hut, wie er nach Zander-Seidel zur „*ikonographischen Typisierung der arbeitenden Schichten*“²³⁴ verwendet wurde.²³⁵

Dem mittelalterlichen Lebensalltag ist auch die genaue Wiedergabe der Werkzeuge entnommen. Man betrachte beim Steinmetzen beispielsweise den Spitzhammer und das

²³⁴ Zander-Seidel, 1990, S.226.

²³⁵ Diese wärmende Kopfbedeckung war meist aus Filz oder Wolle und wurde zum Schutz vor Witterung und Kälte getragen. Auf bildlichen Darstellungen ist der zottechte Hut häufig bei Personengruppen zu finden, die sich vorrangig im Freien bewegen, wie Bauern, Pilger, Kriegsknechte, Soldaten, Jäger, Boten oder Hirten. Im Gegensatz zu den Kopfbedeckungen der reicheren Gesellschaftsschichten aus Pelz oder Samt wurden die Hüte der einfachen Bevölkerung aus Filz hergestellt und die pelzartige Oberfläche durch einen aufgenähten Faserflor beispielsweise aus Wolle imitiert, wobei die Wollfäden in Schlingen eingenäht und als Noppenreihen belassen oder später aufgeschnitten wurden, vgl. Zander-Seidel, 1990, S.223-233. Bei den Leopoldszenen von Rueland Frueauf dem Jüngeren trifft dies auch auf den weißen Hut mit aufgesteckter Feder eines rot gekleideten Jägers bei der ersten Tafel mit dem Ausritt zur Jagd zu (*Abb.18*).

Stemmeisen sowie hinter seiner Figur das aufgehängte Winkel- und das Profileisen. Auf dem hier ebenfalls dargestellten Stein wurde die Datierung 1505 angebracht, welche im Infrarotbefund sichtbar wird (*Abb.100; Kap.9.2.*). Die dazugehörige Signatur „R.F.“ befindet sich auf der rechten Seite unterhalb der Fensteröffnung.

Einzelne Elemente des Gebäudes zeigen die für die Gotik typische Form des Spitzbogens. Über den Figuren im unteren Bilddrittel erheben sich bereits Teile des steinernen Kirchenbaus über dem hölzernen Baugerüst. Durch die hintereinander gestaffelten Stützen des sich nach hinten verjüngenden Gerüsts erreicht der Künstler einen starken Tiefenzug im Bildaufbau, der die räumliche Wirkung der Kirchenanlage deutlich verstärkt. Die Architektur erlaubt dabei einen Blick in mehrere Räumlichkeiten, wie dies auch in der Enthauptungsszene des Johannesaltars (*Abb.13; Kap.6.2.1.1.*) betrachtet werden kann. So sind in der Erbauung der Stiftskirche neben dem Altarraum weitere Räume rechts davon und hinter dem Altar zu sehen, Fenster ermöglichen einen Ausblick in die grüne Natur außerhalb des Kirchenbaus und links ist der rot gekleidete Bauarbeiter zu erkennen, der gerade durch einen Spitzbogen in einen anderen Raumabschnitt hinübergeht.

6.2.1.3. Heiliger Leopold (*Abb.22*)

Das oben halbrund geschlossene Bild zeigt als gelängte Standfigur den Heiligen Leopold mit Nimbus vor einem goldenen Hintergrund mit Brokatmuster. Der Markgraf ist gekennzeichnet durch den roten Erzherzogshut mit kronenartigem Bügel und seine herrschaftliche Kleidung. Man beachte seinen roten Mantel mit dem kostbaren Hermelin, der auch dessen Innenfutter und den Zackenkranz seines Hutes bildet. Das blaue Gewand mit dem goldenen Adlermuster nimmt Bezug auf das angebliche Wappen des Heiligen.²³⁶ Das Kirchenmodell in seinen Händen verweist auf seine Klosterstiftung in Klosterneuburg.

²³⁶ Das blaue Gewand mit dem goldenen Adlermuster geht auf die Vorstellung zurück, das Wappen des Heiligen Leopold sei von fünf goldenen Adlern auf blauem Grund gebildet worden. Ausgangspunkt sind im Stift Klosterneuburg aufbewahrte Stoffstücke, die mit goldenen Vögeln bestickt sind und als originale Teile seines Wappenrocks betrachtet wurden. Tatsächlich handelt es sich jedoch dabei um einen vermutlich in Sizilien gefertigten Brokatstoff des 13. Jahrhunderts. Unabhängig davon sind das Wappen

Das Gemälde befindet sich heute in den Räumen des Stiftsmuseums Klosterneuburg. Zuvor war es in der Prälaten-Kapelle als Altarbild aufgestellt.²³⁷ Ältere Aufnahmen belegen darüber hinaus den Einbau des Gemäldes in einen nicht originalen, neugotischen Altaraufbau in Form eines Triptychons (Abb.202). Es liegt nahe, das Stift Klosterneuburg auch als Auftraggeber für die Darstellung seines Gründers anzunehmen. Entsprechende Quellen haben sich jedoch weder zur Auftragsvergabe noch zur Provenienz erhalten.

Die 260 x 88 cm große Holztafel wurde 1837 von Eduard Engerth auf Leinwand übertragen. Nach Angaben des Museumsinventars soll er dabei das Bild großflächig übermalt haben,²³⁸ was in der Literatur jedoch Leopold Kupelwieser (1796-1862)²³⁹ zugewiesen wird.²⁴⁰ Dieser zählt in Österreich zu den Hauptvertretern der Spätromantik und hat für das Stift Klosterneuburg einige Werke geschaffen.²⁴¹ Seine Darstellungen des Heiligen Leopold²⁴² (Abb.200 und Abb.201) zeigen eine große Nähe zum Frueauf-Bild und es stellt sich im Gegenzug die Frage, wie groß seine Eingriffe an dem Gemälde gewesen sind. Während Stange von einer Übermalung des Gewandes und des Goldgrundes ausgeht, jedoch das Gesicht für relativ unberührt hält,²⁴³ wird auch eine vollständige Übermalung vermutet.²⁴⁴ Nach Benesch macht das Gemälde des Heiligen Leopold heute den „Eindruck eines vollkommen nazarenischen Bildes“²⁴⁵, da sich

und das mit Adlern verzierte blaue Gewand wichtige Erkennungszeichen des Heiligen. Das Wappen des Heiligen Leopold ist auch das Wappen des Landes Niederösterreich, dessen Landespatron der Heilige ist; vgl. Ausst. Kat. Wien, 1975, S.28f. und S.66; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.29-32, S.35, S.108 und S.125.

²³⁷ Kat. Klosterneuburg, 1938, S.108; Schnaase, 1862, S.244; Baldass, 1946, S.74; Kästenbaum, 1928, S.XIII und S.146.

²³⁸ Stiftsmuseum Klosterneuburg, Gemäldeinventar, Inv. Nr. GM 85.

²³⁹ Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), 20. CD-Rom-Ausgabe, 2005.

²⁴⁰ Baldass, 1946, S.74; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.108; Benesch, 1928, S.253; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.23; Stange, 1964, S.139.

²⁴¹ In Klosterneuburg war Kupelwieser in einer Künstlerkolonie aktiv, zu der beispielsweise auch August von Pettenkofen und Friedrich Loos gehörten (Klosterneuburg, 1992, S.386 und S.390).

²⁴² Dazu zählen ein Gemälde im Treppenhaus der Klausur des Stiftes Klosterneuburg, eine Miniatur im Stift Klosterneuburg, ein ehemaliges Hochaltarbild der Klosterneuburger Stiftskirche (seit 1952 in der Pfarrkirche von Neusimmering, Wien XI.; Klosterneuburg, 1992, S.390) und eine Zeichnung in Privatbesitz (nach Benesch handelt es sich hier um eine Altarbildskizze, vgl. Benesch, 1928, S.253; Kästenbaum nennt die Zeichnung im Besitz des Dr. Mader in Graz, vgl. Kästenbaum, 1928, S.XIII; die Skizze wird auch als vorbereitende Zeichnung für die genannte Miniatur gesehen, vgl. Kat. Klosterneuburg, 1938, S.108).

²⁴³ Stange, 1971, S.16.

²⁴⁴ Kästenbaum, 1928, S.XIII und S.178; Baldass, 1946, S.74; Röhrig, 1994, S.117; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.7; Klosterneuburg, 1992, S.344; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.23; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.108.

²⁴⁵ Benesch, 1928, S.253.

„kaum ein alter Strich“²⁴⁶ vom Original noch finden lasse. Dabei ist zu fragen, wie viel Originalsubstanz sich unter der Übermalung erhalten hat und aus wie vielen Fehlstellen der heutige Zustand rekonstruiert wurde. Die Röntgenaufnahme (*Abb.107*) veranschaulicht, wie stark in der oberen Bildhälfte die Malerei beschädigt war, wobei das Gesicht des Heiligen weitgehend verschont geblieben ist.

Insgesamt waren die restauratorischen Maßnahmen erheblich. Auch wenn sich die Darstellung gut in das Oeuvre von Rueland Frueauf d. J. einfügt, so werden dadurch jedoch stilistische Vergleiche mit seinen anderen Werken erschwert.²⁴⁷ Der Bereich der Signatur „R.F.“ und der Datierung 1507, an der steinernen Bodenplatte zu Füßen des Heiligen, ist nach Benesch ebenfalls völlig erneuert.²⁴⁸

6.2.1.4. Votivbild (*Abb.23*)

Die heute im Prunkstall der Österreichischen Galerie Belvedere²⁴⁹ in Wien ausgestellte Votivtafel von 70,5 x 46,5 cm²⁵⁰ zeigt die Heilige Anna Selbdritt, die Heiligen Leopold (mit Kirchenmodell, Erzherzogshut und blauem Gewand mit Adlermuster), Andreas (mit Andreaskreuz) und Ulrich (im Bischofsornat und mit einem Fisch) sowie einen knienden Stifter mit Wappen. Das Gemälde ist das letzte signierte und datierte Werk, welches sich von Rueland Frueauf dem Jüngeren erhalten hat.²⁵¹ Die Signatur „R.F.“ befindet sich am unteren Bildrand. Die zugehörige vorangestellte Jahreszahl 1508²⁵² wurde erst im Zuge einer Restaurierung entdeckt.²⁵³

²⁴⁶ Benesch, 1928, S.253.

²⁴⁷ Baldass, 1946, S.74.

²⁴⁸ Benesch, 1928, S.253.

²⁴⁹ 1953 wurde das Bild an die Österreichische Galerie Belvedere vom Kunsthistorischen Museum in Wien übergeben, das es im Jahre 1927 aus dem Zisterziensertift Neukloster in Wiener Neustadt erworben hatte. In das Stift war es erst zwischen 1744 und 1783 als Ankauf bei Bernhard Sommer, einem Hofmeister zu Wien, gelangt. Der spätere Verkauf an das Kunsthistorische Museum wurde vom Kloster Heiligenkreuz betrieben, dem das Neukloster seit 1882 zugeordnet war; Kästenbaum, 1928, S.XIII, S.144 und S.147; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Kat. Wien, 1938, S.64; Kat. Wien, 1971, S.173; Perger, 1997, S.178 und S.180.

²⁵⁰ Kat. Wien, 2007, Nr.79.

²⁵¹ Kat. Wien, 1981, S.35; Kat. Wien, 1971, S.173.

²⁵² Kat. Wien, 1971, S.173; Kat. Wien, 1981, S.35.

²⁵³ Kästenbaum, 1928, S.XIII.

Das links unten dargestellte Stifterwappen konnte bis heute nicht eindeutig identifiziert werden. Maschek ging davon aus, dass es sich bei dem Stifter um den einflussreichen Wiener Neustädter Bürger Peter Vinck handelt, dessen Wappen indes unbekannt ist.²⁵⁴ Dies ist jedoch abzulehnen, da demnach auch eine Darstellung seines Namenspatrons, des Heiligen Petrus, zu erwarten wäre, die jedoch auf der Tafel fehlt.²⁵⁵ Nach Perger müsste darüber hinaus neben Peter Vinck zusätzlich dessen Ehefrau gezeigt sein, welche zur Zeit der Entstehung des Bildes belegt ist. Stattdessen sieht Perger eine Verbindung zwischen dem Wappen und dem Namen Helltaler, der zwischen 1480 und 1506 in München und Wasserburg am Inn nachgewiesen ist.²⁵⁶

Der Bildaufbau wird von dem schmalen, hochrechteckigen Format der Tafel bestimmt. Die Szene findet in einem kahlen, hohen Raum statt, der durch seine Schlichtheit und Helligkeit besticht. Die hohen Fenster zeigen keinen Blick in eine Hintergrundslandschaft, sondern in einen lichten, unbegrenzten blauen Himmel, so dass ohne die Angabe einer Horizontlinie ein Gefühl luftiger Höhe und Weite entsteht. Das linke Fenster ist mit gotischen Maßwerkformen geschmückt, während das rechte Fenster mit einem einfachen Fensterkreuz versehen ist. Der Boden ist mit Fliesen bedeckt, als einziges Möbelstück fällt ein unbenutzter Stuhl in der Raumecke auf.

Von der Umgebung in Beigetönen setzen sich die Figuren in ihren einfarbigen, ursprünglich intensiv leuchtenden Gewändern deutlich ab. Die Architektur ist gekennzeichnet durch den Wechsel von schmalen, unterschiedlich hellen und dunkleren Wandflächen, die den Blick nach oben lenken und damit den Eindruck von Höhe noch verstärken. Räumlichkeit wird auch durch das sich nach hinten verjüngende Fliesenmuster des Bodens erzeugt, wobei sich zwei ineinander gefügte Vierecke im Wechsel

²⁵⁴ Peter Vinck wird in Wiener Neustadt erstmals 1485 genannt. Dort war er seit 1488 Mitglied des Rates und bekleidete mehrere Ämter in der städtischen Verwaltung. 1495 war er auch als Stadtrichter tätig. Maschek ordnete die Votivtafel als Teil eines Leopoldaltars in der ehemaligen Liebfrauenkirche von Wiener Neustadt ein, wofür es keinerlei Anhaltspunkte gibt. Nach Maschek wurde das Bild nach Aufhebung der Benefizien und im Zuge der Neuausstattung der Liebfrauenkirche als Stadtpfarrkirche im 17. Jahrhundert entfernt; Maschek, 1951, S.48f.

²⁵⁵ Stange, 1971, S.16.

²⁵⁶ Perger, 1997, S.178-180. Völlig abzulehnen ist die nicht nachvollziehbare These von Guby zum Stifterwappen. Er sah in dem gezeigten Stifter eine Frau, die als adelige Schiffsmeisterin auch den sog. Leopoldaltar in Klosterneuburg in Auftrag gegeben haben soll. Diese glaubte er auf dem sog. Leopoldaltar auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg in einer Figur, dargestellt mit grünem Gewand und ebenfalls goldener Haube, am rechten Bildrand wiederzuerkennen; Guby, 1930, S.143-146.

von hellen und dunkleren Flächen wiederholen. Die Fliesen nehmen in ihrer reduzierten beige Farbgebung klar auf die Architektur Bezug.²⁵⁷

Im Zentrum des Motivbildes ist ein leerer, goldglänzender Stuhl mit rotem Sitzkissen zu sehen. Kästenbaum ging davon aus, dass das Stuhlmotiv weder eine kompositorische noch eine inhaltliche Funktion habe.²⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist jedoch zu berücksichtigen, dass gerade durch den Stuhl die beiden Figurengruppen (die Selbdritt-Gruppe rechts und die Stiftergruppe links) optisch klar voneinander getrennt und dennoch innerhalb des Bildaufbaus zusammengehalten werden. Zudem handelt es sich hier zum einen um ein Demutsmotiv Mariens - die sich eben gerade nicht auf den ihr als zukünftiger Himmelskönigin gebührenden Thronstuhl setzt, sondern demütig auf der steinernen Fensterbank Platz nimmt (man vergleiche in diesem Zusammenhang die Darstellung der Madonna dell'Umiltà seit Simone Martini und die am Boden vor Sitzmöbeln gezeigten Marien beim Meister von Flémalle wie beim Mérode-Triptychon in New York/Metropolitan Museum of Art) - und zum anderen um den „leeren Thron“ als Symbol für den noch abwesenden göttlichen Herrscher.²⁵⁹

Rechts auf der Motivtafel sind Maria mit dem Jesuskind und die Mutter Anna mit im Anbetungsgestus überkreuzten Armen auf einer Sitzbank angeordnet. Im Unterschied zu anderen Darstellungen der Anna-Selbdritt-Gruppe wird Maria nicht ebenfalls als Kind, sondern als erwachsene Frau gezeigt. Als einzige Figur ist das Jesuskind mit einem strahlenförmigen Kreuznimbus versehen.

Der kniende, betende Stifter auf der linken Seite wird von den daneben stehenden Heiligen der Selbdritt-Gruppe empfohlen. Er trägt eine mit Pelz verbrämte Schube sowie eine kostbare, aus goldenem Stoff gefertigte Haube, welche in der zeitgenössischen Mode der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl von Männern als auch von Frauen getragen wurde.²⁶⁰ Sein Wappen am unteren Bildrand zeigt überkreuzte Schiffshaken vor einem in der Mitte horizontal geteilten blau-gelben

²⁵⁷ Hierbei handelt es sich um ein gängiges Bodenmuster, wie es in wohlhabenden Häusern dieser Zeit durchaus üblich war. Bereits um 1450/1470 taucht dieses Muster mehrfach beim Meister von Schöppingen auf (wie bei der Verkündigungstafel vom Altar der Schöppinger Pfarrkirche und auf zwei Tafeln einer Verkündigung und einer Pfingstdarstellung vom nicht mehr erhaltenen, nur noch durch Abbildungen überlieferten Flügelaltar aus Soest).

²⁵⁸ Kästenbaum, 1928, S.147-149.

²⁵⁹ Sander, 2004, S.121-138.

²⁶⁰ Zander-Seidel, 1990, S.119f. und S.228-233.

Hintergrund.²⁶¹ Man beachte dabei die Bekrönung des Wappens mit einem Helm, einer Krone und den in den gleichen Farben zweigeteilten Hörnern. Der Wechsel zwischen den beiden Farben ist auch an den Haken und den Helmdecken zu erkennen.

Bezüglich des Erhaltungszustands ist das Bild durchgehend stark verputzt und restauriert. Aus diesem Grund macht das Gemälde trotz seiner Qualität hinsichtlich der ursprünglichen Leuchtkraft der Malerei heute einen gedämpften, etwas stumpfen Eindruck. Im Rahmen einer Restaurierung wurden 1926 viele Fehlstellen auf einen starken Wurmfraß zurückgeführt und die mangelhafte vorhergehende Restaurierung wurde als „*peinliche Austüpfelung*“ kritisiert.²⁶² Nach den Beobachtungen von Kästenbaum, ebenfalls aus den 1920er Jahren, befanden sich die zahlreichen Farbverluste entlang der vertikal verlaufenden Holzmaserung. Der Hintergrund wurde nach ihrer Einschätzung im Bereich der Wand weitgehend übermalt.²⁶³ Die Vielzahl kleiner Retuschen wird auch durch eine UV-Aufnahme aus dem Jahr 2008 bestätigt (*Abb.108b*). Darüber hinaus lassen sich im ausgerahmten Zustand Beschneidungen des Holzträgers auf der linken, oberen und unteren Seite erkennen.

6.2.2. Zusammenfassende Beobachtungen zum Stil und zur Maltechnik

Das signierte Oeuvre von Rueland Frueauf dem Jüngeren ist zum einen geprägt durch seine Ausbildung in der Werkstatt des Vaters und zum anderen gekennzeichnet durch eine davon ausgehende, sichtbare Weiterentwicklung hin zu einem selbstständig, kreativ schaffenden Künstler mit eigener Formensprache. Gemeinsamkeiten zu den Tafeln des Altars von Rueland Frueauf d. Ä. von 1490/1491 finden sich vor allem in der Figurengestaltung (*Kap.6.1.1.1. und Kap.6.1.2.*). Als Beispiele sind zu nennen die überlängten Körper mit den verhältnismäßig kleinen, feingliedrigen Händen und einer teilweise etwas gezierten Gestik (z.B. die Figur des Johannes in der Kreuzigung des

²⁶¹ Kat. Wien, 1971, S.173f.; Kat. Wien, 1938, S.64; Stange, 1971, S.16; Maschek, 1951, S.48; Perger, 1997, S.178.

²⁶² Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien.

²⁶³ Kästenbaum, 1928, S.XIII.

Johannesaltars im Vergleich zu den Figuren der Verkündigung und der Himmelfahrt Mariens des Altars von 1490/1491; *Abb.17, Abb.5 und Abb.8*), die voluminösen, monochromen Gewandfiguren (z.B. die Figur Christi in den Ölbergscenen des Johannesaltars und des Altars von 1490/1491; *Abb.14 und Abb.1*) oder die feisten Gesichtstypen (z.B. mehrere männliche Figuren unter den Zuhörern in der Predigt des Johannes vom Johannesaltar sowie der am linken Bildrand stehende König in der Anbetung der Könige des Altars von 1490/1491; *Abb.10 und Abb.7*). Hierzu gehört auch die Verwendung von Rückenfiguren, die zuweilen nur als vereinzelt sichtbare Hinterköpfe, den Eindruck einer größeren Menschenansammlung erzeugen sollen (z.B. bei den Zuhörern in der Predigt des Johannes vom Johannesaltar sowie in der Kreuztragung und Kreuzigung Christi des Altars von 1490/1491; *Abb.10, Abb.3 und Abb.4*).

Neu hingegen sind bei Rueland Frueauf dem Jüngeren Elemente des Donaustils vor allem im Verständnis von Landschaft als Stimmungsträger²⁶⁴ des im Vordergrund dargestellten Geschehens. Dies lässt sich besonders bei den Passionsszenen des Johannesaltars beobachten, wo beispielsweise in der Ölbergtafel (*Abb.14*) durch den nächtlichen Himmel, das grell davor aufleuchtende Sonnenlicht und die steil aufragenden Felsen im Hintergrund der Eindruck von Unruhe und Bedrohung verstärkt werden soll. Selbst der Pinselduktus verrät bei den Gebirgsformen bereits eine deutliche Bewegtheit in der malerischen Ausführung, was in noch ausgeprägter Form für die Meister des Donaustils - wie für Wolf Huber, Albrecht Altdorfer und den durch seine frühen Werke in Wien hervortretenden Lucas Cranach d. Ä. - geradezu typisch ist.

Rueland Frueauf der Jüngere hat mit der Entstehung des Donaustils in seinen Werken schon früh neue künstlerische Strömungen aufgenommen. Im Gegensatz zu den staffageartigen, künstlichen Landschaften des Vaters erreicht er in seinen Gemälden eine viel größere Dichte und Tiefe. Dabei bemüht sich der Maler harmonische, natürliche Übergänge zu schaffen und durch Farbwahl und einzelne Bildelemente einen einheitlichen räumlichen Eindruck zu erzeugen, wie zum Beispiel durch die Angabe von Wegen, Fluss- oder Bachläufen, die an verschiedenen Stellen des Hintergrunds in die Tiefe führen. Bei den Innenraumdarstellungen wird Tiefe durch die Wiedergabe mehrerer, nur ausschnitthaft gezeigter Räume erzeugt. Hier handelt es sich zuweilen um

²⁶⁴ Stange, 1971, S.10f.

komplexe Raumgefüge, die zusätzliche Einblicke in weitere Räumlichkeiten ermöglichen, wie bei den Szenen der Enthauptung und der Dornenkrönung vom Johannesaltar (*Abb.13 und Abb.16*).

Charakteristisch für die Werke von Rueland Frueauf dem Jüngeren ist zudem eine Reduktion in der Auswahl der Bildmotive, die sich ebenfalls bei Rueland Frueauf dem Älteren feststellen lässt (*Kap.6.1.2.*). So fehlt am Johannesaltar bei der Taufe Christi die Darstellung Gottvaters oder des Gewand tragenden Engels sowie bei der Ölbergszene der Kelch, der Engel und die Häschergruppe um den Verräter Judas (*Abb.11 und Abb.14*). Dazu gehört auch der weitgehende Verzicht auf Nimben, was besonders am sog. Leopoldaltar hinsichtlich der Darstellung des erst drei Jahrzehnte zuvor heiliggesprochenen Markgrafen Leopold verwundert (*Abb.18-21; Kap.6.2.1.2. und Kap.7.1.*).

Durch die Reduzierung von Bildelementen und ikonographischen Details erreicht der Künstler eine stärkere Konzentration und Unmittelbarkeit in seinen Kompositionen, wodurch die Szenen an Ausdruckskraft gewinnen. Die gezeigten Emotionen und Schmerzen wirken dementsprechend verhalten und auf zurückgenommene Weise verinnerlicht. Man betrachte beispielsweise die Kreuzigungstafel des Johannesaltars (*Abb.17*) mit dem nahezu unversehrten Körper Christi und der Gottesmutter unter dem Kreuz. Ebenso wurde am Johannesaltar auf zahlreiche erzählerische Zutaten - wie diese gerade bei Passionsszenen zu finden sind, um die an Christus verübte Gewalt und Schmach zu veranschaulichen - häufig verzichtet.

In der malerischen Umsetzung ist beim jüngeren Frueauf eine große Detailfreude und Sorgfalt festzustellen. Besonders in der Nahaussicht lässt sich die Genauigkeit der feinen und kleinteiligen Malweise erkennen, wie bei den sorgsam ausgeführten Sträuchern und Bäumen oder den einzeln aufgetupften Holunderblüten auf den Tafeln des sog. Leopoldaltars. Hier ist außerdem auf die detailliert-realistische Wiedergabe der Jagdwaffen in der Tafel zur Sauhatz oder der Werkzeuge in der Tafel der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg hinzuweisen (*Abb.18-21*). Ein weiteres Beispiel sind bei der Taufszene des Johannesaltars die winzigen Figuren im Hintergrund (*Abb.11*), welche keinen Bezug zum Geschehen im Vordergrund haben. Hinzu kommen die vielen modischen Details, wie sie vor allem bei den Schergen und Soldaten am Johannesaltar zu sehen sind (*Abb.12, Abb.13, Abb.15 und Abb.16*), um diese Figuren durch ihre zur

Schau getragene Eitelkeit negativ zu charakterisieren. Dies geschieht zusätzlich durch die Verunstaltung ihrer Physiognomien, zum Beispiel durch die Wiedergabe von Warzen, hässlichen Gesichtszügen, feisten Körperformen oder negativ gedeuteten roten Haaren, wie dies auch bei Rueland Frueauf dem Älteren zu finden ist (*Kap.6.1.2.*).

In den Unterzeichnungen ist für alle signierten Tafeln von Rueland Frueauf d. J. ein einheitlicher Befund festzustellen (*Abb.80-87, Abb.96-99, Abb.105 und Abb.108; Kap.9.2.*). Typisch ist dabei eine große Sicherheit in der Linienführung, die auf einen zügig und routiniert arbeitenden Meister schließen lässt. Dies wird dadurch bestätigt, dass im Vergleich zwischen Unterzeichnung und malerischer Ausführung nur geringfügige Abweichungen zu finden sind, wobei von einer bereits vorbereiteten Bildkonzeption auszugehen ist.

Die Unterzeichnungen geben in Umrisslinien bereits alle wesentlichen Bildelemente vor. Die Anlage der einzelnen Gesichter oder die genaue Positionierung der Gewandfalten ist ebenfalls schon vorhanden. Parallele Strichführungen zeigen die verschatteten Bereiche und durch einen gebogenen Verlauf die Plastizität einzelner Formen an.

Die Röntgenbilder bestätigen die sichere Hand des Künstlers ohne Feststellung größerer Korrekturen (*Abb.88-95, Abb.101-104, Abb.107 und Abb.109; Kap.9.2.*). Bleiweiß wird dabei in der Ausführung der Inkarnate verwendet und dient auch zur Kennzeichnung hellerer Bildbereiche und materieller Beschaffenheiten, zur Gestaltung plastischer Formen oder zur Betonung einzelner Details, wie der Glanz auf metallenen Oberflächen und in einzelnen Haar- und Gesichtspartien. Es wird zudem zur Differenzierung genutzt, wie beispielsweise bei den Tafeln des sog. Leopoldaltars, wo helle Punktreihen aus Bleiweiß das Laubwerk strukturieren. Darüber hinaus ist ein zeichnerischer Umgang mit Bleiweiß festzustellen, was deutlich wird in der Tafel mit der Figur des Heiligen Leopold (*Kap.6.2.1.3.*) zum Beispiel in dessen sorgfältig ausgearbeitetem Gesicht oder im Votivbild (*Kap.6.2.1.4.*), wo mit Bleiweiß das Adlermuster auf das blaue Gewand des Heiligen Leopold aufgezeichnet wurde.

7. REKONSTRUKTION DES OEUVRES

7.1. Auftraggeber und Rekonstruktion am Beispiel des sog. Leopoldaltars (*Abb.18-21*)

In der kunsthistorischen Forschung werden die vier erhalten gebliebenen Leopoldszenen im Stiftsmuseum Klosterneuburg als Leopoldaltar bezeichnet.²⁶⁵ Die ebenfalls dort befindliche Tafel mit der frontalen überlebensgroßen Standfigur des Heiligen Leopold (*Abb.22*) wurde zwar als Mittelbild des besagten Altars vorgeschlagen,²⁶⁶ dies ist aber aufgrund der erheblichen Maßunterschiede zwischen den kleinformatischen Leopoldszenen (je 76 x 39,5 cm) und der großen Leopoldstafel (260 x 88 cm) abzulehnen (*Kap.6.2.1.2. und Kap.6.2.1.3.*).²⁶⁷

Ob es sich bei den Tafeln mit der Leopoldslegende jedoch überhaupt um Teile eines Altars gehandelt hat, ist fraglich. Statt eines Altaraufbaus ist auch eine Serie von Gemälden nachvollziehbar, die als Bilderreihe nebeneinander aufgehängt waren. In diesem Zusammenhang ist in Klosterneuburg eine ursprüngliche Hängung nahe dem Grab des Heiligen Leopold denkbar, so dass die Gläubigen direkt vor Ort seine Geschichte anhand der auf mehrere Tafeln verteilten Bilderzählung nachvollziehen konnten.

Eine einstige Anbringung unweit der Grabstätte ist zum Beispiel für das Triptychon des Babenberger Stammbaums (um 1489-1492) und für die so genannten Sunthaym-„Tafeln“ (von 1491), heute im Stiftsmuseum Klosterneuburg, bekannt (*Abb.194 und Abb.196*).²⁶⁸ Bei Letzteren handelt es sich um acht große illuminierte Pergamentblätter, welche in Textform die Chronik der Babenberger erzählen. Auftraggeber war das Stift Klosterneuburg, das Ladislaus Sunthaym anwies, die Geschichte der Babenberger zu

²⁶⁵ Ausst. Kat. Wien, 1975, S.126; Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.15; Ausst. Kat. Wien, 1992, S.24; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Ausst. Kat. München, 1938, S.84; Ausst. Kat. Wien, 1939, S.45; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Ausst. Kat. Marchegg, 1978, S.244; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.22f. und S.11; Rosenauer, 2003, S.439; Baldass, 1963, S.87 und S.91.

²⁶⁶ Oettinger, 1961, S.668; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.75.

²⁶⁷ Benesch, 1928, S.253; Maschek, 1951, S.48.

²⁶⁸ Kat. Ausst. Klosterneuburg, 1996, S.35f. und S.128; Strnad, 1971, S.121; Röhrig, 1975, S.10.

erforschen und schriftlich abzufassen. Die Sunthaym-„Tafeln“ befanden sich ehemals im Kreuzgang des Stiftes nahe der Leopoldskapelle mit dem Grab des Heiligen Leopold.²⁶⁹ Zur bildlichen Illustration könnten somit an dieser Stelle ebenfalls die Leopoldstafeln von Rueland Frueauf d. J. gezeigt worden sein.

Dabei ist vorstellbar, dass es sich hier ursprünglich um eine größere Anzahl von Frueauf-Bildern gehandelt hat. Diese These wird besonders durch die fehlende Darstellung des Schleierverlustes gestützt, da gerade diese Begebenheit aus der Vita des Heiligen als eigentlicher Ausgangspunkt seiner Legende zu erwarten wäre. In Betracht kommen zudem weitere Tafeln mit Szenen, die chronologisch auf die Erbauung der Klosterkirche folgen und möglicherweise den Tod, Wunder des Heiligen oder seine Heiligsprechung zum Thema gehabt haben können.

Die Darstellung der Leopoldslegende auf mehreren Gemälden ist ungewöhnlich, da die wenigen erhaltenen Vergleichsbilder - wie zum Beispiel eine Tafel des Meisters der Heiligenmartyrien (um 1495/1500) in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien, ein Altarbild im Jakobsdom des slowakischen Leutschau (von 1507), eine Tafel zur Schleierauffindung (um 1509/1518) im Stiftsmuseum Klosterneuburg (*Kap.7.3.*) und auch eine Miniatur mit der Schleierauffindung (von 1513) im Stiftsarchiv Klosterneuburg (*Abb.25 und Abb.197-199*) - stets mehrere Szenen auf einem Bild zeigen. Dabei wird immer eine einzelne Begebenheit des Geschehens in den Vordergrund der Komposition gestellt, während die übrigen Szenen als Details im Hintergrund zu finden sind. So ist beispielsweise in der Tafel des Meisters der Heiligenmartyrien als Hauptthema zu sehen, wie der Markgraf die Baustelle der Stiftskirche besichtigt (*Abb.197*). Die bei Frueauf fehlende Darstellung des Schleierverlustes ist dagegen, neben der Jagd und der Schleierauffindung, eine der Szenen im Bildhintergrund. Hier ist der Markgraf mit seiner Gemahlin auf dem Söller seiner Burg zu erkennen, wo durch einen plötzlichen Windstoß der Schleier verloren geht und die Geschichte ihren Anfang nimmt.

²⁶⁹ Ladislaus Sunthaym (1440-1513), kaiserlicher Hofkaplan von Ravensburg, Wiener Domherr und Historiograph, stammte aus Ravensburg. Seine Geschichte der Babenberger war auch für die Entstehung des Babenberger Stammbaums im Stiftsmuseum Klosterneuburg von Bedeutung; vgl. hierzu Klosterneuburg, 1992, S.341; Seidl, 1987, S.88-91; Benesch, 1932, S.24; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.35f.; Strnad, 1971, S.120f.

Als Auftraggeber der Leopoldszenen wird das Stift Klosterneuburg vermutet.²⁷⁰ Da sich bis auf eine Tafel, dem Votivbild im nahe gelegenen Wien (*Abb.23; Kap.6.2.1.4.*), alle signierten Bilder des Künstlers in Klosterneuburg befinden, wurde angenommen, dass diese einst auch für das Stift gemalt worden sind.²⁷¹ Jedoch kann für die Bilder von Rueland Frueauf dem Jüngeren in Klosterneuburg nicht nachgewiesen werden, wann und wie sie in das Stift gekommen sind. Zusätzlich sind auf den Tafeln weder ein Wappen noch eine Inschrift oder eine Stifterfigur dargestellt.

Die größte Verbindung zu Klosterneuburg bilden die Tafeln des sog. Leopoldaltars und die Tafel des Heiligen Leopold (*Abb.22; Kap.6.2.1.3.*), da auf diesen Heiligen die Gründung des Stiftes um 1113²⁷² zurückgeführt wird. Seine Heiligsprechung im Jahr 1485 und die spätere Reliquienerhebung 1506 können gerade zu dieser Zeit für das Stift Anlass gewesen sein, Kunstwerke zu seiner Verehrung bei Frueauf d. J. in Auftrag zu geben.²⁷³ Der Künstler soll dafür eigens angereist sein, da angeblich einzelne Motive des sog. Leopoldaltars die Umgebung von Klosterneuburg wiedergeben.²⁷⁴ Als Beispiel wird die Sauhatztafel genannt, die im Hintergrund den Buchberg bei Klosterneuburg zeigen soll (*Abb.19*).²⁷⁵ Dabei handelt es sich aber um eine unspezifische Hügellandschaft, die sich genauso in der Umgebung von Passau oder andernorts befinden könnte. Auch für den steil aufragenden Berg mit der Burganlage in der Tafel mit dem Ausritt zur Jagd, wofür der Leopoldsberg bei Klosterneuburg vorgeschlagen wurde,²⁷⁶ lassen sich keine wiedererkennbaren Gemeinsamkeiten feststellen (*Abb.18*). Dieselbe Burg ist auf dem Babenberger-Stammbaum rechts unten zu sehen (*Abb.194*). Eine

²⁷⁰ Oettinger, 1942, S.19; Feuchtmüller, 1972, S.165; Rosenauer, 2003, S.439.

²⁷¹ Feuchtmüller, 1972, S.164; Benesch, 1932, S.45; Benesch, 1972, S.3, S.220 und S.341; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.10f. und S.21; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.74; Oettinger, 1942, S.19; Krone-Balcke, 1999, S.285; Ausst. Kat. Wiener Neustadt, 2000, S.128; Oettinger, 1942, S.19; Ausst. Kat. Wien, 1939, S.45.

²⁷² Rennhofer, o.J., S.6.

²⁷³ Klosterneuburg, 1992, S.344; Perger, 1992, S.141 und S.182; Perger, 1997, S.177; Rennhofer, o.J., S.8; Maschek, 1951, S.46 und S.48.

²⁷⁴ Ausst. Kat. Wiener Neustadt, 2000, S.128; Baldass, 1946, S.57f.; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.10f. und S.21f.; Suida, 1927, S.77; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.7; Baldass, 1963, S.91; Klosterneuburg, 1992, S.342 und S.344; Röhrig, 1965, S.488; Baldass, 1963, S.87; Oettinger, 1942, S.19; Guby, 1929, S.56; Stange, 1964, S.63; Fischer, 1956, S.202; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.98, S.100 und S.105; Perger, 1997, S.177.

²⁷⁵ Zur Darstellung des Buchbergs auf der Sauhatz vgl. Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.22; Klosterneuburg, 1992, S.344; Suida, 1927, S.77; Röhrig, 1965, S.488.

²⁷⁶ Zur Darstellung der Burg auf dem Leopoldsberg vgl. Klosterneuburg, 1992, S.344; Ausst. Kat. Wien, 1975, S.126.

Miniaturkopie des Stammbaums von 1550²⁷⁷ zeigt jedoch eine ganz andere Burganlage (*Abb.195*). Damit ist anzunehmen, dass dieses Detail auf dem Babenberger Stammbaum aufgrund einer Beschädigung nach dem Vorbild der Frueauf-Tafel rekonstruiert wurde, weshalb sich daraus ebenfalls keine weitergehenden Hinweise für einen Aufenthalt des Malers in Klosterneuburg ableiten lassen.

Darüber hinaus wurde von Baldass sogar eine Werkstatt von Rueland Frueauf d. J. in Klosterneuburg vorgeschlagen,²⁷⁸ während Suida seine Anwesenheit im nahen Wien vermutete.²⁷⁹ Im Unterschied dazu ging Perger anhand der Kreuzigungstafel von 1496 im Stiftsmuseum Klosterneuburg (*Abb.24; Kap.7.2.*) - welche trotz der Zuschreibung an Rueland Frueauf den Jüngeren vielmehr der Frueauf-Werkstatt zuzuordnen ist und auf der links oben das ehemalige Passauer Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola zu erkennen ist²⁸⁰ - davon aus, dass die Frueauf-Bilder möglicherweise nicht für Klosterneuburg, sondern im Auftrag des Stiftes St. Nikola entstanden sind.²⁸¹ Der sog. Leopoldaltar sei dabei kein Widerspruch, da auch in Passau die Verehrung des Heiligen Leopold verbreitet war, nachdem dort der Bischof 1489 das Leopoldfest eingeführt hatte. In St. Nikola wären die Frueauf-Gemälde zudem von den Passauer Stadtbränden nicht betroffen gewesen, da das Kloster von den Zerstörungen verschont geblieben war. Erst um 1715/1725 könnten die Bilder in Folge der Barockisierung von St. Nikola direkt oder über den Kunsthandel nach Klosterneuburg gelangt sein, wo im 18. Jahrhundert unter den Pröpsten Ambros Lorenz (1772-1781) und Floridus Leeb (1782-1799) die Kunstsammlung des Stiftes aufgebaut wurde.²⁸²

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Augustiner-Chorherren von Klosterneuburg mehrheitlich aus dem einstigen Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola stammten. Von dort wurden 1133 Augustiner-Chorherren nach Klosterneuburg gesandt.²⁸³ Diese waren dem Passauer Bischof bis ins 18. Jahrhundert in geistlichen und

²⁷⁷ Die Miniaturkopie auf Pergament mit 33,5 x 31,5 cm befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cvp 8700). Sie ist Teil eines Prunkbandes und wurde für Erzherzog Karl V. angefertigt; vgl. Röhrig, 1975, S.10-12.

²⁷⁸ Baldass, 1922, S.78.

²⁷⁹ Suida, 1927, S.77. Zu einer Fahrt des Künstlers in Richtung Wien aufgrund möglicher Aufträge im Rahmen der Vollendung des Wiener Stephansdoms vgl. auch Ausst. Kat. Wien, 1950, S.40 und S.51.

²⁸⁰ Schindler, 1990, S.43; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115.

²⁸¹ Perger, 1997, S.177-181; vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Reichersberg, 1984, S.272.

²⁸² Perger, 1997, S.177-181.

²⁸³ Oswald, 1960, S.16; Stange, 1971, S.6f.; Klosterneuburg, 1992, S.343; Perger, 1992, S.143 und S.175; Perger, 1997, S.182; Klosterneuburg, 1992, S.143, S.175 und S.343; Krone-Balcke, 1999, S.298.

gerichtlichen Belangen unterstellt.²⁸⁴ Somit ist umgekehrt auch eine Verbindung von Klosterneuburg nach Passau gegeben, wobei die Kreuzigung von 1496 die Augustiner-Chorherren in Klosterneuburg als vorstellbarer Auftraggeber an ihr einstiges Mutterkloster erinnern konnte.²⁸⁵

In diesem Kontext kann der jüngere Frueauf, möglicherweise auf Empfehlung von St. Nikola, nach Klosterneuburg gerufen worden sein, jedoch wird er in den Klosterneuburger Rechnungsbüchern nicht genannt.²⁸⁶ Ein Hinweis auf den Künstler soll sich in einem Klosterneuburger Totenbuch befinden, das aufgrund von Restaurierungsarbeiten im Stift Klosterneuburg nicht einsehbar war, in dem aber die verstorbene Gattin des Malers am 2. Juli 1503 verzeichnet sein soll (*Kap.3.2.1.*).²⁸⁷ Obwohl mit dem Bildthema der Leopoldsdarstellungen zusätzlich ein weiterer Bezug zum Stift Klosterneuburg hergestellt werden kann, so bleiben dennoch Fragen offen. Dabei verwundert es besonders, dass bei den Tafeln des sog. Leopoldaltars der Heilige Leopold gerade ohne Heiligenschein gezeigt wird, was der Funktion der Bilder für das Kloster, vor allem hinsichtlich ihres zeitlichen Entstehungszusammenhangs, stark widerspricht. Man bedenke, erst 1485 war Leopold nach einem langen und schwierigen Prozess offiziell heiliggesprochen worden. Bereits Rudolf IV. hatte sich 1358 um eine Heiligsprechung des Markgrafen bemüht. Aufgrund zahlreicher Schwierigkeiten und Unterbrechungen zog sich dies jedoch fast 130 Jahre hin.²⁸⁸ Gerade dem Stift musste es deshalb an einer Etablierung und Verbreitung seines Gründers als neuem Heiligen gelegen haben. Der Verzicht darauf in der bildlichen Darstellung Leopolds kann somit die Intentionen des Stifts nicht berücksichtigt haben. In diesem Zusammenhang ist auch auf Klosterneuburg als Herrschersitz des Markgrafen,²⁸⁹ als Grablege der Babenberger²⁹⁰ und auf die Translation der Gebeine Leopolds im Jahr 1506 zu verweisen. Letzteres war für das Stift ein wichtiges großes Ereignis, das erst kurz nach Vollendung der 1505 datierten

²⁸⁴ Perger, 1992, S.147 und S.176; Perger, 1997, S.182; zur Geschichte von St. Nikola vgl. auch Heuwieser, 1954, S.35-45.

²⁸⁵ Maschek, 1951, S.46; Stange, 1971, S.6f.

²⁸⁶ Röhrig, 1971, S.135.

²⁸⁷ Maschek, 1951, S.48.

²⁸⁸ Näheres zum Prozess der Heiligsprechung vgl. Pohl, 1995, S.133; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.35-38; Röhrig, 1975, S.9.

²⁸⁹ Nach Leopold III. residierten die Babenberger nur noch zeitweise in Klosterneuburg. Besonders ist dabei auf Leopold VI. hinzuweisen, der in Klosterneuburg auch die bedeutende, nicht mehr erhaltene Capella Speciosa errichten ließ; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.9-13.

²⁹⁰ Eine weitere Grabstätte der Babenberger befindet sich im Stift Heiligenkreuz; Niemetz, 1976, S.9; Pohl, 1995, S.137-139; zur Grablege der Babenberger und des Heiligen Leopold in Klosterneuburg vgl. Niemetz, 1976, S.19; Kitlitschka, 1997, S.91; Ausst. Kat. Wien, 1975, S.66; Pohl, 1995, S.135.

Leopoldszenen stattfand.²⁹¹ Als Gegenbeispiel dazu stellt der genannte, vom Stift in Auftrag gegebene Babenberger Stammbaum um (1489-1492)²⁹² den Markgrafen Leopold mit einem goldenen, scheibenförmigen Nimbus vor allen seinen Vorfahren und Nachkommen deutlich sichtbar als Heiligen heraus (*Abb.194*). Fraglich bleibt außerdem, warum sich bei einer Auftragsvergabe durch das Stift Klosterneuburg auf den Tafeln zur Schleierlegende von Rueland Frueauf d. J. keine Hinweise auf das Kloster oder einen Stifter in Form eines Wappens oder einer Stifterfigur finden lassen.

7.2. Zum Frühwerk am Beispiel der Kreuzigung von 1496

7.2.1. Bildanalyse (*Abb.24*)

Die Kreuzigung von 1496 im Stiftsmuseum Klosterneuburg zeigt den gekreuzigten Christus zwischen den beiden Schächern vor einer hügeligen Landschaft mit einer Stadtansicht im Hintergrund und einer Klosteranlage am linken Bildrand. Im Vordergrund hat sich eine Menschenmenge unterhalb der Kreuze versammelt. Neben der Mariengruppe mit dem Jünger Johannes auf der linken Seite und einem rot gewandeten Reiter auf der rechten Seite fällt hier vor allem die Figur des Longinus auf, der Christus gerade durch den Lanzenstich die Seitenwunde zufügt.

Die hochrechteckige Tafel wird im Bildaufbau durch eine horizontale Dreiteilung bestimmt. Dabei folgen zunehmend schmaler übereinander die Menschenmenge der unteren Bildhälfte, die Landschaftsszenerie - mit Stadtansicht und den Bergen in der Ferne - und am hohen Horizont der blaue Himmelsstreifen.

Vertikal geben die drei aufragenden Kreuze eine klare Gliederung in vier Abschnitte vor, wobei das Kreuz Christi aus der Mitte leicht nach rechts versetzt ist.

²⁹¹ Kovács, 1985, S.176; Strnad, 1971, S.132; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.36.

²⁹² Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.128; Pohl, 1995, S.14f.

Der Lichteinfall erfolgt von links oben, was sich in der Schattengebung an Gewändern und Körpern beobachten lässt. Da winzige Details, wie Tränen, Grübchen, Falten, blaue Flecke, Haare oder die hervortretenden Adern an den Körpern der Pferde, erst in der Nahaussicht der 89,5 x 67,8 cm²⁹³ großen Tafel zu erkennen sind, ist für den Betrachterstandpunkt nur ein geringer Abstand zum Bild anzusetzen. Insgesamt entsteht durch die regelmäßige Anordnung und Farbgebung der Bildelemente eine ausgewogene Komposition.

Durch Überschneidungen und durch zwischen Figuren eingefügte Köpfe, welche die Lücken zwischen den einzelnen Gestalten schließen, soll der Eindruck einer größeren Menschenansammlung hervorgerufen werden. Verteilung und Positionierung der verschiedenen Elemente sollen dabei eine räumliche Wirkung erzeugen, wie die im Halbrund aneinandergereihten Pferde, die schräge Ausrichtung der Schächerkreuze oder die Angabe in die Tiefe führender Wege und Wasserläufe im Hintergrund.²⁹⁴

Im Zentrum der Darstellung ist Christus zu sehen, der mit drei Nägeln an ein Kreuz aus glatten Holzbalken geschlagen wurde. Die beiden Schächer zu seinen Seiten sind dagegen mit Stricken an einfachen Baumkreuzen aus unbearbeiteten groben Stämmen festgebunden. Die Gestaltung nimmt auf die Unterscheidung zwischen gutem und bösem Schächer klar Bezug. Man beachte auf der Ehrenseite, zur Rechten Christi, bei dem guten Schächer²⁹⁵ die ruhige Körperhaltung und den gerade gewachsenen Stamm des Baumkreuzes, das mit seiner silbergrauen Rinde die Haarfarbe des Gekreuzigten wieder aufgreift, im Vergleich zum unbußfertigen Schächer gegenüber mit seinem sich aufbäumenden Körper, dem gebogenen Kreuzstamm sowie die rote Haarfarbe des Gekreuzigten, die sich in den roten Blättern und dem rötlichen Holz seines Baumkreuzes wiederholt.

In der unteren Bildhälfte hat sich das Volk als Zeuge des Kreuzigungsgeschehens versammelt, wobei die einzelnen Figuren und Figurengruppen zueinander in Bezug gesetzt werden. Die raum einnehmende Hauptgruppe im Vordergrund ist die Gruppe

²⁹³ Zimmermann, 1975, S.180; Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.133; Rosenauer, 2003, S.438; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115.

²⁹⁴ Lahusen, 1957, S.177f. und S.183.

²⁹⁵ Der mit Christus gekreuzigte Verbrecher, der sich vor der eigenen Todesstunde bekehrt, wird bekanntermaßen als der so genannte gute Schächer bezeichnet und bekommt deswegen nach der *Legenda Aurea* stets die Ehrenseite zur Rechten Jesu zugewiesen, vgl. Graesse, 1969, S.223; Lc 23, 39-43 in Fischer, 1984, S.1655.

um Maria, welcher auf der anderen Bildseite der rot gekleidete Reiter mit Diener und Hund gegenübergestellt wird. Gemeinsames Detail sind die teils verdeckten Figuren, die sich links in Gestalt einer Frau hinter der Gottesmutter, beziehungsweise rechts als Mann hinter dem braunen Pferd befinden. Bei der Mariengruppe wird die Gottesmutter leichenblass und ohnmächtig zusammengesunken, in den Armen von Johannes im Zustand der *Compassio*,²⁹⁶ gezeigt. Die aufwendig gekleidete Frau zu ihrer Linken richtet den Schleier der Gottesmutter wieder zurecht, während sie ihr zugleich in einer Art Zeigegestus ein bislang unbekanntes, winziges Objekt vor das Gesicht hält.

Auch Longinus mit seinem auffallend langen Bart erhält gegenüberliegend ein Pendant in dem bärtigen Reiter mit spitzem Turban. Hinter diesem sind wiederum zwei Gestalten zu sehen, die durch ihre Körperhaltung und die Farbe ihres Gewandes einen optischen Bezug zu einer Figurengruppe mit Knaben am linken Bildrand herstellen.

Für die Farbgebung der Figuren wurde eine helle, bunte Palette gewählt, welche einen deutlichen Kontrast zu den dunklen Rüstungen der Soldaten bildet. Häufig werden dabei in nur geringer Abstufung die gleichen Farbtöne und Farbkombinationen verwendet.

Hinter der großen Menschenansammlung erstreckt sich die Kulisse einer Landschaftsszenerie aus grünen Hügelketten und Laubbäumen. Am linken Bildrand ist das Passauer Kloster St. Nikola eindeutig erkennbar.²⁹⁷ Im Detail sind die Maßwerkfenster und der heute nicht mehr erhaltene gotische Turmhelm der Kirche zu sehen.²⁹⁸ Die Positionierung des Kirchenbaus wurde im Hintergrund des guten Schächers, der sich noch vor seinem Tod am Kreuz bekehrt, bewusst gewählt. Die rechts daran anschließende Stadt an einem Fluss steht im Rahmen des gezeigten Kreuzigungsgeschehens für Jerusalem²⁹⁹ und wurde in Bezug auf die Darstellung von St. Nikola zuweilen auch als Stadtansicht von Passau interpretiert.³⁰⁰ Dahinter werden in der Ferne die Hügel zunehmend dunkler und höher und schieben sich vor einen hellblauen Gebirgszug am hohen Horizont.

²⁹⁶ Nitz, 1989, S.82-85; zusätzlich veranschaulicht diese Szene die enge Verbindung zwischen Maria und Johannes, da beide einander durch Christus anvertraut wurden, gemäß seinem Ausspruch „(...) *mulier ecce filius tuus (...) ecce mater tua*“ (Io 19, 26-27 aus Fischer, 1984, S.1693f.).

²⁹⁷ Stange, 1971, S.8 und S.150; Möseneder, 1999, S.520; Zimmermann, 1975, S.184; Schindler, 1990, S.43, S.197 und S.232; Drost, 2003, S.44, S.46 und S.48; Oswald, 1960, S.4; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146 und S.280; Röhrig, 1973, S.168.

²⁹⁸ Der Turm wurde 1815 abgetragen; Schindler, 1990, S.195-197.

²⁹⁹ Stange, 1971, S.8; Baldass, 1946, S.53.

³⁰⁰ Röhrig, 1965, S.488; Röhrig, 1994, S.117; Röhrig, 1973, S.168; Schmid, 1912, S.182; Fischer, 1908, S.121; Simon, 2002, S.381.

Die Datierung 1496 ist auf einem Steinbrocken am unteren Bildrand zu sehen. Das geringe Format und die kleinteilige Ausarbeitung lassen annehmen, dass das Gemälde nicht für ein großes Altarwerk, sondern zur privaten Andacht geschaffen wurde. Über den Auftraggeber und die Provenienz haben sich keine schriftlichen Informationen erhalten.³⁰¹ Als einziger Hinweis kann auf der linken Bildseite die genannte Darstellung von St. Nikola in Passau gewertet werden. Da die Augustinerchorherren von Klosterneuburg ursprünglich aus St. Nikola stammen, sind demnach sowohl das Kloster St. Nikola als auch das Stift Klosterneuburg als Auftraggeber des Gemäldes vorstellbar (*Kap.7.1.*).

Bezüglich des Erhaltungszustands haben sich entlang der vertikalen Fugen Risse gebildet, weshalb die Tafel noch vor 1954 auf der Rückseite parkettiert wurde. Zur Stabilisierung wurden dabei bewegliche Leisten angebracht, um weitere Schäden durch eine zu feste Fixierung zu vermeiden. Darüber hinaus sind an der Tafel neben weiteren kleinen Sprüngen einige Fehlstellen und Farbabspalterungen zu beobachten. Der hölzerne Bildträger weist zudem angebrochene Kanten auf und ist teilweise an den Rändern sehr ausgefranst. 1966 wurde eine Restaurierung der Tafel durch den Stiftsrestaurator Alfredo Ortiz begonnen. Noch 1971 wurden weitere Ausbesserungen vorgenommen.³⁰²

³⁰¹ Perger, 1997, S.177f.

³⁰² Unterlagen des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

7.2.2. Zuschreibung (*Abb.24*)

Die Kreuzigung von 1496 ist das bekannteste Frühwerk unter den angeblichen Erstlingswerken³⁰³ von Rueland Frueauf d. J.³⁰⁴ Vereinzelt wird sie auch als Arbeit eines vermutlich anonymen Passauer Künstlers³⁰⁵ oder als Ergebnis einer Werkstattgemeinschaft von Rueland Frueauf dem Jüngeren mit dem Meister der Heiligenmartyrien³⁰⁶ bezeichnet.

Bezüglich der zeitlichen Einordnung hat sich aufgrund der Datierung in der Forschung das Jahr 1496 durchgesetzt.³⁰⁷ Nach Stange und Baldass wurden die Ziffern partiell nachgebessert,³⁰⁸ bzw. nach Angabe des Museumskatalogs von 1937 sogar im Rahmen einer Restaurierung entstellt.³⁰⁹ Bei einer sehr starken Vergrößerung der zugehörigen Infrarotaufnahme (*Abb.110*) lässt sich teilweise eine Beschädigung in diesem Bereich erkennen. Vor dem Original kann die Datierung nicht bestätigt werden, da die einzelnen Ziffern nur wenige Millimeter einnehmen und weder eindeutig noch vollständig lesbar sind.³¹⁰ Die geringe Größe der Zahlen lässt weitere begründete Zweifel aufkommen, ob

³⁰³ Beispiele finden sich bei Röhrig, 1972, S.133f.; Röhrig, 1965, S.488; Höhle-Zimmermann, 1980, S.127-135; Lexikon, 1988, S.347; Enzyklopädie, 1976, S.977; Benesch, 1972, S.219; Voss, 1907, S.75; Zimmermann, 1975, S.185; Benesch, 1932, S.43; Lahusen, 1957, S.179.

³⁰⁴ Möseneder, 1999, S.520; Rohrmoser, 1996, S.806; Stange, 1971, S.6 und S.159; Stange, 1964, S.62; Ausst. Kat. Reichersberg, 1984, S.272f.; Buchowiecki, 1961, S.65; Lahusen, 1957, S.175; Baldass, 1963, S.87 und S.147; Röhrig, 1965, S.488; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146 und S.280; Ausst. Kat. Passau, 2002, S.145; Ullmann, 1985, S.59; Oettinger, 1961, S.667; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.65; Roth, 1967, S.79; Fischer, 1908, S.122; Benesch, 1938, S.137; Benesch, 1972, S.264; Schindler, 1990, S.43 und S.197; Baldass, 1946, S.73; Röhrig, 1973, S.168; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Oswald, 1960, S.4; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Swarzenski, 1950, S.57; Feuchtmüller, 1972, S.164; Simon, 2002, S.381.

³⁰⁵ Zimmermann, 1975, S.180-185.

³⁰⁶ Benesch, 1932, S.43.

³⁰⁷ Stange, 1971, S.6f. und S.150; Stange, 1964, S.62; Röhrig, 1994, S.117; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Möseneder, 1999, S.520; Zimmermann, 1975, S.180; Ausst. Kat. Reichersberg, 1984, S.272f.; Schindler, 1990, S.43 und S.197; Dworschak, 1963, S.147; Perger, 1997, S.177; Swarzenski, 1950, S.57; Rohrmoser, 1996, S.806; Enzyklopädie, 1976, S.977; Lexikon, 1988, S.347; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115; Buchowiecki, 1961, S.65; Mellinkoff, 1984, S.22; Benesch, 1938, S.137; Benesch, 1972, S.3 und S.218; Pächt, 1929, S.76; Baldass, 1963, S.87; Baldass, 1946, S.73; Röhrig, 1972, S.132f.; Klosterneuburg, 1992, S.343; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Oettinger, 1961, S.667; Röhrig, 1965, S.488f.; Ullmann, 1985, S.59; Lahusen, 1957, S.175.

³⁰⁸ Baldass, 1946, S.73; Stange, 1971, S.150.

³⁰⁹ Kat. Klosterneuburg, 1938, S.99.

³¹⁰ In der älteren Literatur finden sich statt 1496 auch die Jahre 1446 (Drexler, 1894, S.213; Schnaase, 1862, S.245; Schnaase, 1879, S.498), 1486 (Oswald, 1960, S.4) oder 1846 (Stiassny, 1903, S.86), wobei

es sich hier wirklich um eine originale Datierung des Künstlers und nicht vielmehr um eine spätere Ergänzung handelt. Da die Datierung demnach nicht sicher nachgewiesen werden kann, muss damit auch die Einordnung der Tafel als Erstlings- oder Frühwerk des jüngeren Frueauf in Frage gestellt werden.

Zusätzlich weist die Tafel keine der für Rueland Frueauf den Jüngeren typischen Signaturen auf. In der Mitte des rechten Bildrandes kann man in der Kreuzigung von 1496 auf einem Fähnchen den Buchstaben „D“ erkennen, der entweder von einem quer liegenden „N“ oder einem aufrecht stehenden „Z“ überschritten wird.³¹¹ Beide Lesarten „D N“ und „D Z“ werden bis auf wenige Ausnahmen³¹² als Monogramm eines Künstlers abgelehnt. Statt einer Signatur werden die Buchstaben auch als ein Vexillumzeichen oder als Initialen einer Devise interpretiert.³¹³ Der jüngere Frueauf signierte dagegen meist wie sein Vater nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens.³¹⁴ Beispiele hierfür sind die „R.F.“-Signaturen am sog. Leopoldaltar (am Halsband eines Hundes in der Tafel zum Ausritt zur Jagd sowie unterhalb eines Fensters in der Tafel der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg), im großen Leopoldgemälde und auf dem Motivbild mit der Heiligen Anna Selbdritt.³¹⁵ Am Johannesaltar ist zudem auf der Tafel der Ölbergsszene der Buchstabe „R.“ als Fragment einer Signatur erhalten und bei der Gefangennahme Johannes des Täufers ist sogar der Vorname des Künstlers als „RVELAND“ auf der Hellebarde eines Soldaten zu lesen (*Abb.12, Abb.14, Abb.18 und Abb.21-23*).³¹⁶

die letztgenannte Angabe als Restaurierungsdatum einzuordnen ist. Hinsichtlich der allein schon aus stilistischen Gründen völlig abzulehnenden Datierung 1446, vermutete Kästenbaum hier sogar eine nachträgliche Fälschung, um die Tafel einem in Quellen genannten, aber kunsthistorisch nicht verzeichneten Wolfgang Rueland um 1450 zuzuweisen: *„Wer der Fälscher war, ob ein lokalpatriotischer Chorherr oder ein bewusster, wissenschaftlicher Fälscher, ist heute nicht mehr festzustellen.“* (Kästenbaum, 1928, S.161).

³¹¹ Stange, 1971, S.150; Stiassny, 1903, S.86; Janitschek, 1890, S.302; Ilg, 1879, S.75; Baldass, 1946, S.73.

³¹² Zu einem Monogrammisten aus den Buchstaben „D“ und „N“, bzw. „Z“ vgl. Ilg, 1879, S.75; Guby, 1929, S.34.

³¹³ Baldass, 1946, S.73; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.99; Stange, 1971, S.150.

³¹⁴ Die „R.F.“-Signatur findet sich bei Rueland Frueauf d. Ä. am sog. Seyfried-Porträt und an den Tafeln des Altars von 1490/1491 (hier zusätzlich auch die Signatur „R.U.E.L.A.“ und „F.R.U.E.A.“, siehe Kap.6.1.1.1.). Zur Signatur bei Frueauf d. Ä. vgl. auch Kat. Wien, 1971, S.85-88; Zimmermann, 1975, S.48 und S.76; Lahusen, 1957, S.172-175; Fischer, 1908, S.100; Oettinger, 1961, S.667; Buchowiecki, 1961, S.67.

³¹⁵ Oettinger, 1961, S.668; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.22f.; Baldass, 1946, S.74f.; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Stange, 1964, S.139; Guby, 1929, S.56; Stange, 1971, S.152-154.

³¹⁶ Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21f.; Stange, 1971, S.151; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Stange, 1964, S.139; Oettinger, 1961, S.668; Baldass, 1946, S.74.

Das Fehlen seiner Signatur auf der Kreuzigung von 1496 könnte man damit begründen, dass der jüngere Frueauf das Bild zu einem Zeitpunkt gemalt hat, noch bevor er einer eigenen Werkstatt vorstehen durfte. Dies war gebunden an das Passauer Bürgerrecht, welches er erst durch Heirat mit der Passauer Witwe Dorothea Stahl, hierfür gilt in der Forschung der 11. Februar 1497 als terminus antequem, erlangte (*Kap.3.2.2. und Kap.7.4.2.*). Jedoch ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass die Datierung der Tafel, wie oben angeführt, gerade nicht als gesichert gelten kann.

In der stilistischen Betrachtung lässt sich bei der Kreuzigung von 1496 eine gewisse Verwandtschaft zu den gesicherten Werken von Rueland Frueauf dem Jüngeren erkennen. Hierzu zählen einzelne Figuren- und Gewandtypen, feiste Kopftypen mit rundlichen Gesichtern, die feingliedrige Wiedergabe der sogar bei den Schergen verhältnismäßig kleinen Hände, die überlängten Figuren mit ihren monochromen Gewändern (zum Beispiel die gelb gekleidete Figur mit roter Kopfbedeckung am linken Bildrand und der rote Reiter auf der rechten Seite der Kreuzigung von 1496) oder die Hinterköpfe, welche bei der Darstellung der Zuschauer die Lücken zwischen den Figuren füllen sollen, um so den Eindruck einer größeren Menschenmenge entstehen zu lassen.

Neben der Feststellung verwandter Bildmotive ist darüber hinaus entscheidend, wie die einzelnen Elemente ausgeführt wurden. Die dabei zu beobachtenden Abweichungen sind neben der fraglichen Datierung und der fehlenden Signatur ein weiterer Beleg dafür, dass es sich bei der Kreuzigung von 1496 nicht um ein eigenhändiges Werk von Rueland Frueauf d. J., sondern vielmehr um eine Arbeit aus dem Umfeld seiner Werkstatt handeln muss. Unterschiede in der Ausführung lassen sich besonders gut am Beispiel der Landschaft erkennen, die in der Kreuzigung von 1496 durch Staffelung der einzelnen Bildzonen hintereinander noch traditioneller geprägt ist und bei weitem nicht die Dichte und Ausdruckskraft der Tafeln des Johannes- oder des sog. Leopoldaltars erreicht. Auch andere Bildelemente entstammen zwar dem gleichen Motivrepertoire, sind aber in der Umsetzung von anderer Hand. Dies zeigt beispielsweise der Vergleich zwischen den Hunden im Vordergrund der Kreuzigung von 1496 und in der Tafel der Gefangennahme des Johannes vom Johannesaltar (*Abb.12*), indem der Hund auf der Kreuzigungstafel trotz einer großen Ähnlichkeit in der Ausführung viel flacher wirkt als auf dem signierten Werk, wo er eine sichtbar höhere plastische Qualität besitzt.

Diese Erkenntnisse werden durch die gemäldetechnologischen Untersuchungen noch zusätzlich bestätigt. So unterscheidet sich der Infrarotbefund der Kreuzigung von 1496 (*Abb.110 und Abb.110a-f; Kap.9.3.*) deutlich von dem der signierten Werke, die durch eine sehr feine Unterzeichnung gekennzeichnet sind (*Abb.80-87, Abb.96-99, Abb.105 und Abb.108; Kap.9.2.*). Darüber hinaus werden bei den Bildern des jüngeren Frueauf die dünnen, durchlaufenden Linien weitgehend ohne Abzusetzen mit einer großen Sicherheit aufgetragen. An allen seinen Tafeln lässt sich bei starker Vergrößerung der Infrarotaufnahmen eine gleichmäßig einheitliche Umsetzung der zarten Linien beobachten. Die Entwicklung der Bildkomposition und der Gestaltung der einzelnen Bildelemente ist hier bereits abgeschlossen, da sich sowohl in der Unterzeichnung als auch im Röntgenbefund nur geringfügige Abänderungen zur malerischen Ausführung ausmachen lassen. In der Kreuzigung von 1496 sind die Linien dagegen viel kräftiger und weniger fein aufgesetzt. Anhand der vielen Korrekturen kann man dabei einen Künstler erkennen, der aufgrund einer anderen Arbeitsweise die detaillierte Ausarbeitung seines Bildkonzepts nicht vor, sondern erst während des Zeichenvorgangs entwickelt. Auch die Beteiligung eines weniger geübten Gehilfen ist in diesem Kontext nicht auszuschließen (*Kap.9.3.*).

Zusammenfassend widersprechen alle diese Beobachtungen zur Datierung, Signatur, zum Stil und zu den Unterzeichnungen einer Zuschreibung und Einordnung der Tafel als Frühwerk von Rueland Frueauf d. J., so dass das Bild vielmehr seinem künstlerischen Umfeld im Rahmen der Frueauf-Werkstatt zuzuweisen ist.

7.3. Zum Spätwerk am Beispiel der Schleierauffindung des Heiligen Leopold

7.3.1. Bildanalyse (*Abb.25 und Abb.26*)

Das bekannteste angebliche Spätwerk von Rueland Frueauf d. J. ist ein weiteres Gemälde zur Schleierauffindung des Heiligen Leopold im Stiftsmuseum Klosterneuburg. Die Holztafel von 113,5 x 99 cm³¹⁷ ist weder signiert noch datiert. Sie wurde in der Forschung sowohl Erhard Altdorfer³¹⁸ als auch Rueland Frueauf dem Jüngeren³¹⁹ zugeschrieben. Die zeitliche Einordnung bewegt sich hier zwischen 1509/1510³²⁰ und 1518.³²¹ Dass die Tafel im Auftrag des Stiftes Klosterneuburg gemalt wurde,³²² lässt sich nicht belegen, da keine näheren Informationen zum Auftraggeber und zur Provenienz bekannt sind. Mit Gewissheit kann lediglich festgestellt werden, dass sie als Flügel eines Altars verwendet wurde. Dies wird an der Rückseite deutlich, wo sich Reste einer Landschaft vor einem Goldhintergrund und Aussparungen für die verloren gegangenen Reliefplastiken erhalten haben.³²³ Ob es sich dabei spezifisch um einen dem Heiligen Leopold geweihten Altar handelte,³²⁴ ist ohne Kenntnisse über den Verbleib und das Bildprogramm der übrigen Altarbestandteile nicht zu klären.

Dargestellt ist in einem Waldstück vor dem Hintergrund einer Flusslandschaft mit steil aufragendem Gebirge der Heilige Leopold vor dem Holunderbusch, auf dem er den

³¹⁷ Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.25. Nach Stange handelt es sich dabei um Fichtenholz; Stange, 1964, S.139; Stange, 1971, S.155.

³¹⁸ Benesch, 1935, S.109-111; Benesch, 1972, S.349; Kat. Klosterneuburg, 1943, S.8; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.75; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.25f.; Oettinger, 1959, S.85f.; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.10; Dworschak, 1963, S.146; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.123.

³¹⁹ Stange, 1964, S.139; Stange, 1971, S.18f.

³²⁰ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.75; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.25; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.10.

³²¹ Stange setzt die Datierung des Bildes etwa zehn Jahre nach den von Rueland Frueauf dem Jüngeren signierten Werken an. Ausgehend von der Motivtafel der Heiligen Anna Selbdritt von 1508 entspricht dies einer zeitlichen Einordnung um 1518; Stange, 1971, S.18f.

³²² Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.129.

³²³ Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.25f.; Kat. Klosterneuburg, 1938, S.123; Benesch, 1935, S.111; Stange, 1971, S.155.

³²⁴ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.75.

verlorenen Schleier seiner Gattin Agnes unversehrt wiedergefunden hat. Kniend betet er die wundersame Erscheinung der Muttergottes mit Kind an, die darüber in einer Mandorla schwebt. Der Markgraf wird bereits als Heiliger mit Strahlennimbus gezeigt.³²⁵ Er trägt den ihn kennzeichnenden Erzherzogshut und unter seinem roten, mit einem weißen Pelz gefütterten Mantel ein zusätzlich pelzverbrämtes Gewand mit goldenen Adlern auf blauem Grund. Leopold wird von einem Reiter seines Jagdgesolges begleitet. Neben den Jagdhunden im Vordergrund ist zudem eine Jagdszene im Hintergrund zu erkennen, wo gerade mit einer Armbrust ein Hirsch erlegt wird.

Im oberen Bildbereich ist von einer Beschneidung der Tafel auszugehen, da hier der obere Teil der Burgdarstellung fehlt. Auch die Erscheinung der Muttergottes und der nur noch teilweise vorhandene Schleier im Holunderbusch auf der linken Bildseite sowie die Beine des Markgrafen und das Pferd auf der rechten Seite sind angeschnitten. Ob es sich dabei um eine Beschneidung von 20 cm auf der linken Seite und von jeweils 10 cm an den übrigen Seiten handelt, wie dies von Stange vorgeschlagen wurde,³²⁶ lässt sich nicht sicher bestimmen.

Vergleichsbilder des Meisters der Heiligenmartyrien (um 1495/1500, Österreichische Galerie Belvedere in Wien) und in der Pfarrkirche des slowakischen Leutschau (von 1507) sowie eine Miniatur im Stiftsarchiv Klosterneuburg (von 1513) zeigen mehrere Szenen zur Leopoldslegende auf einem Bild (*Abb.197-199*). Dazu gehört auch der Verlust des Schleiers im Hintergrund der Darstellungen, wobei Agnes ihren Schleier auf der Burg verliert, als dieser von einem Windhauch erfasst wird. Bei der Tafel der Schleierauffindung in Klosterneuburg ist anzunehmen, dass diese Szene im Zuge der genannten Beschneidung des Bildträgers verloren gegangen ist.

Der Zustand des Bildes lässt Verputzungen an der Maleroberfläche feststellen. Die Farben wirken heute deutlich dunkler und durch den Verlust von Lasuren in ihrer Leuchtkraft gedämpft. Nach Stange soll das Gemälde mit Ölfarbe übergangen worden sein.³²⁷ In einigen Bildpartien fällt auf, dass das feine Craquelé nur sehr schwer oder gar nicht nachvollzogen werden kann, was auf nachträgliche Übermalungen schließen lässt.

³²⁵ Die Heiligsprechung des Markgrafen erfolgte 1485. Die Translation seiner Gebeine fand erst im Jahr 1506 statt; Ausst. Kat. Wien, 1975, S.9; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996, S.36.

³²⁶ Stange, 1971, S.18 und S.155.

³²⁷ Stange, 1971, S.155.

Einzelne Farbschichten sind im Laufe der Zeit transparent geworden, so dass teilweise die Unterzeichnung bereits mit bloßem Auge sichtbar wird, zum Beispiel beim roten Mantel des Markgrafen sowie bei den beiden Pferden und den Hunden im Vordergrund.

7.3.2. Zuschreibung (*Abb.25 und Abb.26*)

Die Zuschreibung der deutlich vom Donaustil geprägten Schleierauffindung in Klosterneuburg an Rueland Frueauf d. J. geht auf Stange zurück.³²⁸ Die Tafel sollte dabei nicht nur das kleine bekannte Oeuvre des Malers erweitern, sondern auch eine Vorstellung zu dessen späteren unbekanntem künstlerischen Werdegang geben (*Kap.3.2.2.*). Die unübersehbaren stilistischen Unterschiede des Gemäldes zum signierten Oeuvre des Künstlers begründete Stange mit einem Stilwandel von Rueland Frueauf d. J. Dafür sei ein längerer Entwicklungsprozess notwendig gewesen, weshalb er die Schleierauffindung erst gegen 1518 und damit zehn Jahre nach dem letzten signierten Werk von Rueland Frueauf d. J., dem Motivbild der Heiligen Anna Selbdritt von 1508 (*Kap.6.2.1.4.*), einordnete.³²⁹

Im Rahmen dieser Überlegungen und unter Annahme eines langen kreativen Schaffens von Rueland Frueauf d. J. (*Kap.3.2.*) wäre sicherlich von einer künstlerischen Weiterentwicklung des Malers auszugehen. Da wir aber vom jüngeren Frueauf kein einziges gesichertes Werk aus seiner späteren Zeit besitzen, lassen sich darüber keine genauen Aussagen machen. Zudem kann innerhalb seines Oeuvres nicht nach Früh-, Haupt- oder Spätwerk unterschieden werden, da alle erhaltenen Werke in einer nur kurzen Zeitspanne von knapp zehn Jahren entstanden sind. Die Begründung der erheblichen stilistischen Unterschiede zwischen der Schleierauffindung und den signierten Tafeln des Künstlers durch einen so starken Stilwandel lässt in diesem Zusammenhang jedoch eine Zuschreibung an den Maler vielmehr beliebig erscheinen, so dass eine Zuordnung an Rueland Frueauf den Jüngeren nicht nachgewiesen werden kann.

³²⁸ Stange, 1964, S.139; Stange, 1971, S.18f.

³²⁹ Stange, 1971, S.18f.

Darüber hinaus finden sich deutliche Unterschiede in den Unterzeichnungen der Schleierauffindung (*Abb.112 und Abb.112a-d; Kap.9.3.*) und der für den jüngeren Frueauf gesicherten Bilder (*Abb.80-87, Abb.96-99, Abb.105 und Abb.108; Kap.9.2.*). Bei der Schleierauffindung konnte durch die gemäldetechnologische Untersuchung die Pinselunterzeichnung in großen Teilen der Vordergrundszone sowie in den helleren Partien der Landschaftsdarstellung im Hintergrund sichtbar gemacht werden. Die sicher und zügig umgesetzte Linienführung zeugt von einer raschen und routinierten Arbeitsweise. Jedoch ist die Zeichnung deutlich freier, lockerer und großzügiger ausgeführt als bei Rueland Frueauf dem Jüngeren. Die einzelnen Striche sind viel kräftiger und zeigen nicht die feinen, zarten Linien der Frueaufschen Gemälde. Im Gegensatz zum jüngeren Frueauf verraten sie vielmehr eine gesteigerte Flüchtigkeit und Schnelligkeit im Pinselduktus. Auch die Binnengestaltung ist viel reicher angelegt, was besonders in den Schattenzonen an den vielfach hintereinander gesetzten Parallelschraffuren zu beobachten ist, die in ihrem Verlauf zugleich die Modellierung einzelner Bildelemente berücksichtigen, zum Beispiel bei den Pferden, den Hunden und der Gestalt des Heiligen Leopold.

In der Arbeitsweise des unbekanntes Künstlers der Schleierauffindung sind insgesamt zahlreiche Abweichungen zum Oeuvre von Rueland Frueauf d. J. festzustellen, weshalb eine Zuschreibung an den Maler nicht bestätigt werden kann. So entwickelte der jüngere Frueauf bereits vor der Unterzeichnung sein Bildkonzept, weshalb während des Auftrags der Unterzeichnung und der malerischen Ausführung kaum noch Abänderungen nötig waren. Der Maler der Schleierauffindung versuchte dagegen durch Abwandlungen seine Bildidee noch weiter zu optimieren. Dies kann beispielsweise an der Figur des Markgrafen beobachtet werden, dessen Gewand und Position nachträglich deutlich korrigiert wurden. So ist hier in der Unterzeichnung sein Körper vollständig vorgegeben, während später eine Körperseite durch den aufgemalten Umhang überdeckt wurde. Auch sein schräg nach oben verlaufender Gürtel wurde bei der Ausführung weggelassen. Außerdem scheint das Gewand ursprünglich kürzer und die Position der Füße höher angesetzt gewesen zu sein. Der Fall des weiten Umhangs war zudem nach unten breiter angelegt. Darüber hinaus ist in der Röntgenaufnahme zu erkennen, dass im Hintergrund des Markgrafen einst ein zusätzlicher Reiter vorgesehen war, der später wieder übermalt wurde (*Abb.113 und Abb.113a*).

7.4. Zusammenarbeit mit anderen Künstlern am Beispiel der Veittafel - zur Frage der Mitarbeit am Nürnberger Augustineraltar

7.4.1. Bildanalyse (Abb.27)

Die hochrechteckige Tafel „Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst“ von 138 x 94 cm³³⁰ zeigt, wie sich der Heilige Veit widersetzt, das durch eine Säule erhöhte, goldene Götzenstandbild anzubeten. Seine Figur wird durch einen Heiligenschein gekennzeichnet, der am Rand mit einem aufgezeichneten Ziermuster versehen ist. Rechts hinter dem Heiligen Veit sind seine Begleiter, die Heiligen Kreszentia und Modestus, zu erkennen. Der Heilige Veit ist vollständig in Rot gekleidet und bildet damit optisch den Gegenpart zu dem rot gewandeten Mann auf der rechten Bildseite. Dieser versucht zusammen mit einem weiteren, ebenfalls kostbar gekleideten, feisten, sitzenden Mann, der mit erhobenem Fingerzeig mahnend auf das Götzenstandbild hinweist, den Heiligen im Vordergrund zur Anbetung zu drängen.

Die Szene findet vor einigen Zuschauern statt, die sich in einem palastartigen Gebäude versammelt haben. Auf der linken Seite ermöglichen die Rundbogenfenster einen großzügigen Landschaftsausblick. Die seitlich der Fenster angebrachten Säulen bilden mit rotem Schaft und hellgrauem Kapitell eine Wiederholung und damit eine bewusste Betonung zum gleichfarbigen Säulenmotiv mit dem Götzenstandbild. Im Hintergrund wird ein weiterer Raum sichtbar, der durch das Rippengewölbe und die mit Maßwerk verzierten Fenster deutliche Bezüge zur Gotik aufweist. An der Plinthe der Säule mit dem Götzenstandbild ist sowohl die Signatur, das Monogramm „R.F.“, als auch die Datierung in das Jahr 1487 zu sehen.³³¹

Die aus fünf Längsbrettern bestehende, gut erhaltene Tafel ist Teil von acht Szenen zum Leben des Heiligen Veit am Augustineraltar, der vermutlich als Hochaltar mit drei

³³⁰ Strieder, 1993, S.221.

³³¹ Zimmermann, 1975, S.176; Frick, 2003, S.72; Strieder, 1993, S.221.

Schauseiten für die heute zerstörte Augustiner-Eremitenkirche St. Veit in Nürnberg geschaffen wurde.³³² Der nicht mehr vollständig erhaltene Altar³³³ befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.³³⁴

7.4.2. Zuschreibung (Abb.27)

Bei einem so großen und bedeutenden Altarwerk wie dem Nürnberger Augustineraltar ist sicherlich von einer Mitarbeit mehrerer Hände im Rahmen eines größeren Werkstattbetriebs auszugehen. Der Meister dieser Werkstatt ist nicht namentlich überliefert und wurde daher als Meister des Augustineraltars bezeichnet.³³⁵

Aufgrund der „R.F.“-Signatur auf der Tafel „Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst“ wurde Rueland Frueauf der Ältere³³⁶ oder sein Sohn Rueland Frueauf der Jüngere³³⁷ als ein am Augustineraltar beteiligter Maler angenommen. Dabei wird teilweise auch nur der Name Rueland Frueauf, ohne eine Unterscheidung zwischen Vater und Sohn, oder die allgemeine Bezeichnung eines Monogrammistens „R.F.“ genannt.³³⁸ Ebenfalls vorgeschlagen wird ein anonymer Geselle der Frueauf-Werkstatt, der zufällig dieselben „R.F.“-Initialen gehabt haben soll,³³⁹ oder ein in Nürnberg verzeichneter Maler Rebmann mit einer Auflösung der Signatur als „Rebman fecit“, wobei von diesem Künstler kein Werk bekannt ist.³⁴⁰

Das Monogramm lässt somit zahlreiche Fragen aufkommen: Bezieht sich die Signatur wirklich auf Rueland Frueauf? Ist damit Rueland Frueauf der Ältere oder Rueland Frueauf der Jüngere gemeint? Ist es anzunehmen, dass der Vater, ein in Passau und Salzburg etablierter und angesehener Künstler, in Nürnberg in der Werkstatt eines anderen Meisters mitgearbeitet hätte - oder war der Sohn dort während seiner

³³² Ullmann, 1985, S.59; Frick, 2003, S.72; Strieder, 1993, S.221.

³³³ Inv. Nr. Gm 143-149, 1279/80; zum Augustineraltar siehe auch Dissertation von Lahusen (Lahusen, 1957).

³³⁴ Strieder, 1993, S.221 (hier auch nähere Angaben zum Aufbau und zum Bildprogramm des Altars).

³³⁵ Strieder, 1993, S.221.

³³⁶ Ullmann, 1985, S.261; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146.

³³⁷ Röhrig, 1965, S.488; Ausst. Kat. München, 1938, S.84; Kat. Nürnberg, 1909, S.48.

³³⁸ Strieder, 1993, S.221; Heidrich, 1941, S.267.

³³⁹ Baldass, 1946, S.34. Diese Annahme von Baldass wurde von Stange abgelehnt; Stange, 1960, S.41.

³⁴⁰ Zimmermann, 1975, S.176.

Wanderzeit gewesen? Ist es überhaupt vorstellbar, dass ein junger Wandergeselle dann auch seine Signatur hätte anbringen dürfen, besonders bei einem so prestigeträchtigen Auftrag? Weshalb findet sich an den vorhandenen Tafeln des Altars keine Signatur des Hauptmeisters und Werkstattinhabers? Wie viele Künstler waren an dem Altar beteiligt?

Strieder geht davon aus, dass der Augustineraltar im Wesentlichen von zwei Malern geschaffen wurde. Der erste ist der Hauptmeister, von dem mit Unterstützung eines Gehilfen die Bilder der Feiertagsseiten für die erste und zweite Schauseite stammen. Der zweite Meister, den Strieder aufgrund des Monogramms als Rueland Frueauf vermutet, soll für die Tafeln der Veitslegende an der dritten Schauseite ebenfalls einen Werkstattmitarbeiter als Helfer gehabt haben. Nach Strieder handelte es sich hier möglicherweise um Hans Traut d. Ä., der sich bei der Ausführung allerdings stilistisch stark an Frueauf orientiert haben soll.³⁴¹

Nach Stange arbeitete Frueauf der Ältere am Augustineraltar, um in Nürnberg neue Kunstströmungen kennenzulernen,³⁴² nachdem ihm zuvor, 1484, als dem mehr konservativ und traditionell arbeitenden Meister, Michael Pacher bei der Auftragsvergabe für den Hochaltar der Salzburger Stadtpfarrkirche angeblich vorgezogen worden war. Infolge dieser Demütigung und aus existentiellen Gründen habe der ältere Frueauf selbst - aus Befürchtung vor weiteren Auftragsverlusten - oder über die Ausbildung seines Sohnes versucht, seinen Stil durch einen Aufenthalt in Nürnberg zu „modernisieren“. Darüber hinaus vermutet Stange, dass der Künstler nach dem Tod des Hauptmeisters den Augustineraltar auch fertiggestellt habe.³⁴³

Diese Überlegungen von Stange sind jedoch nicht ganz schlüssig, besonders da Rueland Frueauf der Ältere gerade aufgrund seiner Wertschätzung eigens als Gutachter für die Frage der Auftragserteilung des Hochaltars der Stadtpfarrkirche nach Salzburg gerufen worden war (*Kap.3.1.1. und Kap.3.1.2.*). In der entsprechenden Quelle, das Schreiben des Salzburger Rates von 1484 an Rueland Frueauf den Älteren, wird sogar ausdrücklich seine Ratgeberfunktion diesbezüglich genannt. Hier heißt es wortwörtlich: „(...) *wir sein im Willen ain tafl (...) machen zu lassen, die wir nach ewrm Rat antzefahen*

³⁴¹ Strieder, 1993, S.87f. und S.221.

³⁴² Stange, 1960, S.41.

³⁴³ Stange, 1965, S.10.

vermainen (...).³⁴⁴ Hinzu kommt, dass erst sechs Jahre später der große Altar von 1490/1491 von Rueland Frueauf dem Älteren vermutlich gerade für Salzburg geschaffen wurde, was beides für das große Ansehen des Künstlers in dieser Stadt spricht (*Kap.6.1.1.1.*).

Für die Bestätigung einer Mitarbeit von einem der beiden Rueland Frueaufs am Augustineraltar gibt es drei entscheidende Argumente, die im Folgenden vorgestellt werden: Diese betreffen die „R.F.“-Signatur, das Goldmuster des Altars sowie stilistische Beobachtungen zur Unterzeichnung und zur Malerei.

Im ersten Schritt ist für die Zuschreibungsfrage zunächst entscheidend, ob es sich dabei um eine originale Signatur oder um eine spätere Hinzufügung handelt. Bei einer nachträglichen Anbringung müsste diese über der originalen Malschicht liegen. Dieser Bereich würde dann aufgrund der unterschiedlichen Alterungsprozesse jedoch ein anderes Craquelé-Muster als die übrige Maloberfläche aufweisen. Eigene Untersuchungen an der Tafel in Zusammenarbeit mit der Restaurierungsabteilung des Germanischen Nationalmuseums haben ergeben, dass an dieser Stelle des Gemäldes keine Unregelmäßigkeiten oder Abweichungen im Craquelé festzustellen sind, so dass hier wirklich von einer originalen Signatur auszugehen ist.

In Nürnberg lässt sich die „R.F.“-Signatur keinem Maler sicher zuordnen.³⁴⁵ Für die beiden Rueland Frueaufs ist sie jedoch eindeutig belegt. So ist an den Tafeln des Altars von 1490/1491 von Rueland Frueauf dem Älteren neben „R.U.E.L.A.“ (Ölbergtafel) und „F.R.U.E.A.“ (Tafel der Geburt Christi) die Bezeichnung „R.F.“ (Tafeln zum Ölberg, zur Geißelung Christi, Verkündigung und Himmelfahrt Mariens) zu erkennen (*Abb.1, Abb.2, Abb.5, Abb.6 und Abb.8; Kap.6.1.1.1.*). Zusätzlich ist auch auf seinem Porträt eines jungen Mannes in Wien eine „R.F.“-Signatur zu sehen (*Abb.9; Kap.6.1.1.2.*).

Für den jüngeren Frueauf sind signierte Werke erst seit dem Johannesaltar bekannt, dessen Datierung vor 1500 bzw. in die späten 1490er Jahre angesetzt wird. Hier findet sich die Angabe „RVELAND“ auf einer Hellebarde in der Gefangennahme des Johannes und der Buchstabe „R.“ als Fragment einer durch Beschneidung der Tafel

³⁴⁴ Salzburg Stadtarchiv, Sendbriefe der Stadt Salzburg 1483/1514, Nr.58.

³⁴⁵ Kat. Nürnberg, 1909, S.48.

verkürzten „R.F.“-Signatur in der Ölbergdarstellung. Bei den Bildern des sog. Leopoldaltars sind die Buchstaben „R.F.“ auf der ersten Tafel mit dem Ausritt zur Jagd am Halsband eines Hundes am rechten Bildrand und auf der letzten Tafel mit der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg unterhalb der Brüstung des rechten Fensters angebracht. Als weitere Beispiele sind in diesem Zusammenhang zusätzlich die „R.F.“-Monogramme auf der Tafel des Heiligen Leopold im Stift Klosterneuburg und auf der Votivtafel in Wien zu nennen (*Abb.12, Abb.14, Abb.18 und Abb.21-23; Kap.6.2.1.1.-Kap.6.2.1.4.*).

Sollte die „R.F.“-Signatur am Augustineraltar auf Rueland Frueauf den Jüngeren zurückgehen, so wäre durch die Datierung 1487 dies das erste Werk, das mit ihm nachweislich in Verbindung gebracht werden kann. Zudem wären alle unsignierten Werke, die nach 1487 als so genannte Erstlingswerke des Künstlers angeführt werden, damit in Frage gestellt. Dies würde auf die Tafel der Kreuzigung von 1496 zutreffen, die beispielsweise als erstes Bild des Künstlers eingeordnet wird (*Abb.24; Kap.7.2.*). Die fehlende Signatur auf diesem Gemälde wird jedoch damit begründet, dass der Künstler zu dieser Zeit noch kein selbstständiger Meister gewesen sei und er seine Signatur erst nach seiner Heirat mit Dorothea Stahl (als terminus antequem gilt für die Eheschließung der 11. Februar 1497) hätte anbringen dürfen (*Kap.3.2.1.*). Durch sein Monogramm am Augustineraltar bereits neun Jahre früher wäre dagegen diese Annahme für die Kreuzigung von 1496 widerlegt, welche ohnehin hinsichtlich ihrer Zuschreibung an den jüngeren Frueauf bezweifelt werden muss (*Kap.7.2.2.*).

Dies wirft auch die Frage nach dem Lebensalter des Künstlers auf, denn trotz eines berühmten Malervaters scheint es kaum überzeugend, dass der Sohn noch während seiner Ausbildungszeit am Altar eines anderen Meisters seine Signatur hätte hinterlassen dürfen. Sollte Rueland Frueauf der Jüngere jedoch schon älter gewesen sein, wäre dies als Mitarbeit eines bereits etablierten Malerkollegen eher nachvollziehbar. Hierbei ist anzumerken, dass die dafür notwendigen Voraussetzungen in Nürnberg vorhanden waren: *„Da die Nürnberger Maler nicht in einer Zunft zusammengeschlossen waren, konnten sie je nach Bedarf Lehrlinge und Gesellen einstellen oder auswärtige Maler beschäftigen.“*³⁴⁶

Als auswärtiger Maler war Rueland Frueauf der Ältere zur Zeit der Entstehung des Nürnberger Augustineraltars bereits ein anerkannter, eigenständiger Meister. Es ist

³⁴⁶ Ullmann, 1985, S.49.

ebenfalls möglich, dass er es war, der in Nürnberg aufgrund seiner Bekanntheit herangezogen wurde und gerade als Zeichen von Wertschätzung am Augustineraltar seine Signatur anbringen durfte. In diesem Sinne kommen für eine Mitarbeit am Augustineraltar sowohl der ältere als auch der jüngere Frueauf in Frage.

Für den Nachweis einer Verbindung der Künstlerfamilie Frueauf zu Nürnberg ist darüber hinaus die Analyse der Goldmuster von großer Bedeutung. Diese stimmen auf den Tafeln des Altars von 1490/1491 und des Großmainer Altars überein und stammen aus dem Nürnberger Raum. Frick konnte dabei dieses Muster maßstabs- und deckungsgleich zudem bei früheren Werken der Nürnberger Kunst um 1465/1470 nachweisen, wie bei dem ehemaligen Hochaltar der St. Michaelskirche in Hof aus der Werkstatt des Hans Pleydenwurff sowie am Dreikönigsaltar vom Meister des Löffelholzaltars im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.³⁴⁷

Hinzu kommen weitere Gemeinsamkeiten, die eine Verbindung der Veittafel mit Werken der beiden Frueaufs bestätigen. Hierzu gehören die Unterzeichnungen, die auf der Veittafel typische Elemente zeigen, wie sie für die Frueaufs charakteristisch sind. Ein Beispiel sind die häkchenartigen Faltenangaben, die am Linienende eigentümlich eingerollt sind und sich an der Veittafel (*Abb.114*), den Tafeln des Altars von 1490/1491 (*Abb.71-77*) von Frueauf d. Ä. und den Tafeln des Großmainer Altars (*Abb.115-122*) finden. Ebenso die Art und Weise, wie bei der Anlage der Gesichter in der Unterzeichnung die Nasenkontur in die Augenbrauenbögen übergeht, lässt sich sowohl bei einzelnen Figuren auf der Veittafel als auch bei Tafeln des älteren und jüngeren Frueauf feststellen (*Abb.71-77 und Abb.96-99*).

Interessant sind außerdem in der Gegenüberstellung mit der Veittafel verschiedene Figurentypen, die eindeutig auf die Werke der Frueaufs verweisen. So ist der feiste Mann mit Doppelkinn und roter Kappe in der Veittafel ein bekanntes Motiv aus dem Frueauf-Oeuvre. Dies zeigen Beispiele bei Rueland Frueauf dem Älteren (wie am Altar von 1490/1491 der rot gekleidete Mann auf der rechten Seite der Geißelungstafel und der König mit roter Kappe links in der Tafel der Anbetung der Könige, *Abb.2 und Abb.7*), bei Rueland Frueauf dem Jüngeren (wie am Johannesaltar bei zwei rot gewandeten Männern und einem Mann mit dunkler Kappe unter den Zuhörern der

³⁴⁷ Frick, 2003, S.53, S.72 und S.187-189; vgl. in diesem Zusammenhang auch Rosenauer, 2003, S.436.

Johannespredigt, bei Herodes in der Enthauptungsszene oder bei den feisten Gesichtern in der Tafel der Gefangennahme Christi, *Abb.10, Abb.13 und Abb.15*) sowie bei Frueauf-Zuschreibungen und Tafeln der Frueauf-Werkstatt (wie bei dem rot gewandeten Reiter auf der rechten Seite der Kreuzigung von 1496, bei Kaiphas auf der Tafel Christus vor Kaiphas am Regensburger Passionsaltar oder bei dem Mann mit rotem Mantel rechts in der Kreuzigungsdarstellung desselben Altars, *Abb.24, Abb.41 und Abb.47*). Ein weiterer gemeinsamer Figurentyp ist auf der Veittafel der Heilige Modestus hinter dem genannten feisten Mann. Seine Gestalt als Greis gehört ebenfalls zum Frueaufschen Motivrepertoire, wie dies am Altar von 1490/1491 der ältere König im Vordergrund der Anbetung der Könige und der Apostel im grünen Mantel am linken Bildrand in der Himmelfahrt Mariens bestätigen (*Abb.7 und Abb.8*).

Die Darstellung des Heiligen Veit findet zudem ihre Entsprechung im Gesichtstypus einzelner Frueauf-Figuren, wie der Salome in der Enthauptungsszene des Johannesaltars, der Muttergottes und der Frau rechts daneben in der Kreuzigungstafel von 1496 oder der Mondsichelmadonna im Stiftsmuseum Klosterneuburg (*Abb.13, Abb.24 und Abb.62*). Man beachte hier jeweils den langen Nasenrücken, die charakteristische Form der Lippen, das hervortretende Kinn und die unter den gesenkten Lidern hervorgehobenen Augäpfel sowie den Verlauf der Halsfalten oder wie am Kopf einzelne Lichter auf glänzende Haarpartien verteilt sind. Eine starke Verwandtschaft ist zusätzlich in der zarten Gestaltung der Hände zu sehen, so zum Beispiel im Vergleich der Hände des Heiligen Veit mit den Händen der Maria in der Verkündigungstafel des Altars von 1490/1491 (*Abb.5*).

Hinzu kommen zahlreiche Details, die ebenfalls Gemeinsamkeiten zu den Frueauf-Werken aufweisen. Zu nennen sind beispielsweise an den Obergewändern die Edelsteine und Perlen an der goldenen Schließe bzw. am Kragen bei dem feisten Mann in der Veittafel und bei dem Engel der Verkündigungsszene am Altar von 1490/1491. Beide Figuren besitzen zudem am Kragen ein gitterartiges Rautenmuster, wie es auch beim Engel der Verkündigungstafel in Budapest, beim rechten Engel in der Tafel der Mondsichelmadonna und bei dem Priester auf der rechten Seite der Großmainer Darbringungsszene zu erkennen ist (*Abb.5, Abb.28, Abb.54 und Abb.62*). In Nürnberg wurde dabei das Rautenmuster mit schwarzen Linien auf goldenem Grund gezogen und in der linken Hälfte mit einer schwarzen Parallelschraffur versehen. Auf den genannten

Vergleichsbildern wurde umgekehrt das goldene Rautenmuster über einem dunklen Grund aufgezeichnet und teilweise eine goldene Parallelschraffur angebracht. Ein weiteres Beispiel sind die kostbaren, vegetabil gestalteten Schmuckstücke, welche auf der Veittafel an dem pelzgesäumten Hut des rot gekleideten Mannes am rechten Bildrand und am Regensburger Passionsaltar an der Kopfbedeckung des Pilatus auf der Tafel Christus vor Pilatus zu sehen sind (*Abb.42*). Auch wie das Tuch um den Hals des Heiligen Veit geschlungen ist, so dass es hinter seinem Kopf eine Art Kapuze bildet, ist bei der Darstellung eines Schriftgelehrten auf der Großmainer Tafel mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel zu erkennen (*Abb.29*). Betrachtet man ferner auf der Veittafel an der Säule mit dem Götzenstandbild das Kapitell mit hellgrauen, vegetabil eingedrehten Blattornamenten, so sind derartige Details ebenfalls am Regensburger Passionsaltar zu beobachten, wie bei der Thronanlage in der Tafel Christus vor Pilatus und in den oberen Zwickeln der Geißelungstafel (*Abb.42 und Abb.43*). Außerdem ist auf die kleinen Figuren in den gezeigten Landschaften zu verweisen, welche mehrfach in der Veittafel und in der Taufszene des jüngeren Frueauf zu sehen sind (*Abb.11*).

Zusammenfassend wird anhand der hier vorgestellten Gemeinsamkeiten zu anderen signierten und zugeschriebenen Frueauf-Werken deutlich, dass die Nürnberger Veittafel mit der Verweigerung des Götzendienstes stark von Frueauf-Elementen geprägt ist. Da sich die Bezüge sowohl zu Werken der beiden Frueaufs als auch zu ihrer Werkstatt ergeben, kann keine konkrete Zuweisung an einen der beiden Maler erfolgen. Die Verbindung zu ihrer Kunst und ihrer Werkstatt ist jedoch offensichtlich. Parallel dazu sind natürlich ebenso Abweichungen zu den Werken der Frueaufs festzustellen. Diese sind aber leicht zu erklären, da der Augustineraltar in einer anderen Werkstatt, unter Leitung eines anderen Meisters und unter Mitwirkung mehrerer Hände entstanden ist. Abschließend ist somit von einer Mitarbeit von einem der beiden Rueland Frueaufs am Augustineraltar sicher auszugehen. Diese darf aufgrund der „R.F.“-Signatur als nicht zu gering eingeschätzt werden.

7.5. Mitarbeiter in der Frueauf-Werkstatt am Beispiel der Tafeln des Großmainer Altars

7.5.1. Bildanalyse (*Abb.28-36*)

Der spätgotische Altar der Pfarrkirche von Großmain bei Salzburg ist nicht mehr vollständig erhalten. Die bemalten Flügel wurden in Einzelbilder und Fragmente aufgeteilt und im Chor der Pfarrkirche aufgehängt. Der Retabelschrein ist verloren gegangen, von der einstigen Altarplastik befindet sich noch eine Gruppe der Marienkrönung im Auszug des heutigen barocken Hochaltars.³⁴⁸

Durch die Jahreszahl 1499 auf der Tafel der Darbringung Christi im Tempel kann der Altar genau datiert werden (*Abb.28*). Es wird vermutet, dass dieser damals als Hochaltar für die Pfarrkirche von Großmain geschaffen wurde.³⁴⁹ Zur Zeit seiner Entstehung war Großmain ein bekannter Marienwallfahrtsort und die gotische Kirche war gerade neu erbaut worden. Als mögliche Auftraggeber für den Altar von Großmain kommen in diesem Zusammenhang der Salzburger Erzbischof Leonhard von Keutschach und Ludwig Ebner, der für Großmain zuständige Propst des Stiftes St. Zeno in Reichenhall, in Betracht. Schriftliche Quellen haben sich hierzu jedoch keine erhalten.³⁵⁰

1739 wurde der Großmainer Altar durch den barocken Hochaltar ersetzt.³⁵¹ Dieser beinhaltet die so genannte „Schöne Madonna“, welche vermutlich das Ziel der Wallfahrer gewesen ist.³⁵² Im Zuge der Neuaufstellung des barocken Altars ist die Zerlegung und teilweise Zerstörung des älteren spätgotischen Altaraufbaus anzunehmen.³⁵³ Die Bilder des Großmainer Altars werden im Jahre 1830 in der Pfarrkirche erwähnt. Nach dem Bericht des Pfliegerichts Salzburg an das Kreisamt waren sie in die feuchte

³⁴⁸ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.84 und S.88-90.

³⁴⁹ Frick, 2003, S.280; Kästenbaum, 1928, S.VII; Rosenauer, 2003, S.437.

³⁵⁰ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.11; zur Geschichte der Marienwallfahrt vgl. ebenda, S.68-82.

³⁵¹ Rosenauer, 2003, S.437.

³⁵² Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.11 und S.84.

³⁵³ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.84 und S.88.

Kirchenmauer eingelassen, was den Tafeln vor allem an den bemalten Rückseiten starke Beschädigungen zugefügt hat.³⁵⁴

Erhalten haben sich von der Feiertagsseite vier Bilder mit Goldhintergrund. Sie zeigen die Darbringung Christi im Tempel, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, das Pfingstwunder und den Marientod und messen jeweils 153 x 100 cm (*Abb.28-31*).

Von der Werktagsseite existieren nur noch Fragmente der Heimsuchung und der Epiphanie, die aus Teilstücken wieder zusammengesetzt wurden (*Abb.32, Abb.33 und Abb.191*). Die zwei weiteren zugehörigen Tafeln sind verloren gegangen. Davon ist lediglich die Beschneidung Christi durch eine alte Aufnahme (*Abb.34*) des bereits stark beschädigten Bildes dokumentiert. Darauf sind noch Reste der Beschneidungsszene und eines Gewölbes zu erkennen, wobei es sich hier um eine besonders ausgeprägte Raumdarstellung des Retabels gehandelt haben muss.

Von der Schreintrückseite haben sich die zwei Tafeln mit Christus als Salvator und der Muttergottes mit Kind von jeweils 265 x ca. 57 cm erhalten (*Abb.35 und Abb.36*).³⁵⁵

Nach der Rekonstruktion des österreichischen Bundesdenkmalamts in Wien hatte der Altar insgesamt eine Höhe von etwa zehn Metern. Seitlich des Schreins waren je zwei Tafeln übereinander angeordnet. Die einzelnen Flügel nahmen eine Größe von etwa 330 x 120 cm ein. Bei geschlossenen Flügeln war links oben die Heimsuchung, rechts unten die Epiphanie und rechts oben die Beschneidung zu sehen. Auf der geöffneten Feiertagsseite zeigten sich links oben die Darbringung Christi im Tempel, links unten der zwölfjährige Jesus im Tempel, rechts oben die Pfingstszene und rechts unten der Tod Mariens. Die Maße des Schreins werden mit einer Höhe von 330 cm und einer Breite von 240 cm veranschlagt. In der Schreinmitte befanden sich vermutlich drei Standfiguren von jeweils 60 cm Breite auf Sockeln unter einem Maßwerkbaldachin sowie profilierte Zwischenpfeiler. Hinweise darauf sind die Aussparungen der Figurenumrisse im vergoldeten Hintergrund. Auf der bemalten Rückseite des Schreins waren Christus als Salvator und die Muttergottes mit Kind angebracht. Für die Predella wird von einer Höhe von 100-150 cm und einer Breite von mindestens 330 cm ausgegangen. Die Tafeln der beiden Kirchenväter Augustinus und Ambrosius in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien wurden dabei als Teile der zugehörigen

³⁵⁴ Kästenbaum, 1928, S.VI; Guby, 1929, S.10; Baldass, 1946, S.73; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.84.

³⁵⁵ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.11, S.29 und S.91.

Predellenflügel in Betracht gezogen (*Abb.60 und Abb.61; Kap.7.6.2.1.3.*). Das Gesprenge wird mit einer Höhe von 4-5 Metern und einem Aufbau aus drei Gesprengetürmen mit je drei Figurenbaldachinen in zwei Geschossen angesetzt. In der Mitte könnte sich die Gruppe der genannten Marienkrönung befunden haben. Hinzu kommen im Gesprenge noch mindestens fünf zusätzliche Figuren sowie seitlich Schreinwächter in Baldachintürmen.³⁵⁶

Der Erhaltungszustand ist vor allem bezüglich der Werktagsseite stark beeinträchtigt. Bei den Gemälden der Heimsuchung und der Epiphanie wurden 1942 die noch erhaltenen Bildpartien aus den Tafeln herausgeschnitten, worauf die direkt auf den Vorderseiten der Fragmente angebrachten Beschriftungen hinweisen.³⁵⁷ Die verschiedenen Teile wurden anschließend zu Einzelbildern gerahmt (*Abb.32, Abb.33 und Abb.191*) und später jedoch wieder zusammengefügt. Das Fragment der Heimsuchung besteht aus zwei solchen aneinandergesetzten Teilen. Der rechte Teil weist dabei links unten eine starke Retuschierung auf, wie dies auch bei den gemälde-technologischen Untersuchungen im Infrarotbefund gut zu erkennen ist (*Abb.119d*). Auf beiden Bildteilen wurden zudem zahlreiche Ausbesserungen vorgenommen. Größere Fehlstellen wurden dunkel übermalt,³⁵⁸ um einen weniger unruhigen und mehr geschlossenen Eindruck zu erreichen (*Abb.188*). Bei der ebenfalls aus zwei Teilen bestehenden Epiphanie wurden, besonders bei den beiden Figuren rechts, einige Retuschen vorgenommen, so dass die erhaltenen Fragmente nur noch einen reduzierten Originalbestand an Malerei aufweisen (*Abb.189 und Abb.190*).

Die Bilder der Werktagsseite besitzen keine Leinwandunterklebungen, wie diese häufig von Künstlern zur Sicherung und Stabilisierung der Malschichten auf Tafeln angebracht wurden.³⁵⁹ Die Tafeln der Feiertagsseite sind dagegen gut erhalten und wurden durchwegs mit Leinwand überzogen.³⁶⁰ Bei der Schreintrückseite zeigt eine alte

³⁵⁶ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.88f., S.91f., S.94f. und S.101.

³⁵⁷ Der dort angegebene Text lautet: „*Fragment der Rueckseite einer Bildtafel aus Grossgmain. Aus Erhaltungsgründen durchsägt und gesichert. Durchgeführt im Kriegsjahre 1942.*“

³⁵⁸ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.96.

³⁵⁹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.89 und S.92f.

³⁶⁰ Die originalen Grundierkanten der Tafeln wurden an der Ober- und Unterseite festgestellt. Auf der linken und rechten Seite wurden die unbemalten Tafelränder knapp beschnitten. Im Bereich des Goldgrunds kommt der rote Bolus stark hervor. Dies gilt auch für den goldenen Stoffbehang am Betpult der Muttergottes im Marientod. Retuschen sind häufig im Bereich der Fugen zu verzeichnen. Bei der Pfingstdarstellung konnten größere Farbverluste in der linken unteren Ecke, im weißen Gewand der Figur vorne links sowie am unteren Rand festgestellt werden; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.89f.

Zustandsaufnahme der Tafel Maria mit Kind deutliche Beschädigungen (*Abb.187*). Die zugehörige Tafel des Christus als Salvator beurteilt Stiasny durch willkürliche Übermalungen als stark beeinträchtigt. Dabei soll sogar ein spitz zulaufender Vollbart in eine glatte Gesichtspartie umgeändert worden sein, was jedoch nicht zu belegen ist.³⁶¹

Die noch erhaltenen Tafeln sind seit der Spaltung der Werktags- von der Feiertagsseite, zwischen 1939 und 1942 unter Emmerich Bergthold in den Werkstätten des Bundesdenkmalamts in Wien, nur noch 4-6 mm stark und werden jeweils durch einen Rost stabilisiert.³⁶²

Tafeln von der Feiertagsseite

Die Tafel der **Darbringung Christi im Tempel** (*Abb.28*) zeigt den Moment, in dem Maria gerade dem Propheten Simeon das Jesuskind übergibt. Sie ist vor dem Altar, auf dessen Mensa sich zwei Schrifttafeln befinden, auf die Knie gesunken. Hier sind als eine Besonderheit die zehn Gebote auf der linken Seite in bayerischem Dialekt und rechts in lateinischer Sprache in goldenen Majuskeln zu lesen.³⁶³ Unter dem rechten Text ist über dem geschwungenen Ziermuster die Datierung 1499 angebracht. Die ursprüngliche Farbigkeit hat sich im Laufe der Zeit etwas verändert. So erscheint der einst blaue Untergrund der Buchstaben aus Bleiweiß und Azurit heute fast schwarz und auch das an den rötlich marmorierten Rahmen der Gesetzestafeln unterlegte Blattsilber ist nicht mehr zu erkennen.³⁶⁴

Die Hauptpersonen im Zentrum werden von weiteren Figuren begleitet. Zu Simeon im Vordergrund gehören zwei Priester auf der rechten Seite. Maria sind links Josef und die beiden Frauen zuzuordnen. Interessant ist im Bildaufbau vor allem Josef, der mit Simeon deutlich in Bezug gesetzt wird. Man betrachte beispielsweise bei beiden Figuren die Bekleidung in Rottönen, den am Hals zusammengehaltenen Umhang mit

³⁶¹ Stiasny, 1903, S.65.

³⁶² Für die Tafeln von Großmain sind verschiedene Restaurierungen bekannt, so 1831 durch Franz Zebhauser, 1939/1942 durch Emmerich Bergthold und Herbert Seiberl, 1963/1964 durch Edmund Blechinger und 1998/1999 durch Manfred Koller und Michael Vigl. Die Tafeln wurden aus Nadelholz gefertigt und bestehen aus 6 bis 7 stumpf verleimten Längsbrettern einer Fichte oder Tanne von 13 bis 20 cm Breite; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.88-90 und S.96f.

³⁶³ Baldass, 1946, S.72; Kästenbaum, 1928, S.5; Stiasny, 1903, S.64. Eine Abschrift des bayerischen Textes befindet sich in Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.27.

³⁶⁴ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.93.

Kapuze, den weißen Bart und die gleiche Körperhaltung. Während Simeon das Kind entgegennimmt, bringt Josef ebenfalls in einem Übergabegestus zwei Opfertauben herbei.

Die Sorgfalt der Ausführung wird in verschiedenen kleinen Details deutlich. Man betrachte beispielsweise beim Altartuch die Verzierung am Saum mit den überkreuzten Fäden und den langen Quasten. Sogar die Vernähung am Tuch ist in der Vergrößerung zu erkennen. Interessant sind bei dem direkt hinter Simeon stehenden Priester die Einfassung und der Querriegel an seinem Mantel, die beide mit einem goldenen Rautenmuster versehen sind. Die Beleuchtung der Szene erfolgt, wie bei allen Tafeln der Feiertagsseite, von rechts oben.

Die Tafel mit dem **zwölfjährigen Jesus im Tempel (Abb.29)** stellt rechts hinten Maria und Josef dar, die gerade den Tempel betreten, wo sie den vermissten Jesusknaben wiederfinden. Dort diskutiert Christus mit dem vor ihm stehenden Schriftgelehrten und ist gerade bemüht, diesem etwas argumentativ zu verdeutlichen. Dies veranschaulichen seine Hände, welche einen typischen Aufzählungsgestus zeigen. Die erhobene Hand des Schriftgelehrten deutet dessen Einwände an, die er mithilfe des vor ihm aufgeschlagenen Buches zu begründen beabsichtigt. An seiner Gestalt wird die an den Tafeln des Großmainer Altars zu beobachtende Überlängung der Figuren besonders deutlich. Der Schriftgelehrte steht Christus wie einem König gegenüber, welcher auf einem durch Stufen erhöhten Thron Platz genommen hat. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Wahl rötlicher Farbtöne für Gewand und Thron, der zusätzlich mit Ziersäulen ausgestattet ist. Darüber sind steinerne Hunde angebracht, die für Plastiken eine außerordentliche Lebendigkeit besitzen.

Im Bildaufbau ist Christus zwar im Hintergrund zu sehen, er wird jedoch durch seine Anordnung in der Mittelachse und seine erhöhte Positionierung sichtbar hervorgehoben. Direkt im Vordergrund sind auf einer quer gestellten Bank drei weitere Gelehrte zu erkennen, die an der gerade geführten Diskussion regen Anteil nehmen. Während der linke Mann konzentriert den Worten lauscht und der rechts Sitzende sich mit einem Zeigegestus aktiv einzubringen versucht, ist der mittlere Mann gesondert zu betrachten. Seine stark verdrehte Körperhaltung ist zugleich Ausdruck seiner Ablehnung. Er wendet sich so weit es nur geht von Christus ab und damit gleichzeitig sein Gesicht in direktem

Blickkontakt dem Betrachter zu. Dabei hat er seine Mundwinkel missmutig nach unten gezogen und die Hand auf sein Ohr gelegt, wie um nicht mehr zuhören zu müssen. Ebenfalls auf den Betrachter gerichtet ist der Blick eines weiteren Mannes, der mit einem anderen Schriftgelehrten vor der Sitzbank steht. Auch diese beiden Männer, deren Gestik klar auf Christus verweist, sind in ein intensives Gespräch über das Gehörte vertieft. Zwei zusätzliche Figuren stoßen am linken Bildrand durch eine bogenförmige Öffnung zur Szene hinzu. Durch den genannten Blickkontakt einzelner Figuren zum Betrachter soll dieser miteinbezogen werden und sich im übertragenen Sinne als Teil der im Bild geführten Diskussion empfinden. Sogar das auf dem farbig gemusterten Fliesenboden liegende, aufgeschlagene Buch am vorderen Bildrand wirkt wie eine Aufforderung an den Betrachter, selbst in den heiligen Texten nachzuschlagen und nachzulesen.

Auf der Tafel des **Pfingstwunders** (*Abb.30*) ist über Maria und den Aposteln die Hl.-Geist-Taube zu sehen. Die Namen einzelner Apostel sind dabei als Zierbuchstaben an ihren Gewändern angebracht, so auf der linken Seite für Andreas (zweite Figur von vorn) und auf der rechten Seite für Thomas (dritte Figur von vorn) und Matthäus (erste Figur von vorn).³⁶⁵ Ungewöhnlicherweise ist Maria aber nicht von zwölf Aposteln, sondern von insgesamt zwanzig Männern umgeben, die teilweise kniend und teilweise auf Bänken sitzend gezeigt werden. Für ihre unübliche Anzahl gibt es bislang keine Erklärung. Nach Zimmermann sollen die zusätzlichen Figuren erst durch einen weiteren am Großmainer Altar tätigen Maler der Außenseiten (*Kap.7.5.2.*) nachträglich angebracht worden sein.³⁶⁶ Dies ist jedoch im Widerspruch zur nachfolgenden Beobachtung von Koller: *„Das Pfingstwunder ist homogen gemalt und dabei von besserer maltechnischer Qualität als die übrigen - der Blaumantel Mariens ist über die benachbarten Figuren (d. h. nachdem diese schon fertig waren) gemalt.“*³⁶⁷

In der Komposition bleibt zwischen den Figuren der Blick auf die Muttergottes in der Mittelachse frei, so dass ihrer Gestalt die Hauptaufmerksamkeit zukommt. Ihre erhöhte Positionierung im Zentrum der Darstellung hebt sie zudem eindeutig hervor. Durch die Anordnung der Figuren, die nach hinten immer kleiner wiedergegeben sind, werden ein starker Tiefenzug und damit ein räumlicher Eindruck erreicht. Die hinteren Figuren

³⁶⁵ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.47 und S.90.

³⁶⁶ Zimmermann, 1975, S.148.

³⁶⁷ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.98.

befinden sich dabei in einer Art Nische, was an der Profilierung des Mauerabschnitts deutlich wird, der hier nach hinten zurückspringt. Fast alle Figuren nehmen unterschiedliche Haltungen von Gebet und Ergebenheit ein, zum Beispiel durch aneinander gelegte Handflächen mit nach oben zeigenden Fingern, ineinander verschränkte Finger oder durch vor der Brust überkreuzte Arme. Davon unterscheidet sich im Vordergrund eine Figur auf der linken Seite, die ihre Arme auf ein Buch gestützt hat und gedankenvoll in sich versunken wirkt.

In der Tafel des **Marientods (Abb.31)** sinkt Maria, die von Johannes aufgefangen wird, an einem vor ihrer Bettstatt befindlichen Betpult sterbend zusammen. Hinter ihr sind die Apostel angeordnet, die verschiedene Reaktionen auf das gerade stattfindende Geschehen zeigen. Einige halten inne, sind ins Gebet vertieft oder von Trauer und Bestürzung tief ergriffen, wie der Apostel am linken Bildrand, der seinen blauen Mantel benutzt, um seine Tränen zu trocknen. Andere kümmern sich um die Gottesmutter und vollziehen die Sterbeliturgie. Während Petrus Maria segnet, hält ein weiterer eine Kerze und ein dritter greift zu einem Weihwasserkessel auf dem Bettpodest. Interessant ist ebenfalls der Apostel am rechten Bildrand, der, um eine bessere Sicht auf das Geschehen zu bekommen, den Vorhang des Bettbaldachins zur Seite hebt.

Im linken Vordergrund ist eine Truhe zu sehen, auf der sich ein halb gefülltes Wasserglas, ein Zinnkrug, ein Zinnteller mit Früchten, ein Kerzenleuchter sowie darunter ein Paar Pantoffeln befinden. Als weiteres Detail ist der wertvolle Stoff zu beachten, der über das Betpult gelegt ist. Er ist mit einem Ziermuster aus Vögeln und vegetabilen Elementen auf goldenem Grund versehen, wobei an manchen Stellen, wie auch am goldenen Hintergrund der Tafel, der darunter liegende rote Bolus zum Vorschein kommt. Kühnel deutet die Vögel als Pfaue, welche Auferstehung und Ewigkeit symbolisieren sollen. Der Überwurf aus feinem Seidendamast soll zudem, wie der anatolische Teppich in der Verkündigung des Altars von 1490/1491, die Würde Mariens hervorheben und die Kostbarkeit des aufgeschlagenen Buches betonen (*Abb.5; Kap.6.1.1.1.*).³⁶⁸ Darüber hinaus sind am Betpult unterhalb der Stufen gotische Schmuckelemente zu sehen, die einen Kielbogen und Passformen erkennen lassen. Vergleichbares lässt sich an der linken Truhe und an der Bettstatt beobachten.

³⁶⁸ Kühnel, 1980, S.95f.

Im Gesamtaufbau wird fast die Hälfte der Komposition von der leeren Bettstatt mit Baldachin und Podest eingenommen. Davor ist im Zentrum Maria im Dreiviertelprofil mit dem schräg gestellten Betpult zu sehen. Am linken und rechten Bildrand sind im Vordergrund zwei Truhen eingefügt, die von den Tafelkanten überschritten werden. Dadurch verschiebt sich das Bildgeschehen nach hinten und den Figuren wird zugleich mehr Raum gegeben, wie auch bei der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, wo die Bank mit den drei Schriftgelehrten vorne eingefügt wurde. Die Hauptfiguren werden somit mehr in den Hintergrund gerückt, was ebenfalls beim Pfingstwunder zu beobachten ist (*Abb.29 und Abb.30*).

Fragmente von der Werktagsseite

Die Darstellung der **Heimsuchung** (*Abb.32*) bildete einst die Rückseite der Darbringung Christi und ist heute als Fragment aus zwei Teilen zusammengesetzt, einem linken Bildstreifen mit einer Frauengestalt unterhalb einer Burganlage (125,5 x 43 cm) und einem rechten Bildteil mit Bäumen (67 x 69 cm).³⁶⁹ In der Komposition erfolgt die Beleuchtung der Szene von rechts. Bei der Frauenfigur mit Haube könnte man zunächst an Elisabeth denken oder noch wahrscheinlicher an eine sie begleitende Dienerin. Elisabeth wird zwar üblicherweise mit bedeckten Haaren gezeigt, sie müsste eigentlich aber als deutlich ältere Frau wiedergegeben werden. Maria, meist zu sehen als junge Frau mit offenem Haar, ist nicht mehr vollständig erhalten.

Otto Zieske versuchte 1957 die beschädigte Mariengestalt auf einem neuen Gemälde (Oberhausmuseum/Passau) zu rekonstruieren, wobei er sich stark an den Marien des älteren Frueauf von der Werktagsseite des Altars von 1490/1491 orientierte (*Abb.204 und Abb.5-8*). Dabei irritiert vor allem der ungewöhnliche Größenunterschied zwischen den beiden Figuren. Die Frau mit Haube wird von Zieske als Elisabeth gedeutet. Diese wirkt jedoch durch den bereitgehaltenen Hut in ihrer Hand und ihre reservierte Körperhaltung mit den beinahe schon verschränkten Armen vielmehr wie eine wartende Dienerin, da sich bei der Heimsuchung Elisabeth und Maria sonst freudig begrüßen und einander mit offenen Armen begegnen.

Links oben ist auf der Großmainer Heimsuchungstafel eindeutig die Burganlage der Veste Oberhaus als eines der bekanntesten Wahrzeichen der Stadt Passau zu

³⁶⁹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.90f.

erkennen.³⁷⁰ Im Detail ist sogar die Turmspitze der Burgkapelle sichtbar, welche aus dem Burghof aufragt. Bekannte Darstellungen der Veste Oberhaus finden sich darüber hinaus in dem Motivbild des Bischofs Ulrich von Hefft um 1497 (Stift Herzogenburg/Stiftsgalerie)³⁷¹ oder im Hintergrund der Enthauptung der Heiligen Katharina von Hans Egkel um 1475/1480 (Stift Melk/Stiftsmuseum).³⁷²

Das Fragment der **Epiphanie (Abb.33)** besteht aus zwei aneinandergefügten Teilen. Das linke Teilstück misst 84 x 50 cm, das rechte 66,5 x 51 cm.³⁷³ Noch erhalten sind vor dem Mauerwerk eines Gebäudes größtenteils der Oberkörper der thronenden Maria mit dem Jesuskind, rechts davon die Köpfe und teilweise die Oberkörper von zwei dunkelhäutigen, stark retuschierten Männern, wovon der rechte eine mit einer Krone versehene Kopfbedeckung in seiner erhobenen Hand hält, sowie unterhalb davon noch ein Teil eines weiteren Kronenhutes (*Abb.189*). Auf die Figur des ältesten, meist glatzköpfigen Königs verweist möglicherweise eine helle Stelle, worauf die Blicke der Muttergottes und des Kindes gerichtet sind. Von einer zusätzlichen Gestalt ist auf der linken Seite ebenfalls noch die Kopfbedeckung sichtbar. Hinter dem Thron mit einem gemusterten, goldenen und rot gesäumten Zierbehang, auf dem Maria und auf ihrem Schoß das Jesuskind mit Kreuznimbus Platz genommen haben, ist noch eine Holztür zu erkennen. Am rechten Bildrand öffnet sich der Blick in eine Landschaft mit einer Burganlage.

Tafeln von der Schreinerückseite

Die stark gelängten Figuren der Tafeln mit **Christus als Salvator** und der **Muttergottes mit Kind (Abb.35 und Abb.36)** nehmen direkt im Vordergrund mit ihren stoffreichen Gewändern die gesamte Breite der beiden schmalen Bilder von je 265 x ca. 57 cm³⁷⁴ ein. In der Komposition sind ihre Darstellungen klar aufeinander abgestimmt, bedingt durch die einst gemeinsame Anordnung auf der Rückseite des Altarschreins. Christus

³⁷⁰ Ausst. Kat. Passau, 1995, S.117; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.25; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.14 und S.29.

³⁷¹ Das Herzogenburger Stifterbild wird in der Diskussion um seine Zuschreibung auch zu den umstrittenen Werken von Rueland Frueauf d. J. gezählt. Angaben zur Zuschreibung und zur Ansicht von Passau im Hintergrund bei Möseneder, 1999, S.520f.; Guby, 1928, S.46-53; Guby, 1929, S.39f. und S.43f.; Guby, 1930, S.141; Schmid, 1912, S.92f.; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.26f.

³⁷² Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.26; Guby, 1928, S.46-53; Guby, 1929, S.8 und S.45; Schindler, 1990, S.230; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.30.

³⁷³ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.91.

³⁷⁴ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.91.

und Maria stehen vor einem leuchtend roten Hintergrund an der vorderen Kante einer grauen, steinernen Sockelzone mit Profilierung. Ihre Gewänder in zarten Rosatönen heben sich deutlich davon ab, wobei diese etwas ausgebleicht sind, da die vom Rahmen verdeckten Gewandpartien einen intensiveren Farbton zeigen.³⁷⁵ Der obere Abschluss wird aus vegetabilem Maßwerk mit zwei Spitzbögen, die auf seitlichen Konsolen aufrufen, und einem mittig hängenden Schlussstein gebildet.

7.5.2. Zuschreibung: Der sog. Meister von Großmain und die Verbindungen zur Frueauf-Werkstatt (Abb.28-36)

Die Bezeichnung Meister von Großmain taucht erstmals 1916 bei Buberl auf.³⁷⁶ Es handelt sich hier um einen Notnamen, welcher für den anonymen Maler der Altartafeln des ehemaligen Retabels der Pfarrkirche von Großmain, das meist in enger Verbindung mit der Passauer Frueauf-Werkstatt gesehen wird, eingeführt wurde. Dabei wurde auch über die Mitarbeit mehrerer Hände diskutiert und zwischen verschiedenen Malern der Werktags- und Feiertagsseite differenziert. Dies erschwert eine genaue Abgrenzung des sog. Meisters von Großmain als eigenständige Künstlerpersönlichkeit.

Für die Person des sog. Meisters von Großmain wurden daher in der Forschung zahlreiche unterschiedliche Vorschläge gemacht. Er galt als Schüler von Rueland Frueauf dem Älteren,³⁷⁷ als Maler aus dem Umkreis von Rueland Frueauf dem Älteren,³⁷⁸ aus der Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren,³⁷⁹ als erst Schüler von Rueland Frueauf dem Älteren und dann später als selbstständig arbeitender Künstler innerhalb der Frueauf-Werkstatt,³⁸⁰ als eigenständiger Maler, der sich aus der Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren löste,³⁸¹ als Rueland Frueauf der Jüngere,³⁸² als Schüler

³⁷⁵ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.91.

³⁷⁶ Buberl, 1916, S.139; zum Meister von Großmain vgl. auch West, 1917, S.238-258.

³⁷⁷ Baldass, 1946, S.71; Benesch, 1966, S.52; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.78.

³⁷⁸ Brugger, 1990, S.21; Ullmann, 1985, S.59.

³⁷⁹ Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.34; Ausst. Kat. Wien, 1969, S.79.

³⁸⁰ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67.

³⁸¹ Legner, 1960, Sp.409.

des Meisters von Liefering,³⁸³ als Schüler von Rueland Frueauf dem Älteren - dabei vermutlich als der Maler Martin Kriechbaum aus München,³⁸⁴ als Schüler von Rueland Frueauf dem Älteren, der vermutlich im Umkreis der Kriechbaums arbeitete und möglicherweise ein Mitglied der Familie Kriechbaum oder der Passauer Hofmaler Hans Groß war,³⁸⁵ als ein zwischen 1480 und 1500 in Reichenhall oder Salzburg tätiger Maler,³⁸⁶ als Werkstattbezeichnung von drei am Großmainer Altar tätigen Malern, die in enger Verbindung zur Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren stehen,³⁸⁷ als zwei Gehilfen eines älteren und eines jüngeren Meisters von Großmain in der Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren³⁸⁸ sowie als Maler mit ungeklärter Verbindung zu Rueland Frueauf dem Älteren und seiner Werkstatt.³⁸⁹

Neben der Feststellung einer Verbindung zu den beiden Rueland Frueaufs und mehrerer am Großmainer Altar tätiger Maler versuchte man darüber hinaus für die Werktagsseite einen eigenständigen Künstler zu benennen. Hier wurden ein sog. „Meister der Rückseiten“,³⁹⁰ ein von Rueland Frueauf dem Jüngeren und vom Meister von Großmain unabhängiger „Meister der Großmainer Außenseiten“,³⁹¹ ein enger Mitarbeiter von Rueland Frueauf dem Älteren³⁹² sowie Rueland Frueauf der Jüngere angenommen.³⁹³ Guby ordnete darüber hinaus die Feiertagsseite Rueland Frueauf dem Älteren und die Werktagsseite Rueland Frueauf dem Jüngeren zu.³⁹⁴ Der Versuch eine Unterteilung in verschiedene Meister vorzunehmen, wurde von Demus weiterentwickelt. Er ging dabei von einem älteren „Meister A“, einem jüngeren „Meister B“ und einem Maler der Rückseiten aus, in dem er wieder Rueland Frueauf den Jüngeren vermutete.³⁹⁵

³⁸² Ausst. Kat. Passau, 1995, S.117.

³⁸³ Der Notname Meister von Liefering geht auf den Künstler der Flügel für den einstigen Hochaltar der Pfarrkirche von Liefering aus den 1460er Jahren zurück; Frick, 2003, S.175.

³⁸⁴ Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.23.

³⁸⁵ Schindler, 1990, S.230.

³⁸⁶ Kat. Freising, 1984, S.100.

³⁸⁷ Kat. Wien, 1971, S.102.

³⁸⁸ Röhrig, 1965, S.486.

³⁸⁹ Rosenauer, 2003, S.437; Frick, 2003, S.72 und S.194.

³⁹⁰ Frick, 2003, S.74.

³⁹¹ Zimmermann, 1975, S.141-148.

³⁹² Kieslinger, 1938, S.22.

³⁹³ Stange, 1960, S.45. Zur Mitarbeit von Rueland Frueauf dem Jüngeren vgl. auch Oettinger, 1961, S.668 und Rosenauer, 2003, S.437.

³⁹⁴ Guby, 1929, S.15-18.

³⁹⁵ Demus, 1954, S.229-236; Demus, 1965, S.43-45.

Die Beteiligung bzw. Zusammenarbeit mehrere Hände an einem so großen Altarwerk erscheint im Hinblick auf die spätmittelalterliche Werkstattproduktion durchaus nachvollziehbar.³⁹⁶ In diesem Zusammenhang liegt der Gedanke nahe, unter dem Namen des sog. „Meisters von Großmain“ vielmehr einen Werkstattbegriff als einen einzeln wirkenden Künstler zu verstehen.³⁹⁷ *„So webt sich aus der Zusammenarbeit von Vater, Sohn, Altgesellen und jüngeren Gehilfen das höchst komplizierte Bild einer Werkstatt-Übung, deren Differenziertheit ebenso typisch ist für das späte 15. Jahrhundert wie ihre relative Geschlossenheit (...).“*³⁹⁸

Die Tafeln der Feiertagsseite des Großmainer Altars nehmen stilistisch eine Zwischenstufe zwischen den Bildern von Rueland Frueauf dem Älteren und Rueland Frueauf dem Jüngeren ein. Im Unterschied zum älteren Frueauf wird in den Kompositionen viel mehr Raum um die Figuren gelassen. Man hat daher nicht mehr den Eindruck, als würden diese, wie bei den Tafeln des Altars von 1490/1491, teilweise sogar über den Rand der Gemälde hinausdrängen. Der monumentale Charakter tritt in Großmain zu Gunsten einer kleinteiligeren Darstellung zurück. Die Klarheit des Bildaufbaus ist jedoch weiterhin gegeben. Die monochrome Farbigkeit der Gewänder wurde ebenfalls übernommen.

Die für Rueland Frueauf den Älteren bekannte Reduktion der Bildelemente wurde zudem nicht beibehalten. Während sich am Altar von 1490/1491 nur vereinzelt erzählerische Details finden lassen, zeigt sich zum Beispiel beim Marientod des Großmainer Altars bereits eine Gegenteiligkeit (*Abb.31*). Man beachte hier das große Baldachinbett, das fast die Hälfte der Bildfläche einnimmt oder die beiden Truhen im Vordergrund, wobei links ein halb gefülltes Wasserglas, ein Kerzenleuchter, ein Teller mit Früchten, ein Krug und am unteren Bildrand ein Paar Pantoffeln zu sehen sind. Diese detailreiche Art der Umsetzung begegnet uns dagegen nicht in den Werken von Rueland Frueauf dem Älteren.

Ein anderer Vergleich bietet sich darüber hinaus zwischen der Pfingsttafel des Großmainer Altars und der Himmelfahrt Mariens vom Altar von 1490/1491 an (*Abb.8 und Abb.30*). Bei beiden Tafeln ist der Schwerpunkt des Bildkonzepts auf die räumliche Positionierung der Figuren gelegt, die sich um die Muttergottes versammelt haben.

³⁹⁶ Rosenauer, 2003, S.437.

³⁹⁷ Frick, 2003, S.194; Végh, 1974, S.339.

³⁹⁸ Demus, 1965, S.45.

Dabei wird in Großmain ein deutlich stärkerer Tiefenzug erreicht, wobei auch der Raum um die Figuren besser fassbar wird. Ein noch ausgeprägteres Raumverständnis zeigt zudem die Szene mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel, indem sie dem Betrachter eine konkrete Vorstellung des dargestellten Innenraums vermittelt. Im Vergleich dazu bleibt am Altar von 1490/1491 auf der Geißelungstafel der Raum unbestimmt und wird nur durch einzelne Elemente angedeutet (*Abb.2 und Abb.29*). Bei der Gegenüberstellung der beiden Tafeln fällt zusätzlich auf, dass in Großmain die Hauptfigur des Geschehens mehr in den Hintergrund gerückt ist und stattdessen drei Nebenfiguren auf einer Bank im Vordergrund Platz genommen haben. Diese eigenständige Bildlösung ist am Altar von 1490/1491 noch nicht so weit entwickelt, da hier der Fokus stark auf die Hauptfiguren gelegt wird, die meist in den Vordergrund gestellt werden. Dennoch sind bereits andere Tendenzen festzustellen, wie in der Geißelung, wo die Nebenfigur des Rutenbinders direkt im Vordergrund positioniert wird, oder bei der Himmelfahrt Mariens (*Abb.8*), wo die beiden Gewandfiguren des Johannes und Petrus die untere Bildhälfte fast vollständig ausfüllen.

Die größte Verbindung zu Rueland Frueauf dem Älteren bilden die ehemaligen Tafeln der Schreinrückseite des Großmainer Altars mit Christus als Salvator und Maria mit Kind. Solche stark gelängten, bis an die Bildgrenzen gerückten Figuren mit langen stoffreichen Gewändern sind ebenso am Altar von 1490/1491 zu erkennen (*Abb.5, Abb.35 und Abb.36*). Man betrachte beispielsweise die Muttergottes in Großmain und die Maria in der Verkündigungstafel des Altars von 1490/1491, die beide den gleichen Figurentypus mit einem deutlich gestreckten Unterkörper und einem stark verkürzten Oberkörper zeigen. Die genannte Überlängung des Körpers ist dabei nicht nur beim sog. Meister von Großmain und dem älteren Frueauf, sondern auch in den Werken des jüngeren Frueauf festzustellen.

Von Rueland Frueauf dem Jüngeren wurden die neuen Entwicklungen am Großmainer Altar aufgegriffen und nach eigenem Stilempfinden weiter ausgebaut. Die Einbindung des Geschehens in eine räumliche Umgebung wurde noch verstärkt und unter Erarbeitung selbstständiger Bildideen deutlich verbessert. Die bei Rueland Frueauf dem Älteren und dem sog. Meister von Großmain bekannte monochrome Farbigekeit der Gewänder wird in den Werken von Rueland Frueauf d. J. ebenfalls beibehalten. Die starke Betonung der Raum einnehmenden Gewänder, die bei Rueland Frueauf dem

Älteren teilweise fast die gesamte Bildbreite ausfüllen, tritt jedoch am Großmainer Altar und noch mehr bei Rueland Frueauf dem Jüngeren, mit Ausnahme der Ölbergtafel des Johannesaltars, zurück.

Bezüglich der Darstellung von Landschaften finden sich erste Ansätze bereits am Altar von 1490/1491 in der Ölbergtafel, in der Geburt Christi sowie in den Fensterausblicken der Verkündigung und der Anbetung der Könige (*Abb.1 und Abb.5-7*). Die Bildfragmente von der Werktagsseite des Großmainer Altars (*Abb.32 und Abb.33*) zeigen demgegenüber ein deutlich gesteigertes Naturverständnis, was von Rueland Frueauf dem Jüngeren weiterentwickelt wurde. Ob es sich bei dem Maler der Werktagsseite, wie oben vermutet, um Rueland Frueauf den Jüngeren selbst handelte oder ob er dabei als Gehilfe beteiligt war, ist nicht zu entscheiden. Die Beschädigungen und die vielen Retuschen der noch erhaltenen Fragmente der Großmainer Werktagsseite erlauben kaum eine abschließende Beurteilung.

Die Verbindung des Großmainer Altars zur Frueauf-Werkstatt wird, neben Gemeinsamkeiten in Stil und Typenbildung, auch durch die Untersuchung der Brokatmuster unterstützt. So stimmt das Goldgrundmuster³⁹⁹ auf den Tafeln der Feiertagsseite des Großmainer Altars mit jenem der Tafeln des Altars von 1490/1491 maßstabsgetreu überein,⁴⁰⁰ was als eindeutiger Beleg für eine enge Verknüpfung des sog. Meisters von Großmain mit der Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren zu verstehen ist. Form und Größe des Musters mit einem Rapport von jeweils 50 x 23 cm⁴⁰¹ sind identisch. Unterschiede bestehen lediglich in der Binnenstruktur:⁴⁰² *„Bei Frueauf sind die vertieften Grundflächen einheitlich, zumeist in horizontaler Richtung, gestelzelt (gewuggelt), beim Großmainer Meister dagegen werden die Granatapfelherzen durch vertikale und horizontale Riefelungen gegliedert und die sonstigen Musterkonturen und Grundflächen mit einem zweispurigen Punktierinstrument gerauht.“*⁴⁰³ Auch die beiden großen Tafeln von der Schreinrückseite des Großmainer Altars weisen im Goldgrund

³⁹⁹ Hierbei handelt es sich um *„Doppelreihen von siebenfach geschweiften kielbogenförmigen Rosetten in Doppelkontur mit Granatapfelmotiven in den Zwickeln und Granatapfelfüllungen in radial ausstrahlendem Blüten- und Blattkranz. Sie werden von Kielbögen aus stilisiertem Astwerk und Blättern überfangen, wechselweise mit Granatapfelmotiven und Granatäpfeln besetzt.“* (Frick, 2003, S.187).

⁴⁰⁰ Frick, 2003, S.71-73, S.187f. und S.201; Rosenauer, 2003, S.437; Stiassny, 1903, S.69.

⁴⁰¹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.97.

⁴⁰² Stiassny, 1903, S.69; Frick, 2003, S.73.

⁴⁰³ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.95. Nach Frick ist zusätzlich auf die Tafel einer Ährenkleidmadonna im Stift Nonnberg hinzuweisen, die ebenfalls das gleiche Muster zeigt; Frick, 2003, S.187f. und S.71f. Eine Begutachtung des Bildes war von Seiten des Stiftes nicht möglich.

ein Muster auf, das ebenfalls in Zusammenhang mit der Frueauf-Werkstatt zu sehen ist. Es findet sich auf den Passionstafeln des Regensburger Passionsaltars wieder,⁴⁰⁴ dessen Zuschreibung an die Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren bzw. an den sog. Meister von Großmain erfolgte (*Kap.7.6.1.1.1.*)⁴⁰⁵

Abschließend ist in diesem Kontext nochmals auf ein wichtiges Detail der Großmainer Heimsuchungstafel hinzuweisen, auf der im Hintergrund die Passauer Veste Oberhaus dargestellt ist (*Abb.32; Kap.7.5.1.*). Aufgrund deren korrekten, detailgetreuen Umsetzung als eines der bekanntesten Bauwerke der Stadt kann man dabei von direkten Ortskenntnissen des Malers ausgehen.

Zusammenfassend lassen sich demnach für den Großmainer Altar sowohl die Verbindung zu Passau, zur hier ansässigen Frueauf-Werkstatt als auch dessen Entstehung im Rahmen eines Werkstattverbands bestätigen. Dies wird deutlich durch die stilistischen Bezüge zum Frueauf-Oeuvre sowie die Verwendung der gleichen Goldmuster. Die bereits im Rahmen der genannten Zuschreibungsvorschläge angeführte Beteiligung mehrerer Hände an den Tafeln des Großmainer Altars wird darüber hinaus durch die Unterzeichnungsbefunde zusätzlich belegt. So lassen sich zum Beispiel bei der Tafel des zwölfjährigen Jesus im Tempel Farbangaben erkennen, wie im Schulterbereich von Jesus und Josef, die als Arbeitsanweisungen für die an der Ausführung beteiligten Werkstattmitarbeiter zu verstehen sind (*Abb.116b und Abb.116i; Kap.9.3.*).

⁴⁰⁴ Es handelt sich hierbei um eine „*Waagrechte Reihung von sechsfach geschweiften Rosetten in Doppelkontur mit Lebensbaumfüllungen. Zwischen den Reihen dichtes Blattwerk und Pinienzapfenmotive in radial ausstrahlendem Blütenkranz.*“ (Frick, 2003, S.186, vgl. auch S.72 und S.199).

⁴⁰⁵ Am Großmainer Altar wurde neben den genannten Mustern von Frick auch an der Werktagsseite bei der Epiphanie ein gemaltes Muster in Gold und Schwarz am Thronbehang Mariens festgestellt. Es zeigt „*Wellig steigende Äste mit aufgelegten siebenfach geschweiften Rosetten, begleitet von Blütenbändern und Blattvariationen. Die Rosenformen umschließen stilisierte Granatäpfel bzw. Pinienzapfen im Blattkranz.*“ (Frick, 2003, S.279f.). Dieses Muster war weit verbreitet und wurde erstmals am Schottenaltar in Wien um 1469 verwendet; Frick, 2003, S.74, S.203 und S.279-281.

7.6. Zur Problematik der Rekonstruktion anhand ausgewählter Zuschreibungen

7.6.1. Werkstattproduktion und Händescheidung

Eine Vorstellung über den gesamten künstlerischen Entwicklungsprozess der beiden Frueaufs mit einer Einteilung ihres Oeuvres in verschiedene Schaffensperioden ist nicht möglich, da sich von beiden Malern nur Kunstwerke aus einer kurzen Zeitspanne erhalten haben. So entstanden alle für Rueland Frueauf den Jüngeren gesicherten Werke zwischen ca. 1500 und 1508 und bei Rueland Frueauf dem Älteren in den 1490er Jahren (*Kap.3. und Kap.6.*).

Die Auffindung und Zuschreibung neuer Kunstwerke diene daher in der Forschung nicht nur einer Erweiterung und Rekonstruktion der doch sehr kleinen erhaltenen Oeuvres, sondern sollte auch anhand weiterer Werke einen Einblick in den künstlerischen Werdegang der Maler ermöglichen. Dies ist jedoch nicht ganz unproblematisch, da sich die zugeschriebenen Gemälde nicht immer konkret einer Hand zuweisen lassen. Oft bleiben hier die Zuordnungen diffus und wechseln zwischen ähnlich unbestimmten Bezeichnungen, wie Frueauf-Werkstatt, Frueauf-Umkreis, Maler aus dem Umfeld der Frueaufs, Schüler oder Mitarbeiter Frueaufs, als Frühwerk bzw. Spätwerk von einem der beiden Frueaufs oder als Arbeit des sog. Meisters von Großmain, der sich als ein Produkt der Stilkritik gerade nicht auf eine Person konkretisieren lässt, sondern vielmehr als Werkstattbegriff zu verstehen ist (*Kap.7.5.2.*).

Die Ursache für diese nur wenig eindeutigen Zuordnungen liegt im stilistischen Befund, da die Malerei der einzelnen zugeschriebenen Werke häufig zwar Frueaufsche Elemente zeigt, jedoch gleichzeitig klare Unterschiede zu den signierten Tafeln des Kernwerks aufweist. Dies ist in der Werkstattproduktion und in der Arbeitsteilung spätmittelalterlicher Künstlerwerkstätten begründet, wobei nicht alle Arbeitsschritte vom Meister selbst ausgeführt wurden und mehrere Hände an der Ausführung der Kunstwerke

beteiligt waren. Der unterschiedlich hohe Anteil des Meisters im Verhältnis zu seinen Mitarbeitern war dabei von der Bedeutung des jeweiligen Auftrags abhängig. Beim älteren Frueauf konnten zum Beispiel im Infrarotbefund an Tafeln des Altars von 1490/1491 Raster festgestellt werden, welche vermutlich von einem Mitarbeiter auf die Holztafeln angebracht wurden, als Hilfskonstruktionen dienten und die Übertragung von zuvor vom Meister angefertigten Vorzeichnungen belegen. Die weitere Ausführung ist darüber hinaus bei einem derartig wichtigen Auftrag sicherlich größtenteils dem Meister selbst zuzuschreiben. Dies bestätigt auch die außerordentliche Sorgfalt, mit der in den Unterzeichnungen noch zahlreiche kleinere Abänderungen eigenhändig vom Künstler zur Verbesserung vorgenommen wurden (*Kap.6.1.1.1. und Kap.9.1.*).

Anhand der Infrarotreflektographien können zudem wesentliche Beobachtungen zur Entstehung von Kunstwerken und zum Nachweis von Arbeitsteilung im Kontext des Herstellungsprozesses gemacht werden. Die Tafeln des Großmainer Altars und die Kreuzigung von 1496 zeigen beispielsweise in den Infrarotaufnahmen die Angabe von Farbkürzeln, welche die jeweilige Kolorierung der einzelnen Bildpartien festlegen und als Arbeitsanweisungen für die Werkstattmitarbeiter sowie als Beleg für Arbeitsteilung innerhalb einer Werkstatt einzuordnen sind (*Abb.110e, Abb.116b und Abb.116i; Kap.9.3.*). Dies gilt ebenfalls für den nachfolgend angeführten Regensburger Passionsaltar (*Abb.139 und Abb.139a; Kap.7.6.1.1.1.*), der neben den genannten Farbabkürzungen auch vollständig ausgeschriebene Farbbezeichnungen besitzt. Die malerische Ausführung der einzelnen Passionsszenen folgt hier akribisch den Vorgaben der Unterzeichnungen. Diese wurden besonders detailliert und genau angelegt, damit später eine selbstständige und korrekte malerische Umsetzung durch die Mitarbeiter gewährleistet war. Ein weiteres interessantes Beispiel ist die Tafel der Kreuzigung mit Heiligen (*Kap.7.6.1.1.2.*), welche im Infrarotbefund zwei verschiedene Unterzeichnungstypen erkennen lässt, was sowohl auf eine Beteiligung mehrerer Hände als auch auf eine unterschiedliche Gewichtung der jeweiligen Bildbereiche hinweisen kann (*Abb.154, Abb.154a und Abb.154b; Kap.9.3.*).

7.6.1.1. Bildanalyse

7.6.1.1.1. Regensburger Passionsaltar (*Abb.37-51*)

Der Passionsaltar im Historischen Museum in Regensburg soll als Auftragswerk für Regensburg geschaffen worden sein.⁴⁰⁶ Er ist weder datiert noch signiert. Versuche einer zeitlichen Einordnung bewegen sich zwischen 1470 und 1510: um die 1470er Jahre,⁴⁰⁷ um 1470/1480,⁴⁰⁸ um 1480,⁴⁰⁹ kurz nach 1500,⁴¹⁰ nach 1500/um 1505⁴¹¹ und um 1500/1510.⁴¹² Zur zeitlichen Einschätzung können zudem auf den Tafeln gezeigte modische Details herangezogen werden, wie die körperbetonten, stark geriffelten Rüstungen der Soldaten und die spitzen Schnabelschuhe bei einzelnen Figuren der Passionsbilder. Man betrachte diesbezüglich zum Beispiel die Tafeln der Gefangennahme, der Geißelung und der Kreuzigung (*Abb.40, Abb.43 und Abb.47*). Die Art der hier dargestellten Rüstungen lässt sich bereits in die 1470/1480er Jahre einordnen. Das außergewöhnlich spitze Schuhwerk wurde in der Zeit um 1450-1490 getragen.⁴¹³

Im Kontext der Zuweisung an die Frueauf-Werkstatt wird angenommen, dass der Auftrag an einen externen Künstler aus Passau vergeben wurde, da im spätmittelalterlichen

⁴⁰⁶ Als Herkunftsort werden der Regensburger Dom (Kästenbaum, 1928, S.135 und S.XI; Stiassny, 1903, S.74), die Ulrichskirche (Stange, 1960, S.40; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.66; Ullmann, 1985, S.58) und die Minoritenkirche (Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.23) angenommen. Zuweilen wurde der Altar auch zuerst im Dom und dann in der Ulrichskirche (Ausst. Kat. Regensburg, 1987, S.112; in umgekehrter Reihenfolge ebenfalls bei Baldass, 1946, S.69) vermutet. Eine zeitliche Angabe findet sich bei Morsbach - demnach soll der Altar vor 1665 aus dem Dom in die Ulrichskirche gebracht worden sein (Morsbach, 1995, S.63). Kurella verweist auf die Nennung des Altars 1825 in einer Restaurierungsliste des Stanislaus Pereira (Kurella, 2005, S.72) und Kästenbaum beruft sich auf eine Nachricht von Waagen, der 1845 den Altar im Historischen Verein (dem späteren Historischen Museum in Regensburg) gesehen hat (Kästenbaum, 1928, S.XI).

⁴⁰⁷ Stange, 1960, S.40; Lexikon, 1988, S.346.

⁴⁰⁸ Ullmann, 1985, S.58; Frick, 2003, S.186.

⁴⁰⁹ Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.23; Morsbach, 1995, S.63; Rohr, 1967, S.12.; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.66.

⁴¹⁰ Kurella, 2005, S.71.

⁴¹¹ Zimmermann, 1975, S.156, S.170 und S.173.

⁴¹² Kat. Wien, 1981, S.22.

⁴¹³ Auskunft von Herrn Dr. Matthias Pfaffenbichler, Kurator der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Regensburg vor Albrecht Altdorfer keine ausgeprägte Kunstproduktion vorhanden war. Als Ursache dafür werden große wirtschaftliche Probleme gesehen, die Regensburg zu dieser Zeit für die Ansiedlung von Künstlern und den Betrieb einer Werkstatt wenig interessant machten. Eine nähere Beurteilung wird dadurch erschwert, dass über die Entstehung und den Verbleib spätgotischer Kunstwerke in Regensburg kaum Nachrichten erhalten sind.⁴¹⁴

Die Zuschreibung an die Frueauf-Werkstatt beinhaltet ferner zahlreiche Varianten. Dabei wird der Altar eingeordnet in die Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴¹⁵ als Frühwerk von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴¹⁶ als frühestes Werk von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴¹⁷ als Werk von Rueland Frueauf dem Älteren⁴¹⁸ und in den Frueauf-Umkreis.⁴¹⁹ Darüber hinaus wurde der Passionsaltar dem Meister des Nonnberger Kryptenaltärcchens bzw. dem Meister der Barmherzigkeiten⁴²⁰ und der Nachfolge um den Salzburger Maler Conrad Laib zugewiesen, zu der als bedeutender Vertreter wiederum der ältere Frueauf gezählt werden muss.⁴²¹

Zusätzlich werden auch innerhalb des Altars anhand von Stilunterschieden weitere Differenzierungen vorgenommen. Zimmermann bezog sich hierbei auf stilistische Abweichungen zwischen der Werktagsseite mit Christus als Salvator und Maria und den Passionsszenen von der zweiten Schauseite sowie innerhalb der Passionsbilder. Dies führte sie auf die Zusammenarbeit unterschiedlicher Maler zurück. Demnach sei die Werktagsseite im Entwurf vom sog. Meister von Großmain. Die Passionsszenen seien weiterhin von mindestens zwei verschiedenen Malern, wobei einer als Meister des Wiener Marientodes bezeichnet wird. Damit ist der Künstler der Mitteltafel des Pretschlaipfer-Triptychons (*Kap.7.6.3.1.2.*) gemeint, der nach Zimmermann aus der Werkstatt von Rueland Frueauf d. Ä. und dem sog. Meister von Großmain hervorgegangen ist. Die zuvor genannten Zuweisungen des Regensburger Passionsaltars an

⁴¹⁴ Eine der wenigen Ausnahmen ist in Regensburg das Madonnenbild in St. Emmeram um 1445, vgl. hierzu Rohr, 1967, S.12; Ziegler, 1981, S.61-82.

⁴¹⁵ Morsbach, 1995, S.63; Rohr, 1967, S.12; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.23; Baldass, 1946, S.68.

⁴¹⁶ Stange, 1965, S.10; Stange, 1960, S.38; Ullmann, 1985, S.58; Schmid, 1924, S.100.

⁴¹⁷ Stange, 1960, S.40.

⁴¹⁸ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.66; Frick, 2003, S.186; Ausst. Kat. Regensburg, 1987, S.112.

⁴¹⁹ Die Zuordnung bezieht sich dabei auf die Salvatortafel des Passionsaltars, vgl. Simon, 2002, S.387.

⁴²⁰ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30.

⁴²¹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.24.

Rueland Frueauf den Älteren lehnt Zimmermann dagegen ab.⁴²² Im Unterschied dazu stammen nach Stange die Passionsbilder von Rueland Frueauf dem Älteren. Die beiden Tafeln der Werktagsseite sollen jedoch nach seinem Entwurf von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführt worden sein.⁴²³

Im Rahmen der Zuschreibung besonders interessant ist zudem die Untersuchung des Musters im Goldgrund der Passionstafeln. Es kann ebenfalls am Großmainer Altar auf den Rückseiten der ganzfigurigen Darstellungen von Christus als Salvator und Maria nachgewiesen werden, wodurch ein deutlicher Bezug zum sog. Meister von Großmain und damit auch zur Frueauf-Werkstatt hergestellt werden kann (*Kap. 7.5.*).⁴²⁴

Vom einstigen Altar sind noch die Passionsbilder und die Gemälde mit Christus als Salvator und Maria erhalten. Die Abfolge der zwölf fast quadratischen Passionsszenen beginnt links unten bei der Fußwaschung und endet rechts oben bei der Auferstehung. Die Tafeln Christus als Salvator und Maria, welche 1934 von den äußeren Passionsszenen abgespalten wurden, sind als Einzelbilder daneben aufgehängt.⁴²⁵

Der ursprüngliche Aufbau beinhaltete einen Flügelaltar mit zweifacher Wandlung. Bei geschlossenem Zustand waren die überlebensgroßen Darstellungen von Christus als Salvator und Maria zu sehen. Bei der ersten Öffnung wurden die Passionsszenen gezeigt. Für die zweite Öffnung werden Reliefszenen und eine geschnitzte Figurengruppe im Schrein vermutet. Das bedeutet, dass nicht nur die sechs äußeren, sondern auch die sechs inneren Passionstafeln, die den Mittelteil der heutigen Anordnung bilden, als Flügel fungierten. Auf den Rückseiten der äußeren sechs Tafeln befanden sich somit Christus als Salvator und Maria, auf den Rückseiten der inneren sechs Tafeln müssen die angenommenen Reliefs befestigt gewesen sein. Diese Feststellung wird ebenfalls durch die unterschiedlichen materiellen Befunde der Tafeln unterstützt. So wurden für die äußeren, ursprünglich beidseitig bemalten Flügel durchgehende Fichtenbretter verwendet, während die inneren Flügel aus Laubholz gefertigt und aus den einzelnen Tafeln zusammengefügt wurden.⁴²⁶

⁴²² Zimmermann, 1975, S.160, S.163f. und S.172-174.

⁴²³ Stange, 1960, S.34, S.40 und S.42.

⁴²⁴ Frick, 2003, S.71f., S.186 und S.199.

⁴²⁵ Kurella, 2005, S.70-73 und S.76-78.

⁴²⁶ Stiassny, 1903, S.74. Wann die Reduktion auf den heutigen Bestand erfolgte, ist nach Kurella nicht bekannt. Als der Altar 1825 erstmals in der Restaurierungsliste von Stanislaus Pereira erwähnt wird, sind

Bezüglich des Erhaltungszustands wurden bei den Tafeln von Christus als Salvator und Maria vor allem im Bereich des Hintergrunds Ausbesserungen vorgenommen.⁴²⁷ Hier war einst ein Pressbrokat angebracht. Lediglich vereinzelte Reste der wachshaltigen Prägemasse haben sich erhalten. Die heute sichtbare Verzierung durch Streublumen wurde nachträglich mit einer Schablone hinzugefügt.⁴²⁸ In UV- und alten Zustandsaufnahmen wird die ursprüngliche Dreiteilung des Hintergrunds sichtbar (*Abb.135, Abb.136, Abb.184 und Abb.185*). Neben der hellen Bodenfläche und dem roten Hintergrund erscheint besonders bei Maria eine dritte Partie, die sich etwa von den Schultern bis zu den Unterschenkeln erstreckt. Der stark beschädigte Bereich wirkt in der Aufnahme sehr dunkel und fleckig. Er wurde später mit dem roten Hintergrund durchgehend verbunden und zu einer Fläche vereinheitlicht. Bei der zugehörigen Tafel mit Christus als Salvator ist ebenfalls die genannte Dreiteilung zu erkennen.

Bei den Passionsszenen lassen sich in den Infrarotreflektographien mehrere retuschierte Stellen nachweisen, zum Beispiel in der Geißelung an den beiden in Rot und Blau gekleideten Figuren (*Abb.43 und Abb.142; Kap.9.3.*). Neben dem allgemein guten Zustand der Bilder zeigen sich zusätzlich vor allem in den roten Farbpartien mehrere Retuschen in den UV-Aufnahmen (*Abb.123-134*). Man betrachte in diesem Zusammenhang bei der Auferstehung den Mantel Jesu, bei der Kreuzigung das Gewand des Johannes und den Mantel eines feisten Mannes sowie beim Ölberg das Gewand des Johannes (*Abb.134, Abb.132 und Abb.124*). Zusätzlich sind bei der Gefangennahme Ausbesserungen am weißen Mantel des Petrus in der Infrarot- und UV-Aufnahme zu sehen (*Abb.125 und Abb.139a*). Durch die Röntgenuntersuchung lässt sich an dieser Tafel zudem ein deutlicher Schädlingsbefall anhand der hell verkitteten Fraßgänge feststellen. Darüber hinaus ist zu erkennen, dass links oben, wo im Goldgrund das Brokatmuster fehlt, ein schmales Holzstück eingesetzt wurde (*Abb.151 und Abb.40*).

die geschnitzten Bestandteile bereits nicht mehr vorhanden; Kurella, 2005, S.72. Nach den Unterlagen des Historischen Museums in Regensburg befand sich der Altar von 1930-1936 zur Restaurierung in den Werkstätten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (München). 1934 und 1935 wurden die Tafeln mithilfe einer Furnierschneidemaschine gespalten. Die beiden äußeren Flügel waren aus jeweils fünf senkrecht miteinander verleimten Brettern aufgebaut. Sie wurden durch die Spaltung zu vier Hälften umgearbeitet. Anschließend versuchte man, die einzelnen Tafeln mit Sperrholz und Gratleisten wieder zu stabilisieren. Bei den Tafeln der inneren Flügel wurde der Bildträger jeweils bis auf wenige Millimeter reduziert und die Rückseiten mit einem Rost fixiert. Unter dem Kreidegrund, in den verschiedene Linien (zum Beispiel als Konstruktionslinien, bei Architekturangaben und beim Brokatmuster) eingeritzt bzw. graviert wurden, sind die Tafeln vollständig mit Leinwand überzogen.

⁴²⁷ Kurella, 2005, S.72 und S.75.

⁴²⁸ Auskunft von Frau Annette Kurella, Restauratorin im Historischen Museum in Regensburg.

7.6.1.1.2. Kreuzigung mit Heiligen (*Abb.52*)

Ein gutes Beispiel für die genannte Vielzahl variierender Bezeichnungen bei den den Frueaufs zugeschriebenen Werken (*Kap.7.6.1.*) ist die Tafel der Kreuzigung mit Heiligen. Sie wird mit dem älteren Frueauf in Verbindung gebracht und dabei unterschiedlich bezeichnet als Frühwerk von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴²⁹ als Hauptwerk von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴³⁰ als Arbeit eines Frueauf-Vorläufers oder wieder als Frühwerk von Rueland Frueauf dem Älteren,⁴³¹ als Arbeit des Lehrers von Rueland Frueauf dem Älteren (von einem Salzburger Meister⁴³² oder aus dem unmittelbaren Umkreis des Meisters der Barmherzigkeiten⁴³³), als Tafel eines Salzburger Malers (u.a. Rueland Frueauf dem Älteren zugeschrieben)⁴³⁴ sowie als Werk eines Passauer⁴³⁵ oder Salzburger Malers.⁴³⁶ Die in die Zeit um 1470 eingeordnete Tafel⁴³⁷ besteht aus Fichtenholz und hat die Maße 94,5 x 126,5 cm.⁴³⁸ 1807 wurde sie aus Salzburg nach Wien gebracht. Dort gelangte sie ins Schloss Belvedere und war zuerst in der K. K. Gemäldegalerie und ab 1953 in der Österreichischen Galerie.⁴³⁹ Heute ist sie im Prunkstall der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien im Rahmen eines Schaudepots zu besichtigen.

Dargestellt sind vor einem goldenen Brokathintergrund, der unten von einem dunklen Bildstreifen abgeschlossen wird, Maria und Johannes am Fuße des Kreuzes Christi, begleitet von den größer wiedergegebenen Figuren der Heiligen Katharina und Sebastian. Während Christus im Zentrum der Komposition ursprünglich mit geöffneten Augen vorgesehen war (wie auf der Röntgenaufnahme zu erkennen, *Abb.155a*;

⁴²⁹ Zimmermann, 1975, S.35-41 und S.204; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.66; Fischer, 1908, S.102f. und S.105; Lübbecke, 2003, S.269; Baldass, 1946, S.22 und S.69.

⁴³⁰ Legner, 1960, Sp.409.

⁴³¹ Frick, 2003, S.70.

⁴³² Kat. Wien, 1938, S.149.

⁴³³ Kat. Wien, 1981, S.21.

⁴³⁴ Kat. Wien, 2007, Nr.29.

⁴³⁵ Stange, 1960, S.43.

⁴³⁶ Kat. Wien, 1981, S.21; Kat. Wien, 1971, S.78f.

⁴³⁷ Fischer, 1908, S.103; Frick, 2003, S.70; Kat. Wien, 1981, S.21; Kat. Wien, 1938, S.149; Kat. Wien, 1981, S.21.

⁴³⁸ Kat. Wien, 1971, S.78f.

⁴³⁹ Kästenbaum, 1928, S.I; Kat. Wien, 1971, S.79.

Kap.9.3.), wird er in der malerischen Ausführung bereits verstorben mit geschlossenen Lidern und Seitenwunde gezeigt.⁴⁴⁰ An den Kreuzbalken und seinem bis zum Zerreißen gespannten Körper, an dem am Rumpf die einzelnen Knochen und an den Armen die Adern stark hervortreten, rinnt das Blut aus seinen Wunden herab. Auf dem Kopf Christi ist eine schmale Dornenkrone zu sehen, im Gegensatz zu den überaus großen, haubenartigen Dornenkronen, wie diese in den Werken der beiden Rueland Frueaups an Tafeln des Altars von 1490/1491 und des Johannesaltars zu beobachten sind (*Abb.3, Abb.4, Abb.16 und Abb.17*).

Maria hat zur Rechten Christi ihr bleiches, tränenüberströmtes Gesicht abgewandt und den Blick gesenkt. Sie trägt einen weißen Schleier und ein am Oberkörper eng anliegendes blaues Gewand mit einem hoch sitzenden schmalen Gürtel. Ihr übergroßer weißer Umhang ist am Hals zusammengebunden und vor dem Bauch faltenreich hochgenommen. Die Gottesmutter hat ihre Hände zum Gebet gefaltet und auch gegenüber hat der weinende, rot gewandete Johannes seine Unterarme in einem Anbetungsgestus vor der Brust überkreuzt. Sein Blick ist in die Ferne gerichtet, ebenso wie bei dem Heiligen Sebastian daneben in einem roten, wadenlangen, mit einem hellen Pelz verbrämten Gewand, einem ärmellosen zweifarbigen Überwurf, einer roten Kopfbedeckung und spitzen Schnabelschuhen. Der Heilige Sebastian ist nur durch den Pfeil in seinen Händen, als Zeichen seines Martyriums, zu erkennen. Die Heilige Katharina auf der anderen Seite in einem grünen Untergewand und einem seitlich hochgerafften, ärmellosen, überlangen roten Oberkleid mit einer Krone auf ihrem Haupt verweist durch einen deutlichen Fingerzeig auf ihre Attribute Rad und Schwert.

Baldass ordnete die Tafel als Mittelbild eines Altarretabels ein.⁴⁴¹ Nach Baum gehen der Bildaufbau und das außergewöhnlich breite Format auf eine vorhergehende Triptychonkonzeption des Gemäldes zurück: *„Das merkwürdige beziehungslose Aneinanderreihen der Figuren würde die Komposition auseinanderfallen lassen, wenn ihr nicht der größere Maßstab der Eckfiguren und das kräftig hervortretende Brokatmuster des Goldgrundes Halt verliehen. Auch ist das ausgesprochene Breitformat für eine Kreuzigungsdarstellung ungewöhnlich, und es läßt sich daher vermuten, daß zunächst eine Aufteilung in eine Mitteltafel mit zwei Flügeln geplant war,*

⁴⁴⁰ Nach dem Johannesevangelium war Christus zum Zeitpunkt des Lanzenstichs, durch den er die Seitenwunde erhalten hatte, schon verstorben; Io 19, 31-34 in Fischer, 1984, S.1694; Dauven-van Knippenberg, 1990, S.5.

⁴⁴¹ Baldass, 1946, S.69.

wobei die beiden Heiligen von der Hauptszene getrennt wären. In diesem Fall hätte die Mitteltafel mit den Gekreuzigten durch die fast lotrecht abfallenden Rückenlinien der beiden Trauernden eine sehr geschlossene Wirkung gehabt, während auf den Flügeln die größere Körperhöhe, die modischen Kostüme und die auf andere Vorbilder als die Hauptfiguren zurückgehenden Typen der Katharina und des Sebastian weniger aufgefallen wären.⁴⁴²

Die Malerei befindet sich in einem guten Erhaltungszustand, obwohl sich in der UV-Aufnahme deutliche Retuschen erkennen lassen (*Abb.154c*). Die Malkanten sind allseits erhalten, ebenso ein schmaler Streifen des unbemalten Bildträgers. Vor allem an der unteren Malkante lässt sich gut beobachten, dass die Malschicht mit einer durchgehenden Leinwand unterklebt ist. Das gravierte Muster des Goldgrundes kann nach Frick frühestens 1450 nachgewiesen werden. Später hinzugefügte Kritzeleien lassen sich im Goldgrund seitlich der Beine Christi erkennen. Der goldene Hintergrund mit Brokatmuster ist durch eine vorbereitende Ritzung von den anschließend für die Bemalung vorgesehenen Partien abgegrenzt.⁴⁴³ Einzelne Bereiche der Malerei sind im Laufe der Zeit etwas transparent geworden, so dass die darunter liegende Unterzeichnung bereits sichtbar wird, wie zum Beispiel beim weißen Umhang Mariens. Besonders interessant ist bei dieser Tafel der Infrarotbefund, der hier zwei verschiedene Unterzeichnungstypen zeigt (*Abb.154, Abb.154a und Abb.154b; Kap.9.3.*).

⁴⁴² Kat. Wien, 1971, S.78f.

⁴⁴³ Das Muster findet sich auch in der Kreuzigung in Laufen von dem danach benannten Meister der Laufener Kreuzigung; Frick, 2003, S.184f.

7.6.2. Zuordnung zerstreuter Bestandteile ehemaliger Altäre

Die Kenntnisse und Vorstellungen über das Oeuvre der beiden Rueland Frueaups sind begrenzt. Sie beruhen häufig auf Fragmenten und Rekonstruktionen, da die wenigen erhaltenen Werke meist Einzelstücke einstiger Altäre sind. Auch wenn sich dabei aufgrund der Bildmaße, der Bildkompositionen und im Rahmen der Ikonographie Vermutungen zum übrigen Altaraufbau anstellen lassen, so ist dennoch unbekannt, wie beispielsweise der Johannesaltar von Rueland Frueauf d. J. vollständig ausgesehen hat oder ob es sich beim sog. Leopoldaltar wirklich um einen Altar gehandelt haben soll (*Kap.6.2.1.1., Kap.6.2.1.2. und Kap.7.1.*). Hinzu kommt, dass zu den Werken kaum weiterführende Nachrichten, wie zum Auftraggeber, zum ursprünglichen Aufstellungsort oder zur Provenienz, überliefert sind. Ein Beispiel ist hier die Tafel der Mondsichelmadonna im Stiftsmuseum Klosterneuburg, über die keine über das Bild hinausgehenden Informationen vorhanden sind (*Kap.7.6.2.1.4.*).

Darüber hinaus entstanden vor allem durch das Zerteilen der Altäre viele Probleme. Zum einen wurden die Werke aus den Kirchen entfernt und damit aus den inhaltlichen und funktionalen Zusammenhängen gerissen, um sie für eine museale Präsentation umzuarbeiten - wie beispielsweise die Tafel des Schmerzensmannes in der Alten Pinakothek in München, die einst vermutlich auf der Rückseite eines Altars angebracht war, da hier den Gläubigen meist die Beichte abgenommen wurde (*Kap.7.6.2.1.5.*). Zum anderen wurden die einzelnen Altarbestandteile im Laufe der Zeit auf unterschiedliche Besitzer und Sammlungen verteilt. Die Kenntnisse über die Zusammengehörigkeit zu einem bestimmten Altar gingen dabei nicht selten verloren. Die Wiederauffindung und Zuordnung der einzelnen Werke im Rahmen der Stilkritik hat die kunsthistorische Forschung vor große Schwierigkeiten gestellt, da die einzelnen Kunstwerke zudem häufig umgearbeitet oder in ihrem Format abgeändert wurden. Dies wird anschaulich am nachfolgenden Beispiel der auf fünf verschiedene Museen verteilten sechs Tafeln zum Marienleben eines Altars, deren Zusammengehörigkeit durch die in dieser Arbeit festgestellten homogenen Unterzeichnungsbefunde und die stilistischen Überein-

stimmungen belegt werden konnte (*Kap.7.6.2.1.1. und Kap.9.3.*). Ein anderes Beispiel ist die Hieronymustafel in Madrid, der die Bilder der Kirchenväter Augustinus und Ambrosius in Wien zugeordnet wurden, was jedoch nicht bestätigt werden konnte (*Kap.7.6.2.1.2. und Kap.7.6.2.1.3.*).

7.6.2.1. Bildanalyse

7.6.2.1.1. Tafeln zum Marienleben (*Abb.53-58*)

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die sechs gut erhaltenen Tafeln zum Marienleben, die sich in fünf verschiedenen Museen befinden, einem Altar zugeordnet.⁴⁴⁴ Dabei handelt es sich um drei Tafeln von einer Werktagsseite mit dem Tempelgang Mariens (Herzogenburg/Stiftsgalerie), der Darbringung Christi im Tempel (Venedig/Museum Civico Correr) und der Tafel des Marientods (St. Florian/Stiftsgalerie) sowie um drei Bilder von einer Feiertagsseite mit der Verkündigung (Budapest/Szépművészeti Múzeum), der Heimsuchung (Cambridge-Massachusetts/Harvard Art Museums) und der Geburt Christi (Venedig/Museum Civico Correr).⁴⁴⁵

Die Provenienz der Gemälde lässt sich nicht weit zurückverfolgen.⁴⁴⁶ Von der Verkündigung ist lediglich bekannt, dass sie aus der Sammlung des Arnold Ipolyi stammt.⁴⁴⁷ Die Heimsuchung wurde 1908 bei A. S. Drey in München erworben.⁴⁴⁸ Die beiden Bilder in Venedig kamen nicht zur gleichen Zeit ins Museum Civico Correr - die Darbringung Christi im Tempel gelangte dorthin 1830 aus dem Nachlass des Teodoro Correr, die Geburt Christi wurde vermutlich nicht vor 1899 angekauft.⁴⁴⁹ Zur Herkunft des Marientods, ebenso wie generell zum Auftraggeber der Tafeln zum Marienleben, haben sich keine Informationen erhalten.

⁴⁴⁴ Kästenbaum, 1928, S.34f.; Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.13 und Nr.14; Ausst. Kat. St. Florian, 1986, S.325; ÖKT, 1988, S.180.

⁴⁴⁵ Zur Anordnung der Marienszenen in einem Altaraufbau vgl. Baldass, 1946, S.71; ÖKT, 1988, S.180.

⁴⁴⁶ Linninger, 1965, S.95-102; Baldass, 1946, S.70; Kästenbaum, 1928, S.III.

⁴⁴⁷ Kästenbaum, 1928, S.III; Baldass, 1946, S.70.

⁴⁴⁸ Gemäldeinventar Harvard Art Museums in Cambridge/Massachusetts.

⁴⁴⁹ Mariacher, 1959, S.11-13.

Die verschiedenen Zuschreibungsvorschläge nennen für die Altartafeln Rueland Frueauf den Jüngeren,⁴⁵⁰ die Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren⁴⁵¹ sowie die Ausführung durch einen Gehilfen seiner Werkstatt nach den Entwürfen von Rueland Frueauf d. Ä.⁴⁵² Auch anhand der Einzelbilder wurden weitere unterschiedliche Zuordnungen an die Frueaufs bzw. an ihre Werkstatt vorgenommen.⁴⁵³

Trotz der stilistischen Zusammengehörigkeit der Tafeln wurden Abweichungen im Format und im Figurenmaßstab festgestellt.⁴⁵⁴ Die Differenzen in den Maßen der einzelnen Tafeln⁴⁵⁵ sind aber leicht erklärbar, da diese auf nachträgliche Veränderungen der originalen Bildträger durch Beschneidungen zurückzuführen sind.⁴⁵⁶ Zusätzlich konnte Frick das gleiche Ornamentmuster an allen Tafeln im Goldgrund der Feiertagsseite sowie in gemalter Form an der Werktagsseite bei der Tafel des Marientods nachweisen.⁴⁵⁷

Auch in der malerischen Ausführung lassen sich Gemeinsamkeiten finden. So erkennt man innerhalb der verschiedenen Darstellungen eine große Verwandtschaft zwischen den Figuren, wie besonders bei den Gestalten Mariens und Elisabeths auf den Tafeln der Geburt Christi, der Darbringung Christi und der Heimsuchung. Am Beispiel des Bildaufbaus lässt sich zudem in der Gegenüberstellung des Marientods, der

⁴⁵⁰ Baum, 1971, S.80.

⁴⁵¹ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67; Baldass, 1946, Abb.98-103.

⁴⁵² Baldass, 1946, S.70f.

⁴⁵³ Für die Heimsuchung in Cambridge wurde Rueland Frueauf der Ältere angenommen (Kat. Cambridge, 1990, S.108 und S.265; Gemäldeinventar Harvard Art Museums in Cambridge/Massachusetts; Kat. Cambridge, 1936, S.75; Kat. Cambridge, 1980, S.51); für die Geburt Christi in Venedig die Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren (Simon, 2002, S.281); für den Tempelgang Mariens in Herzogenburg der Meister von Großmain (Benesch, 1932, S.44f.; Benesch, 1928, S.262; Benesch, 1972, S.219), Rueland Frueauf der Jüngere (Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.13; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.28) und Rueland Frueauf der Ältere (Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.28; Suida, 1927, S.76); für den Marientod in St. Florian Rueland Frueauf der Jüngere (Zykan, 1965, S.106; Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.14; Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; Feuchtmüller, 1972, S.171), die Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren (?) (ÖKT, 1988, S.180) oder die Ausführung durch einen Mitarbeiter der Werkstatt (der nicht mit Rueland Frueauf dem Jüngeren gleichzusetzen ist) vermutlich nach einem Entwurf von Rueland Frueauf d. Ä. (Ausst. Kat. St. Florian, 1986, S.324f.).

⁴⁵⁴ Ausst. Kat. St. Florian, 1986, S.325; Zimmermann, 1975, S.189ff.

⁴⁵⁵ Tempelgang Mariens 51,5 x 38 cm, Verkündigung 70 x 37,5 cm, Heimsuchung 70,1 x 37,9 cm, Geburt Christi und Darbringung Christi jeweils 62 x 38 cm und Marientod 69,5 x 38 cm; siehe Kap.9.3.

⁴⁵⁶ Hierbei fällt auf, dass die Bilder in Venedig und Herzogenburg deutlich weniger Höhe besitzen als die Tafeln in St. Florian, Cambridge und Budapest. Für Venedig ging Baldass von einer Beschneidung auf der Oberkante beider Tafeln aus und für die Herzogenburger Tafel von einer Beschneidung an der Ober- und Unterkante (Baldass, 1946, S.70f.). Kästenbaum, die 1928 den Zustand der Herzogenburger Tafel als stark beschädigt beurteilte, führte die Verluste auf eine deutliche Beschneidung der Unterkante zurück (Kästenbaum, 1928, S.IV und S.35f.).

⁴⁵⁷ Frick, 2003, S.190 und S.206f.

Darbringung Christi und dem Tempelgang Mariens die gleiche Bildidee beobachten. Hier besteht die räumliche Anlage der einzelnen Szenen jeweils aus einer leicht aus der Mitte versetzten Raumecke mit grau verputzten Wänden und hoch angesetzten Fenstern. Die Raumecke wird dabei noch zusätzlich betont, da durch die Lichtverteilung eine Kontrastwirkung der hier aufeinandertreffenden hellen und dunklen Wandflächen entsteht. Die Beleuchtung der Kompositionen erfolgt auf allen Tafeln des Marienaltars von rechts.

Die Zuordnung der Tafeln zu einem Altar und zu einer Künstlerwerkstatt wird neben den stilistischen Übereinstimmungen zusätzlich durch die Auswertung der Unterzeichnungen, die übereinstimmende Befunde aufweisen, unterstützt. Auf allen Bildern lässt sich eine routiniert durchgeführte Pinselzeichnung mit feiner Linienführung erkennen, die besonders durch eine starke Kennzeichnung der Schattenzonen bestimmt wird (*Abb.156a-c, Abb.157a-d, Abb.158a-e und Abb.159a-f; Kap.9.3.*).

7.6.2.1.2. Kirchenvater Hieronymus (*Abb.59*)

Der Heilige Hieronymus hat auf einer hölzernen Truhenbank an einem Lesepult vor einer halbhoher, unverputzten Steinmauer Platz genommen. Er ist gekennzeichnet durch einen großen Heiligenschein, seine Kardinalstracht und das für ihn typische Attribut eines Löwen. Von dem vor ihm aufgeschlagenen Buch, das keinen erkennbaren Text, jedoch auf der vom Betrachter aus gesehenen linken Buchseite die Datierung 1498 zeigt, nimmt der Heilige kaum Notiz. Stattdessen wendet er sich dem Löwen zu, dem er fürsorglich über das Haupt streicht. Der Löwe verhält sich dabei wie ein zahmes Haustier, wobei er seine Pranke und seinen Kopf in den Schoß des Heiligen gelegt hat.

Die Szene wird im oberen Bereich durch einen schwarzen Hintergrund abgeschlossen. Die Beleuchtung erfolgt von rechts oben. Dies wird deutlich durch den am Pult sichtbaren Schatten des Heiligen und durch die von seiner herabhängenden Hutschnur gebildeten Schatten auf Gesicht und Oberkörper. Seine stark überlängte Gestalt ist durch das frontal gestellte Sitzmöbel direkt auf den Betrachter ausgerichtet und durch

die Hinwendung zum Löwen dabei etwas nach links geneigt. Das weite stoffreiche Gewand des Hieronymus ist großzügig ausgebreitet und nimmt fast die gesamte Bildbreite ein.

Die Hieronymustafel wird sowohl dem sog. Meister von Großmain⁴⁵⁸ als auch Rueland Frueauf dem Älteren⁴⁵⁹ zugeschrieben. Die Provenienz der 67 x 49 cm⁴⁶⁰ großen Tafel lässt sich bis in das Jahr 1909 zurückverfolgen, als sie aus dem Kunsthandel von dem Wiener Privatsammler Albert Figdor erworben wurde.⁴⁶¹ Heute befindet sich das Gemälde im Museum Thyssen-Bornemisza in Madrid.⁴⁶² Die hölzerne Tafel wurde im 20. Jahrhundert auf eine Stärke von nur 5 mm gedünnt. Nach Angaben des Museums ist das Bild stark retuschiert. So lassen sich besonders im Bereich des Hutes, des roten Obergewandes sowie am rechten Bildrand unter UV-Licht (*Abb.166*) mehrere Ausbesserungen erkennen. Ferner wurde der Nimbus neu vergoldet. Der schwarze Hintergrund wurde unterschiedlich eingeordnet, zum einen als eine spätere Hinzufügung⁴⁶³ und zum anderen als originaler Bestandteil der Tafel.⁴⁶⁴

Darüber hinaus wurde versucht, das Gemälde mit anderen Bildern einem gemeinsamen Altar zuzuordnen. Stange vermutete demnach als Rückseitenbild des Heiligen Hieronymus die Darstellung eines Heiligen Abtes, der zuweilen auch als Heiliger Benedikt bezeichnet wird und sich heute im Historischen Museum in Regensburg (Inv. Nr. BSTGS 1363, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/München)⁴⁶⁵ befindet (*Abb.183*).⁴⁶⁶ Hierzu bleibt anzumerken, dass hinsichtlich der Maße in der Breite nur ein Unterschied von 3 cm besteht, da die Regensburger Tafel etwa

⁴⁵⁸ Frick, 2003, S.194; Kat. Madrid, 1991, S.310; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67.

⁴⁵⁹ Baldass, 1929, S.470; Kästenbaum, 1928, S.182; Falke, 1930, S.86.

⁴⁶⁰ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁴⁶¹ Kästenbaum, 1928, S.V. Nach dem Tod von Albert Figdor wurde die Tafel bei einer zweiten Auktion seiner Bilder am 29./30. Oktober 1930 in Berlin für 105 000 Mark an Baron Thyssen verkauft; Wescher, 1930, S.530; zur Sammlung Figdor vgl. auch Stix, 1931, S.101f.; Baldass, 1946, S.72. Nach Angabe des Museums Thyssen-Bornemisza erfolgte die Versteigerung jedoch bereits am 29./30. September 1930; Kat. Madrid, 1991, S.310. Ebenfalls aus der Sammlung Figdor stammt das sog. Seyfried-Porträt von Rueland Frueauf dem Älteren, das sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindet (Kap.6.1.1.2.). Die Sammlung Figdor geht auf den jüdischen Bankier Albert Figdor zurück. Sie war die größte und bedeutendste Privatsammlung Wiens, die im 19. Jahrhundert entstanden ist; Kat. Wien, 1932, S.4, S.8f. und S.12. Die Sammlung wurde in zwei Auktionen versteigert. Die erste war im Februar 1930 in Wien, die zweite war die oben genannte Auktion in Berlin im Herbst 1930; Kat. Wien, 1932, S.5.

⁴⁶² Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁴⁶³ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁴⁶⁴ Zimmermann, 1975, S.101.

⁴⁶⁵ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30.

⁴⁶⁶ Stange, 1960, S.46.

67 x 46 cm einnimmt.⁴⁶⁷ Ausgehend von einem beidseitig bemalten Altarflügel ist jedoch zu berücksichtigen, dass der von Baldass vermutete ursprüngliche Goldgrund der Madrider Tafel⁴⁶⁸ niemals existierte. Denn bei einer Untersuchung der Restaurierungsabteilung des Museums wurde festgestellt, dass der schwarze Hintergrund der Hieronymustafel nicht einen älteren Goldgrund überdeckt. In diesem Kontext ist die Hieronymustafel als ehemalige Feiertagsseite der Regensburger Tafel nicht vorstellbar. Da es sich bei beiden Gemälden um Werktagsseitenbilder handelt, können diese zusammen nicht einst die Vorder- und Rückseite einer Tafel gebildet haben. Eine weitere These behandelt die Zuordnung der Hieronymustafel zu den Kirchenvätertafeln des Augustinus und Ambrosius in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien, was im nachfolgenden Kapitel näher erläutert wird.

7.6.2.1.3. Kirchenväter Augustinus und Ambrosius **(Abb.60 und Abb.61)**

Die Zuschreibungen der beiden Kirchenvätertafeln erfolgten an den Meister von Großmain,⁴⁶⁹ an die „Meister A“ und „B“ des Großmainer Altars,⁴⁷⁰ an Rueland Frueauf den Jüngeren⁴⁷¹ und an Rueland Frueauf den Älteren.⁴⁷² Im Rahmen einer Zuweisung an den Meister von Großmain wird zudem, wie bei den fast zeitgleich entstandenen Tafeln des Großmainer Altars (1499), eine Ausführung durch mehrere Maler angenommen.⁴⁷³ Zusätzlich ist auf das Monogramm „AD“ am vom Betrachter aus gesehenen rechten Deckel des grün eingebundenen Buches bei Augustinus zu verweisen, das als falsches Dürermonogramm eingeordnet wird.⁴⁷⁴ Das aufgeschlagene Buch des Ambrosius zeigt auf der rechten Seite die Datierung 1498.⁴⁷⁵

⁴⁶⁷ Zimmermann, 1975, S.194.

⁴⁶⁸ Baldass, 1946, S.72.

⁴⁶⁹ Frick, 2003, S.194; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67; Simon, 2002, S.213; Ausst. Kat. Wien, 1934, S.16f. und S.32; Baldass, 1946, S.72.

⁴⁷⁰ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.29.

⁴⁷¹ Kästenbaum, 1928, S.188.

⁴⁷² Benesch, 1972, S.219.

⁴⁷³ Kat. Wien, 1971, S.104.

⁴⁷⁴ Kat. Wien, 1971, S.104; Kästenbaum, 1928, S.X; Ausst. Kat. Wien, 1934, S.32; Baldass, 1946, S.72.

⁴⁷⁵ Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67; Kat. Wien, 1981, S.25; Kat. Wien, 1971, S.104; Kat. Wien, 1931, S.218; Kat. Wien, 2007, Nr.80-81.

Der früheste Nachweis der Tafeln geht bis 1897 zurück. Damals waren die Bilder als Leihgaben im Leipziger Kunstgewerbemuseum zu sehen, sowie 1898 auf einer Renaissance-Ausstellung in Berlin.⁴⁷⁶ Die Gemälde gehörten zur ehemaligen Sammlung des Geh. Legationsrathes von Lindenau, zuerst bei Pohlhoff im sächsischen Altenburg und später in Berlin.⁴⁷⁷ Über den Kunsthandel gelangten sie in das Kunsthistorische Museum in Wien. Als zeitliche Angaben finden sich hierfür die Jahre 1926⁴⁷⁸ und 1928.⁴⁷⁹ Seit 1953 sind die Bilder in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien,⁴⁸⁰ wo sie heute im Schaudapot des Prunkstalls ausgestellt sind.⁴⁸¹

Die Bezeichnung der Bischöfe als die Kirchenväter Augustinus und Ambrosius ist zwar verbreitet, wird aber zu Recht in Frage gestellt, da diese zwar als Bischöfe dargestellt, nicht aber durch bestimmte Attribute näher gekennzeichnet werden.⁴⁸² Die Bilder sind in der Komposition als Gegenstücke aufeinander bezogen.⁴⁸³ Beide Figuren sind vor einem goldenen Hintergrund mit Maßwerkbrüstung zu sehen. Sie sitzen jeweils auf einer hölzernen Truhenbank mit rotem Polster vor einem kastenartigen Pultschrank mit kleinen Maßwerkverzierungen und sind in das Studium ihrer Bücher vertieft.⁴⁸⁴ Durch die Schrägstellung der Möbel soll eine räumliche Wirkung erreicht werden. Ambrosius ist gerade dabei eine bestimmte Buchseite durch ein Bändchen als Lesezeichen zu markieren. Augustinus, mit einer Nietbrille⁴⁸⁵ auf der Nase, ist in die Lektüre eines grün eingebundenen Buches vertieft, das er in seiner linken Hand hält. Ein weiteres Buch hat er vor sich auf dem Pult aufgeschlagen. Die Pultfächer zeigen in beiden Bildern zusätzliche Bücher zur Betonung der Belesenheit und Gelehrtheit der Dargestellten. Diese tragen ein überaus kostbares bischöfliches Ornat, das mit Gold, Perlen und Edelsteinen verziert ist. Ihre wertvollen Mitren weisen dabei reichen Schmuck auf.

Abgesehen vom allgemein guten Erhaltungszustand sind verschiedene Beschädigungen zu erkennen. An der Tafel des Ambrosius befindet sich zum Beispiel rechts oben eine Fehlstelle sowie mehrere kleine Bruchstellen entlang der rechten Kante und am unteren

⁴⁷⁶ Kästenbaum, 1928, S.X.

⁴⁷⁷ Friedländer, 1897, S.415; Kästenbaum, 1928, S.19 und S.X; Falke, 1930, S.86; Baldass, 1946, S.72.

⁴⁷⁸ Kästenbaum, 1928, S.X.

⁴⁷⁹ Kat. Wien, 1931, S.21; Kat. Wien, 1971, S.104.

⁴⁸⁰ Kat. Wien, 1971, S.104.

⁴⁸¹ Kat. Wien, 2007, Nr.80-81.

⁴⁸² Zimmermann, 1975, S.100; Baldass, 1946, S.46.

⁴⁸³ Kat. Wien, 1971, S.104; Kat. Wien, 1931, S.218.

⁴⁸⁴ Ausst. Kat. Wien, 1969, S.79.

⁴⁸⁵ Ausst. Kat. Wien, 1969, S.79 und S.105.

Rand. Auf der Maloberfläche beider Tafeln waren Retuschen vor allem im Bereich der Fugen notwendig. Nach neueren Untersuchungen handelt es sich bei den gedünnten und parkettierten Bildträgern um Tannenholz⁴⁸⁶ und nicht, wie früher angenommen, um Fichtenholz.⁴⁸⁷

Die Kirchenvätertafeln, von je 67 x 39,5 cm, werden der Feiertagsseite eines Altars zugeordnet.⁴⁸⁸ Es wurde vermutet, dass es sich hier um den Großmainer Altar gehandelt habe (*Abb.28-36; Kap.7.5.*) und die Bilder möglicherweise in Zusammenhang mit der Hieronymustafel in Madrid stehen (*Abb.59; Kap.7.6.2.1.2.*).⁴⁸⁹ Zeitlich und stilistisch lassen sich die Verbindungen zu den Tafeln des Großmainer Altars bestätigen. Darüber hinaus ist auf der Hieronymustafel, mit 67 x 49 cm,⁴⁹⁰ ebenfalls die Datierung 1498 an der gleichen Stelle wie auf der Ambrosiustafel zu erkennen, nämlich am oberen Seitenrand eines geöffneten Buches. Der schwarze Hintergrund der Hieronymustafel ist ferner kein Widerspruch zum goldenen Hintergrund der Wiener Bilder, da - zusammen mit dem fehlenden Bild eines Heiligen Gregor - die Kirchenväterdarstellungen sowohl auf einer Altarwerktags- als auch auf einer -feiertagsseite verteilt gewesen sein können. Bezüglich der Maße besteht in der Höhe von 67 cm keine Abweichung. Jedoch ist das Madrider Bild um 9,5 cm breiter,⁴⁹¹ wobei bei den Wiener Tafeln nicht von einer Beschneidung in diesem Umfang auszugehen ist.

Trotz Gemeinsamkeiten im Bildaufbau ist auf einen weiteren wesentlichen Unterschied hinzuweisen, welcher die Zusammengehörigkeit der Tafeln in Frage stellt.⁴⁹² So ist der Heilige Hieronymus im Gegensatz zu Ambrosius und Augustinus nicht in das Studium seines Buches vertieft, während indes bei den Wiener Bildern gerade dadurch die oben beschriebene Gelehrtheit und Bildung der Dargestellten zum Ausdruck gebracht werden soll. Hieronymus wendet sich stattdessen jedoch ausschließlich dem Löwen vor sich zu, der ihn zudem als sein Attribut kennzeichnet. Ambrosius und Augustinus werden dagegen ohne Attribute gezeigt. Deren Verlust - durch Beschneidungen der Bildträger - ist hinsichtlich der Komposition und der völligen Ausrichtung der Wiener Kirchenväter

⁴⁸⁶ Kat. Wien, 2007, Nr.80-81.

⁴⁸⁷ Kat. Wien, 1971, S.104.

⁴⁸⁸ Baldass, 1946, S.72; Kat. Wien, 1971, S.104.

⁴⁸⁹ Kat. Wien, 2007, Nr.80-81.

⁴⁹⁰ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁴⁹¹ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁴⁹² Zimmermann, 1975, S.100f.

auf die vor ihnen liegenden Bücher nicht anzunehmen, weshalb auch in diesem Kontext eine Zusammengehörigkeit mit dem Madrider Bild abzulehnen ist.

7.6.2.1.4. Mondsichelmadonna (*Abb.62*)

Über die Tafel der Mondsichelmadonna sind keine Angaben zum Auftraggeber, zum ursprünglichen Aufstellungsort und zur Provenienz bekannt. Das unsignierte und undatierte Gemälde im Stiftsmuseum Klosterneuburg wurde sowohl dem jüngeren Frueauf als auch dem sog. Meister von Großmain bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben.⁴⁹³ Die Einordnung erfolgte in die Zeit um 1485/1510.⁴⁹⁴

Das 112,5 x 40 cm große Bild zeigt die frontale Standfigur der Muttergottes im Kontrapost mit dem Jesuskind.⁴⁹⁵ Der Körper Mariens ist dabei deutlich gelängt und von einem göttlichen Licht, an eine Mandorla erinnernd, umgeben. Im oberen Bereich wird der bläuliche Hintergrund der Himmelszone sichtbar. Zwei Engel mit überlangen Gewändern und gesenkten Blicken halten hier eine goldene, mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Krone über das Haupt Mariens. Diese wendet sich demütig, mit nach unten gerichteten Augen, dem Kind in ihren Armen zu. Ihre offen getragenen, langen, goldglänzenden Haare fallen in großzügigen Locken über ihre Schultern und werden von einem mit Perlen verzierten Haarschmuck an der Stirn zurückgehalten. Das blaue Gewand der Gottesmutter ist goldgesäumt, ebenso wie ihr stoffreicher roter Überwurf. Dieser verhüllt große Teile ihrer Gestalt und wird hinter dem Jesuskind zusammengekommen, so dass dessen nackter Körper vollständig zu sehen ist. Das Kind mit Strahlennimbus und goldenen Locken hat seine Hände vor der Brust zusammengeführt. Als einzige Figur hat es seine Lider nicht gesenkt und stattdessen seinen Blick aus dem Bild heraus gerichtet.

⁴⁹³ Zuschreibung an Rueland Frueauf den Jüngeren (Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.26), an den sog. Meister von Großmain (Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30), an die Werkstatt des sog. Meisters von Großmain (Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.67; Simon, 2002, S.107f.; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.30; Baldass, 1946, S.72); eine darüber hinausgehende Zuschreibung der Tafel an Martin Kriechbaum (Dworschak, 1963, S.147) ist nicht nachvollziehbar.

⁴⁹⁴ Um 1485 (Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21), um 1490 (Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.30; Dworschak, 1963, S.147) und um 1500/1510 (Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30).

⁴⁹⁵ Zimmermann, 1975, S.198; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21.

Die goldene Mondsichel, auf der die Gottesmutter steht, wird teilweise durch den langen, herabfallenden Mantel Mariens verdeckt. Zusätzlich wird sie durch ein Gesicht im Profil mit geöffnetem Auge personifiziert und durch den blauen Hautton und den von einem weißen Tuch umwundenen Kopf stärker hervorgehoben.

Stilistisch ist die Darstellung vor allem im Bereich der Engel noch der Spätgotik verpflichtet. Man beachte hier den faltenreichen Aufbau ihrer gebauschten Gewänder und die vom Wind aufgeblähten, goldgesäumten Chormäntel, die ausgestattet sind mit goldenen Fransen, schmuckartigen Mantelschließen beim linken Engel und einem goldenen Ziermuster beim rechten Engel. Dabei ist in der Farbkomposition ein reizvoller Wechsel zu beobachten, wobei der linke Engel einen grünen Mantel mit rotem Innenfutter trägt, was sich beim rechten Engel in genau umgekehrter Farbfolge wiederholt.

Die künstlerische Handschrift und die Farbpalette des Gemäldes weisen in der Zuschreibung deutlich auf die Tafeln des Großmainer Altars hin (*Kap. 7.5.*). So erkennt man in der Gegenüberstellung bei der Figurengestaltung zahlreiche Gemeinsamkeiten, wie besonders zur Großmainer Tafel der Muttergottes mit Kind (*Abb. 36*). Man beachte hier in der Ausführung Mariens jeweils die gleiche Art in der Umsetzung der gewellten, lockigen Haare, des langen Nasenrückens, der Form des Mundes und der Ohren, der zarten, leicht geschwungenen Augenbrauen, des kugelig hervorstehenden Kinns mit Grübchen, der hohen Stirn, der schlanken Hände mit den langen, leicht geröteten Fingern oder des Gewandaufbaus. Im Vergleich mit dem Großmainer Bild wirkt ferner die Figur des Klosterneuburger Jesuskindes noch etwas steif und un gelenk. Betrachtet man zudem bei der Mondsichelmadonna die doch etwas konservativ anmutende Gestaltung der Engel, so ist von einer zeitlichen Einordnung des Bildes wenige Jahre vor dem Großmainer Altar (1499) auszugehen.

Die Tafel ist bis auf einige Retuschen gut erhalten. In der Vergrößerung fällt ein relativ großflächiges, weitmaschiges Craquelé auf, das im unteren Bereich etwa auf Höhe der Füße Mariens deutlich enger und feiner wird. Dies weist auf unterschiedliche Alterungsprozesse hin, wie sie im Zuge von Ausbesserungen durch einen späteren Farbauftrag entstehen. Die Rückseite der Tafel wurde parkettiert.

7.6.2.1.5. Christus als Schmerzensmann (*Abb.63*)

Die Schmerzensmanntafel in der Alten Pinakothek in München beeindruckt durch die Unmittelbarkeit ihrer Darstellung, welche den Betrachter direkt mit dem Opfertod Christi konfrontiert. Die schlichte Komposition und das zurückgenommene Kolorit sind im Sinne eines Andachtsbildes von einer reduzierten, einfachen Klarheit. Lediglich zwei Elemente, die Gestalt Christi und der geöffnete Sarkophag, bestimmen den gesamten Bildaufbau. Die Figur ist bis an den vorderen Bildrand gerückt - ihr Blick ist direkt auf den Betrachter gerichtet. Drei einfache weitgehend monochrome Bildstreifen, Boden-, Sarkophag- und blaue Hintergrundzone, hinterfangen die Figur.

Christus ist frontal zum Betrachter positioniert und sitzt auf der Längskante des Sarkophags, dessen Deckel zur Seite geschoben ist. Gezeigt wird hier der nackte, nur von einem Lendentuch bedeckte, geschundene Körper mit den Wundmalen der Kreuzigung, der Seitenwunde und dem Blut, das von der Dornenkrone bis über den Oberkörper herabrinnt. Christus soll dadurch in seinem Leiden präsentiert werden, das er für die Menschen auf sich genommen hat. Dies verdeutlicht besonders seine erhobene linke Hand, die bewusst mit der Innenfläche zum Betrachter gedreht ist, um dessen Aufmerksamkeit gezielt auf den Anblick der Kreuzigungswunde zu lenken. Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Leiden Christi, soll der Gläubige bei seiner Andacht zum Mitleiden angeregt werden. Indem der verstorbene Christus vor dem geöffneten Sarkophag wie eine lebende Gestalt mit geöffneten Augen wiedergegeben wird, ist darüber hinaus zugleich ein Hinweis auf die Überwindung des Todes und damit auch auf die Auferstehung gegeben.⁴⁹⁶

Das Bild wird Rueland Frueauf dem Älteren⁴⁹⁷ zugeschrieben und um 1490/1499⁴⁹⁸ eingeordnet. Im Vergleich mit dessen Christusdarstellungen am Altar von 1490/1491 ist die Zuschreibung an den Maler durchaus berechtigt (*Abb.3 und Abb.4*). So ist vor allem

⁴⁹⁶ Kat. München, 1986, S.212f.

⁴⁹⁷ Ullmann, 1985, S.263; Kat. München, 1986, S.212f.; Legner, 1960, Sp.409; Stange, 1960, S.42; Simon, 2002, S.365; Röhrig, 1965, S.486.

⁴⁹⁸ Die Tafel wird in die 1490er Jahre (Kat. München, 1986, S.212f.) bzw. in die Zeitspanne um 1495/1499 (Zimmermann, 1975, S.75) eingeordnet.

in der Kreuztragung bei der Anlage der Haare, der Form der Dornenkrone oder des Bartes die gleiche Art der Gestaltung unübersehbar. Auch zum Christus der Kreuzigung lassen sich Gemeinsamkeiten in der Umsetzung des Körpers feststellen, man beachte hier zum Beispiel die Ausführung der Beine mit den spitz angewinkelten Knien, des Nabels oder der Seitenwunde.

Die 182,5 x 116 cm große Schmerzensmantel zeigt in einer Aufnahme von 1938 zahlreiche Beschädigungen, welche später durch Retuschen ausgebessert wurden (*Abb.186*). Es wird angenommen, dass sich die Tafel einst auf der Rückseite eines Altars befunden hat.⁴⁹⁹ Darauf könnte zudem die dünne Grundierung des Malgrundes hinweisen, da meist Gemälde der Feiertagsseite sorgfältiger grundiert wurden.⁵⁰⁰ Diese Information ist für das Bildverständnis sehr wichtig, denn der „(...) unmittelbare Kontakt der dargestellten Figur, Christus, zum Beschauer mag gerade in der Funktion, die die Tafel hatte, besonders eindrucksvoll gewesen sein: als Schrein-Rückseite war sie im Spätmittelalter Zeuge der Beichte, die hinter dem Hochaltar abgenommen wurde.“⁵⁰¹ Zur Provenienz ist bekannt, dass das Bild 1939 aus Piding (zwischen Salzburg und Reichenhall) erworben wurde. Es stammt vermutlich aus der dortigen Pfarrkirche St. Mariae Geburt.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Baldass, 1946, S.38. Auf der Rückseite der Tafel sind Reste bemalter Leinwand erhalten; Kat. München, 1986, S.212f.

⁵⁰⁰ Lorenzer, 2005, S.100. Nach Stange wurde die Malerei der Münchener Tafel sogar ohne Grundierung auf den Bildträger aufgetragen; Stange, 1960, S.42.

⁵⁰¹ Zimmermann, 1975, S.75. Zur Funktion von Tafelbildern auf der Rückseite spätmittelalterlicher Retabel mit Bezug zur Beichte und zur Darstellung des Schmerzensmannes vgl. Opitz, 2006, S.161-193.

⁵⁰² Stange, 1960, S.42; Kat. München, 1986, S.212f.

7.6.3. Eingriffe und Veränderungen am Frueauf-Oeuvre

Bei einer Beurteilung der Frueauf-Werke ist zu berücksichtigen, dass die Kunstwerke im Laufe der Jahrhunderte vielen Veränderungen ausgesetzt waren. Hierbei kann es sich um Maßnahmen handeln, die aufgrund von Beschädigungen oder infolge von Alterungsprozessen im Zuge einer Restaurierung notwendig wurden. Für die Bewertung einzelner Bildpartien ist somit die Untersuchung des Erhaltungszustands unter Berücksichtigung der Retuschen und dem Verlauf des Craquelés unbedingt erforderlich. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen eröffnen dabei zahlreiche wichtige, neue Informationen, zum Beispiel bei der stark übermalten Leopoldstafel in Klosterneuburg, deren Ausmaß an Beschädigung erst im Röntgenbefund deutlich wird (*Abb.22 und Abb.107; Kap.6.2.1.3. und Kap.9.2.*).

Hinzu kommt, dass viele Kunstwerke durch das Herauslösen aus den ursprünglichen Altaraufbauten und die Umarbeitung zu gerahmten Einzelbildern heute in einem anderen Zustand präsentiert werden. Teilweise kam es infolge der Besitzerwechsel auch zu massiven Veränderungen, wie das nachfolgende Beispiel der beiden Tafeln der Kirchenväter Augustinus und Hieronymus und der Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena im Diözesanmuseum in Freising belegt (*Abb.64 und Abb.65; Kap.7.6.3.1.1.*). Einst bildeten die zwei Gemälde die Vorder- und Rückseite einer Tafel, die als Flügel eines unbekanntes Altarwerks diente. Nach Entfernung aus dem Altar wurde die Tafel gespalten und so zerteilt, dass sie zu einem eigenen Triptychon umgebaut werden konnte. Dieses wurde 1973 wieder zu zwei gesondert gerahmten Einzelbildern ummontiert, so dass das Kunstwerk dem Betrachter zu unterschiedlichen Zeiten auf verschiedene Weise, aber nicht mehr im Originalzustand, gezeigt wurde.

Ein überaus interessantes Beispiel ist außerdem ein Flügelbild des Pretschlaipfer-Triptychons mit den Heiligen Christophorus und Jacobus Major. Hier wurde ohne Abänderung des Darstellungstypus die Figur eines Heiligen Petrus nachträglich in den genannten Jacobus Major umgewandelt, was besonders im Röntgenbefund gut beobachtet werden kann (*Abb.67 und Abb.178; Kap.7.6.3.1.2. und Kap.9.3.*). Die

Umarbeitung muss dabei noch in der ursprünglichen Künstlerwerkstatt selbst durchgeführt worden sein, da sich in der homogenen Umsetzung keine stilistischen Abweichungen feststellen lassen. In diesem Kontext wird deutlich, dass die Eingriffe an den Kunstwerken differenziert betrachtet werden müssen. Die klare Unterscheidung zwischen nahe der Entstehungszeit vorgenommenen Änderungen und Maßnahmen späterer Zeiten ist demnach in diesem Zusammenhang unverzichtbar.

7.6.3.1. Bildanalyse

7.6.3.1.1. Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, Heilige Anna Selbdritt und Heilige Maria Magdalena (Abb.64 und Abb.65)

Die zwei Gemälde aus dem Diözesanmuseum Freising (dort früher im Depot, jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), welche dem Umkreis des sog. Meisters von Großmain⁵⁰³ zugeschrieben und in die Zeit um 1500⁵⁰⁴ eingeordnet werden, bildeten ursprünglich die Vorder- und Rückseite einer Tafel.⁵⁰⁵ Auf der ehemaligen Vorderseite sind die Kirchenväter Augustinus und Hieronymus zu sehen, auf der einstigen Rückseite die Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena.⁵⁰⁶

Nach Sigmund Benker handelt es sich bei der Darstellung der Kirchenväter Augustinus und Hieronymus ursprünglich um die Feiertagsseite eines rechten Altarflügels. Der dazugehörige linke Flügel mit den beiden Kirchenvätern Gregor und Ambrosius sei verloren gegangen, wie auch der Altarschrein.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Höhle, 1983, S.203; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30; Frick, 2003, S.74; Kat. Freising, 1984, S.100.

⁵⁰⁴ Kat. Freising, 1984, S.100.

⁵⁰⁵ Unterlagen des Diözesanmuseums in Freising; Kat. Freising, 1984, S.100.

⁵⁰⁶ Kat. Freising, 1984, S.100; Unterlagen des Diözesanmuseums in Freising.

⁵⁰⁷ Bezüglich des Schreins ging Benker von einer Darstellung der Muttergottes mit Christus aus. Dies ist jedoch keineswegs zwingend. Hier kann zum Beispiel durch eine bestimmte Heiligendarstellung auch das Patrozinium des einstigen kirchlichen Standorts berücksichtigt worden sein. Ohne zusätzliche Informationen über den Auftraggeber, den Stifter oder die Provenienz ist somit keine Festlegung möglich, besonders da weitere Teile des Altars als wichtiger Hinweis auf das gesamte Bildprogramm nicht bekannt sind; Kat. Freising, 1984, S.100.

Der Goldgrund der Freisinger Kirchenväter ist sicherlich als klarer Hinweis auf eine Feiertagsseite zu werten. Die Funktion als rechter Flügel eines Altars wird durch den Restaurierungsbericht⁵⁰⁸ von 1973 durch Angabe der entsprechenden Holzeinsätze bestätigt. Auch die Positionierung der Kirchenväter lässt darauf schließen, da sie sich in ihrer gemeinsamen Körper- und Kopfhaltung sowie mit der Blickrichtung des Heiligen Hieronymus nach links zur einstigen Schreinmitte hinwenden.

Auf der einstigen Feiertagsseite trägt Augustinus einen weißen Talar mit schwarzem Schulterkragen und Skapulier sowie einen violetten Mantel. Das von einem Pfeil durchbohrte Herz auf seinem rechten Knie soll seine Liebe zu Gott symbolisieren.⁵⁰⁹ Der Heilige Hieronymus ist in der für ihn üblichen Kardinalstracht dargestellt. Sein rotes Gewand ist mit weißem Pelz verbrämt und auf seinem Kopf ist ein großer Kardinalshut mit langer rosafarbener Kordel zu sehen, der durch die erhobene Kopfhaltung des Heiligen tief in seinen Nacken gerutscht ist. Auffallend ist im Vergleich zu Augustinus ein sichtbarer Altersunterschied, der durch die buschigen weißen Augenbrauen des Hieronymus und das durch seine Haut schimmernde weiße Barthaar kenntlich gemacht wird.

Beide Figuren sitzen auf einer einfachen hellen Steinbank in einer durch den Goldhintergrund und den Verzicht auf weitere Details räumlich völlig unbestimmten Umgebung. Sie widmen sich intensiv dem Studium ihrer aufgeschlagenen grünen Bücher, wobei Hieronymus durch einen deutlichen Zeigegestus und seinen erhobenen Blick auf eine bestimmte Stelle hinzuweisen scheint (*Abb. 64*).

Auf der ehemaligen Werktagsseite der Tafel sind vor einem schlichten blauen Hintergrund zwei stehende weibliche Heiligenfiguren wiedergegeben. Vom Betrachter aus ist links als Anna Selbdritt die Heilige Anna mit dem Jesuskind und der mädchenhaften Gestalt Mariens sowie rechts die Heilige Maria Magdalena zu erkennen. Alle Figuren tragen einen mit gotischen Zierelementen, welche mit dunkler Farbe auf den Goldgrund aufgemalt sind, geschmückten goldenen Nimbus. Auffallend ist in der Umsetzung der klare Unterschied zwischen der schlichten Kleidung der Heiligen Anna in zarten Weiß- und Rosatönen und der für die Darstellung Maria Magdalenas typischen reichen Gewandung, hier in kräftigem Rot und Grün mit goldenem Kragen, kostbarem

⁵⁰⁸ Restaurierungsbericht von 1973 im Diözesanmuseum in Freising.

⁵⁰⁹ Kat. Freising, 1984, S.100.

Brokatstoff am Ausschnitt, Hermelinbesatz an Ärmeln und Kleidersaum sowie einer mit Perlen und Edelsteinen prächtig geschmückten Haube. Das Salbölgefäß in den Händen Maria Magdalenas nimmt Bezug auf ihre Funktion bei der Salbung des Leichnams Christi.⁵¹⁰ Damit verweist sie gleichzeitig auf die Passion des auf dem Arm der Heiligen Anna befindlichen Christuskindes, wodurch auch eine inhaltliche Verbindung zwischen den Figuren hergestellt wird (*Abb. 65*).

Eine Vorstellung über die Belastungen, denen die Gemälde ausgesetzt waren, gibt die Provenienzgeschichte. Die Bilder waren in das Diözesanmuseum Freising aus der Sammlung Aumiller gekommen.⁵¹¹ Über den Sammler August Aumiller ist bekannt, dass er seine Kunstwerke überarbeiten und neu zusammensetzen ließ.⁵¹² So war die einstige Tafel, trotz einer Stärke von nur 1,5 cm, gespalten worden. Die Kirchenväterdarstellung wurde dann von einem rechten Altarflügel zum Mittelbild eines neuen Altars umfunktioniert. Die Rückseite mit den Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena wurde zusätzlich vertikal in der Mitte geteilt, um für die benötigten Altarflügel zwei Einzelbilder zu erhalten. Die Heilige Anna Selbdritt wurde, vom Betrachter aus gesehen, auf der linken und die Heilige Maria Magdalena auf der rechten Seite des Kirchenväterbildes angeordnet. Der blaue Hintergrund der neu geschaffenen Flügel und der goldene Hintergrund der Kirchenväter widersprachen dabei völlig einer logischen Anordnung, da hiermit Werktags- und Feiertagsseite vermischt wurden. In der höchst eigenwilligen Absicht beide Schauseiten einer Tafel gleichzeitig präsentieren zu können, wurde auf diese Weise künstlich ein Triptychon geschaffen.⁵¹³

⁵¹⁰ Kat. Freising, 1984, S.100.

⁵¹¹ Dabei handelt es sich um den Geistlichen August Aumiller (1868-1929), der vorwiegend in Fürstenfeldbruck tätig war. Ab 1909 war er Hofkaplan der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Fürstenfeld. Bis zu seinem Tod hatte er in seiner Wohnung bis zu 2000 Kunstwerke gesammelt. Über die Herkunft der einzelnen Stücke ist nichts bekannt, wobei viele aus der näheren Umgebung sowie in Folge von Klosteraufhebungen und Säkularisation in seinen Besitz gekommen sein sollen. Der Schwerpunkt der Aumiller-Sammlung lag vor allem auf Fürstenfeld und auf Kunstwerken des 18. Jahrhunderts. Ein Inventar des einstigen Bestandes hat sich nicht erhalten. Die Werke sind heute verstreut oder verloren gegangen und wurden von der Erzdiözese München-Freising auch für die Ausgestaltung von Kirchenräumen bereitgestellt; Kat. Freising, 1984, S.8f. und S.100; Unterlagen des Diözesanmuseums in Freising.

⁵¹² Kat. Freising, 1984, S.9.

⁵¹³ Die genannte Umarbeitung des Rückseitenbildes in zwei Altarflügel war dabei schwer umzusetzen und brachte weitere Probleme mit sich, besonders da die beiden weiblichen Figuren eng nebeneinander positioniert waren. Um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem neu geschaffenen linken und rechten Flügel zu erreichen, mussten nach der Trennung zusätzlich Holzanstückungen angebracht werden. Außerdem wurde vom linken Flügel mit der Heiligen Anna Selbdritt auf der linken Seite ein 1,5 cm breiter Holzstreifen einfach abgeschnitten und auf der rechten Seite desselben Flügels wieder angefügt; Restaurierungsbericht von 1973 im Diözesanmuseum in Freising.

Dieses wurde 1973 in einer aufwendigen Restaurierung erneut zu zwei Einzelbildern umgearbeitet. Die parkettierten Flügel der Heiligen Anna Selbdritt und der Heiligen Maria Magdalena wurden wieder zu einem Bild zusammengesetzt. Als originale Maße für die Tafel vor der Umarbeitung zu einem Triptychon wurden 100 x 69 cm ermittelt. Aufgrund der entstandenen Bildverluste misst das Gemälde der Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena heute nur noch ca. 97 x 63 cm und das Gemälde der Kirchenväter 97 x 65 cm.⁵¹⁴

Dem Restaurierungsbericht von 1973 zufolge bestand die originale Tafel aus zwei vertikal verbundenen Brettern. Sowohl auf der Feiertags- als auch auf der Werktagsseite waren starke Übermalungen vorgenommen worden. Bei den Kirchenvätern hatte der Hintergrund eine zu starke Polimentvergoldung erhalten, die mit braunen Öllasuren überzogen worden war. Bei der Heiligen Anna Selbdritt und der Heiligen Maria Magdalena sollte eine Übermalung mit Kaseinfarben die großflächige Zerstörung des originalen Azurithintergrundes verdecken. Diese Bereiche und weitere Schäden vor allem im Inkarnat und in den Karmintönen auf der Werktagsseite wurden 1973 restauriert, wobei alte Retuschen und Übermalungen abgenommen wurden. Außerdem wurde ein stark verbräunter Firnis entfernt, der die Farbwirkung der Bilder erheblich beeinträchtigt hatte. Die Parkettierung beider Gemälde wurde beibehalten.

Auf der Tafel der Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena sind besonders die Gesichter von Maria und Anna durch die Farbverluste stark beeinträchtigt und nahezu weitgehend verloren gegangen. Die durch eine Aufnahme belegte frühere Rekonstruktion dieser Partien wurde wieder abgenommen (*Abb.192*). Auch das Inkarnat des Jesuskindes, der Schleier Mariens und das Inkarnat Maria Magdalenas zeigen durch starke Unterbrechungen des Craquelés deutlich das Ausmaß von Fehlstellen und durchgeführten Retuschen (*Abb.65, Abb.171e und Abb.171f*).

⁵¹⁴ Restaurierungsbericht von 1973 im Diözesanmuseum in Freising.

7.6.3.1.2. Pretschlaipfer-Triptychon (Abb.66-70)

Bei den drei Tafeln, die zusammen ursprünglich einen Altar bildeten und als Pretschlaipfer-Triptychon bezeichnet werden,⁵¹⁵ handelt es sich um das einstige Mittelbild mit einer Darstellung des Marientodes (Abb.66)⁵¹⁶ und um zwei beidseitig bemalte Flügel (Abb.67-70).

Der ehemals linke Flügel zeigt auf der Feiertagsseite die Heiligen Christophorus und Jakobus Major sowie auf der Werktagsseite die Verkündigung.⁵¹⁷ Auf dem ursprünglich rechten Flügel sind die Heiligen Gregor und Agathe auf der Feiertagsseite und die Heiligen Erasmus und Barbara auf der Werktagsseite zu sehen.⁵¹⁸

Im Mittelbild wird die Komposition vom Querformat der Tafel mit 58 x 100 cm bestimmt.⁵¹⁹ Das schräg gestellte Bett der bereits leichenblassen Gottesmutter nimmt fast die gesamte Bildbreite ein. Die Apostel haben sich mit Weihwasser, einer brennenden Kerze und aufgeschlagenen Büchern im Gebet um Maria versammelt. Auf der niedrigen Truhe im Vordergrund befinden sich, vergleichbar zum Marientod am Großmainer Altar, eine Schachtel mit Zuckerwerk, ein Glas, ein Zinnkrug und ein Buch (Abb.66 und Abb.31).⁵²⁰

Der gravierte Goldgrund des Mittelbildes zeigt *„ein zoomorphes Muster mit herabstürzendem Phönix oder Adler und Hunden zwischen gelappten Blättern und Granatäpfeln (...) Solche retardierende Muster wurden gerne auf Betpultbehängen, Antependien oder Thronsesseln appliziert, offenbar um die traditionellen Funktionen dieser Möbel durch „altertümliche“ Muster auszuweisen.“*⁵²¹ In diesem Zusammenhang ist als Vergleichsbeispiel die Tafel des Marientodes vom Wiener Schottenaltar zu nennen, wo ebenfalls ein gemustertes Tuch mit Tiermotiven am Totenbett Mariens zu erkennen ist. Darüber hinaus ist die Darstellung der Hunde in Bezug mit dem Bildthema

⁵¹⁵ Kat. Wien, 2007, Nr.15 und Nr.37-38; Frick, 2003, S.42.

⁵¹⁶ Kat. Wien, 1981, S.25; Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵¹⁷ Kat. Wien, 1971, S.165.

⁵¹⁸ Kat. Wien, 1971, S.165.

⁵¹⁹ Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien; Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵²⁰ Baldass, 1946, S.24f.; Ausst. Kat. Wien, 1969, S.80.

⁵²¹ Frick, 2003, S.42.

zu sehen. Sie erinnert an die Wiedergabe dieses Motivs bei Grabmälern als Ausdruck der Treue zum Verstorbenen.⁵²²

Hinsichtlich der Goldmuster finden sich an den ehemaligen Flügeln des Pretschlaipfer-Triptychons, von jeweils 57 x 43 cm,⁵²³ auf der Feiertagsseite *„Horizontalreihen siebenfach geschweifter Rosetten mit Granatapfelmotiv im Blattkranz.“*⁵²⁴ Auch das gemalte Muster auf dem Mantel des Heiligen Erasmus an der Werktagsseite wurde näher bestimmt. Es zeigt *„fragmentarisch dargestellte siebenfach geschweifte Granatapfelrosetten in waagrechter Reihung, überfangen von Ast- und Blattwerk.“*⁵²⁵ Für alle Muster des Pretschlaipfer-Triptychons kann nach Frick weder eine frühere noch eine spätere weitere Verwendung nachgewiesen werden (Abb.66-70).⁵²⁶

Die Malerei der Flügel ist von deutlich geringerer Qualität als auf der Mitteltafel. Die beiden Bilder der Feiertagsseite werden von den Standfiguren der vier genannten Heiligen bestimmt. Bis auf Christophorus sind sie alle auf einem Rasenstück vor goldenem Hintergrund wiedergegeben.

An den einstigen Altarflügeln sind zwei Wappen zu erkennen (Abb.69 und Abb.70), zum einen zwei überkreuzte Schlüssel auf rotem Grund in der linken unteren Ecke der Verkündigung (Wappen des Stiftes Berchtesgaden), zum anderen in einem gelben Schild ein dunkles Horn in der rechten unteren Ecke der Darstellung der Heiligen Erasmus und Barbara (Wappen der Familie Pretschlaipfer). Dadurch konnte der Auftraggeber des nach ihm benannten Pretschlaipfer-Triptychons ermittelt werden. Die Darstellung des Heiligen Erasmus nimmt demnach als Namenspatron des Stifters, Erasmus Pretschlaipfer, auf diesen Bezug. Dieser war Propst des Augustiner-Chorherrenstiftes in Berchtesgaden. An der dortigen Pfarrkirche, welche ehemals die Kirche des Stiftes war, ist er im Tympanon der nördlichen Vorhalle wiederum als Stifter eines Gnadenstuhlbildes von 1474 zu sehen, das die beiden gleichen Wappen wie die Flügelbilder des Pretschlaipfer-Triptychons zeigt.⁵²⁷

⁵²² Frick, 2003, S.42f.

⁵²³ Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien; Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵²⁴ Frick, 2003, S.197.

⁵²⁵ Frick, 2003, S.198.

⁵²⁶ Frick, 2003, S.196-198.

⁵²⁷ Berchtesgaden, 2002, S.35f.; Kat. Wien, 1971, S.103; Lieb, o.J., S.3; Brugger, 1990, S.21; Ausst. Kat. Berchtesgaden, 1988, S.80f. und S.83; Zimmermann, 1975, S.10.

Für die zeitliche Einordnung des Pretschlaipfer-Triptychons wurden unterschiedliche Vorschläge gemacht, wie die Jahre um 1480,⁵²⁸ zwischen 1473 und 1486⁵²⁹ und um 1480/1495.⁵³⁰ Eine Eingrenzung hinsichtlich der Entstehung des Altars ermöglichen die darauf dargestellten Wappen, da Erasmus Pretschlaipfer von 1473-1486 Propst des Stiftes Berchtesgaden war.⁵³¹ Auf diesen Zusammenhang verweist ebenfalls der Herkunftsort der Tafel. Sie stammt ursprünglich aus dem Berchtesgadener Hof in Salzburg.⁵³² Dabei handelt es sich um ein Gebäude in der Kotachgasse,⁵³³ das die Pröpste und Chorherren des Stiftes Berchtesgaden, die dem bischöflichen Landesfürsten in Salzburg unterstellt waren, als Wirtschaftshof und Quartier nutzten.⁵³⁴ Das Pretschlaipfer-Triptychon soll für die Kapelle des Berchtesgadener Hofes gemalt worden sein.⁵³⁵ Um 1806⁵³⁶/1807⁵³⁷ wurde es von Salzburg nach Wien gebracht. Nach Angabe von Engerth kam es dort in den 1820/30er Jahren in den Besitz des Oberen Belvedere. 1953 gelangte es aus dem Kunsthistorischen Museum in die Österreichische Galerie im Schloss Belvedere,⁵³⁸ wo die Tafeln heute im Schaudepot des Prunkstalls ausgestellt sind.

Die Zuschreibung des Altars erfolgte zum einen an den sog. Meister von Großmain⁵³⁹ bzw. an den sog. Meister von Großmain und seine Werkstatt.⁵⁴⁰ Zum anderen wurde dabei auch zwischen dem qualitativ hochwertigeren Mittelbild und den einfacher ausgeführten Flügeln unterschieden.

Die Vorschläge für das Mittelbild umfassen demnach den Meister von Großmain,⁵⁴¹ den Meister von Großmain nach einem Entwurf von Rueland Frueauf dem Älteren,⁵⁴² die Werkstatt des Meisters von Großmain,⁵⁴³ den „Meister A“ des Großmainer Altars,⁵⁴⁴ ein Frühwerk von Rueland Frueauf dem Jüngeren,⁵⁴⁵ einen Entwurf von

⁵²⁸ Kat. Wien, 1971, S.103; Kat. Wien, 1981, S.25 und S.33; Berchtesgaden, 2002, S.36; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.29.

⁵²⁹ Fischer, 1908, S.102.

⁵³⁰ Frick, 2003, S.196-198.

⁵³¹ Kat. Wien, 1971, S.103; Ausst. Kat. Berchtesgaden, 1988, S.80; Fischer, 1908, S.101f.

⁵³² Fischer, 1908, S.101.

⁵³³ Stiassny, 1903, S.72.

⁵³⁴ Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵³⁵ Kat. Wien, 2007, Nr.15 und Nr.37-38; Kat. Wien, 1971, S.103; Kästenbaum, 1928, S.IX.

⁵³⁶ Kat. Wien, 1971, S.65 und S.103; Stiassny, 1903, S.72.

⁵³⁷ Kästenbaum, 1928, S.IX; Kat. Wien, 1928, S.83.

⁵³⁸ Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵³⁹ Baldass, 1922, S.77; Frick, 2003, S.194.

⁵⁴⁰ Berchtesgaden, 2002, S.36.

⁵⁴¹ Kat. Wien, 1971, S.103; Kat. Wien, 1981, S.25 und S.33; Kat. Wien, 2007, Nr.15 und Nr.37-38.

⁵⁴² Baldass, 1946, S.69.

⁵⁴³ Frick, 2003, S.42; Simon, 2002, S.141 und Fußnote 119; Ausst. Kat. Wien, 1934, S.16 und S.32.

⁵⁴⁴ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.29.

Rueland Frueauf dem Älteren mit Ausführung durch eine andere Hand seiner Werkstatt,⁵⁴⁶ einen Meister des Marientodes, dessen Herkunft wiederum aus der Werkstatt von Rueland Frueauf dem Älteren und dem Meister von Großmain angenommen wird,⁵⁴⁷ und einen Salzburger Künstler.⁵⁴⁸

Die Flügel werden in der Regel einer anderen schwächeren Hand aus dem Werkstattbereich zugeordnet. Hier gibt es ebenfalls zahlreiche abweichende Zuschreibungen an zwei verschiedene Gehilfen des Meisters von Großmain,⁵⁴⁹ an die Werkstatt des Meisters von Großmain,⁵⁵⁰ an einen Salzburger Künstler,⁵⁵¹ an Rueland Frueauf den Älteren⁵⁵² und an einen Künstler, der dagegen kaum in Zusammenhang mit Rueland Frueauf dem Älteren stehen soll.⁵⁵³

Die Malerei hat sich auf der gesamten Feiertagsseite gut erhalten. Die aus sechs Brettern bestehende Mitteltafel wurde auf der Rückseite parkettiert. Auf dem linken Flügel wurde die Figur des Petrus nachträglich in den Heiligen Jacobus Major mit Pilgerhut, Pilgerstab und Muscheln umgewandelt. Dies kann jedoch erst nach weitgehender Fertigstellung der Tafel geschehen sein, da der bekannte Typus des Petrus bereits umgesetzt war und beibehalten wurde. Zusätzlich zeichnen sich unter dem später aufgemalten Pilgerhut des Jacobus noch die eingravierten Linien vom Nimbus des Heiligen Petrus ab. Weitere Beobachtungen hierzu lassen sich an der Röntgenaufnahme machen, wo unterhalb des Hutes ein Schlüssel, als Attribut des Heiligen Petrus, zu sehen ist (*Abb.67 und Abb.178; Kap.9.3.*). Da sich die Umarbeitung zum Heiligen Jacobus stilistisch nicht von der übrigen Malerei unterscheidet, ist demzufolge von einer zeitnahen Änderung durch den Künstler selbst oder seine Werkstatt auszugehen. Die Ursache könnte ein Wunsch des Auftraggebers gewesen sein. Denkbar wäre auch, dass ein neuer Besitzer einen Bezug zum Heiligen Jacobus herstellen wollte oder zum Beispiel ein neuer Aufstellungsort dies erforderlich machte.

Die bemalten Werktagsseiten der jeweils aus drei Brettern aufgebauten Flügel sind, im Unterschied zu den Darstellungen der Feiertagsseite, teilweise bis auf die weiße

⁵⁴⁵ Kästenbaum, 1928, S.177, S.188 und S.192.

⁵⁴⁶ Fischer, 1908, S.101f.

⁵⁴⁷ Zimmermann, 1975, S.79ff., S.141ff. und S.152ff.

⁵⁴⁸ Stange, 1960, S.43.

⁵⁴⁹ Kat. Wien, 1971, S.103.

⁵⁵⁰ Kat. Wien, 1981, S.33; Kat. Wien, 2007, Nr.15 und Nr.37-38; Ausst. Kat. Wien, 1934, S.16 und S.32.

⁵⁵¹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30.

⁵⁵² Unterlagen der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien.

⁵⁵³ Fischer, 1908, S.101f.

Grundierung stark beschädigt, mit größeren Malschichtverlusten vor allem in den oberen Bereichen. Die Farben haben ihre einstige Leuchtkraft verloren und erscheinen aufgrund von Verschmutzungen und Abrieb deutlich dunkler. Die Kompositionen und einzelne Details sind jedoch noch klar erkennbar.

8. ZUSAMMENFASSENDE ÜBERBLICK UND GEMÄLDETECHNOLOGISCHE ANALYSEN

Durch die im nachfolgenden Katalog angeführten Untersuchungen wurden mittels Infrarotreflektographien und Röntgenaufnahmen erstmals alle gesicherten Werke von Rueland Frueauf dem Älteren und Rueland Frueauf dem Jüngeren gemäldetechnologisch analysiert. Dies geschah nicht nur für ihr gesamtes Oeuvre, sondern in diesem Umfang überhaupt erstmalig in der kunsthistorischen Erforschung dieser beiden bedeutenden Maler, die so nachhaltig die Kunst der späten Gotik und der beginnenden Donauschule in Bayern und Österreich geprägt haben. Zu den Analysen am signierten Kernwerk kommen Untersuchungen von zahlreichen Zuschreibungen und Tafeln der Frueauf-Werkstatt. Eine so umfassende Bearbeitung der erhaltenen Werke ist in den wissenschaftlichen Untersuchungen dieser Epoche eine Seltenheit.

Die Durchführung der gemäldetechnologischen Analysen war mit Kosten und Versicherungsfragen verbunden, da diese einen direkten Kontakt mit den Kunstwerken erfordern und nur die großen Museen über eine derartige technische Ausrüstung verfügen. Für die Untersuchung der Kernwerke in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien und im Stiftsmuseum Klosterneuburg, sowie aller dort befindlichen Zuschreibungen, musste deshalb ein externer Partner zur Anfertigung der gemäldetechnologischen Aufnahmen gefunden werden. So wurden 2007 und 2008 die Röntgenaufnahmen von Herrn Prof. DI. Dr. Manfred Schreiner, dem Leiter des Instituts für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst an der Akademie der Bildenden Künste (Wien), sowie die Infrarotreflektographien von seinem Mitarbeiter Herrn Ernst-Georg Hammerschmid angefertigt. Die damit verbundenen Kosten wurden von der FAMA Kunststiftung (Hannover) getragen und die dabei entstandenen Reisekosten wurden, zusätzlich zu einem Promotionsstipendium, von der Hanns-Seidel-Stiftung mitfinanziert.

In Ausnahmefällen konnte neben den neu angefertigten Aufnahmen auch auf Untersuchungsmaterial zurückgegriffen werden, das bereits in Museen, Restaurierungsabteilungen oder im Archiv des Bundesdenkmalamts in Wien vorhanden war.

Darüber hinaus wurden Infrarotreflektographien in vereinzelt Fällen von den Museen selbst, speziell für die vorliegende Untersuchung, angefertigt und für die technologische Auswertung bereitgestellt. Dies betrifft den Passionsaltar im Historischen Museum in Regensburg, die Tafel des Heiligen Hieronymus im Museum Thyssen-Bornemisza in Madrid, die Veittafel („Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst“) vom Augustineraltar im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg sowie die Tafel mit Christus als Schmerzensmann in der Alten Pinakothek in München. Für die Tafeln des Altars von 1490/1491 in der Österreichischen Galerie Belvedere existierten bereits Infrarotreflektographien von Herrn em. Prof. Dr. Franz Mairinger, welche vom Museum für diese Arbeit zur Verfügung gestellt wurden.⁵⁵⁴

Für die Infrarotuntersuchungen der übrigen Zuschreibungen und Werkstattarbeiten, die auf viele verschiedene Museen verteilt sind, war ein langer und intensiver Verhandlungs- und Vorbereitungsprozess nötig. Dabei war eine Durchführung und Finanzierung nur möglich, indem die Infrarotreflektographien von mir persönlich zwischen 2007 und 2009 angefertigt wurden. Das dafür notwendige Equipment verdanke ich der finanziellen Unterstützung meiner Eltern. Fotoausrüstung und Aufnahmetechnik entsprechen derjenigen von Herrn em. Prof. Dr. Franz Mairinger, ehemaliger Vorstand vom Institut für Farbenlehre, Farbenchemie und Malmaterialienkunde an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, der mir auch die Kenntnisse zur Anwendung und das dafür erforderliche Fachwissen vermittelte.⁵⁵⁵

Es folgten vorab mehrere Testläufe an gotischen Tafelbildern im Oberhausmuseum Passau, um neben der Handhabungspraxis eigene Erfahrungswerte gewinnen zu können. Außerdem mussten verschiedene Lichtquellen und Beleuchtungsstärken erprobt werden, um die geeignete Ausleuchtung der Gemälde zu erreichen. So konnten Leuchtstoffröhren nicht verwendet werden, da hier der Infrarotanteil zu gering ist, um die Unterzeichnungen in den Aufnahmen gut sichtbar zu machen. Zusätzlich musste aus konservatorischen Gründen auf die Wärmeempfindlichkeit der bemalten Holztafeln Rücksicht genommen werden. Die Verwendung von Studioluchten, wie sie unter anderem von Fotografen benutzt werden (beispielsweise Kaltlichtmetalldampflampen), stellte sich ebenfalls als unbrauchbar heraus, da auch hier der notwendige Infrarotanteil

⁵⁵⁴ Eine Röntgenuntersuchung dieser Tafeln war damals aus konservatorischen Gründen nicht möglich.

⁵⁵⁵ Genaue Angaben zur Fotoausrüstung und zur Aufnahmetechnik werden auf Wunsch von Herrn em. Prof. Dr. Franz Mairinger hier nicht genannt.

nicht vorhanden war. Die ideale Lösung waren schließlich speziell geeignete Infrarotstrahler und die Auswahl passender Infrarotdioden. Dabei war es nötig die Infrarotstrahler an verstellbaren, beweglichen Halterungen anzubringen. Hierfür mussten eigens verschiedene Lampenstative angeschafft und umgebaut werden, um durch die Einstellung der korrekten Beleuchtungswinkel störende Spiegelungen an den Bildoberflächen auszuschließen. Weiterhin wurden diverse Mattfolien zur Streuung des Lichtes eingesetzt, um eine weichere, diffuse Beleuchtung der Tafeln zu erreichen. Dies war erst nach zahlreichen Versuchen erfolgreich, da die Intensität der Leuchtquellen nicht zu sehr verringert werden durfte. Zusätzlich musste ein leicht transportierbarer Schlitten gebaut werden, auf dem die Kamera fixiert wurde, damit diese in regelmäßigen Abständen horizontal und vertikal verschoben werden konnte. Bei der anschließenden Auswertung der gemäldetechnologischen Aufnahmen musste berücksichtigt werden, dass diese häufig sehr feine und kleine Details zeigen, welche oft erst in der Vergrößerung vollständig betrachtet werden können.

Die gemäldetechnologischen Untersuchungen dieser Arbeit werden ergänzt durch notwendige Beobachtungen zum Erhaltungszustand in den vorhergehenden Bildanalysen (*Kap.6.1.1., Kap.6.2.1., Kap.7.2.1., Kap.7.3.1., Kap.7.4.1., Kap.7.5.1., Kap.7.6.1.1., Kap.7.6.2.1. und Kap.7.6.3.1.*). Neben den Infrarot- und Röntgenaufnahmen erfolgte dies durch genaue Begutachtungen der Tafeln vor Ort sowie zusätzlich anhand alter Zustandsaufnahmen, Restaurierungsakten, Streiflichtaufnahmen und Aufnahmen bei UV-Strahlung, welche an der Bildoberfläche durch Fluoreszenz Übermalungen und Retuschen als Flecken sichtbar werden lassen.⁵⁵⁶ Auch die intensive interdisziplinäre Zusammenarbeit mit den jeweiligen Restaurierungsabteilungen war dabei ein wichtiger und entscheidender Bestandteil dieser Arbeit.

Für die Beurteilung und Einordnung eines Kunstwerks ist die Frage nach dem Erhaltungszustand bzw. dem Schadensbefund grundlegend, um bewerten zu können, inwieweit ein Bild überhaupt noch im Original erhalten ist oder durch Verluste und spätere Maßnahmen nachträglich verändert wurde. Dies ist gerade dann bedeutsam, wenn die festgestellten Fehlstellen Bereiche der Signatur oder Datierung betreffen oder bestimmte Bildpartien als werkspezifisch für einen Maler angesehen werden.

⁵⁵⁶ Mairinger, 2003, S.76 und S.80f.

Die Bedeutung solcher Zustandsanalysen bestätigt sich an der Vielfalt interessanter Ergebnisse, wie die folgenden Beispiele dieser Untersuchung veranschaulichen:

So konnte bei der vielfach als ein Werk der Frueaufs diskutierten Veittafel im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg die „R.F.“-Signatur durch die genaue Untersuchung der Maloberfläche als originaler Bestandteil der Tafel aufgrund der Gleichmäßigkeit des Craquelés an dieser Stelle bestätigt werden, was für die Frage der Zuschreibung von wesentlicher Bedeutung ist (*Abb.27; Kap.7.4.2.*).

Bei der Hieronymustafel im Museum Thyssen-Bornemisza in Madrid konnte beispielsweise nachgewiesen werden, dass der schwarze Hintergrund keinen vermuteten älteren Goldgrund überdeckt - ein wichtiger Unterschied somit zu den häufig damit in Bezug gesetzten Kirchenvätertafeln mit Goldgrund in Wien (*Abb.59-61; Kap.7.6.2.1.2. und Kap.7.6.2.1.3.*).

Bei den Tafeln vom ehemaligen Altar für die Pfarrkirche von Großmain wurden anhand von Infrarotreflektographien und undatierten Zustandsaufnahmen starke Beschädigungen deutlich. Darunter befindet sich eine überaus seltene Aufnahme der nicht mehr erhaltenen Beschneidungsszene, von der sonst weder das Bildthema noch eine Vorstellung der Komposition bekannt wäre (*Abb.34, Abb.119b, Abb.119d, Abb.120a; Abb.120b und Abb.187-191; Kap.7.5.1.*).

Bei der Tafel des Heiligen Leopold im Stiftsmuseum Klosterneuburg wurden durch den Röntgenbefund und die Streiflichtaufnahme der stark beschädigte Zustand des Gemäldes und das Ausmaß späterer Übermalungen sichtbar (*Abb.22, Abb.106 und Abb.107; Kap.6.2.1.3.*).

Auch beim Bildnis eines jungen Mannes von Rueland Frueauf d. Ä. in der Österr. Galerie Belvedere in Wien konnten bei der Betrachtung unter UV-Strahlung zahlreiche Retuschen nachgewiesen werden, welche das Bild überziehen und sonst dem Betrachter weitgehend verborgen bleiben (*Abb.9 und Abb.79a; Kap.6.1.1.2.*).

Bei den Tafeln des Altars von 1490/1491 in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien zeigte sich (vor der Restaurierung von 2013 bis 2015) die einst kräftige Farbigkeit der Bilder erst beim Entfernen der Rahmen, welche noch Malerei an den Tafelrändern verdecken, wodurch diese vor einem Ausbleichen und Verschmutzen geschützt war (*Abb.180a-c; Kap.6.1.1.1.*).

Beim Passionsaltar im Historischen Museum in Regensburg wurde ferner in alten Zustandsaufnahmen sowie in UV-Aufnahmen der Marien- und der Tafel mit Christus als Salvator die ursprüngliche Dreiteilung des einst mit Pressbrokat verzierten

Hintergrundes wieder sichtbar (*Abb.50, Abb.51, Abb.135, Abb.136, Abb.184 und Abb.185; Kap.7.6.1.1.1.*).

Alle diese Beispiele zeigen, dass die Problematik - inwieweit es sich bei einem Kunstwerk heute noch um ein Original handelt - stets bei sämtlichen Schlussfolgerungen und Bewertungen der Forschung mitberücksichtigt werden muss. Die im Anschluss vorgestellten gemäldetechnologischen Analysen leisten hierzu einen entscheidenden Beitrag. Neben der Feststellung von Schadensbefunden oder an den Tafeln vorgenommenen Eingriffen ermöglichen sie anhand der unterschiedlichen Untersuchungsmethoden und der wissenschaftlichen Bearbeitung vor allem auch wesentliche neue Erkenntnisse zum materiellen und künstlerischen Entstehungsprozess der Kunstwerke.

8.1. Untersuchungen mit infraroten Strahlen

Der Betrachter erhält durch die Infrarotuntersuchungen einen Blick auf die verborgenen Unterzeichnungen, also den Teil eines Gemäldes der unterhalb der Malerei nie für seine Augen bestimmt war. In diesem Sinne sind Unterzeichnungen nicht als eigenständige graphische Werke eines Meisters zu verstehen, sondern vielmehr als ein vorbereitender Arbeitsschritt bei der Entstehung eines Kunstwerks. Manchmal ist an einzelnen Stellen der Bilder bereits ein Durchscheinen der Unterzeichnung durch die im Laufe der Zeit transparent gewordene Malerei möglich.

Bei der Auswertung von Infrarotaufnahmen ist zu beachten, dass Unterzeichnungen - abhängig von der Farbwahl der darüber liegenden Malschichten - nicht immer in der gleichen Intensität und auch nicht immer in allen Bildbereichen sichtbar werden, so dass bei einem fehlenden Befund nicht automatisch von einem Fehlen der Unterzeichnung auszugehen ist.

Die Analyse von Unterzeichnungen ist wichtig für Fragen zum Herstellungsprozess eines Kunstwerks, zur Eigenhändigkeit, zur Arbeitsweise eines Künstlers und zur Frage der Beteiligung von Werkstattmitarbeitern. Unter Berücksichtigung der Arbeitsteilung in spätmittelalterlichen Werkstätten muss es sich dabei bei Künstler, Unterzeichner und ausführendem Maler nicht immer um dieselbe Person gehandelt haben.

So kann die Unterzeichnung beispielsweise auf eine Vorzeichnung des Meisters zurückgehen, die mithilfe von im Infrarotbefund sichtbar werdenden Paustechniken auf den grundierten Bildträger übertragen wurde. Als anschauliche Beispiele der in dieser Arbeit untersuchten Werke lassen sich in einigen Infrarotaufnahmen Hinweise für eine Arbeitsteilung im Rahmen eines solchen Werkstattbetriebs feststellen. Hierzu gehören die bei Tafeln des Altars von 1490/1491 nachgewiesene Verwendung von Rastern, die verschiedenen Unterzeichnungstypen bei der Tafel der Kreuzigung mit Heiligen und die Farbangaben - als Arbeitsanweisungen für die Mitarbeiter in Form von Kürzeln oder auch als vollständig ausgeschriebene Farbbezeichnungen - am Großmainer Altar, am

Regensburger Passionsaltar sowie in der Kreuzigung von 1496 (*Abb.73f, Abb.77c, Abb.110e, Abb.116b, Abb.116i, Abb.139, Abb.139a, Abb.147a, Abb.154a-b; Kap.6.1.1.1., Kap.7.2., Kap.7.5., Kap.7.6.1.1.1., Kap.7.6.1.1.2., Kap.9.1. und Kap.9.3.*).

Eine Bestätigung für die malerische Ausführung durch Werkstattmitarbeiter kann zudem eine präzise den Angaben der Unterzeichnung folgende malerische Umsetzung sein, indem das Konzept des Meisters ohne Abweichungen ausgeführt wurde. In diesen Fällen ist - wie beim Regensburger Passionsaltar, bei dem selbst die Schattenzonen der Passionstafeln überaus genau vorgegeben sind (*Abb.137, Abb.138, Abb.138a, Abb.138b, Abb.139, Abb.139a, Abb.140-147, Abb.147a und Abb.148; Kap.7.6.1.1.1. und Kap.9.3.*) - die Unterzeichnung meist sehr detailliert, um eine selbstständige und vor allem korrekte Ausführung durch die Mitarbeiter zu gewährleisten.

In diesem Zusammenhang ist eine differenzierte Analyse nötig, bei der auch die spezifische individuelle Arbeitsweise eines Künstlers berücksichtigt werden muss. Während zum Beispiel der eine Künstler bereits vor der Ausführung sein Bildkonzept anhand von Entwürfen sorgfältig entwickelt und mit allen Details erarbeitet, findet dagegen bei einem anderen Künstler der kreative Schaffensprozess erst während des Unterzeichnungs- oder des Malvorgangs statt. Solche Beobachtungen können ferner zur Abschreibung von Kunstwerken führen, wie bei der Tafel einer Schleierauffindung in Klosterneuburg, die von Stange Rueland Frueauf dem Jüngeren zugeordnet wurde, jedoch in Stil, Arbeitsweise und besonders in den Unterzeichnungen seinen signierten Werken völlig widerspricht (*Abb.112, Abb.112a-d; Kap.7.3. und Kap.9.3.*). Darüber hinaus kann dagegen die Übereinstimmung von Unterzeichnungstypen - wie bei den hier behandelten Bildern zum Marienleben (*Abb.156a-c, Abb.157a-d, Abb.158a-e und Abb.159a-f; Kap.7.6.2.1.1. und Kap.9.3.*) - dazu dienen, getrennte und auf verschiedene Sammlungen verteilte Tafeln eines Altarwerks wieder als zusammengehörig zu bestätigen.

Die Arbeitsweise und der Grad der Vorbereitung sind des Weiteren ausschlaggebend für den Umfang notwendiger Korrekturen. Demnach ist bei der Auswertung von Unterzeichnungen gerade interessant, wo diese abgeändert wurden und inwiefern sie sich von der malerischen Ausführung unterscheiden. In diesem Sinne darf die Infrarotanalyse nicht ohne Abgleich mit der Malerei sowie mit den Zustands- und

Röntgenbefunden erfolgen, um Übereinstimmungen oder Differenzen erkennen zu können. Für den Betrachter eröffnet sich dabei die außergewöhnliche Gelegenheit nachzuverfolgen, welche Maßnahmen der Künstler als Verbesserung erachtete, wobei manche Elemente später nicht einmal mehr zur Ausführung kamen, wie beispielsweise ein von einem Busch überdeckter Männerkopf in der Kreuzigung von 1496, ein übermalter Heiliger Josef in der Anbetung der Könige vom Altar von 1490/1491 oder ein nur im Röntgenbefund sichtbarer Reiter bei der Schleierauffindung von 1509/1518 (*Abb.24, Abb.25, Abb.110, Abb.110c, Abb.113 und Abb.113a; Kap.7.2., Kap.7.3., Kap.9.1. und Kap.9.3.*).

Bei den Tafeln der beiden Frueaufs sind insgesamt meist nur unwesentliche Korrekturen festzustellen, so dass es sich hier um mit großer Routine arbeitende Meister handelt, deren fertiges Bildkonzept schon vor der Unterzeichnung vollständig entwickelt war. An den Tafeln des Altars von 1490/1491 betreffen zum Beispiel die zahlreichen Änderungen vorrangig nur geringe Abwandlungen von Positionierungen, Konturen und kleinen modischen Details. Größere Verbesserungen waren in diesem Arbeitsstadium nicht mehr nötig, was verdeutlicht, mit welcher Sorgfalt ein so wichtiger Auftrag vorbereitet und ausgeführt wurde (*Abb.1-8, Abb.71a-g, Abb.72a-f, Abb.73a-f, Abb.74a-i, Abb.75a-i, Abb.76a-h und Abb.77a-h; Kap.6.1.1.1. und Kap.9.1.*).

Neben Korrekturen durch den Künstler und seine Werkstatt, werden in den Infrarotreflektographien auch spätere fremde Korrekturen, Retuschen sowie Beschädigungen sichtbar, so dass sich ebenfalls wichtige Informationen zum Erhaltungszustand ermitteln lassen. Darüber hinaus können Infrarotaufnahmen dazu dienen, die Lesbarkeit von Bildbezeichnungen, wie Signaturen oder Datierungen, zu erleichtern.

Um eine Unterzeichnung als eigenhändig zu bestätigen, ist eine differenzierte und genaue Betrachtung notwendig, wobei bestimmte für den Meister typische, wiedererkennbare Kennzeichen herauszuarbeiten sind. Hier stellt sich nicht nur die Frage, was in der Unterzeichnung angelegt ist, sondern vor allem wie es ausgeführt wurde. Dies ist im Falle des älteren und des jüngeren Frueauf umso bedeutsamer, da es von beiden keine ihnen überzeugend zugeschriebenen Handzeichnungen gibt, welche als stilistischer Vergleich zu den gemäldetechnologischen Befunden herangezogen werden können.

So ist in den Infrarotaufnahmen zuerst zu untersuchen, welche Elemente ein Künstler in seinen Unterzeichnungen vorgibt - beschränkt er sich beispielsweise nur auf das grobe Bildgerüst und die Positionierung einzelner Bildelemente oder kommen zu den Umrissen ergänzende Angaben zur Binnengliederung, zur Gestaltung der Gesichter, zum Faltenwurf der Gewänder oder zur Markierung dunkler Partien durch Schattenangaben hinzu.

Dabei ist außerdem zu beachten, welche Bildelemente besonders sorgfältig in der Unterzeichnung angelegt wurden, wie zum Beispiel die außergewöhnlich genau vorgegebene Figur der Agnes in der Tafel der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg am sog. Leopoldaltar oder die detailliert unterzeichneten Gesichter des Petrus, des Johannes und eines lesenden kahlköpfigen Apostels auf der linken Seite der Mitteltafel des Pretschlaipfer-Triptychons (*Abb.99, Abb.99a-c, Abb.172 und Abb.172a-d; Kap.6.2.1.2., Kap.7.1., Kap.7.6.3.1.2., Kap.9.2. und Kap.9.3.*).

Im nächsten Schritt ist die Art der Umsetzung zu begutachten, wie beispielsweise die Kennzeichnung der Schattenpartien, ob durch Parallelschraffur oder durch Kreuzlagen, ob locker oder dicht gesetzt, ob durch einfache schematische Linien oder durch eine bei den Früeaufs häufig zu beobachtende, gebogene Linienführung, welche die plastische Modellierung der verschatteten Stellen mitberücksichtigt. Hierbei lässt sich auch ermitteln, ob es sich bei dem Zeichner um einen Links- oder Rechtshänder handelt. So verlaufen die regelmäßig angelegten Parallelschraffuren beim sog. Leopoldaltar durchwegs von rechts oben nach links unten, was auf einen Rechtshänder hinweist (*Abb.96, Abb.96a, Abb.96b, Abb.97, Abb.97b, Abb.98, Abb.99, Abb.99a und Abb.99c; Kap.6.2.1.2. und Kap.9.2.*).

Ebenso ist die Art der Zeichnung genau zu untersuchen - zeugt sie von einer sicheren, routiniert arbeitenden Künstlerhand oder einem mehr zögerlich vorgehenden Zeichner, wurde sie in Stricheltechnik oder mit zügig durchgezogenen Linien aufgetragen, welches Zeichenmittel wurde verwendet, wurden die Linien leicht, schwungvoll oder langsam mit Druck auf das Zeichenmedium ausgeführt, zeigen sie einen sehr feinen, sorgfältigen Verlauf, ein lockeres, grobes Auftragen oder einen etwas wackeligen Zeichnungstyp, der auf eine noch unsichere Hand oder auf ein nachträgliches Verbinden unterbrochener Linien hindeutet.

Hinzu kommen charakteristische Elemente in den Unterzeichnungen, welche die Herstellung von Bezügen zwischen den Tafeln ermöglichen. Ein typisches Beispiel sind im Frueauf-Oeuvre und den damit verbundenen Zuschreibungen die abgerundeten Häkchen am Ende der Linien, die zur Kennzeichnung von Gewandfalten eingesetzt werden (*Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.114, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.154a, Abb.160a, Abb.161b und Abb.164; Kap.9.1. und Kap.9.3.*). Zu solchen spezifischen Merkmalen zählen beispielsweise an den Tafeln des sog. Leopoldaltars und des Altars von 1490/1491 weitere Details, wie bei den Gesichtern der Nasenrücken, der in einer durchlaufenden Linie direkt in die Augenbrauen übergeht, und die in den Unterzeichnungen besonders rund angegebenen Augen mit zusätzlich angedeuteten Augenschatten und Augenfältchen (*Abb.71d, Abb.71g, Abb.72a, Abb.72b, Abb.72d, Abb.74f, Abb.75a, Abb.75b, Abb.75e, Abb.75f, Abb.75h, Abb.75i, Abb.76a, Abb.76c, Abb.76d, Abb.76g, Abb.76h, Abb.77d-h, Abb.99a und Abb.99b; Kap.9.1. und Kap.9.2.*). Ein anderes Beispiel sind die vielen ungewöhnlich kleinen Einzelheiten, welche auf den Bildern genau wiedergegeben werden, wie in den Tafeln des Regensburger Passionsaltars die Nahtstellen an den Gewändern oder in der Tafel mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel vom Großmainer Altar die kreisförmigen Befestigungspunkte der Kapuze einer Figur, die in der Unterzeichnung genau zu erkennen sind (*Abb.116e, Abb.137-148, Abb.139a; Kap.9.3.*).⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Zur gemäldetechnologischen Analyse sowie besonders zur Untersuchung mit infraroten Strahlen und zur Auswertung von Infrarotbefunden vgl. als wichtige ausgewählte Nachschlagewerke die Publikationen von Siejek, 2004; Mairinger, 2003; Taubert, 2003; Nicolaus, 2003 und Ausst. Kat. Freising, 2004.

8.2. Untersuchungen mit Röntgenstrahlen

Ein Blick in die verschiedenen Bildschichten der Frueauf-Tafeln wird durch die Untersuchungen mit Röntgenstrahlen erstmals möglich. Dabei lassen sich nicht nur wichtige Erkenntnisse aus der Entstehungszeit der Bilder, wie zum Arbeitsprozess und zur Maltechnik, gewinnen. Auch Informationen zum Erhaltungszustand und zu später an den Bildern vorgenommenen Eingriffen werden in den Röntgenaufnahmen sichtbar, so dass Genese und Geschichte einer Tafel gleichzeitig abgebildet werden.

Die Röntgenstrahlen durchdringen alle Schichten, von der Malschicht über die Grundierung bis inklusive dem Bildträger. Diese werden in den aus mehreren Einzelbildern zusammengesetzten Röntgenaufnahmen auf einmal übereinander abgebildet, weshalb sich die Kompositionen bei übermalten, wieder verwendeten oder beidseitig bemalten Tafeln überlagern. Elemente der Rückseite, wie Parkettierungen, Aufhängevorrichtungen, Teile der Alarmsicherung oder aufgeklebte Zettel, sind in den Aufnahmen ebenfalls zu sehen, was bei der Auswertung zu berücksichtigen ist.

Für die Frueauf-Tafeln ist durch die Röntgenuntersuchungen eine Fülle neuer Beobachtungen möglich, welche im gemäldetechnologischen Katalog detailliert vorgestellt werden (*Kap.9.*). Eine wichtige Grundlage für die Beurteilung und Einordnung der Kunstwerke bildet hier die Feststellung von Homogenität oder von Abweichungen in den Befunden. Dies erlaubt Aussagen zur Zusammengehörigkeit einzelner Tafeln, zur Zuschreibung, zur eigenhändigen Ausführung durch den Meister selbst oder zur Beteiligung mehrerer Hände. Zusätzlich können mithilfe der Röntgenaufnahmen wichtige Erkenntnisse ermittelt werden, die zum Beispiel am Pinselduktus und in der besonderen Ausführung einzelner Details Rückschlüsse auf die künstlerische Handschrift und die für einen Maler charakteristische Arbeitsweise zulassen.

Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang vor allem der spezifische Einsatz von Bleiweiß, das in der Röntgenaufnahme hell erscheint. Die Verwendung von Bleiweiß kann für einen Maler unterschiedliche Funktionen erfüllen. Es kann beispielsweise bei

den Figuren zur plastischen Ausarbeitung der Körper oder zur feineren Ausgestaltung der Gesichter und Inkarnate benutzt werden. Mit Bleiweiß können bewusst Lichter und helle Akzente gesetzt werden und es kann zur Hervorhebung von Oberflächen oder zur Kennzeichnung bestimmter Materialien dienen. Beispiele sind am sog. Leopoldaltar von Rueland Frueauf d. J. die glänzenden Stellen auf Metallen (wie bei Werkzeugen, Waffen und Schmuckstücken) oder die wollene Kopfbedeckung eines rot gekleideten Jägers in der Tafel des Austritts zur Jagd, deren noppenartige Struktur durch die aufgetupfte Verwendung von Bleiweiß herausgearbeitet wird (*Abb.18-21 und Abb.101-104; Kap.6.2.1.2. und Kap.9.2.*).

Mit Bleiweiß können außerdem einzelne Bildbestandteile gegliedert bzw. differenziert werden. Dies kann im Detail beispielsweise die Abgrenzung einzelner glänzender Haarpartien oder die Strukturierung von Landschaftselementen sein, wie am sog. Leopoldaltar, wo helle Punktreihen aus Bleiweiß die verschiedenen Baumformationen mit ihrem Laubwerk vorgeben und zudem diverse Bleiweißlinien einzelne Hügelgruppen voneinander trennen bzw. unterteilen. Auch architektonische Elemente werden hier durch ein Liniengerüst aus Bleiweiß bei den Umrissen der Gebäude und zur Binnengliederung vorgegeben (*Abb.18-21 und Abb.101-104; Kap.6.2.1.2. und Kap.9.2.*). Zuweilen erreicht der Gebrauch von Bleiweiß sogar eine hohe zeichnerische Qualität, die in ihrer Kunstfertigkeit eine Ausführung durch den Meister selbst nahelegt. Man betrachte zum Beispiel bei der Tafel des Heiligen Leopold in Klosterneuburg, wie sorgfältig und gekonnt damit das Gesicht umgesetzt wurde, oder wie genau beim Heiligen Leopold im Motivbild in Wien mit Bleiweiß das feine Adlermuster auf das Gewand aufgezeichnet wurde, so dass es in seiner Anordnung sogar den Faltenwurf des Stoffes mitberücksichtigt (*Abb.22, Abb.23, Abb.107 und Abb.109; Kap.6.2.1.3, Kap.6.2.1.4. und Kap.9.2.*).

Neben dem Pinselduktus und dem spezifischen Einsatz von Bleiweiß werden ferner nachträgliche Korrekturen und Übermalungen in den Röntgenaufnahmen sichtbar. Die Art der Abänderungen und ihr Vorhandensein bzw. Fehlen lässt dabei in der Auswertung unterschiedliche Schlussfolgerungen zu.

So sind bei den signierten Tafeln der beiden Frueaufs nur unwesentliche Korrekturen vorzufinden, die meist nur Variationen einzelner Bildelemente betreffen, beispielsweise hinsichtlich Positionierung, Konturen oder der Binnengliederung. Daraus lässt sich zum

einen eine große Sicherheit und Kunstfertigkeit der Künstler ableiten, da sie in der malerischen Ausführung so geübt waren, dass kaum noch Korrekturen notwendig waren. Zum anderen wird auch deutlich, dass die kreative Entwicklung der Bildkomposition und der Formfindungsprozess hier bereits abgeschlossen waren. Diese Beobachtung wird ebenfalls an Tafeln des Altars von 1490/1491 durch die im Infrarotbefund festgestellte Verwendung von Rastern unterstützt, da diese die Anfertigung und Übertragung vorbereiteter Entwürfe auf den Bildträger belegen (*Abb.73f und Abb.77c; Kap.6.1.1.1. und Kap.9.1.*).

Im Gegensatz dazu weisen bei einigen Zuschreibungen zahlreiche größere Korrekturen auf eine andere Arbeitsweise und damit zugleich auf einen anderen Künstler hin. Dabei ist im Unterschied zu den Frueaufs der kreative Schaffensprozess noch wichtiger Bestandteil der malerischen Ausführung.

Dies ist nicht zu verwechseln mit Veränderungen bzw. Umarbeitungen, die nachträglich auf Wunsch des Auftraggebers, eines neuen Besitzers oder aufgrund eines neuen Aufstellungsorts noch direkt in der Künstlerwerkstatt ausgeführt wurden und daher stilistisch nicht von der übrigen Malerei abweichen. Ein Beispiel dafür ist das Pretschlaipfer-Triptychon, bei dem die Figur eines Heiligen Petrus in den Heiligen Jacobus Major umgewandelt wurde. So wird in der Röntgenaufnahme, neben Pilgerhut, Pilgerstab und Muscheln des Jacobus, auch der übermalte Schlüssel als Attribut des Petrus wieder sichtbar. Dies erklärt die für den Betrachter ungewöhnliche Darstellung eines Heiligen im Figurentypus des Petrus, aber mit den Attributen des Jacobus (*Abb.67 und Abb.178; Kap.7.6.3.1.2. und Kap.9.3.*).

Darüber hinaus liefern die Röntgenbefunde wesentliche Informationen zum Erhaltungszustand sowie zu Beschädigungen und Reparaturen (beispielsweise verkittete, durch Ungeziefer verursachte Fraßgänge oder Ausbesserungen im Holz der Tafel). Für die Beurteilung eines Kunstwerks sind diese Erkenntnisse, inwieweit es noch im Original erhalten ist und an welchen Stellen es sich um fremde Eingriffe späterer Zeit handelt, von großer Bedeutung.

Zusätzlich können Beobachtungen zur Zusammengehörigkeit und zum Aufbau von Kunstwerken gewonnen werden. Anhand von Übereinstimmungen oder Abweichungen kann dabei untersucht werden, ob einzelne Tafeln ursprünglich zum selben Altarwerk

gehörten. Durch die Analyse des Bildträgers erhält man zum Beispiel Informationen zur Anzahl der Fugen, der Art der Brettverbindungen, der Art der Holzmaserung und dem Erhalt der originalen Malkanten bzw. zu Formatänderungen. Besondere Details - wie die zusätzliche Anbringung von Leinwand auf dem Bildträger, ihre unterschiedliche Verwendung (beispielsweise als einzelne Streifen zur Fugensicherung, als kleine Stücke zur Überklebung von Unregelmäßigkeiten im Holz, als Untergrund der Goldhintergründe sowie als komplette Unterklebung zur Stabilisierung der Malschicht) oder aber der vollständige Verzicht auf Leinwand - können hier ein wichtiger Hinweis sein. Auch Elemente, wie Zirkeleinstichpunkte oder Ritzungen im Goldgrund bei Flucht- oder Architekturlinien, sind zur Ermittlung der spezifischen Arbeitsweise eines Künstlers ein weiterer wichtiger Ansatzpunkt. Typisch für die beiden Frueaufs ist darüber hinaus zum Beispiel an den Tafeln des Johannesaltars und des Altars von 1490/1491 die spezifische Vorbereitung des Malgrundes, welcher mit einer gitterartigen Struktur versehen wurde. Dies ist bei näherer Betrachtung der Bilder vor Ort (vor allem bei der partiell bis auf den hölzernen Bildträger beschädigten Tafel der Geburt Christi des Altars von 1490/1491), im Streiflicht und teilweise im vergrößerten Infrarot- und Röntgenbefund gut zu erkennen (*Abb.6, Abb.10, Abb.80, Abb.81, Abb.88, und Abb.181; Kap.6.1.1.1., Kap.6.2.1.1., Kap.9.1. und Kap.9.2.*)⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Zur gemäldetechnologischen Analyse sowie besonders zur Untersuchung mit Röntgenstrahlen und zur Auswertung von Röntgenbefunden vgl. als wesentliche ausgewählte Nachschlagewerke die Publikationen von Mairinger, 2003; Taubert, 2003 und Nicolaus, 2003.

9. GEMÄLDETECHNOLOGISCHER KATALOG

Der gemäldetechnologische Katalog ist nach der im Inhaltsverzeichnis vorgegebenen Abfolge der Kunstwerke aufgebaut. Er ist gegliedert in die Werke von Rueland Frueauf dem Älteren, Rueland Frueauf dem Jüngeren sowie der Frueauf-Werkstatt und der den Frueaufs zugeschriebenen Kunstwerke. Aufgrund der Feinheit und Kleinteiligkeit der vorgestellten Untersuchungsergebnisse sollten die genannten Aufnahmen in der Vergrößerung betrachtet werden. Von besonders interessanten Details wurden Bildausschnitte angefertigt, die jeweils auf die Gesamtaufnahmen folgen.

9.1. RUELAND FRUEAUF DER ÄLTERE

Flügelbilder des Altars von 1490/1491 (Abb.1-8; Kap.6.1.1.1.)

Wien: Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4838-4844 und 4955

Maße: je ca. 209 x 134 cm (vier Tafeln zum Marienleben, vier Tafeln zur Passion Christi), Fichtenholz

Datierung: 1490/1491

Signatur (Rueland Frueauf der Ältere): „R.F.“, „R.U.E.L.A.“, „F.R.U.E.A.“⁵⁵⁹

Infrarotbefund (Abb.71a-g, Abb.72a-f, Abb.73a-f, Abb.74a-i, Abb.75a-i, Abb.76a-h und Abb.77a-h)

Bis auf die stark beschädigte Geburt Christi wurden von allen Tafeln des Altars von 1490/1491 von Herrn em. Prof. Dr. Franz Mairinger Infrarotreflektographien von jeweils mehreren Bilddetails angefertigt. Diese wurden für die vorliegende Doktorarbeit vom Museum zur Verfügung gestellt.

Alle untersuchten Tafeln des Altars von 1490/1491 weisen homogene gemäldetechnologische Befunde auf. Zwischen der Werktags- und Feiertagsseite vorgeschlagene Händescheidungen der älteren Frueauf-Forschung (siehe Fußnote 152) können somit nicht bestätigt werden. Die Unterzeichnung wurde mit Pinsel ausgeführt, wobei die Linien sicher und mit großer Sorgfalt zügig aufgetragen wurden. Der gesamte Aufbau der dargestellten Szenen ist bereits in den Kompositionen vorgegeben. Die Verteilung und Anlage der einzelnen Bildelemente wurden für die malerische Ausführung detailliert vorbereitet. Neben der Wiedergabe von Umrisslinien wird die Unterzeichnung zur Kennzeichnung von Schattenzonen, zur Positionierung der Gewandfalten und zur Gestaltung der Gesichter eingesetzt. Auch bestimmte modische Details der Gewänder werden hier bereits festgelegt.

Charakteristisch ist in der Unterzeichnung die runde Angabe der Augen mit zusätzlicher Andeutung der Augenschatten und Augenfalten. Dabei lässt sich ebenfalls die genaue Vorgabe der Mund- und Nasenformen, der Augenbrauenbögen, der Haut- und Altersfalten, der Gesichtskonturen sowie der abgerundete Kinnverlauf nachvollziehen.

⁵⁵⁹ Siehe Kap.6.1.1.1.

Man betrachte in diesem Zusammenhang beispielsweise bei den Marienszenen das Gesicht Mariens auf den Tafeln der Verkündigung und der Anbetung der Könige, die Gesichter von Johannes und Maria in der Himmelfahrt Mariens oder bei den Passionsszenen in der Kreuzigung die Frau links neben Maria (*Abb.71g, Abb.72d, Abb.73d, Abb.73f und Abb.77e*).

Als handschriftlich typisches Merkmal ist zudem die unverkennbar eigentümliche Kennzeichnung der Gewandfalten zu nennen, wobei die Linien an den Enden häkchenartig eingerollt sind. Einprägsame Beispiele finden sich bei den Marienszenen im Mantel Mariens in der Verkündigung, der Himmelfahrt Mariens und der Anbetung der Könige, in den Passionsszenen beim Ölberg in den Gewändern Christi und der Apostel, bei der Kreuzigung im Gewand des rot gekleideten Mannes rechts und im weißen Mantel Mariens, bei der Kreuztragung im Gewand Christi und im Mantel Mariens sowie bei der Geißelung im Gewand des Rutenbinders (*Abb.71a, Abb.71g, Abb.72a, Abb.72f, Abb.73c, Abb.74a-d, Abb.74i, Abb.75b, Abb.75c, Abb.76c, Abb.76g, Abb.76h, Abb.77a-c und Abb.77h*).

Ein weiteres Charakteristikum sind gestrichelte Linien, die an Falten und Nasenkonturen vorkommen. Am Altar von 1490/1491 betreffen die Beispiele bei den Marienszenen in der Anbetung der Könige einzelne Linien rechts am Mantel Mariens und die Nasenkontur des linken Königs mit roter Kappe (*Abb.72a und Abb.72b*). Bei den Passionsszenen sind dies einzelne Linien in den Gewändern der rot gekleideten Männer in der Kreuzigung rechts und in der Geißelung am linken Bildrand, im Gewand Christi in der Kreuztragung, die Nasenkonturen des knienden Rutenbinders in der Geißelung, der Maria in der Kreuztragung sowie des Johannes im Ölberg und der Kreuzigung (*Abb.74d, Abb.75b, Abb.75i, Abb.76d, Abb.76h, Abb.77a, Abb.77g und Abb.77h*). Hier lassen sich auch wichtige Ergebnisse zur Arbeitsweise und Zeichentechnik des Künstlers festhalten. So ist davon auszugehen, dass sicherlich noch mehr gestrichelte Linien vorhanden waren, die nachträglich zu durchgezogenen Linien verbunden wurden. Ein Hinweis darauf ist der häufig zu beobachtende etwas wackelige Verlauf der Linien, welche abwechselnd etwas breiter und dann wieder schmaler werden.

In der Unterzeichnung verdeutlicht zudem die genaue Angabe der Gesichter die sorgsame und detaillierte Arbeitsweise des Künstlers. Man betrachte zum Beispiel die

Flügel des Engels der Verkündigung, wo die Position der einzelnen Federn bereits in der Unterzeichnung als Vorgabe für die malerische Ausführung angelegt ist (*Abb.71c*).

Schattenpartien werden zumeist durch parallele Strichlagen gekennzeichnet. Dabei sind Schattenangaben nicht durchgehend, sondern in unterschiedlicher Dichte und Verteilung festzustellen.

Bei den Marienszenen lassen sich verhältnismäßig wenig Schattenangaben finden, beispielsweise bei der Verkündigung an der vom Betrachter aus gesehenen linken Gesichtshälfte Mariens und bei der Himmelfahrt an einzelnen Stellen der Gewänder, der Gesichter und der Hände der Apostel, wie bei dem Apostel im rötlichen Gewand hinter Petrus und bei den beiden Jüngern ganz hinten auf der linken Seite (*Abb.71g, Abb.73b und Abb.73e*).

Bei den Passionsszenen wurde die Geißelung kaum mit Schattenangaben versehen (*Abb.75a-i*), während dagegen bei der Kreuzigung eine relativ häufige Kennzeichnung von verschatteten Partien zu verzeichnen ist (*Abb.77a-h*). Man betrachte beispielsweise die parallelen Schattenangaben im Mantel und Gesicht des Johannes und beim Mann mit Schnurrbart am rechten Bildrand, dessen Gesicht größtenteils davon überzogen wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Antlitz der Gottesmutter. Hier ist die Angabe der Schatten zuweilen so stark, dass sich die Linien teilweise überschneiden und Kreuzlagen bilden. Das Gesicht des rot gekleideten Mannes auf der rechten Seite lässt im Gegenzug nur eine Andeutung der Schattenzonen erahnen, so zum Beispiel unterhalb der rechten Augenbraue und an der linken Schläfe. Im Gewand zeigen sich einzelne Schattenpartien deutlicher. Die parallele Anordnung der Linien nimmt dabei am Ärmel auch eine leicht spiralförmige Umsetzung an, die durch ein zügig geführtes Zeichenmedium entsteht. Bei Maria Magdalena rechts hinter Maria sind Schattenzonen in der linken Gesichtshälfte, unterhalb der Augen und unterhalb der Unterlippe markiert. Man beachte ebenfalls an der linken Hand einer weiteren Frau links neben Maria die parallel abgerundeten Linien am Handrücken und an einem ihrer Finger. Anstatt gerader Striche hat hier Rueland Frueauf der Ältere einen gebogenen Verlauf der Linien eingesetzt, wodurch schon in der Unterzeichnung die Modellierung und spätere plastische Ausarbeitung der Hände berücksichtigt wird.

Allgemein ist von einem festen Bildkonzept des Künstlers als verbindliche Vorlage für die Unterzeichnungen auszugehen. Dies wird durch die Verwendung von Rastern

bestätigt, die dazu dienten, die Vorzeichnungen des Künstlers auf die Tafeln zu übertragen. Die Rasterlinien sind in den Unterzeichnungen an einzelnen Stellen sichtbar, beispielsweise auf der Tafel der Himmelfahrt Mariens im Gesicht des Johannes oder bei der Kreuzigung Christi im weißen Umhang Mariens (*Abb.73f und Abb.77c*).⁵⁶⁰

Darüber hinaus sind zahlreiche kleinere Änderungen in den Unterzeichnungen zu erkennen. Aufgrund der sicheren und routinierten Arbeitsweise des Künstlers waren später keine größeren Korrekturen nötig. Die Vielzahl der Abwandlungen in den Unterzeichnungen belegt die Sorgfalt von Rueland Frueauf dem Älteren angesichts eines so wichtigen Auftrags. Dieser Umstand ist besonders interessant, da er die Möglichkeit eröffnet nachzuverfolgen, welche Maßnahmen der Künstler als Verbesserungen erachtete.

So hatte bei den Marienszenen der gebuckelte Deckelpokal des dunkelhäutigen Königs in der Anbetung der Könige ursprünglich einen deutlich größeren Fuß, der sich bereits durch die hier etwas transparent gewordene Malerei beobachten lässt und mit vegetabilen, bewegten Formen gestaltet ist. In der malerischen Umsetzung ist dagegen ein mehr schlichter, runder Fuß zu sehen. Am Pokal des daneben stehenden Königs wurde ebenfalls am Fuß eine geringfügige Korrektur vorgenommen (*Abb.72b und Abb.72c*). Bei der Verkündigung waren die Augen des Engels tiefer angesetzt und der Blick damit stärker nach unten auf Maria gerichtet (*Abb.71d*). Im Allgemeinen sind häufig Korrekturen an den Konturen und den Gesichtern festzustellen. Bei Maria war beispielsweise in der Verkündigung die Oberlippe etwas höher eingezeichnet. In der Verkündigung und in der Anbetung der Könige war zudem ihr Haaransatz zuerst tiefer angelegt, während in der Ausführung jedoch eine höhere Stirn vorgezogen wurde (*Abb.71g und Abb.72d*). Bei der Anbetung der Könige sind Ausbesserungen an den Umrisslinien zu erkennen, zum Beispiel am rechten Unterschenkel des Kindes, beim knienden König am rechten Knie und im oberen Bereich des Unterschenkels, an der unteren Gesichtskontur Mariens, an Kinn und Nase des linken stehenden Königs und an der linken Gesichtskontur des dunkelhäutigen Königs (*Abb.72a, Abb.72b, Abb.72d und Abb.72e*).

⁵⁶⁰ Angaben zu Rastern an den Tafeln des Altars von 1490/1491 finden sich in einem noch unveröffentlichten Manuskript von Herrn Dr. Arthur Saliger.

Für die Passionsszenen lassen sich als ausgewählte Beispiele folgende Veränderungen anführen. So zeigen sich in der Tafel des Ölbergs Korrekturen im Faltenverlauf der weit gebauschten, stoffreichen Gewänder - zum Beispiel bei Christus, dessen Gewand in der Unterzeichnung kürzer und noch stärker in Falten gelegt ist. Bei Petrus war ferner das im Profil sichtbare Auge mehr nach links und tiefer angesetzt. Die Positionierung der Finger seiner das Gesicht stützenden Hand wurde ebenfalls ein wenig verschoben. Bei einigen Figuren der Judasgruppe waren die Augen tiefer angeordnet und somit mehr nach unten auf Christus und die Jünger gerichtet. In der malerischen Umsetzung wurden dagegen die Augen höher und bei Judas auch mit Blick aus dem Bild, in Richtung des Betrachters, ausgeführt (*Abb.74a, Abb.74e und Abb.74f*).

In der Geißelung wurden bei Christus die Konturen des rechten Oberarms und des Nasenflügels korrigiert. Bei den Schergen wurde bei dem Mann mit blauem Obergewand die Nasenkontur leicht verändert. Bei dem linken Schergen mit Geißel in der Hand wurde die Schnürung seines Obergewandes korrigiert. Bei dem Rutenbinder am unteren Bildrand waren die Augen tiefer angesetzt. Zudem hatte die kreisförmige Einbuchtung seines Hutes zuvor einen deutlich kleineren Radius (*Abb.75a, Abb.75b, Abb.75f und Abb.75h*).

In der Kreuztragung sollte der kurze, rötliche Schultermantel des Simon von Kyrene ursprünglich vorne rechts einen Schlitz besitzen. Dies wurde in der späteren Umsetzung nicht beibehalten. Bei Maria war das Gesicht auf der linken Seite einst schmaler angelegt. Bei der Frau rechts neben ihr war das rechte Auge tiefer und das Gesicht ebenfalls schmaler angesetzt. Ihre Nase wurde durch eine weitere Korrektur stärker ins Profil gedreht. Bei dem Mann mit gelbem Obergewand vorne rechts wurde die Nasenkontur leicht abgewandelt (*Abb.76 und Abb.76c-e*).

In der Kreuzigung sollte der Schleier der Muttergottes etwas tiefer und damit stärker ins Gesicht gezogen sein. Die Kappe des rot gekleideten Mannes auf der rechten Seite war zuerst an der oberen Kontur flacher vorgesehen, was der Kopfbedeckung eine leicht gedrückte Form verliehen hätte, so dass stattdessen eine mehr runde Ausführung umgesetzt wurde. Das Gesicht der Frau mit weißem Kopfputz links von Maria wurde im Gegensatz zur Unterzeichnung anders ausgerichtet - zuvor war es mehr nach unten und mehr nach links gewandt. Bei der Frau ganz hinten am linken Bildrand wurde die Nasenkontur etwas vergrößert, um das Profil ihres zu Christus aufblickenden Gesichtes hervorzuheben. Nur ihr Kopf ist bis zur Nasenspitze zu sehen, da durch den Schleier und die übrigen Figuren ihre Gestalt fast völlig verdeckt wird. In der Unterzeichnung

reicht ihr Schleier sogar noch tiefer in ihr Gesicht (*Abb.77d, Abb.77e und Abb.77h*). Dies erinnert an die oft bei Kreuzigungen oder Passionsszenen zu beobachtenden Figuren, die als Ausdruck von Trauer oder tiefer Betroffenheit ihr Gesicht teilweise verhüllen oder durch Abwendung dem Betrachter entziehen. Man vergleiche hierzu die Kreuzigung des Johannesaltars von Rueland Frueauf dem Jüngeren, wo Maria, größtenteils durch Schleier und Kinnbinde verdeckt, kaum ihr Gesicht zeigt. Hinzuweisen ist ebenfalls auf eine Gestalt hinter Maria in der Kreuztragung des Altars von 1490/1491, von der nur noch der stoffbedeckte Hinterkopf zu sehen ist (*Abb.3 und Abb.17*). Hier ist, wie bereits erwähnt, anzumerken, dass bei beiden Frueaufs solche Hinterköpfe außerdem aus Kompositionsgründen eingefügt wurden, um Menschenansammlungen dichter zu gestalten.

Zusammenfassend handelt es sich bei den Korrekturen der Unterzeichnungen meist um kleinere Abänderungen an Falten, Konturen, in der Positionierung der Gesichter oder bei modischen Details. Dabei ist nicht nur interessant zu beobachten, was vom Künstler abgewandelt wurde, sondern auch, was er nicht mehr umgesetzt hat. So kamen viele Einzelheiten der zuvor aufgezeichneten Konzeption später oft nicht mehr zur malerischen Ausführung. Bei den Marienszenen waren beispielsweise in der Anbetung der Könige am weißen Gewand des dunkelhäutigen Königs eigentlich kurze, herabhängende Zierstreifen unterhalb des goldgeschmückten Gürtels geplant. Am Halsausschnitt Mariens war des Weiteren eine Schnürung durch Bänder vorgesehen. Der Engel der Verkündigung hatte im Bereich des goldenen, gitterartigen Rautenmusters seines Chormantels einige aneinandergereihte kleine Kreise, die als Schmuckelement gedacht waren. Der Fensterausschnitt in der linken oberen Ecke der Verkündigung gewährt einen Blick ins Freie. Hier war auf der linken Seite die Horizontlinie deutlich höher angesetzt, da in der Unterzeichnung der heutigen Himmelszone noch kreisförmig angedeutete Hügelketten zu erkennen sind. Zudem war vorne ein weiterer Baum angelegt, der ebenfalls nicht zur Ausführung kam (*Abb.71b, Abb.71f, Abb.72c und Abb.72d*). Eine größere Abänderung betrifft als Ausnahme die Figur des Heiligen Josef, der ursprünglich in der Anbetung der Könige schlafend seinen Ellenbogen auf dem Fenstersims abgestützt hatte und später von den Malschichten vollständig überdeckt worden ist (Infrarotaufnahme siehe <http://schaurestauration.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 4. April 2014).

Bei den Passionsszenen hatte Petrus in der Unterzeichnung zum Ölberg ein Schwert bei sich, das bereits auf die Malchusszene der sich im Hintergrund vorbereitenden Gefangennahme Christi verweisen sollte, worauf später verzichtet wurde (*Abb.74b und Abb.74c*). Durch die Reduktion von Details verschiebt sich der Blickwinkel des Betrachters von einer rein erzählerischen Schilderung des biblischen Geschehens zu einem mehr verinnerlichten Verständnis der Darstellung, die gerade durch die Konzentration auf das Wesentliche an Ausdruckskraft und Intensität in der bildlichen Aussage gewinnt.

Zu den weiteren Bildelementen, die beim Ölberg des Altars von 1490/1491 nicht umgesetzt wurden, gehören im Hintergrund der Landschaftsszenerie rechts hinter dem Kopf des Johannes Baumstämme mit Blattwerk am Uferrand. Die Baumstämme rechts vom Kopf Christi sind zudem in der Unterzeichnung zahlreicher und mehr mit Ästen versehen (*Abb.74d und Abb.74h*).

Bei der Geißelung sollte das um den Leib Christi geschlungene Seil nicht nur von dem linken Henkersknecht gehalten werden, sondern der Unterzeichnung zufolge auch unterhalb des Knotens ein Stück weit herabhängen. In der anderen Hand des Schergen befindet sich eine Geißel, deren Riemen am Ende Knoten mit metallenen Stacheln zeigen. Im Infrarotbefund sind jedoch weitere Knoten zusätzlich in der Mitte der Riemen eingefügt, wie dies dagegen nur bei dem rechten Henkersknecht im Vordergrund auch in der Malerei ausgeführt wurde. Zu erwähnen ist außerdem der kniende Rutenbinder. Einzelne Details seiner Kleidung sind nur in der Unterzeichnung sichtbar. Man betrachte zum Beispiel zwei Bändchen unterhalb seines Obergewandes, die unterhalb des Bartes zusammengebundene Hutschnur oder die zwei Quasten an den Knoten der durch die Hutkrempe gezogenen Schnur (*Abb.75a-d und Abb.75g*).

Bei der Kreuztragung trägt Simon von Kyrene eine grüne Kappe mit zwei seitlichen Laschen, die an der Scheitelmitte zusammengeführt sind. In der Unterzeichnung sieht es dagegen so aus, als sei die Lasche aufgeknöpft und würde neben dem Ohr etwas abstehen. Der Mann mit gelbem Obergewand am rechten Bildrand sollte ursprünglich einen langen, geschwungenen Oberlippenbart besitzen, der zu beiden Seiten des Mundes weit herabreicht (*Abb.76a und Abb.76c*). Bei dem Mann rechts dahinter fehlen in der Malerei der ebenfalls in der Unterzeichnung erkennbare Schnurrbart und das später unter einer roten Kopfbedeckung verschwundene Ohr.

In der Kreuzigung wurde ein am Boden vor dem weißen Hund liegender Knochen einfach weggelassen (Infrarotaufnahmen siehe <http://schaurestaurierung.belvedere.at/frueauf/> → Blog: 22. Juli 2013 und 9. Januar 2015). Dies gilt ebenso für ein großes Schmuckstück an der Kappe des rot gekleideten Mannes rechts. Es sollte aus Edelsteinen mit lang herabhängenden, kettenartigen Verzierungen bestehen, die bis etwa zur Mitte der Stirn reichen. Nach den Vorgaben der Unterzeichnung war im Unterschied zur Ausführung links an der Kappe ein Schlitz vorgesehen, der an der Schnittstelle durch Nestelbänder zusammengehalten wird. Auch hier entschied man sich letztendlich, wie häufig beim Altar von 1490/1491 zu beobachten, für eine reduzierte Umsetzung mit Verzicht auf zusätzliche Verzierungen und Details (*Abb.77h*).

Röntgenbefund

Die acht Tafeln konnten zur Zeit meiner gemäldetechnologischen Untersuchungen in Wien (2007/2008) aus konservatorischen Gründen nicht geröntgt werden.

Bildnis eines jungen Mannes (Abb.9 und Abb.9a; Kap.6.1.1.2.)

Wien: Österreichische Galerie Belvedere (Prunkstall), Inv. Nr. 4828⁵⁶¹

Maße: 25 x 18,3 cm, Lindenholz

Zeitliche Einordnung: 1490/1500

Signatur (Rueland Frueauf der Ältere): „R.F.“⁵⁶²

Infrarot- und Röntgenbefund (Abb.78, Abb.78a und Abb.79)

Die mit einem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung ist in der Infrarotreflektographie vor allem in den Schattenzonen und im Bereich des Bartes und am Hals am Übergang zur rechten Schulter zu erkennen (Abb.78 und Abb.78a). Weder im Infrarotbefund noch in der Röntgenaufnahme sind wesentliche Korrekturen festzustellen.

Sichtbar wird in der Röntgenaufnahme die Verwendung von Bleiweiß in allen Bildteilen mit Ausnahme der Kopfbedeckung und der Haare (Abb.79). Einzelne Details wie die Nasenspitze, der Verlauf des Nasenrückens, die Stirn, die Augen sowie am Mund wurden zusätzlich mit Bleiweiß hervorgehoben. Auch die Signatur wurde mit Bleiweiß ausgeführt. Ebenso erscheinen im Röntgenbild die Beschriftungen der Tafelrückseite, welche erst später hinzugefügt wurden.

⁵⁶¹ Kat. Wien, 1971, S.88.

⁵⁶² Siehe Kap.6.1.1.2.

9.2. RUELAND FRUEAUF DER JÜNGERE

Acht Tafeln eines Johannesaltars (Abb.10-17; Kap.6.2.1.1.)

Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 73 bis GM 80⁵⁶³

Maße: je 74 x 43 cm (vier Tafeln mit Johannesszenen, vier Tafeln mit Passionsszenen)

Zeitliche Einordnung: vor 1500 (?)

Signatur (Rueland Frueauf der Jüngere): „RVELAND“, „R.“⁵⁶⁴

Infrarotbefund (Abb.80, Abb.80a, Abb.81, Abb.82, Abb.82a, Abb.83, Abb.83a, Abb.84, Abb.84a, Abb.85, Abb.86, Abb.86a-d und Abb.87)

Alle Tafeln des Johannesaltars weisen für die Feiertags- und für die Werktagsseite die gleichen gemäldetechnologischen Befunde auf. In der Sorgfalt der Vorbereitung und Umsetzung lassen sich keine Unterschiede und keine Hinweise auf eine Händescheidung mehrerer beteiligter Maler feststellen. Die Bilder zeugen durchwegs von der sicheren Hand eines Künstlers.

In den Infrarotreflektographien ist eine feine, mit Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu erkennen. Die Angabe der Linien beschränkt sich hier auf das wesentliche Bildgerüst. Vor allem in den hellen Bildpartien lassen sich klar die Umrisslinien der einzelnen Elemente nachverfolgen. Zusätzlich werden Gewandfalten angegeben sowie stellenweise Schattenzonen, die durch eine parallele Strichführung gekennzeichnet sind. Die Plastizität einzelner Details wird dabei bereits durch einen gebogenen Verlauf der Linien angedeutet. Dies ist zum Beispiel feststellbar im roten Obergewand einer Figur in der Gefangennahme des Johannes, in der Beinbekleidung eines Mannes mit roter Kopfbedeckung im Vordergrund der Dornenkrönung sowie in der Bekleidung einer rothaarigen Figur desselben Bildes auf der linken Seite. Darüber hinaus ist auch eine lavierende Festlegung der dunkleren verschatteten Bereiche zu beobachten, wie am Umhang bei Maria und Johannes in der Kreuzigungstafel, beim Gewand Christi in der Ölbergsszene, bei dem rot gekleideten Mann auf der linken Seite in der Predigt des

⁵⁶³ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁵⁶⁴ Siehe Kap.6.2.1.1.

Johannes oder der Salome bei der Enthauptung des Täufers (*Abb.80, Abb.80a, Abb.82, Abb.82a, Abb.83, Abb.84, Abb.84a, Abb.86, Abb.86c, Abb.86d und Abb.87*).

Die sorgfältig ausgeführte Unterzeichnung zeichnet sich im Infrarotbefund unterschiedlich gut unter den verschiedenen Farbpartien ab. Vor allem in den blauen, grünen und dunklen Bereichen wird sie nur eingeschränkt sichtbar. Der Pinsel wird insgesamt leicht und mit einer großen Sicherheit geführt. Am Johannesaltar wird deutlich, dass es sich hier bereits um einen selbstständig arbeitenden Künstler handeln muss, der seine Vorstellungen mit großer Routine und Kunstfertigkeit auf die vorbereiteten Tafeln überträgt.

Anlage und Ausführung der Kompositionen sind schon in der Unterzeichnung so durchdacht, dass spätere Abweichungen oder Korrekturen kaum nötig waren. Geringfügige Abänderungen zeigen sich zum Beispiel in der Vergrößerung bei der Kreuzigung Christi am Kinn Mariens oder am Zeigefinger der linken Hand des Johannes (*Abb.87*). Bei der Gefangennahme des Täufers ist bei der Figur mit rotem Obergewand eine andere Gestaltung der Haare festzustellen (*Abb.82a*), bei der Taufe Christi wurde die Körperkontur auf der rechten Seite vom Übergang von Hals und Schulter bis zum Ellenbogen korrigiert, bei der Predigt des Johannes war der dunkle Hut eines Mannes ein wenig kleiner und bei der Dornenkrönung war die Dornenkrone etwas größer und mit mehreren einzeln abstehenden Zweigen angelegt. Diese ist in ihrer haubenartigen, kompakten Form noch deutlich von den Dornenkronen auf den Tafeln des Altars von 1490/1491 des älteren Frueauf abgeleitet (*Abb.3 und Abb.4*). Darüber hinaus ist in der Dornenkrönung bei einzelnen Figuren ebenfalls eine Abänderung in der Positionierung der Augen sichtbar. So waren bei Christus und bei dem hinteren Folterknecht auf der rechten Seite die Augen ursprünglich etwas tiefer angesetzt. Auch die hölzerne Stange, auf die sich der rothaarige Mann mit seinem ganzen Körpergewicht aufstützt, ist in der Unterzeichnung etwas länger vorgesehen gewesen (*Abb.80-82, Abb.86 und Abb.86a-c*).

Neben diesen geringfügigen Veränderungen gibt es zwischen Unterzeichnung und Malerei nur wenige größere Abweichungen. Dazu gehört die Korrektur der Treppe in der Enthauptung des Johannes. Die einzelnen Stufen reichen in der Unterzeichnung weiter in den Bildvordergrund. Bei der malerischen Umsetzung wurde dies nicht beibehalten und die Stufen wieder weiter nach hinten versetzt, um den Hauptfiguren der

zentralen Enthauptungsszene im Vordergrund mehr Platz zu geben. Die Figuren der Salome und des Soldaten mit Federschmuck - der im Unterschied zur malerischen Ausführung sein Schwert eigentlich auf der anderen Seite tragen sollte - werden in der Unterzeichnung deutlich von der Treppenanlage überschritten, da zuerst die räumliche Szenerie festgelegt wurde (*Abb.83 und Abb.83a*).

Ein anderes Beispiel für eine Abweichung zwischen Unterzeichnung und Malerei ist in der Tafel mit der Gefangennahme des Johannes zu erkennen, wo an einem Haus im Hintergrund die Position der Fenster deutlich verändert wurde, da sie in der Unterzeichnung viel höher angelegt sind. Außerdem hatte bei der Predigt des Johannes der Baum, auf den sich der Täufer stützt, einen zusätzlichen Ast, welcher nur im Infrarotbefund sichtbar wird und später übermalt wurde (*Abb.80 und Abb.82*).

Röntgenbefund (*Abb.88-95*)

Bei den Röntgenbildern ist, wie bei den Infrarotaufnahmen, insgesamt eine große Sicherheit in der Ausführung zu beobachten. Der bereits in der Unterzeichnung festgestellte Ast in der Tafel zur Johannespredigt wird als Pentiment besonders deutlich in der Röntgenaufnahme. Der Grund für seine Übermalung ist darin zu sehen, dass dieser kräftige, nach oben gewundene Ast mehr Unruhe in die Komposition gebracht und zu sehr von der Figur des Täufers abgelenkt hätte. Weitere kleinere Abänderungen finden sich zum Beispiel bei der Enthauptung des Johannes am Schuh der Herodias, der ursprünglich weniger spitz angelegt war, und am Soldaten mit Federschmuck, dessen überlanger Ärmel im Bereich der Hand nachträglich vergrößert wurde (*Abb.88 und Abb.91*).

Die sichere Modellierung der Körper zeigt die hohe Qualität der Malerei, wobei einzelne Partien mit Bleiweiß hervorgehoben werden. Auch in Gesichtern und an Gewandsäumen werden klare Lichtakzente durch Bleiweiß gesetzt. Es wird verwendet zur Gestaltung von Oberflächen, Materialeigenschaften und der charakteristischen Kennzeichen einzelner Bildelemente, zum Beispiel bei den Laubbäumen in den Tafeln der Predigt des Johannes und der Taufe Christi oder bei den Stricken in der Gefangennahme Christi und der Gefangennahme des Johannes. An manchen Stellen lässt sich zudem die Reihenfolge in der maltechnischen Umsetzung nachverfolgen. So entstand bei der Kreuzigung Christi erst nach der Landschaft die Stadtansicht im Hintergrund, da

unter dem hellen Kirchengebäude Teile des dunklen Hügels sichtbar sind (*Abb.88-90, Abb.93 und Abb.95*).

Anhand der Röntgenaufnahmen wird auch der gute Zustand der Tafeln deutlich. Bis auf kleinere Abblätterungen sind kaum Substanzverluste der Malerei festzustellen. Alle Tafeln bestehen jeweils aus nur einem Brett, da sich keine Fugen erkennen lassen. Durch die Parkettierung sämtlicher Bilder und die Holzmaserung wird die Auswertung der Befunde etwas erschwert. Darüber hinaus zeichnet sich eine gitterartige Struktur unter den Farbschichten ab. Sie ist besonders bei den Johannestafeln und vereinzelt bei den Bildern zur Passion zu sehen. In der Vergrößerung zeigt sich, dass die Gitterlinien das Craquelé der Tafeln nicht unterbrechen. Dies lässt sich beispielsweise bei der Predigt des Johannes in der Infrarot-, in der Röntgen- und in der Normalaufnahme des Bildes beobachten (*Abb.10, Abb.80 und Abb.88*). Die Gitterlinien wurden dabei als Vorbereitung des Malgrunds zur besseren Haftung der Malerei angebracht.

Zusammenfassend sind die Tafeln des Johannesaltars als ein durchgehend homogenes, eigenständiges Werk von großer Qualität und Sicherheit in der Ausführung einzuordnen. Die Bilder sind durch eine ausgesprochen feine und diffizile Arbeitsweise gekennzeichnet. Zum Abschluss wurden mit Bleiweiß verschiedene Lichter hinzugefügt. Details, wie beispielsweise kleine Büsche, wurden völlig frei aufgemalt.

Sog. Leopoldaltar: Vier Tafeln zur Schleierlegende des Heiligen Leopold***(Abb.18-21; Kap.6.2.1.2. und Kap.7.1.)****Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 81-84⁵⁶⁵**Maße: je 76 x 39,5 cm (vier Tafeln), Fichtenholz**Datierung: 1505**Signatur (Rueland Frueauf der Jüngere): „R.F.“⁵⁶⁶****Infrarotbefund (Abb.96, Abb.96a, Abb.96b, Abb.97, Abb.97a, Abb.97b, Abb.98, Abb.99, Abb.99a-c und Abb.100)***

Die Tafeln zur Schleierlegende zeigen im Infrarotbefund eine einheitliche Ausführung, die den signierten Werken des Johannesaltars von Rueland Frueauf d. J. entspricht. Die Pinselunterzeichnungen wurden mit einem flüssigen Zeichenmittel ausgeführt. Dies lässt sich an dem charakteristischen An- und Abschwellen spitz zulaufender Linien (verursacht durch unterschiedlichen Druck des mit Farbe getränkten Pinsels auf der Grundierungsoberfläche) und an den Lavierungen erkennen. Die Unterzeichnungen wurden zügig und mit großer Sicherheit ausgeführt, was die Meisterschaft eines routiniert arbeitenden Künstlers verrät. Da es keine größeren Verbesserungen oder nachträgliche Korrekturen gibt, ist neben dem handwerklichen Können des Meisters davon auszugehen, dass jeweils auch ein klares Bildkonzept vorlag, das bereits vor der Unterzeichnung entwickelt worden ist.

In den Unterzeichnungen werden vor allem die Umrisslinien und die Binnengliederung der einzelnen Bildmotive vorgegeben. Teilweise kommen Parallelschraffuren vor, deren regelmäßig angelegte Strichführung von rechts oben nach links unten auf einen Rechtshänder hinweist und zur schematischen Markierung von Schattenzonen dient. Besonders bei Figuren, Tieren, Gesteinsformationen und Gebäuden mit hellem Mauerwerk lassen sich die Unterzeichnungen gut erkennen. Bei der Hügellandschaft sowie in blauen, grünen und dunklen Bildzonen ist sicherlich von entsprechenden Unterzeichnungen auszugehen, die jedoch im Infrarotbefund nicht immer sichtbar gemacht werden können. Dies bedeutet, dass auf den Tafeln der Sauhatz und Schleierauffindung weniger zeichnerische Vorgaben untersucht werden können, da hier große Teile der Bilder aus einer landschaftlichen Komposition in Grün- und Blautönen aufgebaut sind. Deutlich mehr Unterzeichnungen sind in der Tafel mit dem Ausritt zur Jagd und in der

⁵⁶⁵ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁵⁶⁶ Siehe Kap.6.2.1.2.

Tafel mit der Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg zu finden, wo die Darstellungen der Architektur und der Figuren auch mehr Bildfläche einnehmen. Dabei ergeben sich aufgrund der Farbwahl bei den einzelnen Bildelementen unterschiedliche Auswertungsmöglichkeiten. Die Gestalt des Steinmetzen im Vordergrund der Tafel der Erbauung der Stiftskirche lässt sich beispielsweise hinsichtlich der Unterzeichnung im Bereich der roten Beinbekleidung, der gelblichen Arbeitsschürze, des rosafarbenen Hutes und des Inkarnats gut beurteilen, während dagegen in den dunklen Farbbereichen bei Gewand, Schuhen und Spitzhammer nur noch wenige Umrisslinien zu erkennen sind (*Abb.99c*).

Im Detail lassen sich folgende Befunde an den Tafeln feststellen. So werden die Schattenbereiche durch regelmäßige Parallelschraffuren angegeben. Dies ist auf der Tafel mit dem Ausritt zur Jagd großflächig an der rechten, verschatteten Seite des Berges und an der Burganlage zu beobachten, ferner auch an Details der Figuren und Pferde - wie am Hut des Mannes am linken Bildrand, am rechten Bein des rot gekleideten Jagdgehilfen oder an Brust und Vorderläufen der Pferde (*Abb.96, Abb.96a und Abb.96b*). Weitere Beispiele finden sich auf der Tafel der Sauhatz am linken Felsen im Vordergrund und an den Gewändern der rot und violett gekleideten Jäger (*Abb.97 und Abb.97b*), auf der Tafel der Schleierauffindung am Gewand Mariens und am roten Mantel Leopolds (*Abb.98*), auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche an der linken Wand des Kirchenbaus, an der Decke des hölzernen Baugerüsts, an der Mauer rechts vom Holunderbusch, am rötlichen Gewand des Baumeisters, bei den rot gekleideten Bauarbeitern am linken Bildrand, am blauen Gewand einer Figur rechts sowie bei Leopold und Agnes (*Abb.99, Abb.99a und Abb.99c*).

Die Darstellung der Agnes auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche ist diejenige Figur des gesamten Leopoldzyklus, die mit der größten Sorgfalt und Detailgenauigkeit angelegt wurde (*Abb.99a*). Auf ihrer rechten Körperseite sind die Schattenangaben so stark ausgeführt, dass sich hier zur sonst auf den Bildern üblichen Parallelschraffierung die zahlreichen Linien teilweise überlagern und überkreuzen. Man betrachte zudem in der Unterzeichnung, wie im Detail der Stoff an ihren überlangen Ärmeln in einzelne Falten gelegt ist, was in der malerischen Ausführung kaum noch auffällt. Dies gilt ebenfalls für die kunstvolle Raffung des Rocks, der rechts am Gürtel hochgenommen ist. Dadurch wird das außergewöhnlich kostbare Hermelin-Innenfutter des Kleides sichtbar, das die hohe Stellung seiner Trägerin, Agnes war die Tochter von Kaiser

Heinrich IV., zum Ausdruck bringt. Aus diesem Grund wird Agnes von Rueland Frueauf dem Jüngeren noch zusätzlich mit einer Krone dargestellt. Darüber hinaus ist in der Darstellung die ungewöhnliche Nutzung des teuren Hermelins als einfaches Innenfutter ein Zeichen für den großen Reichtum seiner Trägerin. Die Gestaltung des Gesichts ist bei Agnes in der Unterzeichnung detailliert vorgegeben, wie zum Beispiel die Nase, deren Linienführung direkt in die Augenbrauen übergeht, die Angabe der unteren Gesichtskontur mit dem rund geformten Kinn und die angedeuteten Augenschatten.

In der Umsetzung des Kirchenbaus sind auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche die einzelnen Konturlinien der Architektur und des hölzernen Baugerüsts zu erkennen. Dies lässt sich mit der dargestellten Burg auf der Tafel mit dem Ausritt zur Jagd vergleichen (*Abb.96 und Abb.99*), wo die Unterzeichnung die Umrisse der Gebäude sowie die Anlage und Position der Erker, des Tors und der Fenster festlegt. Am linken Turm ist beispielsweise die Form der spitzbogigen Fenster zu beobachten, die als Zweiergruppen unter einem gemeinsamen größeren Spitzbogen zusammengefasst werden. Ferner lassen sich ebenfalls die Fensterschlitze unterhalb des Daches betrachten. Am mittleren Turm zeigt sich die Angabe der Erker mit den eingezeichneten Fenstern und den Konturen der stützenden Konsolen.

Unterhalb des vorderen Erkers war der Spitzbogen einst höher angesetzt. Dies ist bei den Leopoldszenen eines der wenigen Beispiele für Abweichungen zwischen Unterzeichnung und malerischer Ausführung. Insgesamt handelt es sich hauptsächlich um geringfügige Korrekturen. So war auf der gleichen Tafel beim roten Jagdbegleiter die Hellebarde zuvor länger und etwas tiefer und das Schwert länger aber etwas höher angelegt. Bei dem schwarz gekleideten Gefährten daneben war die Hellebarde rechts oben ein wenig größer vorgesehen (*Abb.96b*). Zu nennen ist hier auch die grüne Kappe eines grün gekleideten Mannes links, die im Ohrbereich rund ausgeschnitten ist und in der Unterzeichnung zuerst schmaler war und mehr in das Gesicht reichte (*Abb.96a*). Bei der Tafel der Erbauung der Stiftskirche wurde am Gewand der Agnes der Faltenverlauf am unteren Saum abgewandelt und eine hoch aufragende Feder an der roten Kappe eines Mannes am rechten Bildrand später in der Malerei nicht umgesetzt (*Abb.99a und Abb.99b*). Eine Pflanze auf einem Gesteinsbrocken am vorderen Rand der Tafel zur Sauhatz war außerdem in der Unterzeichnung zuerst größer angelegt und nicht wie im Bild nach rechts, sondern nach links geneigt. Da sich das Gewächs im Infrarotbefund

auch im eigentlichen Bereich des Gesteins fortsetzt, war hier erst die Pflanze und danach der Felsbrocken darüber angelegt worden (*Abb.97 und Abb.97a*).

Die Datierung auf der Tafel der Erbauung der Stiftskirche lässt sich im Infrarotbefund von 2008 nicht nachweisen (*Abb.99*). Sie wurde in einer Infrarotaufnahme des Bundesdenkmalamts (Wien) sichtbar, wo auf einem Steinblock links vom Altar die Jahreszahl 1505 deutlich zu lesen ist (*Abb.100*).

Die Signatur des Künstlers ist dagegen in der Infrarot- und in der Normalaufnahme unterhalb der Fensteröffnung auf der rechten Seite der Tafel zu erkennen (*Abb.21 und Abb.99*). Im Röntgenbefund lassen sich weder Signatur noch Datierung ausmachen (*Abb.104*).

Röntgenbefund (*Abb.101-104*)

Durch Parkettierung aller Tafelrückseiten mit breiten Quer- und Längsleisten wird die Auswertung der Röntgenbilder erschwert. Zusätzlich zeichnet sich in den Aufnahmen die Maserung der einzelnen Holzleisten ab, ebenso wie die zur Befestigung in die Rahmen eingeschlagenen Nägel. Bei größeren weißen Stellen am oberen Bildrand links und rechts bei den Tafeln des Ausritts zur Jagd, der Schleierauffindung und der Erbauung der Stiftskirche handelt es sich um die Haken der Aufhängevorrichtung. Zuweilen ist ein Teil der Alarmsicherung als heller Fleck im Röntgenbild zu sehen, so beim Ausritt zur Jagd in der Mitte des linken Bildrandes (*Abb.101*). Der weiße Fleck am rechten Rand der gleichen Tafel geht dagegen auf eine größere Retusche zurück. Am unteren Rand wurde rechts eine Beschädigung im Holz ausgebessert und retuschiert.

Darüber hinaus lassen sich verschiedene weitere Störungen in der Malerei ermitteln. Dies betrifft auf der Tafel der Sauhatz (*Abb.102*) zum Beispiel Stellen im Himmel rechts oben, rechts vom Kopf des rot gekleideten Jägers, oberhalb des violett gekleideten Jägers und rechts unterhalb eines vereinzelt stehenden Baums in der linken Bildhälfte (*Abb.102*). Ähnliche Beobachtungen sind festzustellen bei der Tafel der Schleierauffindung (*Abb.103*) rechts unterhalb der Marienerscheinung und bei der Tafel der Erbauung der Stiftskirche (*Abb.104*) an der Dachschräge und links unterhalb davon, an der Decke des hölzernen Gerüsts, oberhalb des rechten Altarleuchters, in der rechten Gesichtshälfte des blau gekleideten Mannes auf der rechten Seite, am Ziermuster des

Altartuchs und links davon, sowie mehrere kleine retuschierte Fehlstellen im Mantel der Agnes.

Neben den Schadensbefunden lassen sich in den Röntgenaufnahmen Details der malerischen Ausführung erkennen, die durch Akzente mit Bleiweiß hervorgehoben werden. Man betrachte bei der Tafel der Erbauung der Stiftskirche die Spange am linken Schuh des Baumeisters oder den von einem Hut herabhängenden goldenen Ring bei dem blau gekleideten Mann der rechten Figurengruppe.

Vor allem bei den dunklen Gewändern zeigen sich starke Bleiweißanteile. Dies gilt auf der Tafel mit dem Ausritt zur Jagd (*Abb.101*) für den schwarz gekleideten Jäger auf der rechten Seite und bei der Tafel der Erbauung der Stiftskirche (*Abb.104*) für die dunkelblauen Gewänder von Leopold und dem Steinmetzen sowie für die dunkelblaue Kopfbedeckung des rot gekleideten Bauarbeiters. Weitere Beispiele sind zudem die dunkle Pferddecke des Schimmels beim Ausritt zur Jagd und bei der Schleierauffindung (*Abb.101 und Abb.103*) und auf der Tafel zur Sauhatz (*Abb.102*) die blaue Kleidung des Jägers.

Der sorgsame und geübte Umgang mit Bleiweiß ist anhand zahlreicher Details zu beobachten. So erkennt man im Röntgenbefund genau, welche Partie in der Komposition mehr Licht erhält und von welcher Seite sie beleuchtet wird, da die hellen Stellen stärker mit Bleiweiß ausgearbeitet wurden. Insgesamt ist bei allen Tafeln eine Beleuchtung von links (Sauhatz und Schleierauffindung) bzw. von vorne links (Ausritt zur Jagd und Erbauung der Stiftskirche) auszumachen, wobei bei der Erbauung der Stiftskirche zusätzlich noch eine weitere Lichtquelle von rechts hinzukommt, was am Gewand der Agnes deutlich wird.

Betrachtet man beim Ausritt zur Jagd (*Abb.101*) die Burganlage näher, so wurde hier Bleiweiß aufgetragen, um Kanten, Umrisse sowie Fenster, Erker und Torbogen festzulegen, wobei die vom Licht stärker beleuchteten und damit helleren Bereiche mit Bleiweiß hervorgehoben sind. Bei der Erbauung der Stiftskirche (*Abb.104*) ist ebenfalls das Liniengerüst der Architektur und der stützenden Holzkonstruktion mit Bleiweiß so umgesetzt, dass bei den unterschiedlich hellen Linien der Lichteinfall berücksichtigt wurde.

Bei der Schleierauffindung (*Abb. 103*) ist zudem die Mandorla, welche die Muttergottes umstrahlt, nahezu völlig aus Bleiweiß aufgebaut. Durch die fein über die Mandorla hinauslaufenden Linien, die sich im Blau des Himmels verlieren, entsteht der Eindruck zusätzlicher Lichtstrahlen, was der Darstellung eine besondere Wirkung verleiht.

Außerdem wird mit Bleiweiß der spezifische Glanz von Metallen und verschiedenen Materialien gekennzeichnet, zum Beispiel als klar gesetzte Akzente an den schimmernden Scheiben am Zaumzeug der Pferde beim Ausritt zur Jagd und bei der Schleierauffindung, an den Schmuckelementen der Hirschfänger und an den Halsbändern der Hunde sowie an den Schließen der Brust- und Bauchgurte der Jäger in der Tafel der Sauhatz, an den Hellebarden beim Ausritt zur Jagd und bei der Erbauung der Stiftskirche an den einzelnen Fäden der Goldhaube einer Frau am rechten Bildrand, an dem glänzenden Altarleuchter, an der Krone der Agnes und an den goldenen Verzierungen ihres Gürtels (*Abb. 101-104*).

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Gestaltung der Sauspieße bei der Tafel der Sauhatz (*Abb. 102*). Diese zeigen einen schimmernden Querriegel aus Metall und in der Vergrößerung anhand heller Bleiweißpunkte die typischen abgeschnittenen Astansätze, welche ein lebensgefährliches Abrutschen des Jägers im Kampf mit dem Wild verhindern sollen.

Die weiße Kopfbedeckung des rot gekleideten Jägers beim Ausritt zur Jagd ist ebenfalls materialspezifisch umgesetzt (*Abb. 101*). Durch das aufgetupfte Bleiweiß wird hier die noppenartige Struktur des wollenen Hutes zum Ausdruck gebracht und durch die feine Ausarbeitung die Zartheit und Leichtigkeit der am Hut hoch aufragenden Feder betont.

Ferner wird Bleiweiß bei den Tafeln des sog. Leopoldaltars zur Differenzierung und Gliederung genutzt. So wurden bei der Darstellung der Bäume helle Punktreihen aus Bleiweiß zur Angabe der Blätter und zur Strukturierung des Laubwerks verwendet. Dies betrifft vor allem die Bäume im Vordergrund. In der Hintergrundlandschaft wurden zudem die verschiedenen Abschnitte der gezeigten Hügelformen mit Bleiweißlinien unterteilt (*Abb. 101-104*).

Bei den Holunderbüschen in den Tafeln der Schleierauffindung und der Erbauung der Stiftskirche wurden die Blütendolden zusätzlich mit Bleiweiß aufgetupft. Zu beachten ist bei der Schleierauffindung zudem die sorgfältige Umsetzung des in den Zweigen verfangenen Schleiers. Hier kennzeichnet Bleiweiß den Umriss, die Position der Falten sowie die Drapierung, den Fall und die Beschaffenheit des zarten Tuchs. Die drei Zierstreifen auf der vom Betrachter aus gesehenen linken Seite des Stoffes wurden ebenfalls mit Bleiweiß hinzugefügt (*Abb.103 und Abb.104*). Auch im Bereich des hellen Gesteins wurden Akzente mit Bleiweiß durch feine parallele Linien gesetzt, wie beim Ausritt zur Jagd auf der linken Seite des Burgbergs (*Abb.101*).

Darüber hinaus dient Bleiweiß in der malerischen Ausführung zur Gestaltung des Inkarnats, zur plastischen Ausarbeitung der Formen und zur Betonung weiterer Details. Man betrachte in diesem Zusammenhang die Inkarnate des Jesuskindes und Mariens in der Schleierauffindung, die Umsetzung des Gesichts der Frau mit Goldhaube am rechten Bildrand in der Erbauung der Stiftskirche (mit Bleiweißakzenten im oberen Stirnbereich, an der Nasenspitze, am Kinn, oberhalb der Oberlippe und seitlich des Auges) sowie die Modellierung von Körpern beispielsweise bei der Wiedergabe des weißen Pferdes im Ausritt zur Jagd und in der Schleierauffindung. Hinzu kommt der detaillierte Einsatz von Bleiweiß zur Angabe einzelner glänzender Haare oder Haarpartien am Kopf des Steinmetzen in der Erbauung der Stiftskirche, der zusammengewickelten Hundeleine an der Hüfte des violett gekleideten Jägers in der Sauhatz, der weißen Verzierungen an den roten Kopfbedeckungen zweier Männer in der Schleierauffindung und der Linien, welche in der Schleierauffindung am Ärmel Mariens die Falten des zusammengeschobenen Stoffes kennzeichnen oder in den Tafeln zur Sauhatz und beim Ausritt zur Jagd am unteren Bildrand die Bewegungen im Gewässer andeuten (*Abb.101-104*).

Interessant ist außerdem die unterschiedliche Verwendung von Bleiweiß beim gleichen Motiv. Dies lässt sich gut am Beispiel der Hunde in der Sauhatz darlegen (*Abb.102*). Hier existieren zwei Hundetypen, bei deren Umsetzung sich der sorgfältige Einsatz von Bleiweiß in der differenzierten Ausarbeitung beobachten lässt. Typ eins sind die helleren, edlen Hunde, die alle ein Halsband mit einer Ringvorrichtung zur Befestigung einer Leine besitzen, wie sie der mittlere Jäger zusammengewickelt seitlich an seinem Brustgurt trägt. Diese Hunde werden mit einem sehr kurzen Fell gezeigt und mit einer sorgfältigen Bleiweißverteilung über den gesamten Körper, so an den Vorderpfoten, den

Gelenken, entlang des Rückens, am Gebiss, an der Nasenspitze, an den Ohren, im Bereich um die Augen und am Halsband mit Betonung des dort angebrachten Ziermusters.

Bei Typ zwei handelt es sich um so genannte Bluthunde, mit deren Hilfe das gejagte Tier erlegt oder zu Tode gehetzt werden sollte. Dies wird in der Darstellung deutlich wiedergegeben, da diese Hunde gerade sich in die Schwarte des Ebers verbeißen. Sie unterscheiden sich von den helleren, feingliedrigeren Hunden nicht nur durch das Fehlen des Halsbandes, sondern auch durch den etwas kräftigeren Körperbau und das dunklere, deutlich längere, struppigere Fell. In der Röntgenaufnahme ist hier eine andere Verwendung von Bleiweiß als bei Typ eins zu erkennen. Es wird vor allem benutzt, um die einzelnen Haare des längeren Fells herauszuarbeiten. Im Vergleich zu Typ eins wird Bleiweiß erkennbar geringer eingesetzt. Die starke Betonung einzelner Körperpartien ist nicht zu finden. Lediglich an den Zähnen und Vorderpfoten kommt Bleiweiß reduziert zum Einsatz sowie an der weißen Rute des rechten Bluthundes.

Bezüglich der malerischen Ausführung zeigen alle Tafeln zur Schleierlegende die gleiche Handschrift. Dabei ist eine große Sicherheit des Künstlers festzustellen, so dass kaum Korrekturen nötig waren. Eine der wenigen Ausnahmen bildet beim Ausritt zur Jagd der ursprünglich höhere Spitzbogen der Burganlage und bei der Sauhatz die Korrektur des linken Felsens, der auf der rechten Seite etwas vergrößert wurde. Dies erkennt man im Detail am roten Bein des Jägers, das unter dem Gestein noch durchscheint (*Abb.101 und Abb.102*).

Heiliger Leopold (Abb.22; Kap.6.2.1.3.)

Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 85⁵⁶⁷

Maße: 260 x 88 cm, Holz (auf Leinwand übertragen)

Datierung: 1507

Signatur (Rueland Frueauf der Jüngere): „R.F.“⁵⁶⁸

Infrarotbefund (Abb.105 und Abb.105a)

Am Gemälde mit der Darstellung des Heiligen Leopold lässt sich die Unterzeichnung vor allem im Bereich des Hermelins und des roten Mantels betrachten. Dagegen ist sie im Gesicht kaum zu erkennen. Die Pinselunterzeichnung wurde mit einem flüssigen Zeichenmittel ausgeführt, worauf die an- und abschwellenden Linien hinweisen. Sie gibt die Konturen und die Binnengliederung wieder. Parallele Schraffuren kennzeichnen die Schattenzonen und berücksichtigen in ihrem Linienverlauf auch die Plastizität der einzelnen Details. Wesentliche Korrekturen sind nicht festzustellen. Zahlreiche retuschierte Fehlstellen zeichnen sich in der Aufnahme besonders beim Gewand als dunkle Flecken ab.

Röntgenbefund (Abb.107)

Eine poröse, teilweise aufgebrochene Malerei ist bereits in der Streiflichtaufnahme des Leopoldgemäldes zu sehen (Abb.106). Einen noch genaueren Befund ermöglicht das Röntgenbild (Abb.107). Dieses veranschaulicht den schlechten Originalzustand der auf Leinwand übertragenen Tafel, der von Retuschen und Übermalungen verdeckt wird (Kap.6.2.1.3.). Durch die hier sichtbaren starken Beschädigungen wird eine Beurteilung der Malerei deutlich erschwert. Eine Ausnahme bilden der besser erhaltene Bereich des Gesichts und Teile des Kirchenmodells. In der Ausführung zeigt sich die Sicherheit und Kunstfertigkeit des Malers. Das Gesicht besitzt eine Qualität von hoher Ausdruckskraft und wurde unter reichlicher Verwendung von Bleiweiß aufgebaut, das dabei zeichnerisch eingesetzt wurde. Neben einzelnen hellen Haupt- und Barthaaren findet sich Bleiweiß zum Beispiel zur Kennzeichnung des Nasenrückens, der Nasenspitze, an der Stirn, oberhalb der Oberlippe und bei den Augen. Beim Kirchenmodell des Heiligen Leopold sind die hellen, mit Bleiweiß ausgeführten Linien am Umriss sowie an den Fenstern und ihren Unterteilungen zu sehen.

⁵⁶⁷ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁵⁶⁸ Siehe Kap.6.2.1.3.

Votivbild (Abb.23; Kap.6.2.1.4.)

Wien: Österreichische Galerie Belvedere (Prunkstall), Inv. Nr. 4956

Maße: 70,5 x 46,5 cm, Tannenholz⁵⁶⁹

Datierung: 1508

Signatur (Rueland Frueauf der Jüngere): „R.F.“⁵⁷⁰

Infrarotbefund (Abb.108 und Abb.108a)

Beim Votivbild werden die über die gesamte Maloberfläche verteilten, ausgebesserten Beschädigungen in der Infrarotreflektographie sichtbar, wobei sich teilweise ein vertikaler streifiger Verlauf der retuschierten Stellen zeigt. Die Infrarotaufnahme erscheint dadurch insgesamt etwas fleckig. In manchen Bereichen, beispielsweise in den roten Gewändern, zeichnet sich zusätzlich das Craquelé als fein ausgebildetes Netz besonders stark ab.

Die Pinselunterzeichnung entspricht in Stil und Ausführung den von Rueland Frueauf dem Jüngeren bekannten Unterzeichnungen seiner signierten Bilder (Abb.80, Abb.80a, Abb.81, Abb.82, Abb.82a, Abb.83, Abb.83a, Abb.84, Abb.84a, Abb.85, Abb.86, Abb.86a-d, Abb.87, Abb.96, Abb.96a, Abb.96b, Abb.97, Abb.97a, Abb.97b, Abb.98, Abb.99, Abb.99a-c, Abb.100 und Abb.105a). Dabei handelt es sich hauptsächlich um die Wiedergabe von Umrisslinien und Angaben zur Binnengliederung, zu Faltendrapierungen und vereinzelt Schattenzonen.

Im Detail lässt sich die Unterzeichnung zum Beispiel an den Fensterausschnitten gut erkennen sowie in den roten Gewändern der Heiligen Anna und des Heiligen Leopold mit Angabe der Schattenpartien. Beim Heiligen Ulrich können zudem die verschiedenen Linien zur Vorgabe seines Gesichts beobachtet werden, so entlang des Nasenrückens, bei den Augen mit Kennzeichnung der Augenschatten, den Brauenbögen, dem schmalen Mund, den typischen von den Nasenflügeln bis neben die Mundwinkel beidseits verlaufenden Nasolabialfalten, dem kugelig hervortretenden Kinn und dem untersetzten Halsbereich (Abb.108a).

In der Umsetzung der Unterzeichnung ist allgemein eine große Sicherheit festzustellen. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler bereits einem festen Bildkonzept folgte, da sich kaum nachträgliche Veränderungen finden lassen. Eine Ausnahme ist lediglich eine

⁵⁶⁹ Kat. Wien, 2007, Nr.79.

⁵⁷⁰ Siehe Kap.6.2.1.4.

kleine Korrektur am Hinterkopf des Kindes, der im Umriss noch leicht vergrößert wurde.

Röntgenbefund (Abb.109)

Die Auswertung der Röntgenuntersuchung wird durch die Parkettierung der Tafelrückseite beeinträchtigt, da sich diese mit der Bildkomposition überlagert und in der Aufnahme deutlich abzeichnet. Ferner wird zusätzlich die Holzmaserung der Tafel sichtbar sowie mehrere Beschädigungen, zum Beispiel hell verkittete Fraßgänge infolge von Schädlingsbefall.

Die starke Verwendung von Bleiweiß lässt sich besonders im Bereich des Himmels und bei der Gestaltung des Stifterwappens nachweisen. Bei den Figuren wurde Bleiweiß vor allem für den Hermelin des Heiligen Leopold und die blauen Gewänder benutzt, wie beim blauen Kleid Mariens, beim blauen Gewand Leopolds und für die Mitra des Heiligen Ulrich. Während das helle rotbraune Gewand des Stifters noch große Bleiweißanteile aufweist, ist bei den in der Röntgenaufnahme dunkel erscheinenden roten Gewändern nur geringfügig Bleiweiß festzustellen.

Ein zeichnerischer Umgang mit Bleiweiß ist bei dem Adlermuster am blauen Gewand des Markgrafen Leopold zu erkennen. Zusätzlich werden an der Goldhaube des Stifters mit Bleiweiß die glänzende Verzierung und einzelne schimmernde Fäden hervorgehoben, ebenso wie die Lichtreflexe am goldenen Stuhl im Zentrum des Bildhintergrundes. Der Einsatz von Bleiweiß wird darüber hinaus auch bei der Behandlung der Inkarnate sichtbar, beispielsweise in der Hals- und Gesichtspartie Mariens, am Körper des Jesuskindes oder bei den Händen des Heiligen Leopold, wo an Fingerspitzen und Knöcheln einzelne Bleiweißakzente gesetzt werden. Beim Kirchenmodell Leopolds werden zudem Umriss und Binnengliederung durch ein helles Liniengerüst aus Bleiweiß angegeben. Dabei lassen sich bestimmte Details, wie die Positionierung und Gestaltung der Fenster inklusive des gotischen Maßwerks, nachvollziehen.

9.3. FRUEAUF-WERKSTATT UND ZUSCHREIBUNGEN

Kreuzigung von 1496 (Abb.24; Kap.7.2.)

Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 72⁵⁷¹

Maße: 89,5 x 67,8 cm, Holz⁵⁷²

Datierung: 1496 (?)

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Jüngere (?)⁵⁷³

Infrarotbefund (Abb.110 und Abb.110a-f)

Aufgrund transparent gewordener Malschichten ist die detaillierte Unterzeichnung des Bildes teilweise bereits ohne Infrarotuntersuchung sichtbar, so besonders beim weißen Pferd auf der rechten Seite unterhalb des Kopfes und bei dem Hund am unteren Bildrand.

Die Pinselunterzeichnung ist sehr genau ausgeführt und gibt im Wesentlichen Umriss, Faltenangaben sowie die Positionierung und Gliederung der einzelnen Bildelemente vor. Dabei fällt auf, dass auf Schattenangaben, beispielsweise durch Parallel- oder Kreuzlagen, weitgehend verzichtet wurde. Eine Ausnahme sind die angedeuteten Augenschatten, die durch nach unten zeigende Dreiecksformen gekennzeichnet sind, wie links bei Johannes, einer Frau rechts neben Maria und einem rothaarigen Mann neben dem Kreuz des guten Schächers, auf der rechten Seite bei einem Mann mit Turban und einem Mann hinter dem braunen Pferd (*Abb.110a, Abb.110b und Abb.110e*). Bei den einzelnen Figuren sind Gesichter und Körper bereits genau

⁵⁷¹ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁵⁷² Ausst. Kat. Salzburg, 1972, S.133; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.115; Zimmermann, 1975, S.180; Rosenauer, 2003, S.438.

⁵⁷³ Oettinger, 1961, S.667; Stange, 1971, S.6 und S.159; Stange, 1964, S.62; Kat. Klosterneuburg, 1958, S.7; Rohrmoser, 1996, S.806; Ausst. Kat. Reichersberg, 1984, S.272f.; Buchowiecki, 1961, S.65; Möseneder, 1999, S.520; Lahusen, 1957, S.175; Baldass, 1963, S.87 und S.147; Röhrig, 1965, S.488; Ausst. Kat. Passau, 1995, S.146 und S.280; Ausst. Kat. Passau, 2002, S.145; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967, S.65 und S.115; Ullmann, 1985, S.59; Roth, 1967², S.79; Fischer, 1908, S.122; Benesch, 1938, S.137; Benesch, 1972, S.264; Schindler, 1990, S.43 und S.197; Baldass, 1946, S.73; Röhrig, 1973, S.168; Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961, S.21; Oswald, 1960, S.4; Ausst. Kat. Wien, 1950, S.51; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.31; Swarzenski, 1950, S.57; Feuchtmüller, 1972, S.164; Simon, 2002, S.381; siehe auch Kap.7.2.2.

angelegt. Man betrachte hier die eingezeichneten Umrisse von Nase, Augen, Mund und besonders die Konturen am Kinn sowie bei den Gekreuzigten die Positionierung der Kniescheiben und die Gestaltung des Brustkorbs.

Auf der Tafel sind zwei Unterzeichnungstypen zu erkennen. Dabei handelt es sich zum einen, wie bei Maria und Longinus zu sehen, um zügig durchgezogene Linien mit einer sicheren Führung des Zeichenmediums (*Abb.110a und Abb.110c*). Zum anderen bemerkt man zusätzlich Linien, deren etwas wackeliger Verlauf ein gewisses Zögern in der Umsetzung verrät und eine noch unsichere Hand vermuten lässt. Ursache hierfür könnte ein noch junger, nicht so routiniert arbeitender Künstler, die Beteiligung eines weniger geübten Gehilfen oder die nachträgliche Verbindung gestrichelter Linien sein. Beispiele für diesen zweiten Unterzeichnungstyp finden sich unten am Gewand der Figur mit weißem Bart am linken Bildrand, am Obergewand der Figur mit spitzem Helm am rechten Bildrand und bei einer Figur links neben dem Mann mit Turban (*Abb.110b und Abb.110e*). Dieser Eindruck wird durch die zahlreichen Korrekturen zur Verbesserung der Komposition bestätigt.

Abgeändert wurde beispielsweise der Hund am unteren Bildrand, der in der Unterzeichnung den soeben angekommenen Reiter auf dem weißen Pferd und seinen ihm beim Absteigen behilflichen Diener begrüßt, indem er ihnen freudig bellend mit heraushängender Zunge und nach oben gestreckten Pfoten entgegenspringt. In der späteren malerischen Umsetzung scheint er die Ankömmlinge dagegen abwehren zu wollen, da er ihnen nun drohend kläffend, in erstarrter Körperhaltung gegenübersteht (*Abb.110f*).

Eine Abweichung ist ebenfalls beim weißen Pferd zu beobachten, dessen Kopf ursprünglich tiefer angesetzt war. Dabei lassen sich interessante Details erkennen, wie das anfänglich anders gestaltete Endstück der Trense im Unterschied zur späteren scheibenartigen Ausführung. Zusätzlich ist eine andere Positionierung der Zügel und des Riemens an der Brust zu sehen. Hinzu kommt eine Farbangabe unterhalb des Kopfes. Das Kürzel mit dem Anfangsbuchstaben „P“ bezieht sich auf das rötliche Gewand eines hinter dem weißen und einem weiteren braunen Pferd stehenden Mannes. Solche Farbangaben dienten als Arbeitsanweisungen für die an der malerischen Ausführung beteiligten Werkstattmitarbeiter.

Die Entscheidung für die höhere Anlage des weißen Pferdekopfes liegt in dem gewünschten Effekt mehrfacher Überschneidung begründet, wobei der Schimmel das braune Pferd überschneidet, welches sich wiederum teilweise mit dem genannten Mann dahinter überlagert. Neben der Wiederholung der Kopfhaltung wurde bei beiden Pferden das linke Vorderbein angehoben und damit beim braunen Pferd bewusst abgeändert, um diese stärker aneinander anzupassen und das Kompositionskonzept gegenseitiger Überschneidung und Bezugnahme zu betonen (*Abb.110 und Abb.110e*).

Viele Veränderungen finden sich außerdem in der Umsetzung der Gewänder. So war für den Mann mit Helm am rechten Bildrand eigentlich ein Obergewand mit langen, herabhängenden Stoffstreifen vorgesehen. Dies trifft auch auf einen anderen Mann zu, der zwischen einer Rückenfigur mit Tartsche und einem Mann mit Turban zu erkennen ist. Als weiteres Beispiel ist auf der linken Bildseite das Obergewand eines Mannes mit brauner Kopfbedeckung zu nennen, das in der Unterzeichnung deutlich kürzer angelegt ist. Bei einer prächtig gekleideten Frau rechts neben Maria sind am Schulterausschnitt zahlreiche kleine Kreise in der Unterzeichnung zu sehen. In der malerischen Umsetzung werden jedoch nur noch wenige davon wiedergegeben, welche die Befestigungsstellen für den Pelzbesatz markieren (*Abb.110, Abb.110a, Abb.110b und Abb.110e*).

Abweichungen finden sich zudem bei den beiden Schächern an den Querstämmen der Baumkreuze, die auf der linken Seite jeweils etwas länger angelegt waren. Am Kreuz Christi war ferner das zwischen einer zusammengebundenen Astgabel fixierte INRI-Schriftband zuerst weniger stark eingerollt. Weitere Korrekturen wurden am linken Fuß des guten Schächers vorgenommen, an der Kontur des Hinterkopfs von Maria Magdalena sowie am Fuß des Mannes in der unteren rechten Bildecke (*Abb.110 und Abb.110a*).

Im Rahmen der vielen beobachteten Abänderungen in den Unterzeichnungen (*Abb.110, Abb.110c und Abb.110d*) sind im Infrarotbefund auch diejenigen Elemente interessant, die später weggelassen wurden. Man beachte in diesem Zusammenhang eine Figur oberhalb des Longinus. Dabei handelt es sich um einen Mann, der direkt unter dem Kreuz Christi steht und seinen Kopf stark in den Nacken zurückgelegt hat, um zu Jesus hochblicken zu können. Sein in der Unterzeichnung vorgegebenes Gesicht wurde später mit einem grünen Busch übermalt. Diese Figur sollte vermutlich eine Lanze halten – in

der Infrarotreflektographie ist davon lediglich der ebenfalls übermalte Schaft, nicht aber die Spitze, zu erkennen. Auch auf der rechten Bildseite verzichtete man auf eine Stange mit einem sich nach unten verjüngenden Wimpel, der zu viel von der dahinter liegenden Stadtansicht verdeckt hätte.

Bei einem Mann in dunkler Rüstung, welcher dem blinden Longinus die Lanze führt, wurde der Körper in der Unterzeichnung vollständig vorgegeben, obwohl dieser vom Längsbalken des Kreuzes Christi verdeckt wird. Bei der Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente erfolgte somit die Anlage der Figur noch vor der Positionierung des Kreuzes.

Der Infrarotbefund ermöglicht darüber hinaus Informationen zum Erhaltungszustand der Tafel. So werden Beschädigungen sichtbar entlang der Fugen, entlang eines breiten senkrechten Streifens vom unteren Bildrand bis etwa zur Bildmitte, am Hundekörper, im Bereich um die Nüstern des weißen Pferdes und bei dem Felsbrocken am unteren Bildrand, wobei hier teilweise auch die nicht eindeutig lesbare Datierung von den Malschichtverlusten betroffen ist (*Kap. 7.2.2.*).

Röntgenbefund (*Abb. 111*)

Die in der Infrarotreflektographie ermittelten Beobachtungen zum Erhaltungszustand können durch die Auswertung der Röntgenaufnahme erweitert werden. So war die Tafel einem Schädlingsbefall ausgesetzt, was im Röntgenbild deutlich an den weißen Punkten der verkitteten Löcher zu sehen ist. Zudem wurde am rechten Rand ein kleines Holzstück eingesetzt. Darüber hinaus weisen die Ränder Bruchstellen bzw. kleine Holzaustritte auf. Bezüglich der Maltechnik ist die Verwendung von Bleiweiß bei der Gestaltung der Gesichter und Inkarnate zu beobachten. Es dient dazu, um durch die Hervorhebung bestimmter Partien die Plastizität der Körper herauszuarbeiten oder um die materielle Beschaffenheit einzelner Elemente wiederzugeben, wie bei den Rüstungen oder bei dem goldenen Schmuckstück am Hut des Longinus, wo mit Bleiweiß die glänzenden Stellen des Metalls gekennzeichnet werden.

Im Vergleich zu den vielen Abweichungen, die in der Infrarotreflektographie festgestellt wurden, ergibt sich in der Röntgenaufnahme ein anderer Befund. Hier sind nur wenige Veränderungen zu beobachten. So war zum Beispiel die Kontur des weißen

Pferdes unterhalb des Halses etwas breiter angelegt und bei einem Soldaten unterhalb des bösen Schächers wurde der Helm mit dem hochgeklappten Visier korrigiert.

Schleierauffindung des Heiligen Leopold (Abb.25 und Abb.26; Kap.7.3.)

Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 96⁵⁷⁴

Maße: 113,5 x 99 cm, Holz

Zeitliche Einordnung: 1509/1518

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Jüngere (?), Erhard Altdorfer (?)⁵⁷⁵

Infrarotbefund (Abb.112 und Abb.112a-d)

In großen Teilen der Vordergrundszone der Schleierauffindung sowie in den helleren Partien der Landschaftsdarstellung im Hintergrund konnte in der Infrarotreflektographie die Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Hierbei zeigt sich ein völlig anderer Befund als er für die signierten Werke von Rueland Frueauf dem Jüngeren bekannt ist. Die Unterzeichnung der Schleierauffindung wurde mit Pinsel ausgeführt und deutlich freier, lockerer und großzügiger umgesetzt als beim jüngeren Frueauf. Auch die Kennzeichnung der Schattenzonen ist viel reicher angelegt, was besonders an den vielfach hintereinander gesetzten Parallelschraffuren zu beobachten ist, die gleichzeitig die Plastizität der Formen berücksichtigen, zum Beispiel bei den Pferden, den Hunden und der Gestalt des Heiligen Leopold. Die sicher und zügig umgesetzte Linienführung zeugt von einer raschen und routinierten Arbeitsweise.

In der Unterzeichnung sind zahlreiche Abänderungen zu finden, so waren zum Beispiel das Schwert des Reiters und die Zügel des weißen Pferdes etwas höher, und ein Vorderbein des weißen Hundes am linken Bildrand tiefer angesetzt. Verbesserungen wurden außerdem an den Beinen der Pferde vorgenommen, wie an einem Hinterbein des Schimmels und an dem vom Betrachter aus gesehenen rechten Vorderbein des braunen Pferdes (*Abb.112b-d*).

Größere Veränderungen betreffen die Figur des Markgrafen. Seine unter dem Mantel verborgene Körperseite ist in der Unterzeichnung noch vollständig zu erkennen. Zu sehen ist auch ein schräg nach oben verlaufender Gürtel, der in der malerischen

⁵⁷⁴ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁵⁷⁵ Siehe Kap.7.3.

Umsetzung ebenfalls nicht gezeigt wird. Außerdem scheinen seine Füße höher angeordnet gewesen zu sein. Sein weiter Umhang war zudem kürzer und nach unten breiter angelegt, was durch die Röntgenaufnahme bestätigt wird (*Abb.112a*).

Röntgenbefund (*Abb.113 und Abb.113a*)

Analog zu den Ergebnissen der Infrarotuntersuchung findet sich in der Röntgenaufnahme eine weitere Abänderung. So sind links vom Kopf des Markgrafen die Umrisse eines zusätzlichen in der Unterzeichnung fehlenden Reiters zu sehen, der später übermalt wurde. Vermutlich hätte dieser von der Figur des Heiligen zu sehr abgelenkt, da er im Bildaufbau etwas zu nahe bei Leopold positioniert gewesen wäre (*Abb.113a*).

Anhand des Röntgenbildes lässt sich die malerische Ausführung der Schleierauffindung genauer analysieren. Vor allem das Gesicht des Heiligen Leopold zeugt von einer großen Qualität. Hier wird eine detaillierte zeichnerische Verwendung von Bleiweiß sichtbar, die seinem Antlitz besonderen Ausdruck verleiht. Man beachte in der Umsetzung die differenzierte Gestaltung der einzelnen Haare, die Akzentuierung durch Lichter am Beispiel der hell hervorgehobenen Wangenknochen, der Stirn, des Nasenrückens und der Nasenspitze sowie die mit Bleiweiß sorgfältig aufgezeichneten Augenfältchen des Markgrafen. Dagegen ist im Vergleich das Gesicht des ihn begleitenden Reiters rechts deutlich einfacher umgesetzt.

In der Röntgenaufnahme sind die drei Fugen der vier miteinander verbundenen, vertikal angeordneten Bretter und die Maserung des Holzes zu erkennen. Ebenfalls zu beobachten sind Beschädigungen, die sich als dunkle Flecken abzeichnen - zum Beispiel durch Absplitterungen an der unteren Tafelkante oder größere Retuschen, welche im Röntgenbild auf der rechten Seite bei den Pferden und in der Mitte des oberen Bildrandes zu sehen sind. In der linken oberen Ecke wurde ein Holzstück eingesetzt. Zudem wird deutlich, dass der Bildträger stellenweise mit Leinwand überklebt wurde. Sogar die einzelnen Fäden, vor allem an den Schnittkanten des Gewebes, werden im Röntgenbild sichtbar. Dabei handelt es sich um unterschiedlich große Bereiche. So wurde zum Beispiel die gesamte Fläche des Baumes auf der rechten Seite mit Leinwand überzogen, während auf der linken Seite rechts unterhalb des Schleiers nur ein kleines

Stück angebracht wurde. Es diene vermutlich zur Überklebung einer materiellen Unregelmäßigkeit im Holz des Bildträgers. Die an den Fugen angebrachte Leinwand soll die Malerei im Bereich der Brettverbindungen zusätzlich stabilisieren.

Veittafel: Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst.

(Tafel des Augustineraltars), (Abb.27; Kap.7.4.)

Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1280

Maße: 138 x 94 cm, Tannenholz

Datierung: 1487⁵⁷⁶

Signatur: „R.F.“⁵⁷⁷

Infrarotbefund (Abb.114)

Bei der Veittafel beschränkt sich die mit einem flüssigen Zeichenmittel angefertigte Pinselunterzeichnung auf die Anordnung und Kennzeichnung der einzelnen Bildelemente, zum Beispiel bei Konturen, Gewandfalten und der Vorgabe der Gesichter. Auf die Festlegung der einzelnen Schattenzonen wurde hier verzichtet. Insgesamt zeigt die sicher ausgeführte Unterzeichnung nur wenige, geringfügige Korrekturen. Größere Ausbesserungen und Beschädigungen sind im Infrarotbefund nicht auszumachen.

Beim Heiligen Veit ist im Detail gut zu sehen, wie im Gesicht die gestrichelten Linien der Nasenkontur fortlaufend in die Augenbrauenbögen übergehen, was auch bei der Figur des feisten Mannes daneben betrachtet werden kann. Die Positionierung von Mund, Augen und Augenbrauen wurde beim Heiligen Veit leicht abgeändert, ebenso wie bei den Augen einer Frau hinter ihm. Besonders zu beachten sind die eigentümlich häkchenartig eingerollten Faltenangaben, die vor allem in den roten Gewandpartien beim Heiligen Veit und bei dem Mann am rechten Bildrand deutlich zu erkennen sind. Derartige Beobachtungen können zudem an zahlreichen Tafeln des Frueauf-Oeuvres und der ihnen zugeschriebenen Werke gemacht werden, was als wichtiger Beleg für eine Verbindung der Veittafel zu den beiden Rueland Frueaufs gewertet werden muss (*Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.96-99, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.154a, Abb.160a, Abb.161b, Abb.164 und Abb.172b*).

⁵⁷⁶ Strieder, 1993, S.221.

⁵⁷⁷ Siehe Kap.7.4.

Tafeln des Altars von Großmain (Abb.28-36; Kap.7.5.)

Großmain (bei Salzburg): Pfarrkirche

Maße: je 153 x 100 cm (vier Tafeln von der Feiertagsseite),

125,5 x 43 cm und 67 x 69 cm (zusammengefügte Fragmente der Heimsuchung von der Werktagsseite),

84 x 50 cm und 66,5 x 51 cm (zusammengefügte Fragmente der Epiphanie von der Werktagsseite),

je 265 x ca. 57 cm (zwei Tafeln von der Schreinrückseite)

Datierung: 1499

Zuschreibung: Sog. Meister von Großmain⁵⁷⁸

Infrarotbefund zu den Tafeln von der Feiertagsseite (Abb.115a-e, Abb.116a-i, Abb.117a, Abb.117b und Abb.118a-d)

Die Unterzeichnungen wurden auf den Tafeln der Feiertagsseite mit Pinsel angefertigt. Bei den Figuren sind Umrisslinien zu erkennen, wie im Detail am vom Betrachter aus gesehenen linken Fuß Christi auf der Tafel des zwölfjährigen Jesus im Tempel oder am Schuh Josefs in der Darbringung Christi (Abb.115d und Abb.116h). Die Gesichter sind in den Konturen und ihrer individuellen Gestaltung vorgegeben. Charakteristisch für das Frueauf-Oeuvre und den damit verbundenen Zuschreibungen sind hier Linien, welche fortlaufend vom Nasenrücken in die Augenbrauenbögen übergehen. Typisch ist außerdem in den Gewändern die Angabe von Falten mit abgerundeten Häkchen am Ende der Linien, zum Beispiel in den Tafeln der Darbringung Christi bei Josef und des zwölfjährigen Jesus im Tempel bei Christus oder im Marientod bei den Aposteln (Abb.115a, Abb.115d, Abb.115e, Abb.116c, Abb.116f, Abb.116i, Abb.118a und Abb.118d). Vergleichbare Beobachtungen können in Wien an den Tafeln des Altars von 1490/1491, der Kreuzigung mit Heiligen und der Kirchenväter Augustinus und Ambrosius sowie in Nürnberg an der Veittafel und in Madrid an der Hieronymustafel festgestellt werden (Abb.72a, Abb.72d, Abb.72f, Abb.73c-f, Abb.74a-d, Abb.74i, Abb.77a-c, Abb.77h, Abb.114, Abb.154a, Abb.160a, Abb.161b und Abb.164).

Ein wesentlicher Bestandteil der Unterzeichnungen sind zudem die feinen, differenzierten Schattenangaben. Die parallel angeordneten Linien wurden zumeist sehr dicht gesetzt. Ihre gebogene Ausführung berücksichtigt dabei auch die Plastizität der verschatteten Bereiche. Zahlreiche Beispiele finden sich vor allem in den rötlichen und rosafarbenen Gewändern und Kopfbedeckungen, man betrachte diesbezüglich in der

⁵⁷⁸ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.90f. und Kap.7.5.

Darbringung Christi die Figur Josefs sowie den Hohepriester, im Marientod den Apostel mit Kerze und Johannes, in der zwölfjährige Jesus im Tempel den mittleren Mann auf der Bank, den davor stehenden Mann mit dunkler Kopfbedeckung und rötlichem Überwurf auf der linken Seite, den stehenden Mann mit Buch auf der rechten Seite sowie Christus und Maria (*Abb.115c, Abb.115d, Abb.116b, Abb.116d-h, Abb.118a und Abb.118b*).

Darüber hinaus werden im Infrarotbefund verschiedene detaillierte Vorgaben der Unterzeichnungen sichtbar. So erkennt man in der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel bei der linken Figur auf der Bank kreisförmig eingezeichnete Stellen in regelmäßigen Abständen an der gelben Kapuze, welche deren Befestigungspunkte markieren. Bei Jesus und Josef sind ferner kleine Zeichen im Schulterbereich auszumachen, bei denen es sich um die Abkürzung „presilgen“ für Brazilrot handelt.⁵⁷⁹ Derartige Farbangaben dienten als Arbeitsanweisungen für die Werkstattmitarbeiter, was als wichtiger Hinweis für ihre Beteiligung bei der Entstehung des Großmainer Altars zu werten ist (*Abb.116b, Abb.116e, Abb.116g und Abb.116i*).

Die Unterzeichnungen zeigen insgesamt eine große Sicherheit in der Linienführung. Es ist demnach davon auszugehen, dass hier bereits ein zuvor entwickeltes Bildkonzept vorlag, das anschließend aufgezeichnet wurde. Aus diesem Grund waren später nur noch wenige Abänderungen nötig. Eine Abweichung betrifft beim Tod Mariens den Kerzenleuchter auf der linken Truhe, dessen Arme in der Unterzeichnung deutlich schräger positioniert sind als in der malerischen Ausführung. Zu den weiteren Beispielen zählen hauptsächlich geringfügige Abwandlungen, wie auf der Tafel mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel am Ärmel Mariens und an der Stirn Josefs. Zudem ist hier bei den Figuren auf der Bank der Bart des linken Mannes in der Unterzeichnung etwas länger und auch bei dem rechten Mann wurde der Ärmelausschnitt korrigiert. Ebenfalls zu nennen ist auf der Tafel des Marientods der Apostel mit Kerze, dessen Haare in der Unterzeichnung länger angelegt sind als in der malerischen Umsetzung (*Abb.116a, Abb.116b, Abb.116e, Abb.118a und Abb.118c*).

⁵⁷⁹ Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.95 und Abbildung auf S.51.

Infrarotbefund zu den Fragmenten von der Werktagsseite (*Abb.119a-d und Abb.120a-c*)

Im Infrarotbefund wird der retuschierte Zustand der Fragmente deutlich. Bei der Epiphanie finden sich zum Beispiel Unterzeichnungen am Hals und an der Hand Mariens mit einer Korrektur des Daumens. Die wenigen Unterzeichnungslinien auf den aus Fragmenten zusammengesetzten Tafeln von der Werktagsseite reichen nicht aus, um eine stilistische Beurteilung im Vergleich zu den Tafeln von der Feiertagsseite vorzunehmen.

Infrarotbefund zu den Tafeln von der Schreinrückseite (*Abb.121a, Abb.121b, Abb.122a und Abb.122b*)

Die Pinselunterzeichnungen sind bei den Tafeln des Christus als Salvator und der Muttergottes mit Kind bereits teilweise durch die Malschicht sichtbar. Im Infrarotbefund lassen sich Übereinstimmungen mit den Tafeln von der Feiertagsseite feststellen. Dazu gehören die häkchenartig abgerundeten Linien bei den Faltenangaben und die gestrichelten Linien in Gesichtern und Gewändern. Bei Christus finden sich zum Beispiel gestrichelte Linien an der Wange und von der Stirn zum Kinn. Die sorgfältige Vorbereitung des Gesichts lässt sich anhand der detaillierten Unterzeichnung klar nachvollziehen. Man beachte hier die Vertiefung oberhalb der Oberlippe und besonders die Augen, die mit Augenhöhlen, Augenfalten, Lidern und den einzeln eingezeichneten Wimpern präzise vorgegeben sind. Zudem lässt sich am rechten Fuß eine genaue Unterzeichnung von Knöchel, Zehen, Ferse und Fußrücken beobachten. Im Bereich der Haare fällt außerdem auf, dass dort, wo sie auf die Schultern fallen, einzelne Haare nicht umgesetzt wurden. Darüber hinaus werden Schattenzonen bei beiden Tafeln der Schreinrückseite durch parallele Linien gekennzeichnet.

Regensburger Passionsaltar (Abb.37-51; Kap.7.6.1.1.1.)

Regensburg: Historisches Museum, Inv. Nr. HV 1432⁵⁸⁰

Maße: je 76 x 74 cm (zwölf Passionsszenen),

je 240 x 74 cm (zwei Tafeln mit Christus als Salvator und Maria)⁵⁸¹

Zeitliche Einordnung: 1470/1510⁵⁸²

Zuschreibung: Frueauf-Werkstatt⁵⁸³

Infrarotbefund zu den Passionsszenen (Abb.137, Abb.138, Abb.138a, Abb.138b, Abb.139, Abb.139a, Abb.140-147, Abb.147a und Abb.148)

Bei den Passionsszenen sind sehr sorgfältige, homogene Pinselunterzeichnungen zu beobachten. Diese wurden routiniert aufgetragen und lassen eine große Sicherheit in der Ausführung erkennen, wobei nur wenige geringfügige Abweichungen zur Malerei festzustellen sind. Daraus lässt sich schließen, dass den Unterzeichnungen ein klares Konzept vorausging, das auch für die malerische Umsetzung verbindlich war.

Komposition und Gestaltung der einzelnen Bildelemente werden in den Unterzeichnungen detailliert festgelegt. Hinzu kommt eine außergewöhnlich feine und genaue Markierung der Schattenzonen durch sehr dicht gesetzte zarte Linien in Parallel- und zuweilen auch in Kreuzlagen. Dabei wird häufig die Form der verschatteten Stellen berücksichtigt, so dass die Linien selten gerade, sondern geschwungen meist in konkaver bzw. konvexer Abfolge zueinander angeordnet sind (Abb.137, Abb.138b, Abb.139a, Abb.142 und Abb.148).

Die sorgfältige Vorbereitung lässt sich besonders bei den Figuren an den Gesichtern, Händen und Gewändern durch Angabe von Stoffdrapierungen, Hautfalten, Fingernägeln oder Nasenkonturen beobachten. Dies gilt speziell für Christus als Hauptfigur des Passionsgeschehens und für Petrus. Man betrachte in diesem Zusammenhang bei Petrus in der Gefangennahme die intensive Kennzeichnung der Schattenpartien seines Gewandes oder in der Ölbergszene die einzelnen Falten in seinem Gesicht, vor allem am linken Auge und an der Stirn, sowie die feinen parallelen Schattenangaben an Wangen, Augen und Nasenwurzel (Abb.138a und Abb.139a).

⁵⁸⁰ Kat. Regensburg, 1995, S.182f.

⁵⁸¹ Unterlagen des Historischen Museums in Regensburg.

⁵⁸² Siehe Kap.7.6.1.1.1.

⁵⁸³ Siehe Kap.7.6.1.1.1.

Ein weiteres Beispiel für den Detailreichtum der Unterzeichnungen sind die an den Gewändern gezeigten Nahtstellen am Ärmeleinsatz oder in der Mitte der Kleidungsstücke - so in der Fußwaschung bei den Gewändern Christi, eines violett gekleideten Apostels auf der vorderen Sitzbank, des zweiten Jüngers von rechts auf der hinteren Sitzbank und in der Geißelung bei der rechten Rückenfigur. Beispiele dazu finden sich außerdem bei den aufwendigen Gewändern der Schergen, wie in den Szenen Christus vor Pilatus oder der Fall Christi unter dem Kreuz. Hier wird im Infrarotbefund die genaue Position der Falten und Stoffdrapierungen sowie der einzelnen Rüschen, Schlitze oder Verzierungen detailliert sichtbar (*Abb.137, Abb.141, Abb.142 und Abb.144*).

Kleine Ausbesserungen sind zu erkennen bei der Dornenkrönung an den Konturen der Füße Christi, bei der Kreuzigung am Fuß des Johannes und bei der Grablegung an der unteren Kontur der Dornenkrone. In den Unterzeichnungen ist zudem in der Fußwaschung bei Christus ein Ärmel schmaler und bei Christus in der Rast der Gürtel eines Mannes mit rotem Umhang höher angelegt. Weiterhin wurde bei dem linken Soldaten der Gefangennahme die Kontur des vom Betrachter aus gesehenen linken Knies korrigiert und auch sein spitzes Schuhwerk war hier deutlich länger vorgegeben. Dies gilt ebenfalls für die im Infrarotbefund noch spitzer wiedergegebenen Schuhe des vorderen linken Schergen in der Geißelungsszene (*Abb.137, Abb.139, Abb.142, Abb.143 und Abb.145-147*).

Bei der Darstellung Christi fällt in einigen Bildern auf (so in der Fußwaschung, beim Ölberg, bei der Geißelung und Christus in der Rast), dass die Haare meist vorne etwas länger vorgesehen waren. Auch beim Ölberg wirkt der Bart des Petrus in der malerischen Ausführung kleiner und runder als in der Unterzeichnung. Bei einem Schergen rechts im Vordergrund der Dornenkrönung lassen sich darüber hinaus unterhalb der Achsel zwar die Nesteln seiner Kleidung betrachten, jedoch wurde auf die dabei überhängenden Bandenden in der malerischen Umsetzung verzichtet. Hier zeigt sich, wie präzise die Unterzeichnungen ausgeführt wurden, so dass sich selbst geringste Abweichungen nachvollziehen lassen (*Abb.137, Abb.138, Abb.138a, Abb.142, Abb.143 und Abb.145*).

Für die Hintergrundlandschaft des Ölbergs ist zudem davon auszugehen, dass ursprünglich eine mehr detaillierte Gestaltung beabsichtigt war. Dies verdeutlichen die locker hinzugefügten kleinen Kreise zur Angabe einzelner Bäume und Sträucher. Bei der Geißelung ist außerdem bei dem rechten vorderen Schergen zu erkennen, dass die Rute in der Unterzeichnung noch dichter angelegt war. Die größte Korrektur betrifft jedoch die Geißelsäule. Sie reichte ursprünglich bis an den unteren Rand und wurde deutlich verkürzt, indem man die Basis weiter nach oben versetzte (*Abb.138 und Abb.142*).

Einen wichtigen Hinweis auf den Herstellungsprozess geben mehrere Farbangaben, die beispielsweise in der Infrarotreflektographie der Gefangennahme sichtbar werden. Dabei ist im Überwurf des Petrus die Bezeichnung „weiß“ eindeutig zu lesen. Weitere Farbangaben finden sich bei Judas am Ärmel, bei Christus unterhalb der linken Hand und am rechten Bein des Mannes, der gerade Christus ein Seil um den Hals legen will. Neben den ausgeschriebenen Farbangaben wurden auch Kürzel verwendet, so bei Malchus am Kragen und bei Petrus an der Schulter. Zusätzliche Beispiele sind in der Grablegung im roten Gewand des linken Mannes und am Kopf einer rot gekleideten Frau am linken Bildrand zu sehen. Die genannten Farbangaben sind als Anweisungen des Meisters für seine Mitarbeiter zu verstehen und belegen damit die Entstehung der Bilder durch Arbeitsteilung im Rahmen eines Werkstattbetriebs (*Abb.139, Abb.139a, Abb.147 und Abb.147a*).

Bedenkt man die Größe des Altars, so ist für die Ausführung sicherlich von einer Beteiligung mehrerer Hände auszugehen. Darauf deutet ebenfalls die Sorgfalt und Genauigkeit der reichen Unterzeichnungen hin. Die Angaben sind hier so detailliert, dass die Werkstattmitarbeiter selbstständig die malerische Umsetzung bewerkstelligen konnten. Dabei folgten sie genau den zeichnerischen Vorgaben, was durch die im Infrarotbefund nur geringfügig festgestellten Abänderungen bestätigt wird.

Infrarotbefund zu den Tafeln von Christus als Salvator und Maria (Abb.149, Abb.149a und Abb.150)

Im Gegensatz zu den Passionsszenen sind auf den Tafeln von der Werktagsseite die mit Pinsel ausgeführten Linien deutlich lockerer und zügiger aufgetragen. Die Art der detaillierten und feinen Unterzeichnungen der Passionsbilder war zudem bei den beiden überlebensgroßen Darstellungen von Christus als Salvator und Maria nicht nötig, da jeweils aufgrund des großen Formats und der weniger kleinteiligen Komposition eine großzügig angelegte Unterzeichnung völlig ausreichend war. Dabei sind alle notwendigen Vorgaben vorhanden, die sich an den deutlich sichtbaren Umrisslinien und den Schattenangaben in Parallel- und Kreuzlagen nachvollziehen lassen.

Bei beiden Bildern wurde die Positionierung der Figuren deutlich korrigiert, um sie als zusammengehörige Gegenstücke mehr einander zugewandt und aufeinander bezogen erscheinen zu lassen. So waren bei Maria zuerst Augen, Nase, Mund und Augenbrauen höher und mehr nach rechts angelegt. Durch die Abänderungen wurde eine stärkere Neigung des Kopfes nach links erreicht und auch das Gesicht wirkt nun weniger auf den Betrachter ausgerichtet. Dementsprechend wurde die Figur Christi als Pendant mehr nach rechts korrigiert. Die in den Kompositionen klar vorgegebene Zusammengehörigkeit der beiden Gemälde tritt heute durch ihre getrennte Anordnung seitlich der Passionsszenen im Gesamteindruck etwas zurück.

Auf beiden Tafeln war darüber hinaus eine andere Verzierung der oberen Bildecken mit einer an gotische Passformen erinnernden, jeweils dreifachen Unterteilung vorgesehen. Weitere Veränderungen betreffen die Figur Mariens. Statt ihrem in der Infrarotreflektographie sichtbaren faltenreichen Schleier wurde eine schlichtere, abgerundete Variante mit einem reduzierten Faltenwurf umgesetzt.

Auch bei Christus als Salvator wurden Abänderungen am Gewand vorgenommen. Ferner wurden einzelne Haare, die im Infrarotbefund an seiner Stirn ins Gesicht reichen, nicht umgesetzt. Seine als Schmuckstück gestaltete Umhangschließe wurde außerdem rund ausgeführt und nicht wie in der Unterzeichnung in Form eines Vierpasses.

Röntgenbefund (Abb.151-153)

Vom Regensburger Passionsaltar existieren drei Röntgenaufnahmen der Bilder der Gefangennahme, der Dornenkrönung und der Grablegung.

Die Auswertung der Röntgenaufnahmen zur Gefangennahme (Abb.151) und zur Dornenkrönung (Abb.152) wird durch die Parkettierung der Tafelrückseiten beeinträchtigt. Zusätzlich sind in der Gefangennahme zahlreiche verkittete Stellen zu sehen, welche auf Schädlingsbefall zurückzuführen sind. Die Grablegung (Abb.153) ist nicht gerostet und zeigt deutlich eine horizontale Maserung des Bildträgers. Am linken und rechten Rand lassen sich zudem mehrere Nägel erkennen, wie ebenfalls rechts unten bei der Dornenkrönung. Zu beachten ist ferner die textile Leinwandstruktur, die in den Röntgenaufnahmen der Dornenkrönung und Gefangennahme an manchen Stellen in der Vergrößerung sichtbar wird.

In der malerischen Umsetzung ist eine starke Verwendung von Bleiweiß zu beobachten, wobei teilweise die Inkarnate und Gewänder der Figuren aufgrund des hohen Bleiweißanteils nahezu vollständig weiß erscheinen. Hier lassen sich jedoch auch Unterschiede feststellen, zum Beispiel bei der Gestalt des Malchus in der Gefangennahme, dessen Gesicht in der Röntgenaufnahme dagegen fast dunkel bleibt und damit kaum Bleiweiß aufweist (Abb.151).

Darüber hinaus wird Bleiweiß eingesetzt, um Umrisse und Faltenangaben zu kennzeichnen oder um glänzende Details an schimmernden Schmuckverzierungen, Waffen oder Rüstungen hervorzuheben.

Kreuzigung mit Heiligen (Abb.52; Kap.7.6.1.1.2.)

Wien: Österreichische Galerie Belvedere (Prunkstall), Inv. Nr. 4835⁵⁸⁴

Maße: 94,5 x 126,5 cm, Fichtenholz⁵⁸⁵

Zeitliche Einordnung: um 1470⁵⁸⁶

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Ältere (?)⁵⁸⁷

Infrarotbefund (Abb.154, Abb.154a und Abb.154b)

Bei der Pinselunterzeichnung sind zwei verschiedene Typen im Infrarotbefund festzustellen. Typ eins findet sich bei der zentralen Figurengruppe mit Christus, Maria und Johannes. Diese sind dabei mit einem zarten Liniennetz versehen, das durch einen Wechsel aus Parallel- und Kreuzlagen gekennzeichnet ist. Die Umsetzung ist außergewöhnlich fein und besitzt eine große Detailtreue.

Typ zwei ist reduzierter angelegt und bei den beiden äußeren Figuren zu erkennen. Die Unterzeichnung beschränkt sich hier auf die Angabe von Konturen und die wesentlichen Linien der Binnengliederung mithilfe von durchgezogenen und gestrichelten Linien. Parallelschraffuren zur Markierung von Schattenpartien werden indes nur selten verwendet. Wo diese vorkommen, wie am Gewand der Heiligen Katharina, sind sie im Vergleich zu den Gewändern Mariens oder des Johannes weniger akribisch ausgeführt. Auffallend sind außerdem die abgerundeten Häkchen bei den Faltenangaben, welche für Werke aus dem Frueauf-Oeuvre und dessen Umkreis geradezu charakteristisch sind (Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.114, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.160a, Abb.161b und Abb.164). Zu beachten ist zusätzlich am Beispiel der Heiligen Katharina die genaue Vorgabe des Gesichtes mit der eingezeichneten Position von Mund, Nase, Augen und Augenbrauen sowie einer Halsfalte.

Die beiden Unterzeichnungstypen sind darüber hinaus hinsichtlich ihrer Verteilung und Gewichtung näher zu betrachten. Typ eins konzentriert sich, wie bereits erwähnt, vor allem auf die mittlere Figurengruppe um das Kreuz Christi mit Maria und Johannes. Typ zwei findet sich bei den beiden größeren seitlichen Figuren der Heiligen Katharina und des Heiligen Sebastian. Darüber hinaus gibt es auch Überschneidungen, so zeigt bei Katharina der rechte Teil ihres Obergewandes ebenfalls das feine Liniennetz von Typ eins und bei Maria ist im unteren Bereich ihres weißen Umhangs deutlich eine

⁵⁸⁴ Kat. Wien, 1981, S.21.

⁵⁸⁵ Kat. Wien, 1971, S.78f.

⁵⁸⁶ Fischer, 1908, S.103; Frick, 2003, S.70; Kat. Wien, 1981, S.21; Kat. Wien, 1938, S.149.

⁵⁸⁷ Siehe Kap.7.6.1.1.2.

gestrichelte Faltenangabe des Typs zwei zu sehen (*Abb.154a und Abb.154b*). Neben weiteren Linien zu Umrissen und Gewandfalten finden sich teilweise auch bei der mittleren Figurengruppe die für Typ zwei festgestellten Häkchen bei den Faltenangaben (*Abb.154*).

Eine Erklärung für die gleichzeitige Anwendung beider Unterzeichnungstypen kann eine Beteiligung verschiedener Hände innerhalb der Künstlerwerkstatt sein oder eine Beschleunigung des Arbeitsprozesses, indem die Hauptfiguren sorgfältiger und die Nebenfiguren dann zügiger nur noch in den wichtigsten Bereichen vorgegeben wurden.

Röntgenbefund (*Abb.155 und Abb.155a*)

In der Röntgenaufnahme zeichnen sich die fünf Fugen der aus sechs Brettern bestehenden Tafel, die Parkettierung und die Holzmaserung ab. Zusätzlich ist die textile Struktur der auf den Bildträger angebrachten Leinwand zu erkennen. Da die Komposition bereits durch eine detaillierte Unterzeichnung genau vorbereitet wurde, erstaunt die sichere malerische Umsetzung - bei der kaum noch Korrekturen notwendig waren - keineswegs. Eine kleine Abweichung findet sich zum Beispiel an den Ärmeln des Heiligen Sebastian, die etwas verbreitert wurden. Besonders interessant ist dagegen eine Abänderung in der Darstellung Christi, wobei dieser in der Röntgenaufnahme mit geöffneten, auf den Betrachter gerichteten Augen zu sehen ist, während seine Augen in der späteren malerischen Ausführung jedoch geschlossen sind.

Im Röntgenbild fällt zudem eine größere Fehlstelle am unteren Tafelrand zu Füßen Mariens auf. Bleiweiß wird beispielsweise zur Modellierung der Körper und zur Ausarbeitung der Inkarnate verwendet und auch bei der Gestaltung von Details eingesetzt, wie zur Wiedergabe von Lichtreflexen auf den Haaren oder zur Abgrenzung einzelner Haarpartien.

Sechs Altartafeln zum Marienleben (Abb.53-58; Kap.7.6.2.1.1.)

Zeitliche Einordnung: um 1490/1500⁵⁸⁸

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Ältere, Rueland Frueauf der Jüngere⁵⁸⁹

Tempelgang Mariens (Abb.53)

Stift Herzogenburg (NÖ): Stiftsgalerie

Maße: 51,5 x 38 cm⁵⁹⁰

Verkündigung (Abb.54)

Budapest: Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 163

Maße: 70 x 37,5 cm⁵⁹¹

Heimsuchung (Abb.55)

Cambridge/Massachusetts: Harvard Art Museums, Inv. Nr. 1908.2

Maße: 70,1 x 37,9 cm⁵⁹²

Geburt Christi (Abb.56)

Venedig: Museum Civico Correr, Inv. Nr. 242⁵⁹³

Maße: 62 x 38 cm⁵⁹⁴

Darbringung Christi im Tempel (Abb.57)

Venedig: Museum Civico Correr, Inv. Nr. 165⁵⁹⁵

Maße: 62 x 38 cm⁵⁹⁶

Marietod (Abb.58)

Stift St. Florian (OÖ): Stiftsgalerie,⁵⁹⁷ Inv. Nr. HK3/14

Maße: 69,5 x 38 cm⁵⁹⁸

Infrarotbefund (Abb.156a-c, Abb.157a-d, Abb.158a-e und Abb.159a-f)

Die angenommene Zusammengehörigkeit der Tafeln wird durch die homogenen Unterzeichnungsbefunde bestätigt (Kap.7.6.2.1.1.). Die Pinselunterzeichnungen werden teilweise bereits durch die Malschicht sichtbar. Sie wurden mit einer großen Sicherheit ausgeführt, so dass bei der malerischen Umsetzung keine wesentlichen Abänderungen und Ausbesserungen mehr nötig waren. Das flüssige Zeichenmittel lässt sich anhand der Linienstruktur gut nachvollziehen, wobei sich die Farbe an einzelnen Stellen tropfenförmig gesammelt hat und die Striche in ihrer Breite je nach Bewegung und

⁵⁸⁸ Für die zeitliche Einordnung der Tafeln wurden die Jahre um 1490 (bezogen auf die Tafel in Cambridge/Massachusetts vgl. Kat. Cambridge, 1936, S.75), um 1495 (Baldass, 1946, S.70f.; Kat. Cambridge, 1980, S.51; bezogen auf die Tafel in St. Florian vgl. Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.14 und Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.29; bezogen auf die Tafel in Herzogenburg vgl. Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.28 und Ausst. Kat. Salzburg, 1969, Nr.13) und um 1495/1500 (Ausst. Kat. St. Florian, 1986, S.324; bezogen auf die Tafel in St. Florian vgl. ÖKT, 1988, S.180) vorgeschlagen.

⁵⁸⁹ Siehe Kap.7.6.2.1.1.

⁵⁹⁰ Baldass, 1946, S.70.

⁵⁹¹ Zimmermann, 1975, S.189.

⁵⁹² Unterlagen des Harvard Art Museums in Cambridge/Massachusetts.

⁵⁹³ Unterlagen des Museums Civico Correr in Venedig.

⁵⁹⁴ Zimmermann, 1975, S.189; Baldass, 1946, S.70.

⁵⁹⁵ Unterlagen des Museums Civico Correr in Venedig.

⁵⁹⁶ Baldass, 1946, S.71.

⁵⁹⁷ Zimmermann, 1975, S.189.

⁵⁹⁸ Unterlagen der Stiftsgalerie St. Florian.

Druck auf den Pinsel variieren. Besonders auffallend ist neben den Umrisslinien die sorgsame Ausführung der Schattenangaben. Hier wird mit einer Vielzahl dicht gesetzter Linien gearbeitet, die routiniert aufgetragen wurden und sich dabei teilweise sogar überschneiden und überlagern. Vor allem in den hellen und rötlichen Gewändern sind die Schattenzonen gut zu erkennen, wobei die Linien parallel zueinander angeordnet sind. Interessante Beispiele finden sich beim Marientod im Stift St. Florian im hellen Gewand des Petrus, in den rötlichen Gewändern eines Mannes links hinter Petrus, eines Mannes am rechten Bildrand sowie von Johannes und Maria; beim Tempelgang Mariens im Stift Herzogenburg in den rötlichen Kleidungsstücken von Anna und Joachim; in Venedig bei der Geburt Christi im roten Mantel Mariens und im roten Gewand Josefs sowie bei der Darbringung Christi im Tempel in den rötlichen Kleidungsstücken des Hohepriesters und Mariens; bei der Heimsuchung in Cambridge im roten Mantel Mariens und den rötlichen Ärmeln Elisabeths; sowie bei der Verkündigung in Budapest im roten Mantel Mariens (*Abb.156a-c, Abb.157a-d, Abb.158a-e, Abb.159a-f und Abb.54*).

Kirchenvater Hieronymus (Abb.59; Kap.7.6.2.1.2.)

Madrid: Museum Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 1932.2⁵⁹⁹

Maße: 67 x 49 cm⁶⁰⁰

Datierung: 1498

Zuschreibung: Meister von Großgmain,⁶⁰¹ Rueland Frueauf der Ältere⁶⁰²

Infrarotbefund (Abb.164)

Die Pinselunterzeichnung wurde entlang der Konturen der einzelnen Bildelemente angelegt. Bei der Figur des Hieronymus lassen sich zusätzlich verschiedene Details erkennen. Man betrachte zum Beispiel das Grübchen am Kinn sowie am Kopf verschiedene Mimikfalten im Bereich um Auge und Mund oder die Hautfalten an Hals und Nacken. Unterhalb der Unterlippe werden zudem mehrere Unterzeichnungslinien sichtbar, welche auf eine hier notwendige Korrektur hinweisen.

⁵⁹⁹ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁶⁰⁰ Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁶⁰¹ Frick, 2003, S.194; Kat. Madrid, 1991, S.310.

⁶⁰² Baldass, 1929, S.470; Kästenbaum, 1928, S.182; Falke, 1930, S.86.

Verschattete Partien werden nicht durch einfache Parallel- oder Kreuzlagen gekennzeichnet, sondern erscheinen durch eine Mischung aus Lavierungen und einer Vielzahl teilweise dicht übereinander gesetzter, feiner Linien vielmehr als dunkle Flächen. Darüber hinaus sind besonders im Gewand des Hieronymus zahlreiche häkchenförmig endende und gestrichelte Linien vorzufinden, wie diese häufig im Frueauf-Oeuvre und bei den damit verbundenen Zuschreibungen festzustellen sind, zum Beispiel an den Tafeln des Altars von 1490/1491 und des Großgmainer Altars, an der Veittafel, der Kreuzigung mit Heiligen, an den Tafeln der Kirchenväter Augustinus und Ambrosius und am Pretschlaipfer-Triptychon (*Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.114, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.154a, Abb.160a, Abb.161b und Abb.172b*).

Röntgenbefund (*Abb.165*)

In der Röntgenaufnahme wird die Holzmaserung der Tafel sichtbar. Ebenfalls erkennt man die Parkettierung der Rückseite, unter Verwendung von zwei breiteren Leisten im Bereich der beiden Fugen, und die links unten eingesetzten Stabilisierungsklötzchen. Das obere Bild Drittel ist bis etwa auf Höhe des Hutschnurknotens des Heiligen vollständig mit Leinwand überzogen. Unterhalb davon sind nur noch vereinzelte Leinwandstücke vorhanden, zum Beispiel links am Leseputz, entlang der linken Fuge, rechts am vom Betrachter aus gesehenen rechten Fuß des Hieronymus und auf der Sitzfläche der Bank.

Ferner werden Beschädigungen durch Schädlinge anhand von Fraßgängen sichtbar. Auffallend ist zudem die geringe Verwendung von Bleiweiß. Es findet sich vereinzelt an den Händen des Hieronymus, am Saum seiner Kardinalstracht, zur Akzentuierung von Gewandfalten und an hellen Kanten. Das Gesicht des Heiligen und der Körper des Löwen erscheinen jedoch im Röntgenbild nahezu schwarz und nur wenig mit Bleiweiß angelegt.

Kirchenväter Augustinus und Ambrosius (Abb.60 und Abb.61; Kap.7.6.2.1.3.)

Wien: Österreichische Galerie Belvedere (Prunkstall),⁶⁰³ Inv. Nr. 4859 und 4860⁶⁰⁴
 Maße: je 67 x 39,5 cm (zwei Tafeln), Tannenholz⁶⁰⁵

Datierung: 1498

Zuschreibung: Meister von Großmain, Rueland Frueauf der Jüngere, Rueland Frueauf der Ältere⁶⁰⁶

Infrarotbefund (Abb.160, Abb.160a, Abb.160b, Abb.161, Abb.161a und Abb.161b)

Beide Tafeln zeigen in den Infrarotreflektographien die gleiche künstlerische Handschrift. Der Auftrag der Linien folgt dabei einem klaren Konzept, so dass kaum Abweichungen zwischen Pinselunterzeichnung und malerischer Ausführung zu beobachten sind. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich beispielsweise bei Ambrosius, wo das als Einmerkhilfe genutzte Bändchen des aufgeschlagenen Buches ursprünglich länger und mit einer Quaste vorgesehen war (Abb.161b).

In der Unterzeichnung werden im Wesentlichen die Komposition und verschiedene Details vorgegeben. Bei Ambrosius sind die einzelnen Linien besonders entlang der Konturen und Gewandfalten zu erkennen. Im Gesicht lassen sich außerdem einzelne Hautfalten sowie die Positionierung der Nase mit Angabe der Nasenspitze und dem Verlauf des Nasenrückens genau nachverfolgen. Zudem werden durch wenige parallele Linien die Schattenbereiche angedeutet, so in der Mitte des Sitzkissens, am Innenfutter des Mantels und am Buchblock der im Pultschrank liegenden Bücher (Abb.161, Abb.161a und Abb.161b).

Bei Augustinus lässt sich die Unterzeichnung vor allem am roten Gewand mit sehr feinen, parallelen Schattenangaben und an den weißen Ärmeln nachvollziehen. Wie bei Ambrosius sind auch hier bei den in einem Fach abgelegten Büchern schraffierte Schattenzonen zu beobachten, wobei durch die abgerundete Strichführung die konkave Einbuchtung des Buchblocks berücksichtigt wird (Abb.160, Abb.160a und Abb.160b).

Eine Gemeinsamkeit auf beiden Tafeln ist die Verwendung gestrichelter Linien, so bei Ambrosius am Innenfutter seines Mantels und bei Augustinus entlang der unteren

⁶⁰³ Kat. Wien, 2007, Nr.80-81.

⁶⁰⁴ Kat. Wien, 1971, S.104.

⁶⁰⁵ Kat. Wien, 1971, S.104.

⁶⁰⁶ Siehe Kap.7.6.2.1.3.

Gesichtskontur, an der Stirn und in seinem roten Gewand. Charakteristisch sind zudem die rund eingedrehten Häkchen bei den Faltenangaben (*Abb.160, Abb.160a und Abb.161*). Diese Merkmale finden sich mehrfach im Frueauf-Oeuvre und bei den zugeschriebenen Werken. Beispiele sind hier die Tafeln des Altars von 1490/1491 und des Großmainer Altars, die Veittafel, die Kreuzigung mit Heiligen, die Hieronymustafel und das Pretschlaipfer-Triptychon (*Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.114, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.154a, Abb.164 und Abb.172b*).

Röntgenbefund (*Abb.162 und Abb.163*)

Anhand der Röntgenbilder lassen sich jeweils zwei Fugen der aus drei Brettern bestehenden Tafeln nachvollziehen. Des Weiteren zeichnen sich in den Aufnahmen die Parkettierung der Rückseiten, die Struktur der Holzmaserung und die auf dem oberen Drittel der Bildträger angebrachte Leinwand ab. Zusätzlich sind noch Leinwandstreifen entlang der Fugen zu erkennen. Durch Ungezieferbefall werden zudem in den Röntgenaufnahmen zahlreiche verkittete Fraßgänge sichtbar, bei Ambrosius links unten und besonders entlang eines vertikalen Streifens auf der rechten Seite, bei Augustinus im Bereich des mittleren senkrechten Bilddrittels sowie am rechten Rand.

Der Röntgenbefund bestätigt eine große Sicherheit in der malerischen Ausführung der Bilder. Wesentliche Korrekturen sind demnach nicht festzustellen. Darüber hinaus ist eine differenzierte Verwendung von Bleiweiß vorzufinden, beispielsweise bei Faltenangaben, goldenen Gewandsäumen, an hellen Kanten, in der Gestaltung der Gesichter oder bei Edelsteinen und Perlen, um diesen durch helle Punkte und Konturen aus Bleiweiß ihren typischen Glanz zu verleihen. Ferner dient Bleiweiß durch Abgrenzung von helleren und dunkleren Partien auch zur plastischen Ausarbeitung bei Vertiefungen, Profilen und einzelnen Bildelementen, wie des Sitzkissens, des Maßwerkschmucks an der Rückwand und der Möbel.

Mondsichelmadonna (Abb.62; Kap.7.6.2.1.4)

Stift Klosterneuburg (NÖ): Stiftsmuseum, Inv. Nr. GM 501⁶⁰⁷

Maße: 112,5 x 40 cm, Holz⁶⁰⁸

Zeitliche Einordnung: 1485/1510⁶⁰⁹

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Jüngere, Meister von Großmain⁶¹⁰

Infrarot- und Röntgenbefund (Abb.167, Abb.167a, Abb.167b und Abb.168)

Die Komposition ist in der Pinselunterzeichnung durch die Kennzeichnung von Konturen, häkchenartig endenden Faltenangaben und Parallelschraffuren zur Bestimmung der Schattenzonen klar festgelegt. Auch die Mandorla wird durch zwei Linien links und rechts der Muttergottes angedeutet. Die malerische Ausführung folgt den mit sicherer Hand zügig aufgezeichneten Vorgaben. Lediglich vereinzelte Haare der Gottesmutter auf der linken Seite wurden nicht umgesetzt und das Profil des Mondgesichtes an Kinn und Mund etwas korrigiert (Abb.167, Abb.167a und Abb.167b).

Im Röntgenbild sind keine Pentimente zu erkennen. Das Inkarnat und die Plastizität der Figuren werden durch die Verwendung von Bleiweiß aufgebaut. Es wird außerdem eingesetzt, um den Glanz der Haare oder bestimmter Details - beispielsweise an der Krone Mariens, den Mantelschließen des linken Engels, den goldgesäumten Gewändern oder an den mit goldenen Fransen verbrämten Chormänteln der Engel - anzugeben. Darüber hinaus wird in der Röntgenaufnahme das Kreuz der Krone sichtbar, das sonst vom Rahmen des Bildes verdeckt wird (Abb.168).

Durch die Infrarot- und Röntgenbefunde zur Mondsichelmadonna lassen sich weitere Informationen zum Zustand und zur Ausführung des Gemäldes gewinnen. Die Tafel wurde über die gesamte Malfläche mit Leinwand überzogen. Sie besteht aus drei Brettern, wobei das linke Brett deutlich schmaler ist und sich nach unten verjüngt.

Farbverluste und Retuschen finden sich besonders entlang der Fugen. Weitere Beispiele sind links von der linken Fuge, links oben, im Mantel des rechten Engels, im Mantel Mariens unterhalb des rechten Knies sowie auf der rechten Seite in Fußhöhe der Muttergottes.

⁶⁰⁷ Gemäldeinventar des Stiftsmuseums Klosterneuburg.

⁶⁰⁸ Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965, S.26; Zimmermann, 1975, S.198; Ausst. Kat. Großmain, 1999, S.30; Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959, S.30.

⁶⁰⁹ Siehe Kap.7.6.2.1.4.

⁶¹⁰ Siehe Kap.7.6.2.1.4.

Retuschen waren zudem aufgrund von Astlöchern erforderlich, die Störungen in der darüber liegenden Malschicht auslösten, wie links vom linken Oberarm Mariens. Hinzu kommen drei retuschierte, kreisrunde Beschädigungen, die in der Infrarot- und in der Röntgenaufnahme regelmäßig jeweils oben, unten und etwa mittig zu erkennen sind (*Abb.167 und Abb.168*).

Christus als Schmerzensmann (Abb.63; Kap.7.6.2.1.5.)

München: Alte Pinakothek, Inv. Nr. 10681⁶¹¹

Maße: 182,5 x 116 cm, Nadelholz⁶¹²

Zeitliche Einordnung: 1490/1499⁶¹³

Zuschreibung: Rueland Frueauf der Ältere⁶¹⁴

Infrarotbefund (*Abb.169a-e*)

Von der Tafel des Schmerzensmannes liegen Detailaufnahmen⁶¹⁵ zur Unterzeichnung vor. Dabei sind alle notwendigen Vorgaben, wie Konturen, Faltendrapierungen und die Kennzeichnung der Schattenzonen, vorhanden (*Abb.169b*). So zeigen sich beispielsweise im Gesicht die Umrisslinien des Nasenrückens und der Nasenflügel sowie einzelne Augenfalten (*Abb.169d*). Auch die in den Werken von Rueland Frueauf d. Ä. und in Frueauf-Zuschreibungen beobachteten typischen Häkchenlinien (*Abb.72a, Abb.72f, Abb.74a, Abb.77a, Abb.77b, Abb.77h, Abb.114, Abb.115e, Abb.116i, Abb.121a, Abb.154a, Abb.160a, Abb.161b, Abb.164 und Abb.172b*) lassen sich bei den Falten des Lententuchs nachweisen (*Abb.169a*).

Insgesamt folgt die Farbausführung im Wesentlichen der Unterzeichnung. Lediglich die Positionierung des rechten Fußes und der rechten Hand wurde geringfügig verändert (*Abb.169c und Abb.169e*).

⁶¹¹ Kat. München, 1986, S.212f.

⁶¹² Kat. München, 1986, S.212f.

⁶¹³ Siehe Kap.7.6.2.1.5.

⁶¹⁴ Siehe Kap.7.6.2.1.5.

⁶¹⁵ Die Aufnahmen wurden von Herrn Dr. Martin Schawe von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München zur Verfügung gestellt.

Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, Heilige Anna Selbdritt und Heilige Maria Magdalena (Abb.64 und Abb.65; Kap.7.6.3.1.1.)

Freising: Diözesanmuseum (jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Inv. Nr. A127 und 127a⁶¹⁶

Maße: 97 x 65 cm (Kirchenväter Augustinus und Hieronymus), ca. 97 x 63 cm (Heilige Anna Selbdritt und Maria Magdalena), Holz⁶¹⁷

Zeitliche Einordnung: um 1500⁶¹⁸

Zuschreibung: Meister von Großgmain (Umkreis)⁶¹⁹

Infrarotbefund (Abb.170a-d und Abb.171a-f)

An beiden Tafeln lassen sich bei den Pinselunterzeichnungen die gleichen Beobachtungen feststellen. Die Linien sind insgesamt nicht leicht zu erkennen. Sie geben die wesentlichen Konturen und die Gestaltung der Gesichter vor (Abb.171d). Am besten lassen sie sich darüber hinaus entlang der Falten bei den hellen und roten Gewändern bestimmen (Abb.170b-d und Abb.171b-c). Vereinzelt werden auch in der Vergrößerung kleine Schattenangaben sichtbar, wie beispielsweise bei Hieronymus unterhalb der vom Betrachter aus gesehenen linken Hand und rechts neben seinem Zeigefinger, sowie bei der Heiligen Anna am linken Ärmel (Abb.170b und Abb.171f). Zusätzlich zeigen sich in den Infrarotreflektographien Retuschen als fleckige Stellen, die das Craquelé unterbrechen, so besonders bei der Figur des Jesuskindes, bei Maria und bei der Heiligen Anna an Kopf und Schleier (Abb.171a und Abb.171e).

⁶¹⁶ Kat. Freising, 1984, S.100.

⁶¹⁷ Gemäldeinventar des Diözesanmuseums in Freising.

⁶¹⁸ Kat. Freising, 1984, S.100.

⁶¹⁹ Höhle, 1983, S.203; Ausst. Kat. Großgmain, 1999, S.30; Frick, 2003, S.74; Kat. Freising, 1984, S.100.

Pretschlaipfer-Triptychon (Abb.66-70; Kap.7.6.3.1.2.)

*Wien: Österreichische Galerie Belvedere (Prunkstall), Inv. Nr. 4857, 4957 und 4958
 Maße: 58 x 100 cm (Mittelbild), je 57 x 43 cm (zwei Altarflügel), Lindenholz⁶²⁰
 Zeitliche Einordnung: 1473/1486⁶²¹
 Zuschreibung: Meister von Großgmain⁶²²*

Infrarotbefund (Abb.172, Abb.172a-d, Abb.173-176 und Abb.176a)

Auf der einstigen Mitteltafel des Pretschlaipfer-Triptychons wurde die Unterzeichnung mit Pinsel sehr sorgfältig ausgeführt. Gesichter, Schatten, Gewandfalten und Konturen sind in der Komposition genau vorgegeben. In den Schattenzonen sind Parallelschraffuren und zusätzlich Kreuzlagen zur Kennzeichnung der dunkleren Bereiche zu beobachten, so bei zwei Aposteln mit weißer bzw. roter Kopfbedeckung am linken Bildrand (Abb.172a und Abb.172b).

Einzelne Gesichter wurden besonders detailliert unterzeichnet. Man beachte beispielsweise bei Petrus, Johannes oder dem lesenden, kahlköpfigen Apostel auf der linken Seite die Falten zwischen den Augenbrauen, an der Stirn, am Hals, zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln sowie die Schattierungen bei Augen, Wangen, Schläfen, Nase und Hinterkopf.

Insgesamt lassen sich nur wenige Abänderungen feststellen. Eine Ausnahme ist der rot gewandete Apostel auf der linken Seite, für dessen nach unten spitz zulaufende Kopfbedeckung jedoch ursprünglich kugelige Enden vorgesehen waren. Lediglich wenige Details kamen nicht zur Ausführung, wie das kleine Haarbüschel auf dem kahlen Kopf des Petrus oder die Nietbrille des lesenden, dunkelhaarigen Apostels auf der rechten Seite (Abb.172a, Abb.172c und Abb.172d).

Die Unterzeichnungen der beiden ehemaligen Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons entsprechen dem Stil der Mitteltafel. Sie sind zwar mit sicherer Hand, aber deutlich reduzierter und weniger sorgfältig umgesetzt. Die Linien wurden mit einem flüssigen Zeichenmedium locker und zügig aufgetragen, so dass der Eindruck einer routinierten Arbeitsweise im Rahmen einer Werkstattproduktion entsteht.

⁶²⁰ Gemäldeinventar der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien; Kat. Wien, 1971, S.103.

⁶²¹ Kat. Wien, 1971, S.103; Ausst. Kat. Berchtesgaden, 1988, S.80; Fischer, 1908, S.101f.

⁶²² Siehe Kap.7.6.3.1.2.

Auf die vielen Details und die beim Marientod so reichlich eingesetzten Schraffuren wurde hier größtenteils verzichtet. Vorgegeben werden bei den Flügelbildern lediglich notwendige Konturen und Faltenangaben. Gut erkennbar sind die Unterzeichnungen in den hellen und roten Bereichen der Gewanddrapierungen, wie am Mantel und Untergewand des Gregor, am Obergewand der Agathe, am grauen Gewand des Christophorus, am Untergewand des Erasmus, am roten Umhang des Christuskindes und am roten Gewand des Petrus. Darüber hinaus sind vereinzelt auch Schattenangaben zu beobachten, besonders bei den Kleidern Mariens und der Heiligen Barbara.

Verschiedene kleinere Ausbesserungen finden sich beispielsweise bei der Verkündigung an der Kante des Betpultes und an der zuerst größer vorgesehenen Mantelschließe des Engels, beim Heiligen Gregor an den Falten seines Untergewandes und im unteren Bereich seines Mantels sowie bei der Heiligen Barbara an der rechten Hand, am rechten Ärmel und am Turm. Das Christuskind auf der Schulter des Christophorus wurde ebenfalls am linken Fuß und am linken Arm korrigiert. Bei Christophorus war zudem das Gewand einst kürzer und in der Taille ein wenig höher angesetzt. Weiter fällt auf, dass sein Stab im Gegensatz zur malerischen Ausführung in der Unterzeichnung nicht seitlich, sondern vor dem Körper geführt wird (*Abb.173-176 und Abb.176a*).

Röntgenbefund (*Abb.177-179*)

Bei der ehemaligen Mitteltafel des Pretschlaipfer-Triptychons zeichnen sich in der Röntgenaufnahme die Parkettierung und die Holzstruktur des Bildträgers ab. Entlang des unteren Bildrands sind mehrere Beschädigungen der Malschicht zu erkennen. Ebenfalls sichtbar wird nun das Leinwandgewebe, das im Bereich der Fugen und am linken Bildrand angebracht wurde. Angesichts der sorgfältigen Vorbereitung durch die Unterzeichnung verwundert es nicht, dass keine größeren Pentimente vorhanden sind.

Bezüglich der Maltechnik ist eine Verwendung von Bleiweiß zur Modellierung der Körper und Gesichter feststellbar. Dabei wird zwischen den stärker beleuchteten Partien und den dunkleren Bereichen klar unterschieden. So findet man bei den Figuren Bleiweiß meist entlang des Nasenrückens, an den Wangenknochen sowie an Fingern, Stirn und Gewandfalten. Zusätzlich werden mit Bleiweiß die hellen Stellen der

Gewandsäume und Konturen gekennzeichnet. Auch einzelne Haare an Kopf und Bart werden mit Bleiweiß aufgezeichnet. Darüber hinaus wird Bleiweiß beispielsweise eingesetzt, um am reich geschmückten Chormantel des Petrus den Glanz der Perlen und Edelsteine sowie der Goldfäden und der Schmuckbordüre zu betonen. Bei der Gottesmutter wird Bleiweiß an dem grünen Kopfkissen und an den vegetabilen Zierformen ihrer Bettdecke sichtbar (*Abb.177*).

Bei den einstigen Altarflügeln wird die Auswertung dadurch erschwert, dass durch die beidseitige Bemalung die Vorder- und Rückseiten in den Röntgenaufnahmen übereinander abgebildet werden. Neben der Holzmaserung zeichnet sich außerdem das eingravierte Brokatmuster des Hintergrundes stark ab. Wie bei der Mitteltafel ist hier ebenfalls eine vielfältige Verwendung von Bleiweiß zu beobachten. So ist beispielsweise die Taube des Heiligen Gregor nahezu vollständig aus Bleiweiß aufgebaut. Es dient zudem zur Wiedergabe von Strukturen und Materialien, wie am Chormantel des Heiligen Erasmus, wo mit Bleiweiß die kordelartige Einfassung durch Punkte und die Goldfäden des Brokatstoffes durch eine strichelnde Zeichentechnik akzentuiert werden. Die vegetabil gestaltete Krümme seines Bischofsstabs lässt sich ferner aufgrund von Bleiweiß in der Röntgenaufnahme besser betrachten als an der beschädigten Maloberfläche (*Abb.178 und Abb.179*).

Bezüglich der Pentimente ist bei den Flügelbildern besonders auf die Umwandlung des Heiligen Petrus in den Heiligen Jacobus Major hinzuweisen (*Kap.7.6.3.1.2.*). Im Röntgenbefund wird demnach unter dem nachträglich aufgemalten Pilgerhut mit Muschel wieder der Schlüssel als Attribut des Heiligen Petrus sichtbar. Auch die zweite Muschel in der Hand des Heiligen Jacobus wurde erst später hinzugefügt. Darüber hinaus wurde auf der Tafel der Heiligen Erasmus und Barbara das Wappen korrigiert. So war das im Wappenschild befindliche Horn zuerst noch größer angelegt, während es bei der malerischen Ausführung verkleinert wurde. Diese Beobachtung bestätigt sich ebenfalls in der Infrarotreflektographie (*Abb.176, Abb.178 und Abb.179*).

10. SCHLUSSWORT

Gemäldetechnologische Analysen zum Oeuvre eines Künstlers bilden ein unverzichtbares wissenschaftliches Fundament für Fragen zum Entstehungsprozess, zur Maltechnik, zur persönlichen künstlerischen Handschrift und Arbeitsweise sowie zum Erhaltungszustand seiner Kunstwerke. Ausgangspunkt muss dabei immer das gesicherte Kernwerk sein, da sich erst anhand daran herausgearbeiteter spezifischer Charakteristika entscheidende Bezüge zu Zuschreibungs- und Werkstattarbeiten herstellen lassen. Nur auf dieser gesicherten Basis können somit konkrete Einzeluntersuchungen und Beurteilungen ansetzen.

Für die umfassende Erschließung eines Oeuvres müssen zudem verschiedene Untersuchungsebenen behandelt werden, welche sich ergänzen und erst in ihrer Gesamtheit ein möglichst vollständiges Bild über den Entwicklungs- und Schaffensprozess eines Künstlers entstehen lassen. Dazu gehört beispielsweise die intensive Beschäftigung mit zeitgenössischen Stilströmungen, mit Vorbildern und Einflussgebern, der Umgang mit ikonographischen Bildtraditionen, bestimmten Bildmotiven und realienkundlichen Elementen sowie die Behandlung weitergehender Rekonstruktions- und Zuschreibungsfragen.

Die Kombination aus den Erkenntnissen dieser unterschiedlichen Herangehensweisen ist für die Einzeluntersuchungen von Kunstwerken und für die Entwicklung und Ausarbeitung konkreter Fragestellungen außerordentlich wertvoll, da sich die verschiedenen Befunde gegenseitig korrigieren, ergänzen oder bestätigen können. Aus diesem Grund wurden in dieser Arbeit zu den gemäldetechnologischen Analysen auch wichtige Beobachtungen aus den Zustandsbefunden - ergänzend zu den einzelnen Bildanalysen - miteinbezogen und bewusst Querverweise sowie ausgewählte Verbindungen zu anderen Untersuchungsebenen aufgezeigt.

Zukünftige Forschungen müssen bei einem so bedeutenden Kapitel der Kunst Bayerns und Österreichs um 1500 auf diesem interdisziplinären Forschungsansatz aufbauen. Die

gemäldetechnologischen Analysen erweisen sich dafür als wissenschaftlich nachprüfbares Instrument und als wesentliche Basis für die nachkommende Frueauf-Forschung. Der Katalog stellt hier ein unverzichtbares Nachschlagewerk dar. Durch das zusammengestellte umfangreiche Material, die Untersuchung nach kunsthistorischen Kriterien und vor allem durch die neuen systematischen gemäldetechnologischen Analysen wurde in der vorliegenden Dissertation eine übergreifende und umfassende Bearbeitung und Auswertung vorgenommen, wie sie in ihrer Gesamtheit bislang für die beiden Rueland Frueaufs und ihre Werkstatt in der Forschung einzigartig ist.

11. BIBLIOGRAPHIE

AKL, 1999:

Meißner, Günter (Hg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z, Bd.3, München u.a. 1999.

Ausst. Kat. Berchtesgaden, 1988:

Katholisches Pfarramt St. Andreas Berchtesgaden (Hg.): Kunst und Kultur der Fürstpropstei Berchtesgaden, Katalog zur Ausstellung in der Pfarrkirche St. Andreas in Berchtesgaden vom 7. Mai bis 2. Oktober 1988, Berchtesgaden 1988 (Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising, 8).

Ausst. Kat. Berlin, 1983:

Nixdorf, Heide (Hg.) u.a.: Weiße Westen – rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack, Katalog zur Ausstellung im Museum für Völkerkunde und im Museum für Deutsche Volkskunde in Berlin vom 10. Dezember 1983 bis 11. März 1984, Berlin 1983.

Ausst. Kat. Freising, 2004:

Steiner, Peter B. (Hg.) u.a.: Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500, Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Freising und im Bayerischen Nationalmuseum München vom 29. Oktober 2004 bis 6. Februar 2005, Augsburg 2004 (Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising, 38).

Ausst. Kat. Großmain, 1999:

Salzburger Museumsverein (Hg.) u.a.: 500 Jahre Meister von Großmain 1499-1999, Publikation zur Sonderschau in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Großmain vom 31. Juli 1999 bis 22. August 1999, Großmain 1999.

Ausst. Kat. Innsbruck, 1975:

Egg, Erich (Hg.): Jagd und Kunst. Zum 100. Jubiläum des Tiroler Jagdschutzvereins 1875, Katalog zur Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck von Oktober bis November 1975, Innsbruck 1975.

Ausst. Kat. Karlsruhe, 1992:

Dresel, Ines (Hg.) u.a.: Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 6. Juni bis 20. September 1992, Karlsruhe 1992.

Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1961:

Röhrig, Floridus (Hg.): Klosterneuburg. Zentrum der Gotik, Katalog zur Ausstellung im Stiftsmuseum Klosterneuburg vom 29. April bis 1. Oktober 1961, Klosterneuburg 1961.

Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985:

Röhrig, Floridus (Hg.): Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Katalog zur Ausstellung im Stiftsmuseum Klosterneuburg vom 30. März bis 3. November 1985, Wien 1985.

Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1996:

Holubar, Karl (Hg.) u.a.: Die Krone des Landes. Klosterneuburg und Österreich, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung im Stiftsmuseum Klosterneuburg 1996, Klosterneuburg 1996 (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 155).

Ausst. Kat. Krems-Stein, 1959:

N.N. (Hg.): Die Gotik in Niederösterreich. Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter, Katalog zur Ausstellung in der Minoritenkirche Krems-Stein vom 21. Mai bis 25. Oktober 1959, Krems-Stein 1959⁵.

Ausst. Kat. Krems-Stein, 1967:

Kühnel, Harry (Hg.): Gotik in Österreich, Katalog zur Ausstellung in der Minoritenkirche Krems-Stein vom 19. Mai bis 15. Oktober 1967, Krems an der Donau 1967³.

Ausst. Kat. Marchegg, 1978:

Winkler, Gerhard (Hg.): Jagd einst und jetzt, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung im Schloß Marchegg vom 29. April bis 15. November 1978, Wien 1978 (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 77).

Ausst. Kat. München, 1938:

Buchner, Ernst (Hg.): Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, Katalog zur Ausstellung in der Neuen Staatsgalerie München 1938, München 1938.

Ausst. Kat. Passau, 1995:

Wurster, Herbert W. (Hg.): Weißes Gold. Passau – Vom Reichtum einer europäischen Stadt, Katalog zur Ausstellung im Oberhausmuseum Passau vom 6. Mai bis 1. Oktober 1995, Passau 1995.

Ausst. Kat. Passau, 1998:

Wurster, Herbert W. (Hg.) u.a.: Ritterburg und Fürstenschloß. Band 1: Geschichte, Katalog zur Ausstellung im Oberhausmuseum Passau 1998/1999, Passau 1998.

Ausst. Kat. Passau, 2002:

Brunner, Alois (Hg.): Faszination Mittelalter. Himmlisches Streben – Irdisches Leben, Katalog zur Ausstellung im Oberhausmuseum Passau 2002, Passau 2002.

Ausst. Kat. Regensburg, 1987:

Mütherich, Florentine (Hg.) u.a.: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg im Leeren Beutel Regensburg vom 16. Mai bis 9. August 1987, München 1987 (Ausstellungskataloge Bayerische Staatsbibliothek, 39).

Ausst. Kat. Reichersberg, 1984:

Straub, Dietmar (Hg.): 900 Jahre Stift Reichersberg. Augustiner-Chorherren zwischen Passau und Salzburg, Katalog zur Ausstellung des Landes Oberösterreich im Stift Reichersberg am Inn vom 26. April bis 28. Oktober 1984, Linz 1984.

Ausst. Kat. Salzburg, 1969:

Feuchtmüller, Rupert (Hg.): Österreichische Meisterwerke aus Privatbesitz und Stiftsgalerien. Von der Spätgotik zum Barock, Katalog zur Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg vom 21. Juni bis 30. September 1969, Salzburg 1969.

Ausst. Kat. Salzburg, 1972:

Gassner, Josef (Hg.): Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400-1530, Katalog zur Ausstellung im Neuen Haus und im Gotischen Saal in Salzburg vom 26. Mai bis 1. Oktober 1972, Salzburg 1972.

Ausst. Kat. St. Florian und Linz, 1965:

Wutzel, Otto (Hg.): Die Kunst der Donauschule 1490-1540, Katalog zur Ausstellung in St. Florian und im Schloßmuseum Linz vom 14. Mai bis 17. Oktober 1965, Linz 1965.

Ausst. Kat. St. Florian, 1986:

Feuchtmüller, Rupert (Hg.): Welt des Barock. Band 1: Text, Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian vom 25. April bis 26. Oktober 1986, Linz 1986.

Ausst. Kat. Weinberg, 1988:

Litschel, Helga (Hg.): Das Mühlviertel. Natur - Kultur - Leben. Band 2: Katalog, Katalog zur Oberösterreichischen Landessaustellung im Schloß Weinberg bei Kefermarkt vom 21. Mai bis 30. Oktober 1988, Linz 1988.

Ausst. Kat. Wien, 1934:

Baldass, Ludwig: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400-1525, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien 1934, Wien 1934.

Ausst. Kat. Wien, 1939:

Mühlmann, Kai (Hg.): Altdeutsche Kunst im Donauland, Katalog zur Ausstellung im Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien vom 24. Juni bis 15. Oktober 1939, Wien 1939.

Ausst. Kat. Wien, 1946:

N.N. (Hg.): Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Katalog zur Ausstellung im Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien im Oktober 1946, Wien 1946.

Ausst. Kat. Wien, 1950:

Österreichische Kulturvereinigung (Hg.): Grosse Kunst aus Österreichs Klöstern. Mittelalter, Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien 1950, Wien 1950.

Ausst. Kat. Wien, 1969:

N.N. (Hg.): Alltag und Fest im Mittelalter. Gotische Kunstwerke als Bilddokumente, Katalog zur Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien vom 14. November 1969 bis 15. November 1970, Wien 1969 (Wechsausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, 63).

Ausst. Kat. Wien, 1975:

N.N. (Hg.): Wien im Mittelalter, Katalog zur 41. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 18. Dezember 1975 bis 18. April 1976, Wien 1975.

Ausst. Kat. Wien, 1992:

Fischer, Gerhard (Hg.): Die Stadt und die Wildnis. Wien 1000-1500, Katalog zur Ausstellung in der Galerie Faber in Wien vom 25. April bis 27. Juni 1992, Basel u.a. 1992.

Ausst. Kat. Wien, 1997:

Österreichische Galerie Belvedere Wien (Hg.): Conrad Laib, Katalog zur Ausstellung im Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien vom 19. September bis 26. Oktober 1997, Wien 1997.

Ausst. Kat. Wien, 2006:

Frodl, Gerbert (Hg.): Wolf Huber. Der Annenaltar für Feldkirch 1521, Katalog zur Ausstellung in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien vom 28. Februar bis 2. April 2006, Wien 2006 (Bedeutende Kunstwerke - gefährdet, konserviert, präsentiert, 21).

Ausst. Kat. Wiener Neustadt, 2000:

Koppensteiner, Norbert (Hg.) u.a.: Der Aufstieg eines Kaisers: Maximilian I. Von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459-1493, Katalog zur Ausstellung in Wiener Neustadt vom 25. März bis 2. Juli 2000, Wiener Neustadt 2000.

Baldass, 1922:

Baldass, Ludwig: Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Galerie, in: Wiener Jahrbuch für Bildende Kunst (5) 1922, S.67-86.

Baldass, 1929:

Baldass, Ludwig: Die Gemälde der Sammlung Figdor, in: Pantheon (IV) 1929, S.465-472.

Baldass, 1946:

Baldass, Ludwig: Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946.

Baldass, 1963:

Baldass, Ludwig: Die Tafelmalerei, in: Fritz Dworschak (Hg.) u.a.: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, S.81-91.

Baltrušaitis, 1997:

Baltrušaitis, Jurgis: Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Berlin 1997³.

Beckerath, 1998:

Beckerath, Astrid von (Hg.) u.a.: Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, Chur 1998.

Benesch, 1928:

Benesch, Otto: Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus, in: Ernst Buchner (Hg.) u.a.: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, Augsburg 1928 (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, 2), S.229-386.

Benesch, 1932:

Benesch, Otto: Der Meister des Krainburger Altars, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (VIII) 1932, S.17-68.

Benesch, 1935:

Benesch, Otto: Erhard Altdorfers „Schleierfindung des Hl. Leopold“, in: Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst (VII) 1935, S.109-111.

Benesch, 1938:

Benesch, Otto: Die Tafelmalerei des I. Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich. Dem Andenken Friedrich Dörnhöffers, in: Karl Ginhart (Hg.): Die Bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530), Baden bei Wien 1938, S.137-148.

Benesch, 1950:

Benesch, Otto: Kleine Geschichte der Kunst in Österreich, Wien 1950.

Benesch, 1966:

Benesch, Otto: Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966.

Benesch, 1972:

Benesch, Otto (hrsg. von Benesch, Eva): Collected writings. Volume III: German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries, New York 1972.

Berchtesgaden, 2002:

Katholisches Pfarramt St. Andreas Berchtesgaden (Hg.): Stiftskirche Berchtesgaden, Salzburg 2002 (Christliche Kunst in Bayern, 9).

Bistum Passau, 1958:

N.N. (Hg.): Handbuch des Bistums Passau, Passau 1958.

Bleibrunner, 1982:

Bleibrunner, Hans: Niederbayern. Kulturgeschichte des bayerischen Unterlandes in zwei Bänden. Band I: Erdgeschichte - Von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters, Landshut 1982².

Boshof, 2004:

Boshof, Egon (Hg.) u.a.: Passau. Quellen zur Stadtgeschichte, Regensburg 2004.

Bozen, 2000:

Stadt Bozen (Hg.): Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Bozen 2000.

Brockhaus, 1997:

N.N.: Erzherzog und Erzherzogshut, in: Brockhaus, Band 6, 1997²⁰, S.583.

Brugger, 1990:

Brugger, Walter: Stiftskirche Berchtesgaden, München u.a. 1990⁴.

Buberl, 1916:

Buberl, Paul: Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg. Band 3, Wien 1916 (Österreichische Kunsttopographie, XI).

Buchner, 1959:

Buchner, Ernst: Zur spätgotischen Malerei Regensburgs und Salzburgs, München 1959 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, 6).

Buchowiecki, 1961:

Buchowiecki, Walther: Die Wand-, Buch- und Tafelmalerei, in: Peter von Baldass (Hg.) u.a.: Gotik in Österreich, Wien u.a. 1961, S.46-77.

Buran, 2003:

Buran, Dušan (Hg.): Gotika, Bratislava 2003.

Dauven-van Knippenberg, 1990:

Dauven-van Knippenberg, Carla: „(...) einer der Soldaten öffnete seine Seite.“ Eine Untersuchung der Longinuslegende im deutschsprachigen geistlichen Spiel des Mittelalters, Amsterdam u.a. 1990 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 87), (Dissertation).

Dawid, 1991:

Dawid, Maria: Österreichs Kunstschatze, Innsbruck 1991.

Dehio, 1988:

Dehio, Georg (hrsg. von Brix, Michael u.a.): Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern, München u.a. 1988.

Demus, 1954:

Demus, Otto: Observations on the Frueauf workshop, in: Gazette des beaux-arts (VI, 44) 1954, S.229-236.

Demus, 1965:

Demus, Otto: Zu den Tafeln des Großmainer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (XIX) 1965, S.43-45.

Drexler, 1894:

Drexler, Karl: Das Stift Klosterneuburg. Eine kunsthistorische Skizze, Wien 1894.

Drost, 2003:

Drost, Ludger: St. Nikola in Passau. Kunstgeschichte des einstigen Augustinerchorherrenstiftes von 1067 bis heute, Passau 2003 (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, 52), (Dissertation).

Dworschak, 1963:

Dworschak, Fritz: Die Ausläufer der Spätgotik, in: Fritz Dworschak (Hg.) u.a.: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, S.143-168.

Eisler, 1996:

Eisler, Colin: Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne, Köln 1996.

Enzyklopädie, 1976:

N.N.: Frueauf d. Ä., Rueland und Frueauf d. J., Rueland, in: Die große Enzyklopädie der Malerei, Band 3, 1976, S.976-977.

Epp, 2005:

Epp, Ramona: Inschriften als Quellen für Leben, Werk und Werkstatt Jörg Gartners, in: Passauer Jahrbuch (XLVII) 2005, S.85-106.

Erhard, 1983:

Erhard, Alexander, Geschichte der Stadt Passau. Band 2 (Neudruck der Ausgabe von 1864, Passau), Osnabrück 1983.

Erich, 1937:

Erich, Oswald: Adam-Christus (alter und neuer Adam), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band I, 1937, Sp.157-167.

Falke, 1930:

Falke, Otto von (Hg.): Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien. Erster Teil, Berlin u.a. 1930.

Feuchtmüller, 1972:

Feuchtmüller, Rupert: Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Band 1, Wien u.a. 1972.

Fillitz, 1983:

Fillitz, Hermann: Zum Porträt Herzog Rudolfs von Österreich, in: Florens Deuchler (Hg.) u.a.: Von Angesicht zu Angesicht – Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler, Stämpfli 1983, S.99-103.

Fischer, 1908:

Fischer, Otto: Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908 (Kunstgeschichtliche Monographien, XII).

Fischer, 1956:

Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Malerei, München 1956³ (Deutsche Kunstgeschichte, III).

Fischer, 1984:

Fischer, Bonifatius (Hg.) u.a.: Biblia sacra iuxta vulgatam versionem. Editio minor, Stuttgart 1984³.

Frey, 1953:

Frey, Dagobert: Michael Pacher-Studien. Der Meister des Stephanusaltars in Moulins, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 15 (1953), S.23-100.

Frick, 2003:

Frick, Michaela: Ornament und Stil. Musterschablonen in der österreichischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Dissertation an der Universität Innsbruck 2003.

Friedländer, 1897:

Friedländer, Max J.: Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig, in: Repertorium für Kunstwissenschaft (XX) 1897, S.403-417.

Fuchs, 1977:

Fuchs, Alfred: Sixt Pirkmair. Ein Passauer Bildhauer des 16. Jahrhunderts, in: Ostbairische Grenzmarken (19) 1977, S.138-140.

Fuhrmann, 2000:

Fuhrmann, Franz: Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (Franziskanerkirche) in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (140) 2000, S.28-57.

Glaser, 1924:

Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924.

Graesse, 1969:

Graesse, Johann (Hg.): Jacobi a Voragine. Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta. Editionis tertia 1890, Osnabrück 1969.

Guby, 1928:

Guby, Rudolf: Die älteste Ansicht der Stadt Passau von Hans Eckel vor 1482 und Rueland Frueauf d. J. Herzogenburger Stifterbild um 1497. Eine vergleichende Gemäldestudie zur Heimatkunstgeschichte, in: Ostbairische Grenzmarken (17) 1928, S.46-53.

Guby, 1929:

Guby, Rudolf: Beiträge zur Künstlergeschichte der Passauer Maler Rueland Frueauf Vater und Sohn, Passau 1929.

Guby, 1930:

Guby, Rudolf: Rueland Frueauf der Jüngere, Bürger und Maler zu Passau. Der Romantiker unter den deutschen Malern der Gotik, o.O. 1930 (Sonderdruck aus Velhagen und Klasings Monatshefte (44) 1930, S.137-148).

Halm, 1907:

Halm, Philipp Maria: Jörg Gartner. Ein Beitrag zur Geschichte der Plastik Altbayerns, München 1907.

Hartmann, 1959:

Hartmann, Maximilian: Die Salzburger Großpfarreien im jetzigen Bistum Passau, in: Ostbairische Grenzmarken (3) 1959, S.148-167.

Hartmann, 1988:

Hartmann, Peter Claus: Das Hochstift Passau und das Erzstift Salzburg, zwei geistliche Territorien zwischen Bayern und Österreich. Herrn Kollegen Herbert Schindler zum 65. Geburtstag, in: Ostbairische Grenzmarken (30) 1988, S.17-26.

Hartmann, 1999:

Hartmann, Peter Claus: Jahrhundert der Katastrophen und des Neuaufbaus 1598-1712, in: Egon Boshof (Hg.) u.a.: Geschichte der Stadt Passau, Regensburg 1999, S.165-186.

Heidrich, 1941:

Heidrich, Ernst: Die altdeutsche Malerei, Zwickau 1941.

Heuwieser, 1954:

Heuwieser, Max: St. Nikola, in: Josef Oswald (Hg.): Alte Klöster in Passau und Umgebung, Passau 1954, S.35-45.

Högg, 1990:

Högg, Klaus-Ulrich: Die Schrift bei Jörg Gartner, in: Ostbairische Grenzmarken (32) 1990, S.56-60.

Höhle-Zimmermann, 1980:

Höhle-Zimmermann, Eva-Maria: Ein Kanonblatt Rueland Frueauf's d. J. im Passauer Domschatz, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (XXXIII) 1980, S.127-135.

Höhle, 1983:

Höhle, Eva-Maria: Ein unbekanntes Christus-Bild Rueland Frueauf's des Älteren, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (XXXVI) 1983, S.203-212.

Ilg, 1879:

Ilg, Albert: Meister Michael Pacher von Brunnecken und Meister Rueland, in: Mittheilungen der Kaiserlichen Königlichen Central-Commission (Neue Folge V) 1879, S.70-78.

Janitschek, 1890:

Janitschek, Hubert: Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1890.

Jursch, 1990:

Jursch, H.: Judas Ischariot, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 2, 1990, Sp.444-448.

Kadletz, 1949:

Kadletz, W.: Die Jagdausstellung in Schloß Eggenberg bei Graz, in: Kunst ins Volk (1, Folge 9/10) 1949, S.436-437.

Kästenbaum, 1928:

Kästenbaum, Helene: Das Frueauf-Problem, Dissertation an der Universität Wien 1928.

Kastner, 1953:

Kastner, Otfried: Die St. Mariener Flügel und die Astl-Frueauf-Probleme, in: Christliche Kunstblätter (91/2) 1953, S.49-52.

Kat. Cambridge, 1936:

Kuhn, Charles L.: A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections, Cambridge 1936.

Kat. Cambridge, 1980:

Haxthausen, Charles Werner: The Busch-Reisinger Museum, Harvard University, New York 1980.

Kat. Cambridge, 1990:

Bowron, Edgar Peters (Hg.): European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum, Cambridge 1990.

Kat. Freising, 1984:

Baumann-Engels, Marianne (Hg.): Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol, 12. bis 18. Jahrhundert, München u.a. 1984.

Kat. Klosterneuburg, 1938:

Pauker, Wolfgang (Hg.): Katalog der Stiftlichen Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg. Band I: Die Gemäldesammlung des Stiftlichen Museums, Klosterneuburg 1938.

Kat. Klosterneuburg, 1943:

Pauker, Wolfgang (Hg.): Katalog der Stiftlichen Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg. Band VI: Altstift mit dem Kreuzgang, Wien 1943.

Kat. Klosterneuburg, 1958:

Röhrig, Floridus: Die Kunstsammlungen des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg, München u.a. 1958 (Kleine Kunstführer, 674).

Kat. Linz, 1992:

Schultes, Lothar (Hg.): Oberösterreichisches Landesmuseum. Die Sammlung Kastner. Teil 1: Mittelalter und Barock, Linz 1992 (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 53).

Kat. Madrid, 1991:

Lübbecke, Isolde (Hg.): Early German painting 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza collection, London 1991 (The Thyssen-Bornemisza collection, 10).

Kat. München, 1966:

Sälzle, Karl (Hg.): Deutsches Jagdmuseum München. Eröffnungs-Katalog, München 1966.

Kat. München, 1986:

N.N. (Hg.): Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Katalog Alte Pinakothek München, München 1986².

Kat. Nürnberg, 1909:

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.): Katalog der Gemälde-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Nürnberg 1909⁴.

Kat. Regensburg, 1995:

Angerer, Martin (Hg.): Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg. Band 2, Regensburg 1995.

Kat. Wien, 1896:

N.N. (Hg.): Führer durch die Gemälde-Galerie (Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses). Alte Meister II: Niederländische und Deutsche Schulen, Wien 1896.

Kat. Wien, 1906:

Glück, Gustav (Hg.) u.a.: Führer durch die Gemäldegalerie (Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses). Alte Meister II: Niederländische und Deutsche Schulen, Wien 1906.

Kat. Wien, 1913:

N.N. (Hg.): Guide to the Picture gallery. Old masters II: Netherlandish and German school, Wien 1913 (Katalog Kunsthistorisches Museum Wien).

Kat. Wien, 1925:

Glück, Gustav (Hg.): Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1925.

Kat. Wien, 1928:

N.N. (Hg.): Kunsthistorisches Museum Wien. Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1928 (Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 8).

Kat. Wien, 1931:

Glück, Gustav (Hg.): Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museum in Wien, Wien 1931³.

Kat. Wien, 1932:

Weixlgärtner, Arpad: Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung, Wien 1932 (Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 16).

Kat. Wien, 1938:

N.N. (Hg.): Kunsthistorisches Museum Wien. Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1938².

Kat. Wien, 1971:

Baum, Elfriede: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien u.a. 1971 (Österreichische Galerie Wien, Kataloge I).

Kat. Wien, 1981:

Baum, Elfriede: Supplement zum Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien u.a. 1981 (Österreichische Galerie Wien, Kataloge Ia).

Kat. Wien, 1987:

Saliger, Arthur (Hg.) u.a.: Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987 (Schriftenreihe des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Wien, Neue Folge 10).

Kat. Wien, 2007:

N.N. (Hg.): Katalog Schatzhaus Mittelalter. Schaudapot im Prunkstall, Wien 2007.

Kieslinger, 1938:

Kieslinger, Franz (Hg.): Salzburgs bildende Kunst. Vorgeschichte bis 18. Jahrhundert, Wien 1938.

Kitlitschka, 1997:

Kitlitschka, Werner: Überlegungen zu den Zeitdimensionen des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 16) 1997, S.89-92.

Klaar, 1975:

Klaar, Adalbert: Die Babenberger-Klosterburg von Klosterneuburg, in: Helene Grönn (Hg.) u.a.: Leopold III. und die Babenberger. Beiträge zur österreichischen Jahrtausendfeier, St. Pölten 1975.

Klosterneuburg, 1992:

Stadtgemeinde Klosterneuburg (Hg.): Klosterneuburg. Geschichte und Kultur. Band 1: Die Stadt, Wien 1992.

Knorring, 2006:

Knorring, Marc von: Die Hochstiftspolitik des Passauer Bischofs Wolfgang von Salm (1541-1555), Passau 2006 (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, 57).

Köllermann, 2007:

Köllermann, Antje-Fee: Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007 (Neue Forschungen zur Deutschen Kunst, VIII).

Kovács, 1985:

Kovács, Elisabeth: Der heilige Leopold. Rex perpetuus Austriae?, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 22) 1985, S.159-211.

Kraack, 1997:

Kraack, Detlev: Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und Graffiti des 14.-16. Jahrhunderts, Göttingen 1997 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 3/224).

Kraack, 2001:

Kraack, Detlev u.a.: Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne, Krems 2001 (Medium Aevum Quotidianum, 11).

Krone-Balcke, 1999:

Krone-Balcke, Ulrike: Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt, München u.a. 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien, 78).

Kühnel, 1980:

Kühnel, Harry: Abbild und Sinnbild in der Malerei des Spätmittelalters, in: N.N. (Hg): Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Wien 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 4), S.83-100.

Kurella, 2005:

Kurella, Annette: Bemerkungen zur Restaurierung spätgotischer Retabel im 20. Jahrhundert. Beispiele aus Regensburg und Umgebung, in: Martin Dallmeier (Hg.) u.a.: Wider die Vergänglichkeit. Theorie und Praxis von Restaurierung in Regensburg und der Oberpfalz, Regensburg 2005, S.65-90.

Lahusen, 1957:

Lahusen, Friedrich: Der Hochaltar der ehemaligen Augustiner-Kirche St. Veit in Nürnberg, Freiburg im Breisgau 1957 (Dissertation).

Legner, 1960:

Legner, A.: Rueland Frueauf, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Band 4, 1960, Sp.409.

Leidl, 1976:

Leidl, August: Passaus Sendung im Kräftefeld zwischen Bayern, Österreich und Böhmen, in: Ostbairische Grenzmarken (18) 1976, S.7-18.

Leidl, 1978:

Leidl, August: Soziale Einrichtungen in der Stadt Passau in: Ostbairische Grenzmarken (20) 1978, S.157-173.

Lexikon, 1988:

N.N.: Frueauf, Rueland, in: Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Band 4, 1988, S.346-347.

Lieb, o.J.:

Lieb, Norbert: Stiftskirche Berchtesgaden, München o.J. (Kleine Kunstführer, 551).

Liedke, 1975:

Liedke, Volker: Salzburger Maler und Bildschnitzer sowie Bau- und Kunsthandwerker der Spätgotik und Renaissance, in: Ars Bavarica (3) 1975, S.33-56.

Liedke, 1986:

Liedke, Volker: Zwei Tafelgemälde eines Marienaltars im Oberhausmuseum zu Passau, Werke des Malers Ruprecht Furtner. Eine Studie zum Problem der Adaption von Motiven aus Rogier van der Weydens Dreikönigsaltar von St. Columba in der süddeutschen Tafelmalerei der Spätgotik, in: Ars Bavarica (43/44) 1986, S.35-62.

Liedke, Marginalien, 1986:

Liedke, Volker: Marginalien zum Leben von Rueland Frueauf dem Älteren, Maler in Passau und Salzburg, in: Ars Bavarica (43/44) 1986, S.72-74.

Liedke, 1987:

Liedke, Volker: Die Passauer Zunft der Maler, Bildschnitzer und Glaser zur Zeit der Spätgotik sowie ihre Beziehungen zur Prager St.-Lukas-Zeche, in: *Ars Bavarica* (47/48) 1987, S.11-21.

Liedke, 1991:

Liedke, Volker: Marginalien zum Werk des Passauer Malers und Bildhauers Jörg Gartner, in: *Ars Bavarica* (65/66) 1991, S.40-64.

Lill, 1942:

Lill, Georg: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers, München 1942.

Linninger, 1965:

Linninger, Franz: Die Kunstsammlungen des Stiftes St. Florian, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (XIX/3) 1965, S.95-102.

Lorenzer, 2005:

Lorenzer, Barbara: Spätgotische Maltechnik und Restaurierung am Beispiel der Dornenkrönung im Städtischen Museum Überlingen, in: Michael Brunner (Hg.) u.a.: *1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen (850-1950)*, Petersberg 2005, S.98-104.

Lübbecke, 2003:

Lübbecke, Isolde: Zu den Flügelgemälden von 1481 aus Eggelsberg, in: Lothar Schultes (Hg.): *Gotik-Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss vom 20. bis 22. September 2002*, Linz 2003 (Gesellschaft für Landeskunde, 20), S.245-269.

Mader, 1919:

Mader, Felix (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. Teil III: Stadt Passau*, München 1919 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, 4).

Mader, 1921:

Mader, Felix (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. Teil VI: Stadt Straubing*, München 1921 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, 4).

Mairinger, 2003:

Mairinger, Franz: *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken*, Leipzig 2003 (Bücher des Restaurators, 7).

Mariacher, 1959:

Mariacher, Giovanni: Deutsche und holländische Meister, die im Museo Correr zu Venedig restauriert wurden, in: *Weltkunst* (XXIX/24) 1959, S.11-13.

Maschek, 1951:

Maschek, Franz: Das Votivbild des jüngeren Frueauf vom Jahre 1508, in: *Christliche Kunstblätter* (89, 3/4) 1951, S.46-49.

Mellinkoff, 1984:

Mellinkoff, Ruth: Three mysterious ladies unmasked, in: *Journal of Jewish Art* (10) 1984, S.14-28.

Mellinkoff, 1993:

Mellinkoff, Ruth: Outcasts. Signs of otherness in northern European art of the late Middle Ages. Volume One: Text, Berkeley u.a. 1993 (California studies in the history of art, 32).

Mertens, 1983:

Mertens, Veronika: Mi-parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Remscheid 1983 (Kulturgeschichtliche Forschungen, 1).

Möseneder, 1999:

Möseneder, Karl: Malerei der Spätgotik und der Renaissance, in: Egon Boshof (Hg.) u.a.: Geschichte der Stadt Passau, Regensburg 1999, S.518-528.

Morsbach, 1995:

Morsbach, Peter: Kunst in Regensburg, Regensburg 1995.

Mras, 2005:

Mras, Gertrud u.a.: Die Inschriften: Vernachlässigbares Beiwerk oder doch vielleicht mehr?, in: Andreas Rudigier (Hg.): St. Martin in Ludesch, Bludenz 2005 (Bludener Geschichtsblätter, 76/77), S.98-108.

Nicolaus, 2003:

Nicolaus, Knut: DuMonts Handbuch der Gemäldekunde. Gemälde erkennen und bestimmen, Köln 2003.

Niemetz, 1976:

Niemetz, Paul: Die Babenberger-Scheiben im Heiligenkreuzer Brunnenhaus, Heiligenkreuz 1976.

Nitz, 1989:

Nitz, Geneveva: Compassio, in: Marienlexikon, Band 2, 1989, S.82-85.

Odlozil, 1997:

Odlozil, Michael: Untersuchung, Konservierung und Restaurierung des Holztafelbildes „Votivtafel des Propstes Georg I. Eisner“ aus dem Besitz des Stiftes Herzogenburg, Diplomarbeit an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien 1997.

ÖKT, 1912:

Tietze, Hans (Bearb.): Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), Wien 1912 (Österreichische Kunsttopographie, IX).

ÖKT, 1988:

Birke, Veronika (Bearb.) u.a.: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, Wien 1988 (Österreichische Kunsttopographie, XLVIII).

Oettinger, 1938:

Oettinger, Karl: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich, in: Karl Ginhart (Hg.): Die Bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530), Baden bei Wien 1938, S.126-136.

Oettinger, 1942:

Oettinger, Karl: Altdeutsche Maler der Ostmark, Wien 1942.

Oettinger, 1959:

Oettinger, Karl: Altdorfer-Studien, Nürnberg 1959 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, III).

Oettinger, 1961:

Oettinger, Karl: Frueauf d. Ä., Rueland; Frueauf d. J., Rueland, in: Neue Deutsche Biographie, Band 5, 1961, S.667-668.

Opitz, 2006:

Opitz, Christian Nikolaus: Die Heiligen hinter dem Altar. Überlegungen zu Gestaltung und Benutzung von Retabelrückseiten im Spätmittelalter, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (LXVII) 2006, S.161-193.

Oswald, 1960:

Oswald, Josef (Hg.) u.a.: Sankt Nikola zu Passau. Schicksale in neun Jahrhunderten, Passau 1960.

Oswald, 1962/1963:

Oswald, Josef: Rudolf Guby, ein bedeutender österreichisch-bayerischer Kunst- und Heimatforscher. Zu seinem 75. Geburtstag, in: Ostbairische Grenzmarken (6) 1962/1963, S.287-303.

Oswald, 1967:

Oswald, Josef: Zur Geschichte des Humanismus in Passau und Niederbayern, in: Ostbairische Grenzmarken (9) 1967, S.288-299.

Ottmann, 1926:

Ottmann, Franz: Österreichische Malerei. Band 1: Mittelalter, Wien 1926 (Deutsche Hausbücherei).

Pächt, 1929:

Pächt, Otto: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Wien 1929.

Pera, 1968:

Pera, Walter u.a.: Christus am Ölberg. Gemälde im Passauer Diözesanmuseum, in: Ostbairische Grenzmarken (10) 1968, S.144-148.

Perger, 1992:

Perger, Richard: Klosterneuburg im Mittelalter, in: Stadtgemeinde Klosterneuburg (Hg.): Klosterneuburg. Geschichte und Kultur. Band 1: Die Stadt, Klosterneuburg 1992, S.139-208.

Perger, 1997:

Perger, Richard: Die Frueauf-Gemälde im Klosterneuburger Stiftsmuseum - im Kunsthandel erworben?, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 16) 1997, S.177-183.

Perger, 1999:

Perger, Richard: Neues zum Kunstschaffen unter dem Passauer Bischof Ulrich von Nußdorf (1451-1479), in: Ostbairische Grenzmarken (41) 1999, S.75-80.

Petrascheck-Heim, 1985:

Petrascheck-Heim, Ingeborg: Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 22) 1985, S.59-94.

Pohl, 1995:

Pohl, Walter (hrsg. von Brigitte Vacha): Die Welt der Babenberger. Schleier, Kreuz und Schwert, Graz u.a. 1995.

Reisinger-Weber, 2007:

Reisinger-Weber, Jutta: Der Monogrammist IP und sein Umkreis, Passau 2007 (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, 58).

Rennhofer, o.J.:

Rennhofer, Gottfried: Stift Klosterneuburg, Wien o.J.

Ring, 1916:

Ring, Grete: Frueauf, Rueland d. Ä. und Frueauf, Rueland d. J., in: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst von der Antike bis zur Gegenwart, Band 12, 1916, S.532-535.

Röhrig, 1965:

Röhrig, Floridus: Frueauf, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band II, 1965, S.486-492.

Röhrig, 1966:

Röhrig, Floridus: Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 6) 1966, S.137-178.

Röhrig, 1971:

Röhrig, Floridus: Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 7) 1971, S.135-216.

Röhrig, 1972:

Röhrig, Floridus: Klosterneuburg, Wien u.a. 1972 (Wiener Geschichtsbücher, 11).

Röhrig, 1973:

Röhrig, Floridus: Rueland Frueauf, in: Walter Pollak (Hg.): Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik. Band 1: Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongress, Wien u.a. 1973, S.167-174.

Röhrig, 1975:

Röhrig, Floridus: Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg, Wien 1975.

Röhrig, 1994:

Röhrig, Floridus: Das Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze, Wien/Klosterneuburg 1994.

Rösener, 1997:

Rösener, Werner (Hg.): Jagd und höfische Kultur im Mittelalter, Göttingen 1997 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 135).

Rohr, 1967:

Rohr, Alheidis von: Berthold Furtmeyr und die Regensburger Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, Dissertation an der Universität Bonn 1967.

Rohrmoser, 1996:

Rohrmoser, Albin: Frueauf, Rueland, in: The Dictionary of Art, Band 11, 1996, S.806-807.

Rosenauer, 2003:

Rosenauer, Artur (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band 3: Spätmittelalter und Renaissance, München u.a. 2003.

Roth, 1967:

Roth, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1967² (Philologische Studien und Quellen, 2).

Sachs, 1998:

Sachs, Hannelore u.a.: Ikonographie in Stichworten, München u.a. 1998⁷.

Sander, 2004:

Sander, Jochen: Der „Leere Thron“ im höfischen Zeremoniell des 18. Jahrhunderts, in: Margit Kern (Hg.) u.a.: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München 2004, S.121-138.

Schäffer, 1957:

Schäffer, Gottfried: Rueland Frueauf der Aeltere. Der Maler der Passauer Spätgotik, in: Heimatglocken (9/4) 1957, S.1-2.

Schäffer, 1978:

Schäffer, Gottfried: Die Spitalkirche St. Johannes der Täufer, in: Ostbairische Grenzmarken (20) 1978, S.199-204.

Schäffer, 1986:

Schäffer, Gottfried: Passau. Geschichte und Leben einer alten Stadt, Regensburg 1986.

Schaffran, 1942:

Schaffran, Emerich: Der Wiener Flügelaltar des Rueland Frueauf d. Ae., in: Kunst-rundschau (50/10) 1942, S.177-179.

Schindler, 1982:

Schindler, Herbert: Donaubairisches. Vorträge zur Kunstgeschichte, Passau 1982.

Schindler, 1990:

Schindler, Herbert: Passau. Führer zu den Kunstdenkmälern der Dreiflüssestadt, Passau 1990.

Schliewen, 1996:

Schliewen, Brigitte: Die Malerbrüder Kriechbaum in München und Passau. Quellen und Überlegungen zu einer spätmittelalterlichen Großwerkstatt in Süddeutschland, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (IL)1996, S.207-234.

Schmid, 1904:

Schmid, Wolfgang Maria: Bayerisch-österreichische Malerei im 15. Jahrhundert, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München (April/Mai/Juni, 113) 1904, S.300-302.

Schmid, 1912:

Schmid, Wolfgang Maria: Passau, Leipzig 1912.

Schmid, 1918:

Schmid, Wolfgang Maria: Zur Passauer Künstlergeschichte I: Wolfgang Huber, in: Niederbayerische Monatsschrift (7) 1918, S.1-6.

Schmid, 1924:

Schmid, Wolfgang Maria: Beiträge zur Passauer Kunstgeschichte, in: Ernst Buchner (Hg.) u.a.: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, Augsburg 1924 (Beiträge zur Deutschen Kunst, I), S.88-107.

Schmid, 1927:

Schmid, Wolfgang Maria: Illustrierte Geschichte der Stadt Passau, Passau 1927.

Schmidt, 1980:

Schmidt, Leopold: „Sankt Joseph kocht ein Müselein“. Zur Kindlbreiszene in der Weihnachtskunst des Mittelalters, in: N.N. (Hg.): Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Wien 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 4), S.143-166.

Schnaase, 1862:

Schnaase, Carl: Zur Geschichte der österreichischen Malerei im XV. Jahrhundert, o.O. 1862 (Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission, VII).

Schnaase, 1879:

Schnaase, Carl (hrsg. von Wilhelm Lübke): Geschichte der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879 (Geschichte der bildenden Künste, 8).

Schultes, 2001:

Schultes, Lothar: Die Abtfigur im Liebieghaus und die Passauer Plastik der Spätgotik, in: Valentina Torri (Hg.) u.a.: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, Berlin 2001 (Schriften des Liebieghauses).

Schultes, 2002:

Schultes, Lothar: Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Band I: Von den Anfängen bis Michael Pacher, Linz 2002 (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich, 11).

Schultes, 2005:

Schultes, Lothar: Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Band II: Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf, Linz 2005 (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich, 12).

Seidl, 1987:

Seidl, Christina: Beiträge zur Wiener und Niederösterreichischen Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Teil II: Werkkatalog, Dissertation an der Universität Wien 1987.

Siejek, 2004:

Siejek, Andreas u.a.: Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.-17. Jahrhundert, München 2004 (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, 11).

Simon, 2002:

Simon, Achim: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert, Berlin 2002 (Dissertation).

Stange, 1960:

Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Band 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, München u.a. 1960.

Stange, 1964:

Stange, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1964.

Stange, 1965:

Stange, Alfred: Deutsche Spätgotische Malerei 1430-1500, Königstein im Taunus 1965 (Die blauen Bücher).

Stange, 1971:

Stange, Alfred (hrsg. von Kurt Rossacher): Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule, Salzburg 1971.

Steininger, 2006:

Steininger, Christine (Hg.): Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662, Wiesbaden 2006 (Die deutschen Inschriften, 67).

Stiassny, 1903:

Stiassny, Robert: Altsalzbürger Tafelbilder, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (24) 1903, S.49-86.

Stix, 1931:

Stix, Alfred: Die Aufstellung der Dr. Albert Figdor-Stiftung in Wien, in: Belvedere (10) 1931, S.101-102.

Strieder, 1993:

Strieder, Peter: Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königstein im Taunus 1993.

Strnad, 1971:

Strnad, Alfred: Kaiser Friedrich III. und die Translatio sancti Leopoldi, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg (Neue Folge 16) 1971, S.103-134.

Suida, 1927:

Suida, Wilhelm: Beiträge zur österreichischen Kunst der Spätgotik, Separatabdruck aus: Belvedere (11) 1927, S.71-80.

Swarzenski, 1950:

Swarzenski, Hanns: Recent Acquisitions of Austrian Primitives, in: Bulletin of the Museum of Fine Arts (48) 1950, S.52-59.

Taubert, 2003:

Taubert, Johannes: Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, München 2003 (Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung mit Architekturmuseum / Technische Universität München, Fakultät für Architektur), (Dissertation).

Ullmann, 1985:

Ullmann, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550. Malerei, Graphik und Kunsthandwerk, Leipzig 1985.

Végh, 1974:

Végh, Janos: Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400-1530. Anmerkungen zur Ausstellung in Salzburg 1972, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae (XX/1-2) 1974, S.336-341.

Voss, 1907:

Voss, Hermann: Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei, Leipzig 1907 (Kunstgeschichtliche Monographie, VII).

Voss, 1961:

Voss, Hella: Die große Jagd. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. 30 000 Jahre Jagd in der Kunst, München 1961.

Wacha, 1996:

Wacha, Georg: Oberösterreich in der österreichischen Galerie, in: Blickpunkte. Kulturzeitschrift Oberösterreich (3) 1996, S.1-9.

Walderdorff, 2010:

Walderdorff, Imma: Die fürsterzbischöfliche Residenz in Salzburg unter Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772-1803/1812): Kunst im Dienste der Aufklärung?, Dissertation an der Universität Wien 2010 (Dissertationsdatenbank der Universität Wien: <http://www.obvsg.at/services/dissertationsdatenbank>; 22.12.2012).

Weissenborn, 1937:

Weissenborn, Hellmuth: Federschmuck im Wandel der Moden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Schmuckfeder, Leipzig 1937 (Beiträge zur allgemeinen und praktischen Gefiederkunde, 3).

Wescher, 1930:

Wescher, Paul R.: Die zweite Figdor-Auktion, in: Pantheon (VI) 1930, S.530.

West, 1917:

West, Robert: Der Meister von Grossmain, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft (10) 1917, S.238-258.

Winzinger, 1965:

Winzinger, Franz: Unbekannte Zeichnungen von Rueland Frueauf d. Älteren, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (XIX/4) 1965, S.147-151.

Wodka, 1961:

Wodka, J.: Leopold III., in: Lexikon für Theologie und Kirche, Band 6, 1961, Sp.972.

Wolter, 2002:

Wolter, Gundula: Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150-1620, Marburg 2002.

Zaisberger, 1999:

Zaisberger, Friederike: Michael Pacher und sein Salzburger Mäzen Virgil Hofer. Das „Land und Erzstift Salzburg“ in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Cornelia Plieger (Hg.) u.a.: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998. Symposium in Bruneck vom 24. bis 26. September 1998, Bozen 1999, S.120-125.

Zander-Seidel, 1990:

Zander-Seidel, Jutta: Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650, München 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien, 59).

Ziegler, 1981:

Ziegler, Walter: Regensburg am Ende des Mittelalters. Ernst-Peter Mayr zum Gedächtnis, in: Dieter Henrich (Hg.): Albrecht Altdorfer und seine Zeit, Regensburg 1981 (Schriftenreihe der Universität Regensburg, 5), S.61-82.

Zimmermann, 1975:

Zimmermann, Eva-Maria: Studien zum Frueauf-Problem. Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Großmain, Dissertation an der Universität Wien 1975.

Zykan, 1965:

Zykan, Josef: Die Restaurierung von Werken der Donauschule aus der Stiftsgalerie von St. Florian, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (XIX/3) 1965, S.103-115.

12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Umschlag (Vorderseite)

Infrarotreflektographie

Rueland Frueauf d. Ä., Kreuzigung, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Seite 3

Eulenwappen der Künstlerfamilie Frueauf am Haus Nr.14
in der Kleinen Messergasse in Passau

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.1

Rueland Frueauf d. Ä., Ölberg, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.2

Rueland Frueauf d. Ä., Geißelung, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.3

Rueland Frueauf d. Ä., Kreuztragung, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.4

Rueland Frueauf d. Ä., Kreuzigung, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.5

Rueland Frueauf d. Ä., Verkündigung, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.6

Rueland Frueauf d. Ä., Geburt Christi, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.7

Rueland Frueauf d. Ä., Anbetung der Könige, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.8

Rueland Frueauf d. Ä., Himmelfahrt Mariens, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: © Belvedere, Wien

Abb.9

Rueland Frueauf d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.9a

Rueland Frueauf d. Ä., Tafelrückseite vom Bildnis eines jungen Mannes, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.10

Rueland Frueauf d. J., Predigt Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.11

Rueland Frueauf d. J., Taufe Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.12

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.13

Rueland Frueauf d. J., Enthauptung Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.14

Rueland Frueauf d. J., Ölberg, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.15

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.16

Rueland Frueauf d. J., Dornenkrönung Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.17

Rueland Frueauf d. J., Kreuzigung, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.18

Rueland Frueauf d. J., Ausritt zur Jagd, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.19

Rueland Frueauf d. J., Sauhatz, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.20

Rueland Frueauf d. J., Schleierauffindung, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.21

Rueland Frueauf d. J., Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.22

Rueland Frueauf d. J., Heiliger Leopold, 1507, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.23

Rueland Frueauf d. J., Votivbild, 1508, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.24

Kreuzigung von 1496, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.25

Schleierauffindung, 1509/1518, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.26

Rückseite der Tafel zur Schleierauffindung (Abb.25), 1509/1518,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Geord Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.27

Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst, Tafel vom Augustineraltar, 1487,
Nürnberg/Germanisches Nationalmuseum

Aufnahme: Nürnberg/Germanisches Nationalmuseum/Institut für Kunsttechnik und Konservierung,
Martina Homolka (2000)

Abb.28

Darbringung Christi im Tempel, Tafel des Altars von Großmain, 1499,
Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.29

Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Tafel des Altars von Großmain, 1499,
Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.30

Pfingsten, Tafel des Altars von Großmain, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.31

Marietod, Tafel des Altars von Großmain, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.32

Heimsuchung, Fragment einer Tafel des Altars von Großmain, 1499,
Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.33

Epiphanie, Fragment einer Tafel des Altars von Großmain, 1499,
Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.34

Beschneidung Christi (heute nicht mehr erhalten),
Tafel des Altars von Großmain, 1499
Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Nachlass Buchner, Wien/Foto H. Makart)

Abb.35

Christus als Salvator, Tafel des Altars von Großmain, 1499, Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.36

Muttergottes mit Kind, Tafel des Altars von Großmain, 1499, Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.37

Passionsaltar, 1470/1510, Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.38

Fußwaschung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.39

Ölberg, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.40

Gefangennahme, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.41

Christus vor Kaiphas, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.42

Christus vor Pilatus, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.43

Geißelung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum
Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.44

Dornenkrönung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.45

Fall Christi unter dem Kreuz, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.46

Christus in der Rast, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.47

Kreuzigung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.48

Grablegung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.49

Auferstehung, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.50

Christus als Salvator, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.51

Maria, Tafel des Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.52

Kreuzigung mit Heiligen (Christus am Kreuz zwischen Maria und
Johannes und den Heiligen Katharina und Sebastian), um 1470,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Jaj NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.53

Tempelgang Mariens, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500,
Herzogenburg/Stiftsgalerie

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.54

Verkündigung, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500,
Budapest/Szépművészeti Múzeum
Aufnahme: Budapest/Szépművészeti Múzeum

Abb.55

Heimsuchung, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500,
Cambridge/Harvard Art Museums
Aufnahme: Cambridge/Harvard Art Museums

Abb.56

Geburt Christi, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500,
Venedig/Museum Civico Correr
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.57

Darbringung Christi im Tempel, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500,
Venedig/Museum Civico Correr
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.58

Mariantod, Tafel zum Marienleben, um 1490/1500, St. Florian/Stiftsgalerie
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.59

Kirchenvater Hieronymus, 1498, Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza
Aufnahme: Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Abb.60

Kirchenvater Augustinus, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.61

Kirchenvater Ambrosius, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.62

Mondsichelmadonna, 1485/1510, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.63

Christus als Schmerzensmann, 1490/1499, München/Alte Pinakothek
Aufnahme: München/Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb.64

Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, um 1500, Freising/Diözesanmuseum
(jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.65

Heilige Anna Selbdritt und Heilige Maria Magdalena, um 1500,
Freising/Diözesanmuseum (jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.66

Marientod, Mittelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.67

Heiliger Christophorus und Heiliger Jacobus Major, Flügel des Pretschlaipfer-
Triptychons, Feiertagsseite, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.68

Heiliger Gregor und Heilige Agathe, Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons,
Feiertagsseite, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.69

Verkündigung, Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons,
Werktagsseite, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.70

Heiliger Erasmus und Heilige Barbara, Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons,
Werktagsseite, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid
© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner
Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.71a-g*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Verkündigung, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.72a-f*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Anbetung der Könige, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.73a-f*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Himmelfahrt Mariens, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.74a-i*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Ölberg, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.75a-i*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Geißelung, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.76a-h*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Kreuztragung, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.77a-h*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Kreuzigung, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: © Belvedere, Wien (Foto: em. Prof. Dr. Franz Mairinger)

Abb.78*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.78a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, Detail, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.79*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.79a*UV-Aufnahme*

Rueland Frueauf d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, 1490/1500,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.80*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Predigt Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.80a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Predigt Johannes des Täufers, Detail, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.81*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Taufe Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.82*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.82a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Johannes des Täufers, Detail, Tafel des
Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.83*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Enthauptung Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.83a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Enthauptung Johannes des Täufers, Detail, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.84*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Ölberg, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.84a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Ölberg, Detail, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.85*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.86*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Dornenkrönung, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.86a-d*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Dornenkrönung, Detail, Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.87*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Kreuzigung, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.88*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Predigt Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.89*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Taufe Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.90*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.91*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Enthauptung Johannes des Täufers, Tafel des Johannesaltars,
vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.92*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Ölberg, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.93*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Christi, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.94*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Dornenkrönung, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.95*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Kreuzigung, Tafel des Johannesaltars, vor 1500,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.96*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Ausritt zur Jagd, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.96a-b*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Ausritt zur Jagd, Detail, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.97*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Sauhatz, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505,
Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.97a-b*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Sauhatz, Detail, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.98*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Schleierauffindung, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.99*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.99a-c*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, Detail, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.100*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Datierung, Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, Detail, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.101*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Ausritt zur Jagd, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.102*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Sauhatz, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.103*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Schleierauffindung, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.104*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, Tafel des sog. Leopoldaltars, 1505, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.105*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Heiliger Leopold, 1507, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.105a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Heiliger Leopold, Detail, 1507, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.106*Streiflichtaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Heiliger Leopold, Detail, 1507, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.107*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Heiliger Leopold, Detail, 1507, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.108*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Votivbild, 1508, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.108a*Infrarotreflektographie*

Rueland Frueauf d. J., Votivbild, Detail, 1508, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.108b*UV-Aufnahme*

Rueland Frueauf der Jüngere, Votivbild, 1508, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.109*Röntgenaufnahme*

Rueland Frueauf d. J., Votivbild, 1508, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.110*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung von 1496, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.110a-f*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung von 1496, Detail, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.111*Röntgenaufnahme*

Kreuzigung von 1496, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.112*Infrarotreflektographie*

Schleierauffindung, 1509/1518, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.112a-d*Infrarotreflektographie*

Schleierauffindung, Detail, 1509/1518, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.113*Röntgenaufnahme*

Schleierauffindung, 1509/1518, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.113a*Röntgenaufnahme*

Schleierauffindung, Detail, 1509/1518, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.114*Infrarotreflektographie*

Der Heilige Veit verweigert den Götzendienst, Tafel des Augustineraltars, 1487, Nürnberg/Germanisches Nationalmuseum

Aufnahme: Nürnberg/Germanisches Nationalmuseum/Institut für Kunsttechnik und Konservierung, Martina Homolka (2000)

Abb.115a-e*Infrarotreflektographie*

Darbringung Christi im Tempel, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.116a-i*Infrarotreflektographie*

Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme a-f: Verena Angela Pertschy

Aufnahme g-i: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.117a-b*Infrarotreflektographie*

Pfingsten, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.118a-d*Infrarotreflektographie*

Mariäntod, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.119a-d*Infrarotreflektographie*

Heimsuchung, Detail, Fragment der Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.120a-c*Infrarotreflektographie*

Epiphanie, Detail, Fragment der Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.121a-b*Infrarotreflektographie*

Christus als Salvator, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499,
Großgmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.122a-b*Infrarotreflektographie*

Muttergottes mit Kind, Detail, Tafel des Großmainer Altars, 1499,
Großgmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.123*UV-Aufnahme*

Fußwaschung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.124*UV-Aufnahme*

Ölberg, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.125*UV-Aufnahme*

Gefangennahme Christi, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.126*UV-Aufnahme*

Christus vor Kaiphas, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.127*UV-Aufnahme*

Christus vor Pilatus, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.128*UV-Aufnahme*

Geißelung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.129*UV-Aufnahme*

Dornenkrönung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.130*UV-Aufnahme*

Fall Christi unter dem Kreuz, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.131*UV-Aufnahme*

Christus in der Rast, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.132*UV-Aufnahme*

Kreuzigung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.133*UV-Aufnahme*

Grablegung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.134*UV-Aufnahme*

Auferstehung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.135*UV-Aufnahme*

Christus als Salvator, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.136*UV-Aufnahme*

Maria, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Peter Ferstl

Abb.137*Infrarotreflektographie*

Fußwaschung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.138*Infrarotreflektographie*

Ölberg, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.138a-b*Infrarotreflektographie*

Ölberg, Detail, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.139*Infrarotreflektographie*

Gefangennahme Christi, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.139a*Infrarotreflektographie*

Gefangennahme Christi, Detail, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.140*Infrarotreflektographie*

Christus vor Kaiphas, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.141*Infrarotreflektographie*

Christus vor Pilatus, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.142*Infrarotreflektographie*

Geißelung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.143*Infrarotreflektographie*

Dornenkrönung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.144*Infrarotreflektographie*

Fall Christi unter dem Kreuz, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.145*Infrarotreflektographie*

Christus in der Rast, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.146*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.147*Infrarotreflektographie*

Grablegung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.147a*Infrarotreflektographie*

Grablegung, Detail, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.148*Infrarotreflektographie*

Auferstehung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.149*Infrarotreflektographie*

Christus als Salvator, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.149a*Infrarotreflektographie*

Christus als Salvator, Detail, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.150*Infrarotreflektographie*

Maria, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Prof. Dr. Ingo Sandner (Dresden)

Abb.151*Röntgenaufnahme*

Gefangennahme Christi, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Clemens Heidger

Abb.152*Röntgenaufnahme*

Dornenkrönung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Clemens Heidger

Abb.153*Röntgenaufnahme*

Grablegung, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510,
Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: Regensburg/Historisches Museum, Clemens Heidger

Abb.154*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung mit Heiligen (Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und den
Heiligen Katharina und Sebastian), um 1470, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.154a*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung mit Heiligen (Heilige Katharina), Detail, um 1470,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.154b*Infrarotreflektographie*

Kreuzigung mit Heiligen (Maria), Detail, um 1470, Wien/Österreichische Galerie
Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.154c*UV-Aufnahme*

Kreuzigung mit Heiligen, Detail, um 1470, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.155*Röntgenaufnahme*

Kreuzigung mit Heiligen (Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und den Heiligen Katharina und Sebastian), um 1470, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© JaI NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.155a*Röntgenaufnahme*

Kreuzigung mit Heiligen (Christus), Detail, um 1470,

Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© JaI NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.156a*Infrarotreflektographie*

Tempelgang Mariens, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,

Herzogenburg/Stiftsgalerie

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.156b*Infrarotreflektographie*

Tempelgang Mariens, Detail, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,

Herzogenburg/Stiftsgalerie

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.156c*Infrarotreflektographie*

Heimsuchung, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,

Cambridge/Harvard Art Museums

Aufnahme: Cambridge/Harvard Art Museums

Abb.157a*Infrarotreflektographie*

Geburt Christi, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,

Venedig/Museum Civico Correr

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.157b-d*Infrarotreflektographie*

Geburt Christi, Detail, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,

Venedig/Museum Civico Correr

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.158a*Infrarotreflektographie*

Darbringung Christi im Tempel, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,
Venedig/Museum Civico Correr

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.158b-e*Infrarotreflektographie*

Darbringung Christi im Tempel, Detail, Tafel zum Marienleben, 1490/1500,
Venedig/Museum Civico Correr

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.159a*Infrarotreflektographie*

Mariäntod, Tafel zum Marienleben, 1490/1500, St. Florian/Stiftsgalerie

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.159b-f*Infrarotreflektographie*

Mariäntod, Detail, Tafel zum Marienleben, 1490/1500, St. Florian/Stiftsgalerie

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.160*Infrarotreflektographie*

Heiliger Augustinus, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.160a-b*Infrarotreflektographie*

Heiliger Augustinus, Detail, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.161*Infrarotreflektographie*

Heiliger Ambrosius, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.161a-b*Infrarotreflektographie*

Heiliger Ambrosius, Detail, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.162*Röntgenaufnahme*

Heiliger Augustinus, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.163*Röntgenaufnahme*

Heiliger Ambrosius, 1498, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.164*Infrarotreflektographie*

Heiliger Hieronymus, 1498, Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Aufnahme: Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Abb.165*Röntgenaufnahme*

Heiliger Hieronymus, 1498, Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Aufnahme: Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Abb.166*UV-Aufnahme*

Heiliger Hieronymus, 1498, Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Aufnahme: Madrid/Museum Thyssen-Bornemisza

Abb.167*Infrarotreflektographie*

Mondsichelmadonna, 1485/1510, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.167a-b*Infrarotreflektographie*

Mondsichelmadonna, Detail, 1485/1510, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.168*Röntgenaufnahme*

Mondsichelmadonna, 1485/1510, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.169a-e*Infrarotreflektographie*

Christus als Schmerzensmann, Detail, 1490/1499, München/Alte Pinakothek

Aufnahme: München/Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Doerner Institut

Abb.170a*Infrarotreflektographie*

Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, um 1500, Freising/Diözesanmuseum
(jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.170b-d*Infrarotreflektographie*

Kirchenväter Augustinus und Hieronymus, Detail, um 1500, Freising/Diözesanmuseum
(jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.171a*Infrarotreflektographie*

Die Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena, um 1500,
Freising/Diözesanmuseum (jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.171b-f*Infrarotreflektographie*

Die Heiligen Anna Selbdritt und Maria Magdalena, Detail, um 1500,
Freising/Diözesanmuseum (jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.172*Infrarotreflektographie*

Marietod, Mittelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.172a-d*Infrarotreflektographie*

Marietod, Detail, Mittelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486,
Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.173*Infrarotreflektographie*

Heiliger Christophorus und Heiliger Jacobus Major, Feiertagsseite eines Flügelbildes
des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja[NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.174*Infrarotreflektographie*

Verkündigung, Werktagsseite eines Flügelbildes des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.175*Infrarotreflektographie*

Heiliger Gregor und Heilige Agathe, Feiertagsseite eines Flügelbildes des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.176*Infrarotreflektographie*

Heiliger Erasmus und Heilige Barbara, Werktagsseite eines Flügelbildes des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.176a*Infrarotreflektographie*

Heiliger Erasmus und Heilige Barbara, Detail, Werktagsseite eines Flügelbildes des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.177*Röntgenaufnahme*

Mariantod, Mittelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.178*Röntgenaufnahme*

Heiliger Christophorus und Heiliger Jacobus Major / Verkündigung, Flügelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.179*Röntgenaufnahme*

Heiliger Gregor und Heilige Agathe / Heiliger Erasmus und Heilige Barbara, Flügelbild des Pretschlaipfer-Triptychons, 1473/1486, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

© Ja] NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

Abb.180a-c

Rueland Frueauf d. Ä., Detail vom Rand einer Tafel des Altars von 1490/1491, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.181

Rueland Frueauf d. Ä., Detail mit Gitterlinien einer Tafel des Altars von 1490/1491, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.182

Rueland Frueauf d. Ä., Geburt Christi, Detail, Tafel des Altars von 1490/1491, Wien/Österreichische Galerie Belvedere

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.183

Heiliger Benedikt, um 1500, Regensburg/Historisches Museum (Leihgabe München/Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.184

Christus als Salvator, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510, Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Augsburg/Foto Hoefle)

Abb.185

Maria, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, Tafel des Regensburger Passionsaltars, 1470/1510, Regensburg/Historisches Museum

Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Augsburg/Foto Hoefle)

Abb.186

Christus als Schmerzensmann, Aufnahme von 1938 zum Erhaltungszustand, 1490/1499, München/Alte Pinakothek

Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Archiv Stange)

Abb.187

Muttergottes mit Kind, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.188

Heimsuchung, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, linkes Fragment einer Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche

Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.189

Epiphanie, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, rechtes Fragment einer Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.190

Epiphanie, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, linkes Fragment einer Tafel des Großmainer Altars, 1499, Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.191

Gerahmte Fragmente der Tafeln der Heimsuchung und der Epiphanie vom Großmainer Altar (undatierte Aufnahme), 1499, Großmain/Pfarrkirche
Aufnahme: Wien/Foto Bundesdenkmalamt

Abb.192

Heilige Anna Selbdritt und Heilige Maria Magdalena, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, um 1500, Freising/Diözesanmuseum (jetzt als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Fürstenfeldbruck)
Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Archiv Stange)

Abb.193

Rueland Frueauf d. Ä., Geburt Christi, undatierte Aufnahme zum Erhaltungszustand, Tafel des Altars von 1490/1491, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Archiv Stange)

Abb.194

Hans Part, Babenberger Stammbaum, um 1489-1492, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.194a

Hans Part, Mitteltafel des Babenberger Stammbaums, Detail, um 1489-1492, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.195

Babenberger Stammbaum, Miniaturkopie der Mitteltafel (Abb.194) auf Pergament, Detail, 1550, Cvp 8700, Wien/Österreichische Nationalbibliothek
Aufnahme: Wien/Österreichische Nationalbibliothek/Bildarchiv und Grafiksammlung

Abb.196

Sunthaym-Tafeln, Pergamentblätter zur Geschichte der Babenberger, 1491, Klosterneuburg/Stiftsmuseum
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.197

Meister der Heiligenmartyrien, Erbauung der Stiftskirche Klosterneuburg, um 1495/1500, Wien/Österreichische Galerie Belvedere
Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.198

Schleierauffindung, Bild an einem Altarflügel, 1507, Leutschau/Jakobsdom

Aufnahme aus: Buran, 2003, S.418

Abb.199

Schleierauffindung, Miniatur aus dem Urbar des Georg Hausmanstetter Bd.2, 1148 fol., 1513, Klosterneuburg/Stiftsarchiv

Aufnahme aus: Ausst. Kat. Klosterneuburg, 1985, Abb.42

Abb.200

Heiliger Leopold, Miniatur von Leopold Kupelwieser, um 1832, Klosterneuburg/Stift

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.201

Heiliger Leopold, Gemälde von Leopold Kupelwieser, um 1832, Klosterneuburg/Stift

Aufnahme: Verena Angela Pertschy

Abb.202

Rueland Frueauf d. J., Tafel des Heiligen Leopold in einem Altartriptychon im Stift Klosterneuburg, 1507, undatierte Aufnahme

Aufnahme: München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Photothek (Nachlass Benesch)

Abb.203

Rogier van der Weyden, Enthauptung Johannes des Täufers vom Johannesaltar, um 1455, Berlin/Staatl. Museen – Preußischer Kulturbesitz/Gemäldegalerie

Aufnahme aus: Eisler, 1996, S.69

Abb.204

Otto Zieske, freie Rekonstruktion der Heimsuchungstafel des Großmainer Altars (1499), 1957, Passau/Oberhausmuseum

Aufnahme: © Oberhausmuseum Passau, Fotograf: Ottfried Schätz

Umschlag (Rückseite)

Rueland Frueauf d. J., Gefangennahme Johannes des Täufers, Detail (Signatur des Künstlers), Tafel des Johannesaltars, vor 1500, Klosterneuburg/Stiftsmuseum

Aufnahme: Wien/Akademie der Bildenden Künste, Ernst-Georg Hammerschmid

© |a| NTK 2008 Univ.Prof. DI Dr. Manfred Schreiner

Die Aufnahme wurde finanziert durch die FAMA Kunststiftung (Hannover).

